

kalejdoskop

05/2026 wojewódzki
magazyn kulturalny



Łódź

nr ind. 323489
ISSN 0860-3057
cena 5 zł
(w tym 5% VAT)



Julia Jaroszevska
wygrała Konkurs
Piosenki Aktorskiej
im. Jonasza Kofty
w ramach 10. festiwalu
OFF-Północna
w Teatrze Muzycznym
w Łodzi,
19 IV 2026

Fot. Michał Matuszak





Tomasz Zjawiony
„Garden II”,
olej, płótno, 2025
– wystawa w Mediatece
MeMo, czynna do 5 V

Na okładce: Fotografia Piotra Kamionki

Adres redakcji

Łódzki Dom Kultury
ul. Dowborczyków 18, 90-019 Łódź
tel. 797 326 217
e-mail: kalejdoskop@ldk.lodz.pl

www.e-kalejdoskop.pl

Informacje o imprezach

prosimy przesyłać na adresy

kalejdoskop@ldk.lodz.pl
kalendarium@ldk.lodz.pl

Redakcja

Bogdan Sobieszek – redaktor naczelny
Aleksandra Talaga-Nowacka
Bogumił Makowski

Projekt graficzny

Marta Krzemień-Ojak, Leniva® Studio

Skład

Julia Szwed
Aleksandra Gruszczyńska
Justyna Purczyńska-Zieleniewska

Druk

SilverPrint
ul. Gliniana 13, 91-336 Łódź
Nakład 1650 egz.

Prenumerata

Nie mogą Państwo znaleźć „Kalejdoskopu”
w sklepie lub w kiosku?

Można zaprenumerować go w redakcji.

Wystarczy wpłacić na konto
Łódzkiego Domu Kultury
(44 1020 3352 0000 1002 0014 2562)

kwotę 98 zł, a poczta dostarczy
co miesiąc egzemplarz „Kalejdoskopu”
(jedenaście kolejnych numerów).

Na kalejdoskop@ldk.lodz.pl
należy przesłać swoje dane do wysyłki
wraz z informacją, od którego numeru
ma się zacząć prenumerata.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Autor, autor!

Bogdan Sobieszek, redaktor naczelny

Pisać każdy może, a nawet wydać własnym sumptem to, co napisał. Chodzi mi tu jednak o takie pisanie, za które to nam będą płacić wydawcy, by potem nasze dzieło trafiło do księgarń i bibliotek, i oczywiście zainteresowało czytelników. Zawodowcy żyją z literatury, pasjonaci siadają do pisania po godzinach. Jedni więc składają zdania dla chleba, inni z potrzeby serca. Tylko nielicznym udaje się dobrze zarabiać na swojej pasji. Ale są i tacy, którzy nawet latami pracują nad tą samą „książką”, niepewni, czy kiedykolwiek uda się ją wydać. Pisząc, rozliczają się z bliskimi i samymi sobą. Poszukują własnych korzeni, zbierając ślady, informacje, budują relacje, których nie byli w stanie nawiązać w prawdziwym życiu. Przy tym jedni mozolnie cyzelują styl, próbując w słowach oddać to, czego doświadczyli. Inni po prostu postanawiają coś napisać, a efekty tej decyzji nagradzane są na najbliższym konkursie literackim dla amatorów. I może tak się zdarzyć, że jedni albo drudzy spotkają na swojej drodze redaktora, który wesprze ich w nierównej walce z cieniami znaczeń. Ale najpierw rozpozna w ich pisaniu przebłysk czegoś wyjątkowego i będzie gotowy zostać cichym partnerem autora. Jeśli mu zaufają, przed nimi chwile euforii i głębokiego zwątpienia, miesiące ciężkiej pracy nad poszczególnymi zdaniami, fabułą, postaciami – w sporze i w zgodzie. Aż wreszcie zmaterializuje się dzieło i nadejdzie dzień premiery. ¶

Spis treści



12 **Chcę w Łodzi zapaść korzenie.**
Rozmowa z Rafałem Kłoczka

15 **Manipulacja spacji.**
Andrzej Poniedziałki

TEMAT NUMERU

Jak się pisze książka

18 **6P, czyli od pasji do premiery.**
Maciej Robert

23 **No plot, just vibes.**
Łukasz Barys

24 **Obok pisarza.**
Bogdan Sobieszek

26 **Człowiek pomiędzy światami.**
Adam Fuchs

30 **Wyprawka dla gruzu.**
Wiktor Knurek

35 **Godność dla braci mniejszych.**
Rozmowa z Mileną Lisiecką

38 **Nie strach się bać.**
Joanna Królikowska

40 **Pogoda na piosenkę.**
Magdalena Sasin

42 **Artysta i uczonec.**
Piotr Sitarski, Emil Sowiński

45 **Galeria Kalejdoskopu**
Alina Szapocznikow





- | | | | |
|----|--|----|---|
| 52 | Moc dotyku.
Aleksandra Talaga-Nowacka | 62 | Świat wg playlisty.
Dariusz Bilski |
| 54 | Tatoo You.
Maciej Cholewiński | 64 | Zgłębianie. Rzykowne tezy.
Marcin Andrzejewski |
| 56 | Kamery poszły w las.
Bogumił Makowski | 66 | Nie ma Mickiewicza.
Pienisty |
| 59 | Filmpolski.pl.
Łukasz Maciejewski | 67 | Dodatek „Łódzkie inspiruje”
- Łask |
| 60 | Z kociej perspektywy.
Mieczysław Kuźmicki | 79 | Kalendarium |

Jak się pisze książka

Pisanie bywa pasją, bywa też rzemiosłem, głównie dla tych, którzy postanowili zarabiać na literaturze. Pajonaci zazwyczaj piszą o tym, co jest dla nich ważne, z neodpartej potrzeby podzielenia się własnymi doznaniem albo uporania się z tym, co nie daje im spokoju. Pisanie rozumiane jako próba odtwarzania i przekazywania za pośrednictwem języka doświadczenia świata (które składa się przecież jedynie z przeczuć) nieustannie zderza się z niemożnością uchwycenia tego, czego rzeczywiście doznajemy. Nastaje jednak dzień, kiedy pisarz przychodzi do wydawnictwa z tekstem, z którego dopiero powstanie książka. Ile w niej będzie redaktora? Czy na tyle dużo, by stał się współautorem, którego nazwisko z zasady pomijane jest na okładce? A może idealny redaktor to ten, który dystansuje się od swoich autorskich ambicji? Jest raczej cichym partnerem autora i osiąga cel „jego rękami”, umiejętnie go wspierając. Bo celem jest przecież książka najlepsza z możliwych.

6P, czyli od pasji do premiery

Autor, jeśli chce pozostawać w obiegu, musi wydawać książkę co roku lub co dwa lata. Mogą temu sprostać jedynie dostarczyciele czytadeł lub zawodowi rzemieślnicy, którzy poświęcili rodzinę, pracę, życie towarzyskie na rzecz robienia kariery pisarskiej i zarabiania na literaturze. Pozostali są jedynie pasjonatami, piszącymi z doskoku, po godzinach, ukradkiem. I takich książki są najlepsze. Bo przecież chodzi o pasję. Bez niej twórczość nie ma sensu.

Maciej Robert

Pasja

Może to jakaś osobista dysfunkcja, ale piszę o tym, co jest dla mnie ważne, co mnie zajmuje, czemu poświęciłem część życia. Piszę więc poniekąd dla siebie, a jeśli potem okazuje się, że trafia to na podatny grunt, mam graniczące z pewnością przekonanie, że jest tak dzięki włożeniu w tę pisaninę serca. Tak było z „Rzekami, których nie ma” – zacząłem je pisać z bliżej nieokreślonej potrzeby opowiedzenia samemu sobie tego, co wydaje mi się istotne, może wręcz fundamentalne. Powstał niedługi i nieco chaotyczny tekst o niewiadomym przeznaczeniu. Ktoś, komu się zwierzyłem z pisania osobistej rzeczy o moich przygodach z łódzkimi nie-rzekami, powiedział, że to mogłoby zainteresować wydawców. I tak się stało. Po tym, jak książka została ciepło przyjęta przez czytelników i krytyków, dostałem kilka naglających propozycji. Napisz o tym, bo to może być ciekawe. Albo o tamtym. Na przykład – zmyślam – napisz książkę o (braku) przyszłości węgla. Ważny temat, istotny, na czasie. Ale ja się za bardzo na węglu nie znam. Mogę oczywiście zrobić porządny research, ale to nie

zamaskuje mojego braku emocjonalnego zaangażowania w ten projekt. Tymczasem jest sporo książek, po których widać, że są pisane bez serca, na zamówienie. I w literaturze faktu („Napisałeś o tym, to napisz o tamtym”), i w literaturze pięknej („Napisałeś dobrą książkę, to dawaj szybciej następną”). W efekcie dostajemy produkty książkopodobne, pisane na kolanie, pod presją czasu i/lub na zadany temat. Autor, jeśli chce pozostawać w obiegu, musi w dzisiejszych czasach wydawać książkę co roku lub – w najlepszym wypadku – co dwa lata (dwa lata to ja pisałem „Rzeki”, a materiał do nich zbierałem właściwie przez całe życie). Takiemu tempu mogą sprostać jedynie dostarczyciele masowo produkowanych czytadeł lub zawodowi rzemieślnicy, którzy poświęcili wszystko (rodzinę, pracę, życie towarzyskie) na rzecz robienia kariery pisarskiej i zarabiania na literaturze. Pozostali są jedynie pasjonatami, piszącymi z doskoku, po godzinach, ukradkiem. I – śmiem twierdzić – takich książki są najlepsze (nie mówię tu wyłącznie o ich wartości artystycznej, ale o zaangażowaniu autora). Bo przecież chodzi o pasję. Bez niej twórczość nie ma

Człowiek pomiędzy światami

Adam Fuchs

Bywa, że ojciec nie istnieje w pamięci jako ojciec – znika bowiem zbyt wcześnie, by mogła powstać relacja, a jednocześnie zbyt późno, by jego nieobecność nie zostawiła śladu. Pozostaje wówczas raczej faktem niż wspomnieniem.

Przez wiele lat postać mojego ojca istniała dla mnie jedynie w przestrzeni cudzych opowieści, napomknień i przemilczeń. Z czasem stawało się jasne, że to, czego brakowało w tej historii, oddziaływało silniej niż to, co dawało się nazwać.

Decyzja o napisaniu książki o ojcu jest próbą zrozumienia drogi, którą przeszedł, zanim stał się kimś, kto pod koniec życia opuścił rodzinę – nie do końca wiadomo dlaczego. Drogi rozciągniętej na sześćdziesiąt pięć lat życia, naznaczonej wojną, okupacją i funkcjonowaniem poza oficjalnym porządkiem świata. Drogi niemal domkniętej w chwili narodzin syna. Po latach zrozumiałem, że pytanie o ojca jest w istocie pytaniem o mechanizmy. O to, w jaki sposób długotrwały strach, głód, przemoc i konieczność ciągłej adaptacji kształtują charakter. Jak uczą życia w balansie między odwagą a brawurą, odpowiedzialnością a ucieczką, bliskością a potrzebą niezależności. I jak ten balans, raz wyuczony,

potrafi stać się jedynym znanym sposobem funkcjonowania.

Przez długi czas jego odejście dawało się rozumieć wyłącznie w kategoriach osobistych – jako akt porzucenia. Dopiero po latach pojawiła się myśl, że mogło być także konsekwencją drogi, na której bliskość zawsze niosła ze sobą ryzyko, a trwanie w jednym miejscu było zagrożeniem. Pisana przeze mnie książka nie próbuje tej decyzji usprawiedliwić – ma ją osadzić w czasie i w doświadczeniu. Nie szukam bohatera ani antybohatera. Szukam człowieka zanurzonego w historii, która nie oferowała mu prostych wyborów.

Zmienność – codziennością

Dla jednych był Arnoldem, dla innych Arkiem, a jeszcze inni wołali na niego Arnek. Każde z tych imion należało do innego porządku, innego języka i innego sposobu widzenia świata. Zmienność nie była tu wyborem – była codziennością.

Bohater książki nie daje się łatwo opisać. Urodził się pod rosyjskim zaborem w niemieckiej rodzinie, w domu, w którym ład był wartością, a dyscyplina formą troski. Od dzieciństwa napięcie między językami



porządkowało jego codzienność: w domu mówiło się po niemiecku, z rówieśnikami po polsku, a nad tym wszystkim unosiła się urzędowa mowa zaborcy. Po 1918 roku obserwował narodziny Polski – państwa, które dopiero uczyło się własnych granic, czasem języka i reguł.

Jego życie od początku rozciągało się między porządkami. Dzieciństwo ukształtowała surowość i hierarchia, lecz jego rytm zakłócały przetaczające się przez okolicę fale bitew i przemarszów żołnierzy podczas pierwszej wojny światowej. Obce mundury na wiejskich drogach, nocne łuny nad polami oraz domy zajmowane na krótko i porzucane w pośpiechu wprowadzały niepokój i trwałe pęknięcia w rodzącą się tożsamość młodego człowieka.

Młodość spędził w okolicach Kazimierza pod Łodzią, gdzie codzienność była mieszaniną tradycji i improwizacji rosyjskiego zaborcy. Dorosłość przyszła w rzeczywistości wolnej, lecz nieustabilizowanej – dorosłość, która w kolejnych latach

Pułk Ułanów Litewskich w 1928 r., ojciec autora, Arnold Fuchs, u samej góry, drugi od lewej

poddana została procesowi brutalnego hartowania przez terror niemieckiego okupanta. Każdy z tych światów wnosił własny system wartości, często sprzeczny z innymi.

Życie nauczyło go, że rzadko podporządkowuje się zapisom kodeksów. Obowiązują w nim inne reguły – lokalne, doraźne, często sprzeczne z oficjalnym prawem. Każda decyzja niosła ciężar odpowiedzialności, która spadała niemal wyłącznie na jednostkę.

Międzywojnie nie przyniosło stabilizacji – przeciwnie, było czasem intensywnego ruchu i ciągłego niepokoju o byt. Rzeczywistość nie była szkołą heroizmu. Była szkołą przetrwania, w której charakter kształtuje się nie w momentach wzniosłych, lecz

Godność dla braci mniejszych

To walka o to, aby człowiek postarał się żyć w większej symbiozie ze zwierzętami. Aby dostrzegł, że to są istoty. Wszyscy pochodzimy z jednego świata, w którym każdy ma prawo żyć. Tymczasem zwierzęta są zabijane, porzucane lub konsumowane – Milena Lisiecka mówi o swojej roli w spektaklu „Prowadź swój pług przez kości umarłych”, który miał premierę 6 grudnia 2025 roku.

Michał Rzepka: „Prowadź swój pług przez kości umarłych” w reżyserii Leny Frankiewicz to drugi obejrzany przeze mnie spektakl w Teatrze im. Jaracza za nowej dyrekcji, który podobnie jak „Internat” podejmuje istotną, współczesną tematykę.

Milena Lisiecka: Jestem zachwycona tym, w jaki sposób dyrektor Paweł Łysak myśli o teatrze, który ma prowadzić rodzaj dyskusji na temat otaczających nas problemów. Jest to teatr wtrącający się w rzeczywistość, dzięki czemu poza tym, że pracujemy nad spektaklami, zabieramy również głos w sprawach, które są ważne, lecz często pomijane.

Czy spektakl jest zatem rodzajem interwencji? Zwierzęta w świecie ludzkim pozostają do dyspozycji człowieka, który może je zabić lub otoczyć opieką. Postać, którą grasz – Janina Duszejko

– sprzeciwia się takiemu traktowaniu zwierząt.

Finał naszego spektaklu jest trochę inny od tego, który znamy z książki Olgi Tokarczuk. U nas Duszejko przechodzi na stronę braci mniejszych. I robi to w pełni świadomie. Ludzie zabijają się nawzajem w coraz częstszych konfliktach, wojnach. Jeżeli czynimy sobie tak dużo krzywdy, to co musiałoby nastąpić, abyśmy zadbali o prawa istot, które są bezbronne i niewinne. Duszejko walczy o prawo do godności dla zwierząt.

Motywacją dla twojej postaci jest zemsta w imieniu zabijanych istot czy potrzeba zaopiekowania się nimi?

Motywacją na pewno nie jest zemsta. Duszejko przecież uświadamia ludzi, chodzi na policję, informuje o kłusownictwie, polowaniach, których głównym powodem jest przyjemność zabijania. To walka o to,



Fot. Natalia Kabanow

Milena Lisiecka
w spektaklu
„Prowadź swój płóg
przez kości umarłych”

aby człowiek postarał się żyć w większej symbiozie ze zwierzętami. Aby dostrzegł, że to są istoty. Bardzo często używa tego właśnie słowa. Wszyscy pochodzimy z jednego świata, w którym każdy ma prawo żyć. Tymczasem zwierzęta są zabijane, porzucane lub konsumowane.

Czyli uleczenie relacji zaczyna się od słów. Nie ludzie i zwierzęta, lecz istoty. Co jest tutaj wspólnym mianownikiem? Prawo do życia. Zwierzęta nie robią nam krzywdy świadomie. Posługują się

instynktem – gdy są głodne, zabijają. Nie robią tego dla przyjemności czy sportu. Duszejko nie godzi się na świat, w którym zabijanie jest powodem do dumy czy zabawy.

W spektaklu jest rozmowa pomiędzy Duszejko a księdzem, który stwierdza, że „Nie wolno traktować zwierząt jak ludzi. To grzech, to ludzka pycha [...]. Zwierzęta nie mają duszy, nie są nieśmiertelne. Nie będą zbawione”. Czy ta koncepcja powinna ulec zmianie?

Uważam, że absolutnie tak. Człowiek wszystko zagarnia – za mało słucha natury. Wychodzi z założenia, że jest panem i centrum świata, a nie jego integralną częścią. Według Kościoła katolickiego zwierzęta nie mają duszy. Ale już hinduizm czy buddyzm

Wszędzie ślady. O sztuce Aliny Szapocznikow

Wanda Janakiewicz, Natalia Słaboń

W scenie otwierającej film Heleny Włodarczyk „Ślad” (1976, WFO) widzimy rzut z góry na ulicę Włókienniczą (niegdyś Kamienną). Znajdują się na niej dość osobliwe i zróżnicowane formalnie przedmioty, które jednak dość łatwo rozpoznać osobie, która choćby raz miała kontakt ze sztuką Aliny Szapocznikow. Wyjęte z ich naturalnego, muzealnego czy też galeryjnego anturazu prace stają się scenografią dla ponuro prezentującego się w tych okolicznościach miasta. W kolejnych ujęciach dzieje się jednak coś niezwykłego, prace Szapocznikow zostają „uruchomione”, widzimy je w sklepowych witrynach, obserwujemy ich spacer ulicą Piotrkowską, rejestrujemy utrwalane przez nie ślady. Tym ujęciom wtóruje głos artystki, która mówi: „Mój gest kieruje się w stronę ciała ludzkiego, by słać w nietrwałość w zakamarkach naszego ciała, w śladach naszych kroków po tej ziemi”. Słowa te, chcąc nie chcąc, można odczytać jako klucz do zrozumienia sztuki Aliny Szapocznikow, jej wizjonerskości, odwagi i miłowania życia w świetle jego końca.

1975

Współscenarzystką „Śladu” była Irena Kolat-Ways, która rok wcześniej przygotowała pierwszą pośmiertną wystawę prac

rzeźbiarskich Aliny Szapocznikow w skali dotychczas niewidzianej. Ekspozycja w Muzeum Sztuki w Łodzi zgromadziła 151 obiektów, prezentując w jednej przestrzeni pełen diapazon praktyki artystycznej Szapocznikow, od socrealistycznych i monumentalnych „Trudnego wieku” i „Pierwszej miłości”, przez znakomite próby włączania nowych technik i materiałów, jak w „Corridzie” czy „Goldfingerze”, aż po perfekcyjnie opanowujące tworzywa sztuczne „Bukiet” i „Portret wielokrotny”. Wystawa oparta była na prezentacji wyłącznie rzeźb (z kolekcji muzealnych i prywatnych), głównym medium sztuki Szapocznikow. Na zdjęciach dokumentujących ekspozycję, jak i jej wernisaż widoczne jest pewne formalne napięcie między wczesnymi realizacjami a pracami tworzonymi u schyłku życia, jednakże z całego zbioru bije wewnętrzna harmonia i koherencja.

W krótkim tekście towarzyszącym wystawie zespół muzeum przytacza kluczowe dla kariery artystki realizacje, jednocześnie proponując syntezę kolejnych etapów twórczości. Na przykład: „W 1970 powstały prace z wtopionymi wewnątrz przedmiotami codziennego użytku, stanowiące niejako komentarz do nurtującej człowieka idei przetrwania, pozostawiania śladu (Fetysze)”. Zdanie to można odczytać zdecydowanie bardziej uniwersalnie, zapis

przetrwania i chęć utrwalenia śladu po sobie przyświecały Szapocznikow przez większość jej artystycznej drogi. W kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi tych „śladów” po Szapocznikow zostało siedemnaście. Dokładnie czternaście rzeźb i trzy rysunki, które pochodzą z różnych etapów jej twórczości. O obecność szerokiej reprezentacji

studiach w Pradze i Paryżu, tuż po powrocie do Polski, jeszcze przed pracami takimi jak „Trudny wiek” (1954) czy „Pierwsza miłość” (1954), które historycy sztuki uznają za początek jej właściwej drogi i „narodzin” rzeźbiarki dla świata sztuki. W 1951 roku Alina ma dwadzieścia pięć lat i wraca do Polski wyposażona w solidny warsztat

Wystawa prac
Aliny Szapocznikow
w Muzeum Sztuki
w Łodzi w 1975 roku



Zdjęcia archiwalne:
Zdzisław Sowiński /
Archiwum
Muzeum Sztuki, Łódź

sztuki Szapocznikow w kolekcji zadbał m.in. Ryszard Stanisławski, który w latach 1966–1990 był dyrektorem placówki, a prywatnie – od 1952 do 1958 roku – pierwszym mężem artystki. Na aktualnej wystawie stałej „Sposoby widzenia” w Muzeum Sztuki można oglądać trzy z nich: „Bukiet II” (1966), „Portret wielokrotny” (1965–67) oraz „Trudny wiek” (1954).

1951

Najstarszy „ślad” po Szapocznikow w Muzeum Sztuki w Łodzi to „Portret kobiety” z 1951–52 roku. Gipsowa głowa młodej dziewczyny – o wygładzonych rysach, pozbawionych ostrości – powstaje w momencie życiowego przełomu Szapocznikow: po

rzeźbiarski oparty na dyscyplinie formy, uważnym modelowaniu bryły i wrażliwości na światło. Jego proweniencja sięga powojennego powrotu do tradycji rzeźbiarskiej, w której istotnym punktem odniesienia staje się Auguste Rodin, prekursor modernistycznej rzeźby. Ślady tej edukacji widać w „Portrecie kobiety” – rzeźbie, która zachowuje jeszcze akademicką spójność i harmonię formy, a zarazem ujawnia subtelne napięcia wpisane w przedstawienie twarzy. W tym sensie rzeźba z łódzkiej kolekcji jest czymś więcej niż tylko pracą z prapoczątków kariery Szapocznikow: jest pewnego rodzaju zapowiedzią. Przyjazd do kraju oznacza dla Szapocznikow wejście w nowe warunki – zarówno osobiste, jak i artystyczne – w których zdobyty

Kamery poszły w las

– Cierpliwie i długo – na pytanie, jak robi się filmy przyrodnicze, odpowiada Michał Ogrodowczyk, kierownik Leśnego Studia Filmowego w Ośrodku Rozwojowo-Wdrożeniowym Lasów Państwowych w Bedoniu.

Bogumił Makowski

Dzikie zwierzę ani roślina nie zrobi „dubla”, nie ustawi się do kamery tak, jak wymyślił sobie operator albo reżyser, a pogoda bywa kapryśna. Twórcy filmów przyrodniczych są całkowicie zdani na łaskę i niełaskę przyrody. Przewidywalne są jednak procesy w niej zachodzące. – Wiosną następuje rozkwit choćby zawilców. Gdy jeszcze nie ma liści na drzewach, kwiaty szybko się rozwijają, żeby złapać jak najwięcej słonecznego światła. Gdy na drzewach pojawiają się liście – więdną. Wiadomo więc, kiedy filmować kwiaty wczesnowiosenne – tłumaczy Ogrodowczyk.

Podobnie jest ze zwierzętami: wiadomo, kiedy są ich okresy rozrodcze, lęgi, wychów młodych. Wystarczy znaleźć odpowiednie miejsce i przygotować sobie kamuflaż lub „lokum” na czas robienia zdjęć. W przypadku ptaków, które są wzrokowcami, potrzebne jest ukrycie, jakiś namiot, buda. – Żurawie zazwyczaj budują gniazda w tych samych miejscach. Nie potrafią liczyć, ale widzą zagrożenie, więc do namiotu operatora trzeba iść we dwóch. Operator zostaje w miejscu ukrycia, a odprowadzający go wraca, może nawet gwizdać, śpiewać. Żuraw widzi, że zagrożenie się oddala, więc po kilkunastu minutach wraca do gniazda. Gdyby szedł sam operator, spłoszony

ptak już by nie wrócił. Oczywiście miejsce ukrycia operatora stawiamy odpowiednio wcześniej, aby ptaki się do niego przyzwyczaiły, zostawiamy tam też jakiś element imitujący szkło obiektywu: butelkę czy puszkę – opowiada filmowiec.

Jeśli chodzi o płazy czy gady, można się zacząć i spokojnie siedzieć. Na początku się wystraszą i uciekną, ale potem wrócą na swoje miejsce i będą zajmować się sobą.

Ssaki dla odmiany są wędrowcami, więc trzeba się ustawić tak, aby nie czuły zapachu człowieka. Niektóre sceny można filmować z odległości, zza siatki kamuflującej i w takim stroju, czasem jednak potrzebne jest jakieś schronienie, w którym ekipa filmowa spędzi kilka dni. Zdarzają się zaskoczenia. Realizując zdjęcia do filmu „Leśni mocarze”, w którym bohaterami są największe polskie ssaki drapieżne: niedźwiedź brunatny, wilk i ryś oraz dwa największe ptaki szponiaste: orzeł przedni i bielik, filmowcy postawili specjalną budowlę z grubych bali, z której kręcili niedźwiedzie. Jeden z operatorów wieczorem jadł kiełbasę, a jej resztek nie zwinął szczelnie. W nocy obudziła ich łapa niedźwiedzia, który przez otwór służący do wystawiania obiektywu szukał tej kiełbasy. Na szczęście konstrukcja „budy” była wystarczająco odporna.

Realizując zdjęcia zwierząt, filmowcy starają się nie przekroczyć niewidzialnej zwierzęcej granicy bezpieczeństwa. – Nie da się jej zmierzyć centymetrem, ale zwierzęta wysyłają sygnały ostrzegawcze, zwłaszcza gdy są z młodymi. Widać ich zdenerwowanie, fukają na intruza – objaśnia Michał Ogrodowczyk i wspomina sytuację, gdy w leszczynowym zagajniku kręcił samicę dzika z warchlakami. Locha ruszyła na filmowca. – Zostawiłem kamerę, ale ona bardziej była zainteresowana mną i mnie pogoniła. Udało mi się wejść na drzewo, a gdy warchlaki odeszły, matka pobięła za nimi.

Scenariusz filmów przyrodniczych to tylko ogólny opis filmu. Konkrety w nim zawarte to raczej miejsca i pory filmowa-

Właściwa reżyseria filmów przyrodniczych odbywa się dopiero podczas przeglądania sfilmowanego materiału i montażu. Z kilkunastu, a nawet kilkudziesięciu ujęć jednego tematu do filmu wchodzi zaledwie kilka. Ogromu materiału nie określa się dziś jego długością, lecz... liczbą gigabajtów, bo wszystko zapisywane jest cyfrowo. Ostatnio w studiu montowany był film „Nadleśnictwo puszczańskie”. Surowy materiał do niego „ważył” cztery terabajty.

Teraz filmowcy z Leśnego Studia kończą obraz „Życie w koronach drzew”. – Zdjęcia były dla nas wyzwaniem, ponieważ żaden z pracowników studia ani nie potrafi, ani nie ma kwalifikacji, żeby się wspinać wysoko w korony drzew. W takich sytuacjach korzystamy z pomocy osób, które wiedzą,



Filmowcy z Leśnego Studia Filmowego na planie

nia. Bywa jednak, że plany biorą w łeb. – Na przykład obserwujemy jakąś roślinę, znamy jej siedlisko i zakładamy w scenariuszu, że tam pojedziemy. Zajeżdżamy i okazuje się, że nic tam nie ma, bo roślina zaniknęła.

Istotną funkcję podczas pracy nad filmami pełnią konsultanci – specjaliści nauk przyrodniczych, ornitolodzy, biolodzy.

jak to robić. Filmuje się albo z ukrycia w koronie, albo zdalnie z ziemi, po zamontowaniu kamery na drzewie.

Studio filmowe z Bedonia (początkowo jako Zakład Video-Filmowy) od 1984 roku zrealizowało ponad 250 filmów. W tym roku leśni filmowcy skończą pięć filmów o średnim metrażu 30–50 minut,