



Kalejdoskop

magazyn kulturalny łodzi
i województwa łódzkiego

cena 5 zł
(w tym 5% VAT)

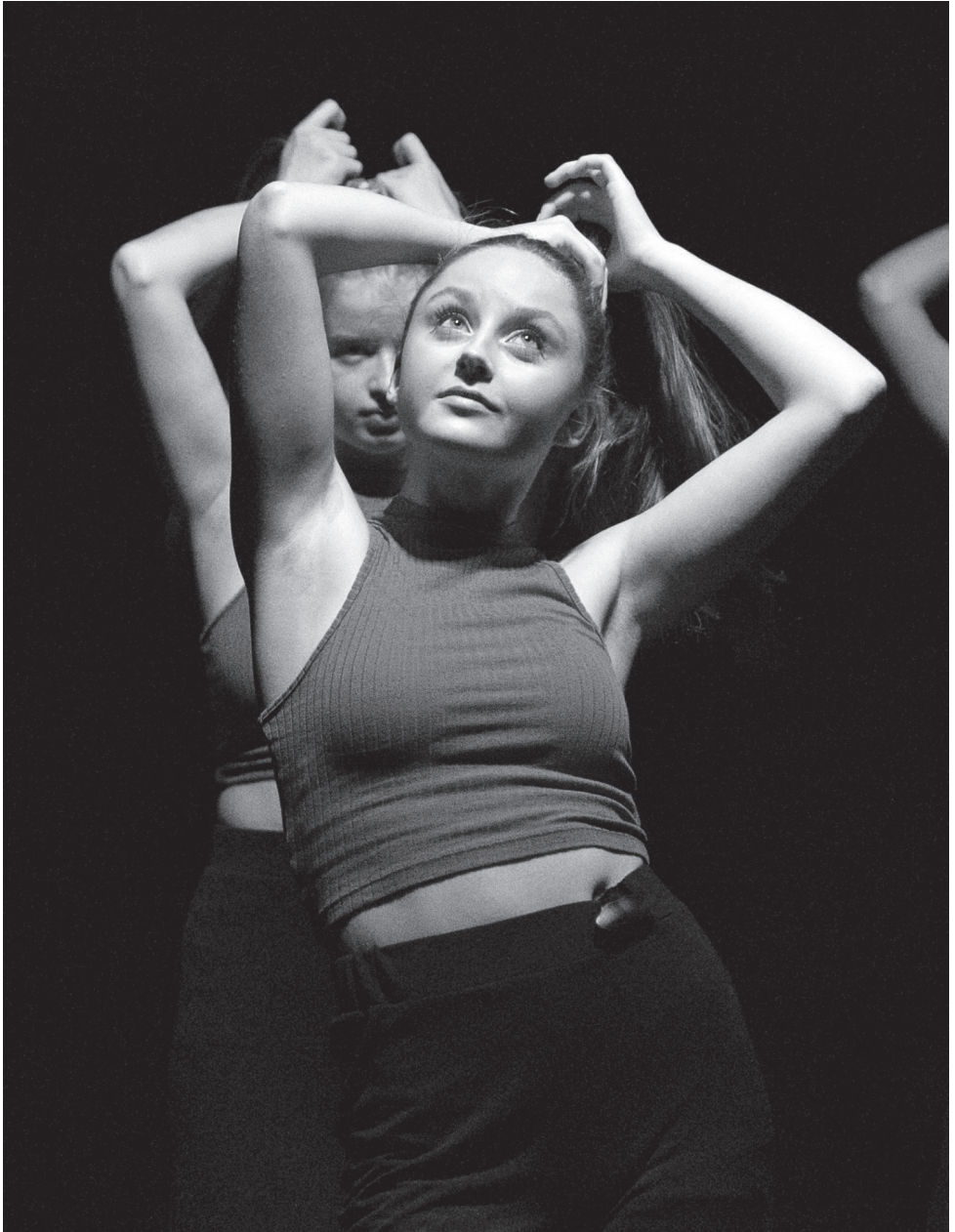
nr ind. 323489 | ISSN 0860-3057
nakład 1400 egz.

11/22

Temat numeru: BARRY ADAMSON
Solo i wspót
na Soundedit

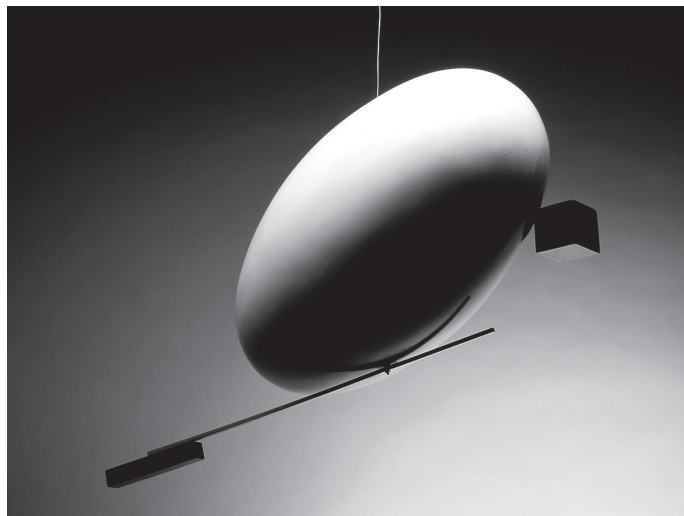
Kamera stop?
Jak grali u Reymonta





KALEJDOSKOP – 11/22

ŁÓPTA 2022.
Teatr Tańca Pomędzy
z Krakowa,
„Kilka ruchów
o nas(tolatkach)”,
fot. Bogdan Sobieszek



KATARZYNA KOBRO.
 „Kompozycja wisząca 1”, 1921 r.
 (rekonstrukcja z 1972 r.)
 – wystawa
 „Obywatele kosmosu.
 Anton Vidokle
 z Veroniką Hapchenko,
 Fedirem Tetianyczem
 i Kolekcją Międzynarodowego
 Instytutu Kosmizmu” w ms¹,
 czynna do 12 III 2023

WYDAWCA

ŁÓDZKI DOM KULTURY
 INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

ADRES REDAKCJI

ŁDK, 90-113 Łódź, ul. Traugutta 18
 tel. 797 326 217
 e-mail: kalejdoskop@ldk.lodz.pl
www.e-kalejdoskop.pl

REDAGUJĄ

Bogdan Sobieszek
 – p.o. redaktora naczelnego,
 Aleksandra Talaga-Nowacka

PROJEKT GRAFICZNY

Jakub Stępień,
 współpraca Oliwia Adamkowska

DRUK

SilverPrint
 ul. Gliniana 13, 91-336 Łódź

Nakład: 1400 egz.

INFORMACJE O IMPREZACH

prosimy przesyłać na adresy:
kalejdoskop@ldk.lodz.pl
kalendarium@ldk.lodz.pl

PARTNEREM PISMA JEST

MONOPOLIS

PRENUMERATA

„Kalejdoskopu”
 Cena za numer – 4 zł

RUCH – mieszkańcy Łodzi
 i województwa mogą zamówić
 prenumeratę, korzystając ze strony
www.prenumerata.ruch.com.pl
 pytania: prenumerata@ruch.com.pl
 lub tel.: 22 693 70 00,
 801 800 803 (pn.-pt. w godz. 7-17).
 KOLPORTER – tylko instytucje mogą
 zamawiać prenumeratę w oddziałach
 firmy Kolporter S.A.
 na terenie całego kraju.
 Informacje pod numerem infolinii
 0 801 205 555
 lub na stronie internetowej
<http://sa.kolporter.com.pl/>

Solo i WESPÓŁ

Bogdan Sobieszek, p.o. redaktora naczelnego

Radość tworzenia zespołowego trudno porównać z czymkolwiek. To cudowny moment, kiedy idea, która narodziła się w czyjejs głowie, staje się rzeczywistością, jednocześnie zmieniając się pod wpływem pomysłów innych. Coś znajomego, a zarazem niespodzianka. Nowa jakość, której jesteś częścią, wzbogaconą o wrażliwość, talent, idee reszty zespołu. Nigdy



nie wiesz, jak to się skończy, ale ufasz, że będzie lepiej, bo są z tobą inni i wspólnie stworzycie coś niepowtarzalnego. I to jest najbardziej pasjonujące – szczególnie rodzaj ulotnej wspólnoty. Tego rodzaju emocji doświadczają muzycy razem tworzący lub interpretujący istniejące utwory muzyczne. Zarówno rockowcy i jazzmani, jak i klasycy. Zachwycający efekt jest największą nagrodą za ciężką pracę. To dyscyplina

dla tych, którym ego pozwala dzielić się chwałą. Soliści, choć na nich skupia się cała uwaga, są samotni – zdani na własną niedoskonałość. Orkiestra to grupa artystów, którym sprawia satysfakcję wspólne tworzenie – praca, zgranie, emocje. Razem znaczą więcej. Film, teatr to twórcze aktywności wyłącznie zbiorowe. Również ci, którzy organizują festiwale, na przykład filmowe czy teatralne, nic nie zrobią w pojedynkę. Musi za nimi stać zbiorowość – osoby produkujące wydarzenie, ale i (w nie mniejszym stopniu) goście oraz publiczność. Nawet wyjątkowo twórcze jednostki (czasem także soliści) często wymagają oprawy i wsparcia zespołu, orkiestry, partnerów, bez których najbardziej wartościowa idea (jak choćby odtworzenie muzyki z XIX-wiecznego wesela wiejskiego) nie miałaby szans na realizację. Zachęcam do spojrzenia na opisywane w tym numerze „Kalejdoskopu” fenomeny właśnie pod kątem kolektywnej współpracy i szczególnych relacji twórczych.

SPIS TREŚCI

15

O! Padam.
Andrzej
Poniedziałki

18

Zimna głowa,
gorące serce.
Rozmowa
z Łukaszem
Błaszczakiem

24

Wierność
muzyce.
Piotr
Grobliński

28

Grali
u Reymonta.
Bogdan
Sobieszek

30

POLISH
MUSIC, czyli
polerowana
muzyczka.
Dariusz Bilski

32

Komiksy
z nagrodami.
Piotr Kasiński

33

Galeria
Kalejdoskopu
– skarby
z Tumu

38

Dodatek
Festiwalu
Soundedit
2022

42

Kamera
po akcji.
Bogdan
Sobieszek

45

Kamera stop?
Rozmowa
z Malwiną
Czajką
i Przemysławem
Glajznerem

49

Skandaliści
i klasycy.
Bartosz
Borowski

50

Pobudzić
dziecięcą
wyobraźnię.
Paulina Ilska

11/22

52

Błękit daje szansę.
Łukasz Maciejewski



54

Lis i zając.
Mieczysław Kuźmicki



56

Pionierzy w sześciu stopniach swobody.
Bogdan Sobieszek



60

Splątanie.
Aleksandra Talaga-Nowacka



63

Jesienne przesilenie.
Łukasz Barys



64

Pisania uczyłam się, pisząc.
Rozmowa z Anną Kańtoch



66

Bóg z infopunktu.
 Serce jak glonojad.
Krzysztof Kleszcz



68

Szwejk na piwnej etykietce.
Maciej Robert



69

Kalendarium



SOLO i WESPÓŁ



ŁUKASZ BŁASZCZYK.
Zdjęcia: Dariusz Kulesza

ZIMNA GŁOWA, GORĄCE SERCE

Olga Pasiecznik, Krzysztof Cugowski wspaniale się o nas wypowiadali, Cyprien Katsaris, jeden z najwybitniejszych pianistów XX wieku, koniecznie chciał umawiać się na kolejny wspólny występ. Kevin Kenner powiedział, że jeszcze nigdy tak dobrze nie grało mu się Chopina. Ale merytoryczne przygotowanie to tylko jeden z elementów. Druga rzecz to jest to, czego nie ma w orkiestrach zawodowych, czyli radość z grania – mówi Łukasz Błaszczyk, wybitny skrzypek, założyciel i dyrygent Orkiestry Kameralnej Primuz, która obchodzi 10-lecie istnienia.

(Rozmowa toczy się w garderobie Sali Kameralnej Akademii Muzycznej w Łodzi przed koncertem).

Bogdan Sobieszek:
Czym jest talent w grze na skrzypcach?

Łukasz Błaszczyk: To jest coś – teraz już wiem na pewno – z czym trzeba się urodzić. Można być doskonale wykształconym muzykiem, ale tego czegoś, co nazywamy talentem, nie można się nauczyć. Dzisiaj będziesz miał okazję posłuchać młodego skrzypka, który talent ma. To słycać od pierwszego przyłożenia smyczka do struny. Od pierwszego dźwięku można zauważyć, że to jest inne przyłożenie. Trudno to wytłumaczyć. Tego człowieka słyca się inaczej. Niedługo po studiach w 1999 roku miałem okazję spędzić kilka miesięcy z prawdziwym talentem, można by rzec – muzycznym geniuszem. To była trasa z Krystianem Zimermanem po Stanach Zjednoczonych i Europie, ponad czterdzieści koncertów. Doświadczyłem tej magii: na sali jest kompletna cisza, choć jeszcze nie zagrał pierwszej nuty. Gdy dotknie klawiatury, słycać, że ten dźwięk ma inny wymiar. Rodzaj instrumentu nie ma tu znaczenia.

Byłeś cudownym dzieckiem, które urodziło się z talentem, o którym mówisz?

Nie. Nigdy nie uważałem się za kogoś takiego. Mam szczęście, że robię to, co lubię, a przy tym ludzie lubią to, co robię. Nikt we mnie jednak nie odkrył cudownego dziecka. Moja „kariera” rozpoczęła się od Konkursu Wieniawskiego w 1996 roku, kiedy miałem 25 lat. Nie byłem więc młokosem.

Ale odniosłeś spektakularny sukces – wśród laureatów byłeś najlepszym z Polaków.

Potem przez wiele lat byłem koncertującym skrzypkiem. Teraz ze względów zdrowotnych nie mogę już grać. Realizując się jako pedagog, stworzyłem orkiestrę, z którą robię ciekawe rzeczy, dyryguję.

Rozmawiamy dwa dni przed Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego. Wystartuje w nim twój uczeń, 19-letni Wojciech Niedziółka. Co jest decydujące w takich sprawdzianach?

Głos jurorów oczywiście. Sporo zależy od ich upodobań. Bywa jednak, że wśród

uczestników trafia się taka muzyczna osobowość, że jej dominacja jest bezdyskusyjna. W wypadku tak prestiżowych konkursów, jak Chopinowski, Wieniawskiego, Konkurs Królowej Elżbiety w Brukseli czy Artura Rubinsteina w Tel Awiwie, technicznie prawie wszyscy grają znakomicie. Dlatego trzeba mieć coś więcej, czego się nie da nauczyć, co jest jak dotknięcie palca bożego.

Kim jest profesor dla zdolnego ucznia, studenta?

To człowiek, który mając w ręku diament, przede wszystkim nie może go zepsuć. Jego zadanie to mądrze go prowadzić. Nie mogę powiedzieć, że mam doświadczenie w pracy z talentami, bo osoby tak uzdolnione jak Wojtek Niedziółka, którego za chwilę posłuchamy, rodzą się rzadko. Uczyłem go przez sześć lat w szkole muzycznej w Warszawie. Teraz rozpoczyna u mnie studia w Akademii Muzycznej w Łodzi. Prowadzenie Wojtka to była przyjemność, ale też wielka odpowiedzialność i wyzwanie. Tacy ludzie z reguły mają coś kruchego w sobie, trzeba im właściwie wytyczać kierunki. Jeśli da im się wiedzę,

mądre prowadzenie i doświadczenie, a oni dołożą od siebie to coś, wtedy ich talent należycie się rozwija i skutkuje wspaniałymi osiągnięciami. Często jestem jurorem konkursów i znam wiele dzieci, które uchodziły za talenty na szczeblu szkoły podstawowej, a później na etapie szkoły średniej czy studiów znikają. Może talent wypalił się za wcześnie, może umknął z powodów środowiskowych, a może właśnie zawiniło nieodpowiednie prowadzenie.

Na czym więc polega mądre prowadzenie?

Błędem może być nadmierne eksploatowanie z jednej strony, a z drugiej – niewłaściwe inspirowanie. Utalentowane dzieci często traktowane są jak „konie wyścigowe” – jeżdżą z konkursu na konkurs, wygrywają wszystko, a nie mają czasu na pogłębienie interpretacji, nabranie dystansu do dzieła czy nawet przygo-

towanie nowego repertuaru. Niektórzy nauczyciele z kolei hodują talenty pod kloszem. Młody człowiek nie ma okazji konfrontować się z publicznością, czerpać z niej inspiracji. Znam też przypadki, że niedojrzały muzyk jest zarzucany repertuarem, którego nie jest w stanie dobrze przyswoić, co powoduje później jakąś skazę. Nie twierdzę, że wiem najlepiej, jak prowadzić talent i jak szlifować diament. Praca z Wojtkiem wiele mnie jednak nauczyła. Po efektach widzę, że ten czas ani przez niego, ani przeze mnie nie był zmarnowany. Fakt, że w wieku 19 lat dostał się na Konkurs Wiedeński, świadczy o tym, że wybitny skrzypek Augustin Dumay, przewodniczący jury, oraz nasz wielki artysta Daniel Stabrawa, wiceprzewodniczący, zwrócili na niego uwagę mimo tak młodego wieku.

Co dali tobie twoi profesorowie?

Czerpię nieustannie z wiedzy, którą dał mi Krystian Zimerman. To była największa szkoła życia, niemal jak dotykanie absolutu. Zimerman to wielki artysta. Przez wiele miesięcy obserwowałem jego nadludzki wysiłek, żeby osiągać perfekcję i nie schodzić z artystycznego Olimpu. Podczas swoich zajęć ze studentami niemal cytuję uwagi, które Krystian Zimerman kierował do nas. Drugą ważną dla mnie osobą był wspaniały, utytułowany pedagog, rosyjski skrzypek Zakhar Bron. Studiowałem u niego przez kilka miesięcy w Weimarze. Otworzył mi oczy na wielką wiolinistykę koncertową – przyłożenie smyczka do strun, rodzaj wibracji, kształtowanie dźwięku, operowanie dynamiką, co powoduje, że gra na skrzypcach jest efekowna, wirtuozowska, subtelna, śpiewna bądź nijaka. On mnie tego nauczył. Choć jego styl XX-wiecznej wiolinistyki



Primuz, na pierwszym planie Wiesław Prządka

WIERNOŚĆ MUZYCE

Piotr Grobliński

Barok ma swoich zaprzysiężonych zwolenników. Muzyka dawna to trochę osobny świat – z festiwalami, wytwórniami płytowymi, zespołami wyspecjalizowanymi w historycznych wykonaniach. Ich członkowie dążą do uzyskania brzmienia, stylu i charakteru muzyki z epoki, gdy utwory były komponowane. Studiują wszelkie dostępne źródła, by odtworzyć dawne praktyki wykonawcze. W książeczkach dołączanych do płyt czy w programach koncertów podkreślają grę na historycznych instrumentach lub ich wiernych kopiach. Podając skład, obok nazwisk muzyków umieszczają wiadomości na temat pochodzenia wykorzystywanych przez nich instrumentów. Jednym z takich zespołów jest Altberg Ensemble, powstała pięć lat temu orkiestra barokowa, której dokonania od początku uważnie śledzimy i której w „Kalejdoskopie” wiernie kibicujemy. Założona z inicjatywy wiolonczelisty Jakuba Kościukiewicza grupa składa się z wykładowców i absolwentów łódzkiej Akademii Muzycznej, a także muzyków z innych ośrodków.

Orkiestrę z nurtu „wykonawstwa historycznie poinformowanego” można rozpoznać na pierwszy rzut oka: mniejszy od orkiestry filharmonicznej skład, często brak dyrygenta (zespół prowadzi jeden z muzyków), charakterystyczne instrumenty, na czele ze stojącym z reguły w centrum klawesynem czy obdarzoną imponującym gryfem teorbą. Można też spojrzeć na wiolonczele i zauważyć, że są one trzymane przez muzyków w powietrzu – instrumenty nie mają nóżek (podobnie skrzypce nie posiadają podbródków, ale to trudniej dostrzec). Smyczki są lżejsze (czego nie wiadać) i wygięte w górę, a nie w dół. Wszystko to ma oczywiście konsekwencje dla sposobu gry, inicjacji i kształtowania dźwięku.

Różnice da się też usłyszeć – osobom

obeznanym z muzyką dawną wystarczy do tego kilka taktów. W zespołach stosujących historyczne instrumenty gra się na strunach jelitowych, a nie metalowych. Zrobione są one z odpowiednio spreparowanych jelit baranich, które się moczy, suszy, rozciąga i skręca. Na takich strunach grają też czasami ludowe kapele. Struny jelitowe łatwiej się rozstrajają i są cichsze, ale dają miękkie, szlachetne, bogate w alikwoty brzmienie. Kolejną ważną różnicą jest strój... nie muzyków, ale instrumentów. Instrumenty w zespołach muzyki dawnej stroi się zwykle o pół tonu niżej (a=415 Hz), co pozwala uzyskać ciemniejsze, bardziej aksamitne brzmienie.

Jakub Kościukiewicz ma w domu cztery wiolonczele. Na pierwszej płycie Altberg Ensemble gra na kopii weneckiego instrumentu z 1693 roku, wykonanej przez Bastiana Muthesiusa w roku 2013. Kolejne w jego zbiorze to dwie wiolonczele z XVIII wieku (pierwsza pochodzi ze Schreibehaus – to niemiecka nazwa Szlarskiej Poręby, a druga z warsztatu lutniczego na Pomorzu Zachodnim) i niemiecki instrument z XIX wieku, przerobiony na historyczny do grania muzyki klasycystycznej i romantycznej. Dlaczego posiadając stare wiolonczele, gra na kopii włoskiego instrumentu? Paradoksalnie dobra kopia daje efekt bliższy historycznemu wykonaniu. Przecież barokowi muzycy grali na instrumentach nowych, a nie na trzystuletnich zabytkach.

Ile kosztują wiolonczele? Dobry współczesny instrument to wydatek w granicach 80 tysięcy zł, dobra kopia instrumentu historycznego – około 100 tysięcy. Różnica wynika z większych wymagań wobec lutnika, który musi poznać tajniki budowy oryginału. A oryginał może być dużo droższy, o ile pochodzi z renomowanej pracowni i zachował się w dobrym stanie, ale może też być stosunkowo tani. Na swoich czterech wio-

lonczelach Jakub Kościukiewicz musi regularnie ćwiczyć, gdyż instrument, na którym się nie gra, zaczyna szwankować. To trochę jak z psem, który musi się wybiegać.

Porównanie o tyle uzasadnione, że dawne instrumenty miały ze zwierzętami wiele wspólnego. Jelitowe struny, smyczki z końskim włosiem, obój da caccia (myśliwski) z korpusem pokrytym skórą... dodajmy do tego „piórka” klawesynów, uruchamiane mechanizmem klawiszowym elementy, które szarpiają struny, wydobywając dźwięk. Te „piórka” były kiedyś robione z ptasich piór, a konkretnie ze sztywnej części zwanej dudką. Co ciekawe, najlepsze do tego celu okazywały się pióra ptaków drapieżnych – kruka i kondora. Ale o pióra będącego pod ochroną kruka trudno, dlatego dziś w klawesynach (nawet w wiernych kopiach dawnych instrumentów) stosuje się tworzywa sztuczne. Nie używa się też do zdobienia płytek ze skorupy żółwia, kości słoniowej ani masy perłowej. Wyrafinowany estetyzm ogranicza się do samej muzyki.

Współprowadząca orkiestrę klawesynistka Ewa Mrowca nie tylko koncertuje, nagrywa solowe płyty dla prestiżowej wytwórni DUX (ostatnio Suity francuskie J.S. Bacha) i uczy studentów. Potrafi też cie-

kawie opowiadać o klawesynach, ich historii, odmianach, specyfice. Zna wiele smakowitych anegdot, na przykład taką: w XVIII wieku klawesyn nie tylko odgrywał ważną rolę w orkiestrach barokowych, ale był też instrumentem służącym do kameralnego, salonowego muzykowania. W dobrych domach młode damy grały właśnie na klawesynie, co widać na obrazach z epoki (słynna „Dziewczyna siedząca przy klawesynie” Vermeera). Zresztą sam instrument był dziełem sztuki, często z bogatą dekoracją, złoceniami, ornamentami, dekoracją płyty rezonansowej i obrazami malowanymi na wewnętrznej stronie wieka podnoszonego podczas gry. Taki instrument sam w sobie był ozdobą salonu. Ale nieoczekiwanie pozycji klawesynu zaczęła zagrażać moda na gitarę. Wtedy czołowi londyńscy producenci klawesynów – Burkat Shudi i Jacob Kirkman – uciekli się do podstępnej planu. Kazali swoim czeladnikom sprowadzić większą partię gitar i rozdać je londyńskim prostytutkom. Gdy panie lekkich obyczajów zaczęły być kojarzone z nowym instrumentem, pannom z dobrych domów nie wypadało już na nim grać. Modelowy przykład czarnego PR-u na chwilę zapobiegł katastrofie, ale w XIX wieku klawesyn uległ dominacji fortepianu (pianina) – zarówno w salach koncertowych, jak i na salonach.



Altberg Ensemble w kościele św. Matusza, fot. Jan Grobliński

Szczęśliwy pierścień

Zanim podjęto częściową rekonstrukcję grodziska w Tumie, archeolodzy przeczesali jego pozostałości: w latach 1948–56 (pod kierunkiem prof. Konrada Jażdżewskiego), następnie w latach 2009–2011 (pod kierunkiem prof. Ryszarda Grygiela). I znaleźli średniowieczne przedmioty, a wśród nich rarytas – skromny pierścień.

Podłączycielkie grodzisko możemy zwiedzać od kwietnia br., a „płody” jego ziemi znalazły się na czasowej wystawie w MAiE. Ma ona wydzielone trzy części. Pierwsza to wprowadzenie, przedstawienie osób odpowiedzialnych za wykopaliska. Druga – gablotki wypełnione artefaktami (z których najstarsze pochodzą z X w.): przedmiotami codziennego użytku, biżuterią, militariami, ceramiką. Małeńkie monety umieszczono w osobnych gablotkach, tworzących na ścianie geometryczną instalację, a wzbogaconych fotograficznymi powiększeniami monet – kontekstu i przestrzeni nadaje tej części ekspozycji zajmujące całą ścianę zdjęcie z Tumu z romańską kolegiatą w tle. No i trzecia część – sanktuarium największego skarbu, odkrytego w 2009 roku: wspomnianego niepozornego pierścienia, który jest unikatem na skalę europejską. Na dziewięciobocznej srebrnej ozdobie, datowanej na drugą połowę XI – pierwszą połowę XII w. wygrawerowano krzyż i łacińską inskrypcję, która w tłumaczeniu brzmi „Obyś żył szczęśliwy, ile czasu żyje Feniks”. Prezentowany w gablotce na środku osobnej sali pierścień jest jedynym eksponatem w tej części. Nieprzypadkowo piszę o tej sali jako o sanktuarium – jej aranżacja jest niemal sakralna. Dodatkowo ustawione ścianki nadają małej, pomalowanej na czarno przestrzeni wieloboczny układ odzwierciedlający kształt pierścienia, a na owych ściankach przymocowano powiększone zdjęcia kolejnych segmentów – tak, że widz jest niemal otoczony jego wizerunkiem. Zamknięty w pierścieniu pierścienia, może skupić się na podziwianiu tegoż – wyniesionego na tkaninie jak relikwia.

Aleksandra Talaga-Nowacka



ROGOWY GRZEBIEŃ.

XI–XII wiek,

fol. Adrian Jaszczak



SREBRNY PIERŚCIEN.

Z łacińską inskrypcją,
druga połowa XI
- pierwsza połowa XII wieku,
fot. Adrian Jaszczak

KAMERA STOP?

Są jedynym festiwalem filmów fabularnych w Łodzi – Mieście Filmu UNESCO. Po burzliwym odejściu Camerimage, zniknięciu Cinergii i nieudanym przeszczepie Transatlantyku pozostała tu tylko Kamera Akcja. Festiwal, który zrodził się ze studenckiej pasji, a przez trzynaście lat stał się profesjonalną, docenianą przez branżę i publiczność imprezą. Dlaczego więc pomysłodawcy i dyrektorzy Kamery Akcji – Malwina Czajka i Przemysław Glajzner – mówią o absurdzie i frustracji, biorąc pod uwagę wypowiedzianą z Łodzi?

Agata Gwizdała:
Spotykamy się tuż po zakończeniu stacjonarnej części 13. edycji festiwalu. Ta zdalna – jeszcze trwa. Jak moglibyście podsumować to, co się wydarzyło?

Malwina Czajka: Jesteśmy bardzo zadowoleni. Widzimy znaczący progres i to, że festiwal trafia do kolejnych grup odbiorców. Tych, którzy chcą oglądać filmy, ale też o nich rozmawiać, poznawać różne konteksty branży filmowej. W tym roku na nasz festiwal przyjechało dużo nowych osób, w tym 190 influencerów, znanych wśród kinomanów w każdym wieku.

Od początku ciągnie się za wami opinia, że to impreza skierowana do hermetycznej społeczności związanej przede wszystkim z krytyką filmową. Czy udało wam się poszerzyć grupę odbiorców o „zwykłego widza”?

Przemysław Glajzner: Tak, bo przede wszystkim jesteśmy festiwalem filmów fabularnych. Prezentujemy filmy pełnometrażowe, premiery i seanse specjalne z najważniejszych festiwali na świecie. I jesteśmy obecnie jedynym festiwalem o takim profilu w Łodzi. W tym

kontekście trafiamy do bardzo szerokiego grona kinomanów. Z drugiej strony jednak, żeby wyróżniać się na tle bardzo bogatego rynku festiwalowego w Polsce, odwołujemy się do szeroko rozumianego środowiska filmowego. To tylko akcent, a mimo to Kamera Akcja jest często błędnie odczytywana jako impreza hermetyczna.

M.C.: Musimy mieć coś, co będzie tylko nasze – naszą społeczność. Na Kamere Akcją przyjeżdżają liderzy opinii, jak Kaja Klimek, Grażyna Torbicka, Błażej Hrapkiewicz czy Tomasz Raczek. Z drugiej strony są ci, którzy są młodym głosem w mediach filmowych, na przykład twórcy portalu Filmawka. Kamera Akcja nie jest festiwalem dla kół filmoznawczych, jak podczas pierwszych edycji. Teraz jest to po prostu festiwal dla miłośników kina.

Czujecie, że łątka festiwalu dla krytyków to jest rodzaj piętna?

P.G.: Tak, jeśli w ten sposób patrzą na nas przedstawiciele miasta, którzy decydują o finansowaniu festiwalu. Nie, gdyż podstawą organizacji dużego festiwalu filmowego jest właśnie społeczność, która wokół niego funkcjonuje. My ją mamy. I to jest pierwszy krok do zbudowania czegoś jeszcze większego. Możemy poszerzać

program, zdobywać kolejnych odbiorców, nie rezygnując z tego, co jest wpisane w DNA tego festiwalu. Na arenie ogólnopolskiej jesteśmy doceniani.

Czyli łódzka impreza jest lepiej postrzegana w kraju niż u siebie?

Z czego to wynika?

P.G.: Staramy się budować kontakt z naszą społecznością przez cały rok...

M.C.: ... ale jest to niewykonane, bo nie mamy sił, czasu i pieniędzy.

Przed wszystkim nie ma sił czy może jednak pieniędzy?

M.C.: To jest to samo. Musimy przetrwać od festiwalu do festiwalu. My jako zespół i każde z osobna. A nie utrzymamy zespołu przez cały rok, jeśli nie zaoferujemy im stałych i godnych umów.

P.G.: Przecież to raptem pięć, sześć osób na stałe. Bezpośrednio przed festiwalem zespół powiększa się do 15 osób.

M.C.: Ci ludzie zaraz po festiwalu wracają do swoich codziennych obowiązków, bo muszą z czegoś żyć. Ostatnio sobie uświadomiliśmy, że jesteśmy jedynym festiwalem w Łodzi, który nie ma odpowiedniego zaplecza – infrastruktury, administracji, techniki, biura. Musimy zatrudnić biuro księgowo za ceny