

Ł —————
————— Ó D Ż ————— FILMOWA

Łódź filmowa – wystawa stała Muzeum Kinematografii w Łodzi

Zespół kuratorski:

Dyrektor Muzeum Kinematografii w Łodzi
Marzena Bomanowska

Zastępca dyrektora
Jakub Wiewiórski

Bogusława Bronowicka
Agata Mendrychowska
Anna Michalska
Judyta Pawlak
Zuzanna Woźniak

Część I: Łódź filmowa – miasto atrakcji

Konsultant: dr Łukasz Biskupski

Część II: Łódź filmowa – stolica filmu

Dyrektor artystyczny: Allan Starski

Konsultanci:
dr Krzysztof Jajko
prof. dr hab. Konrad Klejsa
prof. dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska
prof. dr hab. Piotr Sitarski
Jerzy Armata

Współpraca:
dr Ewa Ciszewska
Kornel Nocoń
Jarosław Grzechowiak
Magdalena Pelska
Artur Petz
Agnieszka Wranicz
Joanna Zielińska

Łódź filmowa - katalog

Redakcja: Marzena Bomanowska

Współpraca redakcyjna:
Anna Michalska
Judyta Pawlak

Zdjęcia muzealiów: Łukasz Grygiel

Korekta: Agata Mendrychowska

Opracowanie not katalogowych:
Łukasz Grygiel
Magdalena Krajenta
Judyta Pawlak
Jakub Sas
Janina Złakowska-Tyburska

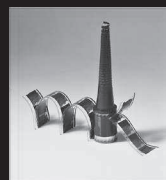
Projekt graficzny: Bartłomiej Talaga

Druk: Oltom

© Muzeum Kinematografii w Łodzi
Łódź 2021

ISBN: 978-83-88820-71-7

wydawca: Muzeum Kinematografii
w Łodzi
pl. Zwycięstwa 1, 90-312 Łódź
tel.: (+48) 42 674 09 57
www.kinomuzeum.pl



**Muzeum
Kinematografii
w Łodzi**

Ł —————
————— Ó D Ż ————— FILMOWA

Wystawa
stała
katalog

Muzeum
Kinematografii
w Łodzi



WICEPREZES RADY MINISTRÓW
MINISTER KULTURY, DZIEDZICTWA NARODOWEGO I SPORTU
prof. dr hab. Piotr Gliński

Łódź była i jest stolicą polskiego filmu – tutaj powstały dziesiątki znaczących tytułów, które przez kolejne dekady kształtowały wyobraźnię Polaków, poruszały ich emocje, uczyły polskiej historii. To właśnie w Łodzi tworzyła się powojenna kinematografia. Progi Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej opuszczały kolejne roczniki artystów, a Wytwórnia Filmów Fabularnych, Studio Se-Ma-For i Wytwórnia Filmów Oświatowych zatrudniały młode kadry tworzące polską kulturę filmową. Powstające w Łodzi filmy wysoko oceniali nie tylko polscy widzowie, ale także międzynarodowe gremia, o czym świadczą długie listy nagród przyznawanych na festiwalach, w konkursach, plebiscytach, nominacje oscarowe i wreszcie same Oscary.

We wspomnieniach ludzi, którzy pracowali w filmie, począwszy od pierwszych powojennych produkcji fabularnych tworzonych przez polską szkołę filmową, po ostatnie filmy z WFF przy ul. Łąkowej, powtarza się zapamiętana z tamtych lat niezwykła atmosfera. Kreowali ją nie tylko reżyserzy, scenarzyści, operatorzy, aktorzy, ale także przedstawiciele wielu związanych z filmem profesji, od scenografów, kostiumografów, rekwizytorów, montażyistów i dźwiękowców, przez zespoły techniczne tworzące w stolarniach i malarniach elementy filmowych światów, po kaskaderów, pirotechników, wielu anonimowych pracowników laboratorium, bez wkładu których nie udałooby się osiągnąć wysokiego poziomu artystycznego polskiego kina. Wszystkich łączyła ta sama pasja tworzenia filmów. Łódź była tygłem, w którym spotykały się osobowości, mieszały gatunki i style, a tradycja sąsiadowała z awangardą.

Przygotowana przez Muzeum Kinematografii nowa wystawa stała, stworzona w ramach dwuletniego projektu współfinansowanego ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu (program *Wspieranie działań muzealnych*), jest pierwszą w Polsce wystawą poświęconą filmowej historii Łodzi. Podejmuje próbę opowiedzenia tej złożonej historii, do której kolejne pokolenia twórców dopisują nowe rozdziały.



PREZYDENT MIASTA ŁODZI

Hanna Zdanowska

Chyba każdy z nas zapamiętał pierwszą wizytę w kinie, pierwszy film, na którym uronił łzę, pierwszą gwiazdę kina, do fotografii której wzdychał przed snem. Liczebnik „pierwszy” powtórzyłam tyle razy nieprzypadkowo. Bo Łódź przez wiele lat była numerem jeden, jeśli chodzi o polską kinematografię.

Rozmach produkcyjny Wytwórni Filmów Fabularnych przy ulicy Łąkowej porównywano do Cinecittà, Mosfilmu, a nawet do Hollywood (nazwa Hollytódź nie wzięła się z niczego). Na animacjach z łódzkiego Se-Ma-Fora wychowało się kilka pokoleń Polaków, a rady Misia Uszatka pomagały spokojnie zasnąć nawet najbardziej rozbrykanym przedszkolakom. Absolwenci Szkoły Filmowej zawojowali filmowy świat, zdobywając najważniejsze filmowe laury, kradnąc serca krytyków i – co jeszcze ważniejsze – widzów.

Film od zawsze był, i jest bardzo ważny dla łódzian. Cieszę się, że nowa wystawa stała w Muzeum Kinematografii podkreśla ogromną rolę Łodzi w dziejach polskiej kinematografii. Tym bardziej, że przypomina również o tym, jak przed stu i więcej laty mieszkańcy naszego miasta spędzali czas, kiedy jeszcze do kina pójść nie mogli. Wspaniałe fotoplastikon, pieczołowicie odnowione kamery, projektory i inne cuda techniki przybliżą nam świat, którego nie możemy pamiętać.

Chcę też podkreślić, że wystawę *Łódź filmowa*, współfinansowaną przez Miasto Łódź, będzie można zobaczyć w wyremontowanych wnętrzach pałacu Scheiblera, historycznej rezydencji jednego z największych łódzkich przemysłowców. Remonty, co zawsze podkreślam, to nie tylko mury. To przede wszystkim nowe przestrzenie mające służyć łódzianom i turystom, których zapraszamy do naszego pięknie rozwijającego się miasta.

Spis treści

10	—————	Allan Starski Trzeba kochać kino
12	—————	Bogusława Bronowicka / Agata Mendrychowska / Kornel Nocoń / Zuzanna Woźniak <i>Łódź filmowa</i> – o wystawie stałej w Muzeum Kinematografii w Łodzi
16	—————	Łukasz Biskupski <i>Ziemia obiecana</i> . Wielka wizja życia łódzkiego
22	—————	Jakub Wiewiórski <i>Łódź jako plener filmowy</i>
28	—————	Katarzyna Mąka-Malatyńska <i>Kolory szarości. Łódź w dokumentalnych etiudach</i> studentów PWSFTviT w Łodzi
36	—————	Konrad Klejsa <i>Wytwórnia Filmów Fabularnych na Łąkowej</i> – miejsce pracy, przestrzeń sztuki

48



Krzysztof Jajko

Kilka opowieści o Wytwórni Filmów Oświatowych

56



Jerzy Armata

Se-Ma-For – animacja w roli głównej

64



Anna Michalska

Film otwiera świat. Opowieści o łódzkich kinach

72



Piotr Sitarski

Umarł film, niech żyje film!

81



Muzealia na wystawie. Wybór

126



Podziękowania

Allan Starski

Trzeba kochać kino

Miałem szczęście, że lata dzieciństwa spędziłem w świetnym miejscu, kamienicy przy Narutowicza 67 w Łodzi, gdzie mieszkali wszyscy ważniejsi twórcy kina. Kręcili filmy oglądane później przez wiele pokoleń Polaków. Poza moim ojcem Ludwikiem Starskim, scenarzystą, mieszkali tam reżyserzy Leonard Buczkowski i Aleksander Ford, Jerzy Bossak oraz paru wybitnych kierowników produkcji, najlepiej z nich pamiętam Ludwika Hagera. Z ich dziećmi spędzałem czas na podwórku, ale uczestniczyłem też w spotkaniach rodzinnych i towarzyskich z dorosłymi. Wieczory dyskusji o filmach, opowiadanie dowcipów – zachowałem dobre wspomnienia z tego czasu. Wtedy owładnął mną czar kina. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie dekoracje do *Ulicy Granicznej* w łódzkiej WFF. Uwierzyłem w prawdziwość tego miasta, które stało na zapleczu wytwórni i dopiero ojciec pokazał mi, że fasady domów podparte są rusztowaniami, a filmowe miasto to fikcja. Mocno przeżyłem sceny łapanek – żołnierze niemieccy, to znaczy statyści przebrani w mundury Wehrmachtu, ładowali ludzi na pakę samochodu. Te sceny pamiętam do dziś.

Mam też w pamięci wizytę na planie *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego, wtedy zobaczyłem Danutę Szaflarską – jej uroda była olśniewająca. Patrzyłem zachwycony na prawdziwą gwiazdę, mimo że byłem małym chłopaczkiem. W łódzkiej wytwórni trafiła mi się także szansa, by przejechać się na wielkim amerykańskim kranie filmowym. Razem z Buczkowskim wznieśliśmy się ponad dekoracje, to było wielkie przeżycie. Pamiętam scenę kręcenia wagonu kolejowego, zbudowanego do filmu *Zakazane piosenki*: „plener” za oknem przesuwający się na taśmie, makietę stacji, migające światła – to wszystko robiło na mnie olbrzymie wrażenie. W tamtych czasach Łódź była „wytwórnią marzeń” na wzór studiów hollywoodzkich. W następnych dekadach wszystko podupadło, wykształcił się zupełnie nowy system robienia filmów, ale w późnych latach 40. i w latach 50. Łąkowa tworzyła filmy z prawdziwym rozmachem.

Pamiętam te czasy, kiedy w domu zalegało mnóstwo scenariuszy ojca i jego kolegów, a ja po kryjomu je czytałem. Mój ojciec był pasjonatem filmu, starał się też być mistrzem scenariusza. Uważał, że pisanie to najważniejszy element procesu przygotowań do filmu, według niego film powstawał w momencie, kiedy scenarzysta tworzy fabułę. Ludwik Starski zakładał, że reżyser każdą zmianę dokładnie omawia ze scenarzystą. Potem zaczęto robić filmy „autorskie”. Reżyserzy sami pisali scenariusze, często improwizowali na planie. Zapamiętałem mozolny proces twórczy. Ojciec pisał komedie – wydaje się, że to praca lekka i zabawna – a jest wręcz przeciwnie. Ponieważ działo się to na wiele lat przed wynalezieniem podręcznych komputerów, ojciec przy pomocy nożyczek ciął scenariusz, montował kartki, wklejał, wyrzucał jakieś sceny, powracał do nich. Później rozmawiali z Leonardem Buczkowskim o tym, jak sceny mają być realizowane. W tamtych czasach scenopis pisano bardzo porządnie. Scenariusz zawierał fabułę filmu, natomiast scenopis był opisem realizacyjnym: w jednej kolumnie dialogi, w drugiej opis ruchu kamer, zbliżeń, ujęć ogólnych. Wspominam mojego ojca, towarzyskiego, rodzinnego człowieka, pięknie grającego na pianinie. Wszystko, co przywołuję z pamięci, jest bardzo subiektywne i emocjonalne.

Początkowo nie myślałem o pracy w filmie, studiowałem architekturę wnętrz, później wystawiennictwo. Z domu wyniosłem pojęcie o dekoracjach. Do grona przyjaciół ojca należeli Roman Mann i Anatol Radzinowicz – wspaniali scenografowie, mam do dziś ich rysunki. Pierwszy film, w którym byłem asystentem scenografa to *Album polski* Jana Rybkowskiego, trudna szkoła pracy na planie filmowym. Miałem szczęście, że operatorem był tam Witek Sobociński. Wiedzę, którą później wykorzystywałem – o kolorze, świetle, kadrze filmowym – zawdzięczam jemu, wtedy mojemu mistrzowi, a później, przez lata, przyjacielowi.

Na koniec chciałbym podkreślić, co – oprócz wiedzy, talentu i umiejętności plastycznych – liczy się w pracy filmowca: zdolność do kierowania zespołem ludzi i wykorzystania pieniędzy z budżetu filmu tak, by stały się widoczne na ekranie. No i oczywiście trzeba kochać kino.

***Łódź filmowa* – o wystawie stałej w Muzeum Kinematografii w Łodzi**

Pierwsza część wystawy *Łódź filmowa – miasto atrakcji* prezentuje ideę „podwójnych narodzin kina”. Początkowo kino było nowinką technologiczną, która w systemie rozrywkowym lat 90. XIX wieku funkcjonowała równolegle z występami scenicznymi czy pokazami iluzji. Krótkie filmy wyświetlano zarówno w gabinetach osobliwości, teatrach variété, jak i w sezonowo działających przedsiębiorstwach rozrywkowych. Właściciele lokali z atrakcjami wykorzystywali film jako tańszą formę spektaklu niż pokazy „na żywo”. Nagrany występ żonglerów, akrobatów lub sztukmistrzów mógł być odtwarzany wielokrotnie bez konieczności każdorazowego płacenia gaży artystom. Dopiero w latach 10. XX wieku kino stało się zinstytucjonalizowaną formą rozrywki, rozpoczęła się era kinematografii, jaką znamy do dziś. Branża zyskała nową infrastrukturę – powstawały kinoteatry z regularnym repertuarem i publicznością zafascynowaną historiami ze srebrnego ekranu.

Atmosfera ówczesnej Łodzi jako szybko rozwijającego się ośrodka proponującego mieszkańcom dostęp do ciekawostek ze świata techniki i rozrywki, stała się możliwa do odtworzenia na wystawie poprzez włączenie w narrację historycznych urządzeń: kinetoskopu, latarni magicznych, zabawek optycznych czy projektorów domowych. Głównym „bohaterem” tej części wystawy jest działający fotoplastikon – urządzenie do oglądania trójwymiarowych przeźroczy. Ta oryginalna Kaiser-Panorama z warsztatu Augusta Fuhrmanna wraz z odrestaurowaną szafą grającą z XIX wieku oraz innymi obiektami z epoki stanowią kluczowe punkty tej części wystawy. *Łódź filmowa – miasto atrakcji* jest prezentacją praktyk spędzania wolnego czasu do 1939 roku, jak również opowieścią o ludziach tworzących bogactwo i różnorodność systemu rozrywkowego: o braciach Antonim i Władysławie Krzemińskich czy Teodorze Junod i Eugeniuszu Vorthel, o pierwszych łódzkich kinach, produkcjach filmowych i prywatnych nowatorskich inicjatywach związanych z kinematografią. Jednym z takich projektów było zrealizowanie w plenerach fabrykanckiego miasta filmu

Ziemia obiecana w reżyserii Aleksandra Hertza (1927), którego zachowane fragmenty można obejrzyć na wystawie.

Część ekspozycji stanowią zabytkowe wnętrza siedziby Muzeum Kinematografii, gdzie stykają się dwie opowieści: jedna przedstawia zabawki prefilmowe z czasów Scheiblerów, używane przez burżuazję dla urozmaicenia wolnego czasu, druga – filmowy pałac jako miejsce, które było scenografią dla ok. 30 filmów. Najśłynniejszym z nich jest *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy (1974), kolejna filmowa adaptacja powieści Reymonta powstała niemal 50 lat po filmie Hertza. *Filmowy pałac Scheiblerów* tworzą oryginalne sale fabrykanckiej rezydencji włączone w narrację wystawy poprzez zbiór unikatowych pamiątek dotyczących realizacji *Ziemi obiecanej*. Są to odręczne notatki reżysera, projekty kostiumów Barbary Ptak czy suknia Mady Müller granej przez Bożenę Dykiel.

Druga część wystawy *Łódź filmowa – stolica filmu* jest poświęcona łódzkim instytucjom filmowym utworzonym po 1945 roku, kiedy miasto stało się centrum polskiej kinematografii; rozpoczęły działalność wyspecjalizowane studia produkcyjne, Szkoła Filmowa, zakłady produkujące urządzenia kinotechniczne, odbudowywano i rozwijano sieć kin.

W Łodzi nakręcono najśłynniejsze filmowe dzieła – od *Zakazanych piosenek* Leonarda Buczkowskiego aż po oscarową *Idę* czy nominowaną do Oscara *Zimną wojnę* Pawła Pawlikowskiego, dlatego też jednym z kluczowych zagadnień ekspozycyjnych stały się lokacje filmowe. Jest to temat wprowadzający do opowieści o polskiej stolicy filmu osnutej wokół głównych wątków: edukacji w Szkole Filmowej, produkcji filmowej pokazanej przez pryzmat Wytwórni Filmów Fabularnych, Opus Filmu, Wytwórni Filmów Oświatowych, Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” oraz rozwoju i upadku sieci łódzkich kin.

Każda z instytucji ma na wystawie własną przestrzeń oraz charakterystykę. Szkoła Filmowa została zaprezentowana poprzez opowieść o studenckim życiu, w tym o egzaminach wstępnych, jednym z najbardziej emocjonujących i kojarzących się powszechnie z uczelnią wydarzeń, gdy setki kandydatów ubiegają się o miejsce na elitarnych kierunkach: reżyseria, sztuka operatorska, aktorstwo. W kolejnych latach

studenci poddawani są jeszcze wielu próbom, decydującym o ich szkolnym losie, aż do momentu oddania filmu dyplomowego, dlatego na ekspozycji przedstawiamy materiały związane z twórczością studencką, również tą awangardową, reprezentowaną przez Warsztat Formy Filmowej, działający początkowo jako koło naukowe uczelni.

W ramach prezentacji Wytwórni Filmów Fabularnych na wystawie można obejrzeć kolekcję artefaktów związaną z różnymi etapami produkcji filmu – od zaplecza poprzez realizację aż do dokumentacji wykonywania kopii taśmy filmowej. Pokazujemy eksponaty należące niegdyś do twórców i pracowników WFF, m.in. elementy scenograficzne popularnych filmów Juliusza Machulskiego, rekwizyty i kostiumy z peerelowskich superprodukcji – *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda i *Faraona* Jerzego Kawalerowicza.

Oprócz produkcyjnego kolosa, jakim była Wytwórnia Filmów Fabularnych, na wystawie przedstawiamy również współczesnego „spadkobiercę” filmowej spuścizny WFF, czyli studio Opus Film – producenta o międzynarodowych sukcesach, zdobywcę Oscara za *Idę* w reżyserii Pawła Pawlikowskiego.

W przestrzeni poświęconej Wytwórni Filmów Oświatowych została pokazana produkcyjna różnorodność gatunkowa filmów tam realizowanych – typowe przykłady filmów naukowych, dydaktycznych, popularnonaukowych, jak również autorskie kino twórców niezależnych, m.in. Bogdana Dziworskiego, Wojciecha Wiszniewskiego czy Andrzeja Barańskiego. Wśród eksponatów można zobaczyć fotosy i werki z planów filmowych oraz oryginalne rozwiązania technologiczne jak hełm do nagrań podwodnych lub stanowisko reżysera Karola Marcza wykonane w celu sfilmowania rozwoju zarodka kury wewnątrz skorupki jajka.

Niezależne małe formy filmowe oraz bogactwo technik animacji to główne tematy eksponowane w sali Se-Ma-Fora i animacji autorskiej. Twórcy związani ze studiem, jaki i jego poprzednikami (m.in. Oddziałem Filmów Kukiełkowych Wytwórni Filmów Fabularnych w Tuszynie), nie zajmowali się wyłącznie produkcją animowanych bajek dla dzieci. Dlatego na ekspozycji prezentujemy łódzkich animatorów z innej, mniej popularnej strony. Wśród obiektów można oglądać lalki, celuloidy, materiały graficzne

oraz kadry z onirycznych produkcji Zenona Wasilewskiego – pioniera filmu lalkowego, eksperymentalnych filmów Daniela Szczechury, Stanisława Lenartowicza czy Piotra Dumały oraz z oscarowego *Tanga* Zbigniewa Rybczyńskiego.

Klamrą tematyczną łączącą przedwojenną i powojenną Łódź filmową są historie łódzkich kin. W ramach narracji o kinach na wystawie znalazły się oryginalne materiały reklamowe z najelegantszych przedwojennych kinoteatrów, a także rekonstrukcje neonów powojennych łódzkich kin. Przedstawiamy również działalność łódzkich Zakładów Kinotechnicznych „Prexer”, dzięki czemu widzowie mogą zobaczyć, jak wyglądały urządzenia projekcyjne sprzed epoki cyfrowej.

Otwarcie wystawy w Muzeum Kinematografii umożliwiło nowoczesne zaprezentowanie wielu unikatowych zabytków, archiwalnych dokumentów oraz wypowiedzi twórców filmowych, nagranych specjalnie na tę okazję.

Katalog, podobnie jak wystawa zatytułowany *Łódź filmowa*, stanowi dopełnienie ekspozycji. Jego pierwsza część zawiera autorskie eseje konsultantów. Druga część to zbiór fotografii najcenniejszych eksponatów, które można oglądać na wystawie.

***Ziemia obiecana*. Wielka wizja życia łódzkiego**

Przedwojenna historia filmu polskiego pełna jest trudnych do wypełnienia luk. Dzieje się tak z prostego powodu – większość filmów z najwcześniejszego okresu niestety się nie zachowała. Ostatnie lata przyniosły wiele spektakularnych odkryć i rekonstrukcji cyfrowych, niemniej pełnego obrazu polskiego kina niemego raczej nigdy nie uzyskamy.

Dlatego każdy zachowany film stanowi cenny zabytek polskiej kultury filmowej, niezależnie od swojej wartości artystycznej. Nieocenione są też szczątki naszej zaginionej kinematografii, takie jak fragment *Ziemi obiecanej* z 1927 roku odnaleziony w Stanach Zjednoczonych. Skrawki te pozwalają chociaż pobieżnie zapoznać się z filmem, którego być może nigdy nie zobaczymy w całości.

Dla Łódzian jest to pozycja szczególnie ważna. Nie tylko jest to pierwsza ekranizacja najważniejszego tekstu literackiego o Łodzi, lecz także duża część zdjęć została wykonana w tym mieście. Było to rzadkością, ponieważ najważniejsze polskie ośrodki produkcji filmowej mieściły się w Warszawie i, z uwagi na wysokie koszty, plany zdjęciowe niechętnie lokalizowano poza stolicą.

W 1927 roku, wraz z ożywieniem gospodarczym w kraju, ruszyła też polska produkcja filmowa. Jak co roku, wytwórnia Sfinks – najstarszy i przez długi czas najważniejszy polski ośrodek przemysłu filmowego – również zapowiadała wprowadzenie na ekrany nowego tytułu. Nie miał to być jednak kolejny kłiwy, ale niezwykle kasowy, melodramat, jak zwykle w przypadku tej wytwórni. Tym razem anonsowano film, który wprowadzi kino polskie w sferę kultury wysokiej. Aleksander Hertz, właściciel Sfinksa, w wywiadach prasowych podkreślał, że realizacja *Ziemi obiecanej* to jedno z jego największych marzeń. Dwudziesta rocznica istnienia wytwórni stała się okazją do jego urzeczywistnienia.

W prasie zapowiadano jubileuszową superprodukcję, „imponującą wizję życia łódzkiego” – jak głosiły materiały promocyjne. Ogłaszano szereg wizyt studyjnych w największych wytwórniach europejskich mających na celu zapoznanie się

z najnowocześniejszymi osiągnięciami techniki i produkcji filmowej. Chwalono się sprowadzeniem z zagranicy najnowszego sprzętu. Na potrzeby zdjęć planowano zbudować teatr (dla scen w operze) i fabrykę, która doszczętnie splotnie. Byłby to precedens w historii polskiej kinematografii, pozbawionej scenograficznych fajerwerków.

W roli Anki Kurowskiej obsadzono naczelną gwiazdę filmową Sfinksa – Jadwigę Smosarską. Postać Karola Borowieckiego odgrywał Kazimierz Junosza-Stępowski, Maksa Bauma – Stanisław Gruszczyński, a Bucholca, nestor polskiej sceny, Ludwik Solski (to był jego debiut filmowy). Akcję postanowiono przenieść do współczesności, zapewne ze względu na niższe koszty w porównaniu z produkcją filmu odtwarzającego realia końca XIX wieku. Skróciły się więc kobiece spódniczki, a bohaterowie podróżowali samolotami i samochodami.

Zdjęcia plenerowe w Łodzi rozpoczęto w połowie lipca. Ekipa zamieszkała w Grand Hotelu, pod którym, jak donosił artykuł promocyjny, gromadziły się pielgrzymki tych, co „chcą do filmu” i miłośników autografów, zamęczających hotelowego portiera pytaniami o szczegóły na temat gwiazd. Tłumy towarzyszyły też zdjęciom ulicznym. Z uwagi na rzesze fanów samotny przejazd Smosarskiej fiatem przez Łódź trzeba było kręcić o czwartej rano. Sceny fabryczne filmowano na terenie fabryk Widzewskiej Manufaktury i Zjednoczonych Zakładów Przemysłowych Scheiblera i Grohmana. Plenery wiejskie – w Drwalewie i okolicach Łowicza. Sceny atelierowe – w studiu Sfinksa w Warszawie. „Łuna światła bije wieczorem z oszklonego atelier na ósmym piętrze kamienicy przy placu Zbawiciela” – donosił „Kurier Warszawski”. Tego samego, w którym przed I wojną światową debiutowała Pola Negri.

Stan zachowania filmu pozostawia niedosyt. Do naszych czasów dotrwało niecałe 15 minut filmu, zaledwie parę przypadkowo sklejonych fragmentów taśmy bez utrzymania ciągłości niektórych scen. Dwie z nich częściowo rekompensują jednak ogólne rozczarowanie: wybór przez Kesslera (Kazimierz Justian) Zośki Malinowskiej na hali fabrycznej i tragiczna walka ojca Zośki (Jan Szymański) z fabrykantem. Pierwsza, nakręcona w prawdziwym otoczeniu fabrycznym i najprawdopodobniej z udziałem prawdziwych włókniarek, w których spracowane twarze możemy przez moment

spojrzeć, ma niezaprzeczalny urok dokumentalny. Dramatyczna i tragiczna walka Kesslera z Malinowskim zapowiadana była jako jeden z najmocniejszych momentów filmu. Ogłaszano, że podobno podczas zdjęć inżynier doglądający maszyny zaczął krzyczeć z przerażenia, a operator z przejęcia przestał na chwilę kręcić. Rzeczywiście liczba ujęć i punktów ustawienia kamery składa się na wrażenie dynamicznego montażu. Efekt potęgują zdjęcia nakładane, dzięki którym śmierć – w postaci czaszki – zagląda w oczy bohaterom. Po chwili koło zamachowe rozrzuca ich szczątki i nawet specjalnie nie przeszkadza, że wyraźnie są to nogi kukły, a nie skrwawione strzępy ciała...

Nie zobaczymy jednak – bardziej spektakularnej – sceny pożaru fabryki, kręconej w niedokończonym budynku fabrycznym. Podobno były to ujęcia trudne technicznie, sfilmowane, jak to w takich okazjach zazwyczaj określała prasa, z „amerykańskim rozmachem”. Operatorzy ustawili się w dwóch punktach (filmowanie z kilku kamer należało wówczas do rzadkości). Wewnątrz budynku rozlokowali się pirotechnicy wojskowi, a przed nimi tłum statystów w bluzach roboczych czekający na sygnał. Tak to opisywał dziennikarz:

„«Zaczynamy!» – brzmi komenda. Reflektory zatrajkotały, zasyczały i rzuciły snop srebrzystego światła [...]. Rozlega się umówiony gwizd. Aparaty zaczynają kręcić. Przez megafon rozlega się komenda: «Ognia!». Znów gwizd podwójny. Z luk okien zaczynają buchać płomienie. Gwizd potrójny. To na «dym». I rzeczywiście kłęby dymu, wydobywające się z murów, przysłaniają ogniste języki... Trąbka. To na straż. Zajeżdża potężna sikawka parowa. Strażacy szybko zeskakują, w mgnieniu oka ustawili drabiny wielopiętrowe i pną się na płonące rusztowania...

Teraz kolej na aktorów i statystów. [...] Statyści biegną w szalonym pędzie. Wtem słychać komendę: «Buch!». Wyznaczeni specjalnie statyści padają. Inni rzucają się ku nim i wynoszą z planu. Jeden pada na pierwszym planie. Komenda: «Smosarska!». Posłuszna komendzie «naczelnego» wodza, Smosarska biegnie odważnie ku «rannemu», przebijając się przez zwarty tłum statystów, klęka przed rannym, opatruje mu «okaleczone» ramię. Statyści zazdrośnie spoglądają na swego kolegę, który miał szczęście być rannym”.

Nie zobaczymy otwierającej sekwencji, w której na wsi pojawia się Smosarska na koniu: „cudne dziewczę wsi polskiej, nowoczesne, bo nacechowane energią i samodzielnością, lecz opartymi na tradycji ziemiańskiej”. Dogląda żniw, młocki, promieniejąc przy tym urodą, jak pisała prasa. Możemy tylko czytać relacje o dokumentalnej ekspozycji Łodzi: zdjęciach miasta spowitego mgłą i dymami o świetle, gwizdków fabrycznych, pierwszego tramwaju, robotników z blaszankami przekraczających fabryczną bramę... Nie ocenimy, czy nas – podobnie jak widownię na premierze – też wzruszy scena u starego Borowieckiego, przed którym Anka chce zataić pożar, nerwowo grając na fortepianie, podczas gdy łuna ognia odbija się w pokoju. Nie zobaczymy, jak Solski-Bucholc, w zgodzie chwalonej przez krytyków kreacji aktorskiej, ucieka przed majakami goniących go robotników podczas przedśmiertnego obchodu fabryki. Ominie nas uwieczniona na fotosach scena balu u fabrykanta, gdzie kobiety z fryzurą „na chłopczycę” tańczą jakiś nowoczesny taniec... Pozostaje liczyć na to, że gdzieś, w zapomnianych puszkach leży jeszcze pozostała część filmu.

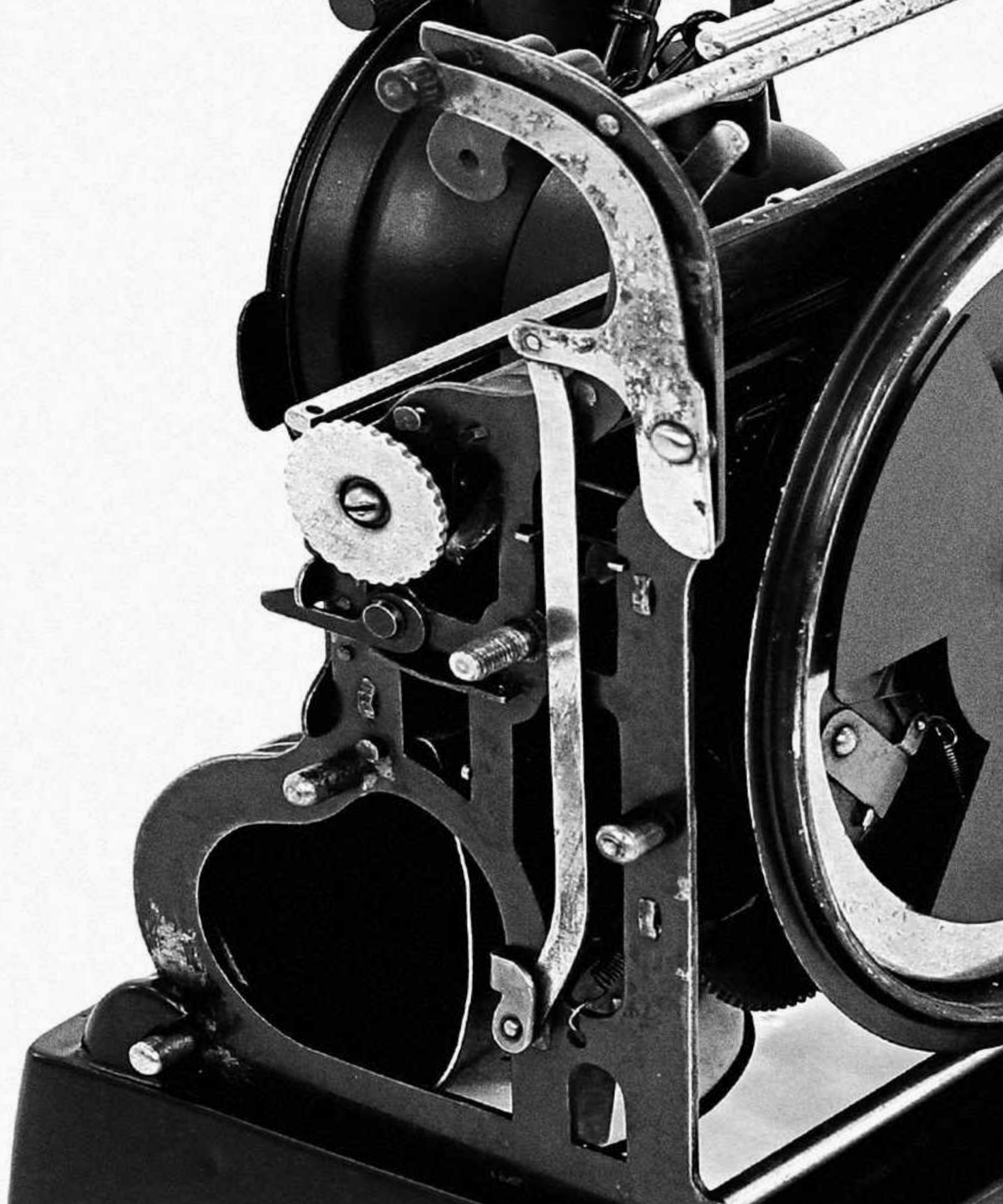
Podczas premiery 10 listopada 1927 roku plakat reklamowy filmu, zamówiony u znanego ilustratora Stefana Norblina, z postaciami Smosarskiej i Junoszy-Stępowskiego na tle dymiących łódzkich kominów, ozdobił wejście nowoczesnego warszawskiego kina Palace. Opłaceni dziennikarze nie mogli się nachwalić filmu i opisywali tłumy czekające przed kasami. Mamy jednak podstawy powątpiewać w całkowity sukces.

Znana recenzentka Maria Jehanne Wielopolska chwaliła technikę zdjęć, które były, jej zdaniem, „zupełnie chwilami europejskie”. Zarzuciła jednak filmowi, że nie jest to adaptacja, ale „filmowa ilustracja”, zlepek scen niepowiązanych wyraźną linią narracyjną, na dodatek bardzo archaiczny pod względem stylu filmowego. Scenę pożaru uznała za zabawną, zwłaszcza fragmenty kręcone nie w rzeczywistych plenerach, ale za pomocą makiety („widok tego gmachu poskładanego z wyłuwaczów i zapalek jest nie do darowania”).

Z kolei Witold Wandurski w awangardowej „Dźwigni” napisał, że *Ziemia obiecana* jest pierwszym polskim filmem naprawdę godnym uwagi. Podobało mu się przede

wszystkim przedstawienie świata pracy, kapitału i maszyn. „Jest w tym filmie patos pokonywania przeszkód, urok budowania, zapowiedź nadchodzącej kultury konstruktywistycznej” – pisał. Chwalił (powściągliwie) stronę warsztatową, montaż, zdjęcia trickowe, a przede wszystkim obrazy maszyn, które z lubością wyliczał: selfaktorów, szpulmaszyn, warsztatów automatycznych itd. Nie podobała mu się za to krytyka przemysłu w imię ludowości dworku polskiego i „wystrzyganek łowickich”, i to, że film nie pokazuje rzeczywistych, bardzo trudnych warunków pracy robotników w przemyśle włókienniczym.

W dziennikarskim podsumowaniu sezonu *Ziemia obiecana* została uznana za pomysł „chybiony i nieudany”. Recenzent zwrócił też uwagę, że film nie osiągnął sukcesu finansowego wcześniejszych hitów Sfinksa z udziałem Smosarskiej: *Iwonki* czy *Trędowatej*. Być może rzeczywiście produkcja ta była przejawem ambicji Hertza, który mimo przeświadczenia, że lepiej „iść” melodramaty – w których się zresztą specjalizował – chciał w końcu zrobić film artystyczny. Deklarował, że *Ziemia obiecana* ma być ukoronowaniem jego działalności, i tak się istotnie stało. Zmarł w styczniu 1928 roku, niecałe dwa miesiące po premierze.



Łódź jako plener filmowy

Obecność ekip filmowych od dziesięcioleci jest nieodłącznym elementem pejzażu Łodzi. Nie sposób zliczyć, jak wiele nakręcono w mieście fabuł, seriali, filmów dokumentalnych, oświatowych, instruktażowych czy etiud studenckich. Pewnie łatwiej byłoby znaleźć w Łodzi obszary, które w filmie zagrały, niż te, gdzie nie padała komenda: „Akcja!”.

Aktorki i aktorzy, kamery, mikrofony, cateringowe autobusy oraz dźwięk klapsa przyciągają uwagę miłośników kina i zwykłych przechodniów. Najczęściej życzliwą, choć nie brakuje łodzian uważających filmowców za współczesnych grabieżców, którzy narozrabiają, nabałagania, a jak przyjdzie do płacenia, będą podnosić argumenty o potrzebie wspierania kultury narodowej. „Cóż, nikt nie jest doskonały”, powtórzmy za Osgoodem Fieldingiem III, bohaterem *Pół żartem, pół serio* Billy’ego Wildera.

Przed 1939 rokiem w Łodzi powstało zaledwie kilka filmów. Wśród nich *Ziemia obiecana* z 1927 roku, wyreżyserowana przez Aleksandra Hertza, a odnaleziona przez Kamila Stepana i Jerzego Maśnickiego w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie.

W zachowanych fragmentach – koniecznie trzeba je obejrzeć na wystawie w Muzeum Kinematografii – prawie nie ma zdjęć plenerowych, musimy więc zaufać prasie informującej, że film kręcono m.in. w fabrykach Scheiblera i Grohmana oraz w Widzewskiej Manufakturze. Przedwojenną Łódź możemy podziwiać w melodramacie *Skłamałam* w reżyserii Mieczysława Krawicza (1937). Wraz z główną bohaterką (Jadwiga Smosarska) widzimy dworzec Łódź Kaliska, przez szybę tramwaju linii nr 5 – ul. Piotrkowską i pl. Wolności z pomnikiem Tadeusza Kościuszki, wreszcie bramę kamienicy przy ul. Andrzeja 11 (ul. Andrzeja Struga) z szyldem zakładu fotograficznego Józefa Mencla.

Tak się zmieniało miasto

Odgadywanie adresów widocznych w filmach, zwłaszcza tych nieoczywistych, sprawia ogromną radość, stanowi też pretekst, by zgłębiać historię Łodzi, obserwować, jak

zmieniała się architektura, komunikacja miejska, ludzie. Najlepiej pod tym kątem oglądać tytuły, w których zgadzają się czas filmowej akcji i czas realizacji filmu, a ingerencja scenograficzna jest niewielka lub nie ma jej wcale. Gdyby wyruszyć w podróż w czasie, mogłaby ona wyglądać następująco.

W nakręconym w całości w Łodzi dyplomowym obrazie studentów Szkoły Filmowej *Koniec nocy* w reżyserii Juliana Dziedziny, Pawła Komorowskiego, Walentyny Uszyckiej (1956) warto zwrócić uwagę na kino Wisła przy ul. Tuwima 1, wraz z nieodłącznymi „konikami” oferującymi widzom bilety po zawyżonej cenie, a także na dopiero co zbudowaną krańcówkę tramwajową przy ul. Północnej, oficjalnie nazywaną Dworcem Tramwajów Podmiejskich.

Gdy tylko z ekranu znikają napisy początkowe w filmie *Ich dzień powszedni* Aleksandra Ścibora-Rylskiego (1963), widzimy lekarza pogotowia (Zbigniew Cybulski) wbiegającego do budynku przy ul. Moniuszki 2, cudem unikającego potrącenia przez auto (ruch samochodowy i na Moniuszki, i na Piotrkowskiej jest spory). Warto wiedzieć, że pod tym adresem znajdowała się prowadzona przez Stefanię Brudzińską słynna kawiarnia Honoratka – od 1948 do 1975 roku miejsce spotkań łódzkiej bohemy, w tym filmowców.

W popularnym serialu *Daleko od szosy* Zbigniewa Chmielewskiego (1976), podobnie jak w przypadku zaczynającego tryptyk *Pójdiesz ponad sadem* (1974) i kończącego cykl *Wesela nie będzie* Waldemara Podgórskiego (1978) (wszystkie części łączy typ bohatera grany przez Krzysztofa Strońskiego), można przyjrzeć się licznym łódzkim lokacjom. Jest wśród nich dom towarowy Uniwersal przy pl. Niepodległości, ul. Narutowicza z ulicznym aparatem telefonicznym czy ul. Tuwima, po której jeżdżą tramwaje, a zaparkowanie motocykla wiąże się z koniecznością zapłaty inkasentowi.

W filmie *Co dzień bliżej nieba* w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego (1984) poza okolicami Polonii przy ul. Piotrkowskiej 67, jednego z 24 kin funkcjonujących wówczas w Łodzi, parkiem Sienkiewicza oraz rudarami po południowej stronie Armii Czerwonej (al. Piłsudskiego) przy ul. Sienkiewicza, kamera uwieczniła targowisko Górniak, dworzec Północny i lunapark (już nie istnieje) w parku Na Zdrowiu, ze strzelnicami i budzącą lęk kolejką górską.

Z wielu obiektów zdjęciowych *Alei gówniarzy* Piotra Szczepańskiego (2007) wyróżnijmy wątek imprezowy, na który złożyły się: murek przy ul. Tuwima 7, gdzie młodzież piła alkohol kupowany na pobliskiej stacji benzynowej (żartowano, że jest jedyną w Polsce o wyższej sprzedaży alkoholu niż paliwa); poprzednik OFF Piotrkowska, czyli China Town zawdzięczające nazwę budkom z azjatyckim jedzeniem; pub Łódź Kaliska w dekadzie największej popularności.

Warto poszerzyć wiedzę na temat miasta o kroniki filmowe, etiudy studenckie, a także dokumenty, z których *Ballada o Łodzi* Stanisława Kokesza (1957), *Łódzka niedziela* Edwarda Pałczyńskiego (1962) czy *Z miasta Łodzi* Krzysztofa Kieślowskiego (1969) to minimum na dobry początek. I koniecznie obejrzeć *Pałace «Ziemi obiecanej»* Leszka Skrzydły (1967), które zainspirowały Andrzeja Wajdę do nakręcenia w 1974 roku *Ziemi obiecanej* – najbardziej kojarzonego z Łodzią filmu (i serialu) na podstawie powieści Władysława Reymonta. Spośród ponad stu lokalizacji wykorzystanych podczas zdjęć, większość znajdowała się Łodzi. U Wajdy zagrały m.in. Zakłady Przemysłu Bawełnianego Poltex (dzisiejsza Manufaktura) wraz z pałacem Izraela Poznańskiego (Muzeum Miasta Łodzi), pałac Karola Scheiblera (Muzeum Kinematografii), pałac Karola Poznańskiego przy ul. Gdańskiej 32 (Akademia Muzyczna), pałac Maurycego Poznańskiego przy ul. Więckowskiego 36 (Muzeum Sztuki), Księży Młyn, ul. Moniuszki... Długo można by wymieniać.

Polscy filmowcy to krezusi

Za Andrzejem Wajdą często powtarzana jest anegdota, że najwięcej emocji wśród filmowców z zagranicy budziło poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: ile to wszystko, co widać na ekranie, musiało kosztować? Amerykańskim producentom trudno było uwierzyć, że XIX-wieczna zabudowa wraz z ogromnymi fabrykami z początku wieku, tworzącymi kompleksy odgródzone murem od reszty miasta, na których terenie znajdowały się stacje kolejowe, pałace i składy, do lat 70. XX wieku pozostawała w stanie praktycznie niezmienionym. W fabryce Uniontex (zrujnowana dziś tkalnia przy zbiegu ulic Kilińskiego i Milionowej) wystarczyło tylko zastąpić jarzeniówki lampami nawiązującymi wyglądem do XIX-wiecznych, by przenieść się o blisko sto lat wstecz. To, co było przekleństwem dla Łódzian, czyli zaniedbane kwartały w środku miasta, dla filmowców stanowiło nie lada atrakcję (*W ciemności* Agnieszki Holland z 2011 roku,

Miasto 44 Jana Komasy z 2014 roku). Z kolei w nagrodzonym Oscarem filmie *Ida* Pawła Pawlikowskiego (2013) cofamy się do lat 60. XX wieku. Pojawia się ul. Legionów na odcinku między ulicami Gdańską a św. Jerzego, z witrynami sklepów i odtworzonymi szyldami: „Mięso. Wędliny”, „Pasmateria”, „Czekolady Rywal”, „Naprawy parasoli”, „Delikatesy Społem”, a także m.in. kamienica przy ul. Dowborczyków 13, kościół św. Józefa przy ul. Ogrodowej 22, ponura ul. Braterska czy cmentarz żydowski.

Obok fabrykanckich pałaców do obiektów najczęściej filmowanych należą dworce kolejowe. Fabryczny – jeszcze w historycznym kształcie – zapisał się w pamięci widzów przede wszystkim dzięki Krzysztofowi Kieślowskiemu i scenom z *Przypadku* (1981), w których Witek Długośz (Bogusław Linda) z torbą na ramieniu biegnie po peronie, goniąc odjeżdżający pociąg. Stację Łódź Fabryczna można też zobaczyć w *Walkowerze* Jerzego Skolimowskiego (1965) czy serialu *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera (1976–1987), gdzie Borewicz (Bronisław Cieślak) i Zubek (Zdzisław Kozień) widzą wśród podróżnych popularnych aktorów przyjeżdżających z Warszawy na zdjęcia do Wytwórni Filmów Fabularnych przy Łąkowej. Tak uchwycono fragment filmowo-łódzkiej rzeczywistości.

Charakterystyczny neon dworca Fabrycznego pojawił się w fabule po raz ostatni w *Weekendzie* Cezarego Pazury (2010), natomiast budynek dworca Łódź Kaliska w oryginalnej bryle sprzed przebudowy – w *Zabiciu ciotki* Grzegorza Królikiewicza (1984). Nowy Kaliski zagrał w *Ajlawju* Marka Koterskiego (1999) oraz *Bajlandzie* Henryka Dederki (2000).

W innej roli

Wróćmy do 1959 roku, kiedy Jerzy Kawalerowicz nakręcił *Pociąg*. W tle napisów początkowych widać pasażerów idących po dworcowych schodach, filmowanych nieruchomą kamerą usytuowaną nad ich głowami. Potem do pociągu wsiadają: jako pierwszy lekarz (Leon Niemczyk), a jako ostatni, gdy skład już ruszył, Staszek (Zbigniew Cybulski). Wracam do tej sceny nie tylko dlatego, że pięknie pokazuje dworzec Kaliski, ale i dlatego, że to film, w którym Łódź gra inne miasto (w *Pociągu* – akurat Warszawę). Pozostałe przykłady? Oto kilka.

W *Kaloszach szczęścia* Antoniego Bohdziewicza (1958) wspomniana wcześniej kawiarnia Honoratka stała się siedzibą firmy pogrzebowej Hanseman przy Goldstrasse 20 w Monachium.

Ogrodowa altana znajdująca się na tyłach pałacu Schweikerta przy ul. Piotrkowskiej 262/264 (Instytut Europejski) zagrała zakład pogrzebowy w Portugalii w filmie *Aria dla atlety* Filipa Bajona (1979).

Drewniany dom stojący przy ul. Scaleniowej na Rudzie Pabianickiej, potem przeniesiony do Łódzkiego Parku Kultury Miejskiej przy Centralnym Muzeum Włókiennictwa, straszył – jako opuszczony pensjonat na odludziu w Alabamie – w amerykańskim thrillerze *House* w reżyserii Robbiego Hensona (2008). We wcześniejszym o dwa lata *Thr3e*, tego samego reżysera, Amerykę udawała m.in. Bacówka u Józka przy Rudzkiej Górze oraz opustoszała wówczas fabryka Ramischa, dzisiejsza OFF Piotrkowska.

Akcja *Inland Empire* Davida Lyncha (2006) zrealizowanego częściowo w Łodzi (m.in. w pofabrycznych halach Poltexu i w pałacu Herbsta) toczy się w Hollywood, wskazówką może być tytuł i filmowe wątki. Specjalnością reżysera jest jednak mylenie tropów, więc proszę potraktować ten akapit jako przypuszczenie.

W jednej z pierwszych scen filmu *W cieniu* Davida Ondříčka (2012) chłopcy kopią piłkę na boisku szkoły podstawowej przy ul. Tuwima 12a, które zagrało podwórko w czechosłowackiej stolicy w 1953 roku.

Podczas zdjęć do *Zimnej wojny* Pawła Pawlikowskiego (2018) front hali sportowej przy ul. ks. Skorupki przyozdobiły flagi: polskie, niemieckie, czechosłowackie, sowieckie i koreańskie, przenosząc widzów na Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Berlinie w 1951 roku. Stolica Niemiec znalazła się również – obok *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy (1974), *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego (1971) czy *Pavoncello* Andrzeja Żuławskiego (1967) – wśród licznych filmowych wcieleń pałacu Scheiblera (od 1986 roku siedziby Muzeum Kinematografii). Sala balowa – udekorowana nazistowskimi emblematami – pojawia się w *Stawce większej niż życie* Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica (1967) jako reprezentacyjne wnętrze, gdzie kapitan Hans Kloss zostaje odznaczony Krzyżem Żelaznym.

Także w *Stawce...* sala balowa stała się Cafe Rose w Stambule, klatka schodowa – wejściem do kawiarni, gabinet Scheiblera – pokojem właścicielki (Rose – Alina Janowska), z kolei salonik mauretański wystąpił w serialu jako pokój do gry w karty.

Sala balowa pałacu Scheiblera zagrała także znajdujący się w Paryżu pokój hotelowy Wokulskiego w *Lalce* w reżyserii Ryszarda Bera (1977). Paryskie pasaże z lat 50. XX wieku zainscenizowano natomiast w *Zimnej wojnie* Pawła Pawlikowskiego (2018) na ul. Hotelowej przy Grand Hotelu. Na fasadach pojawiły się napisy „Café” i „Antiquités”, a przed knajpką Le Balto – stylowe stoliki. Scenografowie zaaranżowali paryskie wnętrza przy al. Kościuszki 1 i przy ul. Sienkiewicza 21, wykorzystali także klatkę schodową willi przy ul. Wróblewskiego 38, należącej w XIX wieku do nomen omen francuskiego fabrykanta Leona Allarta, a w XX stuleciu do Ernesta Saladina, przedsiębiorcy i konsula Republiki Francuskiej w Polsce.

W krótkim tekście można zaledwie nakreślić wprowadzenie do szerokiego tematu, jakim są filmy kręcone w łódzkich plenerach. Warto jeszcze zwrócić uwagę na takie tytuły, jak *Zadzwońcie do mojej żony* Jaroslava Macha (1958), *Powrót na ziemię* Janusza Nasfetera (1966), *Party przy świecach* Antoniego Krauze (1980), *Vabank* Juliusza Machulskiego (1981), *Trójkąt bermudzki* Wojciecha Wójcika (1987), *Piłkarski poker* Janusza Zaorskiego (1988), *Ucieczka z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego (1990), *Kroll* (1991) i *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego, *Edi* Piotra Trzaskalskiego (2002), *Wymyk* Grega Zglińskiego (2011).

Kolory szarości. Łódź w dokumentalnych etiudach studentów PWSFTviT w Łodzi

„Naturalnym środowiskiem reżysera filmowego jest miasto. Tak było od chwili narodzin filmu. Rzecz przecież nie tylko w tym, że kinematografia to rozbudowany przemysł, powiązany z wieloma instytucjami administracyjnymi, finansowymi i kulturalnymi, których centra znajdują się w mieście. Miasto to tempo, dynamika, ruch, poligon technologii i przemian cywilizacyjnych w najwspanialszej i najpotworniejszej postaci. To także tygiel ludzki, konglomerat wszelkich przejawów życia społecznego, a zarazem dramat samotności w tłumie”¹. Naturalnym środowiskiem adepta sztuki filmowej, studenta łódzkiej Szkoły Filmowej, jest Łódź. Miasto szczególne – zachwycające i odpychające. Miasto ciągłego wzrostu i nieustannego, boleśnie widocznego rozpadu. Obie Łódzie fascynowały młodych filmowców, którzy przyjeżdżali na Targową. Obie inspirowały i obie stanowiły nie tylko scenerię, ale i temat ich etiud dokumentalnych.

Łódź czerwona

Zanim proklamowano socrealizm w Polsce, Kazimierz Sheybal zaprezentował w szkolnym filmie *Pierwsze etiudy* (1949) wnętrza pałacu Kohna, który do dziś stanowi główny budynek kampusu uczelni, pokazał też rosnący przemysł filmowy w powojennej Łodzi. Uśmiechnięci, zadowoleni z sumiennie przygotowanych scenariuszy studenci ochoczo wsiadają na pakę ciężarówki, by udać się do hal zdjęciowych, gdzie mają powstać ich pierwsze filmy. Czasu na pracę jest niewiele, ponieważ w Łodzi nieustannie realizuje się kolejne projekty. To jednak nie rozwijający się przemysł filmowy stanie się tematem następnych szkolnych produkcji. Łódź przybiera czerwoną barwę, powiewają sztandary, odbywają się zjazdy i pochody. W Szkole Filmowej zawieszono hasła przypisywane Leninowi, Stalinowi i Bierutowi: „Film najważniejszą ze sztuk”; „Film pomaga klasie robotniczej i jej

partii wychowywać pracujących w duchu socjalizmu”, „Udostępnić masom ludowym poprzez budownictwo socjalizmu wszystkie zdobycze kultury, takie jest podstawowe zadanie naszego pokolenia”. Edward Pałczyński, jeden ze studentów pierwszych roczników Szkoły Filmowej, wspominał: „W pochodach pierwszomajowych nasze szeregi śnieżyły się białymi koszulami, na których zakwitała czerwień krawatów. Na palcach jednej ręki można było policzyć ubranych po cywilnemu, czyli jeszcze nie do końca uświadomionych”². Zobligowani, ale bywa, że również chętni do wypełniania obowiązków wobec socjalistycznej ojczyzny, studenci dokumentują Łódź jako miasto narodzin i rozwoju nowego systemu. Zgodnie z wymogami socrealizmu realizują przesyczone propagandowymi treściami reportaże, opatrzone nachalnym komentarzem, i inscenizowane dokumenty. *Akademicy czerwonej Łodzi* (reż. Ewa Petelska, 1950) to osobliwy amalgamat zapisu reporterskiego pierwszej okręgowej konferencji Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej, która odbyła się w Łodzi, 2 kwietnia 1950 roku, przy ul. Moniuszki (dzisiejszy budynek YMCA), z opowieścią fabularyzowaną o Zygmuncie Kowalczyku, aktywnym członku ZAMP-u. Łódź w tamtym czasie to jednak nie tylko miasto intelektualistów, lecz przede wszystkim robotników, w którym latem 1950 roku miało miejsce spotkanie przedstawicieli Międzynarodowego Zrzeszenia Związków Zawodowych Pracowników Przemysłu Włókienniczego i Odzieżowego. Opowiada o nim *Światowy Zjazd Związków Zawodowych* (reż. Jan Riesser, 1950) – typowy dla socrealizmu, opatrzony komentarzem i muzyką zapis obrad. Delegaci nie tylko dyskutowali, również „zwiedzili łódzkie zakłady włókiennicze, zapoznając się z warunkami pracy towarzyszy”. Niewiele można dowiedzieć się z tych filmów o życiu w Łodzi epoki stalinowskiej i prawdziwym wyglądzie miasta. Takiej wiedzy nie dostarczają również dwa inne filmy tamtego okresu, ukazujące wedle prawideł socrealizmu optymistyczną wizję miasta, w którym wyrastają biblioteki (*W nowej bibliotece* Janiny Hartwig z 1950 roku opowiada o działaniu Miejskiej Biblioteki im. Ludwika Waryńskiego w Łodzi; dziś: Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego) i nowe budynki mieszkalne dla robotników (*Nowe domy* Stanisława Kokesza z 1950 roku). W drugim z tych filmów zobaczyć można łódzkie ubogie i szare podwórka, zniszczone

kamienice, gdzie mieszkała niegdyś biedota, skonstrastowane z pofabrykanckimi pałacami. Nie wspomina się jednak o tym, że te kamienice nadal są zamieszkane. Łódź jawi się w tym filmie jako wielki plac budowy „dla wszystkich ludzi pracy”.

Nieco więcej obrazów z rzeczywistego życia miasta odnaleźć można w etiudach, których poetyka i tematyka bliższa jest „czarnej serii” polskiego dokumentu. W *Niebo dla miasta* (1959) Stanisława Olejniczaka po raz pierwszy poruszony zostaje problem zanieczyszczenia powietrza w Łodzi, które prowadzi do chorób jego mieszkańców i do zniszczenia budynków (oglądamy brudne fasady i zasy pyłowe na dachach).

Łódź staje się wielobarwna

Wizerunek miasta w etiudach zaczął zmieniać się zanim zrealizowano *Niebo dla miasta*. Owa metamorfoza wiąże się ściśle z czasem odwilży. Agnieszka Osiecka, studiująca wtedy reżyserię na uczelni przy Targowej, wspomina o trzech Łodziach: robotniczej, łódzkim Chicago i łódzkim Hollywood³. Szkoła Filmowa zdawała się należeć do tej ostatniej sfery miasta, ale jej studenci zerkali za ogrodzenie okalające uczelnię. W 1957 roku Roman Polański zrealizował etiudę *Rozbijemy zabawę*. Pokazał w niej potańcówkę zorganizowaną przy fontannie na tyłach szkolnego budynku – wielobarwny, pełen wyszukanej elegancji tłum studentów należących do artystycznej bohemy miasta, odseparowany od szarych domów i brudnych podwórek. Świat, do którego przynależał, Polański zderzył z łódzkim półświatkiem – chuliganów, wcześniej obecnych w filmach „czarnej serii” i wyprodukowanym przez łódzką uczelnię debiucie fabularnym trzech jej absolwentów – *Końcu nocy* (reż. Julian Dziedzina, Walentyna Uszycka, Paweł Komorowski, 1956). Opryszki i łobuzy szybko rozbili elitarną zabawę, a Polański otrzymał naganę za spowodowanie niebezpieczeństwa na swoich kolegów i koleżanki. Po latach Marek Hendrykowski pisał: „Był on [Polański] pierwszym, który w tak brutalnej formie, zaprojektowanej na zasadzie happeningu, pokazał sztuczność symbolicznego odizolowania terytorium uczelni od reszty miasta”⁴.

Wielobarwność Łodzi, która nie przynależy wyłącznie do świata za szkolnym murem, odkrywają adepci reżyserii i sztuki operatorskiej na przełomie lat 60. i 70. Sceneria

3 Ibidem, s. 156.

4 Marek Hendrykowski, *Filmowa Łódź w oczach studentów i profesorów PWSFTviT*, „Images” 2013, nr 21.

miasta staje się tłem niezwykłych eksperymentów Warsztatu Formy Filmowej. Józef Robakowski przeprowadził jeden z nich na Rynku Bałuckim, obserwując to tętniące życiem miejsce od godziny 7 do 16, 25 listopada 1970 roku i zapisując 2 klatki co 5 sekund (*Rynek*, 1970). Trzy lata później Ryszard Waśko przygotował *Podróż Wacława Antczaka do kiosku przy ulicy Główniej*. Widzimy tu ograniczone specyficznym kadrem, filmowane na kolorowej taśmie, kamerą umieszczoną na jadącym rowerze, fragmenty ulic Targowej i Główniej (dziś al. Piłsudskiego). Dla twórców Warsztatu skupionych na poszukiwaniach formalnych, miasto nie stanowiło głównego tematu filmu, choć jego charakter współbrzmiał z ich badaniami.

Po formę eksperymentalną, lecz skoncentrowaną na konkretnym „tu i teraz”, sięgnął pod koniec lat 60. Zbigniew Rebzda. W etiudzie *Jotes* (1969) ukazał wnętrza Zakładów Mechanicznych im. J. Strzelczyka w Łodzi specjalizujących się w produkcji szlifierek. Autor połączył w etiudzie animowane fragmenty z obserwacją skoncentrowaną na rytmie pracy maszyn, płynących stopów metali, sypiących się iskier; taśmę kolorową z czarno-białą. Obrazom towarzyszył niediegetyczny dźwięk – efekty układające się w melodię pracującej fabryki. Przedsiębiorstwo w jego ujęciu to nie tylko nowoczesny zakład pracy, ale wręcz futurystyczne laboratorium. Widoczna jest w nim fascynacja fabryką jako sercem miasta.

Niemal dziesięć lat później studentom Szkoły Filmowej znów udało się uchwycić żywotność i wielobarwność Łodzi we wspólnym projekcie adeptów sztuki operatorskiej pod opieką Kazimierza Konrada. W *Szkicach łódzkich* (reż. Waldemar Szarek, Jacques Senney, 1978) ujęcia spowitych dymem starych hal fabrycznych i łódzkiego bruku sąsiadują z obrazami nowoczesnej tkalni. W rytm popularnej wówczas muzyki elektronicznej (podobną umieścił Andrzej Wajda w ścieżce dźwiękowej *Człowieka z marmuru*, 1976) kamera krąży wokół maszyn, omiata tysiące krosien, wychodzi na tłumną ul. Piotrkowską. Z dźwięków wyłania się na moment melodia *Przqśniczki* Stanisława Moniuszki, hymnu miasta, która przechodzi we współczesną muzykę taneczną. W kolorowej sekwencji etiudy zobaczyć można wielobarwne neony, sklepowe wystawy, nowoczesne przejścia podziemne, pokazy mody, miejsca rozrywki. Łódź – to nowoczesna, tętniąca życiem metropolia.

Kolejny wspólny projekt studencki dotyczący Łodzi, tym razem adeptów reżyserii, powstał trzy dekady później pod opieką artystyczną Macieja Drygasa i Mirosława Dembińskiego. *Łódź od świtu do nocy*⁵ zrealizowano czterokrotnie w latach 2007, 2008, 2009 i 2011. Na każdy z filmów złożyło się kilka–kilknaście krótkich etiud. Pokazują one, jak bardzo zmieniała się sztuka filmowego dokumentu na przestrzeni lat i jak bardzo zmienił się stosunek młodych twórców do miasta, które fascynuje i inspiruje, ale rzadko zachwyca. Uderza w nich silnie autorski charakter, tendencja do poszukiwania intrygującego bohatera jednostkowego, zainteresowanie zjawiskami niewpisującymi się w medialny obraz Łodzi, i wreszcie – wybór oryginalnych punktów widzenia. Jennifer Malmqvist skoncentrowała się na paradoksalnej urodzie miasta i nakręciła film w oczyszczalni ścieków, eksponując rytm i tempo pracy urządzeń. W niemal abstrakcyjnych kadrach uchwyciła kolorowe i mieszające się ciecze. W *Czarnym kurczaku* David Makowski opowiada historię miłości, odrzucenia i rozstania dwóch pluszowych kurczaków. Scenerią zdarzeń są: łódzka Manufaktura, jedno z licznych w Łodzi dużych, szarych i zaniedbanych przejść podziemnych oraz dawny dworzec Łódź Fabryczna, jedno z ulubionych miejsc filmowców. W etiudach *Gołębie* (reż. Igor Chojna) i *Star Watcher* (reż. Magnus von Horn) oglądamy z kolei miasto z jego dachów. I to właśnie specyficzna perspektywa, z której zwykle nie zobaczymy Łodzi w telewizji, wyróżnia wszystkie edycje projektu, współbrzmi z różnorodnością tematów. Twórcy nie analizują społecznej struktury miasta, nie próbują dociekać przyczyn jego stagnacji, nie opowiadają o jego historii, choć wszystkie te tematy pojawiają się w etiudach na odległych planach.

Szarości Łodzi

Jeden z bohaterów etiudy Matyldy Kawki *Lekcja polskiego* z cyklu *Łódź od świtu do zmierzchu*, obcokrajowiec, wskazuje dworzec Łódź Fabryczna jako swoje ulubione miejsce w mieście: „A dlaczego? Bo tam są pociągi, co wyjeżdżają z Łodzi”. Wiele lat wcześniej wybitny wykładowca Szkoły Filmowej Jerzy Mierzejewski zauważył: „Otrzymałem honorowe obywatelstwo miasta Łodzi, co oznaczało, że przysługują mi darmowe przejazdy tramwajem i miejsce na cmentarzu, ale przyznam, że w ogóle

5 Edycja z roku 2011 nosiła tytuł *Od świtu do zmierzchu*. W latach 2007–2009 opiekę artystyczną nad projektem sprawowała również montażystka Dorota Wardęszkiewicz.

nie znam tego miasta poza Grand Hotelem, gdzie zawsze spałem. To miasto jest okropne, poruszam się po nim z zamkniętymi oczami”⁶. A jednak przyciągało uwagę, szczególnie tych młodych twórców, którzy zarazili się bakcylem dokumentalizmu. Krzysztof Kieślowski wspominał: „Tyle tam było fascynującej brzydoty. Twarze jak z Dostojewskiego: okrutne doświadczenie i cierpienie, jednocześnie zgoda na wszystko. Szarość murów, smutek w twarzach, przestrzenie komórek, podwórek, korytarzy, w tramwaju specjalna taryfa za przewóz szatkownicy do kapusty. Całe dni łąziłem po Łodzi z aparatem”⁷. To właśnie obrazy Łodzi z etiud realizowanych przez późniejszego autora *Przypadku* w czasach studenckich i kręconych w kolejnej dekadzie przez innych autorów najsilniej zapisały się w pamięci widzów. Znalazły bowiem kontynuację w znanych dokumentach tworzonych przez filmowców już po ukończeniu Szkoły Filmowej (*Z miasta Łodzi*, reż. Krzysztof Kieślowski, 1969; *Nasze znajome z Łodzi*, reż. Krystyna Gryczelowska, 1971; *Łódzki życiorys*, reż. Danuta Halladin, Lidia Zonn, 1984). Łódź okazała się *pars pro toto* kraju – wymarzoną wprost miejscem do tworzenia filmów w duchu „nowej zmiany”, wskazujących błędy socjalistycznego systemu, takie jak nietrafione i nigdy niezakończone inwestycje (*Śródmieście Łodzi 1972 – kwiecień*, reż. Jerzy Matula, 1972), dokumentów dokonujących rewizji zakłamanego przez propagandę wizerunku robotnika. Wojciech Wiszniewski w *Jutro. 31 kwietnia – 1 maja 1970* (1970) stworzył gorzki portret zbiorowy młodych ludzi, odległy od obrazu rozpowszechnianego przez telewizję i kronikę filmową. To dzieci robotników, które nie chcą powielać drogi rodziców. W przekazie oficjalnym bohaterowie Wiszniewskiego – łódzcy „bumelanci” – nie istnieli, dlatego Wiszniewski zaznacza w tytule, że akcja filmu toczy się 31 kwietnia, a więc w dniu, którego nie ma w kalendarzu.

Na początku lat 80. powstaje poruszający obraz Doroty Kędzierzawskiej *Początek* (1982), utrzymany w duchu poprzedniej dekady, lecz bardziej intymny, skupiony na jednostce. To film właściwie eksperymentalny, w którym znaczenie fundamentalne ma operowanie plamą, kształtem, światło-cieniem. Jego bohaterka wykonuje jednostajną, wyczerpującą pracę w zakładzie włókienniczym, w pośpiechu wraca do domu, gdzie płacze jej dziecko. Autorce udało się uchwycić depersonalizujący

6 *Filmówka...*, op. cit., s. 157.

7 *Ibidem*, s. 180.

charakter pracy. W sferze filmowego obrazu dominują przedmioty, w warstwie dźwięku – stuk obcasów o bruk, monotonne odgłosy maszyn. W finale ruch gwałtownie zastyga. W zatrzymanym kadrze widzimy bohaterkę – łódzką prądkę. Zza kadru dobiega jej głos: nie ma czasu rozmawiać, ma dzieci, spieszy się do domu. I znów słysząc łkające dziecko. W etiudach z lat 70. i 80. Łódź to miasto szarości, zmęczonych twarzy i spracowanych dłoni robotników. W kolejnej dekadzie obrazu tego dopełnią pustoszące fabryki.

A Łódź i tak zostanie⁸

Łódź to nie tylko sceneria, nie tylko temat – to miejsce, które, niekiedy na pewien czas, niekiedy na całe życie, definiuje tożsamości studentów Szkoły Filmowej. Choć dziś bez trudu mogą wyjechać z kamerą w odległe zakątki kraju, podróżować poza jego granice, by realizować dokumentalne zadania, to wciąż często pozostają w Łodzi. Wciąż zaglądają w jej zakamarki, podążają utartymi szlakami wiodącymi przez Piotrkowską, budynki fabryk zamienione w lofty i galerie handlowe, przez księżycowy pofabryczny krajobraz. Coraz częściej nie tylko obserwują miasto w swych filmach. Łódź zostaje w nich uwewnętrzniona. HeOg Kim, autorka etiudy *Łódź. W poszukiwaniu własnego czasu* (2006), konstatuje: „Łódź jawi mi się jako bajka, jednak to miasto jest dla mnie dziwnym miejscem. Byłam tam przez cztery lata, a zdawało mi się, że to tylko jeden dzień i jakby we śnie. Mam wrażenie, jakby ten czas tańczył w powietrzu niczym fale ciepła, które znikają w wodzie”.

8 To tytuł szkolnej etiudy Marcina Podolca zrealizowanej w 2010 roku, w której w charakterystycznej dla swych filmów formule połączył on animację z dokumentem. Podolec ukazuje Łódź, każąc wędrować swoim bohaterom w zakątki odległe od turystycznych szlaków, nieznane z folderów.



Wytwórnia Filmów Fabularnych na Łąkowej – miejsce pracy, przestrzeń sztuki

W Łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych nakręcono niemal 600 pełnometrażowych filmów kinowych i około 1000 odcinków seriali. Przy Łąkowej powstały wszystkie pełnometrażowe filmy fabularne z lat 1945–1955; później pracownicy WFF odpowiadali między innymi za nominowane do Oscara superprodukcje: *Faraona*, *Potop*, *Ziemię obiecana* oraz *Noce i dnie*. Trzy ostatnie filmy powstały w 1974 roku, który można wyróżnić jako jeden z najlepszych w historii wytwórni. Drugi szczególnie udany okres to sam początek lat 80., gdy przy Łąkowej nakręcono dwa wspaniałe – kosztowne i niełatwe w realizacji – seriale kostiumowe: *Królowa Bona* i *Kariera Nikodema Dyzmy*, a wkrótce potem kilka znakomitych i ważnych pełnometrażowych fabuł (*Przypadek*, *Matka królów*, *Austeria*, *Znachor* i *Vabank*). Nie wszyscy pewnie wiedzą, że przy Łąkowej 29 kręcono także zdjęcia do dwóch filmów – *Tango* oraz *Piotruś i wilk* – które otrzymały Oscara w kategorii „krótkometrażowy film animowany”.

Dorobek Wytwórni Filmów Fabularnych jest zatem ogromny – i tym bardziej zadziwiające, że napisano o niej tak mało. Poza wydany w 2013 roku album *Fabryka snów* – czyli „historią mówioną” spisana przez Stanisława Zawiślińskiego i Tadeusza Wijatę – oraz kilkunastoma anegdotami, zebranymi w tomach o mistrzach scenografii filmowej, które wydało Muzeum Kinematografii, mamy jeszcze tylko kilkadziesiąt artykułów prasowych. Przeszkodą w podjęciu studiów nad dziejami WFF jest z pewnością niedostatek źródeł. Wyobraźnię historyków do dziś rozpalają opowieści o stosach „makulatury” – wśród której były zapewne unikatowe materiały produkcyjne – wyrzuconej na śmietnik podczas mitycznych „przekształceń własnościowych”. Dokumentacja wytwórni w archiwum miejskim liczy wprawdzie kilkaset teczek, dotyczą one jednak tylko fragmentu jej działalności. Z kolei w archiwum zakładowym spółki Łódzkie Centrum Filmowe, będącej prawnym kontynuatorem wytwórni, znajdują się niemal wyłącznie akta osobowe, z uwagi na przepisy dotyczące ochrony danych osobowych niestety rzadko udostępniane.

Od „barakowa” do Hollyłodzi

Paradoksalnie, dość dużo wiemy o początkach WFF. Grupa filmowców przy armii gen. Berlinga, dowodzona przez pułkownika Aleksandra Forda (przed wojną członka Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”), od 1944 roku kręciła dokumentalne krótkometrażówki, obierając początkowo Lublin za miejsce filmowej „centrali”. Wraz z postępowaniem frontu na Zachód, konieczna stała się decyzja, gdzie na stałe ulokować wytwórnię: w Krakowie czy w Łodzi (zniszczona stolica nie wchodziła w grę). Wybrano Łódź – prawdopodobnie z uwagi na bliskość Warszawy oraz ze względu na „proletariacką” strukturę społeczną miasta, odpowiadającą ideologicznej doktrynie nowej władzy. Nie bez znaczenia był też zapewne fakt, że Ford znał Łódź z lat swego dzieciństwa (zazwyczaj przyjmuje się, że urodził się w Kijowie – choć w kwestionariuszu zachowanym w teczce osobowej WFF wskazał jako miejsce urodzenia właśnie Łódź).

Główna siedziba utworzonego pod koniec 1945 roku Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, które miało monopol zarówno na produkcję, jak i na eksploatację filmów, mieściła się do końca 1947 roku na ul. Targowej (w dzisiejszym budynku rektoratu Szkoły Filmowej). Laboratorium i redakcja dwutygodnika „Film” znajdowały się na ul. Narutowicza 88, zaś biuro wynajmu kopii i kierownictwo kin – na ul. Sienkiewicza 33. Najważniejsze było jednak atelier. Na ten cel zaadaptowano halę sportową przy ul. Łąkowej 29, w której w czasie wojny odbywały się apele Hitlerjugend. Nie jest pewne, kto na początku 1945 roku wskazał Fordowi tę lokalizację (wedle jednej relacji, był to Olgierd Samucewicz, według innej – Stefania Koprowicz). Nie ulega jednak wątpliwości, że władze miasta początkowo miały Fordowi za złe „zarekwirowanie” budynku (także łódzka prasa nie szczędziła krytyki filmowcom). Uroczyste otwarcie atelier Filmu Polskiego, z udziałem stołecznych oficjeli, odbyło się na początku grudnia 1945 roku.

Główną bolączką kinematografii w pierwszych latach Polski Ludowej był niedostatek kadr, które byłyby w stanie korzystać z wyposażenia technicznego, w większości pozyskanego z rekwizycji na „ziemiach odzyskanych”. Przed wojną centrum produkcji filmowej była Warszawa. Wielu fachowców zginęło podczas okupacji, część znalazła się na Zachodzie; ci, którzy przeżyli, ścigali do Łodzi, gdzie dzielili się wiedzą z młodymi

adeptami zawodu. Spośród przedwojennych specjalistów, którzy współtworzyli łódzką Wytwórnę Filmów Fabularnych (nazwa ta pojawiła się w 1947 roku) trzeba wymienić Stefana Dękierowskiego (w latach 30. współwłaściciela wytwórni filmowej „Falanga”), Ludwika Hagera (kierownika produkcji, późniejszego szefa produkcji zespołu „Kadr”), Czesława Grabowskiego (asystenta operatora), dźwiękowców: Stanisława Urbaniaka i Józefa Bartczaka, scenografów: Józefa Galewskiego (pierwsze malowane tła do filmów wykonywał jeszcze przed I wojną światową) i Czesława Piaskowskiego (później charakterystycznego aktora niezawodowego znanego z epizodów) oraz charakteryzatora Jana Dobrackiego (swoje ostatnie filmy w latach 60. realizował we Wrocławiu).

W 1948 roku wytwórnia zyskała drugą, małą halę zdjęciową (270 m²), w 1950 roku – kolejną (770 m²). Na następną przyszło poczekać nieco dłużej – gdy w 1960 roku oddano do dyspozycji „czwórkę” (niemal 900 m²), była to najnowocześniejsza hala zdjęciowa w Polsce (z zapadnią z basenem do zdjęć specjalnych). A mimo to warunki pracy pozostawiały jeszcze wiele do życzenia – stąd pracownicy WFF żyzymali się na porównania z czechosłowackim Barrandovem, twierdząc (w „Głosie Robotniczym” z 27 kwietnia 1965 roku), że bardziej adekwatne określenie łódzkiego przedsiębiorstwa to „barakowo”. Przełom lat 60. i 70. przynosi dalszą rozbudowę wytwórni, na terenie której wybudowano nowe pomieszczenia administracyjne, a przede wszystkim – nowoczesny Wydział Dźwięku, zaprojektowany przez inż. Jakuba Kirszensztajna i oddany do użytku w 1970 roku.

Początkowo wszyscy twórcy działający w kinematografii byli zatrudnieni w PP „Film Polski”, później stali się pracownikami poszczególnych jednostek. W 1949 roku Dział Produkcji FP podzielony został na łódzką Wytwórnę Filmów Fabularnych, Wytwórnę Filmów Oświatowych oraz Wytwórnę Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W 1954 roku usamodzielniała się, powstała ledwie rok wcześniej, wytwórnia wrocławska (odtąd znana jako WFF-2). W skład łódzkiej WFF wchodziło także Studio Opracowań Dialogowych, które w 1955 roku zostało przeniesione do Warszawy (w Łodzi pozostała filia). Rok później z łódzkiej wytwórni wyodrębniło się natomiast Studio Filmów Lalkowych (późniejszy Se-Ma-For) oraz Oddział Filmów Rysunkowych (wejdzie on następnie w skład Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej).

W 1965 roku łódzka wytwórnia wyprodukowała więcej filmów niż wrocławska i warszawska razem wzięte, ale już dekadę później łączna liczba filmów zrealizowanych przez WFDiF oraz WFF-2 była niemal równa rocznej produkcji na Łąkowej (przy czym o ile liczba pełnometrażowych fabuł powstałych we Wrocławiu pozostawała mniej więcej na tym samym poziomie, o tyle dało się zauważyć stopniowy wzrost produkcji w wytwórni stołecznej). Natomiast wśród kinowych polskich premier 1985 roku było już niemal tyle samo fabuł z Warszawy co z Łodzi. Zmniejszała się także liczba seriali realizowanych przy Łąkowej – od połowy lat 70. Telewizja Polska coraz częściej zleca je własnej wytwórni („Poltel”).

Istotny aspekt relacji filmowej Łodzi i stołecznej „centrali” związany był z zespołami filmowymi. Koncept ten – znany i w nazistowskich Niemczech, i w ZSRR, przejęty później przez kinematografię bloku wschodniego – polegał na tworzeniu małych grup twórczych. Pierwsze zespoły powstały w 1948 roku – początkowo działały przy WFF, jednak w okresie stalinowskim zostały zlikwidowane. W czasie odwilży, w 1955 roku, już w Warszawie, ukonstytuowało się pięć zespołów, początkowo pomyślanych jako forma samorządności twórców filmowych. Rok później powstało zaś odrębne przedsiębiorstwo – Zespoły Autorów Filmowych (od 1969 roku pod nazwą: Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”) – które pełniło funkcję producenta fabularnych filmów kinowych i przejęło zatrudnienie pracowników twórczych kinematografii: reżyserów, kierowników produkcji, autorów zdjęć, scenografów... Wytwórnie, zatrudniające pracowników technicznych i fizycznych, przeszły na działalność stricte usługową, tj. były zobowiązane do zapewnienia stanowisk pracy osobom delegowanym przez zespoły do realizacji danego filmu.

Siedzibą niemal wszystkich zespołów była Warszawa. Z jednej strony, takie ukształtowanie systemu produkcji nosiło wiele znamion relacji kolonialnej: *management* z centrum zleca wykonanie produktu wykwalifikowanej, choć gorzej wynagradzanej sile roboczej z peryferii, zachowując wyłączne prawo do obrotu nim (w tym wypadku – do akumulacji zysków z eksploatacji filmu). Przy czym argumenty na rzecz wspomnianej interpretacji stały się wyraźniejsze w kapitalistycznej rzeczywistości III Rzeczypospolitej – w państwowej kinematografii koszty oraz zyski i tak wpadały finalnie do jednego koszyka (od 1957 roku – Naczelnego Zarządu

Kinematografii). Uzasadnieniem dla „kolonialnego” ukształtowania relacji między zespołami a wytwórnią był fakt, że większość twórców mieszkała w stolicy (która przyciągała z większą mocą wraz z rozwojem telewizji). Na ich przyjazdach Łódź oczywiście korzystała – także dlatego, że wielu z nich było pedagogami w Szkole Filmowej. Ta ostatnia żyła z łódzkimi wytwórniami w swoistej symbiozie – również z Łąkową. Studenci mogli realizować w WFF swoje etiudy, odbywać tam praktyki i dorabiać jako statyści, przy okazji poznając tajniki rzemiosła, a niekiedy mieć zajęcia (na przykład słynne „hasówki” – czyli prowadzone przez prof. Wojciecha Jerzego Hasa ćwiczenia z master-shota i różnorodnych sposobów montowania tak nakręconego materiału). Wieloletni dyrektor WFF, Wiktor Budzyński, był też kierownikiem Studium Organizacji Produkcji Filmowej – „wyłapywał” więc najzdolniejszych absolwentów i powierzał im zadania na Łąkowej.

Co ciekawe, wielu reżyserów mieszkających na co dzień w Warszawie chwaliło sobie możliwość pracy w Łodzi – nie tylko ze względu na to, że cały cykl produkcyjny filmu mógł się toczyć w jednym miejscu, ale także z uwagi na brak bodźców odciągających ich od spraw zawodowych i możliwość skoncentrowania się na realizowanym dziele. Kto wie, czy branża filmowa nie była jedyną, która odwracała typową trajektorię wyjazdów do pracy – to z Warszawy do Łodzi odjeżdżał (ponoć o 7.20) słynny „pociąg filmowy”, wypełniony reżyserami i aktorami, zmierzającymi bądź na Łąkową, bądź na Targową. Ci, którzy zostawali w Łodzi na dłużej, nocowali najczęściej w pobliskim hotelu Mazowieckim, zbudowanym w połowie lat 60. Wcześniej (a także w drugiej połowie lat 80., gdy Mazowiecki nieco już podupadł) głównym „filmowym” hotelem miasta był Grand.

Ludzie i filmy

Wytwórnię Filmów Fabularnych można uznać za stosunkowo duży zakład produkcyjny. Średnia zatrudnienia pomiędzy 1956 a 1989 rokiem kształtowała się w okolicach 900 osób (mniej liczną kadrę WFF miała w końcu lat 50. i lat 80., nieco wyższą – w latach 70.). W praktyce relacja między WFF a zespołami filmowymi wyglądała tak, że do realizacji konkretnego filmu powoływano grupy zdjęciowe – składające się z twórców, zatrudnianych formalnie przez Warszawę, oraz członków ekipy z wytwórni. Wszyscy pracownicy twórczy otrzymywali płacę podstawową za „bycie w gotowości”, zaś dodatki i godziny nadliczbowe przysługiwały za obowiązki w konkretnej grupie zdjęciowej.

Dostępne przestrzenie pracy (atelier, studio dźwięku, montaż) oraz środki techniczne (materiały do budowy dekoracji, lampy i mikrofony do zdjęć itd.) rozdzielał w wytwórni dysponent, sprawujący faktyczną „władzę” nad codzienną produkcją.

WFF stanowiła przedsiębiorstwo pod wieloma względami typowe dla ustroju demokracji ludowej. Przede wszystkim spętana była absurdami gospodarki planowej – czyli koniecznością przewidywania, ile tworzywa (w tym wypadku – ile kilometrów taśmy, żarówek do reflektorów oraz prefabrykatów do scenografii) wykorzysta w kolejnym roku. Nietypowy był jednak produkt, który z tej akurat fabryki „wychodził” – uzależniony tak od zamówień z zespołów, jak i od przydziału taśmy filmowej, wreszcie – wymagający każdorazowo specyficznego „surowca”, często trudno dostępnego, zwłaszcza gdy idzie o scenografię i kostiumy.

Nad tym wszystkim czuwać musieli kierownicy produkcji filmu, zawiadujący codziennymi przedsięwzięciami z pokoi z tabliczkami „KPF”. Zajmowali je wybitni profesjonaliści (jeden silniej, inni słabiej związani z Łodzią)¹: Mieczysław Wajnberger (*Ostatni etap*, *Stawka większa niż życie*), Wilhelm Hollender (*Pożegnania*, *Trędowata*), Stanisław Adler (*Kanał*, *Niewinni czarodzieje*), Jan Szymański (*Baza ludzi umarłych*, *Pogranicze w ogniu*), Jerzy Rutowicz (*Pociąg*, *Na wylot*), Urszula Orczykowska (*Niewinni czarodzieje*, *Jeniec Europy*) oraz często z nią współpracujący Zygmunt Wójcik (*Śmierć prezydenta*, *Akademia pana Kleksa*), Lechosław Szuttenbach (*Popioły*, *Niech cię odleci mara*), Konstanty Lewkowicz (*Świadectwo urodzenia*, *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany*), Jacek Szeligowski (*Przypadek*, *Między ustami a brzegiem pucharu*), Andrzej Sołtysik (*Wizja lokalna 1901*, *Psy*) czy Michał Szczerbic (*Aktorzy prowincjonalni*, *Cudowne dziecko*).

Nie było tajemnicą, że w pionie kierownika produkcji pracowało – zwłaszcza do 1968 roku – wiele osób pochodzenia żydowskiego. Jeden z nich to legendarny Henryk Szlachet. W napisach końcowych wielu filmów (od *Sprawy do załatwienia* do *Wniebowziętych*) figuruje on bądź jako „kierownik zdjęć” bądź „II kierownik

1 W tym miejscu i dalej celowo rezygnuję ze zwyczajowego opatrywania tytułów filmów nazwiskami reżyserów; nie piszę też o aktorach i autorach zdjęć filmowych. Niech ten tekst stanie się okazją do wymienienia nazwisk tych artystów kina, którzy reprezentują mniej eksponowane zawody (ergo: o których pracy na rzecz wytwórni – na planie zdjęciowym i poza nim – zbyt rzadko się pamięta). Przyjąłem zasadę, że przy każdym wzmiankowanym nazwisku umieszczam dwa tytuły filmów – jeden starszy i jeden spośród ostatnich, przy którym dana osoba pracowała na Łąkowej.

produkcji”. W rzeczywistości był niemal „człowiekiem od wszystkiego”, a szczególnie dobrze sprawdzał się w kupowaniu rzeczy tyleż niezbędnych do produkcji, co niedostępnych na rynku. Nie mówił czystą polszczyzną, co prowokowało wiele nieporozumień, a w konsekwencji – anegdot (po śmierci Szlacheta zebrał je tygodnik „Szpilki”).

Na Łąkowej powstawały też niesamowite scenografie, projektowane przez najwybitniejszych: Anatola Radzinowicza (*Zakazane piosenki, Popioły*), Romana Manna (*Kanał, Do widzenia, do jutra*), Jerzego Skrzepińskiego (*Faraon, Vabank*), Jerzego Skarżyńskiego (*Historia żółtej ciżemki, Sanatorium Pod Klepsydrą*), Tadeusza Wybulta (*Świadectwo urodzenia, Struktura kryształu*), Zdzisława Kielanowskiego (*Walkower, Stawka większa niż życie*), Wiesława Śniadeckiego (*Kochajmy syrenki, Rejs*), Bolesława Kamykowskiego (*Twarz anioła, Czarne chmury*), Ryszarda Potockiego (*Pociąg, Jak daleko stąd, jak blisko*), Wojciecha Krysztofiaka (*Wolne miasto, Potop*), Jerzego Groszanga (*Rzeczpospolita babska, Palec boży*), Janusza Sosnowskiego (*Dom wariatów, Kingsajz*), Andrzeja Kowalczyka (*Aria dla atlety, Ucieczka z kina Wolność*), Andrzeja Przedworskiego (*Vabank II, czyli riposta, Pożegnanie jesieni*) czy Bogdana Sölle (*Aktorzy prowincjonalni, Przypadek Pekosińskiego*).

Wszystkie te projekty mogły się ziścić dzięki zaangażowaniu pracowników Wydziału Budowy Dekoracji, w ramach którego działały pracownia malarska, stolarska, sztukatorska... W początkach funkcjonowania wytwórni budowano przy Łąkowej (wówczas jeszcze nieoddzielonej od parku Poniatowskiego trasą W–Z) makiety stołecznych ulic, wykorzystywane w *Zakazanych piosenkach* czy *Przygodzie na Mariensztacie*. Niedługo potem w atelier WFF nakręcono zdjęcia do *Kanału* i *Pociągu*. Specjaliści z Łąkowej budowali też scenografie w plenerze – w okolicznych miasteczkach (w Aleksandrowie pod Łodzią wybudowano makietę Bramy Brandenburskiej na potrzeby filmów *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni*), w innych miastach (w Krakowie odtworzono wygląd kresowego miasteczka – dla *Sanatorium Pod Klepsydrą*), ale też na odległych kontynentach (na uzbecką pustynię, gdzie kręcono plenery do *Faraona*, wydelegowano kilkudziesięcioosobową ekipę z WFF).

Na kształt wizualny filmu wielki wpływ mają także kostiumy i charakteryzacja. Niemal dziesięć lat w wytwórni przepracowała Ewa Braun – jako dekorator wnętrz (*Królowa Bona*) lub kostiumograf (*Zazdrość i medycyna*). W ekipach filmów realizowanych w WFF byli najwybitniejsi przedstawiciele tej ostatniej profesji: Jerzy Szeski (*Pokolenie, Popioły*), Barbara Ptak (*Faraon, Noce i dnie*), Ewa Gralak-Jurczak (*Hubal, Vabank*), Gabriela Star-Tyszkiewicz (*Rodzina Leśniewskich, Medium*), Magdalena Testawska (*Potop, Dzieje Mistrza Twardowskiego*) i Danuta Hałatek (*Akademia pana Kleksa, Pogrzeb kartofla*). Przy Łąkowej zaczynały pracę osoby aktywne w branży do dziś – kostiumografki Ewa Krauze i Małgorzata Braszka czy charakteryzatorzy: Waldemar Pokromski i Liliana Gałązka. Można powiedzieć, że są oni spadkobiercami tradycji mistrzów tego fachu, do których należeli: Tadeusz Schossler (*O dwóch takich co ukradli księżyc, Karate po polsku*), Irmina Romanis (*Załoga, Dom wariatów*), Maria Lasnowska (*Walkower, Potop*), Janina Sękowska (*Rejs, Przypadek Pekosińskiego*), Irena Kosecka (*Sprawa do załatwienia, Podróże pana Kleksa*) czy Teresa Tomaszewska (*Pociąg, Seksmisja*). A gdy na planie zdjęciowym okazało się, że brakuje jakiegoś detalu, z pomocą przychodził rekwizytor, niezawodny Tadeusz Kunikowski (pracujący nieprzerwanie od *Zakazanych piosenek* do serialowej *Kariery Nikodema Dyzy!*), którego przepastne kieszenie kamizelki mieściły znacznie więcej, niż mogło się wydawać.

Najlepsza scenografia nie prezentowałaby się dobrze na ekranie, gdyby nie wysiłek pionu operatorskiego. Należeli doń także oświetleniowcy z Wydziału Techniki Oświetlenia, odpowiedzialni w atelier i w plenerze nie tylko za elektrykę, ale też za transport i ustawienie ciężkich wówczas reflektorów. Spośród wielu pracowników tego wydziału przywołajmy choćby Tadeusza Zajęca (*Zakazane piosenki, Stawka większa niż życie*), Aleksego Krywszę (*Żołnierz zwycięstwa, Jak daleko stąd, jak blisko*), Juliana Zwierzyńskiego (*Piątka z ulicy Barskiej, Hrabina Cosel*) oraz Stanisława Matuszewskiego (od *Eroiki* po *Pogrzeb kartofla*).

Chlubą Łąkowej – zarówno tej dawnej, jak i tej obecnej – był dźwięk. Od 1952 do 1970 roku Wydziałem Techniki Dźwięku i Montażu w WFF kierował legendarny

Jerzy Blaszyński – to od jego nazwiska wzięta się nieformalna nazwa Studia Dźwięku („pałac pod Blachą”). Pracowali tam wybitni operatorzy dźwięku: Stanisław Piotrowski (*Ewa chce spać*, *Potop*), Wiesław Ćwikliński (*Gdzie jest generał*, *Jak rozpętałem II wojnę światową*), Jan Czerwiński (*Kapelusz pana Anatola*, *Dzieje grzechu*), Janusz Rosół (*Wakacje z duchami*, *Kariera Nikosia Dyzmy*), Mikołaj Kompan-Altman (*Walkower*, *Polonia Restituta*), Krzysztof Wodziński (*Palec boży*, *Klątwa Doliny Węży*) oraz Leszek Wronko (od *Skarbu* do *Kornblumenblau*), a od końca lat 70. także jego syn, Marek. Konsultantem muzycznym („łącznikiem” między reżyserem a kompozytorami) była m.in. Anna Iżykowska pracująca zazwyczaj w tandemie ze Zdzisławem Szostakiem, który od lat 70. w „pałacu pod Blachą” najczęściej dyrygował orkiestrą (do prawie 200 filmów!). Osobny fach reprezentowali imitatorzy dźwięków – słynny „klan Nowaków” (Zygmunt Nowak oraz synowie: Bogusław i Wiesław – ten ostatni pracował na stałe w Se-Ma-Forze), a następnie Henryk Zastróżny. Dzięki nim wiemy, że odgłos końskich kopyt można uzyskać za pomocą połówek orzecha kokosowego, a skrzypienie kroków można imitować przy użyciu mąki ziemniaczanej. Za postsynchrony i zgranie całej ścieżki dźwiękowej odpowiadali zaś od połowy lat 70. Piotr i Barbara Domaradzcy oraz Piotr Knop (ten ostatni nadal udźwiękawia filmy w budynku przy Łąkowej).

Wśród pracowników WFF przeważali mężczyźni, ale akurat zawód montażystki tradycyjnie zdominowały kobiety. W historii wytwórni i polskiego kina zapisały się: Zofia Dwornik (*Pod gwiazdą frygijską*, *Ziemia obiecana*), Alina Faflik (*Krzyżacy*, *Łabędzi śpiew*), Wiesława Otocka (*Piątka z ulicy Barskiej*, *Austeria*), Janina Niedźwiecka (*Miasto nieujarzmione*, *Epitaforium dla Barbary Radziwiłłówny*), Halina Nawrocka (od *Kanału* po *Drzewa*), Lidia Pacewicz (*Zimowy zmierzch*, *Dzieje grzechu*), Wanda Zeman (*Magnat*, *Psy 2. Ostatnia krew*) i Mirosława Garlicka (od *Małych dramatów* po *Księżę wielkich życzeń*).

Wszyscy ci wspaniali twórcy – i dziesiątki innych, których nie sposób wymienić w tak krótkim tekście – spotykali się na Łąkowej. Janusz Sosnowski wspominał: „Jak się szło w ciągu dnia korytarzami wytwórni, to się człowiek o człowieka obijał, bo bez przerwy się otwierały jakieś drzwi, ludzie latali z jednego pokoju do drugiego, z góry na dół, do hal, do magazynów, do warsztatów, do pracowni, bufet obłożony. Przewijał się tłum ludzi”. W relacjach dotyczących wytwórni z okresu PRL-u często pojawiają się podobne

opisy, akcentujące wszechobecny gwar i zgiełk. Nic dziwnego, że w tej atmosferze kwitło życie towarzyskie, skoncentrowane wokół „tramwaju” (bufetu w „przejściówce” między budynkami) oraz w barze w budynku dźwięku (w pamięci wielu pracowników zapisała się kierowniczką tego przybytku Czesława Wróbel, która częstokroć „ratowała życie” artystom po nazbyt intensywnie zakrapianej nocy).

Swym pracownikom socjalistyczna fabryka oferowała rozbudowaną bazę socjalną – „kolektyw” miał być budowany także po godzinach pracy. Zatrudnieni w wytwórni otrzymywali bloczki biletów kinowych (w czasie kryzysu stanowiące „kartę przetargową” w trakcie codziennych zakupów). Dla dzieci pracowników organizowano na Łąkowej specjalne seanse filmów, również takich, które nie trafiały do normalnej dystrybucji. W latach 50. działał czwartoligowy zespół piłkarski „Filmowiec”, a w latach 70. – klub żeglarski. Wytwórnia posiadała też dwa ośrodki wypoczynkowe (w Sarbinowie i Kątach Rybackich) oraz własny ośrodek kolonijny w Inowłodzu k. Tomaszowa. Poszły one „pod młotek” w burzliwych latach 90.

Upadek i spadkobiercy

Ustawa o kinematografii z 1987 roku (i towarzysząca jej ustawa o instytucjach filmowych) utrzymywała państwową kontrolę, która miała być sprawowana przez Komitet Kinematografii, a zarazem budowała grunt pod kinematografię „producencką”. W 1989 roku zespoły filmowe przekształcono w studia i przyznano im prawa do filmów wyprodukowanych przez nie w ramach Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. O wytwórniach – zapomniano².

Znaczne koszty funkcjonowania przy skromnych i nieregularnych dochodach pogrążyły łódzką wytwórnię w długach – także wobec ZUS-u, co uniemożliwiło otrzymanie wsparcia z budżetu państwa. Sytuację pogorszył zakup kosztownej aparatury szwajcarskiej firmy Sondor. W 1994 roku decyzją Komitetu Kinematografii utworzono Łódzkie Centrum Filmowe, które przejęło majątek WFF oraz Studia

2 Historia „przemieszczeń” praw autorskich do filmów nakręconych w PRL-u domknęła się w październiku 2019 roku, gdy ostatnie zespoły filmowe – Kadr, Tor i Zebra – w wyniku zarządzenia ministra kultury, prof. Piotra Glińskiego, zostały włączone do WFDiF w Warszawie. Tym samym stołeczna wytwórnia stała się właścicielem praw majątkowych do wszystkich filmów zrealizowanych w tych studiach, w tym: do fabuł z okresu PRL-u (z których przecież połowa powstała w łódzkiej WFF).

Opracowań Dźwięku (filii warszawskiego SOD-u, zajmującego się m.in. dubbingiem). Wprawdzie w halach ŁCF nakręcono kilka filmów, ale nie udało się ściągnąć tam dużej superprodukcji. W 1998 roku wszczęto postępowanie likwidacyjne. Majątek podzielono na części i wystawiono na sprzedaż, przezornie zastrzegając, że nowi właściciele muszą zajmować się produkcją audiowizualną.

Mimo wszystko genius loci Łąkowej 29 przetrwał – Opus Film i Toya Studios to gościnne miejsce dla tych, którzy „żyją filmem”. Z pewnością żał utraconej skali – w tym: setek fachowców, którzy w tej dawnej, nieistniejącej już wytwórni pracowali.

Za najpiękniejsze epitafium dla nich uznałbym wypowiedź Władysława Pasikowskiego, zamieszczoną w tomie *Fabryka snów*. Brzmi ona tak: „Wstępując do wytwórni, człowiek wstępował do zakonu o nigdy nie spisanej, ale bardzo wyraźnej regule, surowo przez wszystkich ludzi filmu przestrzeganej. Pieniądze są ważne, ale film jest najważniejszy. Nie ma wytwórni, zakon się złaicyzował... Pieniądze są najważniejsze. I tylko od czasu do czasu w nowych hałaśliwych i niesubordynowanych ekipach człowiek napotyka wzorkiem sędziwą, pomarszczoną i na ogół cichą twarz kogoś, kogo znał jeszcze z wytwórni, i wtedy, wróg czy nie wróg, uśmiechamy się lekko i tajemnie, jako ostatni członkowie ginącego, tajemnego bractwa”.

Pielęgnujmy pamięć o nim.

Kilka opowieści o Wytwórni Filmów Oświatowych

Historia Wytwórni Filmów Oświatowych (WFO) ma dwa początki. Oficjalnie za datę inauguracji jej działalności uznaje się 29 grudnia 1949 roku, kiedy podpisane zostaje rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki regulujące zasady produkcji filmów oświatowych w powojennej Polsce. W rzeczywistości jako Wydział Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego instytucja funkcjonowała przy ul. Kilińskiego 210 już od 1945 roku. WFO to zatem jeden z najstarszych powojennych ośrodków produkcyjnych w Polsce.

W PRL-owskim systemie kinematografii, jaki ukształtował się w drugiej połowie lat 50. i funkcjonował przez kolejnych kilkadziesiąt lat, wytwórnie takie jak WFO oraz warszawska Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (WFD) działały na zupełnie innych zasadach aniżeli wytwórnie filmów fabularnych w Łodzi i we Wrocławiu. Te ostatnie pełniły funkcje usługowe dla zespołów filmowych, które zrzeszały twórców, rekomendowały filmy do produkcji oraz odpowiadały za ich artystyczny kształt. Zadanie wytwórni filmów fabularnych sprowadzało się wyłącznie do udostępnienia zespołom miejsca, sprzętu oraz personelu technicznego. Z WFO rzecz miała się inaczej. Chociaż dużą część produkcji tej wytwórni stanowiły tzw. filmy zlecone, realizowane na zamówienie poszczególnych ministerstw (filmy szkolne i instruktażowe), to jednak największy prestiż przynosiły jej filmy popularnonaukowe wyświetlane w kinach i telewizji. O tym, jakie będą to filmy, decydowała natomiast w większości przypadków sama wytwórnia, zatwierdzając ich produkcję na poziomie wewnętrznej redakcji, a także nadzorując ich realizację pod względem artystycznym i ekonomicznym. Ponadto WFO była samowystarczalnym ośrodkiem produkcyjnym, posiadającym kadrę twórczą, zaplecze techniczne oraz logistyczne związane z realizacją zdjęć, postprodukcją, a także obróbką taśmy filmowej. W rezultacie od końca lat 50. powstawało tu ponad 100 filmów rocznie.

Po 1989 roku WFO przechodziła liczne zmiany organizacyjne. Na skutek działań restrukturyzacyjnych doszło do znaczącej redukcji etatów oraz ograniczenia środków produkcji. Obecnie wytwórnia funkcjonuje jako spółka podlegająca Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Łódzkiego¹.

Kilińskiego 210

Na miejsce działalności powstałego w 1945 roku Wydziału Filmów Oświatowych wybrano pofabryczne budynki przy ul. Kilińskiego 210. Ze względu na ich zły stan techniczny, początkowo pracownicy stłoczeni byli w jednym, małym pokoiku. Do końca lat 40. siedziba wydziału wzbogaciła się jednak o biura dla oświatowców i specjalistów z różnych dziedzin nauki opracowujących scenariusze, montażownie, laboratoria, pracownię filmów rysunkowych, a także salę projekcyjną.

Dalszy rozwój bazy produkcyjnej nastąpił po przemianowaniu instytucji na Wytwórnię Filmów Oświatowych. Jej serce stanowił parterowy budynek, w którym mieścił się funkcjonujący od 1957 roku Oddział Filmów Biologicznych, Zdjęć Specjalnych i Animacji. To tutaj pod kierownictwem Jana Susłowskiego w pracowniach mikroskopowych i pracowniach zdjęć poklatkowych realizowano najbardziej skomplikowane filmy przyrodnicze i biologiczne². O tym, jak żmudna była to praca, świadczy opowieść Krzysztofa Ptaka, który na początku swej operatorskiej kariery brał udział w realizacji filmu o rozwoju glona *Chlorella*: „To były zdjęcia poklatkowe. Klatka robiona była co pięć minut. I okazało się, że gdy te glony się rozwijają, to preparat umieszczony pod mikroskopem wychodzi co chwilę z głębi ostrości. Także co pięć minut musiałem patrzeć w mikroskop i podciągać ostrość. Przy czym ten proces rozwoju glona trwał tydzień. Więc ostatecznie spędziłem w oddziale osiem dni. Miałem dwa czy trzy budziki, łóżko polowe, kanapki, a portier donosił mi mleko i przy okazji sprawdzał, czy nie śpię. I czuwałem tak do momentu, aż glony nie zapełniły całego kadru”³.

1 Szczegółową historię instytucjonalną WFO przedstawiono w książce Michała Dondzika, Krzysztofa Jajko i Emila Sowińskiego *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź 2018.

2 Wywiad z Janem Susłowskim zarejestrowany w Łodzi w 2016 roku. Rozmowę przeprowadził Krzysztof Jajko.

3 Wywiad z Krzysztofem Ptakiem zarejestrowany w Łodzi w 2014 roku. Rozmowę przeprowadził Jacek Schmidt.

Ważnym miejscem na terenie wytwórni był również Wydział Dźwięku, którego budynek mieścił się tuż za portiernią. Składał się on z trzech pomieszczeń: przepisywalni, w której kopiowano efekty dźwiękowe, pomieszczenia specjalistów odpowiadających za oprawę muzyczną filmu (w branżowym slangu określanych mianem „oprawców”) oraz sali zgrań, gdzie miksowano całą ścieżkę dźwiękową filmu. Najważniejszą część wydziału stanowiła jednak fonoteka. W tym dużym i wysokim pokoju, na ustawionych rzędami regałach znajdowały się taśmy z dwoma rodzajami nagrań: muzyką i efektami dźwiękowymi. Utwory muzyczne pozyskiwano głównie poprzez wymianę z wytwórniami oświatowymi z innych demoludów, chociaż niekiedy zamawiano również oryginalne wykonania u polskich kompozytorów, m.in. Krzysztofa Pendereckiego czy Krzysztofa Komedy. Jeżeli chodzi o archiwum efektów dźwiękowych to poszerzano je przy okazji każdej kolejnej produkcji, ponieważ operatorzy dźwięku mieli obowiązek przekazywania do fonoteki wszystkich nagrań zarejestrowanych na planie. Warto także przypomnieć, że to właśnie w Wydziale Dźwięku WFO na początku lat 90. uruchomiono pierwsze w Polsce studio do postprodukcji filmów w systemie Dolby Stereo. Niestety gdy w 1994 roku Wydział Dźwięku wcielony został do Łódzkiego Centrum Filmowego, wytwórnia pozbawiona została zarówno nowoczesnej aparatury, jak i fonoteki. Kilka lat później bogate zbiory archiwum dźwiękowego WFO uległy zniszczeniu na skutek zalania wodą w trakcie awarii instalacji hydraulicznej⁴.

Jako duży ośrodek produkcyjny na przełomie lat 50. i 60. WFO doczekała się budowy własnej hali zdjęciowej. Zaraz po jej otwarciu Janusz Star zrealizował tu serię filmów kosmonautycznych. Na potrzeby tego cyklu w atelier stworzono ogromną scenografię ukazującą powierzchnię Księżyca, co umożliwiło prezentację na ekranie hipotetycznego lądowania człowieka na naturalnym satelicie Ziemi. W następnych latach oprócz filmów WFO w hali zdjęciowej powstawały także produkcje zewnętrzne: realizacje telewizyjne oraz filmy fabularne. Dla przykładu, w 1986 roku kręcono tu filmy *Magnat* Filipa Bajona oraz *Nad Niemnem* Zbigniewa Kuźmińskiego. Jedną z ostatnich produkcji WFO, jaką zrealizowano w atelier przy Kilińskiego 210, był cykl telewizyjny *Socjalistyczna Filmoteka Powiatowa*.

4 Wywiad z Andrzejem Żabickim zarejestrowany w Łodzi w 2017 roku. Rozmowę przeprowadził Michał Dondzik.

W 2010 roku doszło do pożaru budynku sąsiadującego z halą zdjęciową, co doprowadziło do jej uszkodzenia i zamknięcia.

Wielką zaletą WFO był fakt, że oprócz bogatego zaplecza produkcyjnego wytwórnia ta posiadała rozbudowaną bazę techniczną. Funkcjonowały tu zarówno warsztaty mechaniczny oraz stolarnia, jak i oddział transportu, wyposażony w wozy dla grup zdjęciowych. Jedynym mankamentem oddziału był tabor samochodowy, który składał się m.in. z niezbyt wygodnych pojazdów marki Robur. Jak wspominał Andrzej Żabicki: „Jazda nimi to była gehenna. Osiem osób w przedniej części i cała paka z tyłu na sprzęt, głównie na światło. Kamera i dźwięk jechały na przodzie. Do tego ten wóz był bardzo wolny (w porywach jechał 70 km na godzinę), głośny i cały się trząsał”⁵. Zdecydowanie bardziej pozytywny wpływ na funkcjonowanie wytwórni miało laboratorium do obróbki taśmy. Dzięki niemu WFO wytwarzała kopie filmowe na własny użytek, a ponadto wywoływała materiały wyjściowe dla instytucji zewnętrznych, takich jak Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For czy Szkoła Filmowa. Zresztą studenci z Targowej mogli liczyć na wsparcie wytwórni przy realizacji swoich etiud i uzyskać od asystentów reżyserów dodatkowy przydział taśmy filmowej, której nie wykorzystano przy realizacji filmów oświatowych⁶.

Nad całym terenem WFO górował biurowiec, oddany do użytku w 1961 roku. Tu znajdowały się gabinety dyrekcji, biura księgowości i działu personalnego, a przede wszystkim pokoje redaktorek i redaktorów. To właśnie w nich zapadały najważniejsze decyzje dotyczące produkcji poszczególnych filmów. Jak wspominała Teresa Oziemska: „Często tak było, że redakcja zamieniała się w konfesjonał, taki tygiel, w którym coś się działo, wrzało. Przychodzili twórcy i mówili o swoich pomysłach, prosili o radę, dyskutowaliśmy. Tu była taka atmosfera, że chętnie przychodzono do nas”⁷. Innym miejscem na terenie biurowca, które sprzyjało procesom twórczym, była mieszcząca się w piwnicy budynku stołówka. Zgodnie z relacją Bogumiły Kłopotowskiej: „Bufet zawsze był pełen ludzi. Tu się plotkowało, ale przede wszystkim

5 Ibidem.

6 Wywiad z Romanem Dębskim zarejestrowany w Łodzi w 2016 roku. Rozmowę przeprowadził Krzysztof Jajko.

7 Wywiad z Teresą Oziemską zarejestrowany w Łodzi w 2014 roku. Rozmowę przeprowadził Jacek Schmidt.

prowadziło bardzo ważne zawodowe rozmowy. Każdy chciał o swoim filmie opowiedzieć, dowiedzieć się, co ktoś inny o tym sądzi. Zwłaszcza po kolaudacjach w wytwórni wszyscy biegli do tego bufetu. To były fajne i owocne dyskusje, bo istniała możliwość podzielenia się wszystkimi wrażeniami”⁸. Często dyskusje rozpoczęte w stołówce kontynuowano w pogodne dni na dziedzińcu budynku, gdzie stała ławeczka, na której przesiadywali między innymi Zbigniew Wichłacz i Wojciech Wiszniewski⁹.

O tym, jak dużą i witalną instytucją była WFO, świadczy najlepiej relacja Teresy Oziemskiej z jej pierwszej wizyty w tym miejscu w połowie lat 70: „Tu tętniło życie, tu się coś działo. Przyjeżdżały ekipy, odjeżdżały ekipy. Były też głośne rozmowy na korytarzu, które się w żadnej innej instytucji nie zdarzały. Wymiana poglądów”¹⁰.

Ludzie WFO

Wytwórnia Filmów Oświatowych od momentu powstania stanowiła jeden z filarów polskiej kinematografii powojennej. Tutaj swoje kariery zaczynali przyszli mistrzowie X muzy, tacy jak Wojciech Jerzy Has czy Krzysztof Zanussi. Wokół wytwórni skupiła się także cała plejada filmowców oddanych kinu krótkometrażowemu, którzy przez kolejne dziesięciolecia z wielką pasją starali się przybliżyć polskiemu widzowi najciekawsze oraz najistotniejsze zagadnienia z takich dziedzin jak: technika i nauki ścisłe, krajoznawstwo i etnografia, biologia i przyrodoznawstwo czy kultura i sztuka. Chodzi tu zarówno o reżyserów należących do najstarszego pokolenia powojennych filmowców polskich: Włodzimierza Puchalskiego, Karola Marcza, Zbigniewa Bochenka oraz Jarosława Brzozowskiego, jak i pierwszych absolwentów Szkoły Filmowej w Łodzi, m. in.: Jerzego Popiel-Popiołka, Aleksandrę Jaskólską, Józefa Arkusza, Bolesława Bączyńskiego, Stanisława Kokesza, Edwarda Pałczyńskiego, Bohdana Mościckiego, Wiesława Drymera, Jadwigę Żukowską czy Witolda Żukowskiego. W następnych dekadach, gdy doszło do rozluźnienia polityki programowej WFO, coraz śmielsze i eksperymentalne filmy dokumentalne tworzą

8 Wywiad z Bogusławą Kłopotowską zarejestrowany w Łodzi w 2014 roku.

Rozmowę przeprowadził Jacek Schmidt.

9 Zbigniew Wichłacz, *Ławeczka w Oświatówce*, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. Marek Hendrykowski, Poznań 2006, s. 67–68.

10 Wywiad z Teresą Oziemską, op. cit.

przy Kilińskiego 210: Antoni Krauze, Edward Etler, Władysław Wasilewski, Andrzej Szczygiet, Andrzej Papuziński, Wojciech Wiszniewski, Bogdan Dziworski, Piotr Szulkin, Marek Koterski, Piotr Andrejew, Andrzej Barański, Grzegorz Królikiewicz, Tadeusz Junak, Henryk Dederko, Andrzej Różycki, Anna Górna, Lubomir Zając, Tamara Sołoniewicz, Jan Jakub Kolski, Lechośław Czołnowski, Andrzej Czarnecki, Jacek Bławut, Paweł Woldan czy Maciej Drygas. W WFO pojawiają się także kolejne pokolenia twórców, którzy podobnie jak Włodzimierz Puchalski czy Zbigniew Bochenek koncentrują się na realizacji filmów oświatowych: Leszek Skrzydło, Eugeniusz Ronikier, Wanda Rollny, Barbara Bartman-Czecz, Jerzy Bezkowski, Grzegorz Dubowski, Zygmunt Skonieczny, Roman Dębski, Ryszard Wyrzykowski czy Andrzej B. Czulda. W realizacji filmów reżyserów wspierali stale współpracujący z wytwórnią operatorzy (m.in. Janusz Czecz, Kazimierz Mucha, Seweryn Bącała, Witold Powada, Stanisław Śliskowski), montażyści (m.in.: Anna Nawrocka, Józefa Strześniewska, Dorota Wardęszkiewicz) oraz operatorzy dźwięku (m.in. Jan Freda, Andrzej Żabicki).

Ponieważ WFO cieszyła się sporą autonomią w zakresie polityki programowej, ogromny wpływ na kształt filmowej produkcji mieli pracownicy redakcji. Chodzi tu o redaktorów naczelnych, którzy jak Władysław Orłowski czy Maciej Łukowski otworzyli wytwórnię na nowe gatunki i tematy, a także redaktorki i redaktorów odpowiedzialnych za poszczególne działy programowe, m.in.: Marię Pakułę, Marię Tymowską, Aleksandra Nieśmiałka, Teresę Oziemską czy Eugeniusza Danielewskiego. Do rozwoju WFO, a tym samym sukcesów artystycznych, przyczynili się także kolejni dyrektorzy: Eugeniusz Pasiecznik, Marek Garlicki czy Zbigniew Godlewski (przydomek „Pistolet” ze względu na umiejętność podejmowania szybkich decyzji)¹¹.

Ale WFO miała także swoich cichych, często niewidniejących w filmowych czołówkach bohaterów. Warto w tym miejscu wspomnieć o „złotych rączkach” w wytwórni, a więc ludziach, którzy dzięki pomysłowości oraz technicznej wiedzy wspomagali filmowców w realizacji oryginalnych i nieszablonowych wizji twórczych. Oprócz pracowników działu zdjęć specjalnych i animacji, a więc Stanisława

11 Wywiad ze Zbigniewem Godlewskim zarejestrowany w Łodzi w 2017 roku. Rozmowę przeprowadził Emil Sowiński.

Kaczmarka, Bogdana Chamczyka i Jana Szabeli, duży udział w poszerzaniu kreatywnych możliwości medium filmowego miał kierownik Oddziału Techniki Filmowej Stanisław Kwiatkowski. Dowód niezwyklej pomysłowości i inwencji dał on chociażby, konstruując wymyślną obudowę kamery do zdjęć podwodnych: „Przyszedł kiedyś Janusz Czecz i powiedział, że robi film o bobrach i potrzebuje kamery do zdjęć podwodnych. Jak to zrobić? Na pewno obudowa musi być szczelna i duża, żeby kamera się zmieściła. W końcu wymyśliłem: bańka na mleko. Ona miała jedną zaletę: była szczelna, miała bardzo masywne zamknięcie. Taka bańka została kupiona i w niej został zrobiony otwór z odpowiednio wytrzymałą szybą, do środka weszła kamera 35 mm Arriflex. Jeszcze dorobiliśmy skrzydła, włącznik na zewnątrz i Czecz zrobił zdjęcia bobrów pływających pod wodą”¹².

Ten wielki potencjał, jakim byli ludzie WFO, najlepiej oddają słowa Lechosława Czołnowskiego: „Wtedy nie konkurowało się ze sobą. Nie było rywalizacji. Przekazywało się sobie współpracowników. To była giełda. Ktoś pytał: «Kogo byś zaproponował?». Mówiłem: «Weź tego asystenta, weź tego kierowcę. To są świetni ludzie»”¹³.

12 Wywiad ze Stanisławem Kwiatkowskim zarejestrowany w Łodzi w 2017 roku. Rozmowę przeprowadził Krzysztof Jajko.

13 Wywiad z Lechosławem Czołnowskim zarejestrowany w Łodzi w 2014 roku. Rozmowę przeprowadził Jacek Schmidt.



Se-Ma-For – animacja w roli głównej

Łódzka animacja – niezwykle mocna na rodzimym, ale i światowym rynku, o czym świadczą dwie statuetki Oscara – to nie tylko dorobek legendarnego Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”. To także Szkoła Filmowa – gdzie animacji uczy się już 60 lat – jej absolwenci często znajdowali zatrudnienie w Se-Ma-Forze.

„Taka ta Łódź była – szorstka, brutalna. Pytasz, jakie moje miasto jest? Gdybym miał tak lapidarnie, a zarazem obrazowo to przedstawić, powiedziałbym, że ono przypomina mi Hawanę – jak chodzisz, to widać jego wielkość, ono – jak uczyli nas w szkole – przez trzy miesiące było miejscem o największych wpływach na świecie, to było miasto, które wtedy miało większy przerób niż Nowy Jork, takie bogactwo. Zostały te pałace, lecz to wszystko umiera...”¹ – tak wspomina Łódź Mariusz Wilczyński, autor szlagieru polskiej animacji *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (2019), nagradzany m.in. w Annecy, Ottawie, Sapporo, Wiedniu, triumfator „fabularnej” Gdyni, który swój film realizował nie w rodzinnych stronach, lecz na „obczyźnie”, w swej podwarszawskiej pracowni.

Łódź to miasto „Wilka”, tu się urodził, tu chodził do szkół, tu wreszcie powrócił po latach jako wykładowca w Szkole Filmowej, notabene, do której nigdy nie uczęszczał (jest absolwentem łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych). W filmach często wraca do swego miasta, zwłaszcza w ostatnim. Choć to animacja, można dostrzec w niej zastygły – jak w dagerotypie – niemal dokumentalny wizerunek Łodzi, jaki zapamiętał z dziecięcych lat, zarówno fizyczny, jak i duchowy. Nieco inaczej jest u Balbiny Bruszewskiej, również łodzianki (córką Wojciecha, współtwórcy słynnej awangardowej formacji Warsztat Formy Filmowej). W błyskotliwym kolażu jej autorstwa, zgrabnie łączącym różne techniki animacyjne – *Miasto płynie* (2009) – Łódź żyje, pulsuje, wartko pędzi do przodu, nie zawsze bezkolizyjnie...

Jest jeszcze ekscentryczny serial złożony z jednonominutówek – *Przygody Stanisława z Łodzi* (2016–2017) Bartosza Ostrowskiego, inspirowany satyryczną twórczością Marka Raczkowskiego. Istnieją również bardziej tradycyjne animowane spojrzenia na miasto: *Łódź 1423–1973* (1974) Stanisława Lenartowicza, *Łódź 1905 roku* (1980) Henryka Ryszki oraz *Łódzka legenda* (1973) Andrzeja Piliczewskiego, według której w dymiących ciągle miejskich kominach zagnieździł się diabeł. Te ostatnie tytuły powstały w Se-Ma-Forze, gdzie przed ponad 70 laty rodziła się polska animacja.

Zaczęło się przed Se-Ma-Forem

Od lalkowego filmu Zenona Wasilewskiego *Za króla Krakusa* (1947), który powstał w łódzkim mieszkaniu artysty przy ul. Radwańskiej, tak naprawdę liczy się historię polskiej powojennej animacji. W tym mieszkaniu miało początek Studio Filmów Kukiełkowych „Filmu Polskiego”, przekształcone następnie w Oddział Filmów Kukiełkowych Wytwórni Filmów Fabularnych (w styczniu 1950 roku w wytwórni został uruchomiony także Oddział Filmów Rysunkowych), ten zaś przekształcony w 1956 roku w Studio Filmów Lalkowych, które swą siedzibę znalazło w podłódzkim Tuszynie. To prehistoria Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, które pod taką nazwą funkcjonowało od 1960 roku.

„Jeszcze w czasie studiów zacząłem pracować w Se-Ma-Forze. Dyrektor Ryszard Brudzyński razem z prof. Jerzym Mierzejewskim przeglądali etiudy szkolne, szukając ludzi do współpracy. [...] To właśnie oni – Brudzyński i Mierzejewski – stworzyli tę wytwórnię. [...] Brudzyński dostał zgodę władz i pieniądze, a Mierzejewski miał czuwać nad poziomem artystycznym. Postanowili stworzyć wytwórnię, która realizowałaby nie tylko filmy animowane dla dzieci, ale i krótkie formy fabularne, eksperymenty, animacje dla dorosłych itp. Plany były więc bardzo ambitne. Wiele rozmawiałem z dyrektorem Brudzyńskim, to był człowiek o szerokich horyzontach, marzyła mu się wytwórnia na skalę europejską, coś w rodzaju kanadyjskiej National Film Board”² – wspomina Daniel Szczechura, wierny Se-Ma-Forowi całe zawodowe życie.

Nie tylko animacja

Zgodnie więc z pełną nazwą Se-Ma-Fora uprawiano w studiu różnorodne formy krótkometrażowe. Oczywiście animacja – zwłaszcza lalkowa – była w sytuacji uprzywilejowanej, ale kręcono w nim również krótkie fabuły, dokumenty czy filmy eksperymentalne. Tu zaczynali kariery tak ważni polscy reżyserzy „nieanimowani”, jak m.in. Roman Polański, Janusz Morgenstern, Andrzej Brzozowski, Janusz Nasfeter, Janusz Majewski, Jerzy Antczak, Jerzy Passendorfer, Władysław Ślesicki, Andrzej Kondratiuk, Józef Robakowski (i wielu jego kolegów z Warsztatu Formy Filmowej), Andrzej Barański, Andrzej Warchał (z krakowskiej Piwnicy pod Baranami), Piotr Andrejew, Filip Bajon, Wojciech Marczewski, Krzysztof Krauze.

To w Se-Ma-Forze powstała uhonorowana w San Francisco przejmująca miniatura fabularna *Ambulans* (1961) Morgensterna według scenariusza Tadeusza Łomnickiego, poświęcona zagładzie grupy żydowskich dzieci; nagrodzona w Locarno dokumentalna impresja *Cmentarz Remu* (1961) Edwarda Etlera; obsypane festiwalowymi laurami *Ssaki* (1962) Polańskiego (te dwa ostatnie tytuły z muzyką Krzysztofa Komedy rozpoczynającego fantastyczną, acz krótką karierę) czy odesłana na 30 lat na półki mistrzowska ekranizacja opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym* (1963) wyreżyserowana przez Brzozowskiego, z Haliną Mikołajską w roli głównej. Tu Jadwiga Kędzierzawska realizowała kierowane do dzieci krótkie kino fabularne najwyższych lotów, czego przykładem są choćby uroczne *Małe smutki* (1968); tu powstał efektowny kinofilski pastisz Bajona *Videokaseta* (1976); niekonwencjonalny dokument *Wdech – wydech* (1981) Bogdana Dziworskiego i Zbigniewa Rybczyńskiego; eksperymentalny *Pierwszy film* (1981) Józefa Piwkowskiego, inspirowany słynnym Lumièrowskim *Wyściem robotników z fabryki*; frapujący esej o sztuce *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro* (1971) Józefa Robakowskiego, a także dokumentalne monografie poświęcone pionierowi animacji lalkowej: *Władysław Starewicz* (1986) i *Lalki Władysława Starewicza* (1988) Wadima Berestowskiego.

Filmy różnorodne, w treści i formie. Artyści spod znaku Se-Ma-Fora uparcie poszukiwali nowych środków wyrazu, form wypowiedzi, sposobów narracji. Te filmy – krótkie fabuły, dokumenty, eksperymenty – łączył autorski charakter i wysoki poziom artystyczny.

Animacja nie jedno ma imię

Podobnie było z animacjami, poza, rzecz jasna, twórczością serialową, której istota tkwi w komercji, co sprawia, że bliżej jej do rzemiosła niż sztuki. A że rzemiosło może być solidne i wartościowe, to już inna sprawa, czego dowodem są wiodące Se-Ma-Forowe seriale, jak choćby *Zaczarowany ołówek* (1963–1977), *Miś Uszatek* (1975–1987), *Dziwny świat kota Filemona* (1972–1974) i *Przygody kota Filemona* (1977–1981), a nade wszystko wieloodcinkowe opowieści realizowane pod artystyczną kuratelą Tadeusza Wilkosza – *Przygody misia Colargola* (1968–1974), *Trzy misie* (1982–1986), *Mały pingwin Pik-Pok* (1989–1992).

W studiu preferowano technikę lalkową, ale realizowano też filmy rysunkowe, wycinankowe czy kombinowane (kolaż różnych technik animacyjnych, a także łączenie animacji z żywą akcją). Zaczęło się – jak wspomniałem – od Wasilewskiego, autora *Za króla Krakusa*, ale także... pierwszego animowanego „półkownika”, jakim stała się niewinna opowiastka *Pan Piórko śni* (1949) o rozmarzonym urzędniku, który nocą fruwa w łóżku nad miastem.

Klasykiem animacji lalkowej, głównie kierowanej do dzieci, stał się szybko Tadeusz Wilkosz. W jego bogatym dorobku odnajdziemy jednak i efektowny *Worek* (1967), interesujący również dla dorosłego widza, w którym tytułowy przedmiot pochlania bezpowrotnie atrakcyjne dobra materialne, a jest on koloru... czerwonego.

Pełne dowcipu i ekscentrycznych pomysłów są realizowane w różnorodnych technikach – lalkowej, wycinankowej i kombinowanej – autorskie filmy Edwarda Sturlisa, jak choćby wprawiająca w ruch marynarskie tatuaże *Plaża* (1964), łączący świat współczesny z antycznym *Kwartecik* (1965) czy sięgające wprost do tematyki mitologicznej – *Damon* (1958), *Bellerofon* (1959), *Orfeusz i Eurydyka* (1961), *Danae* (1969). Z wielu technik animacyjnych korzystał także Stefan Schabenbeck, nadając swym filmom – jak wycinankowemu *Wszystko jest liczbą* (1966) czy lalkowym *Schodom* (1968) – formę filozoficzno-refleksyjnych przypowieści.

Równie wszechstronny był Stanisław Lenartowicz, który uprawiał w Se-Ma-Forze animację rysunkową, wycinankową, kombinowaną, ma w dorobku także filmy

aktorskie i dokumentalne. Obok twórczości dla młodego widza realizował wysublimowane plastycznie animacje dla dorosłych, czego najlepszym przykładem są inspirowane słynnym płótnem Édouarda Maneta *Śniadanie na trawie* (1975) czy *Portret* (1977), pełna poezji impresja o nieuchronności przemijania.

Niezwykle różnorodne – pod względem treści, jaki i formy – jest kino Daniela Szczechury. Zaczęło się od satyrycznego, szyderczego opisu rzeczywistości (*Fotel*, 1963), szybko tonację buffo zastąpiło spojrzenie bardziej serio, a dokumentowanie „zewnątrżności” – penetrowanie spraw, które siedzą ukryte gdzieś głęboko w ludzkim wnętrzu (*Wykres*, 1966; *Podróż*, 1970; *Skok*, 1978; *Fatamorgana 1*, 1981 oraz *Fatamorgana 2*, 1983).

W twórczości animowanej, zresztą nie tylko w niej, w każdej innej także, funkcjonują dwa podstawowe modele postawy artystycznej – twórca stara się ciągle kręcić ten sam film, pogłębiając go tylko coraz intensywniej i wnikliwiej albo cały czas poszukuje nowych tematów czy form wypowiedzi. Artystom łódzkim bliższa jest ta druga postawa; tworząc kino autorskie, starają się, by ich nowe dzieła były – głównie ze względu na formę – odmienne od dotychczasowych.

Klinicznym przykładem takiego reżysera, dla którego sam proces twórczy ma większe znaczenie niż efekt finalny, jest Zbigniew Rybczyński, najbardziej gorące nazwisko w łódzkim gronie, znakomity artysta, ale i niekonwencjonalny naukowiec, konstruktor, wizjoner, wynalazca. Łódzkie studio stało się dla niego fantastycznym poligonem doświadczalnym, to w nim zrealizował m.in. surrealistyczną *Zupę* (1974); wykorzystujący motyw tzw. pędzącej kamery film *Oj! Nie mogę się zatrzymać!* (1975); zabawną, opowiedzianą na ekranie podzielonym na dziewięć części *Nową książkę* (1975); groteskowe, szydzące z peerelowskiej obyczajowości *Święto* (1976), aż wreszcie słynne *Tango* (1980). Ta skondensowana opowieść o pamięci pewnego pokoju, będąca efektowną metaforą na temat zależności ludzkich losów i mijającego czasu, została uhonorowana Oscarem (1983), a także istną lawiną nagród na najbardziej prestiżowych festiwalach (Annecy, Huesca, Kraków, Oberhausen, Ottawa, Tampere). Choć dzieło Rybczyńskiego wyglądało tak, jakby zostało wyjęte wprost

z wnętrza komputera, było wykonane technikami jak najbardziej tradycyjnymi. Autor zaplanował każdy kadr w najmniejszym szczególe, co więcej – ta precyzyjnie wymyślona przez niego konstrukcja została perfekcyjnie przeniesiona na ekran. Było to wynikiem nie beztroskiego hasania po wirtualnej przestrzeni, a długich miesięcy katorżniczej pracy przed tradycyjną kamerą.

Tropem Rybczyńskiego podąża Hieronim Neumann, twórca niespokojny, ciągle eksperymentujący, z równym powodzeniem uprawiający różnorodne techniki animacyjne, od klasycznych po przetworzenia komputerowe, czego najlepszymi przykładami są: *Blok* (1982), gdzie artysta dzięki trickom pokazuje w kadrze przekroje podobnych do siebie mieszkań, tworząc „pamięć” tytułowego obiektu, czy *Zdarzenie* (1987), w którym jako tworzywo animacji wykorzystuje fotografie.

Inną drogę twórczą wybrał Piotr Dumala, najlepszy uczeń Szczechury w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, uprawiający artystyczny płodozmian, zarówno w formie, jak i treści. Z pełnymi purnonsensowego humoru, utrzymanymi w surrealistycznej poetyce rysunkowymi żartami, jak *Czarny Kapturek* (1983) czy *Nerwowe życie kosmosu* (1986), sąsiadują opowieści zdecydowanie bardziej serio, zrealizowane w wymyślonej przez niego technice płytek gipsowych – ekspresjonistyczne *Ściany* (1987) i surrealna *Wolność nogi* (1988).

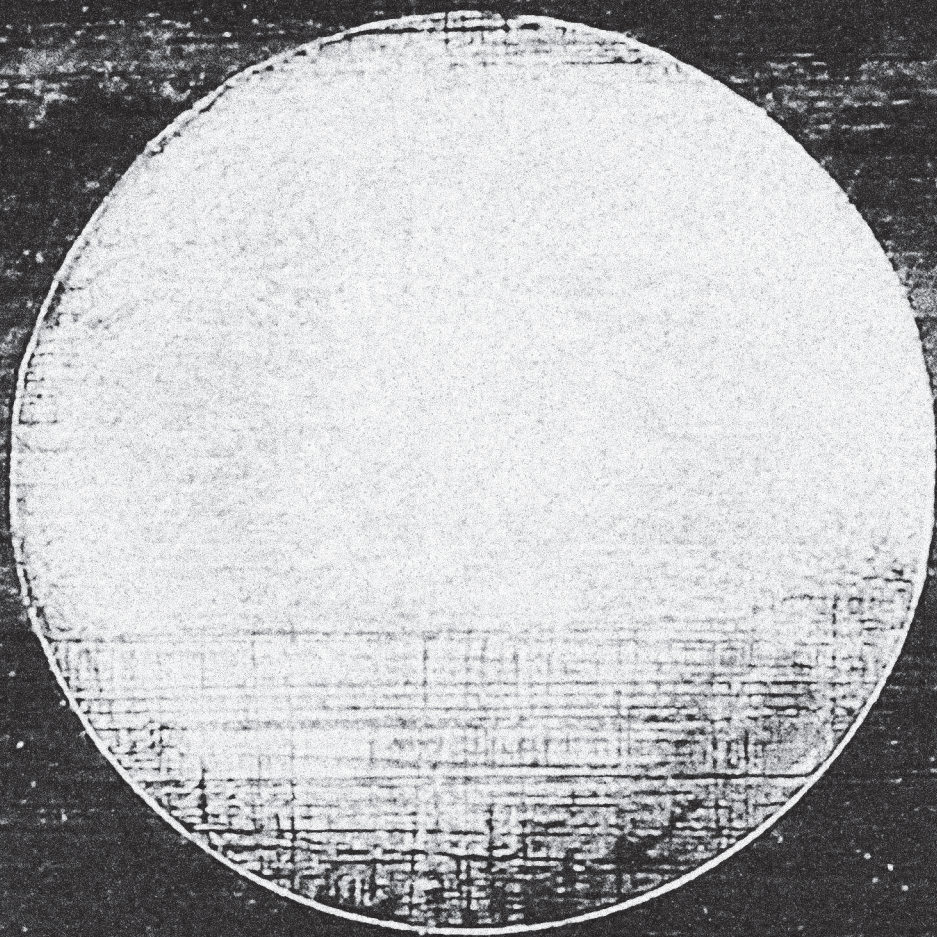
Se-Ma-For – biografia zamknięta

Studio Małych Form Filmowych przestało istnieć w 1990 roku, wtedy to Jacek Gwizdała, jego ówczesny dyrektor, doprowadził do zmiany nazwy (Studio Filmowe Semafor) i charakteru placówki, w której miały powstawać także filmy pełnometrażowe. Skończyło się na mocarstwowym planach. W grudniu 1999 roku powstał Se-Ma-For Produkcja Filmowa, spółka założona przez znanego producenta Zbigniewa Żmudzkiego; w 2008 roku rozpoczęła działalność Fundacja Filmowa Se-Ma-For, powołano Muzeum Animacji, 10 lat później fundacja zawiesiła funkcjonowanie. Tyle suchych faktów.

I jeszcze jeden fakt, bardziej „energetyczny”. *Piotruś i wilk* (2006) – animacja lalkowa, inspirowana słynnym baletem Sergiusza Prokofiewa, wyreżyserowana przez Suzie

Templeton, z wydatnym udziałem Marka Skrobeckiego (scenografia), a wyprodukowana przez brytyjską firmę BreakThru Films i łódzką firmę Se-Ma-For Produkcja Filmowa – w 2008 roku została uhonorowana Oscarem.

Se-Ma-Fora już nie ma, twórcy odeszli – niektórzy na zawsze, niektórzy rozpieczętowali się po innych studiach – pozostała pamięć zawarta w blisko 1500 filmach i wiele cennych trofeów, z dwoma Oscarami na czele. Piękne karty z historii polskiej animacji, które stara się przedstawić na wystawie Muzeum Kinematografii.



Anna Michalska

Film otwiera świat. Opowieści o łódzkich kinach

Wspomnienia związane z łódzkimi kinami gromadziłam przez blisko dwa lata¹.

Zbierałam głosy od twórców ze środowiska filmowego, którzy w Łodzi się urodzili lub tu spędzili jakiś okres swojego życia. Nie było osoby, która odmówiłaby wywiadu – moi rozmówcy z dużą przyjemnością wracali do pierwszych filmowych wrażeń i wzruszeń w salach kinowych. Przedstawiam ich opowieści, które składają się na obraz ulubionej rozrywki, podszyty nutą nostalgii za przeszłością i lękiem o przyszłość kina.

Dorota Kędzierzawska – reżyser, producent

W Łodzi prawie na każdej ulicy istniało kino. Tatry, 1 Maja, Gdynia i Wiśła, które były pięknymi obiektami, ale także Polonia, Bałtyk. Albo maleńkie, fantastyczne kina, gdzie przy braku widzów wystarczyło kupić 3 bilety – czasem tak robiłam – i operator wyświetlał film.

W czasach szkoły podstawowej, dzieci same, całą grupą, chodziły po lekcjach na seanse. W liceum prawie wszyscy z klasy oglądali wspólnie filmy. Całą rodziną bardzo często wybieraliśmy się do kina. Mama [Jadwiga Kędzierzawska] miała bilety pracownicze. Właściwie nikt nie odwiedzał kawiarni, tylko wszyscy chodzili do kina.

Wojciech Marczewski – reżyser, scenarzysta, pedagog

Na początku lat 50. kino było dla mnie magią. W szarej Polsce, szarej Łodzi wyprawy do kina mogłbym porównać do wycieczek do Madrytu, Rzymu, Paryża. Stanowiły ucieczkę w nieznaną świat, inną rzeczywistość. To była wielka, prawdziwa podróż. Dlatego łatwiej się wzruszało na filmach, łatwiej się płakało, bo na ekranie wszystko wydawało się bardziej realne.

Pamiętam moje pierwsze kino. Przede wszystkim Rekord na placu Reymonta, małe, zgrzebne kino na Chojnach, dzielnicy ciężkiej pracy. Zimą albo jesienią w sali stała

1 Rozmowy z twórcami filmowymi poświęcone łódzkim kinom przeprowadziłam specjalnie na potrzeby wystawy *Łódź filmowa* i w 2020 oraz 2021 roku.

metalowa koza. W trakcie projekcji wchodziła pani, dosypywała trochę węgla, ale kompletnie nam to nie przeszkadzało, cieszyliśmy się, bo robiło się trochę ciepiej. Już wcześniej zajmowało się miejsca bliżej kozy, żeby oglądać film. Tego kina już nie ma, padło. Drugie „moje” kino z tamtych lat to Roma na ul. Rzgowskiej, bardziej widoczna, z większym foyer. Tam z kolei chodziliśmy ze Szkołą Podstawową nr 80. Czasami jak jestem w Łodzi, podjeżdżam pod szkołę, ale również pod dawne kino. W tej chwili są tam jakieś sklepy. Jak były rekolekcje, uciekaliśmy z kościoła do kina. Tak pamiętam moje dzieciństwo.

W młodości z prowincjonalnych Chojen wyjeżdżało się do centralnej Łodzi z innymi kinami. Dla mnie liczyły się przede wszystkim Gdynia i Wiśła przy ul. Tuwima. W Wiśle oglądałem *Osiem i pół* Federico Felliniego. Byłem oczarowany. Po seansie wyszedłem z kina, stanąłem na ulicy, zawróciłem i poszedłem drugi raz na projekcję. Film wybitny, pozwalał śnić. Wiśła i Gdynia znajdowały się prawie naprzeciwko siebie. Dobre miejsce, bo można było z jednego seansu przejść od razu na drugi. Przy śmiesznie niskich dochodach rodziców zawsze wygrzebywaliśmy cztery złote na bilet. Chyba, że był jakiś film, który miał wielkie powodzenie. Wtedy pojawiała się grupa koników przed kinem. Ten obyczaj przetrwał długo w PRL-u. To był niemal zawód. Mieli często bilety do kilku kin – nie wiem, jak oni to załatwiali.

Przygotowując się do *Ucieczki z kina Wolność* bardzo mi zależało, żeby akcja filmu, który polega na tym, że postacie wchodzi na ekran, czyli dzieje się coś wielkiego, poetyckiego – żeby to, dla kontrastu, działo się w miejscu szarym i w pewnym sensie pospolitym, gdzie jeżdżą tramwaje, jest ruch, ludzie zajęci pracą, zakupami. Dlatego wybrałem kino Włókniarz na rogu ul. Próchnika i Zachodniej. To kino również padło, czas je pokonał. W *Ucieczce z kina Wolność* cenzor mówi: „Lubię małe kina”. To jest także moje prywatne zdanie.

Mariusz Wilczyński – reżyser filmów animowanych, malarz, performer, scenograf

W wieku 6 lat po raz pierwszy poszedłem do kina Świt na Bałuckim Rynku na projekcję *Legenda o wilku Lobo*. Ten film zrobił na mnie ogromne wrażenie. Nie było reklam. Puszczoło Polską Kronikę Filmową i jakiś krótki metraż. Obejrzałem animację, bo

pamiętam, że było bardzo kolorowo. Po latach starałem się zrekonstruować te obrazy i wydaje mi się, że to musiał być albo Julian Antonisz, albo Witold Giersz, z którym się przyjaźnił mój ojciec.

Do dużego kina Przedwiośnie chodziłem na Konfrontacje. To był raz do roku organizowany festiwal tego, co najlepsze na świecie. Tam oglądałem *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego, film bardzo długi i wybitny. W nocy po seansie został wprowadzony stan wojenny.

Ważna stała się dla mnie sala w Szkole Filmowej. Nie miałem ze szkołą nic wspólnego, uczyłem się w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Stanisława Fijałkowskiego i Andrzeja Bartczaka, ale przyjaźniłem się z Pawłem Edelmanem i Władkiem Pasikowskim. W Szkole Filmowej, w słynnej sali projekcyjnej w starym budynku, odbywały się seanse filmów z całego świata. Dzięki współpracy z ambasadami różnych krajów przywożono studentom nowości. Tam obejrzałem całego Antonioniego, Felliniego, Bergmana.

Ostatnie z ważnych dla mnie kin działało na Górnej. Groźna dzielnica. Mieszkałem na Przybyszewskiego przy Sosnowej, w bloku na rogu, i tam było kino Wolność, gdzie pierwszy raz widziałem *Człowieka z żelaza* i *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy. Panował niesamowity klimat. Nawet jak dzisiaj wspominam, to jest wzruszające, bo kina w multipleksach oczywiście teraz dużo lepiej grają, mają lepsze projektory, dźwięk, ale tamte kina miały duszę.

Ewa Braun – kostiumolog, dekorator wnętrz, scenograf

W latach 70. i na przełomie lat 80. przyjeżdżałam do Łodzi do wytwórni przy Łąkowej właściwie na pięć dni w tygodniu. Mieszkałam wtedy prawie na stałe w Hotelu Grand. Obowiązki zawodowe kończyły się około godziny 17–18, potem wracało się do hotelu i próbowało się w tym – w pewnym sensie – życiu na wygnaniu sprawić sobie przyjemność. Jeżeli można było zdążyć na jeden z ostatnich seansów, to się przeglądało prasę łódzką, co jest grane w kinach. Przez całe życie byłam kinomanką. Starałam się zobaczyć rzeczy nowe, które wchodziły na ekrany, a przede wszystkim obejrzyć filmy polskie, ponieważ zawsze mnie interesowało, co robili koledzy reżyserzy i koledzy scenografowie.

Jedno z zapamiętanych wrażeń wiąże się z kinem Bałtyk przy ul. Narutowicza. Wybrałam się z kolegą na film *Przeminęło z wiatrem*. Projekcja skończyła się kompletną żenadą, ponieważ okazało się, że ja, filmowa płaczka, przy tym ponad dwugodzinnym melodramacie, zalewałam się takimi łzami, że jak wyszłam z kina, miałam mokry cały dekolt. Czułam się tym strasznie skrępowana, ponieważ w czasie projekcji mogłam jeszcze ocierać oczy, poruszona losami Scarlett, ale jak się zapaliły światła, miałam poczucie, że naprawdę to jest kompromitujące, żeby osoba pracująca w filmie reagowała tak emocjonalnie.

Zbigniew Wichłacz – operator

Kino w mojej rodzinie w ogóle nie istniało, nie miałem żadnej takiej tradycji. Mieszkiałem na Widzewie naprzeciwko kina Pokój i w tym kinie byłem chyba raz w życiu. Wszystko się zaczęło w 8-9 klasie od filmu *Osiem i pół*. Po seansie odbyła się w naszej klasie ożywiona dyskusja. Na wszystkich ten film wywarł piorunujące wrażenie. Widziałem potem całego Bressona, Antonioniego, Felliniego. Ale też filmy japońskie Kurosawy, *Bunt Kobayashiego* czy *Kobieta z wydm* Teshigahary.

Ciągnęło nas do kina Stylowy, gdzie działał Dyskusyjny Klub Filmowy. Przy okazji premiery filmu Antonioniego *Powiększenie* ludzie, którzy chcieli się dostać do środka – to kino było dosyć małe – stali na ulicy i tramwaj nie mógł przejechać. Kino prowadził Janusz Bujacz, który miał koneksje w ambasadach i ściągał do DKF-u fantastyczne filmy, później puszczane także w Szkole Filmowej. Bardzo też lubiłem kino Polonia, głównie z powodu fotosów z filmów aktualnie granych, eksponowanych w bramie. Uwielbiałem je oglądać. W kinie Studio na Lumumbowie również pokazywano dobre filmy. Było to kino zimne, opalane dwoma kaflowymi piecami, ale któż by tam zwracał uwagę, że było trochę chłodniej. Pragnęliśmy nowych filmów.

Milenia Fiedler – montażystka, rektor PWSFTviT

Kin było w Łodzi sporo i dzieliły się na kategorie. Były kina premierowe – eleganckie, z lepszymi ekranami, ale też liczne kina na peryferiach, trzeciej i czwartej kategorii, z najtańszymi biletami. W gruncie rzeczy preferowałam takie właśnie kina. Filmy schodziły z premierowych ekranów i przez dwa lata mogły być w obiegu, trafiając do coraz gorszych obiektów. Odwiedziłam je wszystkie. Kupowałam gazetę, w której

repertuar kin zajmował całą stronę. Czasami jeździłam tramwajami na drugi koniec miasta, żeby obejrzeć jakiś film. Moje ukochane kino to Non-Stop – w kółko wyświetlali jeden film, można było zostać tyle czasu i obejrzeć tyle razy, ile komu się podobało. W weekendy puszczała bloki tematyczne: kluczem byli albo aktorzy, albo reżyserzy, albo gatunki. O dziewiątej rano się zaczynało, o dziewiątej wieczorem się kończyło. Siedziałam 12 godzin i oglądałam komedie braci Marx w cenie jednego, wcale nie najdroższego biletu, bo nie było to kino pierwszej kategorii.

W połowie kin, na widok dziewczynki, która chce kupić bilet dla dorosłych, po prostu mnie przeganił, ale w drugiej połowie nikt się nie fatygował, żeby na mnie spojrzeć i kasjer sprzedawał bilety, a pan, który przedzierał te bilety, wpuszczał mnie na salę.

Oczywiście działały też DKF-y. W czasach szkoły podstawowej wyrzucali mnie z nich, ale parę razy udało mi się wejść na pokaz. Rozmowa, która toczyła się po seansie, była dla mnie bardzo cenna, więc się do DKF-ów dobijałam. Widziałam, jak film otwiera świat i trafiałam między ludzi, do których w normalnym życiu nie miałabym żadnego dostępu.

Jarosław Kamiński – montażysta

Byłem wielkim kinomanem. Do kina chodziłem często i to od wieku 10–11 lat. Poważnie wyglądałem, więc bez najmniejszego kłopotu trafiałem na filmy w kategorii od 16–18 lat. Im odważniejsze, tym bardziej mnie interesowały. Tak zupełnym przypadkiem odkryłem Felliniego, bo ktoś mi naopowiadał, że „we włoskim filmie widać taki przybytek”. To był *Rzym*. Przyznam się, że wagarowałem dużo, bo odwiedzałem różne kina, nawet te odległe jak Rekord czy Muza na Rudzie Pabianickiej. Pamiętam, że „polowałem” na *Barbarellę* i dopadłem ją w końcu w kinie Energetyk, które było przy Alei Politechniki.

Pamiętam przygodę z Konfrontacji, chyba z 1975 roku. Wtedy jeszcze nie miałem karnetu, a pokazywali film *Szczęki* i zostało ogłoszone, że będzie dodatkowy seans poranny. Wyrwałem się z domu do Polonii o siódmej rano, a tam stał gigantyczny tłum, który zablokował całe podwórze. Nie otworzono kas, jednak tłum tak napierał na drzwi, że otworzył kino.

Rok później zacząłem kupować karnety. Najbliżej mnie było kino Iwanowo, do którego się wybrałem o drugiej w nocy. Oprócz mnie czekało jeszcze 70, może 80 osób. Karnet dla siebie i swojej narzeczonej kupiłem, jak otworzyli kino o dziewiątej rano. W następnych latach karnety stały się dostępnejsze, już ich tak nie reglamentowano.

Zbigniew Żmudski – kierownik produkcji, producent

Urodziłem się w Łodzi, ale całe dzieciństwo spędziłem w Rąbieniu, wsi koło Łodzi. I tam raz w tygodniu przyjeżdżało kino objazdowe. Dzięki niemu pierwszy raz zetknąłem się z filmem. Bardzo dobrze pamiętam te zawodzące projektory; terkoczące, bo projektor stał na scenie na sali, w związku z tym było słychać, jak pracuje. W jednym z pierwszych filmów, które widziałem – *Aleksander Newski* Eisensteina – wielkie wrażenie zrobiła na mnie scena, w której rycerze krzyżacy topili się w jeziorze, bo lód się załamał. Ten film jest też dla mnie ważny, ponieważ muzykę do niego napisał Siergiej Prokofiew. Muzykę tego kompozytora wykorzystaliśmy w największym sukcesie „mojego” Se-Ma-Fora, czyli w *Piotrusiu i wilku*.

Piotr Szczepański – reżyser, operator, producent

Pierwszym seansem filmowym w życiu, który pamiętam, jest *Siódma pieczęć* Bergmana. Miałem 7 lat. Tata [Tadeusz Szczepański] zabrał mnie do kina w Szkole Filmowej w Łodzi. Nietrudno się domyślić, że to było niesamowite przeżycie dla chłopca: ciemność sali kinowej, czarno-biały film i odziana w czerń postać na skalistej plaży, która okazała się śmiercią grającą z rycerzem w szachy o jego życie.

Potem jako dziecko wielokrotnie chodziłem do kina osiedlowego Iwanowo, które mieściło się przy ul. Limanowskiego w Łodzi. Pamiętam, że widziałem tam zarówno *Imperium kontratakuje*, jak i *Poszukiwaczy zaginionej Arki*, a potem takie filmy jak *Terminator* czy *Obcy – decydujące starcie*. Bardzo trudno było się dostać na te seanse. Bilety sprzedawano wówczas z kasy, na zewnątrz budynku, przez małe półkoliste okienko. Do wnętrza mieli więc dostęp tylko wybrańcy. Potem wchodziło się do przestronnego, świetlistego holu i dalej, po szerokich schodach, do sali kinowej – jak do jakiejś świątyni.

Od kiedy skończyłem Szkołę Filmową marzyłem, żeby mieć kino domowe. Bardzo długo czekałem na moment, kiedy będę mógł oglądać z legalnego źródła nowe tytuły, które mnie interesują. Pandemia z 2020 roku spowodowała duże zmiany na rynku dystrybucji filmowej. Dziś jestem w stanie zobaczyć większość ważnych dla mnie premier na ekranie w domu, w warunkach często lepszych niż oferują klasyczne kina.

RZEZROCZY

Wydawnictwo Państwowe

Rejonowa w Warszawie

Końska 56, tel. 21-12-49

P.

Popularne
Lectures

Piotr Sitarski

Umarł film, niech żyje film!

Filmowa przeszłość Łodzi: Światowe Muzeum Kinematografii.

Nowa Łódź Filmowa. Rok 2121

Dla nas, żyjących w XXII wieku, niekwestionowana w świecie pozycja polskiego przemysłu rozrywki audiowizualnej jest oczywistością. Chiny i Indie, nasi konkurenci, z zazdrością spoglądają na sukcesy ludzi filmu pracujących w Nowej Łodzi Filmowej. Podobnie oczywiste wydaje się miejsce naszego miasta na światowej mapie kina. Co prawda w innych polskich ośrodkach, choćby w Rzeszowie czy Słupsku, także powstają filmy i pojawiają się tam ciekawe inicjatywy, to jednak Nowa Łódź Filmowa bez wątpienia dzierży palmę pierwszeństwa, a pod względem umiejętności wykorzystania potencjału twórczego jest gigantem – miastem, do którego z całej Europy i świata podążają pielgrzymki scenarzystów, animatorów, modeli gestu i mimiki (staroświecko nazywanych też „aktorami”) i przedstawicieli wszystkich innych zawodów filmowych.

Nie zawsze tak było – śmierć filmu ogłaszano już wiele razy. Setki tysięcy turystów, którzy co roku odwiedzają Łódź, żeby zajrzeć do legendarnych „kawiarni scenarzystów” albo z daleka choćby rzucić okiem na rozległe kompleksy fabryk animacji, karmią się rozmaitymi legendami. Ja chciałbym jednak przedstawić szkic historii Łodzi filmowej oparty na syntetycznie dobranych faktach, kierując się dobrze znaną w naszym mieście zasadą, że sukces polega na umiejętnym przetworzeniu przeszłości w przyszłość. Takie bowiem były skromne początki dzisiejszego imperium: kiedy pod koniec XX wieku upadł pierwszy przemysł filmowy w naszym mieście, tylko niewielu entuzjastów wierzyło, że uda się odzyskać dawną świetność. Pamięć dawnych sukcesów jednak przetrwała i stała się podwaliną pod nowe, oszałamiające tryumfy.

Początkiem Nowej Łodzi Filmowej był z pewnością impuls twórczy i intelektualny, który najlepiej wyrażało hasło sprzed stu lat: „Nie chcemy nadążać za postępem,

chcemy go tworzyć”. Ukuto je, kiedy wydawało się, że filmowa Łódź naprawdę odchodzi w przeszłość. Najpierw powtarzano je żartem, prędko jednak stało się faktycznym mottem grupy twórców, producentów i animatorów kultury audiowizualnej z różnych łódzkich instytucji, wówczas jeszcze niewielkich i w gruncie rzeczy dość marginalnych. Pozwoliło ono odnajdować szanse w każdej transformacji, dostrzegać luki rynkowe, a także przewidywać nadciągające zmiany i wreszcie – wyprzedzać je. Oczywiście samo hasło nie wystarczyło. Potrzebna była świadomość, którą łódzkie środowisko filmowe zaskakująco szybko uzyskało, a nawet wyartykułowało wprost w książkach i filmach, które dziś nie tylko są zabytkami polskiej i światowej refleksji nad sztuką audiowizualną, ale także nadal inspirują.

W dłuższym okresie kluczowa okazała się edukacja audiowizualna, gdyż nacisk na nią pozwolił w ciągu jednego pokolenia zmobilizować niesłychane siły twórcze. Chińskie dzieci uczyły się programować rakiety kosmiczne, a po lekcjach bawiły się w astronautów, polskie zaś – na lekcjach wyliczały i przetwarzały cyfrowe modele twarzy, a po szkole bawiły się w realizację filmów. Wiadomo, jak tragicznie skończyły się próby podboju kosmosu, tymczasem przemysł audiowizualny ma się znakomicie na całym świecie i nic nie wskazuje na to, by ludzkość kiedykolwiek miała zrezygnować z produkcji i oglądania filmów.

Pierwszym i najważniejszym czynnikiem zmiany świadomości łódzkich filmowców była idea, wpajana wszystkim niemal od podstawówki, że nie istnieje sukces indywidualny. Niełatwo było przekonać do tego środowisko złożone z indywidualistów, ale dzięki wysiłkowi producentów i organizatorów kultury filmowej w końcu nawet najbardziej oryginalni twórcy uświadomili sobie, że łatwiej im wspinać się po szczeblach kariery, jeśli jest to wysiłek zbiorowy. Oczywiście gwiazdy nadal kroczyły po czerwonych dywanach, ale zaczęto rozumieć, jak ten spektakl można wykorzystać z pożytkiem dla wszystkich. Starano się też maksymalizować osiągnięcia. Nadal oczywiście stawiano na piedestale twórców, którzy odnosili światowe sukcesy, tworząc filmy za granicą, ale jeszcze bardziej doceniano tych, którzy budowali takie sukcesy w Łodzi.

Drugą przyczyną przemian było nie tylko pogodzenie się filmowców z tym, że ważniejsze są potrzeby odbiorców niż twórców, ale wręcz celebrowanie tego faktu. Także pod tym względem kluczowa była rola producentów, którzy coraz lepiej zaczęli rozumieć rynek audiowizualny, w dodatku – zgodnie z mottem głoszącym „tworzenie postępu” – częściej i śmielej wybiegali myślą naprzód. Dzięki temu przewidziano, jak zmieni się rola kin i jak wielkie znaczenie zyska rozrywka domowa i mobilna. Kina oczywiście przetrwały rozmaite zawieruchy XXI wieku, ale dziś są już tylko hobbystyczną ciekawostką, rozrywką od wielkiego święta, bez żadnego znaczenia dla przemysłu audiowizualnego. Pesymiści głosili, że wraz z upadkiem kin umrze także film, ale oczywiście nie mieli racji.

Kiedy więc ta transformacja zaczęła się dokonywać na całym świecie, łódzki przemysł filmowy dysponował już gotową ofertą rozrywkowo-artystyczną, która niemal natychmiast podbiła rynek europejski, a niedługo potem – praktycznie ogólnosiwiatowy. Nawet wtedy nie w pełni uświadamiano sobie znaczenie zmian. Polskie serie audiowizualne były oglądane od Londynu do Tokio i od Oslo do Johannesburga, ale globalne konglomeraty medialne nadal zachowywały swoją pozycję. Dziś centrale niemal wszystkich tych firm znajdują się przy ul. Piotrkowskiej, jednak ich przejmowanie przez łódzki kapitał finansowy i intelektualny dokonywało się stopniowo. Stało się to dzięki zrozumieniu kluczowej roli scenariuszy w nowo powstających formach rozrywki.

To właśnie trzecie źródło sukcesu Nowej Łodzi Filmowej. Uświadomiono sobie, zresztą nie pierwszy raz w dziejach, że najważniejsze są opowieści, a ich medialna forma ma znaczenie drugorzędne. Okazało się też, że niezbędną jest różnorodność. Podczas gdy inne światowe przemysły medialne kurczowo trzymały się konkretnych wzorców scenariuszowych, próbując osiągnąć formę idealną, łódzcy scenarzyści postawili na elastyczność. Wypracowano wiele różnych schematów, łatwo adaptując je do różnych formatów medialnych. Wtedy można było już bez trudu pokonać kolejną granicę: tę dzielącą media. Co prawda procesy konwergencji zachodziły od końca XX wieku, ale dopiero pół wieku później udało się osiągnąć całkowitą elastyczność opowiadanych historii, włączając w nie samego odbiorcę i jego działania. Kolejne zmiany techniczne nie tylko nie sprawiły już problemów, ale

ujawniły siłę takiego podejścia. Znikły dawne rozróżnienia na film, gry wideo czy rzeczywistość wirtualną; także nowsze formy audiowizualne, jak seriale dookolne czy widowiska ze zindywidualizowaną kamerą, zostały ostatecznie wchłonięte w nową, spójną formę przekazu audiowizualnego, którego podstawę stanowiły elastyczne scenariusze. Łódzka szkoła scenariopisarska powtórzyła przy okazji mechanizm sprawdzony wcześniej w Hollywood: obecnie twórcy nie tylko przygotowują oryginalne scenariusze, ale także gromadzą i opracowują teksty napływające z całego świata, aby przetwarzać je na materiał do nowych widowisk.

Czwarty element nowej świadomości wiązał się z problemami technicznymi, ale pod pewnymi względami był najtrudniejszy do przyjęcia. Chodzi oczywiście o rezygnację z tradycyjnego filmu żywego planu. Z perspektywy XXII stulecia trudno to sobie wyobrazić, skoro nawet filmy z wakacji czy ślubów kręcimy z wykorzystaniem ulepszonych teł i plenerów, a także zestawów układów twarzy, zaś filmowanie aktorów na żywo jest właściwie niemożliwe ze względu na regulacje prawa pracy i przepisy BHP. Jednak jeszcze sto lat temu pieczołowicie budowano dekoracje do filmów i ustawiano prawdziwych aktorów, by grali wśród scenografii. Zgodnie z przewidywaniami niektórych XX-wiecznych myślicieli okazało się jednak, że film żywego planu to tylko epizod w historii kina, które zasadniczo jest przede wszystkim naturalną animacją (*any-mation* – jak to nazywano, gdy angielski był jeszcze ponadnarodowym językiem ludzi filmu). Dziś oczywiście realizacja filmu wygląda zupełnie inaczej. Nadal kluczową rolę odgrywają w tym procesie żywi modele, którzy dostarczają układów gestów i mimiki. Ich ruchy i napięcia mięśni są jednak skanowane, miksowane i wprowadzane do archiwów, a stamtąd trafiają do kolejnych utworów, zyskując niemal prawdziwą nieśmiertelność. Większość łódzkich animatorów zajmuje się właśnie łączeniem warstw postaci (a czasem są ich setki) w spójną całość, dużo doskonalszą, ciekawszą i bardziej zajmującą niż jakkolwiek kreacja pojedynczego aktora.

Przemysł filmowy dba o swoje gwiazdy, dlatego też wielu modeli staje się celebrytami, ale wszyscy wiemy, że za ich wspaniałymi rolami kryje się praca wielu innych osób. Dawniej gwiazdor miał dublerów i kaskaderów zastępujących go w trudnych albo niebezpiecznych ujęciach. Dziś stoi za nim zestaw gestów i min

innych modeli, którzy bardziej przekonująco potrafią odtworzyć konkretne ruchy czy emocje postaci, oraz oczywiście praca animatorów łączących to wszystko w jedną postać, a właściwie – spektrum postaci dostosowanych do konkretnego obszaru kulturowego. Przydały się tu wypracowane wcześniej zasady pracy zespołowej, tym razem zastosowano je jednak do dziedziny, która tradycyjnie była najbardziej zindywidualizowana. Kiedy dokonywała się ta rewolucja, malkontenci sarkali, że tym razem film naprawdę się kończy. Okazało się jednak, że nie tylko nie umarł, ale wprost przeciwnie – zyskał zupełnie nowe życie.

O ile film żywego planu zniknął właściwie zupełnie, o tyle tradycyjna animacja radzi sobie znakomicie. Tysiące łódzkich rysowników nie tylko ma więc zajęcie, ale może swobodnie eksperymentować z różnymi formami i technikami, choć oczywiście tylko niewiele z tych filmów zdobywa szeroką światową dystrybucję. Większość z nich krąży w wąskich obiegach artystycznych i stanowi zaplecze, z którego być może czerpać będą przyszłe przeboje.

Te właśnie czynniki przyniosły zasadniczą zmianę w myśleniu o tym, czym jest sztuka audiowizualna i jak należy ją wykorzystywać. Trzeba jednak przyznać, że okoliczności zewnętrzne w połowie XXI wieku bardzo ułatwiły budowę Nowej Łodzi Filmowej. Wtedy właśnie zarówno władze lokalne, jak i kolejne rządy zauważyły, że przemysł filmowy może stać się jednym z kół zamachowych rozwoju miasta i kraju. Rządowy program, znany potocznie pod hasłem: „Cały film do Łodzi”, ułatwił koncentrację instytucji i przedsiębiorstw, a przede wszystkim – twórców i menadżerów, tak że mogła powstać niezbędna masa krytyczna. Inwestycje w szkolnictwo filmowe i w kulturę filmową rosły, malały natomiast stopniowo dotacje na produkcję i dystrybucję: nie były potrzebne, skoro popyt na filmy i programy audiowizualne był coraz większy, a widzowie sami chętnie płacili za nowe tytuły. Wkrótce zresztą rozpoczęła się inwazja eksportowa, najpierw obejmująca tylko Europę i Rosję, a potem dwa kluczowe dla przemysłu filmowego obszary: Amerykę Południową i Afrykę. Skuteczna ekspansja na oba te kontynenty sprawiła, że po dłuższym czasie zarówno Hollywood, jak i azjatyckie przemysły audiowizualne zostały zmarginalizowane. Jest przy tym oczywiście niezwykle symboliczne, że polski remake *Niewolnicy Isaury*, nakręcony jako serial

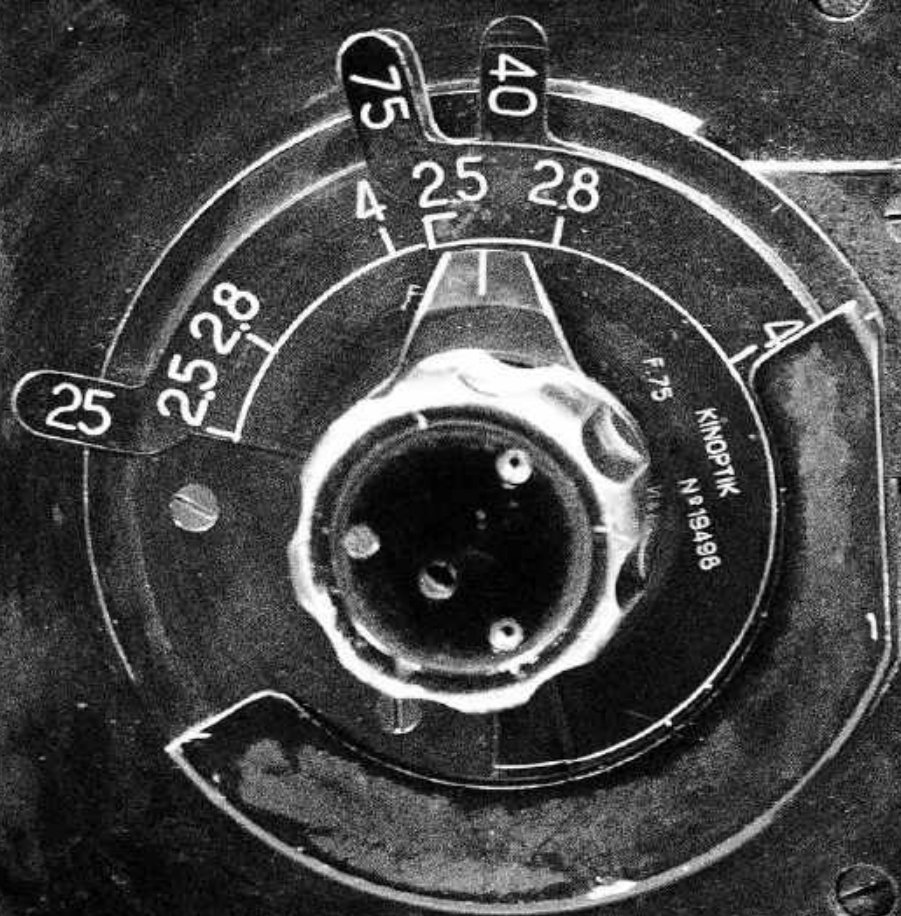
dookolny, z obsadą modyfikowaną w zależności od obszaru kulturowego, był największym przebojem brazylijskiej telewizji swojej dekady i do dziś jest tam utworem kultowym, podczas gdy niewielu Brazylijczyków słyszało o pierwowzorze z XX wieku.

Dzięki zaangażowaniu władz Nowa Łódź Filmowa zgromadziła zatem praktycznie wszystkie polskie instytucje i przedsiębiorstwa filmowe (potem też oczywiście pozostałe, z całego świata). Nie obyło się bez protestów i animozji, ale w gruncie rzeczy sprawy potoczyły się dość gładko: kiedy zdecydowano o przeniesieniu do naszego miasta Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (później przekształconego w Polski i Światowy Instytut Sztuk Audiowizualnych) i Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, wszystkie właściwie przedsiębiorstwa podążyły za nimi. Reorganizacja połączyła mniejsze instytucje, wzmacniając je, pozostawiono jednak spory margines dla niewielkich firm, których kreatywność i energia pozwalały błyskawicznie reagować na zmiany. Kluczowa była jednak współpraca, zarówno pozioma, pomiędzy różnymi sektorami przemysłu filmowego i kultury audiowizualnej, jak i pionowa – pomiędzy decydentami a podlegającymi im podmiotami. Trzeba przyznać, że łódzki przemysł filmowy zdał ten egzamin wyśmienicie: prowadzono wewnętrzne debaty i spory, ale działano zawsze we wspólnym interesie.

W XXI wieku zmienił się także wygląd samego miasta, a przemysł audiowizualny wrósł głęboko w jego tkankę. Wielkie wytwórnie animacji przejęły większość budynków dawnych łódzkich fabryk: tych, które sto lat temu stały jeszcze w ruinie albo dogorywały (na przykład Uniontex, w którym obecnie znajdują się studia Nowego Uniwersalu), a także tych odnowionych, dla których próbowano znaleźć nowe funkcje – jak dla słynnej Manufaktury, opustoszałej, kiedy upadły centra handlowe, a potem zamienionej w tętniący życiem ośrodek kultury filmowej. Centrum miasta zaroilo się od kawiarni i klubów. Przesiadują w nich tłumy scenarzystów i pisarzy przyjeżdżających tu z całego świata: niektórzy z nich pilnie pracują bądź dyskutują nad nowymi pomysłami, inni wspominają dawne tryumfy, ale najliczniejsi – marzą o karierze, która ma dopiero nadejść. Rozrosło się wreszcie Muzeum Kinematografii (początkowo bez określenia „Światowe”), które zajmuje

ostatecznie sporą część dawnego imperium Scheiblerów i sięga niemal do Piotrkowskiej, gdzie w budynku dawnego multipleksu urządzono ciekawy i pouczający skansen.

Trwa drugie stulecie przemysłu filmowego w Łodzi. Okazał się on znacznie trwalszy niż fabryki włókiennicze, które zbudowały miasto – nikt już dziś właściwie o nich nie pamięta. Nową Łódź Filmową znają natomiast miliardy oddanych widzów na całej planecie. Dlatego warto czasem uświadomić sobie, jak trudno było osiągnąć ten sukces i docenić tych, którzy sto lat temu mieli odwagę, by zacząć realizować śmiałą wizję. Także po to, by pamiętać, że przemiany filmu są jego nieodłączną cechą, a to, co wydaje się upadkiem, jest w istocie zawsze nowym początkiem.



CAM

Muzealia na

—— wystawie ——— wybór

Fotoplastikon

wynalazca: August Fuhrmann

1885-1900

Znajdująca się w muzealnych zbiorach Kaiser-Panorama, czyli Cesarska Panorama zwana fotoplastikonem, jest jednym z pierwszych urządzeń zbudowanych przez prekursora kina i wynalazcę Augusta Fuhrmanna (1844–1925).

Elegancki, monumentalny mebel w kształcie cylindra służy do oglądania wolno przesuwających się fotografii stereoskopowych (z efektem trójwymiarowym). W wizjerze może patrzeć jednocześnie 25 widzów siedzących wokół fotoplastikonu. Jego mechanizm, poruszany za pomocą zegara wieżowego z ciężarami, zapewnia trzygodzinną pracę urządzenia. 13-minutowy pokaz pozwala na obejrzenie 50 fotografii, które przesuwają się co 16 sekund.

Pierwsze przeglądarki stereoskopowe konstruowano w latach 60. XIX wieku; dwie dekady później cieszyły się one popularnością jako atrakcja na miejskich

jarmarkach i w salonach rozrywki. Stanowiły okno na świat – czarno-białe lub ręcznie kolorowane zdjęcia przedstawiały obrazy życia w dalekich, egzotycznych krajach. Jedyny w Polsce oryginalny fuhrmannowski fotoplastikon w 1976 roku trafił z Kielc do Muzeum Historii Miasta Łodzi. To jeden z sześciu zachowanych w świecie egzemplarzy. Zagrał w debiucie fabularnym Juliusza Machulskiego *Vabank* (1981) i w filmie *Czerwone węże* w reżyserii Wojciecha Fiwka (1981). Od 1986 roku jest perłą w zbiorach Muzeum Kinematografii w Łodzi, które posiada kolekcję 700 szklanych fotografii stereoskopowych dostosowanych formatem do prezentacji w fotoplastikonie, w większości ponad stuletnich. Muzealna Kaiser-Panorama została poddana renowacji i konserwacji w 2016 roku.





250 × 380 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi



8,5 × 17 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Latarnia magiczna

wyrób fabryczny, producent nieznany

XIX/XX w.

Latarnia magiczna, zwana latarnią czarnoksięską, to XVII-wieczny wynalazek pozwalający na wyświetlanie obrazów ze szklanych przeźroczy. W 1646 roku urządzenie opisał Athanasius Kircher w dziele *Ars Magna Lucis et Umbrae* [Wielka sztuka światła i cienia].

Latarnia na drewnianej podstawie składa się z kondensora, czyli układu optycznego służącego do równomiernego oświetlania przeźroczy, oraz obiektywu i oświetlenia naftowego lub gazowego. W górnej części obudowy znajduje się komin, by opary wydobywające się podczas spalania miały ujście na zewnątrz. Na szklanych przeźroczach w kształcie kwadratów, rzadziej kół, malowane są obrazki przedstawiające bajki dla dzieci, scenki z życia codziennego, wątki mitologiczne oraz zagadnienia edukacyjne, np. z zakresu astronomii. Latarnie magiczne cieszyły się popularnością w XIX oraz na początku XX wieku. W Europie istniało wiele manufaktur produkujących te urządzenia. Kres ich popularności nastąpił w latach 50. XX wieku wraz z upowszechnieniem się diaskopów.



8,5 × 8,5 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi



Latarnia magiczna ze zbiorów Muzeum Kinematografii w Łodzi, wraz z kompletem przeźroczy, stanowi obiekt zapisany pod nr 1 w muzealnej kolekcji Techniki Filmowej, do której należą m.in. zabytki z ery prefilmowej.



46 × 16 × 39 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

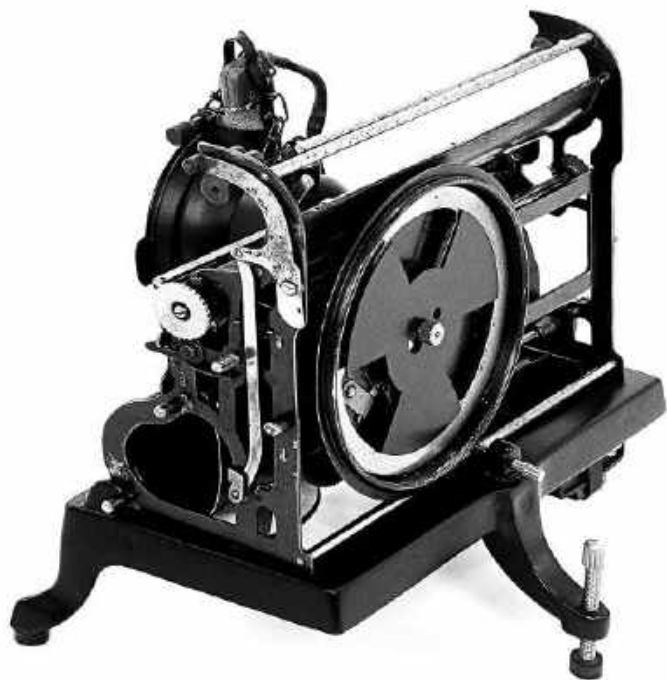
Aparat filmowy „Oko”

wynalazca: Kazimierz Prószyński

1912

„Oko” to urządzenie łączące funkcje kamery i projektora. Tanie i łatwe w obsłudze, zachęcało do kręcenia amatorskich filmów. Jego twórcą był Kazimierz Prószyński (1875-1945), operator filmowy, inżynier i reżyser, autor wielu wynalazków z dziedziny techniki filmowej. W 1894 roku, jako student Uniwersytetu w Liège, Prószyński skonstruował pleograf – pierwszą w świecie maszynę do zapisywania i odtwarzania obrazu. W „Oku” taśma ma niespotykaną szerokość 120 mm, a obrazy o wymiarach 5 × 7 mm są rejestrowane w poprzek taśmy. W wierszach umieszczonych jest 15 kadrów. Na taśmie Prószyńskiego mieściło się tyle

obrazów, ile na 150 metrach popularnej taśmy 35 mm. Próby seryjnej produkcji „Oka” nie powiodły się. Od czasu powstania prototypu wykonano najprawdopodobniej 100 sztuk aparatu. Każdy egzemplarz urządzenia jest niepowtarzalny, ponieważ Prószyński ciągle eksperymentował i udoskonalał wynalazek. Do naszych czasów dotrwało mniej niż 10 egzemplarzy. Oryginalne urządzenie z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi poddano w 2019 roku konserwacji i rekonstrukcji, zgodnie z opisem w dokumencie patentowym. Odtworzono także taśmę filmową pomysłu Prószyńskiego. Oryginalne taśmy znajdują się w zbiorach Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego w Warszawie.



20 × 11 × 27 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Program do filmu

Dzwony wieczorne. Róże i kolce zakazanej miłości

reż. Józef Maszycki

autor nieznany

1927

Dzwony wieczorne. Róże i kolce zakazanej miłości to jedyna produkcja łódzkiej Wytwórni Emes-Film. Tytuł reklamowano jako erotyczny dramat w 10 aktach, stworzony na podstawie motywów z oper Stanisława Moniuszki. Kręcono go w Łodzi, Łagiewnikach i Łowiczu. Film się nie zachował. Scenariusz napisał Józef Maszycki, za zdjęcia odpowiadał Władysław Beme, za scenografię i dekoracje – Leon Helman. Główne role zagrali: Nina Wirska, Stanisław Dębicz i Kazimierz Jarocki, artyści łódzkiego teatru miejskiego. W filmie wzięli udział żołnierze z 28. Pułku Strzelców Kaniowskich. Przedpremierowy pokaz odbył się w listopadzie 1926 roku w kinoteatrze Luna przy ul. Tuwima 1 w Łodzi. W „Głosie Polskim” pisano, że na premierę przybyli przedstawiciele władz miejskich, prasy oraz liczni goście. Reporter gazety wyrażał nadzieję, że w związku z lokalnym charakterem filmu

zostanie on entuzjastycznie przyjęty przez łodzian. Na ekranie Łódź przedstawiała się „nadspodziewanie malowniczo”.

Muzeum Kinematografii posiada kolekcję przeszło 20 tysięcy egzemplarzy programów filmowych do tytułów polskich i zagranicznych. Wiele z nich stanowi jedyny ślad po niezachowanych filmach.



22,5 × 30 cm

Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Kartka pocztowa z fotosem z filmu

Ziemia obiecana

reż. Aleksander Hertz

wytwórnia filmowa Sfinks

1927

Fragmenty *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta drukowano w łódzkim „Kurierze Codziennym” w latach 1897–1898, a w 1899 roku książkę wydano w dwóch tomach. Pierwsza, niema ekranizacja *Ziemi obiecanej* została zrealizowana przez wytwórnię filmową Sfinks w 1927 roku. Akcję filmu osadzono w latach 20. XX wieku. Zdjęcia kręcono m.in. w Łodzi: w zakładach przemysłowych Scheiblera i Grohmana, a także w Widzewskiej Manufakturze. W obsadzie znalazła się plejada ówczesnych gwiazd – Jadwiga Smosarska, Kazimierz Junosza-Stępowski oraz debiutujący na ekranie Ludwik Solski i Loda Halama. Premierze towarzyszyła szeroko zakrojona kampania promocyjna. Wydrukowano plakaty, programy filmowe, ulotki i pocztówki z fotosami najciekawszych scen oraz portretami aktorów. Film do niedawna uchodził za zaginiony. Dopiero w 2002 roku badacze Kamil Stepan i Jerzy Maśnicki odnaleźli w archiwum Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie niespełna 15-minutowy fragment z ponad dwuipółgodzinnej adaptacji książki.

W liczącej blisko 3000 egzemplarzy kolekcji pocztówek filmowych Muzeum Kinematografii znajduje się sześć poświęconych *Ziemi obiecanej* z 1927 roku. Na prezentowanym obok fotose znajduje się od lewej: Stanisław Gruszczyński (Maks Baum), Kazimierz Junosza-Stępowski (Karol Borowiecki), Jadwiga Smosarska (Anka Kurowska), Władysław Grabowski (Moryc Welt) oraz Maria Arnoldówna (córka Grynszpana).



8,7 × 13,8 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Suknia, torebka, rękawiczki i pantofle

Jadwigi Smosarskiej

wytwórca nieznany

lata 20–30 XX w.

Zestaw wizytowy należał do Jadwigi Smosarskiej (1898–1971), gwiazdy kina międzywojennego, przez publiczność i krytyków wielokrotnie nazywanej królową polskiego ekranu. Do wybuchu II wojny światowej Jadwiga Smosarska grała w teatrze, ale popularność przyniósł jej film – role w melodramatach, komediach, filmach sensacyjnych i historycznych. Większość produkcji nie zachowała się.

Komplet wizytowy to jeden z kilku zestawów strojów i pamiątek osobistych przekazanych Muzeum Kinematografii przez Danutę Dąbrowską-Przybylską, która we wspomnieniach pisała: „Zygmunt Protassewicz [mąż Jadwigi Smosarskiej] studiował z moim wujkiem Józefem Żebrowskim na Politechnice Warszawskiej. Zostali przyjaciółmi do końca życia. Ja, po śmierci mojego Ojca, zostałam podopieczną Jadwigi Smosarskiej i Zygmunta. Byli sponsorami mojej szkoły baletowej i studiów

wokalnych w Wiedniu. Ze względu na moją artystyczną profesję i jednakowe z Jadwigą Smosarską rozmiary sukien i obuwia, odziedziczyłam po niej prawie całą garderobę. Jej majestatyczna postać i cudowny błękit oczu pozostanie na zawsze w mojej pamięci. Z ufnością, choć z łezką, przekazuję całe archiwum dokumentów i garderobę do Muzeum Kinematografii w Łodzi”.



Torebka: 12,5 × 21 cm, pantofle: 27 × 9 × 15 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi



152 × 41 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

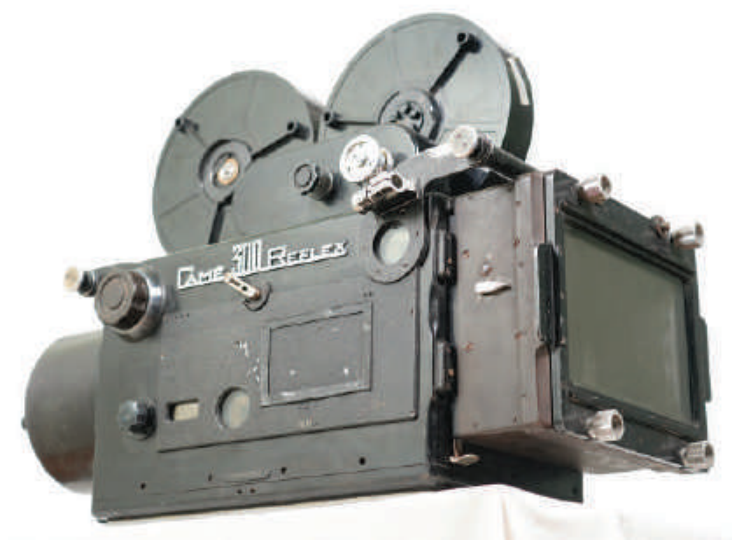
Kamera filmowa Camé 300 Réflex

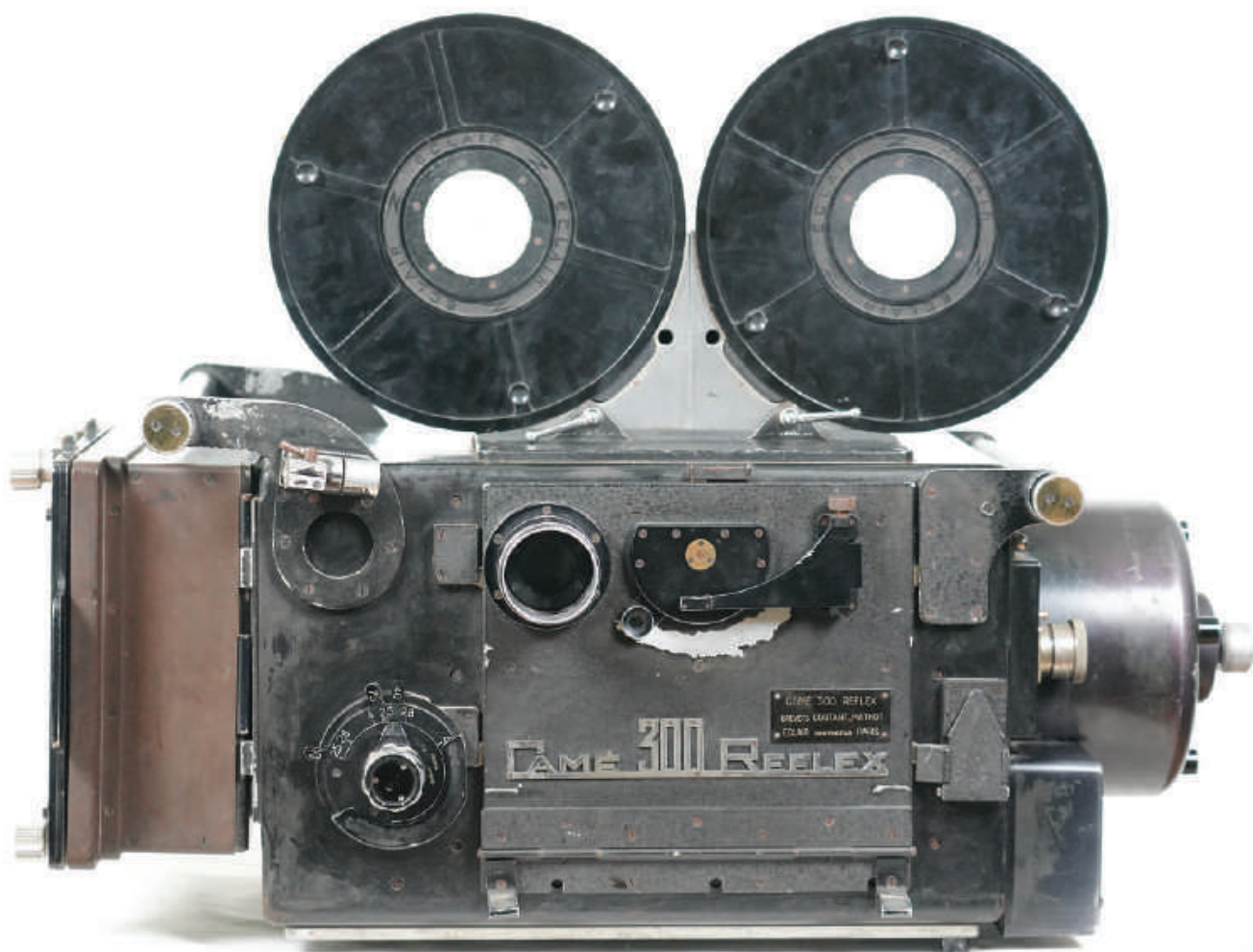
numer seryjny 047
produkcja: Eclair International Diffusion
lata 50. XX w.

Camé 300 Réflex to francuska profesjonalna kamera dźwiękowa na taśmę filmową 35 mm, wprowadzona do produkcji w 1946 roku. Obudowa eliminująca szумы i wibracje mechanizmu pozwalała na czystą rejestrację dźwięku i gwarantowała znakomitą jakość wykonywanych zdjęć. Ze względu na ciężar i gabaryty tego modelu używano przede wszystkim do zdjęć atelierowych.

Pierwsze kamery Camé 300 Réflex zostały sprowadzone do Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi na potrzeby realizacji *Eroiki* (1958) w reżyserii Andrzeja Munka. Przy produkcji *Krzyżaków* (1960) w reżyserii Aleksandra Forda operator Mieczysław Jahoda po raz pierwszy użył kamery w plenerze. Camé 300 Réflex dawała możliwość zastosowania szerokokątnych obiektywów, co pozwoliło nakręcić pierwszy polski film w formacie panoramicznym i w Eastmancolorze. Kamery używano w Polsce jeszcze w latach 70. XX wieku – operator Witold Sobociński korzystał z niej na planie

Sanatorium Pod Klepsydrą (1973) w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa. Model najlepiej nadawał się do systemu szerokoekranowego. Dopiero pojawienie się nowych generacji kamer Arriflex i Panavision, oferujących znakomitą jakość zdjęć przy bardziej kompaktowych rozmiarach, zakończyło karierę Camé 300 Réflex.





65 × 45 × 83 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Maszyna do pisania

Wojciecha Jerzego Hasa

produkcja: Maschinenfabrik G. F. Grosser (GROMA)

1950–1959

Maszyna do pisania Kolibri należała do Wojciecha Jerzego Hasa (1925–2000), reżysera i rektora Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Has pisał na niej w domu i w podróży, idealnie nadawała się do pracy nad krótkimi tekstami. Żona reżysera Wanda Ziembicka-Has wspominała: „Do dzisiaj jest w dobrym stanie. Gdyby się popsuka, Has by ją wyrzucił i kupił nową. Był perfekcjonistą. Na maszynie wystukiwał podania do ministra kultury, żeby pozwolono mu kręcić filmy. Listy do znajomych i scenariusze pisał odręcznie ulubionym piórem. Pracował głównie w południe, kiedy było dobre, dzienne światło”. Maszyna została wyprodukowana w niemieckiej fabryce Maschinenfabrik G. F. Grosser (GROMA) w Chemnitz, działającej od 1872 roku. Zakład zastąpiła produkcją



przenośnych maszyn Kolibri, popularnych dzięki solidności oraz lekkiej i eleganckiej obudowie. Maszyna Hasa znajduje się w depozycie Muzeum Kinematografii w Łodzi jako jedna z pamiątek po reżyserze filmów: *Jak być kochaną* (1962), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) i *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1973).



9 × 35 × 30 cm
Depozyt przekazany przez Wandę Ziembicką-Has

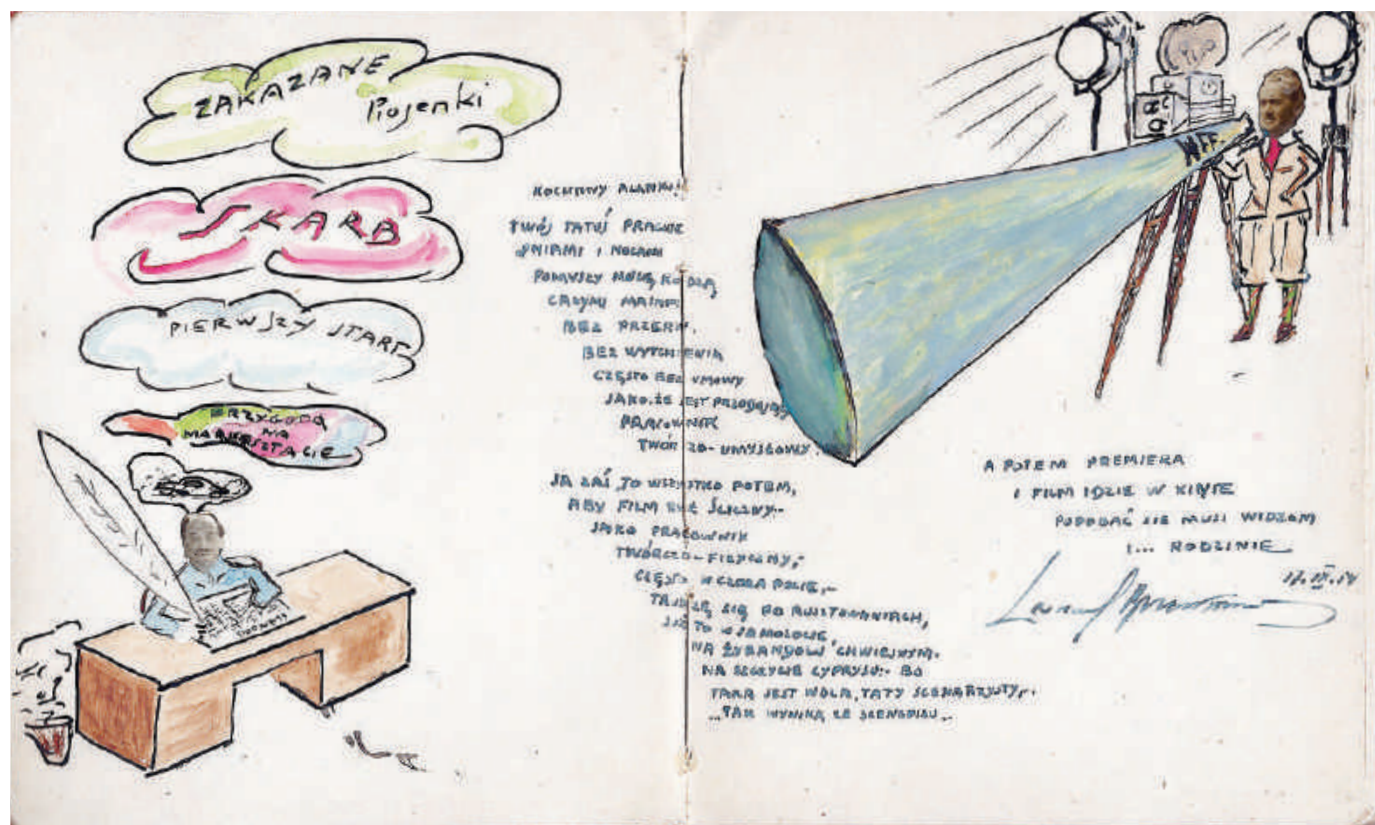
Wpis w pamiętniku Allana Starskiego

autor: Leonard Buczkowski

1954

Pamiętnik, oprawiony w czerwoną skórzaną okładkę, jest własnością Allana Starskiego, światowej sławy scenografa filmowego i teatralnego, laureata Oscara za scenografię do *Listy Schindlera* w reżyserii Stevena Spielberga (1993). Jako dziecko Allan Starski mieszkał z rodzicami w Łodzi. Zbierał w pamiętniku wpisy od rodziny i przyjaciół, w tym znanych twórców filmowych, literatów i muzyków. Bohaterami ilustrowanego wierszyka z 17 września 1954 roku są: Leonard Buczkowski (1900-1967), reżyser, przyjaciel rodziny oraz Ludwik Starski (1903-1984), scenarzysta, ojciec Allana. Buczkowski, autor wpisu, w humorystyczny sposób wyjaśnia chłopcu, na czym polega praca nad filmem.

Leonard Buczkowski jako reżyser zadebiutował obrazem *Szaleńcy* (1928). Jego *Gwiazdzista eskadra* (1930) była najdroższym polskim filmem w dwudziestoleciu międzywojennym, a jednocześnie pierwszym o tematyce lotniczej. Ani jedna kopia tego tytułu nie przetrwała do naszych czasów. Buczkowski zastąpił jako twórca *Zakazanych piosenek* (1947), pierwszego powojennego filmu pełnometrażowego, a także *Skarbu* (1948) i *Przygody na Mariensztacie* (1954) – pierwszego polskiego filmu barwnego. Za scenariusze tych trzech filmów odpowiadał mistrz komedii Ludwik Starski, który zaczynał karierę w przemyśle filmowym w latach 30. XX wieku jako autor scenariuszy do filmów komediowych i muzycznych, m.in. *Pieśniarza Warszawy* (1934) z Eugeniuszem Bodo w roli głównej. Pisał teksty popularnych piosenek, takich jak *Już taki jestem zimny drań*, *Jak przygoda, to tylko w Warszawie* czy *Cyraneczka*. Filmem wieńczącym karierę scenarzysty był tytuł *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978) w reżyserii Janusza Rzeszewskiego i Mieczysława Jahody.



18 × 15 cm
Archiwum prywatne Allana Starskiego

Scenariusz do filmu

Eroica. Symfonia bohatera w dwóch częściach

reż. Andrzej Munk

autor: Jerzy Stefan Stawiński

1956

Unikatowy maszynopis z nowelami *Scherzo alla polacca* (w scenariuszu jako rozdział pt. *Węgrzy*) oraz *Ostinato – Lugubre* (jako rozdział pt. *Ucieczka*), które stały się podstawą filmu *Eroica*, zawiera także dodatkową nowelę *Con bravura* (jako rozdział pt. *Maskarada*). Ta ostatnia nie została włączona do filmu, ponieważ reżyser uznał ją za „nieudaną artystycznie”. W scenariuszu, oprócz trzech nowel, znajduje się także dwustronicowe opowiadanie przedstawiające scenę na zatłoczonej warszawskiej ulicy. Maszynopis zawiera wiele zmian naniesionych piórem odręcznym.

Scenarzysta *Eroiki* Jerzy Stefan Stawiński (1921–2010) brał udział w kampanii wrześniowej 1939 roku i w Powstaniu Warszawskim; napisał m.in. scenariusz do filmu *Kanał* (1956) w reżyserii Andrzeja Wajdy.

Andrzej Munk (1921–1961) okupację przeżył w Warszawie, podobnie jak Stawiński walczył w Powstaniu Warszawskim. W 1951 roku ukończył Wydział Operatorski Szkoły Filmowej w Łodzi. Pracował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, najpierw jako operator Polskiej Kroniki Filmowej, potem jako reżyser filmów dokumentalnych. Po *Człowieku na torze* (1956), według scenariusza napisanego wspólnie ze Stawińskim, Munk postanowił zrealizować film lżejszy gatunkowo. Stawiński miał przygotować dla niego tekst komedii o dziewczętach ze szkoły baletowej, ale napisał cykl opowiadań wojennych, które stały się podstawą scenariusza *Eroiki*.

W rozmowie ze Stanisławem Janickim, opublikowanej w książce pt.: *Polscy twórcy filmowi o sobie* (1962), Munk mówił: „Ci, którzy zarzucają mi, że reprezentuję w moich filmach tendencje antybohaterskie, czynią mi dużą krzywdę. W *Eroice* nigdzie nie mówi się źle o bohaterach, nawet jeśli ich czyny są irracjonalne, pokazani oni są zawsze z sympatią, z sentymentem”. *Eroica* jest uważana za wybitne dzieło polskiej szkoły filmowej. Martin Scorsese uznał ją za jedno z arcydzieł polskiej kinematografii i pokazał w 2014 roku na festiwalu *Masterpieces of Polish Cinema* w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie.

niewielką polanę. Obok szałasów płonął kilka ognisk. Po środku stała niewielka chata. Z lasu ciągnęli na nartach ludzie w białych. W słońcu błyszczała brzoza. Z szałasów wyszedł wysoki mężczyzna w kożusku, wywróconym kłakami na wierzchołkach.

- Cześć, Samuraj - powiedział Andrzej - Gdzie Łosć?

- W chacie - odparł tamten - Przyszedłeś w ostatniej chwili.

Andrzej zdjął narty i wszedł do chaty. W kącie, przy małym pudelku radiostacji młody chłopak wystukiwał kłuczem tekst z kartki. Dookoła stołu siedziało kilku mężczyzn nad mapą Północy.

- Jest i pan hrabia - powiedział Łosć - Zaxxaxi właśnie wyruszą. Jedzie kolumna transportowa. Pięć ciężarówek i eskorta. Obejmujesz drugi pluton. Zaraz ci pokażę na mapie.

- Rozkaz - odparł Andrzej stukając obcasami. - Coś nowego?

- Wiesz już, że Niemcy wkroczyli na Węgry? - zapytał Łosć.

- Nie - wzdygnął się Andrzej. - I co?

- Nic. ~~Przyjeżdżają~~ ^{Widzisz} przyjeżdżają ^{z jutra} rozkaz wstrzymania wszystkich kurierów. Zabrali się na Polaków. Baza się likwiduje.

~~Wszystkie...~~ ^{Tylko jeden z...} ~~...~~ ^{...}

- Ktoś tam nie przyszedł? - zapytał ktoś.

- Nie - odparł Łosć. - Taka ona zakonnica - jak ja. Murzyn.

Siedzą. Gdyby się ją doprowadzili z dołu, strasznie, Siedzą, Andrzej.

- Kiedy ja... muszę iść! Nie... zakonnice poszły!

- Siedzą, Andrzej! - warknął Łosć - Nie twoja sprawa. Zajmujesz stanowisko na tym zboczach...

Z daleka ~~...~~ ^{...} pistolet maszynowy. Zerwali się wszyscy.

Zadudniły wybuchy. Andrzej chwycił pistolet maszynowy. Wypadli przed chatę.

- ~~...~~ ^{...} - krzyknął Łosć - Andrzej, obpadaj!

- Kiedy będzie gotowy?
- Już idę.
- Niech się nie spieszy.
- Szybko, szybko!

- Kiedy ja muszę iść!
- Już idę - Siedzą
- Niech się nie spieszy!
- Szybko, szybko!

Scenopis etiudy szkolnej *Rozbijemy zabawę...*

reż. Roman Polański

autor: Roman Polański

1957

Autorem czterostronicowego maszynopisu jest Roman Polański, wówczas student trzeciego roku reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi. W pracy nad etiudą *Rozbijemy zabawę...* działał wbrew regułom obowiązującym w filmie dokumentalnym. Starannie zaplanował i wyreżyserował sytuację, którą następnie zarejestrował. Przygotowania do filmu i wydarzenia na planie opisał po latach w książce *Roman by Polański*: „Zorganizowałem [...] na terenie szkoły bal pod gołym niebem. Koledzy myśleli, że chcę po prostu pokazać w filmie, jak świetnie się bawią – tylko ekipa realizująca zdjęcia wiedziała, o co mi naprawdę chodzi. Skontaktowałem się z dobrze znaną bandą chuliganów, zaprosiłem ich, żeby przyszli i zrobili, co do nich należy. Mieli dyskretnie wmieszać się w tłum gości i stopniowo wkraczać do akcji. Scenariusz całej operacji zepsuła jednak ich nadgorliwość. Ledwie przeskoczyli przez mur, zaczęli walić na oślep na prawo i lewo, wyrywać tancerzom dziewczyny, wypychać studentów do sadzawki. Moja ekipa obsługująca jedyną kamerę robiła wszystko, żeby nakręcić jak najwięcej z tej niezwykle skoncentrowanej akcji, taśma skończyła się akurat wtedy, gdy tańce przerodziły się w ogólną bijatykę”. Kilkoro uczestników zabawy odniosło obrażenia, po zabawie pozostało pobojowisko. Rada pedagogiczna szkoły ukarała Polańskiego naganą. Kilka lat potem, już jako absolwent uczelni, za swój debiut fabularny *Nóż w wodzie* (1961) reżyser dostał pierwszą nominację do Oscara dla polskiego filmu. Wśród licznych nagród dla jego późniejszych dzieł są Złota Palma w Cannes i Oscar za reżyserię *Pianisty* (2002).

Roman Polakowski

III roz.

Scenopis filmu p. t.

Ronbijący zabawa...

Uj. 1. Ogólny. 10 m

na siemi łażę sznurzy z lampionami. Irses kadr przechodzą dwaj chłopcy
niosący stolik. Od kamery, wkręcając się, na czworaka, dźwiękowa
wkręcająca kartami.

Uj. 2. Ogólny. 5 m

stoliki na trawie. Chłopcy przykrywają je obrusami.

Uj. 3. Bliźni. 2 m

Wokół sianiste podium. w głębi, niżej stoliki.

Uj. 4. Od półzbl. do pełnego - odjazd. 8 m

Wokół odwrócić fontannę. 3 planie dwa lampiony.

Uj. 5. Od półzbl. do ogólnego - odjazd. 5 m

Przechodzą do drugich sznurzy z lampionami. Lampiony na tle nieba.

P. L. Z. S. B. I. K. A. T. I. S.

Legitymacja pracownicza Tadeusza Wybulta

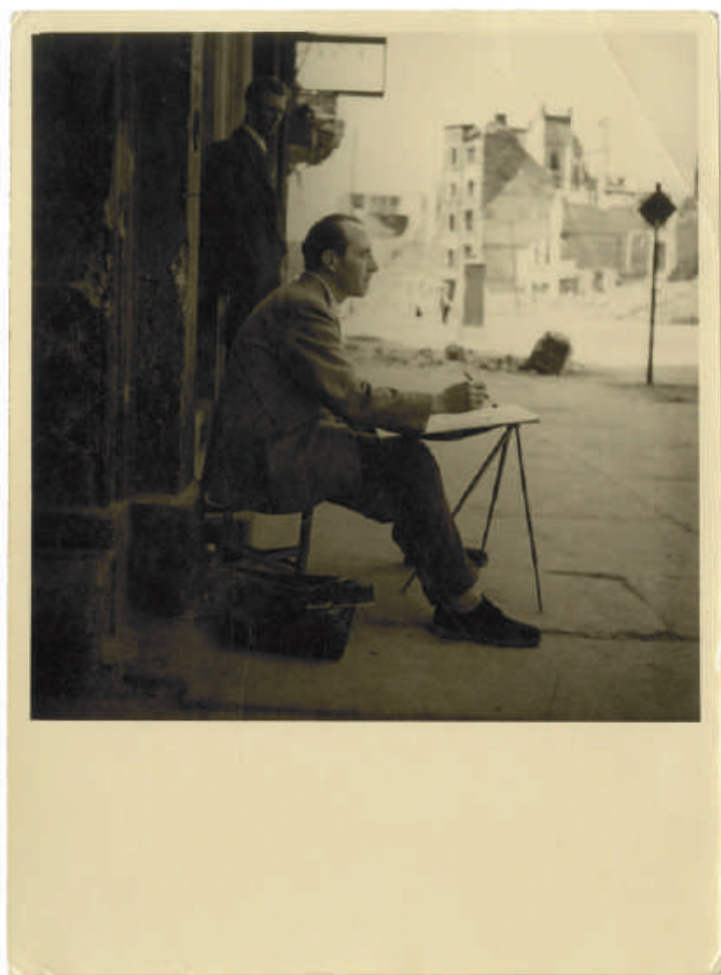
Wytwórnia Filmów Fabularnych

1958

Tadeusz Wybult (1921–2008) był jednym z najwybitniejszych polskich scenografów filmowych. Współpracował z reżyserami: Januszem Majewskim, Stanisławem Różewiczem, Krzysztofem Zanussim, Aleksandrem Fordem, Jerzym Kawalerowiczem, Andrzejem Wajdą, Edwardem Żebrowskim. We wspomnieniach współpracowników

i przyjaciół określany jako cichy, spokojny, podczas tworzenia projektów do filmów stawał się wizjonerem i tytanem pracy. Ewa Braun tak wspominała scenografa: „Tadeusz Wybult był dla mnie bardzo ważny, był mentorem i mistrzem dla wielu późniejszych scenografów. Osobowość niezwykła. Niestęchanie wykształcony – z zawodu architekt, umiejący rozpoznać każdy przedmiot. Bywał konsultantem w galeriach antykwarecznych, kiedy właściciele nie do końca byli pewni, czy to, co mają, jest przedmiotem z tej czy innej dekady”.

Tadeusz Wybult był kierownikiem Wydziału Budowy Dekoracji WFF w latach 1958–1959. Stworzył scenografię do ponad 60 filmów fabularnych. Karierę zawodową zakończył w 1981 roku; przeszedł na emeryturę na znak protestu przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego.



12 × 9 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

LEGITYMACJA Nr 607



Ważna na rok

1958

1959 r.

(podpis posiadacza legitymacji)

Ważność legitymacji przedłużona na rok:

30. VI.

1958

31. X.

1958

30. VI.

1959

19

Wydawnictwo Filmów Fabularnych

Państwowe Wydawnictwo

Sekcja Ewidencji

Łódź, ul. Łąkowa Nr 29

(pieczęć podłożona wystawcy)

Jadysz

(imię)

Wybrat

(nazwisko)

Kierownik Wydziału

(stanowisko)

w Wydawnictwie Filmów Fabularnych

Łódź, dnia 19. VI.

(miejscowość i data)

1958 r.

DYREKTOR

(pieczęć i podpis)

CWD - Os-113a. Zam. 2366/P

2638 - Łak - 20.11.57 - 20.000 + 20.000

11 × 15 cm

Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Indeks studencki Krzysztofa Kieślowskiego

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

1964

Krzysztof Kieślowski (1941-1996), zanim został nagradzanym na świecie reżyserem filmów fabularnych *Podwójne życie Weroniki* (1991) i trylogii *Trzy kolory: Niebieski, Biały, Czerwony* (1993–1994), studiował w łódzkiej Szkole Filmowej. Gdy rozpoczynał naukę w 1964 roku, zamierzał zostać reżyserem teatralnym: „Reżyserię teatralną można było studiować dopiero po uzyskaniu dyplomu jakiejkolwiek szkoły wyższej. Pomyślałem sobie, że najbardziej logiczną drogą będzie ukończenie jakiejś innej reżyserii, która przygotuje mnie do reżyserii teatralnej. W związku z tym po maturze zdawałem do Szkoły Filmowej w Łodzi”.

Pod wpływem mistrza polskiej szkoły dokumentu prof. Kazimierza Karabasza zaczął kręcić filmy dokumentalne, które uważał za ciekawsze niż fabuły. Jego *Z miasta Łodzi* (1968), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1979) czy *Gadające głowy* (1980) to dzisiaj klasyka polskiego filmu dokumentalnego. O Filmówce mówił: „Szkoła Filmowa to przede wszystkim ludzie, z którymi się w niej zetknąłem. To niekończące się dyskusje o sensie tego, czego się uczymy, rozmowy o życiu i o sztuce. To znajomości, przyjaźnie. Dla mnie miało to ogromne znaczenie. Dzięki Szkole Filmowej nauczyłem się patrzeć na świat i ludzi. Przedtem tego nie umiałem”.

Po fabularnym *Amatorze* (1979) i *Przypadku* (1981) Kieślowski zrealizował cykl filmów *Dekalog* (1988), który przyniósł mu międzynarodowe uznanie. Za swoją twórczość otrzymał wiele nagród i wyróżnień, m.in.: Europejską Nagrodę Filmową „Felix” oraz Złotego Lwa w Wenecji. W 1994 roku był nominowany do Oscara za *Trzy kolory. Czerwony* (1994) w kategoriach „Najlepszy reżyser”, „Najlepsze zdjęcia” i „Najlepszy scenariusz oryginalny”.



PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA TEATRALNA I FILMOWA
im. Leona Schillera w Łodzi

Wydział REŻYSERII FILMOWEJ

Nr alb. 376/64

I N D E K S

Krzysztof
Imię
Kiesłowski
Nazwisko

Imię ojca Roman ur. dn. 27 czerwca 1941 r.

w Warszawie pow. Łódź

[Signature] Rektor [Signature] Dyrektor

Łódź, dn. 9 października 1964 r.

11 × 15 cm
Ze zbiorów Szkoły Filmowej w Łodzi

Rekwizyt z filmu *Faraon*

reż. Jerzy Kawalerowicz

wytwórca nieznany

1964

Pektorał noszony w filmie przez faraona Ramzesa XIII (Jerzy Zelnik) przypomina oryginał z grobowca Tutanchamona, odkrytego w 1922 roku w Dolinie Królów w Tebach. Napierśnik przedstawia boginię Nechbet w postaci sępa z rozpostartymi skrzydłami. Nechbet była patronką Górnego Egiptu, w kulcie solarnym występowała jako córka boga Re, która z boginią Wadżet (Uto) tworzyła Ureusz – symbol władzy boskiej i królewskiej.

Podczas przygotowań do produkcji *Faraona* Jerzy Kawalerowicz (1922–2007) powołał zespoły specjalistów mających odtworzyć realia starożytnego Egiptu. Konsultantom merytorycznym przewodniczył światowej sławy archeolog i egiptolog – prof. Kazimierz Michałowski. Pracownią scenograficzną kierował Jerzy Skrzepiński. Za kostiumy odpowiadali: Andrzej Majewski, Barbara Ptak, Lidia Rzeszevska, Maria Czekalska. Zbieranie dokumentacji trwało kilka miesięcy. Skrzepiński z profesorem Michałowskim odwiedzili wielokrotnie Muzeum Egipskie w Kairze i Muzeum Starożytnego Egiptu w Londynie. Podczas eksplorowania tamtejszych magazynów zbiorów Skrzepiński wykonał tysiące rysunków. Na ich podstawie w Łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych zbudowano dekoracje. Zdjęcia kręcono siedem miesięcy, m.in. w Bucharze (Uzbekistan), na pustyni Kara-Kum (Turkmenistan), w Luksorze i Kairze (Egipt), a także na Pustyni Błędownskiej i na Mazurach. *Faraon* wszedł na polskie ekrany 11 marca 1966 roku. W tym samym roku był nominowany do Oscara.



54 × 16 × 0,5 cm
Ze zbiorów Łódzkiego Centrum Filmowego

Wizytówka kinooperatora na szklanym przeźroczu

Przedsiębiorstwo Reklamy Filmowej i Przeźroczy

lata 70. XX w.

Przeźrocze należało do kinooperatora Józefa Trocińskiego (1939–2021), wieloletniego pracownika kina Popularne przy ulicy Ogrodowej 18 w Łodzi. Praktyka wyświetlania przed seansem przeźroczy – wizytówek już nie istnieje, choć miejsce pracy kinooperatora, obsługującego w kabinie operatorskiej aparaturę projekcyjną, wciąż znajduje się w kinie za plecami widzów.

W początkach historii kina w kabinach znajdowały się zwykle dwa projektory, przewijarka i sklejkarka oraz inne urządzenia umożliwiające projekcję. Seans obsługiwało dwóch kinooperatorów, którzy przechodzili kursy i szkolenia od stanowiska pomocnika po samodzielnego fachowca z uprawnieniami do obsługi wszystkich typów aparatury kinotechnicznej. Taśma filmowa wykonana była z łatwopalnej nitrocelulozy, z kolei lampy łukowe, wykorzystywane jako źródło światła projekcyjnego, emitowały wysoką temperaturę, co stanowiło przyczynę częstych pożarów. Dopiero rozwój techniki filmowej, zastąpienie latarni łukowych lampami ksenonowymi, a taśmy łatwopalnej – taśmami trudnopalnymi, polepszyły warunki pracy kinooperatorów. Kinooperator mógł pracować samodzielnie, przed seansem przeglądał i sklejał taśmę filmową. W zależności od wyposażenia kina, obraz wyświetlany był z jednego lub dwóch projektorów. Kina posiadające jeden projektor mogły korzystać z platera talerzowego pozwalającego umieścić na nim cały zmontowany film. Przy dwóch projektorach kinooperator czuwał nad płynnym przejściem obrazu z jednego projektora na drugi. W pierwszej dekadzie XXI wieku kino analogowe zostało zastąpione technologią cyfrową, obecnie filmy są dostarczane do kin na dyskach zewnętrznych lub za pośrednictwem Internetu, a projekcje odbywają się z projektora cyfrowego. Niewiele kin w Polsce posiada sprzęt pozwalający wyświetlać filmy z taśmy światłoczułej. Zawód kinooperatora odchodzi dziś do lamusa, osoby zajmujące się wyświetlaniem filmów muszą mieć wiedzę informatyczną i posiadać uprawnienia do obsługi urządzeń elektrycznych.



8,5 × 8,5 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Projekt scenograficzny do filmu *Podróż*

reż. Daniel Szczechura

autor: Daniel Szczechura

1970

Podróż to film wycinankowy Daniela Szczechury – twórcy, z którego nazwiskiem wiążą się największe sukcesy polskiej animacji lat 60. XX wieku. Już pierwszy, zrealizowany przez niego metodą wycinanki film *Konflikty* (1960), został uznany za arcydzieło. Zdaniem Szczechury, wycinanka zrewolucjonizowała film animowany, spowodowała, że animacja zmagłała się i otworzyła się na poważniejsze tematy. Realizacja *Podróży* (1970) ma szczególne znaczenie w jego twórczości. Szczechura pozbawił fabułę symboli i stworzył opowieść o człowieku w trakcie monotonnej jazdy pociągiem. Tak wspominał jego genezę: „Mieszkam w Warszawie, a pracuję w Łodzi. Ciągłe jeżdżę pociągiem pomiędzy tymi dwoma miastami”. O filmie mówił: „Zdawałoby się, że jest prosty, bo tylko jest przesuw, jedna dekoracja. Zwykły pociąg, klasa druga.

Zwykłe okno. Normalny człowiek. Zawsze chciałem każdy film zrobić możliwie jak najlepiej. I ten film jest dobrze zrobiony. Ale z wagi tego filmu nie zdawałem sobie sprawy. Dopiero po latach widzę, że to jest to. Jeśli coś po mnie zostanie, to ta *Podróż*”.

Krytycy uznali wyprodukowaną przez łódzkie Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” *Podróż* za nowatorską animację. Projekt jest jednym z obiektów sukcesywnie przekazywanych przez twórcę do kolekcji Muzeum Kinematografii.



12,5 × 12,5 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi



27 × 40 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Kadr z filmu *Rynek*, reż. Józef Robakowski

współpraca: Tadeusz Junak, Ryszard Meissner

Warsztat Formy Filmowej

1970

Rynek jest pierwszym filmem konceptualnym nakręconym metodą animacji poklatkowej w przestrzeni miejskiej. Zrealizował go Józef Robakowski we współpracy z Tadeuszem Junakiem i Ryszardem Meissnerem. Twórcy działali w ramach awangardowej grupy artystycznej Warsztat Formy Filmowej, która powstała jako koło naukowe w łódzkiej Szkole Filmowej w 1970 roku. Założycielami

i członkami WFF byli studenci i absolwenci uczelni. Wbrew szkolnej metodyce i oficjalnej kinematografii kręcili filmy z pogranicza kina i sztuki współczesnej: analityczne, pozbawione treści literackich. Grupa wywarła znaczący wpływ na sztukę lat 70. i następnych dekad XX wieku.

Rynek to obraz, który trwa zaledwie 4 minuty i 20 sekund. Zastosowano w nim metodę mechaniczną filmowania: 2 klatki co 5 sekund. Kamera rejestruje targowisko w Łodzi przy stałej ekspozycji obrazu. Zdjęcia kręcono 25 listopada 1970 roku w godzinach 7–16. Dzięki tej metodzie animacji oglądamy zapis realnej rzeczywistości, której nie mógł przewidzieć reżyser. Przekraczanie granic ludzkiej wyobraźni przy użyciu kamer było jedną z naczelných idei realizatorów z Warsztatu Formy Filmowej.



Oryginalne media: 35 mm, czas trwania: 4'20''
Film dostępny w domenie publicznej

Projekt kostiumu do filmu

Sanatorium Pod Klepsydrą, reż. Wojciech Jerzy Has

autorzy: Lidia Minticz-Skarżyńska, Jerzy Skarżyński

1972



Projekt przedstawia człowieka w masce ptaka, postać z filmu *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1973). Autorami scenografii i kostiumów są Lidia Minticz-Skarżyńska (1920–1994) i Jerzy Skarżyński (1924–2004), scenografowie teatralni i filmowi, malarze i pedagodzy. Znakomity duet artystyczny współpracował z Wojciechem Jerzym Hasem od czasu realizacji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1965).

Skarżyńscy przywiązywali wielką wagę do kostiumu-maski i charakteryzacji postaci, ich prace były inspirowane malarstwem surrealistycznym. W jednym z ostatnich wywiadów Jerzy Skarżyński tak opisywał współpracę z żoną: „Wydaje mi się, że każde z nas byłoby innym autorem, innych scenografii, gdybyśmy pracowali i rozwijali się osobno. Lidia miała w sobie delikatną poezję, a ja więcej cierpkości, ironii, sarkazmu. [...] Podpisywaliśmy wszystko wspólnie. Pracowaliśmy razem, z tym, że ja sobie wydzielałem scenografię filmową, Lidia projektowała kostiumy – łatwiej przychodziło mi panowanie nad całą aparaturą techniczną”. Projekty scenografii i kostiumów do *Sanatorium Pod Klepsydrą* zrealizowano w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi.

Magnetofon reporterski Nagra 4.2

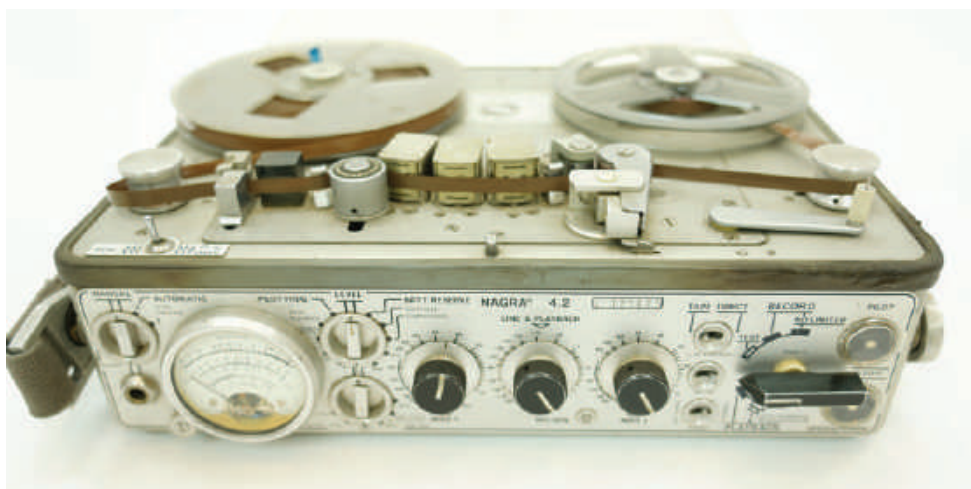
wynalazca: Stefan Kudelski

1972

Nagra 4.2 to przenośny, zasilany bateriami magnetofon przeznaczony do nagrań radiowych, kinowych i telewizyjnych. Aparat skonstruował w 1951 roku polski elektronik i wynalazca Stefan Kudelski (1929–2013), wówczas student Politechniki Federalnej w Lozannie. Prototyp powstawał dwa lata w pracowni na zapleczu jego rodzinnego domu w Prilly, w zachodniej Szwajcarii. Nazwa pochodzi od polskiego czasownika „nagrywać”. Za rozwój techniki nagrywania dźwięku Kudelski odebrał w 1979 roku Oscara.

Nagra zrewolucjonizowała świat kinematografii. Dzięki poręcznej budowie filmowcy nie musieli wozić na plan ciężkiego sprzętu. Magnetofon w połączeniu z kamerą zapewniał perfekcyjną synchronizację dźwięku z taśmą filmową, przy zachowaniu doskonałej jakości zapisu. Działał w dowolnym miejscu. Od lat 60. XX wieku z urządzenia korzystały rozgłośnie radiowe i telewizyjne, studia filmowe na całym świecie, a także służby specjalne. Rejestratory Nagra były używane na Mount Evereście, w Rowie Mariańskim i na Księżycu. Przedsiębiorstwo, które założył w latach 50. XX wieku Kudelski, istnieje do dziś. Na stronie internetowej Kudelski

Group można przeczytać, że firma „jest światowym liderem w dziedzinie bezpieczeństwa cyfrowego i rozwiązań medialnych służących dostarczaniu treści cyfrowych i interaktywnych”.





12 × 31 × 22 cm
Ze zbiorów Wytwórni Filmów Oświatowych

Łapa kaskadera

konstruktor: Władysław „Dziunek” Barański

lata 80. XX w.

Łapę, czyli metalowy ochraniacz na dłoń i przedramię, skonstruował Władysław „Dziunek” Barański, zwany w środowisku filmowym królem kaskaderów. Pracował przy ponad 400 produkcjach – polskich i zagranicznych, m.in: *Perle w koronie* (1971) w reżyserii Kazimierza Kutza; *Potopie* (1973), *Ogniem i mieczem* (1999), *Starej baśni* (2003) w reżyserii Jerzego Hoffmana; *Piratach* (1986) w reżyserii Romana Polańskiego; *Quo vadis* (2001) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza; *Wiedźminie* (2001) w reżyserii Marka Brodzkiego; *Edim* (2002) w reżyserii Piotra Trzaskalskiego.

Zawód kaskadera filmowego polega na odtwarzaniu zadań aktorskich wymagających od wykonawcy umiejętności związanych z podejmowaniem ryzyka. Pojawił się w polskiej kinematografii w latach 60. XX wieku, gdy twórcy rozpoczęli realizację widowiskowych filmów – Aleksander Ford wyreżyserował *Krzyżaków* (1960), Jerzy Hoffman – *Pana Wołodyjowskiego* (1969). Początkowo kaskaderami byli amatorzy. Pierwszym profesjonalnym kaskaderem został Krzysztof Fus, który w 1967 roku stworzył we Wrocławiu zawodową ekipę kaskaderską. Należała do niej garstka śmiałków, wśród nich Władysław „Dziunek” Barański, który tak wspominał ten etap pracy: „Musiało minąć trochę czasu, zanim dowiedziałem się, co to znaczy «kaskader». Z planu przychodziłem obity. Kombinowałem, jak sobie pomóc, dlatego zacząłem robić zabezpieczenia. Są bardzo ważne dla kaskadera, dzięki nim mniej boli”. Obecnie kwalifikacje do zawodu i zakres obowiązków kaskadera filmowego określa *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 19 maja 2000 r. w sprawie wykonywania niektórych zawodów filmowych*.



36 × 14 × 6 cm
Depozyt przekazany przez Władysława „Dziunka” Barańskiego

Fragment raportu zdjęciowego z filmu *Tango*

reż. Zbigniew Rybczyński

1980

Zbigniew Rybczyński, twórca autorskich animowanych filmów eksperymentalnych, reżyser, operator, scenarzysta, studiował w łódzkiej Szkole Filmowej, był członkiem awangardowej grupy Warsztat Formy Filmowej. W 1983 roku zdobył Oscara w kategorii „Najlepszy krótkometrażowy film animowany” za *Tango*, zrealizowane w studiu Se-Ma-For i Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi. W halach WFF metodą live-action Rybczyński nakręcił 22 epizody z życia postaci, których losy łączą się w pokoju pewnego mieszkania. Na podłodze dekoracji narysował trasy, którymi mieli przechodzić aktorzy, by w fazie zdjęć ograniczyć nachodzenie na siebie sylwetek. Osobna taśma posłużyła mu do zarejestrowania tła. Wywołał i zmontował negatyw materiału z aktorami, a następnie wykonał z niego kopię pozytywową, by później stworzyć rysunki na celuloidach (maski), gotowe do fotografowania na wybranej dekoracji.

Dzięki codziennym raportom mamy dokumentację miejsca i godzin pracy, składu grupy zdjęciowej i wykonanych czynności. Tak prace nad filmem wspominała Jadwiga Wendorff, dyrektor artystyczna Se-Ma-Fora w latach 1979–1990: „Idę korytarzem



Kopia cyfrowa ze zbiorów
Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego

na ul. Pabianickiej [w siedzibie Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”] i podchodzi Zbyszek Rybczyński, pokazuje mi kartkę podzieloną na kwadraciki, kawałeczki i mówi: «Wiesz, Jadwiga, chciałem ci pokazać projekt. Będę robił taki film». Popatrzyłam na ten projekt i nic nie rozumiałam. Zdjęcia były robione na Łąkowej [w WFF], a potem na Bednarskiej [w oddziale Se-Ma-Fora]. Rok nie wychodził z Bednarskiej. Trudno w to uwierzyć, ale mieszkał tam, spał tam, jadł tam. Teraz jak się na to patrzy, to można by się wspomóc jakąś techniką, ale w tamtych czasach trzeba było wszystko nakręcić, wszystko zrobić i to naprawdę była katorżnicza praca”.

R A P O R T Z D J Ę C I O W Y

data: 28. III. hala nr.:

tytuł filmu: „Pokoje mieszkalne”

wyk. pracę w godz. od 8⁰⁰ do 23⁰⁰

nr. uj. sek. ekr. zuż. taśmy uwagi

skład grupy zdjęciowej

- 1/ reżyser Zbigniew Rybczyński
- 2/ operator Zbigniew Rybczyński
- 3/ as. reżysera Janina Bytańska
- 4/ as. op. obrazu Andrzej Teodorczyk
- 5/ ani. ator Z. Rybczyński

UJ. NR. 7 — 12 sek.

PAN JEZOPE, — 108 nr.

s. orządzający Janina Bytańska

reżyser. Zbigniew Rybczyński

21 × 15 cm

Ze zbiorów Archiwum Filmowego 3 — Łąkowa / Oddziału
Łódzkiego FilMOTEKI Narodowej — Instytutu Audiowizualnego

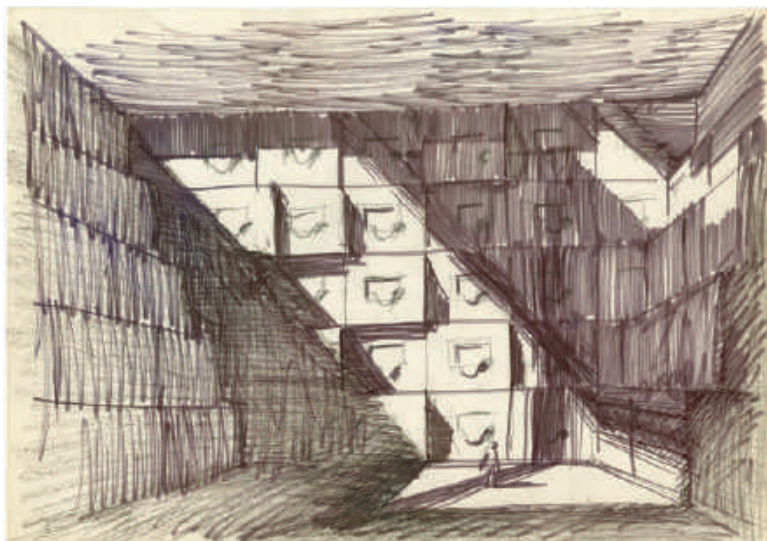
Projekt scenograficzny do filmu *Kingsajz*

reż. Juliusz Machulski
autor: Janusz Sosnowski
1986

Projekt przedstawia fragment Szuflandii, krainy z filmu *Kingsajz* (1987), w której mieszkali krasnoludki. Autorem scenografii jest Janusz Sosnowski, który współpracował z Juliuszem Machulskim od czasu *Seksmisji* (1984).

By zrealizować fabułę, zbudowano scenografię w skali 20:1 i ponad 200 makrorekwizytów. Andrzej Sołtysik, kierownik produkcji, opisywał proces tworzenia dekoracji: „Ponad 30 elementów zrobili plastycy łódzcy. Wykonywaliśmy je w Teatrze Arlekin. Jukopol pod Płockiem robił nam szuflady do *Kingsajzu*. W filmie po raz pierwszy od wielu lat zastosowano technikę dorysówki”. Zabieg pozwalał na uzyskanie wrażenia powiększonej, do dowolnych rozmiarów, scenografii. Janusz Sosnowski wspominał: „Tylko sześć szuflad zamykało się pod stropem hali, a ja powinienem mieć tych szuflad 30. Przyjechał artysta z Barrandova, który nam dwie takie dorysówki

wykonał. Skierowałem asystenta drugiego scenografa, Leszka Rybarczyka, żeby mu patrzył na ręce. Jak tamten pojechał, to trzecią dorysówkę wykonał Leszek. Dorysówka to jest rama ze szkłem. Stawia się ją między dekoracją, która musi być oświetlona, a kamerą. Na szybie maluje się na czarno to, co zostało zbudowane i to, czego nie ma. Fotografuje się potem tak, że mamy efekt powiększonej dekoracji. Dziś takie rzeczy robi się komputerowo”.



21 × 30 cm
Depozyt przekazany przez Janusza Sosnowskiego

Projekt scenograficzny do filmu *Wolność nogi*

reż. Piotr Dumała

autor: Piotr Dumała

1988



34 × 19 × 1,5 cm

Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Płaski ryt na płycie gipsowej pokrytej farbą drukarską jest dziełem Piotra Dumala – reżysera, scenarzysty, pisarza, grafika i wykładowcy Szkoły Filmowej w Łodzi.

Pierwsze próby z filmem animowanym Dumala rozpoczął na czwartym roku studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Pracowni Grafiki Filmowej pod okiem mistrza ruchomego obrazu Daniela Szczechury. Technika, którą zastosował w filmie *Wolność nogi*, odbiegała od wcześniejszych dokonań twórców polskiej szkoły animacji. Autor wspominał, że wymyślił ją przypadkowo – chciał naszkicować obrazek na gipsowej płytce zamalowanej ciemną farbą, sięgnął po igłę i wtedy nastąpiło „olśnienie obrazu, który można bez śladu zamalować i wydrapać kolejny”. Krótkometrażowa realizacja, wyprodukowana przez łódzkie Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”, to enigmatyczna opowieść rozgrywająca się przy blasku księżyca. W autorskiej fabule tytułowa noga młodego mężczyzny rozpoczyna niezależny żywot. Twórca wspominał: „Najpierw był tylko jeden rysunek biegnącej nogi przez opustoszały rynek, za którą biegnie grupa inwalidów o kulach i na wózkach inwalidzkich. Czułem, że to jest super scena sama w sobie. Wreszcie wymyśliłem scenariusz o człowieku, który się rozmontowuje w czasie snu, i ta noga mu ucieka, a potem dostaje skrzydeł i odlatuje”.

Album z werkami z serialu *Kanclerz*

reż. Ryszard Ber

autor: Andrzej Szwed

1988

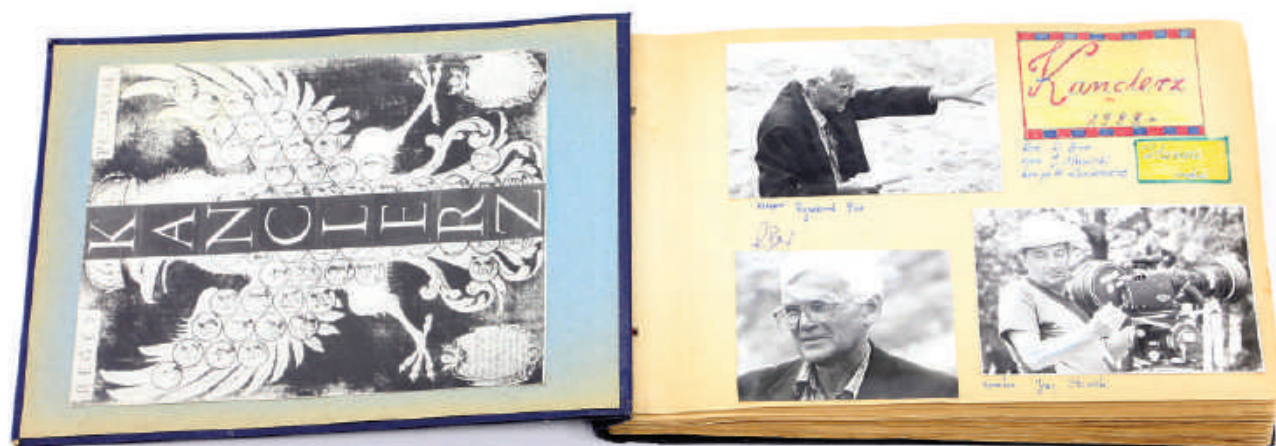
Zdjęcia przedstawiają ekipę filmową na planie serialu biograficznego *Kanclerz*, w reżyserii Ryszarda Bera (1933–2004), którego tytułowym bohaterem jest kanclerz wielki koronny Jan Zamoyski (Marcin Troński). Pochodzą z jednego z albumów pamiątkowych, które wykonał Andrzej Szwed, wieloletni pracownik WFF zatrudniony na 134 planach filmowych. Jako kierowca, dyżurny planu, wózkarz lub osoba odpowiedzialna za sprzęt filmowy pracował przy realizacji m.in.: *Potopu* (1974) w reżyserii Jerzego Hoffmana, *Vabanku* (1981) w reżyserii Juliusza Machulskiego, *Austerii* (1982) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Amatorsko robił zdjęcia, uchwycił wiele ciekawych sytuacji na planie. Fotografie wklejał do albumów opisanych tytułami filmów. Oprócz zdjęć aktorów i ekip filmowych, w niektórych albumach zamieszczał również autografy. O swoich początkach w zawodzie i „zabawie w fotografowanie” mówił: „Fajnie było. Człowiek był młody, kawaler, cieszył się z pracy w filmie. Średnio

cztery filmy robiło się rocznie plenerowo. [...] Bawiłem się zwykłym aparatem, żadnych luksusów. Podobało mi się, żeby zrobić dokumentację z planu. Po tylu latach, jak oglądam moje albumy, to mówię sobie: «historia niesamowita, piękna pamiątka».

W zbiorach Muzeum Kinematografii znajdują się trzy albumy Andrzeja Szweda z werkami z czterech filmów oraz negatywy i stykówki z ośmiu produkcji.



9 × 13 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi



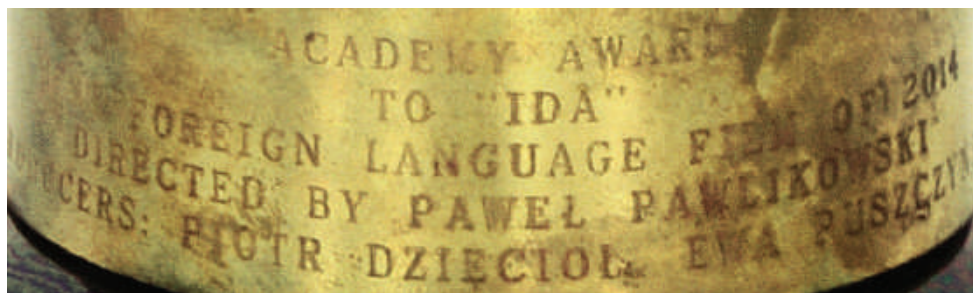
21,5 × 33 cm
Z kolekcji Muzeum Kinematografii w Łodzi

Statuetka Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski projektant: Cedric Gibbons produkcja: R. S. Owens 2014

Pierwszy Oscar dla polskiego filmu fabularnego. Właścicielem statuetki jest Piotr Dzięcioł, założyciel i prezes firmy Opus Film, która wyprodukowała *Idę* (2013) w reżyserii Pawła Pawlikowskiego. Podczas gali oscarowej statuetkę odebrał reżyser, później identyczne złote figurki otrzymali także producenci Ewa Puszczyńska i Piotr Dzięcioł. Opus Film powstał w 1991 roku na terenie dawnej Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, największej w powojennej Polsce.

Oscar to najważniejsza i najsłynniejsza nagroda filmowa na świecie, przyznawana od 1929 roku przez Amerykańską Akademię Sztuki i Wiedzy Filmowej, stąd jej oficjalna nazwa brzmi: Nagroda Akademii za Zasługi. Imieniem Oscar określono ją po raz pierwszy w prasie w 1934 roku. Statuetkę zaprojektował Cedric Gibbons, dyrektor artystyczny studia filmowego Metro-Goldwyn-Mayer. Do jej wykonania został zatrudniony rzeźbiarz z Los Angeles George Stanley. Zaproponowana przez twórców forma to postać opierająca się na dwuręcznym mieczu. Lśniaca figurka stoi na szpuli taśmy, waży prawie 4 kg i ma 35 cm wysokości. Wykonana jest z britannium – stopu cyny, antymonu i miedzi, pokrytego 24-karatowym złotem. Produkuje ją fabryka z Chicago; co roku powstaje 50 figurek. Koszt wyprodukowania jednej statuetki zależy

od aktualnej ceny złota i waha się między 400 a 1000 dolarów. Do 2020 roku rozdano ponad 3100 statuetek Oscara dla najlepszych filmów i filmowców w branży.





35 × 13 cm
Depozyt przekazany przez Piotra Dzięcioła

Podziękowania

Muzeum Kinematografii w Łodzi pragnie podziękować
wszystkim wymienionym poniżej osobom i instytucjom:

Jerzy Armata, Andrzej Barański, Władysław „Dziunek” Barański, Jan Bareja, Renata Berecka, Łukasz Biskupski, Ryszard Bonisławski, Brigitte Braun, Ewa Braun, Jacek Bromski, Karol Brzeziński, Małgorzata Cebulka, Krystyna Cierniak-Morgenstern, Ewa Ciszewska, Barbara i Janusz Czeczowie, Ireneusz Czop, Leszek Dawid, Danuta Dąbrowska-Przybylska, Leonard DeGraaf, Krystyna Demska-Olbrychska, Anna Drzymuchowska, Piotr Dumala, Piotr Dzięcioł, Maria Ekier, Feliks Falk, Władysław Farbotko, Milenia Fiedler, Katarzyna Figat, Elżbieta Gajos, Janusz Gajos, Liliana Gałazka, Małgorzata Gębka, Robert Gliński, Zbigniew Godlewski, Teresa Gruber, Jarosław Grzechowiak, Barbara Grzegorzek, Mariusz Grzegorzek, Andrzej Haliński, Jerzy Hoffman, Sławomir Idziak, Anna Jadowska, Krzysztof Jajko, Stanisław Jodłowski, Jarosław Kamiński, Dorota Kędzierzawska, Jan Kidawa-Błoński, Maria Kieślowska, Konrad Klejsa, Michał Koliński, Jan Jakub Kolski, Maria Kotarska, Marek Koterski, Hubert Kozera, Jacek Kusiński, Marta Kuszyńska, Stanisław Kwiatkowski, Jolanta Lemann-Zajiček, Stanisław Lenartowicz, Ryszard Lenczewski, **Konstanty Lewkowicz**, Eugenia Lipman, Martin Loiperdinger, Agnieszka Lorenc, Radosław Łuczak, Joanna Macha, Andrzej Machejek, Juliusz Machulski, Janusz Majewski, Edmund Małasiński, Katharina Mann, Wojciech Marczewski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Mikucki, Hanna Mikuć, Gabriela Muskała, Anna Nehrebecka, Hieronim Neumann, Wiesław Nowak, Marek Nowicki, Anna Ohirko, Daniel Olbrychski, Cezary Pazura, Edyta Pazura, Artur Petz, Henryk Poselt, Barbara Ptak, Elżbieta Radke, Zofia Radzinowicz, Jerzy Rezakiewicz, Józef Robakowski, Arkadiusz Rościzak, Zbigniew Rybczyński, Andrzej Seweryn, Piotr Sitarski, Marek Skrobecki, Wiktor Skrzynecki, Marcel Stawiński, Andrzej Słupecki, Wojciech Smarzowski, Katarzyna Sobańska, Michał Sobociński, Piotr Sobociński, Piotr Sobociński Jr, Bogdan Sölle, Andrzej Sołtysik, Janusz Sosnowski, Henryk Spychała, Wiesława Starska, Allan Starski, Michał Staszczak, Andrzej Strąk, Andrzej Sutowicz, Daniel Szczechura, Piotr Szczepański, Tadeusz Szczepański, Andrzej Szenajch, **Antoni Szram**, Małgorzata Szumowska, Andrzej Szwed, **Stanisław Śliskowski**, Mieczysław Bartłomiej Vogt, Marta Walczyńska, Andrzej Walczyński, Aleksander Wańkowski, Jadwiga Wendorff, Paweł Wendorff, Zbigniew Wichłacz, **Tadeusz Wijata**, Mariusz Wilczyński, Tadeusz Wilkosz, Jacek Wosiewicz, Tomasz Wójcik, Bronisław Wrocławski, Kazimierz Wróblewski, Krystyna Zachwatowicz-Wajda, **Edward Zajiček**, Krzysztof Zanussi, Janusz Zaorski, Henryk Zastróżny, Anna Zawadzka, Jerzy Zieliński, Wanda Ziembicka-Has, Andrzej Żabicki, Zbigniew Żmudzi, Wojciech Żogała, Xawery Żuławski oraz Muzeum Miasta Łodzi, Samorządowa Instytucja Filmowa „Helios-Film” w Łodzi

Partnerzy:

Akson Studio: prezes Michał Kwieciński oraz Iwona Gajewska, Martyna Weryńska; Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha: dyrektor Bogna Dziechciaruk-Maj oraz Dominika Bodziony, Mateusz Matysiak; Archiwum Państwowe w Łodzi: dyrektor Piotr Zawilski oraz Agnieszka Janik, Adam Lajdenfrost, Piotr Sikora, Piotr Strembski; Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego: dyrektor Tomasz Piestrzyński, zastępca dyrektora Dorota Bartnik, zastępca dyrektora ds. komputeryzacji Mariola Augustyniak oraz Katarzyna Spórna; Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi: dyrektor Aneta Dalbiak oraz Marcin Gawryszczak; EC1 Łódź – Miasto Kultury: dyrektor Błażej Moder; Eye Film Museum: Lenke Ripmeester; Filmoteca de Catalunya: Rosa Saz; Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny: dyrektor Robert Kaczmarek oraz Natalia Bablich, Grażyna Grabowska, Paulina Haratyk, Katarzyna Nowak, Anna Sienkiewicz-Rogowska, Monika Supruniuk, Katarzyna Waletko; Łódzkie Centrum Filmowe: prezes zarządu Anna Moska; Monolith Films: prezes Arkadiusz Sokół oraz Piotr Rybarczyk; Muzeum Historii Katowic: dyrektor Jacek Siebel oraz Katarzyna Gliwa; Narodowe Centrum Kultury Filmowej: dyrektor Rafał Syska oraz Piotr Kulesza, Rafał Pakuła; Opus Film: prezes Piotr Dziegiel oraz Ewa Badyna, Łukasz Dziegiel; Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera: rektor prof. dr hab. Milenia Fiedler oraz Jarosław Czembrowski, Anna Kazimierczak, Iwona Polakowska; Politechnika Łódzka: rektor prof. dr hab. inż. Krzysztof Jóźwik, dziekan Wydziału Fizyki Technicznej, Informatyki i Matematyki Stosowanej Politechniki Łódzkiej dr hab. inż. Adam Wojciechowski oraz prof. dr hab. inż. arch. Rafał Szrajber; Radio Łódź: Agata Gwizdała; Telewizja Polska: Barbara Jelonek; Uniwersytet Łódzki: rektor prof. dr hab. Elżbieta Żądzińska; Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi: dyrektor Barbara Czajka oraz Elżbieta Domagalska, Joanna Kantyka, Igor Kluczny, Jolanta Traczyńska- -Kiewel; Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych: dyrektor Zbigniew Domagański oraz Stanisław Bardadin, Kuba Macierewicz, Marcin Ogiński; Wytwórnia Filmów Oświatowych: wiceprezes zarządu Sławomir Kalwinek oraz Jakub Krakowiak.

Wystawę dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Wystawę dofinansowano ze środków Miasta Łodzi



Partnerzy



Szkoła
Filmowa
w Łodzi



ŁÓDZKIE
CENTRUM
FILMOWE

opus/film



Centralne
Muzeum
Włókiennictwa
w Łodzi



FilmoTeca
de Catalunya



Politechnika Łódzka

