

KALEJDOSKOP MAGAZYN KULTURALNY ŁODZI I WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO — 01/22



# Kalejdoskop

magazyn kulturalny Łodzi  
i województwa łódzkiego

cena 5 zł  
(w tym 5% VAT)

nr ind.: 323489 | ISSN 0860-3057  
nakład 1450 egz.

**01/22** Michał Balas: Służbę muzyce  
W trzecim wymiarze  
Wystawy przyszłości Spycimierz i UNESCO





KALEJDOSKOP – 01/22

**NAGRODA LITERACKA  
IM. TUWIMA 2021  
DLA EWY KURYLUK.**

Odbiera Maciej Marcinkowski,  
dyrektor  
Wydawnictwa Literackiego.  
Fot. Radosław Józwiak



**GRZEGORZ PRZYBOREK**  
 „Stół do przygotowywania  
 unoszących się obiektów”, 1991.  
 Wystawa  
 „Re-kompozycje przestrzeni”  
 w Galerii Re:Medium,  
 czynna od 23 I 2022

#### 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](mailto:kalejdoskop@ldk.lodz.pl)  
[www.e-kalejdoskop.pl](http://www.e-kalejdoskop.pl)

#### REDAGUJĄ

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

#### PROJEKT GRAFICZNY

Jakub Szepeń,  
 współpraca Oliwia Adamkowska

#### DRUK

Kolumb Krzysztof Jański  
 ul. Kaliny 7, 41-506 Chorzów

Nakład: 1450 egz.

#### INFORMACJE O IMPREZACH

prosimy przysyłać na adresy:  
[kalejdoskop@ldk.lodz.pl](mailto:kalejdoskop@ldk.lodz.pl)  
[kalendarium@ldk.lodz.pl](mailto: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](http://www.prenumerata.ruch.com.pl)  
 pytania: [prenumerata@ruch.com.pl](mailto: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/>



# MUZEUM w nowoczesności

Bogdan Sobieszek, p.o. redaktora naczelnego

Powszechnie dostępne wystawy to nie taki znowu stary pomysł. Choć „domy muz” znano w starożytnej Grecji, przez długi czas zbiory gromadzono głównie w ośrodkach naukowych, świątyniach i domach arystokracji. Dopiero po rewolucji francuskiej wszelkie materialne świadectwa dotyczące człowieka i jego otoczenia uznano za dobro wspólne.

W XIX w. zaczęto tworzyć muzea przypominające już z grubsza te, które znamy dzisiaj. Ich cel to dostarczanie materiału do badań, edukacja i sprawianie przyjemności. Forma kontaktu zwiedzających z obiektami zaczęła jednak ewoluować dopiero w ostatnich dekadach, kiedy

to doświadczanie, doznawanie stało się istotnym elementem komunikacji międzyludzkiej i manifestacji własnego istnienia. Coraz częściej człowiek nie tylko dowiaduje się, ale doświadcza (nawet jeśli tylko wirtualnie). Przedmioty poupychane w gablotach, obrazy gęsto pokrywające ściany galerii to przeszłość. Tę przemianę ludzkiej percepcji zaprojektowali już sto lat temu teoretycy awangardy: El Lissitzky czy Strzemiński, ale dopiero teraz ich wizja zaczyna się w pełni urzeczywistniać. Widz jest ciałem, a nie okiem. Porusza się w przestrzeni, w którą wkomponowano obiekty, i odbiera je w sposób zmysłowy. Dzisiejsza wystawa nie proponuje jednej, skończonej opowieści – pozostawia miejsce dla wrażliwości widza, który ją dopełnia, przeżywając, dyskutując, interpretując. Nie lada wyzwaniem jest dziś stworzenie nowoczesnego muzeum – powstaje długo i musi być tak pomyślane, by było nowoczesne w przyszłości.



# SPIS TREŚCI

## 14

Życmy sobie.  
Andrzej  
Poniedziałki

---

## 16

Nowoczesne  
muzeum  
– czyli jakie?  
Anna  
Nadolska-  
-Styczyńska

---

## 23

Między  
zachwytem  
a oddziw-  
kiem.  
Rozmowa  
z Jarosławem  
Suchanem

---

## 27

Dobre dzieło  
nie wystarczy.  
Aleksandra  
Talaga-  
-Nowacka

---

## 30

Spotkania  
w trzecim  
wymiarze.  
Bogdan  
Sobieszek

---

## 35

Wystaw się,  
a postaw się.  
Michał B.  
Jagięto

---

## 36

Przede  
wszystkim  
doświadczać.  
Bogdan  
Sobieszek

---

## 38

Ćwiczenie  
swobodnej  
wyobraźni.  
Rozmowa  
z Ursulą  
K. LeGuin

---

## 41

Czas  
nieutracony.  
Mieczysław  
Kuźmicki

---

## 42

Koszyk  
z grzybami.  
Łukasz  
Maciejewski

---

## 45

Muzyka  
ponad  
wykonawcą.  
Rozmowa  
z Michałem  
Balasem

---

## 48

Bransoletka  
dla Dorki.  
Agnieszka  
Szygendor-  
ska

---

01/22

52

Szalony dzień.  
Magdalena  
Sasin



54

Biała kolacja.  
Piotr  
Grobliński



56

Całkiem inny  
„Kopciuszek”.  
Mateusz  
Bugalski



58

Oczy szeroko  
otwarte.  
Aleksandra  
Talaga-  
Nowacka



59

Cóż za  
nominacja!  
Piotr Kasiński



60

Strategie  
teatralnej  
iluzji (7):  
metoda Warli-  
kowskiego.  
Michał  
Rzepka



62

Świątynia  
sztuki.  
Piotr  
Grobliński



64

Kwiaty  
na drodze  
do UNESCO.  
Dawid  
Brykalski



68

Między łodzią  
i łaskiem.  
Andrzej  
Sznajder



70

Kalendarium



WYSTAWY PRZYSZŁOŚCI

I str. okładki: MICHAŁ BALAS,  
wiolonczelista – wywiad na str. 45

Fot. Tomasz Ogrodowczyk  
/ Akademia Muzyczna w Łodzi

# SZTUKĄ JEST TWORZYĆ EKSPOZYCJE, KTÓRE DOPIERO BĘDĄ NOWOCZESNE

## WYSTAWY PRZYSZŁOŚCI

We współczesnym świecie najważniejsze jest doświadczanie. Opiera się na nim komunikacja międzyludzka i uczestnictwo w kulturze. Teoretycy awangardy przewidzieli to już sto lat temu. Żeby muzea historyczne i te prezentujące sztukę mogły dobrze wykonać swoją pracę, odbiorca nie może być biernym konsumentem, a musi stać się współtwórcą wystawy. Widz to nie tylko oko rejestrujące obrazy i komunikaty, to przede wszystkim ciało poruszające się w konkretnej przestrzeni, napotykające na swej drodze obiekty fizyczne. Wystawa, opowiadając historię, nie może myśleć za widza. Muzeum powinno przestać być wyłącznie świątynią nauki czy sztuki i stać się także forum dyskusji i współdziałania, miejscem dla emocji i rozmaitych interpretacji.

ANNA NADOLSKA-STYCZYŃSKA

# Nowoczesne muzeum – czyli jakie?

**Jest kilka ulubionych przez media sformułowań związanych z muzealnictwem, które powodują mój niepokój. To „żywy skansen”, „muzeum wirtualne/multimedialne” czy „nowoczesne muzeum”.**

Powodem mojego uprzedzenia są nie tyle stosowane w muzeologii sensy tych stwierdzeń, ile potoczne ich rozumienie. Otóż są to w mojej ocenie hasła-wytrychy, niebędące niczym innym niż workiem, w który każdy pakuje to, co uznaje za słuszne.

Odpowiedź na postawione przez redakcję „Kalejdoskopu” pytanie, czym jest muzeum nowoczesne, nie jest dla mnie łatwa, bowiem moje poglądy na muzeum są dość tradycyjne. Według anegdoty malarz Jan Styka, gdy kłęcząc, malował kolejny obraz o tematyce sakralnej, usłyszał głos z Niebios: „Wy, Styka, nie malujcie mnie na kolanach. Wy mnie DOBRZE malujcie”. Parafrazując, chciałabym powiedzieć – muzeum w moim przekonaniu nie musi być nowoczesne, muzeum musi być dobre. I tutaj potykamy się o kilka podstawowych problemów i definicji. Co to znaczy dobre i co to znaczy nowoczesne muzeum? Czy wystarczy je naszpikować techniką i multimediami? Skupmy się zatem na meritum, czyli na zagadnieniu, czym jest muzeum.

## Podstawa to kolekcja

Obowiązująca w Polsce ustawa o muzeach i aktualna (choć właśnie podlegająca zmianie) definicja ICOM, czyli Międzynarodowej Rady Muzeów, stawiają sprawę jasno: muzeum to instytucja nienastawiona na osiągnięcie zysku, która realizuje swoje zadania przez określone statutem działania. Podstawą, która wyróżnia je spośród innych instytucji kultury, jest kolekcja muzealiów, które są odpowiednio, planowo i zgodnie z merytorycznym zakresem muzeum zbierane, chronione, opracowane naukowo, a następnie eksponowane i udostępniane w celach naukowych. Stanowią

także punkt wyjścia do wszelkich działań oświatowych. Kolekcja muzealna jest podstawą i istotą muzeum. To muzealia stanowią punkt wyjścia do działań ochronnych, konserwatorskich, do prowadzenia badań nad ich charakterem oraz miejscem w kulturze lub środowisku. Warto dodać, że nieczęsto przywoływanym w tekstach dziennikarskich, a niezmiernie ważnym obowiązkiem nakładanym na muzea jest wspomniana ochrona muzealiów, które muszą być przechowywane w odpowiednich warunkach i objęte działaniami zabezpieczającymi i konserwatorskimi.

Pierwotna wersja definicji ICOM pochodzi z połowy ubiegłego wieku. Zarzuca się jej więc nieadekwatność w stosunku do wymogów XXI stulecia i planuje istotne zmiany w jej brzmieniu (można o tym przeczytać w tekście Joanny Wasilewskiej „Spór o nową definicję muzeum na konferencji generalnej ICOM w Kioto”, Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej 2019, nr 6). Z kolei obowiązująca w naszym kraju „Ustawa o muzeach” powstała w roku 1996 i była wielokrotnie zmieniana i uzupełniana. Jej ostatnia wersja pochodzi z roku 2020 i w odczuciu wielu muzealników nadal wymaga korekt. Wiek XXI wzbudził bowiem w sposób oczywisty i zrozumiały dyskusję nad naszym dziedzictwem i związanymi z nim instytucjami, w tym – nad kondycją muzeów. Zaczęto szerzej stosować zasady tzw. nowej muzeologii, która skupia się na kilku podstawowych zasadach.

Jednym z ważniejszych jej postulatów jest kładzenie nacisku na przeżycie, interakcję i refleksję w miejsce dydaktyki (czasem nachalnej) i ustalonych, uznanych za słuszne prawd prezentowanych przez autorów wystaw. Ekspozycja muzealna nie powinna





Wizualizacja koncepcji nowej wystawy stałej w Muzeum Regionalnym w Opocznie

zatem wyłącznie uczyć. Winna być punktem wyjścia do dyskusji, do włączenia widzów w sferę interpretacji muzealiów i sposobu ich prezentacji. Kolejnym postulatem jest oderwanie się od prezentowania głównie przeszłości na rzecz ukazywania także współczesnych problemów i zjawisk. Postulowana jest też konieczność stałego monitorowania potrzeb i oczekiwań publiczności. Następną wskazówką jest stworzenie muzeum krytycznego, podejmującego tematy aktualne i nietrawne oraz uczciwie je przedstawiającego.

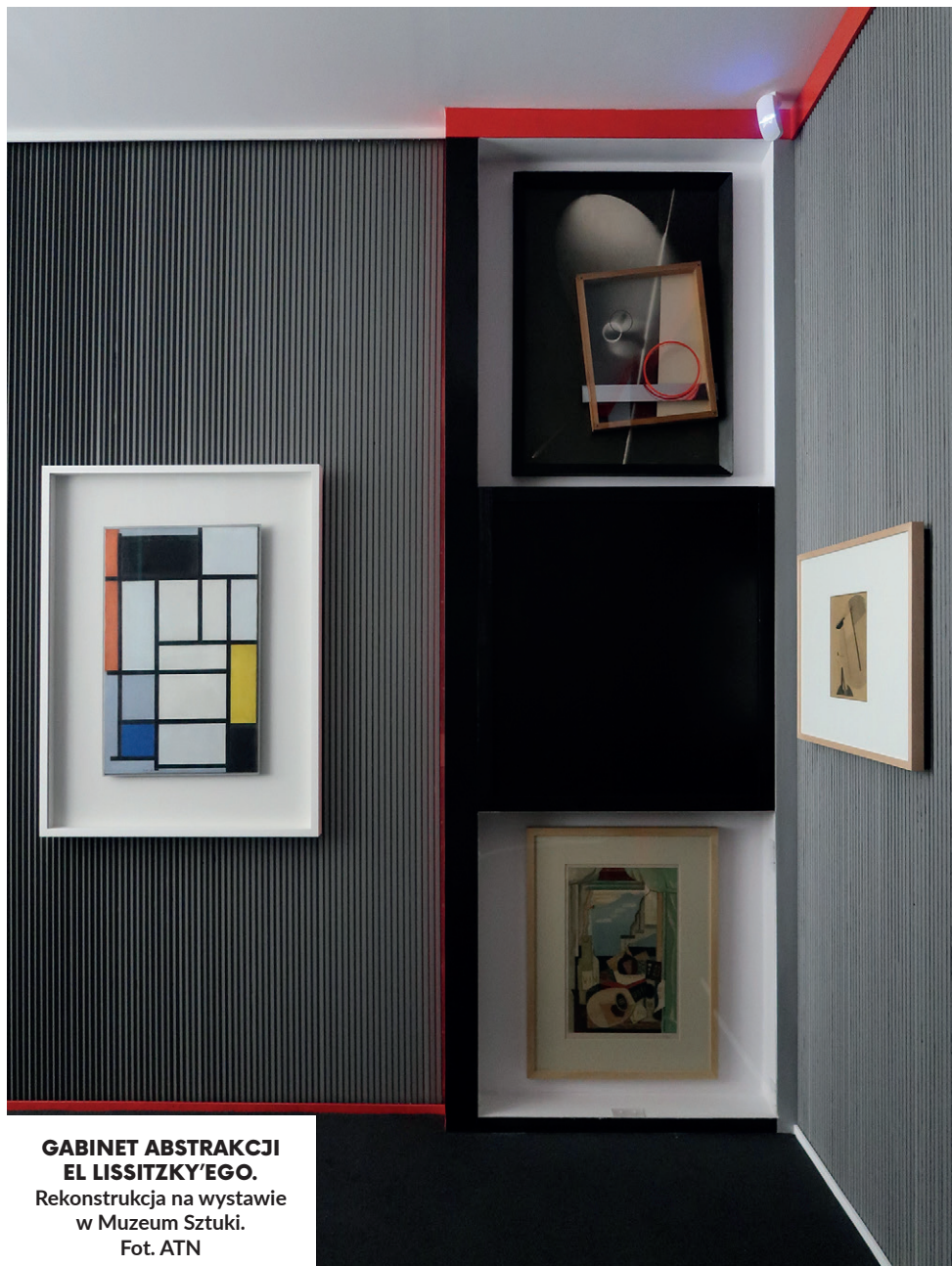
## Otwarcie na nowe potrzeby

Nowy typ „muzealnego kuratora”, czyli w naszej rzeczywistości – muzealnika, to osoba będąca specjalistą w zakresie reprezentowanej przez muzeum dyscypliny, otwarta na nowe trendy i potrzeby społeczności, pośród której i dla której muzeum działa. Uznano zarazem, że ekspozycje bezwzględnie winny być dziełem autorskim, co zapewnia spójność ostatecznej wizji prezentowanego tematu. Ostatnia grupa postulatów dotyczy sposobów współpracy i porozumienia z depozytariuszami treści i dóbr kultury stanowiących merytoryczny (magazynowy i archiwalny) „majątek” muzeum. Warto dodać, że wszystkie te postulaty oparte są na przekonaniu, że muzeum musi przestać być wyłącznie „świątynią

nauki czy sztuki” i stać się także forum dyskusji i wzajemnego współdziałania muzealników i muzealnej publiczności. Miejsce dla emocji i dla rozmaitych interpretacji zbiorów i podejmowanych tutaj działań.

Wszystkie te postulaty w mniejszym lub większym stopniu i z różnym efektem są realizowane w polskich muzeach. Najgorzej chyba przedstawia się sprawa z doborem kadr. Z przykrością obserwuję w muzeach humanistycznych zatrudnianie na stanowiskach merytorycznych osób nieposiadających właściwego wykształcenia specjalistycznego. Jakby muzealnik z natury rzeczy miał być humanistycznym omnibusem. Oczywiście ma się to nijak do postulatu merytorycznej odpowiedzialności pracowników tych instytucji za poziom i jakość wykonywanych zadań, ale jest, niestety, częstą praktyką. Kolejnym zjawiskiem, które mnie niepokoi, jest nadawanie zjawiskom paramuzealnym nazw dotychczas rezerwowanych dla określonego typu instytucji. Zdarza się nierzadko, że nazwa muzeum bywa wykorzystywana dla wiaty z pługiem, działa z II wojny światowej czy prezentacji pokłosa pleneru malarskiego, a określenie „żywy skansen” bywa przykrywką dla komercyjnej działalności turystyczno-hotelarskiej.

Podobne zastrzeżenia budzi we mnie stosowanie nazwy muzeum dla instytucji ukazującej nawet najlepiej opracowany temat



**GABINET ABSTRAKCI  
EL LISSITZKY'EGO.**  
Rekonstrukcja na wystawie  
w Muzeum Sztuki.  
Fot. ATN

# MIĘDZY ZACHWYTEM A ODDŹWIĘKIEM

Z Jarosławem Suchanem rozmawia Aleksandra Tałaga-Nowacka

Punktem wyjścia do rozmowy o współczesnych wystawach sztuki może być aktualna ekspozycja w ms<sup>1</sup> – „Awangardowe muzeum”: na zdjęciu z pierwszego pokazu kolekcji grupy a.r. z lat 30. widać, jak bardzo przez lata zmienił się sposób prezentacji sztuki, a z drugiej strony wystawa uświadamia, że dzisiejsze prezentacje wzięły się z myślenia awangardowego.

Akurat sposobu prezentacji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. w latach 30. był podyktowany przede wszystkim ograniczeniami lokalowymi. Z tego brało się tak gęste rozmieszczenie obrazów, które na pierwszy rzut oka przypomina XIX-wieczne salonowe ekspozycje. Awangardowe są – chociaż to wymaga dalszych badań – zestawienia i sąsiedztwa obrazów. Mam wrażenie, że może w nich chodzić o to samo, o co chodziło Aleksandrowi Rodczence w kierowanym przez niego moskiewskim muzeum, wchodzącym w skład tworzonej wówczas sieci tzw. Muzeów Kultury Artystycznej. Zgodnie z założeniami Rodczenki dzieła miały być eksponowane tak, by ich zestawienia ukazywały, w jaki sposób istotne problemy formalne były rozwiązywane przez różne kierunki sztuki współczesnej. Zarówno dla Rodczenki, jak i dla Strzemińskiego wystawa




---

**– Między zamysłem kuratorskim a intencją autorską powinno istnieć jakieś napięcie, ruch o wektorze skierowanym w obie strony. Dobry kurator stawia dziełu własne pytania, ale też nasłuchuje, co ono samo ma mu do powiedzenia – mówi Jarosław Suchan, historyk sztuki, krytyk i kurator, od 2006 r. do końca 2021 r. dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi.**

---

była więc narzędziem dydaktycznym. Z nowoczesnością najbardziej kojarzy się jednak model ekspozycyjny *white cube*, czyli neutralna, na ogół pomalowana na biało przestrzeń, w której dzieła rozmieszczone są w sporych od siebie odstępach tak, aby każde z nich mogło oddziaływać na widza jako odrębna, autonomiczna całość. *White cube* został rozpowszechniony przez nowojorskie Museum of Modern Art w latach 30. XX wieku i do dzisiaj stanowi model dominujący. Warto przy tym zauważyć, że wystawy aranżowane przez

samych awangardowych artystów często od niego odbiegały. Były niezwykle złożonymi kompozycjami, można by je nazwać Gesamtkunstwerken – dziełami totalnymi. W ramach projektu „Awangardowe muzeum” prezentujemy dwa takie przykłady: znaną wszystkim Salę Neoplastyczną Władysława Strzemińskiego oraz Gabinet Abstrakcji, zaprojektowany przez El Lissitzky’ego w 1927 roku dla Provinzialmuseum w Hanowerze. Gabinet Abstrakcji to przy tym nie tylko wyrafinowane połączenie architektury, designu i sztuki, ale także swoiste urządzenie, które miało stymulować aktywność widza i sprawiać, że przestaje on być biernym „konsumentem” sztuki, a staje się niejako współtwórcą wystawy. Podobny charakter ma Sala Neoplastyczna – architektura nie stanowi w niej neutralnego tła, ale służy organizacji doświadczenia widza. Pod tym względem oba projekty są niezwykle współczesne i nadal mogą stanowić źródło inspiracji.

**Wydaje się, że dziś nie wystarczy pokazać na wystawie dzieł sztuki, ale trzeba poprzez nie coś opowiedzieć o świecie, w którym żyjemy, a jeśli to wystawa sztuki z innej epoki – poszukać w niej tego, co mówi nam o dzisiejszej rzeczywistości.**

Chociaż może się wydawać, że dawniej wystawy służyły po prostu pokazywaniu dzieł



sztuki, to tak naprawdę i wówczas za ich pomocą konstruowano narracje. XIX-wieczne wystawy muzealne były potężnymi machinami ideologicznymi, których celem było narzucenie społeczeństwu odpowiedniej wizji historii i kultury, a także opartej na tej wizji porządku świata. Wystawa jako opowieść nie jest wymysłem dzisiejszych kuratorów.

**Jeśli kiedyś wystawy opowiadały o świecie, to teraz raczej diagnozują aktualne problemy.**

Diagnostują albo nie. Rozpartrywanie wystaw tylko w takim, narracyjnym kontekście jest, moim zdaniem, bardzo ograniczające. Koniec końców wystawa to przede wszystkim przestrzeń oraz znajdujące się w niej obiekty. Doświadczenie, jakie oferuje, ma w związku z tym wymiar nie tylko intelektualny, ale także zmysłowy czy wręcz somatyczny. Wie-

dzieli o tym doskonale Strzeмиński i Lissitzky, dlatego ich projekty nie tyle opowiadają o czymś czy coś diagnozują, ile mają psychosomatycznie oddziaływać na widza i w ten sposób pobudzać jego wyobraźnię do aktywnej pracy. Każdy kurator winien to mieć na względzie i nie traktować dzieł wyłącznie jako ilustracji do z góry przyjętej, takiej lub innej opowieści.

**Czyli jaka powinna być dobra wystawa sztuki?**

Właśnie o tym mówimy. Projektując wystawę, trzeba pamiętać, że wytwarza ona zupełnie inną sytuację odbiorczą niż książka czy film. Widz nie jest unieruchomionym w miejscu jednym wielkim okiem, przed którym przesuwają się obrazy lub tekst, ale ciałem, które przemieszcza się w realnej przestrzeni, napotykając na swej drodze obiekty fizyczne. Nawet najlepszy tekst kuratorski nie przełoży się na

dobrą wystawę, jeśli zabraknie wyczerpania na specyfikę tej sytuacji. Kolejną istotną kwestią jest podejście do widza. Z jednej strony widz powinien być wyposażony w narzędzia, którą pozwolą mu nawiązać kontakt z prezentowaną sztuką. Z drugiej – musi być pozostawiona przestrzeń dla jego własnej interpretacyjnej aktywności. Wystawa nie może myśleć za widza. Nie może go traktować jak ignoranta, którego trzeba poinstruować, jak powinien rozumieć to, co widzi. Bardzo ważną rolę w tym kontekście odgrywają teksty towarzyszące wystawie, ale istotny jest również sam układ prac, który albo pobudza do szukania znaczących powiązań między nimi, albo zniechęca do takiej aktywności. W ślad za amerykańskim teoretykiem kultury Stephenem Greenblattem można powiedzieć, że doświadczeniem widza na wystawie rządzą dwie moce:



Na zdjęciach – wystawa „Awangardowe muzeum” w ms<sup>1</sup>, fot. ATN



Plan filmu „In Side”, fot. Justyna Rucińska

Niestety, 3D źle się kojarzy. Twórcy kina nie za bardzo szanują tę metodę opowiadania, uważając, że chodzi tu wyłącznie o wizualne efekciarstwo. Filmów artystycznych z wykorzystaniem stereoskopii powstało zaledwie kilka. Na przykład „Pina” Wima Wendersa, poświęcona wybitnej choreografce Pynie Bausch, czy „Jaskinia zapomnianych snów” Wernera Herzoga, który pokazuje malowidła naskalne w jaskini Chauveta we Francji. – Te filmy dowodzą, że 3D jednak działa – zauważa Piotr Matysiak, operator, szef Pracowni S3D. – Trzeba tylko zrozumieć tę technologię. Nikt nie pomyślał, żeby zrobić dajmy na to „Listę Schindlera” w 3D, bo przecież nie wypada. Jeśli jednak uświadomimy sobie, że dzięki stereoskopii można opowiadać bardziej emocjonalnie, w większym stopniu zaangażować widza, zmienia się nasze myślenie o sensowności takiego pomysłu.

Stereoskopia – technika obrazowania oddająca wrażenie widzenia stereoskopowego (poprzez dwoje oczu) – jest dużo starsza niż fotografia. Jacopo Chimenti w końcu XVI wieku wykonał dwa rysunki tuszem – tzw. stereoparę. Przedstawiały tę samą postać widzianą z dwóch punktów, jakby lewym i prawym okiem malarza. Rysunki te zapewne zamówił włoski fizyk Giambattista della Porta, który już w 1593

roku pisał o tworzeniu iluzji widzenia przestrzennego. Jednak dopiero w roku 1838 angielski fizyk Charles Wheatstone zbudował pierwszy aparat do oglądania obrazów przestrzennych i nazwał go stereoskopem. W urządzeniu tym wykorzystał już parę ówczesnie pionierskich fotografii.

Obrazy (zdjęcia) w stereoparze rejestrowane są z punktu widzenia lewego i prawego oka. Różnią się w niewielkim stopniu kątem widzenia i szczegółami wzajemnego przesłaniania się elementów sceny. Drobne rozbieżności niosą informacje o trzecim wymiarze. Nasz mózg jest w stanie te dwa obrazy złożyć, przetworzyć i sprawić, że uzyskujemy wrażenie przestrzenności, głębi.

Możliwości ekspresji wizualnej stereoskopii od półtora roku badane są w Pracowni S3D łódzkiej Szkoły Filmowej. Przy czym nie chodzi o doskonalenie osiągania prostych efektów. Stereoskopia może mieć o wiele większą wartość narracyjną w filmie. Zatem jak w każdym laboratorium zespół przeprowadza szereg doświadczeń w 3D i zapisuje obserwacje. Poligonem badawczym jest plan filmowy w technice animacji poklatkowej, która daje możliwość kontrolowania przestrzeni doświadczalnej. Tutaj ruch zapisywany jest klatka po klatce – 25 razy w każdej sekundzie trwania filmu.



– Wybór tej techniki daje nam możliwości rejestracji niemalże wszystkich zagadnień stereoskopowych – mówi Piotr Matysiak. – Cokolwiek podpowie nam wyobraźnia.

W kamerze live action patrzenie dwójgim oczu jest symulowane przez dwa obiektywy. W lalkowym filmie poklatkowym 3D zdjęcia rejestrowane są jedną kamerą (aparatem fotograficznym), którą robot w każdej fazie ruchu lalki ustawia precyzyjnie w dwóch pozycjach, imitujących dwa punkty widzenia. Oddzielnie filmowane jest to, co widzi lewe i prawe oko. Niezbędny w tej pracy robot motion control to unikatowe narzędzie – jeden z ośmiu istniejących na świecie, jedyny w tej części Europy. Pieszczotliwie zwany Robercikiem, robot przeznaczony do animacji poklatkowej to podobno najdroższe urządzenie w Szkole Filmowej w Łodzi. Jest w stanie zapamiętać poszczególne ustawienia kamery. Potrafi przeliczyć wszystkie ruchy i przewidzieć, gdzie w którym momencie ujęcia kamera musi się znaleźć, żeby wszystko się zgadzało. Wyprodukowała go działająca w Wielkiej Brytanii firma Mark Roberts Motion Control, laureat Oscara za wkład w rozwój branży efektów specjalnych w filmach fabularnych.

Jednym z doświadczeń rejestrowanych po raz pierwszy w historii stereoskopii jest użycie obiektywu typu tilt-shift, przeznaczonego do fotografowania architektury. Ma on zdolność manipulowania głębią ostrości i perspektywą (uniknięcie zjawiska pochyłości ścian budynków, rozmycie tła, skupienie ostrości na wybranym fragmencie kadru). – Dzięki robotowi możemy uchwycić te relacje przestrzenne w stereoskopii i podać je w niezwykłej jakości. To może być kapitalne narzędzie emocjonalnej opowieści w filmie, daje np. wrażenie tajemnicy, zagrożenia, niepewności – tłumaczy Piotr Matysiak. – Można to też

wykorzystać w estetycznie wysmakowanych ujęciach. Rejestrowaliśmy również efekt vertigo (gwałtowna zmiana ogniskowej kamery i odległości od filmowanego przedmiotu/postaci, powodująca zmianę perspektywy tła bez zmiany perspektywy pierwszego planu). Wszystkich doświadczeń było dotąd 18, ale szukamy nowych pomysłów.

Wszystkie te doświadczenia są wdrażane w narracji wizualnej, by zobaczyć, jak stereoskopia może wpływać na opowieść filmową. Jak jednak skonstruować scenariusz w oparciu o materiały z procesu badawczego tak, aby powstał pełnowartościowy utwór filmowy? Mimo że zdjęcia trwają od dawna, scenariusz nie został jeszcze ukończony. – Nowe doświadczenia wciąż modyfikują naszą historię, choć oczywiście ramy są gotowe. Pracowałem nad scenariuszem od 2017 roku. W 2019 zacząłem kompletować skład pracowni i wtedy dołączyła do mnie Anita Kwiatkowska-Naqvi, wybitna reżyserka filmów animowanych. Myślę, że scenariusz skończymy tuż przed ostatnim ujęciem.

Film nosi roboczy tytuł „In Side”. Będzie to opowieść o Janie – jest pogubiony, niewiele mu się chce, jego życie jest smutne. Rano wypija kawę, wychodzi na balkon i zastanawia się, czy skoczyć, czy poczekać do jutra. Ten moment zawahania powoduje, że wraca do pokoju i kładzie się do łóżka. W wyniku tajemniczych zjawisk zostaje wciągnięty w labirynt. Tam uczy się życia.



Plan filmu „In Side”, fot. Tomasz Łaptaszyński

# PRZEDĘ WSZYSTKIM DOŚWIADCZAĆ

Bogdan Sobieszek

**Wystawy narracyjne zaczynają nabierać innego wymiaru. Dotąd były rodzajem parku rozrywki, ścieżki dydaktycznej przekazującej biernemu odbiorcy zestaw informacji. Teraz stają się coraz bardziej krytyczne – pozostawiają coraz więcej miejsca dla interpretacji.**

W budynku EC1 Wschód – w ramach Narodowego Centrum Kultury Filmowej w Łodzi – miały powstać trzy wystawy stałe, przestrzenie edukacyjne, pracownia badawcza, trzy sale kinowe. Po nieudanych przetargach na przebudowę, aranżację i wyposażenie oraz kłopotach z przedłużeniem terminów dofinansowania inwestycji ze środków unijnych będących w gestii Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego zdecydowano, że centrum będzie powstawało etapami. Najpierw stworzona zostanie wystawa „Kino Polonia” oraz pracownie edukacyjne. Właśnie zakończył się proces adaptacji wnętrza. Wybrano wykonawców – firmę TDC Polska (aranżacja wystawy wraz z dostawą i montażem sprzętu multimedialnego, oprogramowania i systemu zarządzania – wartość blisko 13,5 mln zł) oraz firmę Perfect Displays (wyposażenie pracowni postprodukcji oraz digitalizacji – ponad 1,5 mln). Kolejny termin udostępnienia wystawy zwiedzającym to czerwiec 2023.

Prawdziwym wyzwaniem jest wymyślić wystawę, która będzie nowoczesna za kilka lat, w momencie otwarcia. Scenariusze trzech wystaw stałych planowanych w NCKF i ich projekty powstały przecież w 2017 roku, a przedsięwzięcia o takim rozmachu nie urzeczywistniają się z dnia na dzień. Czy śmiałość wizji kuratorów oraz projektantów będzie wystarczająca, aby wystawa „Kino Polonia” zachwycała widzów w momencie otwarcia?

– Wystawy narracyjne zaczynają nabierać innego wymiaru – mówi Rafał Syska, dyrektor NCKF. – Dotąd były rodzajem parku rozrywki, ścieżki dydaktycznej prze-

kazującej biernemu odbiorcy zestaw informacji. Teraz stają się coraz bardziej krytyczne w tym sensie, że pozostawiają coraz więcej miejsca dla interpretacji. Wystawy narracyjne zaczynają wchodzić w dialog także z przestrzenią, w której się znajdują. Przedę wszystkim jednak uruchamiają nasze zmysły. Zwiędzamy, w zmysłowy sposób doświadczając treści.

O historii kina polskiego wystawa ma opowiadać na powierzchni 1500 m<sup>2</sup>. – To pierwsza w Polsce całościowa ekspozycja stała poświęcona historii polskiej kinematografii. Punktem wyjścia jest kultura filmowa, historia kina na ziemiach polskich widziana z perspektywy widza – wyjaśnia Piotr Kulesza, kurator wystawy.

Wśród inspiracji można wymienić pokazy prezentujące prehistorię kina w Paryżu i w Turynie, wspaniałą wystawę w Nowym Jorku pokazującą proces twórczy, podobną również we Frankfurcie. – Jeśli zaś chodzi o historię kina w ujęciu przekrojowym, nie widziałem wystawy, która dorównywałaby naszej pod względem rozmachu i kompletności – zapewnia Rafał Syska.

Opowieść o polskim kinie rozwijać się będzie chronologicznie, ale nie według tytułów czy osób, a poprzez zjawiska. Zacznie się na samej górze (na trzecim poziomie) od pionierów kinematografii na ziemiach polskich (tu będzie zrekonstruowany przez NCKF biopleograf Prószyńskiego), Aleksandra Herta zderzonego ze swoją gwiazdą Polą Negri, Bolesława Matuszewskiego, Władysława Starewicza – to okres do 1918 roku. Dalej w scenariuszu mamy kino legionów, filmy patriotyczne w służbie odradzającego się państwa.



„Kino Polonia” – wizualizacja wystawy

Potem kino lat 30., które ujęto pod kątem wielkich gwiazd i pojawienia się kultury idol–fan. Na wystawie znajdują się pamiętniki widzów, listy do aktorów, albumy pamiątkowe. II wojna światowa jest dla filmu okresem straty – ekspozycja omawia zaginione tytuły, pokazuje wojenne losy filmowców. Następnie nadchodzi socrealizm, zawłaszczający film dla celów propagandowych. Na porządek chronologiczny wystawy i perspektywę widza nakładają się sposoby prezentacji i wykorzystane środki/media, zmieniające się na każdym z trzech poziomów ekspozycji. Najwyższy z nich oparty jest na obiektach – m.in. projektorach, kamerach. Część środkowa bazuje na wrażeniach audiowizualnych. Okres lat 60. i 70. jako era ikon kina – wielkich aktorów i reżyserów – zostanie przedstawiony w formie spektaklu medialnego. Za pośrednictwem kilkunastu ekranów widz zapozna się z najważniejszymi scenami kina tego okresu. Ta część wystawy jest bardzo sensoryczna – atakuje widza różnego rodzaju bodźcami, nawet podłoga dostarcza dodatkowych wrażeń.

Środki audiowizualne są tu nie tylko narzędziem do przekazywania treści, ale też tematem opowieści. Według Rafała Syski ekrany dotykowe są już *passé*, mamy je na co dzień w swoich smartfonach. Dziś interaktywność polega na tym, że poprzez fizyczność, cielesność widza uruchamiane są rozmaite instalacje.

Na środkowym poziomie znajdziemy makietę o powierzchni 5 m<sup>2</sup>, która pokaże Wytwórnę Filmów Fabularnych, m.in.

dwie hale zdjęciowe, w których odtworzone zostaną plany zdjęciowe produkcji „Kingsajz” oraz „Ucieczka z kina Wolność”. Ten poziom kończy się interaktywną ścianą, na której będą wyświetlane obrazy i teksty prezentujące animacje dla dorosłych. To nowatorskie rozwiązanie – widz będzie nawigował, dotykając ściany. Między drugim i najniższym poziomem znajdują się zawieszony w przestrzeni kostiumy.

Ostatni poziom to dwie instalacje dotyczące kina od końca lat 70. do 2005 roku, kiedy powstał Polski Instytut Sztuki Filmowej. Tu zostanie przedstawiony „Dekalog” w formie dziesięciu monumentów ustawionych w okrąg. Na zewnątrz będą informacje dotyczące lat 80., mrocznego okresu w historii Polski. Widz po ich obejrzeniu – jak mówi Rafał Syska – oczyści się, wchodząc do wewnątrz, do przestrzeni będącej niemal kaplicą, gdzie będzie doświadczał treści związanych z audiowizualnością „Dekalogu”. Zobaczymy tu także instalację poświęconą cenzurze, pokazującą m.in. wycięte fragmenty filmów i mówiącą o tym, dlaczego zostały usunięte.

Ekspozycję kończy instalacja prezentująca kino polskie po 2005 roku. Będzie to ściana wideo, zaplanowana tak, żeby można było ją uzupełniać o nowe filmy, bo przecież historia kina polskiego wciąż trwa. Piotr Kulesza tłumaczy: – Widzowie na wystawie chcą przede wszystkim doświadczać. Zależy nam, aby poczuli atmosferę kina zmieniającego się na przestrzeni dziesięcioleci i powrócili do swoich wspomnień z nim związanych.