BY-NC-ND

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LXVI, z. 2
PL ISSN 0084-4446 | e-ISSN 2451-0335
DOI: 10.26485/ZRL/2023/66.2/13

Anna Michalska
https://orcid.org/0000-0002-9200-9197
Uniwersytet Łódzki, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
ul. Jana Matejki 21/23, 90-237 Łódź
e-mail: anna.michalska@edu.uni.lodz.pl

„Wytwórnię Filmów Fabularnych pamiętam jako świątynię"

WFF w Łodzi jako miejsce pracy i życia we wspomnieniach twórców filmowych oraz pracowników przemysłu kinematograficznego

Historia Łodzi i regionu jest nierozerwalnie związana z historią kinematografii. Miasto tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej, w zastępstwie zrujnowanej Warszawy, na kilka dekad stało się centrum polskiego filmu. Tu działała Wytwórnia Filmów Fabularnych (1945–1994), Wytwórnia Filmów Oświatowych (1950 — do dnia dzisiejszego) oraz Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For (1956–1999). Tradycję kontynuuje studio Opus Film, założone w 1991 roku przez Piotra Dzięcioła. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna funkcjonuje nieprzerwanie od 1948 roku, a jej absolwenci odnoszą sukcesy na całym świecie. Nieprzypadkowo to właśnie w Łodzi działa jedyne w Polsce Muzeum Kinematografii.

W latach świetności Wytwórnia Filmów Fabularnych była największą „fabryką snów" w Polsce. Studio przy Łąkowej dla wielu osób pozostaje częścią ich życia i ważnym elementem historii rodzinnych. Dlatego oddaję głos świadkom historii, którzy wspominają miejsce, jakim była wytwórnia, i dają świadectwo relacji zwrotnej pomiędzy ludźmi a wyjątkową przestrzenią i jej strukturami materialnymi. Trzymając się porządku chronologicznego i tematycznego, przedstawiam jednostkową, migawkową, nieobiektywną wizję historii łódzkiego studia, opowieść utkaną z nietrwałej materii pamięci ludzi, którzy w WFF pracowali i mieli świadomość udziału w nietuzinkowych przedsięwzięciach.

„Tu powstanie atelier, wytwórnia"

Wytwórnia Filmów Fabularnych została uroczyście otwarta 4 grudnia 1945 roku (jako Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego). Jej siedzibą została hala sportowa o powierzchni siedmiuset dziewięćdziesięciu pięciu metrów kwadratowych, położona przy ul. Łąkowej 29 w Łodzi, zajęta przez Czołówkę Filmową Wojska Polskiego wiosną 1945 roku. „Wypożyczone" od miasta pomieszczenie zostało na fali entuzjazmu wyremontowane i zaadaptowane na potrzeby powojennej polskiej produkcji. Pełna zachwytów prasa śledziła postępy w pracach nad instalacjami elektrycznymi, izolacyjno-akustycznymi i budowlanymi (w pierwszej kolejności zrobiono podłogę, zbudowano garderoby i charakteryzatornie i przygotowano atelier). Doceniono „komfort, wykwint, wygody" zmodernizowanego obiektu. Pierwszym kierownikiem nowego, pierwszego w powojennej Polsce studia był Aleksander Ford.

Wytwórnia działała pod tym samym — dość przypadkowo wybranym — adresem aż do likwidacji. Ta prowizoryczna początkowo przestrzeń była rozbudowywana, wyposażana, aby stać się prężnie działającym, w pełni samowystarczającym studiem produkcyjnym. W ciągu dwudziestu pierwszych lat działalności WFF, dzięki zaangażowaniu pracowników i twórców, a także wielkiemu nakładowi pracy i kosztów, powstało tu niemal sto pięćdziesiąt filmów.

Stefania Koprowicz, księgowa

> Kiedy wojna się skończyła, my — harcerze, postanowiliśmy posiadany przez nas brezent, łącznie ze sporymi kawałkami skór, oddać Wojsku Polskiemu. Moja koleżanka zaczęła pomagać oficerom z Czołówki Filmowej Wojska Polskiego. Zorganizowała im kuchnię i mnie też chciała zwerbować do pomocy. Zawiadomiła, żebym się zgłosiła do pałacu na ulicy Targowej 61. Obiecała skontaktować mnie z pułkownikiem Fordem. Przyszedł i zapytał mnie najpierw, czy jestem łodzianką. Potwierdziłam. Wówczas zadał mi pytanie, gdzie by tu mogła powstać wytwórnia. Przypomniałam sobie, że w parku Poniatowskiego jest hala sportowa, w której podczas wojny odbywały się wiece, ćwiczyło Hitlerjugend. Powiedziałam: „Panie pułkowniku, jest taka hala sportowa, może by pan pojechał?". „To jedźmy", powiedział. Pojechaliśmy. Gdy zobaczył teren, ten piękny ogród, właściwie las, jak zobaczył te halę sportową, powiedział: „Tu powstanie atelier, wytwórnia".
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 13)

Premiera pierwszego powojennego pełnometrażowego filmu polskiego — *Zakazanych piosenek* (1946) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, według scenariusza Ludwika Starskiego — miała miejsce w Warszawie 8 stycznia 1947 roku. Przy Łąkowej nakręcono niemal sześćset pełnometrażowych filmów kinowych i około tysiąca odcinków seriali telewizyjnych. W łódzkim atelier kręcono pełne rozmachu filmy historyczne, polskie science-fiction, komedie, kostiumowe filmy dla dzieci i dorosłych, seriale wojenne i propagandowe tytuły na zamówienie władz.

Allan Starski, scenograf

> Wielkie wrażenie zrobiły na mnie dekoracje do *Miasta nieujarzmionego* Jerzego Zarzyckiego. Uwierzyłem w prawdziwość tego miasta, które stało na zapleczu wytwórni w Łodzi, i dopiero ojciec pokazał mi, że dekoracje podparte są rusztowaniami, a filmowe miasto to fikcja. Pamiętam też wizytę na planie *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego, kiedy zobaczyłem Danutę Szaflarską — jej uroda była olśniewająca, patrzyłem zachwycony, mimo że byłem małym chłopaczkiem. W łódzkiej wytwórni miałem także szansę przejechać się na wielkim amerykańskim kranie filmowym, razem z Buczkowskim wznieśliśmy się ponad dekoracje, co pamiętam do dziś, to było wielkie przeżycie. Pamiętam scenę kręcenia wagonu kolejowego, zbudowanego do filmu *Zakazane piosenki*, plener przesuwający się na taśmie, makiety stacji, światła — to wszystko robiło na mnie olbrzymie wrażenie. W tamtych czasach Łódź miała wytwórnię marzeń, na wzór studiów hollywoodzkich[1].

Stefania Koprowicz, księgowa

> Była taka wielka siła przyciągania ludzi do filmu, nawet jeżeli mało zarabiali, to nikt nie chciał odejść. Przede wszystkim plenery ludzi bardzo pociągały, bo to coś innego, coś bardzo ciekawego. A poza tym przecież z początku ludzie dostawali normalne śniadanie i za to się pracowało, na śniadanie była kawa i chleb ze smalcem.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 16)

„Film był azylem, nową rzeczywistością"

Na przełomie lat 1948 i 1949 w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi pracowały 824 osoby, w tym 433 pracowników fizycznych i 391 pracowników umysłowych. Do realizacji filmów pełnometrażowych zostało zatrudnionych 11 reżyserów, po 4 scenarzystów, operatorów obrazu i dźwięku, po 6 dekoratorów i montażystów oraz 8 kierowników produkcji i zdjęć. Profesor Konrad Klejsa w wydanym przez Muzeum Kinematografii katalogu wystawy stałej „Łódź filmowa" pisze:

> 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.
>
> (Klejsa 2021: 40)

[1] Rozmowa własna z Allanem Starskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 30.06.2020 r.

Dla osób pracujących na etacie w łódzkim studiu lub z nim współpracujących wytwórnia była przestrzenią szczególną, gdzie mogli zaznać swobody i wolności. Tu można było zapomnieć o szarej, trudnej rzeczywistości. Dla filmowców, których pozycja w PRL-u była szczególna, nie istniały sprawy nie do załatwienia.

Stefania Koprowicz, księgowa

> Ludzi najpierw było pięćdziesięciu, później stu i dalej rosło; w miarę jak wytwórnia rozwijała się i tworzono kolejne wydziały, zatrudniano nowych ludzi. Wszystkich personalny angażował, on znajdował fachowców, a jeśli chodzi o administrację, to w pierwszym okresie wystarczyło, że umiał pisać i czytać, a reszty musiał się nauczyć.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 25)

Jacek Koprowicz, reżyser

> Film był azylem, nową rzeczywistością, w której oni mogli się ukryć. Ojciec [Józef Koprowicz, operator dźwięku — przyp. A.M.] przynajmniej tak to traktował po przedwojennych i wojennych traumach. W ogóle kino było terytorium dostępnym dla wybrańców, w którym oni — w pewnym sensie przebywając w tym azylu — jakby nie czuli się do końca też obywatelami tej rzeczywistości, która panowała na zewnątrz. Czyli przekroczyli pewną granicę, znajdując się na planie i realizując film[2].

Andrzej Sołtysik, kierownik produkcji

> W 1968 roku, kiedy po raz pierwszy trafiłem do wytwórni, zatrudniała około dziewięciuset sześćdziesięciu pracowników. To były wszystkie grupy zawodowe: stolarze, malarze, sztukatorzy, ślusarze. Była to pełna, profesjonalna obsługa grup zdjęciowych. Często się okazywało, że dyrektorzy, albo pracownicy administracji wytwórni nawet nie wiedzieli, że jakiś film powstaje, bo zajęci byli pracą biurową. Natomiast pracownicy techniczni, obsługi, czekali na każdy film[3].

W WFF nakręcono wszystkie polskie pełnometrażowe filmy fabularne z lat 1945–1955. W późniejszych latach pracownicy wytwórni współtworzyli m.in. nominowane do Oscara superprodukcje: *Faraona* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 1965), *Potop* (reż. Jerzy Hoffman, 1973–1974), *Ziemię obiecaną* (reż. Andrzej Wajda, 1974) oraz *Noce i dnie* (reż. Jerzy Antczak, 1975). Tutaj pracowali Andrzej Wajda (*Kanał*, 1956), Andrzej Munk (*Eroica*, 1957; *Zezowate szczęście*, 1959), Tadeusz Chmielewski (*Ewa chce spać*, 1957), Wojciech Jerzy Has (*Pożegnania*, 1958; *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973), Jerzy Kawalerowicz (*Matka Joanna od Aniołów*, 1960), Stanisław Różewicz (*Świadectwo urodzenia*, 1961), Krzysztof Zanussi (*Struktura kryształu*, 1969), Kazimierz Kutz (*Sól ziemi czarnej*, 1969), Jerzy Hoffman (*Potop*, 1973–1974), Jerzy Skolimowski (*Walkower*, 1965), Grzegorz Królikiewicz (*Na wylot*,

[2] Rozmowa własna z Jackiem Koprowiczem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 7.08.2023 r.

[3] Rozmowa własna z Andrzejem Sołtysikiem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 5.08.2020 r.

1972), Krzysztof Kieślowski (*Przypadek*, 1981), Janusz Zaorski (*Matka Królów*, 1982), Juliusz Machulski (*Seksmisja*, 1983), Andrzej Żuławski (*Na srebrnym globie*, 1987). Studio produkowało też seriale telewizyjne: *Stawkę większą niż życie* (reż. Andrzej Konic, Janusz Morgenstern, 1967–1968), *Czterech pancernych i psa* (reż. Konrad Nałęcki, Andrzej Czekalski, 1966–1970) czy *Królową Bonę* (reż. Janusz Majewski, 1980).

Jerzy Rezakiewicz, rekwizytor

> Za trzy dni przyszło, że mam zgłosić się [do produkcji — przyp. A.M.]. Bo brodę miałem, długie włosy, to pasowałem do *Krzyżaków*. Byłem w Malborku na przyjęciu, tam statystowałem parę razy. Potem statystowałem w różnych filmach. Zawsze parę groszy można było zarobić do pensyjki wytwórni. Zresztą popularne było, że pracownicy wytwórni statystowali po południu czy w sobotę, niedzielę, jeśli nie robili zdjęć[4].

Bogdan Sölle, scenograf

> Pracowałem przy *Stawce większej niż życie*, co też było niesamowitym doświadczeniem, bo to był inny czas i inna epoka. Dałem się poznać Andrzejowi Konicowi z tym, że potrafiłem od ręki narysować czy namalować szyld gotykiem. Powoli zaczynano mnie poznawać, że coś potrafię[5].

Janusz Sosnowski, scenograf

> Okres przygotowawczy potrafił trwać dwa lata, ale to dotyczyło tylko ogromnych przedsięwzięć typu *Noce i dnie* czy wielkich historycznych filmów, gdzie wiadomo było, że nie tylko trzeba uszyć kostiumy czy wybudować dekoracje w studio. Musi być czas na ich przedyskutowanie, na wykonanie tych projektów. Na przykład w takim filmie, jak *Noce i dnie*, to czas się liczył m.in. w ten sposób, że ponieważ w filmie przewidziane były zmiany pór roku, to trzeba było coś zasiać na zimę czy ozimę w plenerze wydzierżawionym od PGR-u[6].

Teresa Gruber, dekoratorka wnętrz

> Miałam przygody w *Nocach i dniach* przepiękne, ponieważ pan Antczak potrafił zapalić do pracy. To jest bagaż na całe życie, praca w tym filmie. Myśmy robili wszystko, nawet to, co do nas nie należało. Jak on mówił: „Dziewczyny, jutro kręcimy buraki. Zróbmy coś, żebyśmy poczuli, że to jest takie buraczane pole", to my bach, wszystkie kostiumy do wiśniowej farby. Następnego dnia robimy ospę, trąd, no to my bach, to do szarego kotła. Nawet garderobiane się z nas śmiały: „Dziewczyny, co wy tak szalejecie z tą pracą?"[7].

[4] Rozmowa własna z Jerzym Rezakiewiczem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.07.2020 r.

[5] Rozmowa własna z Bogdanem Sölle — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.07.2020 r.

[6] Rozmowa własna z Januszem Sosnowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

[7] Rozmowa własna z Teresą Gruber — notacja dla Muzeum Kinematografii, 5.07.2020 r.

Andrzej Haliński, scenograf

> Do filmów Hasa i późniejszych seriali: *Rodzina Połanieckich*, *Lalka*, *Kariera Nikodema Dyzmy*, łącznie z *Królową Boną*, wręcz były zatrzymywane zakłady tkalnicze, aby tkać na przykład renesansowe tkaniny właśnie dla nas[8].

Anna Nehrebecka, aktorka

> Wtedy pracowało się inaczej. Nie było wygód, kamperów, długich przerw obiadowych, na planie herbat, kaw, wody itd. Praca się zaczynała wcześnie, trzeba było być w garderobie między szóstą a siódmą rano. Gotowość była od tego między siódmą a ósmą i zaczynała się normalna praca. Na planie zawsze były tylko trzy krzesełka: operator, script [girl — przypis A.M.] i reżyser. Musieliśmy sobie szukać jakiegoś miejsca, uważać, żeby nie poniszczyć sobie kostiumów. To akurat należało do aktorów, żeby to na poważnie traktować[9].

Wiesław Nowak, operator dźwięku

> Pamiętam duże produkcje. Na przykład *Potop* to był pierwszy film w technice stereofonicznej nagrany na taśmie 70 mm. To była dwa razy szersza taśma niż 35, z podlewem magnetycznym z sześcioma ścieżkami dźwiękowymi. Było dwóch operatorów dźwięku — pan Jerzy Blaszyński i Stanisław Piotrowski[10].

Henryk Spychała, kierownik budowy dekoracji [o realizacji filmu *Seksmisja*]

> Dekoracja była od podłogi do sufitu. A ta hala ma chyba dziesięć i pół metra wysokości, czyli dość wysoka. Myśmy zabudowali całą halę[11].

Władysław Pasikowski, reżyser

> Po raz pierwszy przekroczyłem bramę — raczej szklaną portiernię — wytwórni. Przywitały mnie niekończące się korytarze pełne biur produkcji, w których powstawały filmy Barańskiego, Bajona, Drabińskiego, Hasa, Kędzierzawskiej, Kolskiego, Konica, Królikiewicza, Machulskiego, Marczewskiego, Rowińskiego, Tarasina, Wionczka, Wójcika... Biurko za biurkiem, film za filmem, a do każdego przypisanych siedemdziesiąt osób, które napełniały te korytarze nieprzeliczonym tłumem, biegającym tam i z powrotem w jednej i tylko jednej sprawie — robienia filmu.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 340)

---

8 Rozmowa własna z Andrzejem Halińskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

9 Rozmowa własna z Anną Nehrebecką — notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

10 Rozmowa własna z Wiesławem Nowakiem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

11 Rozmowa własna z Henrykiem Spychałą — notacja dla Muzeum Kinematografii, 14.09.2020 r.

„Wytwórnia była małym miasteczkiem, które zapewniało pełny cykl produkcji"

Wartość atelier wyceniono na pięćdziesiąt milionów złotych. Przez pierwsze dwa powojenne lata wytwórnia pozyskiwała („nieformalnie rekwirowała") sprzęt filmowy z Ziem Zachodnich i terytorium Niemiec, m.in. kamery, lampy, wózki, krany, mikrofony, a nawet kosmetyki do charakteryzacji. Władze inwestowały w studio i traktowały kinematografię — znakomite medium propagandowe — priorytetowo. Zgodnie z zapowiedziami ministra wizytującego wytwórnię w 1946 roku, zarejestrowanymi przez ekipę Polskiej Kroniki Filmowej, zakładano, że „film stanie się potężnym środkiem wychowania społecznego". Pieniądze na wyposażenie wpłynęły z dochodów uzyskanych z wyświetlania filmów przedwojennych. W 1948 roku została oddana do użytku druga hala zdjęciowa o powierzchni dwustu siedemdziesięciu trzech metrów kwadratowych. W latach 50. powstała trzecia hala zdjęciowa i warsztaty produkcyjne (1950), Wydział Obróbki Taśmy (1952) oraz budynek zarządu Wytwórni (1959). Lata 60. to okres dynamicznego rozwoju Wytwórni Filmów Fabularnych: została oddana do użytku czwarta hala zdjęciowa o powierzchni ośmiuset osiemdziesięciu dwóch metrów kwadratowych (1960), powstały: Wydział Inscenizacji, Wydział Technik Oświetlenia, pomieszczenia grup zdjęciowych.

W 1964 roku zakończono budowę głównego budynku WFF. Tempo produkcyjne wzrosło o sto procent w stosunku do minionej dekady. Na stoły montażowe trafiało średnio dwadzieścia pełnometrażowych filmów rocznie. W 1965 roku „Kurier Polski" obwieszczał: „Wybudowane w ciągu ostatnich kilku lat nowe hale zdjęciowe budzą podziw i zazdrość zagranicznych filmowców"[12]. Od 1970 roku wytwórnia mogła poszczycić się Pałacem Dźwięku, najnowocześniejszym w Polsce obiektem przeznaczonym do prac nad udźwiękowieniem filmu. Pałac Dźwięku był wyposażony w montażownie, studia do postsynchronów, kabiny projekcyjne, reżyserki oraz pomieszczenia socjalne. W magazynie „Film" z 1978 roku można przeczytać: „Dzisiaj wytwórnia widziana od zewnątrz — to nowoczesna architektura, zagospodarowany teren wokół budynków. W pierwszej chwili przypomina raczej ośrodek naukowy niż »fabrykę snów«" (Wojnach 1978: 8).

Andrzej Haliński, scenograf

> Wytwórnia lat siedemdziesiątych, wtedy, kiedy zaczynaliśmy z Hasem, to było cudo w moich wspomnieniach[13].

Jacek Szeligowski, kierownik produkcji

> Wytwórnia była małym miasteczkiem, które zapewniało pełny cykl produkcji. Wydziały zapewniały, że wszystko było na miejscu i wszystko można było realizować w jednym miejscu[14].

[12] Podaję za kalendarium Wytwórni Filmów Fabularnych, przygotowanym na potrzeby wystawy stałej „Łódź filmowa", 2021.

[13] Rozmowa własna z Andrzejem Halińskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

[14] Rozmowa własna z Jackiem Szeligowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.08.2023 r.

Filip Bajon, reżyser

> O tym, że zaczynałeś film, dowiadywałeś się nie wtedy, kiedy udało ci się uzyskać skierowanie o produkcji, ale wtedy, kiedy kierownik produkcji wyznaczył ci pokój reżyserski. Choć tak naprawdę ten pokój — z łóżkiem, krzesłem i biurkiem czy stolikiem — nie był ważny. Całe filmowe życie i tak toczyło się w pokoju kierownika produkcji. I na korytarzu. To tam trwała wieczna rywalizacja, kto robi jaki film i za jakie pieniądze. Po sposobie chodzenia kierowników produkcji można było wywnioskować kto jest najważniejszy, kto w danej chwili robi największy, czyli najdroższy, film. Ruch na korytarzu był najlepszym barometrem stanu kinematografii. Kiedy ruch był duży, w kinie polskim działo się dobrze, kiedy malał, a ludzie chodzili wolniej, działo się źle.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 229)

Jacek Szeligowski, kierownik produkcji

> Pracując w wytwórni, kierownicy produkcji starali się robić film za filmem, żeby utrzymać swoją stałą ekipę i zachować swoje pokoje. Jeżeli był jakiś dłuższy przestój między filmami, musiałem zwolnić pokój. Tak że zaliczyłem parę pokojów produkcyjnych w wytwórni. Byłem w prestiżowym głównym korytarzu na pierwszym piętrze. Potem byłem na drugim piętrze. Byłem w bocznym korytarzu na drugim piętrze. Różnie to wynikało, ale zawsze staraliśmy się realizować zdjęcia w wytwórni łódzkiej[15].

Aleksander Wańkowski, rekwizytor

> Kompleks magazynowy był w podziemiach. Po jednej stronie kostiumy, bo po drugiej było wejście do rekwizytów, obok w ścianie metalowe drzwi, gdzie była zbrojownia, gdzie były całkiem niezłe antyki[16].

Jerzy Rezakiewicz, rekwizytor

> Rekwizytornia na Łąkowej to było z osiemset metrów kwadratowych, ale Wytwórnia wynajmowała też magazyny poza jej terenem. Tam były przechowywane duże rekwizyty — np. powozy z *Królowej Bony*, *Czarnych chmur*, *Pana Wołodyjowskiego*. Karet było dwanaście. Przez wytwórnię było wykonywane ich nadwozie, a podwozie robili fachowcy kołodzieje.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 138)

[15] Rozmowa własna z Jackiem Szeligowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.08.2023 r.

[16] Rozmowa własna z Aleksandrem Wańkowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 6.07.2020 r.

Małgorzata Zacharska, kostiumografka

> Moja trasa po wytwórni z reguły prowadziła do piwnic, gdzie mieściły się magazyny kostiumów, bo stamtąd również należało coś dobrać, jakieś dodatki, a nawet wypożyczyć cały strój. W wytwórni istniał magazyn centralny, tuż obok magazynu kostiumów, gdzie gromadzono zapasy różnych materiałów, na przykład tkanin, które Wytwórnia zdobywała. Kostiumograf zawsze tam kierował swoje kroki, żeby zobaczyć, czy tam nie znajdzie potrzebnych rzeczy.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 268)

Anna Iżykowska-Mironowicz, konsultantka muzyczna

> Na początku lat siedemdziesiątych „pałac dźwięku" był dla łodzian ogromną atrakcją. Niemal codziennie „nawiedzały" nas wycieczki szkolne, studenckie, członków wszelakich klubów, również spoza Łodzi. Ponieważ większość filmów polskich zaczęto udźwiękawiać u nas i obłożenie wszystkich pracą grubo ponad normę było powszechne, toteż często chwytano nas, tych pracujących w „pałacu", niemal jak z łapanki, abyśmy oprowadzili wycieczkę po całym budynku. Z reguły wizytujących najbardziej zachwycały ruchome ściany z drewna — materiału tak sprzyjającego wyśmienitej akustyce trzech sal, z których każda miała swoje odrębne przeznaczenie. W sali A królował klan Nowaków — mistrzów efektów synchronicznych, w sali B nagrywaliśmy dość często muzykę filmową w obsadzie kameralnej, góra do dziesięciu osób; jednak głównym jej przeznaczeniem były postsynchrony, ale najbardziej imponująca była sala C, służąca do nagrań orkiestrowych oraz do tzw. przegrania filmu, czyli spisania na jedną trzyśladową taśmę-matkę dialogów, efektów synchronicznych i niesynchronicznych, gwarów, kółek z wszelkimi tłami dźwiękowymi oraz muzyki.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 120)

Jacek Szeligowski, kierownik produkcji

> Oczywiście hale zdjęciowe. Zawsze jak były jakieś wycieczki czy delegacje, to je władze wytwórni pokazywały[17].

Andrzej Seweryn, aktor

> Wytwórnię Filmów Fabularnych pamiętam jako świątynię. Świątynię oczywiście nie ze złota i srebra, ale świątynię dla nas, aktorów[18].

[17] Rozmowa własna z Jackiem Szeligowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.08.2023 r.

[18] Rozmowa własna z Andrzejem Sewerynem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.03.2020 r.

„Tam byli prawdziwi zawodowcy"

Z twórcami filmowymi współpracowali pracownicy etatowi wytwórni, słynący z profesjonalizmu. Scenografowie — wśród nich: Roman Mann, Tadeusz Wybult, Anatol Radzinowicz, Tadeusz Kosarewicz, Andrzej Przedworski, Jerzy Skarżyński, Janusz Sosnowski, Andrzej Haliński, Allan Starski — mieli fachowe wsparcie stolarzy, malarzy, sztukatorów, ślusarzy. Specjaliści z Łąkowej budowali scenografie i w halach WFF, i w plenerze — od okolicznych miasteczek po lokacje na innych kontynentach. Na potrzeby realizacji filmu *Panienka z okienka* (1964) w reżyserii Marii Kaniewskiej na terenach lotniska Lublinek wybudowano ogromne dekoracje starego Gdańska. Dla *Sanatorium pod Klepsydrą* powstało kresowe miasteczko. W położonym w pobliżu wytwórni Parku Zdrowie została zbudowana kosztowna dekoracja warszawskiego Pałacu Saskiego wraz z pomnikiem księcia Poniatowskiego w skali 1:1, wykorzystana w filmie *Sekret Enigmy* (1979) w reżyserii Romana Wionczka oraz serialu *Kariera Nikodema Dyzmy* (1980) w reżyserii Jana Rybkowskiego. W parku stanęła także dekoracja markująca pałacyk myśliwski Hermanna Göringa dla filmu *Król Olch* (1996) w reżyserii Volkera Schlöndorffa.

Wydział Budowy Dekoracji składał się z wielu pracowni i oddziałów, takich jak: stolarnia, malarnia, makieciarnia, tworzywa sztuczne, sztukatornia, pracownia plastyczna, przygotowanie produkcji i rozliczeń, szklarnia, tapicernia i montażownia. W skład wydziału wchodziło też pięć hal zdjęciowych wyposażonych w zapadnie, pomosty, wciągarki, elektrociągi. W pracowniach wytwórni powstawały meble, sprzęt domowy — od wyposażenia wiejskiej kuchni do luksusów książęcego salonu — oraz biżuteria współczesna i antyczna, której sam *Faraon* potrzebował kilkadziesiąt kilogramów. Dla *Krzyżaków* (1960) w reżyserii Aleksandra Forda krawcy WFF uszyli dwadzieścia pięć tysięcy kostiumów. Kierownicy produkcji i kostiumografowie dokonywali cudów, żeby zdobyć potrzebne materiały. Dla filmu ważna była także rola rekwizytora, który musiał sprostać permanentnym brakom w zaopatrzeniu. Oświetleniowcy z Wydziału Techniki Oświetlenia odpowiadali za elektrykę i za transport oraz ustawienie reflektorów. Wytwórnia, jako jedyna w Polsce, świadczyła usługi pirotechniczne. Przestrzenie pracy w wytwórni — w tym atelier, studio dźwięku, montażownia — środki techniczne oraz materiały do budowy dekoracji, lampy i mikrofony do zdjęć itd. rozdzielał dysponent, sprawujący kontrolę nad codzienną produkcją.

Jerzy Hoffman, reżyser

> Możliwości łódzkiej wytwórni wtedy, jak na nasze warunki, były ogromne. Zwłaszcza w dziedzinie budowy dekoracji oraz w dziedzinie rekwizytu, kostiumu, broni — wszystko to przygotowywały warsztaty wytwórni[19].

Krzysztof Zanussi, reżyser

> Wytwórnia na Łąkowej była zjawiskiem swoistym, bo powstała w obiekcie sportowym w momencie, kiedy Warszawa była strasznie zniszczona. Zresztą nie zo-

[19] Rozmowa Krzysztofa Jajki z Jerzym Hoffmanem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 24.09.2017 r.

stały po przedwojennych czasach żadne resztki po filmie, wszystko powstawało od nowa. Łódź to było miejsce profesjonalizmu. Tam byli prawdziwi zawodowcy, tam robiono znakomite dekoracje i to już do bardzo wczesnych filmów[20].

Jerzy Hoffman, reżyser

Łódź zrobiła mi krzesła wawelskie, renesansowe krzesła do zdjęć na Wawelu tak wspaniałe, że kustosze miejscowi awanturowali się, żebyśmy na nich nie siadali. A myśmy właśnie dlatego je zrobili, żeby można było z nich korzystać, bo nie będziemy przecież używali prawdziwego renesansu[21].

Ewa Braun, dekoratorka wnętrz

To było fenomenalne, że się przychodziło do konkretnej pracowni, czy do Wydziału Budowy Dekoracji, ale czy do stolarni, też do malarni z projektem, i często bywało tak, że niepewny jeszcze scenograf uzyskiwał ogromną pomoc. Majstrowie, fantastyczni rzemieślnicy, potrafili nawet projekt wyśmiać, ale proponowali coś, co było konkretne, wykonalne i dające gwarancję, że się nie rozsypie w pierwszym dniu zdjęciowym[22].

Bogdan Sölle, scenograf

Projektowało się wszystko, od szkła, ceramiki, poprzez wszelkiego rodzaju metaloplastykę[23].

Jerzy Hoffman, reżyser

Byli świetni fachowcy, świetni stolarze, artyści. Musieli pomysłowością nadrabiać naszą biedę i braki techniczne[24].

Jerzy Rezakiewicz, rekwizytor

Dla rekwizytora nie ma rzeczy nie do załatwienia. A w tamtych czasach wiele po prostu się załatwiało. To właśnie lubiłem. Załatwiać. Załatwiało się np. za bileciki do kina. Jak ludzie usłyszeli, że potrzebuję czegoś do filmu, to serce oddawali, otwierali drzwi, a jeszcze jak się dało bilety, dwa, cztery bezpłatne bilety do kina, to i po rękach całowali. Często swoje bilety oddawaliśmy, żeby coś załatwić, czasem się odkupywało od kolegów, którzy nie chodzili do kina, bo nie mieli czasu... Nasze bileciki to

[20] Rozmowa własna z Krzysztofem Zanussim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 3.03.2020 r.

[21] Rozmowa Krzysztofa Jajki z Jerzym Hoffmanem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 24.09.2017 r.

[22] Rozmowa własna z Ewą Braun — notacja dla Muzeum Kinematografii, 14.07.2020 r.

[23] Rozmowa własna z Bogdanem Sölle — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.07.2020 r.

[24] Rozmowa Krzysztofa Jajki z Jerzym Hoffmanem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 24.09.2017 r.

był taki środek płatniczy. W latach 60., 70. ludzie byli bardzo życzliwi dla filmowców. Pamiętam, jak przy *Ziemi obiecanej* zabrakło tlenu w butlach i padło hasło, że trzeba butlę załatwić. Złapałem taksówkę, taksówki zawsze przy filmach były wynajmowane, pojechaliśmy fiatem do hurtowni. Zabajerowałem tam kobitki: „To do filmu, wiedzą panie, ile ludzi czeka na to?". „Panie, bierz i jedź w cholerę". Wywiozłem więc tę butlę z tlenem, przywiozłem na plan, a tam zdziwienie i przerażenie. Zamiast oczekiwanej pochwały, usłyszałem przyganę: „Jurek, tego w ogóle nie wolno wozić!".

(Zawiśliński, Wijata 2013: 138)

Janusz Sosnowski, scenograf

Nic nie było. Nie można było kupić drewna, gwoździ, cementu, gipsu, najzwyklejszych rzeczy, które służą do budowy dekoracji. Farby były podłej jakości, a żeby mieć jakieś lepsze, to trzeba było być członkiem Związku Plastyków. Szczególnie w *Kingsajzie* było tak. Mam we wdzięcznej pamięci kierownika produkcji, pana Andrzeja Sołtysika, który wziął na głowę zorganizowanie materiałów niedostępnych i udało mu się zgromadzić wszystko, co było trzeba — tworzywa, tekstylia. Poprzedzane to było dziesiątkami telefonów do różnych fabryk w Polsce i sobie tylko znanym sposobem — chyba na film, bo to jeszcze w ogóle sprawiało jakieś wrażenie — jakoś te materiały udało się mu zorganizować[25].

Wiesława Starska, kostiumografka

W czasie, kiedy było bardzo mało materiałów w Polsce, zdarzało się, że zasłony i kostium czy spódnica aktorki była z tego samego materiału[26].

Ewa Braun, dekoratorka wnętrz

W Łodzi można było dotrzeć do różnych fabryk, różnych zjednoczeń, które produkowały tekstylia, nawet się umówić z działem handlowym, żeby jakąś beleczkę materiału odłożyli w konkretnym kolorze[27].

Wiesława Starska, kostiumografka

Dzwoniłam po różnych fabrykach i zdobywałam, co produkują, koronki, jakieś odrzuty z eksportu itd. Ale robiło się również — jeżeli to był film historyczny i stylowy — tzw. skupy. Ludzie przychodzili ze swoimi starymi zasobami, których chcieli się pozbyć, i dostawali za to pieniądze[28].

[25] Rozmowa własna z Januszem Sosnowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

[26] Rozmowa własna z Wiesławą Starską — notacja dla Muzeum Kinematografii, 30.06.2020 r.

[27] Rozmowa własna z Ewą Braun — notacja dla Muzeum Kinematografii, 14.07.2020 r.

[28] Rozmowa własna z Wiesławą Starską — notacja dla Muzeum Kinematografii, 30.06.2020 r.

Bogdan Sölle, scenograf

> Wielokrotnie transformowałem dekorację nawet do tego stopnia, że czasami robiłem dziwne rzeczy. Na przykład drzwi wyglądały z jednej strony inaczej i z drugiej inaczej[29].

Jerzy Hoffman, reżyser

> Pirotechników mieliśmy różnych, wprost szaleńców, którzy gotowi byli dla efektu wysadzić w powietrze siebie, aktorów, statystów i wszystko, co się dało. Ale mieliśmy silny, rzeczywiście, dział pirotechniki. I pamiętam zdumienie filmowców amerykańskich, którzy zwiedzali Łódź, oglądali jakieś efekty pirotechniczne na ekranie i jeden zadał pytanie „jak uzyskaliście ten efekt?". Odpowiedziano mu „no, po prostu strzelamy" — „no jak to strzelacie?" — „no strzelamy". Z prawdziwych armat niekiedy i prawdziwą amunicją. Nie mogli tego pojąć[30].

Krzysztof Zanussi, reżyser

> Czuło się u pracowników dumę zawodową. Wiedzieli, że oni są jedyni i potrafią wszystko zrobić. Ścigali się, żeby to, co robią, było tak dobre, jak widzą na ekranie w filmach francuskich[31].

Jacek Szeligowski, kierownik produkcji

> Jak pracowałem w łódzkiej wytwórni, to w tych latach dobrych co tydzień były odprawy u głównego dysponenta. Spotykali się kierownicy produkcji z kierownikami działów wytwórni i głównym dysponentem, i składali zamówienia produkcyjne na następny tydzień. Takie były właśnie możliwości produkcyjne wytwórni. Było tak zwane „osiem nitek produkcyjnych". Osiem filmów mogło być równocześnie realizowanych, oczywiście w różnych etapach produkcyjnych. Jeżeli był duży natłok pracy, to pracownicy w locie zmieniali filmy. Tak że w ciągu dwóch dni kończyli jeden film i już czekała na nich druga ekipa filmowa i oświetlacze ze sprzętem czy kamera z asystentem i wózkarzami[32].

„Była masa plenerów"

Ekipy filmowe gościły w halach wytwórni, wychodziły w miejskie przestrzenie, realizowały zdjęcia we wnętrzach pałaców, fabryk, kamienic, na ulicach, dworcach, w parkach i na podwórzach. W atelier i łódzkich lokacjach kreowały światy minione, współczesne

[29] Rozmowa własna z Bogdanem Sölle — notacja dla Muzeum Kinematografii, 12.07.2020 r.

[30] Rozmowa Krzysztofa Jajki z Jerzym Hoffmanem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 24.09.2017 r.

[31] Rozmowa własna z Krzysztofem Zanussim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 3.03.2020 r.

[32] Rozmowa własna z Jackiem Szeligowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.08.2023 r.

i fantastyczne. Konieczność nakręcenia zdjęć dawała także filmowcom pożądaną przepustkę do wypraw poza granice kraju, do Europy Zachodniej, a także na Daleki Wschód. Wyjazdy sprzyjały cementowaniu zespołu i twórczej atmosferze pracy. Reżyserzy, operatorzy, scenografowie, kostiumografowie, aktorzy przemieszczali się; rzadko stacjonowali na miejscu, ale sercem ich działań było łódzkie studio.

Henryk Spychała, kierownik budowy dekoracji

> Była masa plenerów. Wtedy się robiło masę filmów. To była masa wyjazdów. Bywało tak, że koledzy nie widzieli się rok czy dwa, bo się mijali. Ten był w tym plenerze, ten w tym. Za chwilę ten przyszedł, ten pojechał tam, a ten tutaj[33].

Anna Nehrebecka, aktorka

> Kiedy kręciło się zdjęcia plenerowe — przecież to było zawsze w pobliżu wytwórni, czyli wracało się jak do domu. Charakteryzacja też była w wytwórni i stamtąd się ruszało na zdjęcia. To była nasza baza i mieliśmy poczucie, że się wraca w stałe miejsce, jak do domu. Stamtąd dopiero — jeżeli zostawaliśmy w tym wypadku w Łodzi — jechało się do hotelu na noc i rano znowu się przyjeżdżało do wytwórni[34].

Andrzej Szwed, kierowca

> W 1973 roku, jak robiono film *Potop*, to mieliśmy Wołgę nową. Kierowca woził do Związku Radzieckiego aktorów, Olbrychskiego, w tą i z powrotem, tysiące kilometrów robili. Wołgą to był zaszczyt. To były piękne czasy. Jechaliśmy gdzieś w plener, to jak rodzina — wszyscy w jednym hotelu, wszyscy się bawili. Oczywiście pracowaliśmy, tylko wszystko było fajnie. Teraz tak nie ma, to już nie te czasy. Każdy ma samochód, jedzie do domu, a my byliśmy w hotelu, czekaliśmy, raz na miesiąc dostaliśmy autobus wytwórni, który nas przywiózł do Łodzi i z powrotem.
>
> Wtedy pracować w wytwórni to był dla każdego zaszczyt, coś niesamowitego[35].

Wiesław Nowak, operator dźwięku

> Na początku mój brat, Bogusław, który pracował w wytwórni z tatą, jeździł w plenery. Był dźwiękowcem planowym, czyli wyjeżdżał na plany zdjęciowe i rejestrował pilota, czyli brudne dialogi, które się później nagrywało, robiło się postsynchrony w studio. I pamiętam jeden z jego pierwszych filmów, to był *Kochajmy syrenki*. Pamiętam to stąd, że wrócił z pleneru, dość długiego — chyba z miesiąc

[33] Rozmowa własna z Henrykiem Spychałą — notacja dla Muzeum Kinematografii, 14.09.2020 r.

[34] Rozmowa własna z Anną Nehrebecką — notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

[35] Rozmowa własna z Andrzejem Szwedem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.09.2020 r.

czasu był — pierwsze co zrobił, to usiadł przy stole i zaczyna opowiadać, co się działo na plenerze. Moja mama była bardzo ciekawa, siedziała obok, na co ojciec powiedział do mojej mamy: „Zrób nam kawki, możesz zrobić?". „Oczywiście". Po czym jak wyszła z pokoju, drzwi zatrzasnęła za sobą, to powiedział do mojego brata: „Słuchaj, jeszcze słowo powiesz, co się działo na plenerze, to więcej nie będziesz pracował w wytwórni"[36].

Małgorzata Zacharska, kostiumografka

Wytwórnia integrowała ludzi — choćby przez to, że wszystko było na miejscu: produkcja, garderoby, charakteryzatornie, magazyny. Było to nasze miejsce. Dziś jestem ciągle na walizkach, a w Łodzi... spałam we własnym łóżku, a na Łąkową przychodziłam do pracy. Ludzie spotykali się z sobą, nawet jeśli nie pracowali przy tym samym filmie.

(Zawiśliński, Wijata 2013: 160)

„Przy stoliku siedziała zebra, która zdjęła sobie tylko głowę"

W specyficznym miejscu pracy, jakim była wytwórnia, kwitło życie towarzyskie. Praca mogła trwać kilkanaście godzin dziennie, więc na miejscu musiały być dostępne posiłki. Choć na terenie wytwórni można było zjeść w kilku bufetach, to najsłynniejszym miejscem jedzenia, a przy tym spotkań był „Tramwaj".

Stefania Koprowicz, księgowa

Na miejscu była stołówka filmowa. My pracowałyśmy od ósmej rano czasami do dziesiątej wieczorem. Jak nam pani ze stołówki przyniosła chleb ze smalcem i kawę czy herbatę, to było wielkie szczęście. Wszyscy kochali wytwórnię, dla nich to było coś pięknego, nie pytali, za ile pracują i czy nie dostają za mało. Nikt się nie zwolnił z pracy.

(Zawiśliński, Wijata 2013: 16)

Eugeniusz Korczarowski, aktor

Wchodziło się do wytwórni — po prawej stronie była portiernia. Po lewej stronie — stołówka, w której stołowali się aktorzy przyjeżdżający na plan lub na postsynchrony. Idąc dalej po schodach, dochodziło się do hallu. Tam było całe „serce" filmu — bardzo długi korytarz, nazwany przez aktorów „Tramwajem". Po lewej stronie mnóstwo drzwi, w każdych z tych drzwi jakaś produkcja filmowa. Po prawej stronie był barek, gdzie spotykali się wszyscy aktorzy.

(Grzechowiak 2015: 17)

[36] Rozmowa własna z Wiesławem Nowakiem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

Władysław Pasikowski, reżyser

> Żeby zjeść śniadanie w bufecie (bułka i sałatka jajeczna), trzeba było pół godziny odstać w bufecie, za panem Leonem Niemczykiem, a przed Jurkiem Moniakiem, patrząc na stolik, przy którym od rana do nocy siedzieli kaskaderzy, wspominając stare filmy i stare wyczyny.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 340)

Ewa Braun, dekoratorka wnętrz

> Wytwórnia w Łodzi była obiektem dość rozległym. Były dwa piętra, gdzie na korytarzu każdy pokój to było inne kierownictwo produkcji filmu, ale mieliśmy ze sobą kontakt, ponieważ był korytarz, gdzie się odbywały posiłki, ustalenia, rozmowy. Ten rodzaj integrowania się w przestrzeni o nazwie „Tramwaj" powodował, że byliśmy zaprzyjaźnieni, nie tylko scenografowie ze scenografami, ale ta przyjaźń się często rozwijała na różne dyscypliny. Także widziało się kierownika produkcji, który był otoczony swoimi współpracownikami, i często się siedziało z rekwizytorem, żeby ustalić budżet filmu[37].

Jerzy Hoffman, reżyser

> Dyżurnym daniem była pasta jajeczna, która była prawie zawsze. Z innymi rzeczami to bywało bardzo, bardzo różnie, ale kwitło życie towarzyskie[38].

Bronisław Wrocławski, aktor

> To był kocioł. W jednym pokoju jeden film, w drugim inny. Kierownicy produkcji wołający aktorów na zdjęcia, wołający taksówkarzy. W korytarzach, w bufetach aktorzy czekający na zdjęcia — jeden w rycerskim stroju, drugi w innym kostiumie, trzeci w jeszcze innym. I ten słynny „Tramwaj", bufet, gdzie aktorzy jedli obiady, czekali w kolejkach, rozmawiający przy tym — to robiło wrażenie, nie będę się wstydził tego określenia, fabryki snów.
>
> (Grzechowiak 2015: 19)

Andrzej Haliński, scenograf

> Pamiętam śniadanie w wytwórni łódzkiej: przy stoliku siedziała zebra, która zdjęła sobie tylko głowę, i siedział rycerz w plastikowej zbroi, który nie mógł się w ogóle pochylić, a miał na talerzu jajecznicę...[39]

---

37 Rozmowa własna z Ewą Braun — notacja dla Muzeum Kinematografii, 14.07.2020 r.

38 Rozmowa Krzysztofa Jajki z Jerzym Hoffmanem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 24.09.2017 r.

39 Rozmowa własna z Andrzejem Halińskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

„To wtedy była jedna wielka rodzina"

Absolwenci szkół filmowej i aktorskich oraz artystycznych, a także specjaliści techniczni wszelkiego rodzaju pracujący w WFF nierzadko połączeni byli więzami krwi i małżeńskimi. Zawody filmowe i okołofilmowe były czasami dziedziczone z pokolenia na pokolenie, czasem zaś dzieci wybierały inną profesję niż rodzice, a i tak — jak było ze światowej sławy scenografem Allanem Starskim, synem scenarzysty Ludwika Starskiego, reżyserem Juliuszem Machulskim, synem aktorów Haliny i Jana Machulskich, czy reżyserem Janem Jakubem Kolskim, potomkiem przedwojennego łódzkiego kiniarza Maniego Hendlisza i synem montażysty Romana Kolskiego — trafiały do kinematografii. Członkowie filmowych klanów często pracowali w jednej instytucji, w tych samych ekipach. W pracy rodziły się miłości, potem małżeństwa. Bakcylem filmowym zarażały się rodzeństwa, dzieci i krewni. Z Wytwórnią Filmów Fabularnych byli związani m.in.: Koprowiczowie (Stefania była główną księgową, jej mąż Józef — operatorem dźwięku, a ich syn Jacek — reżyserem), małżeństwo Romanisów (Ludgierd, kierownik produkcji, i Irmina, charakteryzatorka), Mannowie (Roman, scenograf, jego żona Ludwina, kostiumografka, syn Paweł, reżyser), małżeństwo Blaszyńskich (Jerzy, operator dźwięku, i Lala, scenografka), Miziołkowie (Bolesław, rekwizytor, i córka Teresa, montażystka), Potoccy (Ryszard, scenograf, i córka Małgorzata, aktorka i reżyserka), małżeństwo Schosslerów (Regina i Tadeusz, charakteryzatorzy), Wawrzyniakowie (operatorzy Kazimierz i Krzysztof, ojciec i syn), Wójcikowie (Zygmunt, kierownik produkcji, i syn Wojciech, reżyser), budowniczowie dekoracji — bracia Bombowie (Mieczysław i Stanisław) i Wejmanowie (Albin i Marian), operatorzy dźwięku Wronkowie (Leszek i syn Marek), Domaradzcy (Barbara, mąż Piotr i syn Piotr junior) i Dobkowie (Stanisława i Mirosław), montażyści Pióreccy (Zenon i córka Katarzyna) oraz Ostanówkowie (Jarosław i syn Waldemar).

W kamienicy przy ul. Narutowicza 67, zajętej w styczniu 1945 roku przez filmowców z Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego Czołówka, przez lata mieszkali łódzcy twórcy.

Allan Starski, scenograf

> Miałem szczęście, że lata dzieciństwa spędziłem w świetnym miejscu, czyli kamienicy przy Narutowicza 67 w Łodzi, gdzie mieszkali wszyscy ważniejsi twórcy kina. Kręcili istotne filmy, oglądane później przez wiele pokoleń Polaków. Poza moim ojcem Ludwikiem Starskim, scenarzystą, mieszkali tam reżyserzy Leonard Buczkowski i Aleksander Ford oraz paru wybitnych kierowników produkcji. Z ich dziećmi spędzałem czas na podwórku, ale uczestniczyłem też w spotkaniach rodzinnych i towarzyskich, wieczorach dyskusji o filmach. Pamiętam te czasy, kiedy w domu zalegało mnóstwo scenariuszy ojca i jego kolegów, a ja po kryjomu je czytałem. Wtedy zaczął się dla mnie czar kina[40].

Jacek Koprowicz, reżyser

> To był taki właściwie tygiel filmowy, bo mieszkali tam twórcy, którzy weszli do historii polskiego kina. Pamiętam producenta Forda. Nad nami mieszkał

[40] Rozmowa własna z Allanem Starskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 30.06.2020 r.

Mieczysław Wajnberger, słynny kierownik produkcji, który wyjechał w 1968 roku razem z Jerzym Passendorferem, wybitnym polskim reżyserem. Na wprost pamiętam, że mieszkał Jerzy Kawalerowicz. Pamiętam jeszcze Mannów, z którymi się przyjaźniłem, których ojciec był wybitnym polskim scenografem, a Lidia była znakomitym kostiumologiem. [...] To wtedy była jedna wielka rodzina. Część twórców wyjechała do Warszawy i ta rodzina się rozpadła[41].

Wiesław Nowak, operator dźwięku

Mój ojciec był pierwszym imitatorem dźwięku w Wytwórni Filmów Fabularnych. Jak miałem siedem lat — zawsze to powtarzam przy każdej możliwej okazji — poznałem pana Aleksandra Forda przy filmie *Krzyżacy*. Śmieję się, że byłem jednym z koni w czasie bitwy pod Grunwaldem. Po prostu dostałem kopyta do łapy, bo każde ręce były konieczne, a kopyta to były takie półkule drewniane, wydrążone w środku, i tupałem tymi kopytami w piasku[42].

Małgorzata Potocka, aktorka

Ja nie wychowałam się w przedszkolu. Wychowałam się w bufecie u Pani Waci i u pań kostiumografek w wytwórni[43].

Ryszard Dąbek, oświetlacz

Sylwestry były urządzane w stołówkach przy wejściu, na pierwszym piętrze, tam był duży hol. Ładne były też imprezy dla dzieci. Na Mikołaja były paczki. I puszczano filmy.

(Zawiśliński, Wijata 2013: 171)

Wiesława Tutaj [nie ustalono funkcji]

Atmosfera tego zakładu była jak nigdzie — rodzinna. Jak mówiłam komukolwiek, że tu pracuję, słyszałam: „uuu, wam to się powodzi". Samo wypowiedzenie nazwy WFF wystarczyło za wszystko.

(Zawiśliński, Wijata 2013: 175)

„Celem było zrobienie dobrego filmu"

Wielu reżyserów, scenografów, operatorów i aktorów mieszkało w Warszawie i przyjeżdżało do pracy w łódzkiej wytwórni. Dla twórców realizacja filmu w jednym miejscu była korzystna, a pobyt z dala od domu i codziennych kłopotów dawał możliwość skoncentrowania się

41 Rozmowa własna z Jackiem Koprowiczem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 7.08.2023 r.

42 Rozmowa własna z Wiesławem Nowakiem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

43 Rozmowa własna z Małgorzatą Potocką — telefoniczna, 19.09.2023 r.

na powstającym dziele. Z Warszawy do Łodzi odjeżdżał słynny pociąg filmowy, wypełniony artystami podążającymi do WFF. Ci, którzy zostawali w Łodzi na dłużej, nocowali najczęściej w pobliskim hotelu Mazowiecki i hotelu Grand.

Janusz Sosnowski, scenograf

> Myśmy mieszkali w hotelach. Najpierw był hotel Mazowiecki, potem Grand. W hotelu Mazowiecki nie można było zjeść śniadania, bo nie było gdzie, a w Grandzie nie można było zjeść śniadania, bo nikt nie miał tyle czasu, żeby śniadać w Grandzie przed pracą[44].

Jacek Szeligowski, kierownik produkcji

> Wytwórnia była firmą usługową, natomiast producentem wtedy, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, były zespoły filmowe, które potem przekształciły się w agencje produkcji i tak dalej. My byliśmy pracownikami zespołów filmowych, natomiast tutaj, w wytwórni łódzkiej, tylko wynajmowaliśmy pomieszczenia, wynajmowaliśmy ludzi, sprzęt. Wspólny cel powodował, że wszyscy robiliśmy jedno. Celem było zrobienie dobrego filmu i staraliśmy się wszyscy to robić[45].

Ewa Braun, dekoratorka wnętrz

> Jako warszawianka przyjeżdżałam do pracy do Łodzi na prawie cały tydzień — od poniedziałku do soboty — i poza Grand Hotelem, w którym miałam apartament na kilka dobrych lat, to była przestrzeń, w której stworzyliśmy namiastkę domu. Maciek Putowski, który był osobą-sybarytą i dość o potrzebach wygodnego życia, przywiózł różne sprzęty z domu, a przede wszystkim przywiózł całą aparaturę muzyczną, także w godzinach popołudniowo-wieczornych, kiedy się kończył plan, następowała zupełnie inna forma życia wspólnego, ponieważ stanowiliśmy małą rodzinę[46].

Juliusz Machulski, reżyser [o realizacji filmu *Seksmisja*]

> Postsynchrony trwały miesiące. Pamiętam, to było lato. Z Jerzym Stuhrem i z Olgierdem Łukaszewiczem mieszkaliśmy w hotelu — już Grand wtedy. Wychodziliśmy bardzo wcześnie, jeszcze nie było widno, a wracaliśmy, jak już było ciemno. To było straszne i trwało tak non-stop ze dwa–trzy tygodnie. No, ale to takie były czasy[47].

[44] Rozmowa własna z Januszem Sosnowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 19.06.2020 r.

[45] Rozmowa własna z Jackiem Szeligowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 8.08.2023 r.

[46] Rozmowa własna z Ewą Braun — notacja dla Muzeum Kinematografii, 14.07.2020 r.

[47] Rozmowa Krzysztofa Jajki z Juliuszem Machulskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 6.10.2017 r.

Jerzy Satanowski, kompozytor

> Pamiętam morderczą pracę, która się odbywała w Łodzi, naprawdę ciężką. A z drugiej strony ogromne szczęście, że się jest w Łodzi, dlatego że w tym samym miejscu, gdzie pracował dźwięk, zaraz obok były plany filmów. Wszyscy polscy aktorzy byli albo w pociągu do Łodzi, albo w pociągu z Łodzi. I atmosfera. Czuło się, że się jest w polskim Hollywood. Co chwilę zza rogu wychodził ktoś znajomy, nieznajomy — ale wszyscy ze świata filmowego. Cały hotel Grand był zajęty od śniadania do kolacji przez kolegów i koleżanki z branży. Tam się rodziły jakieś szalone pomysły. Po każdej kolejnej wizycie w Łodzi miało się kolejne zamówienie[48].

„Skumulowana energia twórcza została rozbita na tysiące małych punkcików"

Od przełomu lat 80. i 90. WFF borykała się z problemami finansowymi, sprzęt stawał się coraz bardziej przestarzały i zniszczony, specjaliści odchodzili z pracy. W 1994 roku WFF została przekształcona w nową firmę pod nazwą Łódzkie Centrum Filmowe, zajmującą się usługami produkcyjnymi. Taki był koniec „fabryki snów" przy ul. Łąkowej 29.

Jerzy Hoffman, reżyser

> Klęską tej wytwórni stało się to, że ówczesne kierownictwo, ówczesna dyrekcja nie zrozumiała zmiany czasu i była święcie przekonana — żeby grzmiało, lało to i tak państwo ich dofinansuje. A państwo nie dofinansowało i niestety największa, najstarsza i najbardziej zasłużona wytwórnia w historii polskiego kina *de facto* przestała istnieć[49].

Arkadiusz Rościczak, pirotechnik

> Po 1989 wszystko zaczęło gwałtownie się kurczyć. Po zmianie systemu charakter wytwórni jako kombinatu już się przestał sprawdzać i większość ludzi otworzyła się na możliwość pracy prywatnie. Fachowcy w stylu rekwizytorzy, krawcy, sztukatorzy, budowa dekoracji poodchodzili albo na emeryturę, albo prowadzić własny biznes[50].

Aleksander Wańkowski, rekwizytor

> Jak była likwidacja wytwórni, przyszedł pan likwidator. Myśmy się tak nastawili, żeby go gdzieś udusić między regałami, ale wiadomo, że nie miałoby to na nic wpływu. Przyszedł do rekwizytów, popatrzył: „O fajne rzeczy tu są. To się zrobi wyprzedaż"[51].

[48] Rozmowa własna z Jerzym Satanowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 28.04.2022 r.

[49] Rozmowa Krzysztofa Jajki z Jerzym Hoffmanem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 24.09.2017 r.

[50] Rozmowa własna z Arkadiuszem Rościczakiem — notacja dla Muzeum Kinematografii, 25.05.2020 r.

[51] Rozmowa własna z Aleksandrem Wańkowskim — notacja dla Muzeum Kinematografii, 6.07.2020 r.

Dorota Kędzierzawska, reżyserka

> Robiąc dźwięk do *Nica*, byłam świadkiem upadku dźwięku w fabule. Pamiętam, że mieli przyjechać jacyś Francuzi, którzy mieli kupić wytwórnię, ale już nie wiem, czy nie przyjechali, czy nie kupili po prostu. Kiedy zgrywałam z Basią Domaradzką *Nica*, mój tata z Instytutu Techniki Cieplnej przywiózł nam wielką nagrzewnicę, ponieważ nie było ogrzewania, nie było ciepłej wody w kranie, nie było pani, która by zrobiła herbaty, bo bar był też już zamknięty. Na korytarzach śmierdziało potwornie i to było naprawdę bardzo smutne[52].

Jerzy Stuhr, aktor

> Kiedy na przełomie XX i XXI wieku robiłem *Duże zwierzę*, idąc do bufetu, mijałem te hale, które pamiętałem jeszcze z lat 80., było mi smutno. Te pomieszczenia przekształcono w boksy towarowe, składy materiałów itp. Spotkałem portiera, a on do mnie: „Pan jest jedynym aktorem, który się tutaj pojawił od wielu miesięcy. Tu już nikogo nie ma". To był przygnębiający widok.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 315)

Eugeniusz Korczarowski, aktor

> Przez upadek Wytwórni Filmów Fabularnych Łódź w sensie artystycznym, prestiżowym, kompletnie runęła. Ogromna, skumulowana energia twórcza została rozbita na tysiące małych punkcików, które się zapalają i szybko gasną.
>
> (Grzechowiak 2015: 33)

Bronisław Wrocławski, aktor

> Nagle zniknęło miejsce karier i miejsce pracy tylu ludzi, coś bardzo istotnego dla miasta. To tak, jakby trzy teatry zniknęły w Łodzi. Można tego nie zauważyć, ale to jest bardzo złe. Ale czuję, że to się musi odnowić, bo wszystko nie może funkcjonować w jednym miejscu. To jest istotne, żeby istniało tu miejsce, w którym powstają piękne filmy, które promieniują na całą Europę. Miejsce, które dowodzi, że coś się tu dzieje.
>
> (Grzechowiak 2015: 33)

Anna Nehrebecka, aktorka

> W ogóle to było takie miejsce magiczne, mówiło się o tym, że to fabryka snów. I było to miejsce magiczne. Mam takie fotografie — długi korytarz, tam były pokoje do garderób, charakteryzacji. Po prawej stronie był bufet. To wszystko było dosyć ciemne, trochę przaśne, schody prowadzące na górę, tam były często też garderoby, pracownie krawieckie. Rzeczywiście się wchodziło w zupełnie inny świat

[52] Rozmowa własna z Dorotą Kędzierzawską — notacja dla Muzeum Kinematografii, 9.09.2020 r.

> i mnie tego brakuje. Myślę, że nie tylko mnie. Wszystkim ludziom, którzy się przewinęli przez wytwórnię, którzy tam pracowali, jest żal takiego świata, który się nie powtórzy, którego nie ma, bo w tej chwili to naprawdę wygląda inaczej[53].

Władysław Pasikowski, reżyser, którego *Psy 2. Ostatnia krew* były ostatnim filmem, realizowanym w Wytwórni Filmów Fabularnych

> Wstępując do wytwórni, człowiek wstępował do zakonu o nigdy niespisanej, ale bardzo wyraźnej regule, surowo przez wszystkich ludzi filmu przestrzeganej. Nie ma wytwórni, zakon się zlaicyzował... pieniądze są najważniejsze. I tylko od czasu do czasu w nowych hałaśliwych i niesubordynowanych ekipach człowiek napotyka wzrokiem sędziwą, pomarszczoną i na ogół cichą twarz kogoś, kogo znał jeszcze z wytwórni, i wtedy, wróg nie wróg, uśmiechamy się lekko i tajemnie, jak ostatni członkowie ginącego, tajemnego bractwa.
>
> (Zawiśliński, Wijata 2013: 340)

W 2010 roku Wytwórnia Filmów Fabularnych świętowała jubileusz 65-lecia powstania. Mimo że została zamknięta kilkanaście lat wcześniej, środowisko filmowe pamiętało o jednym z największych ośrodków produkcyjnych powojennej Polski. W klubie Wytwórnia, otwartym w jednej z dawnych hal produkcyjnych przy ul. Łąkowej, zorganizowano wieczór wspomnień z udziałem byłych pracowników WFF. Spotkanie zorganizowała spółka Toya, która działa na terenie niegdyś należącym do studia.

Dawni pracownicy wytwórni i twórcy filmowi do dziś przechowują pamiątki z nią związane. Do zbiorów Muzeum Kinematografii są przekazywane obiekty, z których część jest prezentowana na wystawie stałej „Łódź filmowa". Często niepozorne, zwyczajne, mają arcyciekawą historię. Są wśród nich: fragment księgi z *Sanatorium pod Klepsydrą*, przekazany przez spadkobierców operatora Witolda Sobocińskiego; makatka — element wyposażenia kuchni w filmie *Niech cię odleci mara* (reż. Andrzej Barański, 1982), wyszukana przez dekoratorkę wnętrz Albinę Barańską; zamek do drzwi, z którego pomocą operator dźwięku Zygmunt Nowak potrafił zbudować niezwykłe efekty akustyczne; kafel z korony pieca z komnaty audiencyjnej króla Zygmunta Starego, stworzonego w WFF specjalnie dla serialu *Królowa Bona* (reż. Janusz Majewski, 1980), który przez czterdzieści lat przechowywał scenograf Andrzej Haliński; łapa kaskadera, czyli metalowy ochraniacz na dłoń i przedramię, skonstruowany i używany przez Władysława Dziunka Barańskiego. Artefakty są znakami przeszłości i pozwalają odbyć podróż w czasie i przestrzeni. Nie ma znaczenia, czy są to destrukty, czyli przedmioty niesprawne, uszkodzone, niekompletne. Nie muszą mieć znaczącej wartości finansowej. O ich wyjątkowości decyduje historia osobista, szczególnie w kontekście ich użytkowników.

[53] Rozmowa własna z Anną Nehrebecką — notacja dla Muzeum Kinematografii, 2.09.2020 r.

***

Przytoczyłam wspomnienia zaledwie kilkudziesięciu z kilku tysięcy osób, które były związane z WFF. Ich wypowiedzi o łódzkim studiu są pełne zachwytu, czułości, entuzjazmu — używają określeń: „świątynia", „cudo", ale też „dom", do którego można było wrócić po ciężkim dniu zdjęciowym. Do Wytwórni, położonej w centrum Polski, zjeżdżali twórcy z całego kraju, tu spotykały się ekipy po zdjęciach kręconych poza atelier. Wymieniali się wiedzą, doświadczeniami i pomysłami, a nierzadko też dobrami przywiezionymi z egzotycznych podróży. Pracownicy wytwórni mieli poczucie, że znajdują się w miejscu szczególnym, kipiącym energią twórczą, dającym dużą swobodę i możliwości. Dzięki tej pracy mieli przywileje, dostępne tylko nielicznym; zawierali przyjaźnie i relacje na całe życie. Do kinematografii trafiali ludzie nietuzinkowi, pasjonaci, budowniczowie iluzji „zaczadzeni" filmem. Ślady ich talentów, trudów, umiejętności i pomysłowości zapisały się w realizowanych przez nich produkcjach. Łódzkie studio było miejscem, w którym tworzyła się magia kina, zarówno podczas realizacji zdjęć, jak i w późniejszej obróbce taśmy, postsynchronach i montażu. Kilka budynków wypełnionych gwarem, działaniem, zmieniających nieustannie swoje oblicze za pomocą nowych scenografii i dekoracji, kształtowało i wpływało na życie osób w nim przebywających — ale też za pośrednictwem dzieł tu zrealizowanych oddziaływało znacznie szerzej. Na cały świat.

Bibliografia

Grzechowiak Jarosław (2015), *Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi we wczesnych latach dziewięćdziesiątych. Plany, kontrowersje, rzeczywistość* [w:] *Kultura filmowa współczesnej Łodzi*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź.

Haliński Andrzej (2002), *10 000 dni filmowej podróży*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Kawczyńska Dominika (2014), *Łódź K...! Szkic do portretu filmowej Łodzi,* Fundacja Wytwórnia, Łódź.

Klejsa Konrad (2021), *Wytwórnia Filmów Fabularnych na Łąkowej — miejsce pracy, przestrzeń sztuki* [w:] *Łódź filmowa*, red. M. Bomanowska, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź.

Kronenberg Maciej, Olkusz Krzysztof (2021), *Przewodnik po filmowej Łodzi*, Wydawnictwo Regio, Łódź.

Lubelski Tadeusz (2008), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy konteksty*, Videograf II, Chorzów.

Michalska Anna, Wiewiórski Jakub (2022), *Nakręcone w Łodzi*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź.

Podolska Joanna, Wiewiórski Jakub (2010), *Spacerownik. Łódź filmowa*, Wydawnictwo Agora, Łódź.

Wojnach Andrzej (1978), *Na Łąkowej*, „Film" nr 30.

Zajiček Edward (2009), *Poza ekranem: kinematografia polska 1896–2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa.

Zawiśliński Stanisław, Wijata Tadeusz (2013), *Fabryka snów*, Wydawnictwo Wytwórnia, Łódź.