

Filmowa Łódź w oczach studentów i profesorów PWSFTViT

Żadne inne polskie miasto, łącznie z Warszawą, nie ma mitologii równie silnie powiązanej z filmem i światem kina^[1]. W obiegu publicznym istnieje – rozproszone po gazetach, czasopismach, uczonych księgach i rozmaitych memuarach – nieprzebrane mnóstwo wypowiedzi, wywiadów, rozmów, zwierzeń i relacji na temat filmowej Łodzi. Odzywa się ona echem nawet w surrealistycznej nazwie dorocznej imprezy „Łodzią po Wiśle”. Ten ambitny festiwal, organizowany od lat w Warszawie przez Marcina Malatyńskiego z łódzkiej PWSFTViT, ma swoje mocne łódzkie korzenie, głęboko wrosnięte w skądinąd niezwykle łaskawy starym drzewom różnych gatunków teren uczelni przy ulicy Targowej.

Najstarsze z owych filmowych wspomnień sięgają, jak się niebawem okaże, przełomu XIX i XX wieku. Łódź filmowa zawdzięcza jednak swoją mitologię przede wszystkim okresowi powojennemu. I co znamienne, tyleż lokalny, co znany na całym świecie mit „Holly-łodzi” bynajmniej nie słabnie, trwając nadal i odżywając na nowo w kolejnych swoich wcieleniach. Najnowsza z jego inkarnacji, przywołana w niniejszym artykule, pochodzi z roku 2013! Spróbujmy w panoramicznym ujęciu spojrzeć na fenomen filmowej Łodzi i na historię łódzkiego życia filmowego po wojnie, uwzględniając w owych blisko siedmiu dekadach różne rodzaje świadectw: od relacji naocznych świadków i uczestników aż po konkretne przedstawienia miasta zapisane na taśmie filmowej.

Na łamach łódzkiego wydania „Gazety Wyborczej” pod koniec stycznia 2013 roku ukazał się wywiad Dominiki Kawczyńskiej i Igora Rakowskiego-Kłosa z nestorem polskich producentów filmowych, 91-letnim profesorem nauk ekonomicznych Edwardem Zajičkiem, który tak oto w barwny sposób przedstawił niemal całkiem dzisiaj zapomniane, a warte przypomnienia, początki powojennej historii naszej kinematografii:

Kiedy w początkach 1945 roku ruszyła ofensywa styczniowa, z Lublina wyjechały dwie szpice. Pierwsza – do Krakowa, druga – przez zrujnowaną Warszawę – dotarła do Łodzi, a w niej do Grand Hotelu. Kpt. Stanisław Jerzy Lec mówił, że droga polskiego filmu wiodła od Oki do Mokki. Bo

[1] Zob. dwie cenne publikacje książkowe na ten temat: M. Kronenberg, M. Wawrzyniak, A. Jonas, *Przewodnik po filmowej Łodzi*, „Regio”, Łódź 2010,

oraz J. Podolska, Ł. Wiewiórski, *Spacerownik Łódź filmowa*, Agora, Łódź–Warszawa 2010.

Wprowadzenie

Edward Zajiček

zanim powstała Honoratka, w Café Mocca przy ulicy Piotrkowskiej piękne łodzianki miały okazję poznawać filmowców, którzy przybyli ze Wschodu. W Grand Hotelu wcześniej mieściło się dowództwo armii niemieckiej, które w pośpiechu się ewakuowało. Kelnerzy dla zdobywców byli bardzo mili – za darmo serwowali francuskie szampany i zdobywczy radziecki kawior. Beneficjentami tego zwyczajstwa byli przede wszystkim artyści. [...] W międzyczasie wybuchła rywalizacja i wielka dyskusja wewnętrzna, gdzie ma być tymczasowa stolica filmu polskiego: w Łodzi czy w Krakowie.

Dominika Kawczyńska, Igor Rakowski-Kłós: Dlaczego wybrano ostatecznie Łódź?

Edward Zajiček: Aby powstał film, potrzebni są nie tylko ci, którzy błyszczą później na festiwalach i uroczystych premierach, o których czytamy w kolorowej prasie. Niezbędni są także asystenci, laboranci, oświetlacze, inżynierowie i pozostali współtwórcy dzieł filmowych. Przedwojenną stolicą przemysłu filmowego była Warszawa. Tam ci wysoko wykwalifikowani specjaliści pracowali, mieli rodziny, mieszkania. Po wojnie stali się bezdomnymi tułaczami. Przeludniony przesiedleńcami i uchodźcami Kraków nie mógł im zapewnić odpowiednich warunków[2].

Mamy więc pochodzącą od naocznego świadka i jednego z uczestników tamtych wydarzeń unikatową relację, z której – jak przystało na twardo stąpającego po ziemi kierownika produkcji filmowej – wyłania się całkiem prozaiczny motyw wyboru Łodzi na tymczasową (tak wówczas pochopnie sądzono) stolicę polskiego kina.

Podobnie prozaiczne okoliczności towarzyszyły pozyskaniu dwu kultowych obiektów filmowej Łodzi. W roku 1945 nie miała ona żadnego własnego atelier ani laboratorium.

Pofabrycznych hal – wspomina prof. Zajiček – nie brakowało, ale żadna nie nadawała się do szybkiego zaadaptowania. Następnego dnia [po mianowaniu na dyrektora nieistniejącego jeszcze atelier i laboratorium – M.H.] w południe, Stefan Dęzierowski[3], nie czekając, aż sekretarka zapowie, bez pukania wtargnął do gabinetu Forda: „Jest! Mamy ją!”. Uznał, że na atelier świetnie nadawała się hala sportowa przy ulicy Łąkowej. Był jednak problem. Prezydent Łodzi nie chciał jej oddać. [...] filmowcy wyprosilili audiencję u prezydenta miasta. Na tę okazję tak zwane ściśle kierownictwo Wytwórni – major Ford, kapitan Wohl, porucznicy Bossak i Turbowicz – wbiło się w polowe mundury, przypięło baretki odznaczeń, przypasało broń osobistą i odwiedziło włodarza. Brakowało wiązek granatów u szyi, aby wyglądało, jakby szykowali się do szturmowania Wału Pomorskiego lub bunkieru Kancelarii Rzeszy[4].

Nietrudno się domyślić ostatecznego rezultatu tych „negocjacji”. Hala sportowa wypożyczona filmowcom na dwa lata już nigdy nie powróciła do swej poprzedniej roli.

[2] E. Zajiček, *Początki filmowej Łodzi: Armia Czerwona, spirytus i filmy*. Rozmowa z Dominiką Kawczyńską i Igorem Rakowskim-Kłosem, „Gazeta Wyborcza” [wydanie łódzkie], 2013, 25 stycznia.

[3] Stefan Dęzierowski (1893–1975), jedna z czołowych postaci polskiego przemysłu filmowego, przed

wojną współwłaściciel i współdyrektor Laboratorium i Atelier warszawskiej wytwórni filmowej Falanga.

W latach 1945–1947 organizator i dyrektor Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego oraz organizator Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi.

[4] E. Zajiček, op. cit.

Do filmowego imperium należała też od samego początku przedwojenna rezydencja właściciela Widzewskiej Manufaktury, łódzkiego przemysłowca Oskara Kona przy ulicy Targowej. Zanim znalazła w niej służące jej do dzisiaj lokum szkoła filmowa, zaraz po wojnie mieściła się tam Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego. Postulat utworzenia wyższej uczelni artystycznej, która będzie kształciła młode kadry reżyserów, operatorów, scenarzystów i aktorów, zaowocował stworzeniem w tej okazałej siedzibie w roku 1948 Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej (obecnie także Telewizyjnej i Teatralnej), która nosi dzisiaj imię Leona Schillera.

W tym miejscu otwiera się nowy barwny rozdział dziejów filmowej Łodzi, do której w roku 1948 zjeżdżają z całej Polski najpierw kandydaci na studia filmowe, a następnie pierwszy rocznik studentów, wśród których są między innymi: Andrzej Munk, Janusz Morgenstern, Konrad Nałęcki, Tadeusz Jaworski, Stanisław Lenartowicz, Jerzy Lipman, Konrad Swinarski, Kurt Weber, Janusz Nasfeter i wielu innych.

W drodze do Szkoły – wspominał Edward Pałczyński – większość z nas wysiadała na przystanku tramwajowym przy rogu Główniej i Targowej. Opośadał kłębił się tłum przekupniów i ich klientów wypełniający Wodny Rynek. Było na nim krzykliwie i kolorowo. W ramach akcji upiększania miasta z rynku usunięto kocie łby, a przy okazji zlikwidowano cały handel. Wodny Rynek otrzymał dumną nazwę placu Zwycięstwa i... opustoszał[5].

W pierwszym roczniku studentów Szkoły Filmowej znalazła się również Ewa Poleska, która po latach opisała jej siedzibę przy Targowej następująco:

O Szkole mówiło się wtedy, że mieści się w pałacu. I był to rzeczywiście pałac. Obszerne pokoje, wymyślne posadzki, kolorowe łazienki, materie na ścianach, ozdobne sufity. Radzi, że mamy własną uczelnię, i to filmową, bez żalu patrzyliśmy, jak ten cały splendor ginie na naszych oczach[6].

Oto jak po latach swój pierwszy kontakt ze Szkołą opisywał 19-letni wówczas student Kurt Weber:

Raplewski, Jaworski czy Nasfeter mieli około trzydziestki, a ja zaledwie dziewiętnaście lat. Czułem się jak dziecko w wesołym miasteczku. Odnosiłem wrażenie, że obcuje z samymi geniuszami. Byłem lekko zastraszony i pewnie rodziły się we mnie kompleksy. Starałem się stać z boku i nie zwracać na siebie uwagi[7].

Andrzej Wajda:

Zapamiętałem Lipmana z etudy Ewy Petelskiej, gdzie bardzo ciekawie sfotografował okno. Rzecz działa się w piwnicy, z której przez okienko

[5] *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, red. K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, „Tenten”, Warszawa [1992], cyt. s. 24. Zob. także wspomnienia E. Pałczyńskiego, *Pierwsze lata szkoły X Muzy*, Wydawnictwo Muzeum Kinematografii, Łódź 1989.

[6] Wspomnienie E. Poleskiej (Petelskiej), *Filmówka*, op. cit., s. 25.

[7] Ibidem, s. 18.

widać idące nogi. To okienko sfotografowane było naprawdę przez kogoś w operatorskim zawodzie nowego, kto nie bał się operowania dużą ilością światła. Estetyka włoskiego neorealizmu bardzo na nas oddziaływała, a to okienko było wyraźnie w tym stylu. [...] Moja żona studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a ja mieszkałem w Łodzi. Szczerze nie lubiłem tego miasta. Przyjaciół i znajomych miałem tylko w Warszawie i Krakowie. W Łodzi nie znałem nikogo. Nie bardzo też wciągnąłem się w życie Szkoły[8].

Kiedy wojna się skończyła – wspominała po latach studentka pierwszego rocznika Zofia Dwornik – chciałam żyć normalnie. Cieszył mnie koniec hitlerowskiego koszmaru, ale nie zdawałam sobie sprawy z tego, co nadciągało. Szkoła była enklawą, w której przytłoczeni ciężarem wojennych przeżyć, usiłowaliśmy przywrócić beztruską młodość. W dużej mierze nam się to udawało, lecz niestety, nie zawsze[9].

Etiudy nakręcone w pierwszych latach istnienia uczelni dość często wykorzystują miejskie scenerie zarówno samej Łodzi, jak i jej okolic. Socrealistyczny sztafaż większości przedstawień miasta z czasem ustępuje, a w jego obrazach zaczyna dominować rekwizytornia i stylistyka wizualna włoskiego neorealizmu. Ich reżyserzy i operatorzy studiujący w tym mieście w wielu przypadkach wiernie obfotografowali otaczające ich realia[10]. Dotyczy to zarówno etiud fabularnych, jak i dokumentalnych. W jednych i w drugich daje o sobie znać rodzaj zaintrygowania, a niekiedy – autorskiej fascynacji tym, co nieznanne. Zainteresowanie to przyniosło w sumie niezły rezultat.

Kilkadziesiąt tytułów etiud nakręconych w latach 1949–1956 tworzy łącznie zbiór o zaskakująco dużej wartości historycznej i ikonograficznej, będąc ciągle jeszcze niewykorzystanym źródłem do studiów nad powojenną historią miasta. Swego rodzaju kwintesencję ówczesnego, inspirowanego estetyką neorealizmu, sposobu filmowania Łodzi stanowi *Koniec nocy* – pełnometrażowy dramat fabularny (1955–1956, premiera kinowa: 1957). *Koniec nocy*, nakręcony na fali *Odwilży* i wyprodukowany przez łódzką Szkołę Filmową pod opieką artystyczną Antoniego Bohdziewicza, był filmem dyplomowym grupy studentów PWSF. Reżyserowali: Julian Dziedzina, Paweł Komorowski i Walentyna Uszycka. Autorami zdjęć byli: Henryk Depczyk, Krzysztof Winiewicz i Jerzy Wójcik. Scenerię akcji stanowiło śródmieście Łodzi, między innymi ulica Tuwima i okolice kina „Wisła”.

Przy realizacji *Końca nocy* – jako asystent i aktor w jednej osobie – intensywnie pracował ówczesny student reżyserii Roman Polański. Nowe spojrzenie na relację Łódź – łódzka Szkoła Filmowa zaprezentował wkrótce potem: we własnej brawurowej etiudzie studenckiej zatytułowanej *Rozbijemy zabawę* (1957). Był on pierwszym, który w tak brutalnej formie, zaprojektowanej na zasadzie happeningu, po-

[8] Ibidem, s. 48–49.

[9] Ibidem, s. 38.

[10] Szkoda, że nie zachowały się do naszych czasów zwłaszcza dwie etiudy dokumentalne z tego okresu:

Łódź (1950) Stanisława Sapińskiego ze zdjęciami Włodzimierza Prejsa oraz *Zieleń miasta Łodzi* (1951) Aleksandra Sajkowa ze zdjęciami Zenona Filara. Nie-wykluczone jednak, że kiedyś się odnajdą.

kazał sztuczność symbolicznego odizolowania terytorium uczelni od reszty miasta. Wysokie ogrodzenie i brama dawnej fabrykanckiej rezydencji pełnią w tym filmie rolę najzupełniej umownej granicy oddzielającej od siebie świat środowiskowej iluzji młodych filmowców i świat realny, który reprezentują miejscowi chuligani, w obecności kamery rozprawiający się z bawiącymi się pięknoduchami z ulicy Targowej 61/63. Życie wkroczyło prosto do filmu z całą bezwzględnością.

Pamiętam trzy oblicza miasta Łodzi, a właściwie trzy Łodzie. Łódź jako Manchester, Łódź jako Chicago i Łódź jako Hollywood.

Ta pierwsza, „robotnicza Łódź”, poraziła mnie przede wszystkim obrazem miasta starego. To bardzo ważne, bo jako warszawianka przyzwyczaiałam się, że wszystko w moim mieście było nowiutkie jak spod igły, nawet zabytki. Łódź, jak gigantyczny skansen, pokazała mi strasliwą twarz dziewiętnastowiecznego miasta pracy. Hale fabryczne jak z *Ziemi obiecanej*, krwistoczerwone bramy „zakładów pracy”, ziemiste twarze włókniarek wsiadających do zatłoczonych tramwajów, to był obraz miasta, o jakim nie miałam pojęcia. [...] Jest jeszcze jedno, o czym nigdy nie zapomnę: charakterystyczny zapach Łodzi. Zapach starej, piwnicznej marchwi, przedwojennego podwórza, fabrycznego komina, dworca i taniego piwa. Ten zapach przywozi na siebie każdy, kto przyjeżdża z Łodzi, bez względu na to, czy przybywa z Manchesteru, czy z Hollywood[11].

Agnieszka Osiecka

Filmowym odzwierciedleniem osobistej pamięci Łodzi stała się w przypadku Agnieszki Osieckiej krótka etiuda studencka *Solo na kontrabasie*, nakręcona przez nią w roku 1958 w scenerii łódzkich ulic, podwórek i wewnątrz.

O czym opowiada kilkuminutowa etiuda Osieckiej? Jej tematem, niczym w *Krzyku* Edwarda Muncha, jest dojmujący ból egzystencji, związany ze starością dramatu wyłączenia, a wraz z nim – głębokie wyobcowanie bohatera ze świata, w którym żyje, a który dotąd stanowił dla niego znośną rzeczywistość. Postawa rezygnacji, jaką przyjmuje bohater tego filmu, nie nosi w sobie żadnych znamion buntu. Okrutny świat, w którym przyszło mu żyć, jest taki, jaki jest: zimny, obcy, bezduszny, nieludzki i obojętny.

Łódź pełni tutaj rolę scenografii peerelowskiego teatru okrucieństwa. Nie ma w nim miejsca na jakiegokolwiek współczucie dla kogoś słabszego i bezradnego. Empatyczny aspekt etiudy Osieckiej przemawia do dzisiaj. Przemawia do nas dlatego, że – mimo wszelkich zmian i różnic ustrojowych – w życiu społecznym po dawnemu mamy do czynienia z tymi samymi co przed pół wiekiem przejawami indywidualnej i zbiorowej alienacji pojedynczych ludzi i całych grup wyzuczonych poza nawias społeczeństwa[12].

Wzorem estetycznym, jakiemu pod względem stylistyki zdjęć hołduje *Solo na kontrabasie*, są bez wątpienia skąpane w deszczu sceny uliczne z kręconej we Wrocławiu, Kłodzku i Krakowie *Pętli* Wojciecha

[11] *Filmówka*, op. cit., s. 156–157.

[12] Zob. M. Hendrykowski, *Etiudy Agnieszki Osieckiej*, „Images” 2012, vol. XI, no. 20.

Jerzego Hasa (1957). Na tym jednak podobieństwa między oboma utworami się kończą. Autorka etiudy podąża własną drogą. Wielkomiejski plener przemysłowej metropolii służy u niej czemu innemu: ma on stanowić optymalnie sugestywne tło egzystencjalnej samotności człowieka przeżywającego dramat zagubienia i opuszczenia w obcym świecie. Balladowy ton etiudy *Solo na kontrabasie* w powiązaniu z reżyserskim temperamentem Osieckiej sprawia jednak, że szara pospolitość łódzkich ulic i podwórek nabiera cech nie tyle posępnie dramatycznych, ile poetyckich. Następuje coś, co zapewne nie było zamiarem twórców tego filmu, a mianowicie paradoksalne poniekąd odrealnienie ukazanej rzeczywistości, która zyskuje na ekranie walor liryczny.

Jerzy Skolimowski

Rzadko się zdarza, by młody filmowiec w tak mistrzowski sposób umiał obrócić na swoją korzyść i pokonać realizacyjne ograniczenia debiutanckiego filmu. To właśnie przypadek jednego z najznakomitszych dokonań polskiego kina lat 60.: *Rysopisu* Jerzego Skolimowskiego (1964). 26-letni wówczas autor, student reżyserii, złożył swój film z kilku etiud i ćwiczeń filmowych realizowanych w Szkole na Targowej. Akcja *Rysopisu* rozgrywa się 1 września w Łodzi, w ciągu kilku godzin: pomiędzy 4.45 a 15.10, kiedy bohater filmu, wieczny student Andrzej Leszczyc, wsiada do pociągu, aby dotrzeć do wyznaczonej przez komisję poborową jednostki wojskowej.

Debiutancki film Skolimowskiego (ur. 1938 w Łodzi) w niezwykle sugestywnej formie estetycznej przedstawia sytuację mającego za sobą młodość człowieka, który znalazł się na egzystencjalnym zakręcie i przywołany do porządku przez bezwzględną i twardą rzeczywistość musi stawić czoła wyzwaniu, jakim jest zasadnicza służba wojskowa. Scenerią *Rysopisu* jest – znakomicie sfotografowana przez autora zdjęć Witolda Mickiewicza – Łódź pierwszej połowy lat 60. Reżyser w odkrywczy i funkcjonalny sposób wybrał i zaaranżował dla swoich celów szereg scenerii. Nikomu przed Skolimowskim, może z wyjątkiem Morgensterna i Osieckiej, nie udało się pokazać Łodzi jako niezastąpionego tła dramatu filmowego. *Rysopis* – dyplom reżyserski utalentowanego studenta PWSTiF – dzięki pomocy Jerzego Bossaka, ówczesnego szefa Zespołu Filmowego „Kamera” i jednocześnie profesora Szkoły Filmowej, trafił w następnym roku do kin.

Jerzy Skolimowski pozostał wierny sceneriom Łodzi także po studiach. Jedną z rozbudowanych inscenizacyjnie sekwencji *Walkoweru*, spacer obojga bohaterów, rozgrywa się na placu Zwycięstwa u wylotu ulicy Targowej.

Krzysztof Kieślowski

O ile dla filmowych przedstawień Łodzi lat 50. egzemplaryczną wartość poglądową mają *Rzodkiewki* Janusza Morgensterna^[13] i *Solo na kontrabasie* Agnieszki Osieckiej, o tyle w przypadku następnej de-

[13] M. Hendrykowski, „Rzodkiewki” Janusza Morgensterna, „Images” 2012, vol. X, no. 19.

kady proces odkrywania jej filmowych walorów – zapoczątkowany przez Jerzego Skolimowskiego w *Rysopisie* i kontynuowany w *Walkowerze* – znalazł swój wyjątkowo sugestywny wyraz w nakręconym jeszcze w trakcie studiów, ale wyprodukowanym przez Wytwórnę Filmów Dokumentalnych w Warszawie, filmie dyplomowym Krzysztofa Kieślowskiego. Chodzi o dokument noszący tytuł *Z miasta Łodzi* (1969), z mistrzowskimi zdjęciami znakomitego tercetu operatorskiego: Janusz Kreczmański – Piotr Kwiatkowski – Stanisław Niedbalski.

Podczas oglądania tego filmu nie sposób zapomnieć, iż opiekunami artystycznymi i profesorami Kieślowskiego w Szkole byli: Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz i Kurt Weber. Konkret ekranowych przedstawień wszystkiego, co znalazło się przed kamerą i mikrofonem, zdumiewa dojrzałością wyrazu, zamieniając się w realistyczny wizerunek Łodzi tamtego okresu.

Wtedy – wspominał po latach Kieślowski – interesowało mnie wszystko, co można opisać za pomocą kamery dokumentalnej. Istniała konieczność, potrzeba, bardzo dla nas zresztą ekscytująca, opisanie świata. [...] Opisywać coś, co dotychczas nie było opisane. Jest to podobne do uczucia, które towarzyszy powoływaniu do życia. To jest trochę tak, że jeżeli coś nie jest opisane, właściwie nie istnieje. Jeżeli zaczynamy opisywać, powołujemy w jakimś sensie do życia[14].

Z miasta Łodzi zawiera w sobie niezwykle interesujący obraz Łodzi drugiej połowy lat 60. Młodemu dokumentaliście udało się niezwykle trudną sztuką sportretowania ówczesnego krajobrazu wewnętrznego miasta w skondensowanej formie krótkiej, bo zaledwie 17-minutowej, etiudy. Łódź w dokumencie Kieślowskiego to nie fabryki, mury, ulice, podwórka itp., lecz przede wszystkim żyjący w tym mieście ludzie.

W filmie *Z miasta Łodzi* – pisze Mikołaj Jazdon – widać, że reżyser jest bliżej swoich bohaterów niż w *Zdjęciu*. [...] Film ten ukazuje maleńkie fragmenty ludzkich życiorysów. Z jednej strony, jest to kolejny krok w stronę coraz pełniejszego portretu jednostki, z drugiej zaś – wyraz uwagi, jaką poświęca autor swoim bohaterom. [...] Kieślowski dokumentalista wyrwa swoich bohaterów z anonimowości w inny prosty sposób. Choć czasem pojawiają się tylko na kilkadziesiąt sekund, poznajemy ich z imienia i nazwiska. W *Z miasta Łodzi* odchodząca na emeryturę kobieta to pani Górczna, a emerytka, wspominająca swą przeszłość w zakładzie, nazywa się Wesołowska, solista występujący na estradzie w parku to Janusz Szoduński[15].

Filmową inspiracją stała się dla Kieślowskiego uważnie obserwująca ludzi i ich zachowania poetyka szkoły czeskiej, zwłaszcza filmy Miloša Formana (pamiętny *Koncert* i rewelacyjna *Miłość blondynki*) oraz Jiříego Menzla (*Kapryśne lato*). Czerpiąc od Czechów, a także od swego mistrza Kazimierza Karabasza, autora niezapomnianych *Muzykantów*, Kieślowski poszedł jednak własną drogą i przyznać trzeba,

[14] K. Kieślowski, *O sobie*, „Znak”, Kraków 1997, s. 49.

[15] M. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 104 i 107.

że osiągnął w swych poszukiwaniach niezwykle cenny i osobisty wyraz artystyczny. Dzięki temu *Z miasta Łodzi* należy dzisiaj do klasycznych pozycji polskiego kina dokumentalnego dekady lat 60.

Wojciech Wiszniewski

Tropem filmowych odkryć Krzysztofa Kieślowskiego podążył młodszy od niego o pięć lat rodowity łodzianin Wojciech Wiszniewski. Przyszły twórca *Elementarza* wzrastał w tym mieście, znając je gruntownie i nasiąkając przez lata jego atmosferą. Rodzina Wiszniewskich zamieszkała po wojnie w czynszowej kamienicy w centrum Łodzi. Aby utrzymać dom, przedwcześnie owdowiała matka Wojciecha, pani Irena, wynajmowała pokoje studentom łódzkiej Szkoły Filmowej. Gościnne mieszkanie Wiszniewskich przy ulicy Sterlinga 20 pod numerem 9 ciepło wspominało po latach wielu filmowców (m.in. Henryk Kluba, Stefan Schabenbeck, Jacek Stachlewski i Andrzej Kostenko), podkreślając, iż nie tylko dostarczało lokum, ale także bywało miejscem niezliczonych dyskusji i spotkań towarzyskich.

Dorastający Wojtek od dzieciństwa był blisko związany ze Szkołą i zaprzyjaźniony z kilkoma wybitnymi jej postaciami, trafiając w końcu jako 19-latek w roku 1965 na studia operatorskie i reżyserskie. W przypadku „Szajbusa” rodzinne miasto okazało się być niewyczerpanym wprost źródłem inspiracji. Niemal wszystkie z jego filmów, poczynając od studenckich etiud: *Zawał serca* (1967) i *Jutro. 31 kwietnia – 1 maja 1970*, a kończąc na *Historii pewnej miłości* (1974) i niezapomnianym *Elementarzu* (1976), nie tylko dzieją się w sceneriach Łodzi, ale także w niezwykle sugestywny sposób eksponują miejscowy *genius loci*. Nikt przed nim i nikt po nim nie potrafił w sposób równie odkrywczy i nowatorski pod względem filmowym wyrazić ducha Łodzi: wykorzystać wyglądów miasta i charakterystycznych cech jego duchowej atmosfery do własnych celów artystycznych. Nasuwa się myśl, że dokumenty i fabuły Wojciecha Wiszniewskiego mogły wprawdzie zostać nakręcone gdzie indziej, jednak ich organiczny związek z Łodzią stanowi nadrzędną wartość, bez której trudno je sobie wyobrazić w tym szczególnym kształcie, jaki został im nadany przez autora.

Lata 70.

Dekada lat 70. zaowocowała niezwykle urodzajem filmowych przedstawień Łodzi. Sukces Kieślowskiego i Wiszniewskiego sprawił, że ich następcy (a także naśladowcy) zaczęli – z mniejszym lub większym powodzeniem – eksploatować łódzką tematykę, łódzkie scenerie i walory filmowe miasta. Spośród wielu przykładów warto wymienić niektóre najbardziej zapadające w pamięć. Należą do nich: *Dzień pracy* Andrzeja Barańskiego (1971) ze zdjęciami Zbigniewa Rybczyńskiego, *Śródmieście Łodzi 1972 – kwiecień* – etiuda zrealizowana przez zespół studentów PWSFTViT, fabularny dyplom Andrzeja Barańskiego *Księżyc* (1973) ze zdjęciami Wojciecha Jastrzębowskiego, dokumentalna etiuda *Wszystko* Piotra Szulkina (1973) ze zdjęciami Tadeusza Kośmidra, *Grand Hotel* Lecha Majewskiego (1975) ze zdjęciami Zbigniewa Hałatka, *Impresja łódzka* Mathieu Przedpeńskiego

(1976) z jego własnymi zdjęciami oraz nakręcone na taśmie barwnej *Szkice łódzkie* (1978), dzieło zbiorowe studentów Wydziału Operatorskiego PWSFTViT pod opieką Kazimierza Konrada.

W profesjonalnej kinematografii fabularnej natomiast fenomenalnym osiągnięciem artystycznym związanym z Łodzią miała się niebawem okazać sekwencja pogoni bohatera za odjeżdżającym pociągiem z filmu *Przypadek* (1981). Sekwencja ta została nakręcona przez Krzysztofa Kieślowskiego i autora zdjęć Krzysztofa Pakulskiego na nieistniejącym już dzisiaj dworcu Łódź Fabryczna. Po latach stanowi ona swego rodzaju klasyk o niezwyklej wartości historycznej i estetycznej. Dodajmy ponadto, iż w *Przypadku* Kieślowski wykorzystał także inne łódzkie scenerie, między innymi okazałą willę Józefa Richtera.

Pozostając zaś przy samej Szkole, należy do tego zestawienia dołączyć jeszcze wizerunki miasta zawarte w kilku eksperymentalnych filmach twórców Warsztatu Formy Filmowej. Są wśród nich: *Rynek* Józefa Robakowskiego, Tadeusza Junaka i Ryszarda W. Meissnera (1971), *Rejestracja* (tytuł roboczy: *Ulica*, 1972), *Podwórko* (1972) oraz *Podróż Wacława Antczaka do kiosku przy ulicy Główniej* (1972) Ryszarda Waśki, wszystkie trzy etiudy z jego własnymi zdjęciami. Twórczo także i z właściwą sobie przewrotnością eksploatował obrazy prowincjonalnego życia Łodzi i okolic wspomniany wcześniej Zbigniew Rybczyński (ur. 1949 w Łodzi), zwłaszcza w filmach: *Zupa* (1974), *Nowa książka* (1975) i *Święto* (1976). Z tej samej atmosfery wyrasta zorganizowana przez Wojciecha Bruszewskiego akcja dźwiękowa pt. *Skrzyżowanie*, krzyżująca przestrzeń akustyczną zbiegu ulic Więckowskiej i Gdańskiej z przestrzenią Muzeum Sztuki.

W naszym rekonesansie nie mogło również zabraknąć relacji dokumentalnych. Jako rodzaj serwitutu, ale również zachowany dokument z życia miasta, należy potraktować dwie nakręcone przez studentów Szkoły Filmowej reporterskie notacje z wydarzeń o charakterze ogólnopolskim, które odbyły się w Łodzi: *Złot Młodych Przewodników Pracy i Nauki* Andrzeja Bednarka (1972) ze zdjęciami Jerzego Zawadzkiego oraz *Olimpiada XXX-lecia Młodzieży Szkolnej i Akademickiej* Adama Kuczyńskiego (1974) ze zdjęciami Tomasza Werta.

Brawurowy epicki fresk historyczny Andrzeja Wajdy *Ziemia obiecana* – w dwóch swoich wersjach: krótszej kinowej i pięciocinowej telewizyjnej – niewątpliwie jest ewenementem w skali światowej w zakresie mitologizacji wizerunku miasta, stanowiącego jedyny w swoim rodzaju przypadek prowincjonalnej wschodnioeuropejskiej metropolii. Pod tym względem adaptator dochował pełnej wierności pierwowzorowi literackiemu i przeniósł na ekran wszystkie jego podstawowe walory^[16]. Powieść Władysława Stanisława Reymonta (pier-

Ziemia obiecana

[16] Zob. studium T. Lewandowskiego, „*Ziemia obiecana*” Reymonta i Wajdy, w tomie zbiorowym: *Polo-*

niści o filmie, pod red. M. Hendrykowskiego, WiS, Poznań 1997, s. 26–38.

wodruk w roku 1897 w „Kurierze Porannym”, wydanie książkowe – 1899) ukazuje dziewiętnastowieczną industrialną Łódź *in statu nascendi*. Autorzy ekranizacji odnaleźli istniejące do dzisiaj ślady tamtego procesu, odcisnięte w entourage’u współczesności. Niezwykły rozmach inscenizacyjny filmu sprawił, że na ekranie znalazło się ponad sto różnych obiektów Łodzi oraz podłódzkich miejscowości, stanowiących autentyczne tło akcji – realiów wspaniale sfotografowanych przez: Witolda Sobocińskiego, Edwarda Kłosińskiego i Wacława Dybowskiego.

Łódź w ujęciu Wajdy przestała być filmową atrapą, bezbarwnym szarym tłem, pozbawioną swej historii miejską scenerią. W tym sensie jej nieznaną dotąd społeczno-kulturowy pejzaż, zastępyły w bezczynie jako przeżytek i mijany obojętnie każdego dnia przez mieszkańców, okazał się prawdziwą rewelacją. Łódzkie manufaktury, pałace, ulice, dzielnice nędzy, biedne przedmieścia – zostały po raz pierwszy na taką skalę odkryte przez kino. Ekranizacja eposu Reymonta żyje dynamicznie potraktowaną przeszłością miasta, otwierając na oścież jego historyczną czasoprzestrzeń.

Dla tematu filmowej Łodzi *Ziemia obiecana* Wajdy ma znaczenie, którego nie sposób przecenić. Ekranizatorowi powieści Reymonta udało się wyjść poza wszelkie wcześniejsze stereotypowe przedstawienia miasta. Odkrył jego złożoną w swym wyrazie urodę, pokazał fascynującą brzydotę, złożył w sugestywną całość rozmaite aspekty i różnorodne atrakcje związane z gwałtownym industrialnym rozwojem, jaki dokonał się w końcu XIX wieku. Przedstawił też wielokulturowy charakter Łodzi, nie tuszując istnienia rozmaitych społecznych napięć i narodowych konfliktów.

Janusz Kijowski

Rozpoczynając w roku 1974 studia reżyserskie w łódzkiej Szkole Filmowej, Janusz Kijowski był już postacią szeroko znaną zwłaszcza w studenckim światku artystycznym Łodzi tamtych lat. To on właśnie był tym, który nienowemu na Targowej od lat 40. tematowi inwigilacji i szpiegomanii nadał odmienny groteskowy wyraz w 6-minutowej etiudzie szkolnej zatytułowanej *Anioł stróż* (1975). Pomysł narracyjno-inscenizacyjny tej opowiadki polega na nieustannym tropieniu i szpiegowaniu młodego człowieka przez tajemniczego agenta, od którego szpiegowany, usilnie, choć daremnie, usiłuje się uwolnić.

Późniejszy od przywołanej krótkiej etiudy, dyplom reżyserski Janusza Kijowskiego i operatorski Krzysztofa Wyszyńskiego zatytułowany *Indeks*, nakręcony w roku 1977, był już w pełni profesjonalną produkcją firmowaną przez Zespół Filmowy „Pryzmat” (i, jak się okazało, ostatnim filmem w historii tego zespołu). Wprawdzie plenerów „użytych” filmowi Wrocław, a nie Łódź, jednak Kijowskiemu udało się trafnie oddać duchowy krajobraz łódzkiego życia studenckiego przełomu lat 60. i 70. Pomogli mu w tym nie tylko występujący w rolach drugoplanowych i epizodycznych studenci łódzkiej Szkoły Filmowej, ale także zaprzyjaźnieni z reżyserem liderzy tamtejszego środowiska

młodoartystycznego. Z tego względu *Indeks* uznać można za dzieło pod wieloma względami reprezentatywne dla krajobrazu duchowego miasta w tamtym okresie. Reżyser uniknął również pułapki lokalnego kolorytu, przez co jego film ukazuje atmosferę nie tylko samej studenckiej Łodzi, lecz również innych miast akademickich.

Dekada lat 80. przynosi swego rodzaju wypełnienie paradygmatu tematycznego i estetycznego, z jakim mieliśmy wcześniej do czynienia w wieloletniej relacji film – Łódź. Przynajmniej, jeśli mowa o etiudach studentów Wydziału Reżyserskiego i Wydziału Operatorskiego Szkoły Filmowej. Generalnie, daje tu o sobie znać pewien regres. Nie pojawiają się bowiem jakieś nowe czy specjalnie oryginalne formy wypowiedzi. Etiudy z Łodzią w tle lub na pierwszym planie realizują najczęściej pomysły zainicjowane, niekiedy w dość odległej przeszłości, przez poprzedników.

W kolejności chronologicznej warto tu wymienić następujące etiudy: opowieść o łódzkich latach Romana Polańskiego *Portret artysty z czasów młodości* w reżyserii Wiktora Grodeckiego (zdjęcia Mariella Nitosławska, 1981), *Wróblewskiego godzina 13.00* Natalii Korynckiej (zdjęcia Tomasz Lewiński, 1982), *Ostatnia niedziela* Piotra Mikuckiego (zdjęcia Piotr Kukła, 1983), *Grand Prix – Łódź 84* Mitko Panova (zdjęcia Jakub Wdowicki, 1985) oraz *40 lat akademickiej Łodzi* Andrzeja Sapiji (zdjęcia Miklós Novotny, 1985). Swego rodzaju ewenementem formalnym jest również nawiązująca w swej estetyce do *Nocy i dni* barwna etiuda kostiumowa Wojciecha Biedronia *Grand Valse Brillante* (zdjęcia Dariusz Panas, 1984). Zabrakło jednak w tamtym okresie nie tylko nowych pomysłów, ale też autentycznych odkryć w sposobie filmowego podejścia do tematu Łodzi.

„Łódź to inwestycja nieoczywista” – powiada absolwent Wydziału Operatorskiego PWSFTViT, rodowity łodzianin (ur. 1975), Piotr Szczepański^[17]. Autor głośnej *Alei Gówniarzy* (2007) dodaje: „Łódź to nie miejsce, to stan umysłu”. W wywiadzie przeprowadzonym z okazji Regionalnego Kongresu Kultury, który odbył się w Łodzi w dniach 27–29 listopada 2011 roku, na pytanie swego rozmówcy, Łukasza Biskupskiego: „Dlaczego ciągle mieszkasz w Łodzi?” – Piotr Szczepański udziela następującej odpowiedzi:

Traktuję to jako inwestycję życiową. W przełożeniu na język giełdy inwestuje się w te akcje, które spadają, a Łódź jest właśnie takim czerwonym indeksem giełdowym. A ja mam nadzieję, że ten indeks kiedyś pójdzie w górę. Dla mnie to inwestycja – nieoczywista i niekonformistyczna. Ja po prostu cały czas wierzę w to miasto. Wydaje mi się, że dotarliśmy do dna, więc może wreszcie się od niego odbijemy...

[17] P. Szczepański, *Łódź to inwestycja nieoczywista*, wywiad Łukasza Biskupskiego w opracowaniu Anny Ciarkowskiej przeprowadzony z okazji Regionalnego

Kongresu Kultury, 27–29 listopada 2011 [online], <http://www.kongres-kultury/pl/art-piotr_szczepanski_lodz_to_inwestycja_nieoczywista_.pdf>.

Lata 80.

Piotr Szczepański

W cytowanej rozmowie pojawia się nowy ton myślenia filmowca, łączący w sobie element racjonalnej kalkulacji (mieszkanie w Łodzi jako „inwestycja życiowa”) z rodzajem przywiązania do rodzinnego miasta i wiary w dobrą perspektywę jego przyszłości. Wyrazem takiej postawy staje się w przypadku Piotra Szczepańskiego zaplanowany na lata dokument filmowy poświęcony przemianom Łodzi w związku z zakrojoną na ogromną skalę budową Nowego Centrum.

O dokumencie tym autor mówi tak:

Mieszkam w Łodzi, a pracuję w Warszawie, więc chciałem stworzyć coś, co dawałoby mi poczucie ciągłości, co trzymałoby mnie w Łodzi. Ten film jest rejestracją upływu czasu, to zapis przemiany tego miasta oraz ludzi, którzy w nim żyją. Mam nadzieję, że okaże się optymistyczny. Punktem zaczepienia mojego filmu jest budowa EC1. To ciekawe, że kilka lat temu powstała idea, żeby z pustostanu stojącego w środku miasta zrobić centrum kultury i ta wizja zaczęła się rozrastać tak, że z przebudowy jednej elektrowni narodziła się idea przebudowy miasta. Ta przemiana mnie fascynuje i chciałbym ją zarejestrować kamerą. Ale to tylko tło dla sportretowania ludzi i ich nadziei na to, że Nowe Centrum kiedyś rzeczywiście powstanie. Wychodzę z założenia, że robię film o pozytywnej przemianie tego miasta, bo ja jestem po stronie nadziei[18].

Marcin Latałło

Operator, reżyser i producent filmowy Piotr Szczepański nie jest jedynym w swojej generacji filmowcem, który deklaruje istnienie duchowej więzi z tym miastem. Starszy od niego o osiem lat inny absolwent Łódzkiej Szkoły Filmowej Marcin Latałło (rocznik 1967) o swoim przywiązaniu do Łodzi mówi w wywiadzie dla „Magazynu Filmowego SFP” następująco:

Łódź zawsze kojarzy mi się z filmem. Studiowałem na tym samym wydziale, co mój ojciec, tam zrobiłem swój pierwszy film – *Ślad*. Pomysł na dokument zrodził się, kiedy Irène Jacob przyjechała na festiwal Camerimage do Łodzi i pokazała mi ruiny fabryki, na terenie której miała powstać Manufaktura. Potrzebowałem jeszcze bohatera. Nie musiałem jednak daleko szukać – przeszedłem na drugą stronę ulicy, trafiłem na podwórko[19].

Prowadząca rozmowę z reżyserem Edyta Jarzab pyta:

Odwołujesz się do Łodzi filmowej – cytujesz fragmenty *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy, *Z miasta Łodzi* Krzysztofa Kieślowskiego. Dotykasz stereotypu niszczącej Łodzi. Co dopisujesz do tego obrazu?

Marcin Latałło: Podejmuję dialog z tradycją filmową – Łódź to miasto kina. Pokazuję dwa światy. Z jednej strony niszczącą Łódź, z drugiej – francuską inwestycję, jedną z największych tego typu w Europie. Wychodzę poza obraz degrengolady, którym przeważnie się epatuje. Pokazuję ludzi i ich zmagania z codziennością. Docieram głębiej, poza publicystykę. Opowiadam historię rodziny robotniczej, która od kilku pokoleń jest

[18] Ibidem.

[19] M. Latałło, *Szukałem swojej ulicy*. Rozmowa z Edytą Jarzab, „Magazyn Filmowy SFP” 2013, marzec–kwiecień, nr 24.

związana z miejscem, gdzie dzisiaj jest Manufaktura. A po dwóch stronach ulicy jest ta sama czerwona cegła[20].

Edyta Jarząb: Wracasz do Łodzi, aby nakręcić pełnometrażową fabułę. Czy film będzie korespondował z *Moją ulicą*?

Marcin Latałło: *Marynarz z Łodzi* to moja biografia. Jakby moje życie było naprawdę filmem. To historia człowieka, który przybywa do Łodzi nie wiadomo skąd, mówi, że jest marynarzem i chciałby się tam usatkosować. Spotyka różnych ludzi – między innymi rodzinę robotniczą, inspirowaną tą prawdziwą z *Mojej ulicy*[21].

Warto w tym miejscu dodać, iż Łódź „zagrała” również w krótkometrażowym filmie telewizyjnym Marcina Latałły *Trzy uściski dłoni* (2009), w którego jednej z pamiętnych scen reżyser z kamerą wita Davida Lyncha na lotnisku w Lublinku. Także inni filmowcy dokonywali interesujących notacji rozmaitych fragmentów historycznych Łodzi. W roku 2002 doświadczony dokumentalista (ur. 1959 w Łodzi) Krzysztof Talczewski przy współpracy operatora Andrzeja Adamczaka zrealizował na zamówienie Fundacji Księży Młyn 25-minutowy dokument filmowy pt. *Księży Młyn*. W filmie zaprezentowana została mało znana historia tego miejsca, od roku 1875 związana z osobą sławnego łódzkiego przemysłowca, „króla bawełny” (Niemca z belgijskim paszportem) Karola Scheiblera, właściciela ogromnego zespołu fabryk włókienniczych, przede wszystkim zaś gigantycznej przędzalni, której budynek miał ponad 200 metrów długości.

Także inny absolwent Wydziału Reżyserii PWSFTViT, Borys Lankosz, parokrotnie wykorzystał Łódź jako scenerię swoich filmów. Po raz pierwszy stało się to w roku 2008: w inscenizowanym dokumencie o historii łódzkiego getta zatytułowanym *Radegast*, w którym reżyser jest także autorem zdjęć. Po raz kolejny w roku 2010 w wyprodukowanym na zamówienie miasta Łodzi – ubiegającego się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury – króciutkim spocie promocyjnym zatytułowanym *Odkryta*. Głównym efektem operatorskim tego pomysłu zrobionego filmiku były nocne zdjęcia nakręcone w scenerii Księżego Młyna.

Łódź – powiada Lankosz – ma w sobie tajemnicę i potencjał. Przypomina mi trochę Nowy Jork. Tam trendy dotyczące przestrzeni miejskiej wyznaczają artyści. To oni w pewne obszary docierają jako pierwsi. Wyczuwają energię miejsc, w których czują się dobrze i które są dla nich inspirujące. Taka też jest Łódź przez polskich artystów już odkryta i opanowana. Teraz nadchodzi czas, by o tym mieście usłyszeli i inni. Nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Łódź na to zasługuje[22].

[20] Ibidem.

[21] Ibidem. Biograficzny film Marcina Latałły *Ślad* powstał w roku 1996, autorem zdjęć był Jacek Petrycki; *Moja ulica*, której Latałło był realizatorem i operatorem w jednej osobie, została nakręcona w roku 2008.

[22] Wypowiedź Borysa Lankosza przytaczam za książką J. Podolskiej i J. Wiewiórskiego *Spacerownik Łódź filmowa*, op. cit., s. 93.

Jan Jakub Kolski

Na początku tego studium była mowa o głębokich korzeniach filmowej Łodzi, sięgających przełomu XIX i XX wieku. Filmowcem, który dysponuje takim wielopokoleniowym zapleczem rodzinnym, jest urodzony w roku 1956 we Wrocławiu kolejny absolwent Wydziału Operatorskiego Łódzkiej Szkoły Filmowej – Jan Jakub Kolski. Ściśle związana z Łodzią i jej kulturą historia jego rodziny należy do unikatowych w swoim rodzaju. Rzadko kto może – a właściwie nikt w naszym kraju – wylegitymować się tym, że jest w linii prostej czwartym pokoleniem ludzi związanych z filmem.

Pradziadek Jana Jakuba Kolskiego nazywał się Mani Hendlisz i to on w roku 1907 założył legendarny łódzki kinematograf Théâtre Optique Parisien, mający swoją siedzibę przy ulicy Piotrkowskiej 15. Jego przedsiębiorczym konkurentem z branży filmowej w tamtych pionierskich czasach był Teodor Jounod. Zaprzyjaźniony w młodości z Eugeniuszem Bodo (Jounodem juniorem) syn Maniego Hendlisza – Maksymilian Hendlisz – prowadził przed wojną jedno z dobrze prosperujących łódzkich biur wynajmu filmów. Z kolei reprezentujący trzecie pokolenie ojciec Jana Jakuba – Roman Kolski (zm. 2001) – należał do najbardziej rozchwytywanych polskich montażystów filmowych. Montował dziesiątki filmów, między innymi: *Stawkę większą niż życie*, *Metę*, *Trąd*, *Nadzór*, *Niedzielne dzieci* i *Pograbka*.

Jednak w przypadku Jana Jakuba Kolskiego nie może być mowy o zafascynowaniu Łodzią ani jakimkolwiek innym miastem. Dystans, jaki od wielu lat zachowuje on wobec miejskiego i wielkomiejskiego świata, nietrudno zrozumieć, jeśli ma się w pamięci charakterystyczną (i w znacznej mierze wyróżniającą tego filmowca spośród wielu innych twórców współczesnego kina) głęboką fascynację światem wsi i jej odwieczną kulturą – zarówno materialną, jak i duchową.

Rzec by można, iż twórca *Pogrzebu kartofla* i *Jańcia Wodnika* zmitologizował na własny użytek polską wieś i swoje osobiste o niej wspomnienia z dzieciństwa, by uniknąć zainfekowania miastem oraz negatywnymi konsekwencjami urbanizacji. W tym sensie jego własna prywatna i artystyczna biografia zawiera w sobie rodzaj magicznego powrotu do tamtych niewyczerpanych źródeł, dostarczających – odbieranej w bezpośrednim kontakcie i ponadczasowej, jak przystało na mit – naturalnej energii wyobraźni artysty.

Podsumowanie

Panoramyczne spojrzenie na przemiany poetyki filmowych obrazów Łodzi, obejmujące swym zasięgiem rozległy okres blisko siedemdziesięciu lat, dostarcza ciekawego i obfitego materiału badawczego. Nie ma w nim jednej – spójnej i ponadindywidualnej – wizji Łodzi. Jest natomiast różnorodność: autorskich punktów widzenia, poruszanych tematów, rozmaicie wykorzystywanych stylów i estetyk. Widać w tym ciągle poszukiwanie i nieustanną historycznofilmową przemianę.

Antoni Bohdziewicz w roku 1945 (reportaż „Polskiej Kroniki Filmowej” *Hallo! Tu Polskie Radio Łódź...*) patrzył na to miasto cał-

kiem inaczej niż ci, którzy je filmowali na przełomie lat 40. i 50. Punkt zwrotny w ukazywaniu filmowych wizerunków Łodzi stanowiły: fabularny *Koniec nocy* Juliana Dziedziny, Pawła Komorowskiego i Walentyny Uszyckiej (1956) i *Rozbijemy zabawę* Romana Polańskiego (1957), po których zapanowała w Szkole Filmowej trwająca przez wiele lat moda na eksploatowanie filmowych walorów miasta. Niezwykle sugestywny wyraz artystyczny nadał temu trendowi w swoich pierwszych próbach Jerzy Skolimowski.

Analogiczna różnica dzieli wizję krajobrazu duchowego Łodzi końca dekadę lat 60., zaprezentowaną przez Krzysztofa Kieślowskiego, od sposobu podejścia do jej wizerunków, który na początku lat 70. stał się udziałem grupy twórców spod znaku Warsztatu Formy Filmowej (Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński i in.). Dekada lat 70. przyniosła szczególnie bogaty konglomerat stylów i estetyk służących obrazowaniu Łodzi przez filmowców. Bogactwa tego nie udało się prześcignąć następcom, choć szereg współczesnych kontynuacji (wśród nich przede wszystkim filmy Borysa Lankosza, Piotra Szczepańskiego, Marcina Latały i in.) należy uznać za wartościowe.

Tak czy inaczej, Łódź jest – nie licząc Warszawy – miastem najlepiej przedstawionym w kinie polskim. Suma obrazów filmowych, z etiudami studenckimi włącznie, obejmuje kilkaset tytułów filmowych, składających się na zbiór o umownej nazwie „filmowa Łódź”. Podróż po niej nieraz jeszcze dostarczać będzie badaczom cennego materiału do dalszych studiów: filmoznawczych, historycznych, komparatystycznych, kulturowych, socjologicznych itp.