



**BARTOSZ
MICHALAK**

WAJDA

KRONIKA WYPADKÓW FILMOWYCH



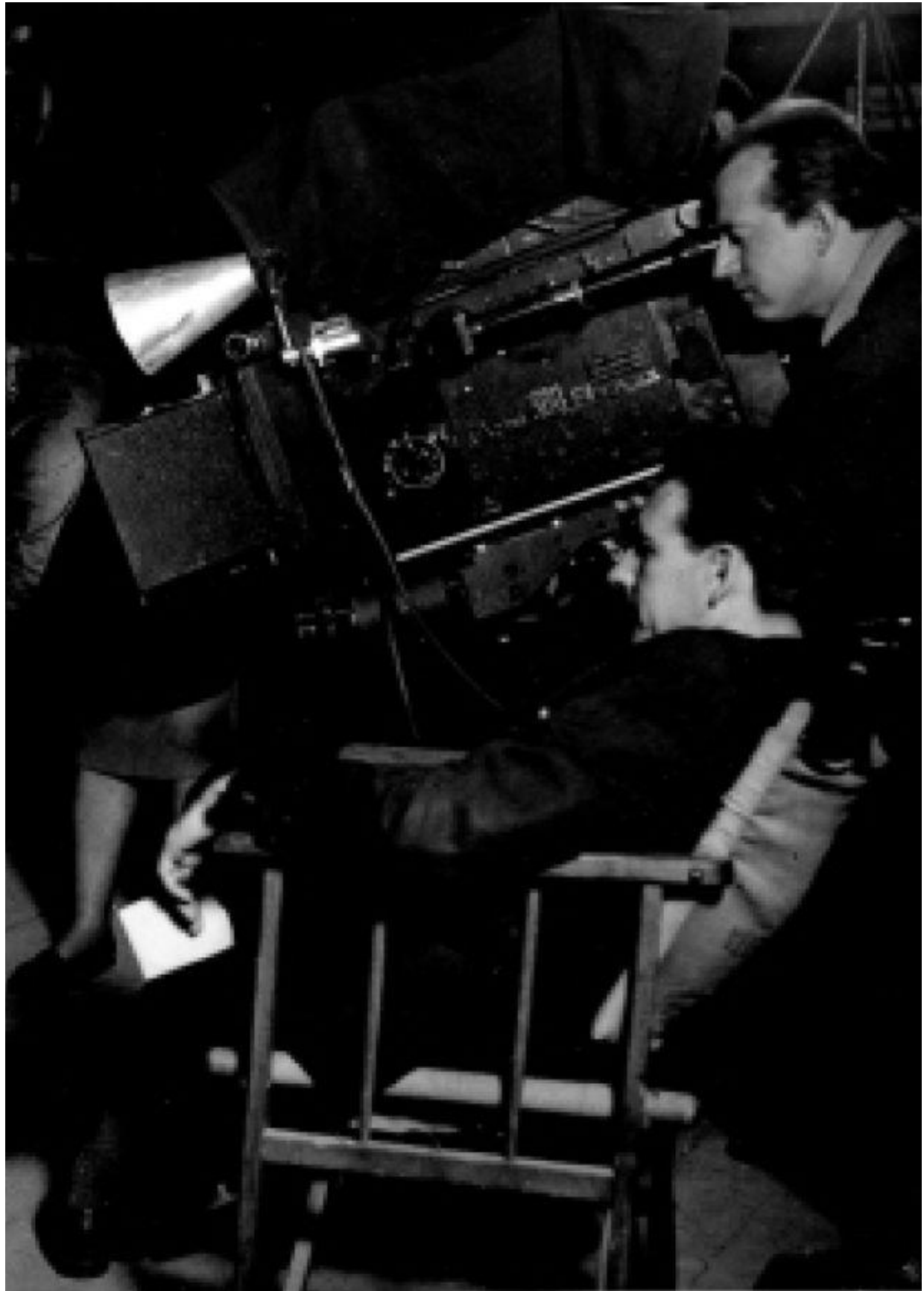
**BARTOSZ
MICHALAK**

WAJDA

KRONIKA WYPADKÓW FILMOWYCH

WAŻNE, KTO POWIEDZIAŁ „KAMERA”

Zamiast wstępu



Andrzej Wajda i Wiesław Zdort

Wojciech Klata:

Pan Andrzej Wajda jest dla mnie artystą totalnym. Uważam go za reżysera, który absolutnie, od początku do końca, robi takie filmy, jakie on chce. On na planie robi swoje. Dąży do celu i cała ekipa jest temu celowi podporządkowana. A jednocześnie on wypuszcza ludzi na plan i daje im w działaniu bardzo dużą wolność. A to już jest wyższa szkoła jazdy – choć to za małe określenie.

Danuta Stenka:

Fantastyczne w panu Andrzeju jest to, że on jest tak bardzo otwarty na propozycje. On należy do coraz radszego typu reżyserów, którzy zapraszają aktora na wspólną wyprawę. I w takiej wyprawie wszyscy jesteśmy równoprawnymi uczestnikami. U mnie na przykład otwierają się w takiej sytuacji dodatkowe klapki, bo widzę, jak bardzo reżyser jest mnie ciekawy. A pan Andrzej jest ciekawy nie tylko aktora, ale każdego człowieka na planie.

Anna Polony:

Jest takie słynne powiedzenie Andrzeja: „Zagrajcie mi to pięknie”. Bierze się z tego, że Andrzej, przygotowując się do realizacji jakiegoś projektu, skupia się przede wszystkim na tym, żeby dobrze obsadzić każdą rolę. Szuka takiego aktora, który wniesie mu w rolę propozycję swojej osobowości i tego, co ma w swoim wnętrzu. Co ważne, Andrzej prawie nigdy się w swoich pomysłach obsadowych nie myli. I to właśnie potem daje takie efekty na scenie czy na ekranie.

Maja Ostaszewska:

Pan Andrzej ma wobec nas, aktorów, czułość. Uważa, że skoro nas obsadził w jakiejś roli, my znamy już scenariusz, to sami sporo o naszych postaciach wiemy. To jest wspaniałe, bo taka postawa u reżysera dodaje skrzydeł. Wtedy chcemy dać z siebie jeszcze więcej i rzeczywiście rozkwitamy. Na planie u pana Andrzeja każdy z nas wiedział, że jest na swoim miejscu.

I jeszcze jedno: pan Andrzej bardzo nie lubi, żeby traktować go jak pomnik. Jest bardzo otwarty i lubi rozmawiać na planie. Każdy może przyjść do niego z jakąś propozycją, nie tylko aktorzy. A jednocześnie pan Andrzej doskonale wie, czego chce. I już po jednym zdaniu potrafi powiedzieć albo: „Nie, to są głupoty”, albo: „Doskonale, właśnie tak zrobimy”. Ma w sobie niesamowitą intuicję, radar, który wskazuje mu, co przyda się filmowi, a co – wręcz przeciwnie.

Jan Englert:

Andrzej Wajda... Powiedziałbym, że jego praca polega na selekcjonowaniu. On selekcjonuje pomysły swoje, współpracowników, aktorów i wybiera z nich najlepsze rozwiązania. I rzadko się przy tym myli. Przeciwnicy Wajdy zarzucali mu, że to inni zrobili za niego te filmy. Tymczasem to wszystko polega na tym, że Andrzej znakomicie dobiera sobie współpracowników. Niczego im przy tym nie narzuca. Za to korzysta z ich talentów, i to w inteligentny sposób.

Wajda jest jak kapitan wielkiego okrętu. Świetnie wiosłować potrafi wielu. Bosman ma już trudniej. A być dobrym kapitanem – to już potrafią nieliczni. Andrzej ma umiejętność prowadzenia zespołu w taki sposób, że wszyscy jesteśmy oddani jednej sprawie. Na przestrzeni moich kilkudziesięciu lat pracy z wieloma reżyserami muszę powiedzieć, że w wydaniu Wajdy jest to o tyle inne, że tego się praktycznie nie odczuwa. To po prostu jest. Jego łatwość prowadzenia ludzi bierze się nie tylko z talentu, ale ze sposobu zachowania, kultury osobistej, sposobu bycia, wychowania...

Daniel Olbrychski:

U Andrzeja na planie wszyscy mają setki pomysłów: aktorzy, asystenci, pozostali ludzie z ekipy. Ale ostateczną decyzję podejmuje Andrzej. On sam najlepiej to podsumował, mówiąc: „Nieważne, kto rzucił pomysł, ważne, kto powiedział „Kamera”...

Wszyscy twórcy, którzy kiedykolwiek współpracowali z Andrzejem Wajdą – a w tej książce pojawia się ich ponad pięćdziesięcioro – są zgodni: Wajda jest bodaj jedynym w Polsce reżyserem, który mówi o swoich kolejnych dziełach „nasz film”. Każdy na planie bowiem miał zawsze prawo przyjść i opowiedzieć o swoim pomysle, obojętnie, dobrym czy złym. Tak było przy debiutanckim *Pokoleniu*, tak samo – przy ostatnich, jak na razie, *Powidokach*. Sam Wajda podkreśla jednak:

– Żeby film był „nasz”, musi być udany, wyjść naprzeciw widowni, zostać zauważony przez krytykę. Niestety nie wszystkie moje filmy spełniają te kryteria, są wśród nich nieudane. Te nieudane nie są już „nasze”, to są „moje” filmy. Można zadać pytanie, a kto dokonuje tej oceny? Oczywiście – ja.

Ta książka jest zatem opowieścią o tym, jak powstawały dzieła, które zapisały się na trwałe w historii polskiego kina. Ale też portretem człowieka, który nadawał tym filmom ostateczny, niepowtarzalny kształt. Portretem niezwykłego Artysty Kina – Andrzeja Wajdy.

1. POKOLENIE



Na planie *Pokolenia*. Pierwszy z prawej:

Andrzej Wajda, za kamerą – Jerzy Lipman.

Najpierw na szarym ekranie pojawia się napis: „Państwowa Szkoła Filmowa przedstawia film dokumentarny pt.”. W tym momencie widać wazon, ze znakiem... Pieczęci? Widzianej od góry róży? Nad znakiem napis: „Ceramika ilżecka”. A po chwili wazon obraca się i na jego tylnej części możemy przeczytać: „Scenariusz i realizacja: A. Wajda. Zdjęcia J. Lipman”. To pierwsze kadry krótkiego, niespełna dziesięciminutowego filmu, pokazującego tradycję i współczesność sztuki ceramicznej w Ilży.

Ceramika ilżecka jest jedną z trzech etiud, jakie Andrzej Wajda realizuje jako student łódzkiej Szkoły Filmowej. Dwie pierwsze – druga nosi tytuł *Zły chłopiec* – powstają w 1951 roku. Dwa lata później powstaje *Kiedy ty śpisz*.

Andrzej Wajda studia na wydziale reżyserii rozpoczyna jesienią 1949 roku. Przyjeżdża do Łodzi z Krakowa, gdzie studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych. Jest jednym z trzydziestu siedmiu przyjętych na wydział reżyserii. Wraz z nim studia zaczynają m.in. Kazimierz Kutz, Janusz Morgenstern, Stanisław Bareja czy Jan Łomnicki.

Szkoła Filmowa w Łodzi powstała zaledwie rok wcześniej. Pierwszym dyrektorem – pozycja rektora pojawi się dopiero w 1952 roku – był Marian Wimmer. Jeszcze w 1949 roku stanowisko to obejmuje Jerzy Toeplitz, człowiek, dzięki któremu Szkoła wkrótce zbuduje swoją międzynarodową renomę.

Początki są trudne. Z jednej strony dla przyszłych adeptów reżyserii jest to raj na ziemi. Są prowadzeni przez grono znakomitych pedagogów, wykształconych jeszcze przed wojną. Na wydziale reżyserii zajęcia prowadzą bowiem tacy specje, jak Wanda Jakubowska czy Antoni Bohdziewicz. Studenci „Filmówki” mogą też korzystać z filmów niedostępnych dla zwykłych śmiertelników, wypożyczanych na ogół z ambasad na jednorazowe pokazy. To właśnie w Szkole będą chłonać filmy z całego świata, na czele z tymi, które najbardziej zainspirują pierwsze roczniki: filmami Roberto Rosselliniego i innych przedstawicieli włoskiego neorealizmu.

Z drugiej strony przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych to w sztuce najczarniejsze lata stalinizmu. Stąd w polskim kinie królują filmy w rodzaju *Za wami pójdą inni...* Bohdziewicza – opowieść o działalności lewicowego podziemia w Warszawie, czy *Dwie brygady* Wadima Berestowskiego – historia konfliktu młodych socjalistycznych ideowców ze starymi fachowcami. I jeszcze jedno: w momencie kiedy studia rozpoczyna 37 przyszłych reżyserów, w 1949 roku na ekrany trafiają trzy polskie produkcje fabularne, w 1950 – cztery, w 1951 – znów trzy, za to w 1952 roku – ani jedna. Po prostu na produkcję filmową nie ma pieniędzy. Nie ma ich również dla Szkoły – większość studentów w czasie studiów

zrealizuje zaledwie jedną samodzielna etiude. Wajda, ze swoimi trzema, moze mowic o olbrzymim szczesciu. Oznacza to rowniez, ze od poczatku mlodzi studenci musza liczyc sie z tym, ze dla nich samych moze w zawodzie nie byc miejsca...

Byc moze wlasnie dlatego Bohdziewicz wpada na pomysl, aby grupa studentow pierwszego i drugiego rocznika wydzialu rezyserii przygotowala wspolny projekt: zlozony z czterech nowel film mialby szanse trafić do normalnej dystrybucji kinowej, a tym samym pozwolily zaistniec mlodym twórcom w swiadomosci widza.

Czeslaw Petelski:¹

Ja, Ewa (Poleska, pozniej Petelska), (Konrad) Nałeczki i Wajda zaczelyśmy pracowac nad nowelami. Mial to byc nasz wspolny film absolutoryjny. Pracowalem nad nowela rozgrywajaca sie w Nowej Hucie, a zatytuLOWANA *Cena betonu*. Nałeczki robil *Historie Jacka*, czyli opowieść o pracy brygad SP przy budowie zapory wodnej w Goczałkowicach. Ewa kręcila temat wiejski *Sprawa konia*, o junaku SP, który wraca na wieś i za zarobione pieniadze kupuje konia, z czego wynikaja pozniej same klopoty.

Czwarta nowela, przygotowywana przez Wajde na podstawie pomyslu samego Bohdziewicza i wedlug scenariusza Wojciecha Żukrowskiego, ma nosic tytul „Kasia z tkalni numer 3”. Jej bohaterka jest mloda tkaczka, która po godzinach przygotowuje sie do wystepu w amatorskim wystawieniu *Zemsty Aleksandra Fredry*. Watki ze sztuki zaczynaja nakladac sie na zycie osobiste dziewczyny. Nowela ta nigdy jednak nie ujrzy swiatla dziennego. Jak twierdzil pozniej Roman Polański w autobiografii – trzy pierwsze ekipy zuzyly cala przeznaczona na film taśme – i dla Wajdy juz jej zwyczajnie zabraklo. Sam Wajda mowi dzis:

– To mnie uratowalo od udzialu w tym filmie, zwlaszcza ze scenariusz Żukrowskiego byl beznadziejny. Zaczynajac *Pokolenie*, mialem czyste konto.

Czeslaw Petelski:

Trzy opowieści wyswietlano w kinach. W ten sposob Bohdziewicz probowal sie przebic z filmami szkolnymi do zawodowej kinematografii. Tylko nowela Ewy pozytywnie zrecenzowano. Nałeczkiego i moje byly, delikatnie mowiac, slabe.

Po ukończeniu studiow Wajda moze jedynie pomarzyć o realizacji wlasnego filmu. Na razie zaczyna prace jako asystent rezysera. Pracuje w ekipie Aleksandra Forda przy filmie *Piątka z ulicy Barskiej*. To rozgrywajaca sie w 1947 roku opowieść o grupie mlodych ludzi, którzy nie potrafią przystosowac sie do powojennej rzeczywistosci i popelniaja rózne przestępstwa. Szansa na reedukacje ma byc praca przy budowie trasy W-Z. Jednoczesnie na swoja strone usiluja

przeciagnąć młodych chłopców „działacze reakcyjnego podziemia”. Ten komunistyczny w treści i neorealistyczny w formie film trafił do konkursu festiwalu w Cannes, w 1954 roku, gdzie otrzymuje Nagrodę Jury.

Kazimierz Kutz:

Aleksander Ford, ówczesny szef kinematografii, programowo nienawidził łódzkiej szkoły i wszystkiego, co było z nią związane, nie uznawał. Był w konflikcie z Jakubowską. Myślę, że taką przyczyną skierowania *Pokolenia* do produkcji była jego chęć zrobienia na złość tym, którzy w szkole uczą, szkołę prowadzą, a nie potrafią swoich studentów wprowadzić do produkcji. A nasi wykładowcy tego nie potrafili, bo nie mogli. Bo to było królestwo Forda. I myślę, że to był z jego strony rodzaj takiej perwersji, niskich instynktów. W tym jest coś niezwykle prawdziwego. Tyle że Ford miał pecha trafić na Wajdę.

Andrzej poznał Forda jako student na planie *Piątki z ulicy Barskiej*. Ford wtedy pierwszy raz zobaczył studenta... Być może ich spotkanie jest historycznym momentem w dziejach powojennej polskiej kinematografii, dlatego że władza Forda była wtedy ogromna, a Ford zobaczył akurat Andrzejkę. Oczywiście nie wiadomo było wtedy, co w Wajdzie siedzi, ale Andrzej miał ujmujący wdzięk.

Wajda zawsze miał arystokratyczny dystans do rzeczywistości. W szkole również. Nie był to człowiek, który skupiał wokół siebie innych. On był osobny, „artysta, z Krakowa”. W żadnym razie nie był to człowiek, który w jakikolwiek sposób mógł się kojarzyć z ZMP czy z zbiorową dyscypliną. Taki był sobie jakby na boczku.

Myślę, że inicjatywa zrobienia *Pokolenia* wyszła od Forda, ponieważ on skupował wszystko, co się dało i pilnował, żeby tego inni nie robili. I myślę, że kiedy odkrył Wajdę, ale też książkę Czeszki, to wymyślił, żeby to dać do produkcji przez szkołę. Jednocześnie był to w jakimś sensie film zgodny z jego światopoglądem ideowym, bo to jest jednak opowieść o młodzieży komunistycznej.

Dzięki decyzji Aleksandra Forda trzon ekipy *Pokolenia* stanowią wyłącznie debiutanci: reżyser Andrzej Wajda, scenarzysta Bohdan Czeszko, drugi reżyser Konrad Nałęcki, autor zdjęć Jerzy Lipman, operator kamery Stefan Matyjaskiewicz, kompozytor Andrzej Markowski, asystent reżysera Kazimierz Kutz, no i aktorzy: Zbigniew Cybulski, Urszula Modrzyńska, Zofia Czerwińska, czy Ryszard Kotys. Jedynie grający główne role Tadeusz Łomnicki i Tadeusz Janczar mają już za sobą pierwsze doświadczenia filmowe.

Kazimierz Kutz:

Andrzej otoczył się rówieśnikami ze swojego roku. Lipman, Matyjaskiewicz czy Konrad Nałęcki – przyjaciel Wajdy, który podobno namówił

go do przyjscia do szkoły filmowej – wszyscy byli z jednego rocznika, dwa lata wyżej nade mną. Ja jako jedyny młodszy od nich znalazłem się w tej ekipie. Zaproponował mi asystenturę. Do dzisiaj nie potrafię powiedzieć, dlaczego tak się stało. Być może dlatego, że byłem w szkole swoiście widoczny. To znaczy byłem człowiekiem, który działał w ZMP. A jednocześnie rozpięła mnie radość takiego plebeja ze Śląska, który dostał się do luksusowej szkoły. Byłem człowiekiem potwornie radosnym. Być może tym się różniłem od przeciętnego studenta. W Szkole Filmowej panowało na co dzień przygnębienie na skutek rzeczywiście ogromnej liczby przedmiotów, a jednocześnie strasliwego reżimu politycznego. Tam strasznie ważna była partia. Te wszystkie zarządy młodzieżowe, itd. A ja jakby byłem takim człowiekiem, który pęczniał radością. I myślę, że dlatego wpadłem mu w oko, bo nie miałem wtedy z nim żadnych bliższych kontaktów.

Nie mieliśmy tak naprawdę pojęcia, jak się robi film, jak prowadzi się aktora. Zaczęliśmy się uczyć na tej żywej ranie, ale mieliśmy do tego warunki. Dlatego że wtedy nie było problemu pieniędzy. Kiedy wydawało nam się, że coś sknociliśmy, mogliśmy to powtórzyć. I nawet nie musieliśmy tego tłumaczyć, bo nie byliśmy w jakimś specjalnym gorscie.



W środku Andrzej Wajda i Tadeusz Łomnicki



Na planie filmu *Pokolenie*

Jedynym człowiekiem, który właściwie wniósł w to wszystko wyższą świadomość artystyczną, był Tadeusz Łomnicki. Wajda poznał Łomnickiego, podobnie zresztą jak i Janczara, na planie *Piątki z ulicy Barskiej*. Łomnicki, choć o rok młodszy od Wajdy, wiedział już o zawodzie prawie wszystko. To był człowiek, który nie tylko świetnie grał, ale nawet dramaty swoje pisał. Tadeusz miał pełną świadomość, co to jest aktor, co to jest dramaturgia, co to jest sztuka itd. To on nam wiele podstawowych rzeczy tłumaczył, patrząc na to, co my robimy. Chodziło przede wszystkim o myślenie dramatyczne. Więcej, on nawet bardzo pomagał nam również w prawidłowym obsadzeniu filmu. Na przykład tam jest taki dziwny, przez niego wymyślony, moim zdaniem świetny pomysł, żeby jego matką w filmie była Hanna Skarżanka, podówczas młoda piękna kobieta. Jeżeli ta piękna, hoża kobieta gra matkę dorosłego mężczyzny – na ekranie zaczyna funkcjonować sprzeczność: to jest coś niezwykłego – niby stara, ale piękna.

Ryszard Kotys:

Pamiętam taką sekwencję płonącego getta. Realizowaliśmy ją we Wrocławiu. To miasto, mimo że od wojny upłynęło kilka lat, dalej było zrujnowane i wciąż znajdowały się tam dzielnice, które można było swobodnie niszczyć.

W każdym razie chodziło o scenę, w której z daleka widać, jak razem z Łomnickim strzelamy do Niemców. Stoimy, strzelamy. Po jednym z dubli Tadzio mówi do mnie tak:

– Większe gesty musisz robić. Kiedy kamera stoi daleko, to musisz grać szeroko, żeby to było widoczne.

On już myślał o takich sprawach. Kiedyś powiedział mi tak:

– Pamiętaj, kiedy masz zbliżenie, nie możesz być martwy. Albo sobie gdzieś spojrzysz w bok, albo mrugnij. Coś niewielkiego, ale żeby ta twarz była zawsze żywa, żeby ona nie była martwa.

On grał już przecież w paru filmach, m.in. w *Zalodze*, o ile pamiętam. Ale nie chodzi tu o jego doświadczenie. Tadeusz zastanawiał się, jak udoskonalić swoją grę. Po latach stał się wybitnym pedagogiem. I już na planie *Pokolenia* miał takie skłonności, żeby od czasu do czasu coś podpowiedzieć mniej doświadczonemu koledze.

Tadeusz Janczar miał już na koncie dużą rolę w *Piątce z ulicy Barskiej*. Kiedy przystępował do zdjęć w *Pokoleniu*, był już bardzo znanym młodym aktorem. *Pokolenie* oczywiście przyniosło mu jeszcze większy rozgłos ze względu na to, że zagrał postać tragiczną. Jego atutem było, że z jednej strony był aktorem bardzo kreatywnym, a z drugiej – bardzo naturalnym. Ta naturalność stanowiła atut w wielu jego następnych kreacjach. A poza tym Tadeusz Janczar był bardzo normalnym, zwykłym człowiekiem.

Ja sam do obsady *Pokolenia* trafiłem przez próbne zdjęcia. Myślę, że moją osobę podpowiedział Wajdzie Antoni Bohdziewicz. On miał taki zwyczaj, że gdziekolwiek się pojawiał i zainteresował go jakiś aktor, starał się przynajmniej wziąć od niego adres i potem pozostać w kontakcie. Do mnie poszedł po jednym ze spektakli, które zagrałem w teatrze w Kielcach. Proponował mi różne projekty – miałem zagrać w jego „Szymku Bielasiu”, przygotowywanym na podstawie scenariusza Ścibora-Rylskiego. Tyle że do tego samego projektu przygotowywała się również Wanda Jakubowska, która w tej roli widziała raczej Zbyszka Cybulskiego. Jednak cały projekt upadł, nie wiem, czy ze względu na rywalizację Bohdziewicza z Jakubowską, czy też zdecydowały inne względy.

Zofia Czerwińska:

Mówiąc pół żartem, pół serio, karierę aktorską zaczynałam bardzo skromnie, bo do filmu nikomu nieznanego Andrzeja Wajdy ściągnął mnie nikomu nieznanemu Romek Polański. Byłam wtedy na pierwszym roku krakowskiej szkoły teatralnej. Przyjaźniłam się wtedy z Romkiem, choć on sam nie dostał się do szkoły. Do dziś pamiętam nawet, co mówił na egzaminie – *Przez świat idące wołanie* Galczyńskiego.

Romek od zawsze interesował się kinem. Kręcił się przy różnych

produkcjach, w końcu dostał niewielką rolę w *Pokoleniu* właśnie. I kiedy spotkaliśmy się w Krakowie, powiedział mi, że jest w tym filmie epizod, takiej barmanki, która ma być wyjątkowo ostrą dziewczyną. „Ty jesteś taką temperamentną osobą – powiedział Romek – powinnaś się nadać”. Produkcja filmu na szczęście potwierdziła jego propozycję – i tak znalazłam się w tym filmie.

Jechałam na plan z duszą na ramieniu. W końcu nam, studentom szkoły teatralnej, nie wolno było brać udziału w filmie. Mimo to pojechałam. I spędziłam na planie tydzień, choć do zagrania miałam zaledwie dwie sceny. Jedną to była taka, gdzie Janczar z Cybulskim się bili, a ja miałam ich rozdzielić – do tego właśnie był potrzebny mój temperament. Ta scena wyleciała potem z filmu, prawdopodobnie ze względów politycznych. Pozostała w filmie tylko jedna moja scena, ta, w której jestem napastowana przez Werkschutza, granego przez Kazimierza Wichniarza, i traktuję go dosyć ostro.





„To był pierwszy film Wajdy, zarówno on, jak i jego asystenci nie mieli jeszcze wielkiego doświadczenia i dlatego każde ujęcie przygotowywali długo i starannie”.

Dziś pewnie to wszystko powstałoby w jeden dzień. A wtedy trwało tydzień. Nie tylko dlatego, że sprzęt, z kamerą na czele, był bardzo ciężki i długo trwało ustawianie wszystkiego. Po prostu to był pierwszy film Wajdy, zarówno on, jak i jego asystenci nie mieli jeszcze wielkiego doświadczenia i dlatego każde ujęcie przygotowywali długo i starannie.

Ryszard Kotys:

Nie pamiętam, ile było dni zdjęciowych. Pewnie około 60. Ja sam miałem 30. I muszę powiedzieć, że jako absolwent szkoły aktorskiej miałem bardzo przyzwoitą stawkę 300 złotych za dzień. Za to Łomnicki, który sam jeszcze wtedy nie skończył trzydziestki, jako aktor bardzo już znany, z całą tą legendą z krakowskich czasów, zarabiał 600 złotych dziennie. A Romek Polański, który nie miał dyplomu, dostawał 240 złotych.

Wtedy robiło się dubli dosyć dużo, ze względu na taśmę. Nigdy nie było wiadomo, czy taśma nie będzie porysowana, niedoświetlona. Wtedy były inne taśmy, nie tak czułe, nie było takiego oświetlenia jak teraz. Sama kamera nie miała tych możliwości. Aktorzy byli pomalowani taką warstwą, jak teraz niektóre panie, odzyskujące młodość, zamalowują sobie zmarszczki. Tak my wyglądaliśmy. Ja

pamiętam, jak Polański grał scenę w krótkich spodenkach. Jechaliśmy na plan i Roman w pewnym momencie wyskoczył z samochodu, żeby papierosy kupić czy gazetę, już nie pamiętam. Do niego natychmiast milicjant podszedł. Zobaczył takiego malucha wymalowanego... Zaczął pytać: „Co, co...”. Widział takiego gówniarza, wymalowanego jak Indianin, i nie wiedział, jak się ma zachować.

Wajda od samego początku wprowadził zwyczaj, że kiedy taśmy przychodziły w końcu z laboratorium, przychodziła je oglądać cała ekipa, przynajmniej ta aktorska. Takie przeglądy miały na celu sprawdzenie, czy wszystko dobrze wyszło, szczególnie pod względem technicznym, i czy scenę trzeba powtarzać, czy też można ją uznać za zrealizowaną. Pamiętam pierwszy z takich przeglądów. Byłem przerażony, bo po raz pierwszy zobaczyłem siebie na ekranie. Człowiek, który jest młody, nie potrafi tak łatwo zaakceptować siebie – swoich ruchów, sposobu mówienia. Muszą upłynąć lata, zanim będzie się oglądało siebie jak kogoś obcego. Właśnie po tym pokazie Tadek Łomnicki podszedł do mnie i powiedział: „Rysiu, ale fajnie zagrałeś”.

Kazimierz Kutz:

W gruncie rzeczy była to praca bardzo nowoczesna, pracowaliśmy na zasadzie burzy mózgów. Mieszkaliśmy w jakimś nędznym hoteliku, dzisiaj ten hotel chyba już nie istnieje. Zakwaterowani byliśmy wszyscy w jednym pokoju – operatorzy i reżyserzy. Żyliśmy tym filmem totalnie. Cośmy wymyślili wieczorem, to realizowaliśmy to nazajutrz, a po kolacji spotykaliśmy się i kombinowaliśmy, co dalej. Ale wpadaliśmy we własne pułapki, bo nie kręciło się scen po kolei. W związku z czym orientowaliśmy się na przykład, że świeżo wymyślona przez nas sytuacja nijak ma się do tego, co zrobiliśmy wcześniej. W ten sposób sami się kotletowaliśmy. Piekielnie się dużo uczyliśmy i wszystko w związku z tym było improwizacją w najlepszym tego słowa znaczeniu, bo mieliśmy ograniczenie bohatera w tekstach Czeszki. Ale kiedy coś wymyśliliśmy i potrzebowaliśmy dialogu, to Czeszko natychmiast to pisał tak, jak chcieliśmy. On był fantastyczny, elastyczność jego była rzadko spotykana.

Naszym estetycznym pierwowzorem był oczywiście włoski neorealizm, bo wtedy wszyscy byliśmy tym zakopceni, i oczywiście kino amerykańskie, któreśmy oglądali z archiwalnych zbiorów szkoły. Oglądaliśmy tę klasykę, mieliśmy ją w sobie. W szkole bez przerwy oglądało się filmy. Dla nas ideałem w *Pokoleniu* było właśnie połączenie tej zawodowości nazwijmy to amerykańskiej z żywiołem potocznego życia w neorealizmie włoskim. Włosi robili filmy w prymitywnych warunkach, ale za to z wielkimi talentami i z przymusowym wyjściem w rzeczywistość, musieli uciekać z atelier. I to się w filmie Andrzeja tłucze. W tym sensie to jest bardzo ważny film, bo widać, że dobrze się uczyliśmy, dobrze sposobiliśmy i wykorzystaliśmy tę szansę. Cokolwiek by się o tym filmie

powiedziało, są tam niektóre sekwencje, których nie ma się czego wstydzić. A wymowy tzw. politycznej, ideologicznej, no to jest jakby inna sprawa. I ja na ten temat nie chcę nic mówić, bo nie jest to moja sprawa.

Andrzej zawsze miał taki system pracy, że bardzo cenił uczestnictwo w zbiorowości twórczej i czekał na impulsy. Ale jednocześnie mieliśmy chęć robienia rzeczy możliwie doskonałych, ponad swoje możliwości. Andrzej niektóre sceny dawał z wyprzedzeniem do przygotowania. Ja dostałem polecenie: przygotować scenę śmierci Jasia Krone – Janczara. Od początku do końca samodzielnie. Trzeba było znaleźć klatkę schodową, ale i rozwiązanie fabularne techniczne, pirotechniczne itd. Dwa tygodnie miałem na to czasu.

To była dla mnie wielka, fantastyczna sprawa. To była scena, która wymagała ogromnego wysiłku. Pracowaliśmy na klatce schodowej, nie w atelier. W tym przypadku kiedy chce się puścić serię z karabinu po ścianie, to musi to być odpowiednio wcześniej przygotowane. A najważniejsze, że można to zrobić tylko raz. Nie można robić drugiego dubla, bo trzeba by zmieniać ścianę.

Poza tym był problem techniczny, bo Janczar miał skakać z piątego piętra do klatki, która miała dwa dwadzieścia i tam nie mogło być żadnych specjalnych oszustw. Trzeba to było robić sposobem. Widz musiał mieć poczucie, że to jest bez oszustw. Trzeba było uruchomić inwencję. Janczar był człowiekiem nieprawdopodobnie odważnym. On przyszedł z wojska i był świetnie ostrzelany. Byliśmy ambitni. To wymagało piekielnych przygotowań, precyzji, ale one musiały mieć pokrycie w cechach i zdolnościach wykonawców. Janczar to wszystko miał. W związku z tym trzeba było rozstrzygnąć, jak zrobić ten skok.

Rozwiązaliśmy to w ten sposób, że Janczar skakał z jednego piętra tylko. Tam była zawieszona płachta, która go przejmowała na półpiętrze. A potem wybraliśmy już na miejscu jeden dubel, który uznaliśmy za najlepszy, bo on się układał w pewien sposób, odcinaliśmy z tego dubla ostatnie klatki i na miejscu to się wywoływało. Na dole zrobiliśmy podest, gdzie tylko kamera wystawała. Wstawialiśmy ten negatyw do klatki i według tego ustawialiśmy kukłę. Mieliśmy sześć kukieł. Asystent siedział na piątym piętrze. Na jednym sznurku to było zrobione. Miał żyłkę, przecinał na hasło sznurek i kukła leciała w dół. Na szczęście dwie się nie rozwały. Spadały i zatykały obiektyw. W przygotowaniu tego ujęcia miałem wolność całkowitą. I bawiliśmy się wszyscy w kino, żeby to wyglądało tak jak w amerykańskim filmie.

Przygotowanie takiej sceny nie jest takie proste. Kiedy Janczar strzela, a potem do niego strzelają i przebijają mu płaszcz, trzeba było wiele godzin badać te materiały. Tyle dawać środka wybuchowego, żeby przebicie materiału robiło wrażenie prawdziwej kuli. Rękaw nie mógł rozszarpać się dalej i nie mogło być widoczne całe urządzenie. W każdym razie uzyskaliśmy to optimum. Jeszcze musiała być krew. To bardzo śmiesznie wyglądało, bo ładunki wkładało się

w prezerwatywy wypełnione soki. Potem kwestia synchronizacji, żeby Janczar powiedzmy skręcił rękę w chwili wybuchu, bo w momencie, kiedy jest ten postrzał, to mógłby sobie oczy wypalić. Ćwiczyliśmy długo. Nikt tego nie widział.

Dzień ujęcia. Ekipa schodzi na plan i widzi, co my wyprawiamy. Kondomy leżą. Ja Janczara pakuję w jakieś pancerze ołowiane, pod ubraniem mu ciągnę te sznurki. Za kamerą siedzi drugi operator, ma prawie przy głowie worek z piaskiem i karteczkę z czarnym punktem, do którego Janczar ma strzelać. Gdyby Tadeusz strzelił pięć centymetrów dalej, toby zabił tamtego. Ale tam za aparatem siedział powstaniec warszawski, który się w ogóle nie bał i był pewny Janczara, bo po to tyle ćwiczyliśmy.

Ale wyglądało to strasznie i co słabsze panie dostawały ataku hysterii, że one nie chcą w tym uczestniczyć. A nie było żadnego BHP, że wolno strzelać czy nie wolno strzelać, i to jeszcze na klatce schodowej, a nie w atelier. To były inne czasy. A my po prostu zmierzaliśmy do perfekcyjności.

Jako asystent odpowiadałem też w *Pokoleniu* za sceny zbiorowe. Jedna z nich rozgrywała się pod mostem Poniatowskiego, którądy miała przechodzić kolumna Żydów. Skąd tu tyłu Żydów po wojnie znaleźć? Na szczęście był w ekipie Roman Heinberg, który znał wszystkich Żydów na świecie. Pomógł mi znaleźć tyłu młodych Izraelitów, ilu mogł. Dokooptowaliśmy też gojów. Wszystko już gotowe, a tu widzę, że straszny paraliż zapanował w ekipie, bo Oleś Ford wszedł do wozu dźwiękowego. Zobaczyłem, że zamknął drzwi, więc mówię: „Co wy, kurwa, tego żydowskiego kurdupla się boicie? Przecież to jest kretyn, bęcwał, nie widzicie tego?”. Dalej nastąpiło wielkie przemówienie, jaki z niego złoczyńca i menda. Nagle za mną trzask i widzę: Oleś wychodzi z wozu. Widocznie wszystko słyszał i nie wytrzymał. Ekipa zdrętwiała: Kutz jest skończony! To nie do pomyślenia, żeby publicznie tak zjebać Forda. Sam pomyślałem: ścięty będę! To już koniec!

Minęło pół godziny, przychodzi do mnie stary dźwiękowiec, jeszcze z „Czołówki”², i zaprasza do wozu. A tam nie miał prawa nikt wchodzić. Dźwiękowcy stanowili zamknięty klan, jak magicy. Wchodzę, są dźwiękowcy, kierowca, cztery szklanki wódki i ten z „Czołówki” mówi: „Panie Kazimierzu, będą z pana ludzie”. Potwierdzili, że Ford słyszał cały mój monolog. Okazało się, że trafiłem Olesia w czuły punkt. Przestraszył się, że jestem wariat. Nigdy się mnie już nie czepiał.

Zachowywaliśmy się jak chłopcy, którzy robią psoty. Ford, stary wyga, zorientował się, że coś kombinujemy, i kazał Andrzejowi niektóre już nakręcone sceny przekreślać bądź wręcz wyrzucać. Wszystko to odbywało się na wysokim poziomie salonowym: „Panie Andrzeju” i „Panie Aleksandrze”. Wajda zachowywał się fantastycznie. Ani nie przekreślał scen, ani materiału nie wyrzucał, tylko chował. Kiedy *Pokolenie* zostało zmontowane, Ford zobaczył, że został nabrany.

Nastąpił wówczas moment, który mówi o Fordzie wszystko. Powiedział: „Andrzeju, lepiej nie można było”. I zniszczył dwie najlepsze sceny.

Ryszard Kotys:

Aleksander Ford nie wtrącał się do zdjęć. Natomiast po zdjęciach, o ile wiem, on tak podobno pociął pierwszą wersję, że z tego już nic nie wyszło. W zasadzie można powiedzieć, że to montażysta, Czesław Raniszewski, uratował film. Podobno on w pewnym momencie Wajdę przekonał: „Nie załamuj się, coś z tego zrobimy” – i coś się posklejało.

Pewne sceny zostały wyrzucone. Działała wtedy wewnętrzna cenzura. To nie polegało na tym, że jakaś grupa ludzi odbiera film na kolaudacji, tylko wszystko działo się grubo przed kolaudacją. Po pierwszym montażu opiekun artystyczny filmu, w tym wypadku Ford, mógł powiedzieć, jakie trzeba wprowadzić zmiany.

Kazimierz Kutz:

Był taki moment, że Ford chciał firmować film własnym nazwiskiem: na zasadzie, że zrealizował go sam, a Wajda z naszą pomocą mu tylko asystowali. Na szczęście wycofał się z tego pomysłu. Nie zmieni to faktu, że niektóre sceny musieliśmy zrobić na nowo, część kompletnie wywalić.

Czesław Petelski:

U Forda, gdzieś pod skórą, cały czas tkwiło zwalczanie konkurencji, żeby, broń Boże, ktoś nie wyrósł choć ociupinkę wyżej.

Roman Polański wspominając swoją pracę przy *Pokoleniu*, napisał, że kolaudacja filmu „nie przebiegała najlepiej”. To bardzo eufemistyczne stwierdzenie, bo w rzeczywistości wszystko ma fatalny dla Wajdy i jego ekipy przebieg. Film zostaje pokazany całemu Biuru Politycznemu na specjalnym pokazie w stołowce ośrodka rządowego w Konstancinie (to właśnie w Konstancinie odbywały się pokazy, na których Biuro Polityczne oglądało nowe polskie filmy i oceniało, czy można je wypuścić na ekrany...). Reakcja przedstawicieli władzy jest jednoznacznie zła. Towarzysz Jakub Berman, ówczesny wicepremier, grzmi: „To jest lumpenproletariat, a nie grupa bojowców”. Władza zamówiła film o grupie młodych komunistów, a dostała opowieść o młodych, pełnych ambicji, ale i wątpliwości ludziach. Nic więc dziwnego, że decyzją władz zamiast do rozpowszechniania film ma trafić na półki.

Kazimierz Kutz:

Wszystko byłoby dobrze, gdyby ten film nie był tak dobry. Ford pierwszy się przestraszył, kiedy zobaczył, co to jest. Mimo że to takie koślawe, ale coś w tym *Pokoleniu* było. W związku z tym Andrzej, według moich źródeł, musiał dać taki

haracz i radykalnie film przemontować. Ale sprawy już zaszły za daleko i już nie można było powiedzieć, że tego filmu nie ma. Bo on był zbyt dobry. I fama o nim zaczęła się rozpowszechniać.

Ryszard Kotys:

W pierwszej wersji filmu – Wajda wspominał o tym niedawno w jakimś wywiadzie – była taka wspaniała, okrutna scena z udziałem Kostka (Zbyszka Cybulskiego), rozgrywająca się na cmentarzu żydowskim, gdzie Kostek wyrwa złote zęby z poobcinanych ludzkich głów. Pamiętam tę scenę, widziałem ją na przeglądzie materiałów. Jestem przekonany, że to właśnie ta scena zwróciła uwagę Wajdy na talent Zbyszka, co zaowocowało potem *Popiołem i diamentem*.

Scena z tzw. główizną to nie jedyna sekwencja, jaka zostaje usunięta z filmu. Znikają też wątki związane z postaciami granymi przez Romana Polańskiego i – niemal w całości – Zbigniewa Cybulskiego.

Nawet jeśli Aleksander Ford radykalnie przemontował film, a potem chciał podpisać się pod nie swoją pracą, wobec swoich partyjnych kolegów zachowuje się dość nieoczekiwanie: jednoznacznie staje w obronie swoich podopiecznych. Najpierw na kolaudacji, a kiedy jego protest nie przynosi rezultatu, szuka sposobu, by wprowadzić film na ekrany. I sposób ten znajduje: doprowadza do specjalnego, indywidualnego pokazu *Pokolenia* dla Wandy Wasilewskiej, podówczas deputowanej do Rady Najwyższej Związku Radzieckiego. To po jej akceptacji film zostaje odblokowany i może trafić do normalnego rozpowszechniania.

Ostatecznie film trafia do kin w styczniu 1955 roku. A Wajda, Lipman, Łomnicki i Janczar otrzymają za *Pokolenie* oficjalną nagrodę państwową. Przyznają ją te same władze za dokładnie ten sam film, który jeszcze kilka miesięcy wcześniej odsądzano od czci i wiary...

Zofia Czerwińska:

Wiem, że po 1956 roku Wajda chciał włożyć do filmu wycięte niegdyś sceny, ale okazało się, że poszło to na przemiał.

Kazimierz Kutz:

Kiedyś odbyło się takie spotkanie Wajdy z młodymi ludźmi. I któryś z nich zapytał:

– Panie Wajda, jak pan mógł zrobić taki film?

I on wtedy genialnie odpowiedział:

– Ależ proszę pana, wtedy innych filmów nie można było robić.

I to jest cały Andrzej. Ale choć film jest komunistyczny w wymowie, bilans jest niesłychanie korzystny dla generacji. Tytuł filmu jest symboliczny. To jest film pokolenia, to jest film wyklucia się pokolenia, które zdominowało polskie kino na

wiele następnych lat.

1 Wypowiedź z książki *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*.

2 Formalnie założona w 1958 roku, de facto działająca już od 1943 roku
wytwórnia filmowa Ludowego Wojska Polskiego.

===AGEKfw9mCWcIKF9/L0M2RSpJM0o+WzdZMB4+dzMTJB0iFiYSJw==

2. TRYLOGIA WOJENNA



Andrzej Wajda i operator kamery

Krzysztof Winiewicz – *Popiół i diament*

Pierwszy maja 1955 roku jest jedną z najważniejszych dat w historii powojennego polskiego kina. Decyzją władz tego właśnie dnia działalność rozpoczyna sześć Zespołów Filmowych, od tego momentu mających bezpośrednią odpowiedzialność za przygotowanie i realizację filmów, przynajmniej na etapie wstępnym – ostateczna decyzja w razie wątpliwości i tak podejmowana była na znacznie wyższych szczeblach. Jak pokazała niedaleka przyszłość, wkrótce liderem wśród tej grupy miał stać się Zespół Filmowy „Kadr”, kierowany przez Jerzego Kawalerowicza, we współpracy z Ludwikiem Hagerem jako szefem produkcji i najpierw Krzysztofem Teodorem Toeplitzem, a już od 1956 roku Tadeuszem Konwickim na stanowisku kierownika literackiego. To właśnie dzięki niebywałemu talentowi Konwickiego do wynajdywania odpowiednich tekstów narodził się pomysł realizacji filmu *Kanał*.

Tadeusz Konwicky:¹

Pamiętam, że gdy Stawiński, z którym się przyjaźniłem, opowiedział mi o swoich przeżyciach z okresu okupacji, a szczególnie z Powstania, to zachwyciłem się tą gehenną kanałową. Namawiałem go, żeby najpierw zrobił z tego opowiadanie czy małą powieść. Pomysł tego filmu, zobaczenie fragmentu historii przez tak tragiczną sytuację, był inspirujący nawet dla innych kinematografii.

Jerzy Stefan Stawiński:

Kiedy „Twórczość” opublikowała moje opowiadanie, wzbudziło to pewien odzew, bo był to właściwie pierwszy utwór na zakazany temat. Nagle okazało się, że Powstanie Warszawskie miało miejsce i można było na ten temat cokolwiek napisać.

Tadeusz Konwicky:

W przypadku *Kanału* wydawało nam się, że to jest wstrząsający i wspaniały wizualnie pomysł na pokazanie fragmentu Powstania, części prawdy o Powstaniu.

Jerzy Stefan Stawiński:

Pamiętam, że długo debatowano, czy skierować film do produkcji. Argumentowano, że na takim filmie nikt nie usiedzi, bo to się dzieje w podziemiach, w kanale, że to nie jest temat. Kiedy film powstał, okazało się, że to jest temat. Inna sprawa, że natychmiast po premierze zaczęto przyklejać filmowi różne etykiety. Ja nawet nie próbowałem odpowiadać, czy to anty-, czy

probohaterskość. Byłem po Powstaniu, po kanale. To były najsilniejsze wydarzenia mojego życia. Napisałem opowiadanie o tym, co przeżyłem. Miałem gdzieś, jak to nazywają.

W czasie Powstania byłem dowódcą kompanii. Do kanału wszedłem z siedemdziesięcioma ludźmi, wyszedłem z kilkoma, potem wróciłem do kanału. Dostaliśmy się cudem na Wilczą przy Alejach Ujazdowskich, po dwunastogodzinnym marszu. I w filmie ta prawda jest zawarta. Natomiast jest też szereg dodatków wymyślonych wyłącznie na potrzeby filmu.

Również część postaci filmowych miała swoje pierwowzory w rzeczywistości. „Korab” to Dariusz Dąbrowski, pseudonim powstańczy „Bożydar”. Chodziliśmy razem do Gimnazjum Poniatowskiego, a mieszkał przy placu Inwalidów. Wciągnąłem go do „Baszty”. Był dowódcą słynnego „Alkazaru”, na rogu Odyńca i Niepodległości, gdzie kończyła się zabudowa i były tylko ogródki działkowe. Został tam ranny i przez kanał ciągnęła go łączniczka. Nie skończyło się to krata, on się stamtąd wydostał i ruszył – ciągle ranny – na piechotę do Ożarowa. Stamtąd zawieźli nas pociągiem do Lamsdorf. Nie było go gdzie leczyć, musiał jechać dalej, do Murnau. Ledwo się trzymał na nogach, jeszcze piechotą z dworca doszedł siłą woli do obozu, gdzie trafił na izbę chorych. Leżał tam chyba półtora miesiąca.

„Stokrotka” – jej pierwowzorem była właśnie ta łączniczka, która pomagała „Bożydarowi” przejść przez kanał. Nie doprowadziła go chyba do końca, nie wiem zresztą dokładnie. Ale jej też udało się wyjść z kanału. Była podobnym typem kobiety.

Scenariusz dałem Munkowi. Odrzucił go ze wstrętem. Nie chciał robić filmu tak tragicznego, dziejącego się w kanale.

Janusz Morgenstern:

Munk zaczął kompletować ekipę i myśleć nad obsadą. Dał mi ten tekst do przeczytania i zapytał przy okazji, czy zgodziłbym się z nim współpracować. Przeczytałem i zachwyciłem się. Uważałem, że to jest fantastyczny materiał na film i oczywiście przyjąłem propozycję. Umówiliśmy się, że wkrótce spotkamy się znowu.

Dość niespodziewanie dowiedziałem się, że Munk zrezygnował z tego projektu. Kiedy zapytałem go dlaczego, dał mi odpowiedź, która mnie zaskoczyła. Powiedział mianowicie, że bardzo trudno byłoby mu zrobić z tego tekstu realistyczny film. On, jako dokumentalista, był na tym punkcie szalenie wyczulony. Powiedział, że dwa elementy są w tym filmie nie do odtworzenia. Po pierwsze coś, co w *Kanale* było czynnikiem niesłychanie istotnym, ale i deprymującym: ciemność. Kiedy weszłoby się do kanału z kamerą i zapaliło lampy – realizmu już nie ma. No i drugi czynnik: zapach. Nie da się ukryć, że

w kanałach strasznie śmierdziało. Dlatego Munk, który patrzył na wszystko szalenie realistycznie i w zasadzie jako dokumentalista nie zrobił wcześniej żadnej fabuły, zdecydował, że rezygnuje – ku mojemu niezadowoleniu zresztą, bo uznałem, że jego argumenty nie są wystarczające, by uzasadnić taką decyzję.

Później okazało się, że film będzie robił Andrzej Wajda. I w związku z tym, że asystentem Andrzeja w *Pokoleniu* był Kazik Kutz, on też przeszedł do tego filmu, a ja zostałem „odziedziczony” po Munku. Kazik był drugim reżyserem, ja byłem asystentem Wajdy przy *Kanale*.

Kazimierz Kutz:

W *Kanale* byłem drugim reżyserem. Andrzej po praktyce w *Pokoleniu* zaangażował mnie jako swoją prawą rękę. Kiedy namówił mnie na pracę przy *Kanale*, szykowaliśmy wtedy sami, razem z Morgensternem, własny nowelowy film o powstaniu, według scenariusza Jerzego Lutowskiego, który sam był powstańcem. Domyślaliśmy się, że marne mamy szanse na realizację. W związku z tym poszedłem Andrzejowi pomóc.

Umówiliśmy się, że zrobię *Kanałem* dyplom, to znaczy, że pokażę na egzaminie 600 metrów filmu. Z tego właśnie wynikały moje poszerzone kompetencje reżyserskie na planie. Przede wszystkim chodziło jednak o to, że dzisiaj trudno sobie wyobrazić, żeby robić film w tak paskudnych warunkach. Mieliśmy wtedy niesamowitą pazerność, żeby robić dobitne filmy. Byliśmy pokoleniem w najlepszym znaczeniu tego słowa staromodnym i ideowym bardzo, a jednocześnie byliśmy młodzi, więc mieliśmy kolosalnie dużo zdrowia, byliśmy jeszcze przed trzydziestką. Byliśmy wtedy w tym najlepszym wieku biologicznym i to wszystko miało oddech szaleństwa, jakiejś takiej agresywności do pracy. I mnie najbardziej jest żal, że tego dzisiaj właściwie nie ma, że kino polskie nie ma ognia ideowego...

To był nieludzko trudny film, robiony w błocie, z ogromną ilością pirotechniki. Siedzieliśmy tam przecież dwa miesiące w gównie. Andrzej jest człowiekiem delikatnym i nie najlepszego zdrowia i dla niego to wszystko było obrzydliwe, nie na jego naturę. Jego przeciwieństwem był Jurek Lipman, świętej pamięci, który był niesamowity.

Jerzy Wójcik:

Przeżyliśmy z Jurkiem Lipmanem całą dokumentację przed filmem. Przeszliśmy wspólnie kanałami. Na rogu Miodowej i Długiej weszliśmy do kanałów, razem z tymi samymi kanalarzami, którzy uczyli warszawskich powstańców. Był 1956 rok, szliśmy ich drogą. Czytaliśmy napisy, widzieliśmy wiszące jeszcze w niektórych miejscach druty telefoniczne, oglądaliśmy ślady po świecach na murach, napisy na skrzyżowaniach. Nie przeszliśmy całej drogi. Nie

było już wojny, a jednak nie byliśmy w stanie przejść. Słuchaliśmy, jak brzmi ulica nad nami, byliśmy przy ujściach kanałów do Wisły. To było nasze przeżycie, nasza sprawa.

Wiedziałem, że Jurek związany był z Armią Krajową, ale wtedy o tym nie rozmawialiśmy. To nie był czas na takie rozmowy. Mówiliśmy o tym, co było dla nas konieczne, staraliśmy się zrozumieć, co dzieje się pod powierzchnią ziemi, w kanałach. Co to znaczy światło, wyjście przez właz na światło? Doświadczaliśmy tego, wychodząc z kanałów po kilku godzinach. Zastanawialiśmy się, jak to pokazać. Na początku były problemy technologiczne, nie artystyczne. Jak rozwiązać konkretną sytuację? Jak powinna fotografować kamera? Co powinno dziać się ze światłem?

Bardzo mi odpowiadało, że Jurek miał w swojej pracy pewną cechę, dla mnie podstawową: wszystkiego doświadczał. Tworzył poprzez własne doświadczenie, a dopiero potem myślał, jak to pokazać. Dla mnie była to prawdziwa, niezwykle ważna lekcja. Jurek był w tym niezwykle odważny, energiczny. Potrafił również wycofywać się ze swojego zdania. Jego żywiołem było wszystko to, co dotyczyło czerni, bieli, światła. Potrafił się na tym skupić. Wiedział, że fotografuje się materię. Rozumiał, że to, co nazywamy światłem i cieniem, może istnieć tylko w spotkaniu z materią. Wiedział, że materia ma rozmaite wymiary.

Jurek nie miał – ujmijmy to tak – teoretycznego i intelektualnego sposobu rozumowania o materii. On potrafił być z materią za pan brat. Doświadczenia związane z okupacją były dla niego także spotkaniami z materią. Wiedział, jak powinna wyglądać ziemia po wybuchu, rozerwane deski, mury, kurz, natężenie zawiesiny pyłu. To, co dla innych było tylko bronią i mundurem, dla Jurka stanowiło opowieść o pewnym świecie. Nie potrafił zaakceptować żadnego fałszu w wyglądzie ściany. Dążył do takiej realizacji, żeby w jego wykonaniu i w jego świetle wyglądała ona rzeczywiście, żeby była prawdą. I materia też go kochała. Jego dążenie do prawdziwości w ukazywaniu materii otworzyło mi oczy. Pokazał mi, że to jest droga. Był dobrym nauczycielem.

Rozmawialiśmy nieco o neorealizmie, o Włochach, ale były to raczej napomykania. Szukaliśmy własnych rozwiązań. Wiedzieliśmy, że nie akceptujemy światła rodem z klasycznej, czystej szkoły angielskiej. Nie interesowała nas praca Francuzów, którzy rozbijali wszystko światłem na dziesięć tysięcy punktów. Bliższe nam były neorealistyczne dokonania Włochów. Jednak staraliśmy się formować obraz przez własne doświadczenie.

Podobało mi się traktowanie pracy na planie na serio, jako pracy fizycznej, trudu. Jurek był bardzo konsekwentny, uparty w swoich dążeniach. Jeśli pojawiały się trudności, przystępował zawsze do pracy pierwszy. W tym stał się dla mnie wzorem. Wszystko zaczynało się od rzemiosła, w najlepszym sensie tego słowa.

Dopiero potem pojawiło się fotografowanie, zaczynały kształtować się inne pojęcia.

Jerzy Lipman dał polskiemu kinu rzecz niesłychanie istotną. Jego prace zawierały energię. Rzeczywiste spotkanie materii ze światłem. Potrafił także pokazać aktora nie jako coś oddzielonego od materii, lecz jako postać, która jest z materii wydobyta i sformowana. Jurek potrafił organizować światło. Rozumiał światło i cień jako środki wyrazowe. Integralnie łączył plener z wnętrzem. Nikt w Polsce przed nim tego nie potrafił.

Kazimierz Kutz:

Zebrała się grupa ludzi, oszalałych ze szczęścia, że mogliśmy robić filmy. Andrzej oddał nam większe pole do działania. Tam gdzie się to wiązało z pirotechniką, ja robiłem te sceny, bo byłem „wielkim pirotechnikiem” i wszyscy pirotechnicy mi podlegali. Ubóstwiałem to, ale gwarantowałem przy tym bezpieczeństwo, bo najtrudniejsze rzeczy sam naciskałem, kiedy była potrzeba. Miałem świetnych pirotechników. To jest strasznie żmudna praca. Andrzej w ogóle się do tego nie nadawał i w ogóle go to nie interesowało. On chciał mieć rzeczy gotowe. Trzeba podkreślić, że wszystko to było robione w ramach takiej ścisłej umowy, opartej na długich wspólnych rozmowach przed przystąpieniem do pracy.

A potem, kiedy weszliśmy w kanały, to Andrzej też tylko doglądał, bo on by tam umarł. To już była jesień. Październik, zimno, breja po pas, to przecież trzeba było mieć końskie zdrowie. Tam drugim operatorem był już Jurek Wójcik. Rozbieraliśmy się do kąpielówek, wypijaliśmy po dwie sety i włączaliśmy w te kanały. I co godzina trzeba było sobie chlupnąć kolejną setę, bo byśmy tam wyzdychali. Praca w tym błocie, we wszystkim – to wymagało nieludzkiej energii. To była heroiczna praca. Robiliśmy to wszystko w najlepszej wierze, więcej niż było trzeba, żeby z tego można było skroić dobry film.

Jerzy Wójcik:

Zastanawialiśmy się, jak robić zdjęcia w kanale, żeby nie zginąć. Mieliśmy kamery, których motory były zasilane prądem trójfazowym. Były one, razem ze statywami i kablami, prawie zanurzone w wodzie. Jako drugi operator musiałem myśleć, jak zorganizować podległy mi sprzęt operatorski w kanałach, żeby nie narazić ekipy, przede wszystkim aktorów, na wypadek lub śmierć. To były główne problemy: jak wytrwać w wodzie sześć, dziesięć godzin? Jak robić zdjęcia w zamkniętym kanale? Jak to wszystko pokonać?

Cały system kanałów był zrobiony na zewnątrz łódzkiej wytwórni. Nasz kanał był zatopiony, był zorganizowany cały system nawodnienia, właściwie utrzymywania tej cieczy.

Kiedy siedziało się w środku ładnych parę dni, to wszystko było

podgrzewane, po dwóch, trzech dniach, delikatnie mówiąc, przykro było do tego wchodzić. To było groźne. Dzisiaj nikt by na to nie pozwolił. Ale wtedy to nie miało żadnego znaczenia. Pracowaliśmy z ogromnym poświęceniem.

Któregoś dnia zdarzyła się sytuacja, o ile pamiętam, że umarł ktoś z rodziny Jerzemu Lipmanowi i Lipman musiał pojechać na pogrzeb. Pracowaliśmy w tym czasie nad sekwencją wyjścia z kanału. Jurek powierzył mi samodzielne prowadzenie tej sceny. Byłem zaszczycony jego decyzją. Jerzy, obejrzawszy efekt pracy, pochwalił mnie. Oczywiście robiliśmy jeszcze inne rzeczy samodzielnie, ale nie tak istotne. Tę sytuację pamiętam dobrze, bo było to bardzo trudne zadanie. I choć może zabrzmieć to nieskromnie, uważam, że bardzo interesująco to wyszło, dobrze się wpisało w kulminację sceny zrobionej przez Lipmana. To jest bardzo wielka trudność, żeby będąc drugim operatorem, wpisać się w charakter pisma pierwszego operatora. Mnie się udało.

Więńczysław Gliński:

Pierwsze sceny filmu, zakwaterowania naszego plutonu, były kręcone w okolicach Dolnej, od kościoła św. Michała. Tam była taka łączka, a na niej zbudowana dekoracja dworku. W następnej kolejności realizowaliśmy sekwencje strzelaniny z czerwonego domu. Potem były zdjęcia na Powiślu między Rozbrat a jedną z ulic równoległych do Chrzanowskiego. Tam powstały sceny wejść do kanału. Wyjście z kanału było gdzieś na Starym Mieście. Inne sceny plenerowe zrobiono w wielu miejscach Warszawy.

Pamiętam jedną scenę kanałową – Wajda prowadził – szukania wyjścia. W scenie graliśmy we trzech – ze Stasiem Mikulskim i Władkiem Sheybalem. Wajdzie zależało na tym, żeby skończyć ujęcie tego dnia. Ekipa techniczna opuściła teren wytwórni i wody ciepłej już nie było, tak że zaczęliśmy trochę marznąć. Wajda postawił butelkę koniaku i herbatkę. Ja piłem więcej koniaku niż herbatki, Sheybal pił więcej herbatki niż koniaku, a Staś Mikulski pił samą herbatkę i jako jedyny dostał zapalenia płuc...

Film był, moim zdaniem, robiony w zbyt ciemnych wnętrzach. Pamiętam scenę w okopach, kiedy Niemcy nas dobijają. Ma być noc. Jest ze mną Maciej Maciejewski. Przekazuje mu komendę. I jest zupełnie ciemno – choć oko wykol. Kamera naprzeciw nas.

– Cholera, przecież nic nie widać! – wołam.

Trwa przygotowanie do ujęcia. Wszystko gotowe, ciemność. A ja biorę sobie zapalniczkę i na twarz, żeby było widać.

– Gdzie, stop, no co jest? – Lipman się zdenerwował.

– Ja chcę, żeby było mnie widać! To jest film, a nie jakieś tego!

Pośmialiśmy się i zagraliśmy. Ale kiedy *Kanał* wyświetlają w telewizji, to z tej sceny nic nie widać...

Wajda był wtedy na początku drogi filmowej. Pamiętam, jak powiedział do mnie po którejś ze scen: „Ale pan kosi...”. To była z jego ust solidna pochwała. Grałem zgodnie z jego uwagami. Tylko raz się zbuntowałem. Chodziło o scenę mojego wyjścia z kanału, w której jest też mój ukochany kolega, Tadeusz Zawistowski. Kiedy zobaczyłem gotowe materiały, uznałem, że zagrałem to źle, ze zbyt wielką ekspresją, zatem poprosiłem o możliwość nagrania tej sceny jeszcze raz. I o dziwo Wajda się zgodził. Ale czy ten drugi raz jest idealny – to już nie mnie oceniać.





„Praca w tym błocie, we wszystkim – to wymagało nieludzkiej energii.

To była heroiczna praca. Robiliśmy to wszystko w najlepszej wierze, więcej niż było trzeba, żeby z tego można było skroić dobry film”.



Janusz Morgenstern:

Kiedy dzisiaj patrzę na *Kanał*, to myślę, że rzeczywiście Munk miał rację, być może było za dużo światła w stosunku do rzeczywistości. Ale wtedy nie myśleliśmy o realizmie. Chodziło o to, żeby opowieść miała swoją ekspresję. Liczyła się nie sprawa pewnej wiarygodności wizualnej, tylko dramat bohaterów filmu. Dla mnie praca przy *Kanale* była fantastyczną szkołą reżyserii, między innymi dlatego, że Andrzej potrafił pobudzić nas do twórczego myślenia na temat samej realizacji. To było cenne i uważam, że to jest właściwa droga dla każdego, kto chce robić własny film. Można eksperymentować na czyjeś konto. Kiedy samemu przystępuje się do realizacji, to już przepadnie. A my potrafiliśmy szukać nowych rozwiązań w dość trudnych warunkach, kiedy liczyliśmy się z każdym centymetrem taśmy.

Kazimierz Kutz:

Tadeusz Konwicki odegrał wspaniałą rolę przy *Kanale*. Dzięki jego uporowi ten film został w ogóle skierowany do produkcji, ale też to właśnie dzięki Konwickiemu ten film robi tak ogromne wrażenie.

W pierwszym sklejeniu mieliśmy 4500 metrów taśmy, więc było nie do oglądania, bo wszystko trwało ponad trzy godziny i rzeczywiście było rozlazłe. Konwicki po obejrzeniu materiałów precyzyjnie określił, na czym powinien

polegać akcent dramatyczny w tym filmie. Doradził Andrzejowi, jak to trzeba skrócić i dlaczego trzeba skrócić – w efekcie 40 procent materiałów trafiło do kosza. Ale to wszystko się działo w ramach takich świetnych, naturalnych układów przyjacielskich. Zebrała się grupa ludzi, których łączyła wielka troska, żeby robić dobre filmy o polskich sprawach i osiągać przy tym poziom sztuki.

Pamiętam kolaudację *Kanału*, już tej wersji znanej z ekranu. Odbyła się projekcja w wytwórni, na którą przyszli nasi profesorowie ze szkoły – Wanda Jakubowska i Stanisław Wohl. Zaryzykowałam twierdzenie, że oni przyszli, żeby nasycić swoje niskie instynkty: zobaczyć, jaką ponieśliśmy klęskę. Film był na taśmach światłoczułych, więc po każdym akcie, kiedy zmieniali rolki, następowała przerwa. Pamiętam, film szedł, a przerwy pełne były strasznej ciszy. Film się skończył – martwa cisza. A potem Wanda wstała i pierwsza przeprosiła publicznie Andrzeja: że bardzo źle o nim myślała, że się myliła i że to, co zobaczyła, jest wspaniałe. Natomiast Wohl przeprosił Lipmana i powiedział, że to, co Jurek Lipman zrobił w *Kanale*, jest tak wielkie, że on, Wohl, już nie będzie tego zawodu uprawiał. I rzeczywiście Wohl nie zrobił potem jako operator żadnego filmu! To o nich fantastycznie świadczy. Oni nigdy nas nie podejrzewali, że my tak szybko ich przeskoczmy. Zachowali się wspaniałomyślnie, moim zdaniem sprostali sytuacji, mimo tych wszystkich konfliktów. Cała nasza generacja mogła startować. Całe grupy absolwentów szkoły łódzkiej dostawały się do zespołów, po cztery, pięć, sześć osób. Powstawało kilka debiutów rocznie; w ciągu jednego roku produkcja z 5 filmów skoczyła na 24.

Kanał zostaje zakwalifikowany do konkursu głównego 10. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes. Młody reżyser z Polski ma zaprezentować swój film obok twórców, których nazwiska już za chwilę stanowiły o sile kina europejskiego. W konkursie znalazły się bowiem *Noce Cabirii* świeżo opromienionego Oscarem Federico Felliniego, *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana czy *Ucieczka skazańca* Roberta Bressona. Jednak canneńskie jury Złotą Palmę, główną nagrodę festiwalu, decyduje się przyznać nie któremuś z przyszłych europejskich mistrzów, a hollywoodzkiemu weteranowi, Williamowi Wylerowi, za film *Przyjacielska perswazja*. *Kanał* otrzymuje „jedynie” Nagrodę Specjalną Jury – ex aequo z *Siódmą pieczęcią* Bergmana...

Jerzy Stefan Stawiński:

Z magazynu rekwizytów wytwórni filmowej pożyczylismy z Wajdą smokingi (mój grał w filmie *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*). W Paryżu, w tanich sklepach, kupiliśmy jeszcze muszki na gumkach i koszule non iron. Na sali siedziałem za jury. Oni byli pod wrażeniem, ale nie odróżniali uczestników walki, bo nie znali historii. Uznali to za wytwór mojej fantazji i uważali, że jako scenarzysta wymyśliłem sytuację w kanale, oceniając ją jako bardzo oryginalną.

W każdym razie film był ciężki, ale nikt nie opuścił widowni. Zupełny brak komentarzy politycznych, tylko zdumienie tym, co działo się w Polsce w czasie wojny. To był 1957 rok, parę miesięcy po powrocie Gomułki do władzy, kiedy zorientowano się, że w Polsce nastąpiła odwilż. Nasza obecność w Cannes z takim filmem była tego wyrazem. Polska stała się głośna, dużo się o nas pisało. Trafiliśmy na jakiś szczególny moment.

Dziesiąty, jubileuszowy festiwal canneński odbywa się w dniach 2–17 maja 1957 roku. W tym czasie *Kanał* jest już na polskich ekranach – premiera filmu odbyła się 20 kwietnia. Sam Andrzej Wajda powie później, że canneńska nagroda uratuje film. Rzeczywiście po premierze w prasie pojawiają się głosy stanowczo odrzucające film z powodów artystycznych – jak ten Juliusza Kydryńskiego, który w „*Życiu Literackim*” pisze: „Uważam za swój obowiązek stwierdzić, że film jest całkowicie nieudany. Począwszy od noweli, poprzez dialog, skończywszy na grze aktorów”. Znacznie częściej jednak dyskusja toczy się nie wokół artystycznej wartości filmu, ale jego historycznej wiarygodności. Trzeba pamiętać, że od Powstania upłynęło niespełna trzynaście lat i wciąż żyje bardzo wielu uczestników i świadków tamtych wydarzeń. I to właśnie ich opinie rozbrzmiewają najgłośniej:

„Na *Kanał* patrzeć można dwojako: bądź jako na artystyczną, udramatyzowaną relację fragmentu wydarzeń, bądź jako na próbę uogólnienia dramatu ludzi. Tak w jednym, jak w drugim przypadku pewna część widzów nie będzie mogła wyzwolić się od nacisku osobistych wspomnień.

Należę do tej grupy. Przeszedłem tę samą podziemną drogę z Mokotowa do Śródmieścia co Jerzy Stawiński i, tak jak on, przebywałem w kanałach siedemnaście godzin. Widziałem i przeżyłem dość, aby móc twierdzić, iż film Wajdy mówi prawdę. Zgodny z prawdą jest zarówno ogólny ton i nastrój tej części filmu, jak i poszczególne epizody. Mógłbym, jak zresztą wielu z tych, którzy ową drogę przeszli, przytoczyć przykłady potwierdzające losami konkretnych osób niemal każdą minutę tej części filmu. (...)

Tragizm losów ludzi, którzy do ostatniej chwili ufali i wierzyli w słuszność podjętej walki, znalazł w filmie Wajdy wyraz przejmujący. Dramat nabral kształtu metafory tym wymowniejszej, iż jego szeregowi bohaterowie na długie lata zostali zepchnięci w mrok, w milczenie, w błoto niesłusznych oskarżeń i oszczerstw” – Stanisław Grzelecki („*Życie Warszawy*”).

„Wyświetlaniu *Kanału* towarzyszy reklama, że jest to *pierwszy film o powstaniu warszawskim*. Zobowiązywałoby to nas do udzielenia sobie odpowiedzi na pytanie: czy *Kanał* daje wierny ideologicznie i historycznie, psychologicznie i fabularnie obraz wydarzeń powstańczych, a przynajmniej ich fragmentu? Odpowiedź byłaby tu jak najbardziej krytyczna i zupełnie dla filmu niepocholebna.

Kanał nie jest filmem historycznym o powstaniu warszawskim, nie jest

również filmem psychologicznym o powstaniu. Co więcej: jest dużo dalszy od prawdy dni powstańczych niż głośna w ubiegłym roku nowela Stawińskiego pod tym samym tytułem, która stała się źródłem scenariusza. I dlatego dużo dla *Kanału* bezpieczniej byłoby oceniać tylko jako obraz wewnętrznych konfliktów, przeżyć i uczuć ludzi w obliczu grożącej im śmierci. Byłaby to jednak ocena bardzo jednostronna, gdyż niezależnie od tego, w jakim stopniu intencje twórców filmu zgodne są z jego reklamą – setki tysięcy widzów szuka i będzie szukać w *Kanale* jakiejś skrótowej prawdy o powstaniu warszawskim, której w nim nie znajdzie” – Władysław Bartoszewski („Stolica”).

Zmiany w wersji Kawałowej.

30-302 KRAKÓW
ul. M. Konopnickiej 26
M A N G O H A

1. Wętele Zady - wyakcentowanie że Zadra jest
ornkary przez kula.
(kula widzi odciśnięcie) kula udaje że idę kęclij i Halinka.
Zadra podciąga chłopów - brate
Porak niegęs na początku dla Sunkiego
i w samie granatami wie je duak
nie zauwazi ostatniego a wie to
widzi to dramat.
2. Kompronytor: to inna postać wie ogromny a wse
brak akcentów że jest wstki.
Porak wygranego dialogue (uowolozu)
jak odciśnię
3. Halinka - brate podniesienia dla ucyj popetunia
samobijstwa jakoś drobny ale tne
ba wruszenie - (bo to budzi zastwienie)
4. Nie akcentowatam Dworhowa bo to był dokumental.
5. (Choyle brak najwazniejszego - upadek tego co myslano
na pomyslu powstania - degrenolada zasad.
(powrót zryzygow).

wprowadzić do ekspozycji
więcej ludzi, całą kompanię Zady
i opisać ich, a tylko latrzyżny
ty na barkach.

W Kawał Korab pyta Holmety
jaki to są chudo że zwałenta się
hi powstania a ona odpowiedź
ze myśla od Krawowy

Korab - Holmety
Nędy - Halinka
Zadra - Sunkty
Komp. - Ogromy

Halinka pyta wstki po uawze
do Nędy i Sema v Toika-

Ekspozycja:

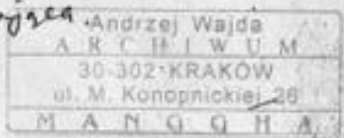
Oddziały niemieckie, ewtgi - działają
 bei zawiązaniu - samostoty
 ludnie sążę siedzą - bei trasy -
 Mapa oficer pokazuje że ten kwadrat jest otoczony.
 - wszystkie grupa ludzi siedzą stoją każdy w swoim
 zbliżamy się do pierwszego korab. Spokojnie puszczają gwizdek
 Haliuba dostaje pistolet (dialog widać da!).
 Zadra nad mapą, ostatni.
 Wpada tłumy z meldunkiem że idą ewtgi -
 Korab spokojnie hamuje się gdzieś tam z tłumem
 Obrońca przed ewtgiem Karabin manewrowy
 ewtgi strzela ale się nie zbliżają za bardzo.
 Goliat jedzie - przeważnie (dostaje w końcu) rannego
 Korab uderzeniowa jest rannym (składowa do kabła
 na ~~całym korabie~~ (a więc Nędry)
~~Wszystko to jest nieaktualne~~
 Ewtgi się cofają -
 Ciera.
 Nędry leży z Haliubą
 Ogromny ma wzruszenie, dźwięk.
 Korab w powietrze

Nalot

Oddział się wycofuje - *
 Zwrócić potę prelicia się (zmoshowa)
 Wbudowa -
 Ciera -
 Zadra podejmuje decyzję (dostaje rannego)
 rannego z Nędrym -
 Kompania się zbiera
 przed wstaniem - * Barykada ewtgi
 Obrót wstern -
 Wchodzą -

Kontenue sążę:

1. Z goliatem
 2. Ciera (co się stało komentane)
 3. Nalot
 4. Wycofanie się (kolektywne)
 5. Zadra decyzja w budowaniu
 6. Obrót wstern
 7. Kobieta rozpaczająca
- dialogi: rannego
 Nędry Haliuba



Notatki Andrzeja Wajdy

z planu *Kanału*

Nagroda w Cannes to nie jedyne międzynarodowe wyróżnienie dla filmu. Oto na początku 1959 roku Teresa Iżewska otrzymuje nominację do BAFTA – najważniejszej brytyjskiej nagrody filmowej – w kategorii „Najlepszy Debiut”. Jej rywalkami są m.in. Maggie Smith – później jedna z najwybitniejszych aktorek brytyjskiego teatru i kina, oraz Gwen Verdon – później legenda broadwayowskich musicali. Dziś taka nominacja dla początkującej aktorki oznaczałaby pewnie początek dużej, być może międzynarodowej kariery. Ale pod koniec lat pięćdziesiątych, w gomułkowskiej Polsce, taka nominacja nie oznacza dla Iżewskiej nic. Od dwóch lat obowiązuje na nią „zapis”. Nierozważnie wypowiedziane w czasie festiwalu canneńskiego słowa o absurdalnie niskich zarobkach polskich aktorów, przedrukowane później w polskiej prasie, powodują, że mimo propozycji z zagranicy aktorce zostaje odebrany paszport. Nagonka na Iżewską nasila się też w Polsce. Iżewska, warszawianka z urodzenia, przenosi się do Gdańska i zatrudnia w Teatrze Wybrzeże. W kinie nie ma dla niej propozycji. Dlatego przed kamerą staje niezwykle rzadko, grając głównie epizody – czasem nawet jej nazwisko nie pojawia się w czołówce filmu. To wszystko powoduje u niej nasilającą się depresję. W czerwcu 1982 roku, kiedy nie zjawia się na umówionej próbie w teatrze, koledzy jadą do jej mieszkania. Znajdują Iżewską nieprzytomną, najprawdopodobniej po próbie samobójczej. Teresa Iżewska umiera dwa miesiące później, 26 sierpnia, mając zaledwie 49 lat.

Po dwóch filmach wojennych Wajda postanawia, że czas wreszcie zrealizować film współczesny. Zaczyna taki projekt przygotowywać – kameralny film na dwoje aktorów, z udziałem Grażyny Staniszewskiej i Jerzego Jogałły.

Janusz Morgenstern:

Andrzej bezpośrednio po *Kanale* miał robić film według prozy Moniki Kotowskiej *Jesteśmy sami na świecie*. Autorka sama napisała scenariusz. Opowieść jak później w *Ostatnim dniu lata* Konwickiego: dwójka bohaterów, tylko zamiast pustej plaży jest wyludniona równina, na której rozgrywa się cała akcja.

Plan zdjęciowy był gdzieś pod Szczecinem, dziś to są chyba Police. Tam były wcześniej zbiorniki paliwa niemieckiego – alianci to doszczętnie zbombardowali i po tych nalotach pozostał fantastyczny, niemal księżycowy krajobraz. Dla tego filmu wręcz wymarzony.

Cała ekipa była już na miejscu, do rozpoczęcia zdjęć pozostały dwa dni, kiedy przyszedł telegram z Warszawy, że mamy natychmiast wracać, że zdjęć nie będzie, bo film został zatrzymany przez naczelne władze. Nastrój w ekipie zrobił

się straszny. Zapanowała kompletna cisza. Najbardziej przygnębiony był oczywiście Andrzej. Zaczęliśmy rozmawiać. I w pewnym momencie zapytałem go:

– Czytałeś już może *Popiół i diament*?

– Nie – odpowiedział.

– Przeczytaj. Może coś ci przyjdzie do głowy.²

Później wszystko potoczyło się już normalnym trybem. Andrzej przeczytał, zwrócił się do Andrzejewskiego, zaczął powstawać scenariusz. Nie przypisuję sobie jednak wyłącznej zasługi za to, że *Popiół i diament* został zekranizowany. Po prostu Andrzej, jako plastik, interesował się wtedy innymi sprawami, a ja, nadrabiając lata okupacji, byłem zafascynowany literaturą. A to był bardzo dobry okres naszej literatury. Co pewien czas wychodziła znakomita książka. Mieliśmy fantastycznych autorów. Dzisiaj wystarczy przejrzeć choćby listę nominacji do Nike – jest tam sporo znakomitych tytułów, ale materiału na przyszły przebój filmowy nie ma.

Moim zadaniem było skompletowanie obsady aktorskiej. Jeździłem po całej Polsce. To ja przyprowadziłem Ewę Krzyżewską, zaproponowałem Bobka Kobięłę, a przede wszystkim uparłem się przy Zbyszku. Andrzej oczywiście znał Zbyszka i cenił, jeszcze od czasów *Pokolenia*. Potem zaproponowałem Zbyszka do roli Koraba w *Kanale*. Ale po obejrzeniu próbnych zdjęć Andrzej nie był przekonany. Inaczej wyobrażał sobie tego bojowego człowieka. Wziął Tadeusza Janczara i Janczar zagrał fantastycznie. I podobnie jak przy *Kanale* tym razem również Wajda miał wątpliwości. Ale przekonał się dzięki próbnym zdjęciom: scenie w toalecie, potem zresztą odtworzonej w filmie.



Andrzej Wajda, Janusz Morgenstern

i Jan Ciecierski na planie

Popiołu i diamentu



Ekipa Popiołu i diamentu przy pracy

Przeciw Zbyszkowi protestował przede wszystkim Kawalerowicz. Zadzwoił nawet do nas, do Wrocławia, gdzie mieściła się baza filmu, i powiedział Andrzejowi: „Słuchaj, widziałem Cybulskiego w *Ósmym dniu tygodnia*, nie bardzo mi się podobał. Pomyśl o kimś innym”.

Nalegałem, aby zagrał Zbyszek, bo miałem w tym własny interes. Wtedy filmy kręciło się bardzo długo, czasem i pół roku. A ja w tym czasie zacząłem już pracować ze Zbyszkiem nad scenariuszem, z którego miało powstać *Do widzenia, do jutra*. Cała ekipa mieszkała na terenie wrocławskiej wytwórni filmów. Stałem przed wyborem: albo będę mógł po dniu zdjęciowym spędzać czas ze Zbyszkiem nad naszym projektem, albo wszystko się dla mnie opóźni na nie wiadomo jak długi czas. Powiedziałem nawet Andrzejowi: „Jeśli nie będzie grał Zbyszek, to ja również zrezygnuję, bo chciałbym też przygotować swój własny film”. I do dziś nie wiem, czy to ja przekonałem Andrzeja, czy Andrzej nie przejął się sugestiami Kawalerowicza, w każdym razie Zbyszek został Maćkiem.

Adam Pawlikowski... Pierwszy raz wystąpił w *Pokoleniu*. O ile pamiętam, mieszkałem z nim przez pewien czas w jednym mieszkaniu. To było mieszkanie Marka Hłaski na Ochocie. Pamiętam dzień, kiedy dowiedzieliśmy się, że Hłasko wybrał wolność. Pobiegliśmy do tamtego mieszkania, trochę rzeczy zabraliśmy, wszystkiego nie zdążyliśmy.

Pawlikowski zagrał tak ważną rolę w *Popiele i diamentach* dlatego, że ja się z nim przyjaźniłem. On dla mnie był uosobieniem kogoś takiego, jak oficer AK. Znałem jego tęsknoty do aktorstwa. Na początku pisał felietony do prasy, ale to nie było to, on się czuł fantastycznie dopiero jako aktor.

Nie wolno zapominać, że zdjęcia odbywały się w 1958 roku. Różne teorie socrealistyczne gdzieś tam jeszcze żyły i Andrzej się uparł, żeby Ewa Krzyżewska, która była studentką pierwszego roku szkoły aktorskiej, a miała grać barmankę, spróbowała prawdziwej pracy w kawiarni.

– Przecież ona nic nie wie, chodzi o to, żeby ona się nauczyła – stwierdził Andrzej.

W związku z tym Ewa poszła na kilkutygodniową praktykę do restauracji Ratuszowa we Wrocławiu, a ja miałem obowiązek kwadrans przed północą czekać na nią i odwozić ją do nas, do wytwórni, żeby żadni chuligani na nią nie napadali.

Chodziło o to, żeby znaleźć kogoś odpowiedniego do roli przełożonego Maćka. Oczywiście Pawlikowski miał okropną dykcję, ale nie zwracaliśmy wtedy na to uwagi. Chodziło o to, żeby te postaci, które tam występowały, były wiarygodne.

Barbara Krafftówna:

Szalenie interesujące było dla mnie to spotkanie z Andrzejem Wajdą. Nie byłam przekonana do jego propozycji; wręcz byłam zdumiona, że zaproponował mi

tę postać do grania. W scenariuszu było wyraźnie napisane, że jest to zdrowa, silna, wiejska dziewczyna. Tak nakreślona była ta postać przez Andrzejewskiego. Do dzisiaj pamiętam moje obiekcje przed przyjęciem tej propozycji. No jak ja mam zagrać, z takimi rączkami, z taką figurą – daleko mi było do wiejskiej dziewoi. Tymczasem Andrzej powiedział: „Od tego jest forma, żeby zagrać”.

Halina Kwiatkowska:³

Jestem wniebowzięta. Andrzej Wajda proponuje mi rolę pani Staniewiczowej w *Popiele i diamentach*. Niezły epizod, dwanaście dni. Jestem jednak nieszczęśliwa, bo na pierwsze ujęcie jadę do Wrocławia kompletnie chora. Mam absolutny bezgłos. W czasie nocnej jazdy pociągiem zażywam, popijając mlekiem z termosu, 24 tabletki „emskie”, dzięki czemu rano potrafię powiedzieć już co nieco głębokim basem. Na miejscu okazuje się jednak, że nie kręcimy na tzw. setkę, dopiero na końcu będziemy podkładać pod tekst postsynchrony. Co za ulga!

Wajda jest dla mnie niezwykle uprzejmy i dobry. Pierwszy raz stoję przed kamerą. Wieczorem pokazuje mi skręcony materiał, daje wskazówki. W filmie, jak wiadomo, główną rolę gra Zbigniew Cybulski, były student krakowskiej szkoły teatralnej. Biegnie do mnie co sił. Siedzę w fotelu, czekając na wejście na plan, a on klęka przede mną, kładzie mi głowę na kolanach: „Pani z Krakowa! Jak ja się strasznie cieszę!”. Głaszczę go po włosach, ogarnia mnie macierzyńskie wzruszenie. Ma w sobie autentyczne ciepło, jakiś rodzaj charyzmy. Niestety nie mamy w filmie żadnego wspólnego ujęcia.

Dochodzimy do najtrudniejszej zbiorówki. To scena z symbolicznym polonezem, prawie końcówka filmu. Wajdy nie zadowala atmosfera hotelowej sali nad ranem, gdy już orkiestra zmęczona, snuje się dym z wypalonych papierosów, jak to bywa na dansingach o świcie. Warunki techniczne jednak są, jak to w latach pięćdziesiątych, siermiężne. Pomocnicy ekipy zadymiają salę pszczelarskimi dmuchawami, dym jednak ulatuje w górę. Realizatorzy wpadają jak raz na iście szatański pomysł. Sprowadzają z pobliskiej fabryki mnóstwo worków z metalowymi opiłkami i rozpylają nam ten proszek z górnych balkonów na głowy. Dym rzeczywiście nie ucieka, za to nasze czarne wizytowe ubrania mienia się mikroskopijnymi srebrnymi punkcikami. A co zostaje nam w płucach? Nikt nie zgłasza żadnych pretensji, czujemy bowiem, że uczestniczymy w wielkim wydarzeniu artystycznym.

Ja oczywiście już bez chryпки przyjeżdżam do Wrocławia po ukończeniu zdjęć na postsynchrony. Mam podłożyć głos w jednej ze scen z aktorem, grającym sekretarza Szczukę, komunistę, który ginie potem od kuli Maćka Chełmickiego. Jest tajemnicą poliszynela, że aktor ten nadużywa alkoholu. Teraz rano ma widocznego kaca i nie trafia w żadne słowo tekstu nakręconego na ekranie. Istna

rozpacz. Wajda szepce coś do asystenta, który po chwili przynosi na tacy szklanę przezroczystego płynu. Aktor wychyla ją duszkiem. Mam oczy wielkości filiżanki, bo od tego momentu mój sceniczny partner trafia bezbłędnie w każdy wyraz swych ekranowych wypowiedzi. Już po chwili kończymy pracę.

Po latach jadę z grupą turystów do Jugosławii. W Puli, w gablocie miejscowego kina, w którym wyświetlają *Popiół i diament*, widnieje fotos pani Staniewiczowej. Wycieczkowicze z entuzjazmem, który mnie i cieszy, i żenuje, porównują go z oryginałem.

Janusz Morgenstern:

Udało się moim zdaniem bardzo dobrze skompletować obsadę aktorską. Nawet ci wszyscy starsi aktorzy, jeszcze przedwojenni, którzy tam grali, byli niesłychanie wiarygodni.

Jerzy Wójcik:

Popiół i diament zbudowany jest z dwóch zasadniczych interpretacji materii. W pierwszej części, jest to prawie cały film, światło i cień budują wszystkie przestrzenie. Potem, w momencie ucieczki, kiedy Zbyszek ociera się o mur, zaczyna się zupełnie coś innego. Cofa się światło, zostaje tylko sama materia. Maciek znaczy tyle, co materia. Jest jeszcze żywy, ale należy już do śmierci, do innej formy materii. Na naszych oczach dzieje się wielka przemiana. Zostało to bardzo konsekwentnie zrealizowane, potem, ku mojej cichej radości, docenione na świecie. U podstaw takiej realizacji znajduje się filozofia. Dzisiaj to wiem. Wtedy nie używałem takich sformułowań. Nie potrafiłem swojego przeświadczenia wyrazić w słowach, potrafiłem natomiast zawrzeć je w obrazach.



Andrzej Wajda na planie
Popiołu i diamentu



...z Arturem Młodnickim



...i Zbyskiem Cybulskim

Moi rodzice i brat byli żołnierzami Armii Krajowej. Ja nie składałem

przysięgi. Byłem posłańcem, nosiłem korespondencję, ale przysięgi nie składałem. Miałem czternaście lat. Wyrosłem w domu, w którym były to problemy codziennego życia. Mój ojciec był oficerem w I Pułku Strzelców Podhalańskich, a matka i brat żołnierzami w I Pułku Strzelców Podhalańskich Armii Krajowej. Nie miałem wpływu na scenariusz filmu ani tym bardziej na losy książki Jerzego Andrzejewskiego. Nie interesowała mnie książka, ale to, co proponował film. Istotną sprawą było pokazanie dramatu zostania samemu z rozkazami, spotkania człowieka z sytuacją, której nie można rozwiązać. Byłem świadkiem takich sytuacji i postaw. Razem z moją rodziną, z rodzicami i bratem, musieliśmy uciekać z Nowego Sącza zaraz po tzw. amnestii. Oddział, w którym był mój brat, zszedł na rynek w Nowym Sączu. Został ujawniony, odbyła się Msza Święta, a po kilku dniach rozpoczęły się aresztowania. W tym czasie wrócił również z niewoli ojciec. Był oficerem, walczył także w Legionach. Musieliśmy zostawić dom i uciekać przed aresztowaniem na zachód.

Chciałem przyczynić się pracą przy filmie *Popiół i diament* do zrozumienia tragicznego losu, który został dany wielu ludziom. Nie interesowały mnie kombinacje, o których dowiadujemy się z różnych publikacji, związane z osobą Andrzejewskiego, postacią Szczuki itd. Najważniejsze były problemy, które wiązały się z rolą Zbyszka Cybulskiego: ze znalezieniem się w sytuacji bez wyjścia. To było przesłaniem. Chciałem swoją pracą pokazać, że propozycja Zbyszka, realizowana pod kierunkiem Andrzeja, nosi cechy prawdy. Mam nadzieję, że temu sprostalem. Zatem to nie problemy artystyczne były najbardziej istotne. Nie bałem się tego filmu. Miałem bardzo dobrego partnera – Andrzeja Wajdę. Najważniejsze były moje przeżycia z lat wojny. Chciałem być godny tej sprawy, w skromnym rozumieniu chłopca, który bardziej był obserwatorem niż uczestnikiem, ale który starał się widzieć i rozumieć, a teraz dane mu było realizować o tym opowieść.

Janusz Morgenstern:

Asystent, czy drugi reżyser, terminologia nie jest tutaj istotna, w jakimś sensie musi uzupełniać pewne luki. Byłem już po *Kanale*, wiedziałem, czego Andrzej oczekuje i jak należy do tego podejść. Nie raz ze Zbyszkiem w nocy wchodziliśmy do hali zdjęciowej, pozostawiali nam światło, i tam zastanawialiśmy się, jak zaproponować Andrzejowi na następny dzień rozwiązanie pewnej sceny. Dlatego tak się pamięta sceny z *Popiołu i diamentu*, bo one były niesłychanie drobiazgowo wcześniej przygotowywane.



Na planie *Popiołu i diamentu*: Jerzy Wójcik, Andrzej Wajda i Janusz Morgenstern...





...reżyser, Roman Mann

i Zygmunt Wójcik

Dzisiaj każdy, kto obejrzy *Popiół i diament*, pyta o scenę zapalania lampek spirytusu. To ja wpadłem na ten pomysł. Zresztą zamysł był bardzo prosty – chodziło o skojarzenie ze świętem zmarłych. Ale nie o to chodzi, że przypisuję sobie jakąś kolosalną zasługę. Pracowaliśmy zespołowo i wymyślaliśmy sceny wszyscy. Dam inny przykład, sceny, którą nie ja wymyśliłem. Uważam, że wysokiej klasy pomysłem było, a to wymyślił Andrzej, żeby, kiedy strzela Maciek do Szczuki, ten ostatni nie padł na plecy, jak to powinno być, tylko od razu padają sobie w objęcia ci dwaj wrogowie, a w tle widać sztuczne ognie kończące dzień radości z okazji zakończenia wojny. To był symboliczny akt wszystkiego, o czym ten film mówił. Albo scena, kiedy Krystyna przychodzi do pokoju Maćka. Przecież jemu bardzo na niej zależy, podoba mu się dziewczyna, ale ważniejsza jest Sprawa. On rozmawia z nią, a jednocześnie szuka tej drobnej części pistoletu, która upadła pod stół. Sztuka reżyserii polega na tym, żeby pewne elementy sceny były do zapamiętania. To, co zostaje w pamięci widza, to są właśnie tego rodzaju rzeczy. Przykładem takiego filmu jest *Obywatel Kane*. To była nasza „biblia”, kiedy byliśmy w szkole filmowej. Od Wellesa nauczyliśmy się pewnych obrazowań, sztuki przekładania tekstu na język czysto filmowy. Najważniejsze, żeby scena nie była czystą informacją, bo to jest piekielnie nudne. Wtedy to jest opowiadanie, a nie przeżycie.

Choć istnieje zatwierdzony przez władze scenariusz, Wajda powraca do metody sprawdzonej jeszcze w *Pokoleniu* – odbywają się codzienne dyskusje, w czasie których rodzą się kolejne pomysły. Nie tylko te z lampkami spirytusu czy poszukiwaniem iglicy, ale i te z figurą odwróconego Chrystusa na krzyżu, z nagłym zerwaniem prześcieradeł z leżących w kaplicy zwłok – autorstwa samego Wajdy, czy też pomysł Jerzego Wójcika, by rozbudować otwierającą film scenę zamachu.

Film zostaje ukończony w połowie 1958 roku. Sytuacja polityczna jest już inna niż półtora roku wcześniej – nie ma mowy o liberalizacji, następuje powrót cenzury i stopniowe przykręcanie śruby, również w kulturze. Dlatego partyjne władze po obejrzeniu filmu na specjalnym pokazie mają szereg uwag – głównie dotyczących faktu, że Maciek Chełmicki jest zbyt sympatyczny, a Szczuka – wręcz przeciwnie. Krytykowana jest również sekwencja finałowa – że nie dość wyraźnie „pokazuje upadek ideologii”, którą reprezentuje na ekranie Maciek. A jednak, mimo krytyki, film zostaje dopuszczony na ekrany. Premiera odbywa się 3 października 1958 roku.

Jerzy Wójcik:

Zorganizowano wielki, premierowy pokaz *Popiołu i diamentu* w Hali Ludowej we Wrocławiu, w której mieści się kilkadziesiąt tysięcy widzów. Andrzeja Wajdę, aktorów, ja także się między nimi znalazłem, umieszczono na centralnej trybunie, wbitej między widownię. Po projekcji zapaliły się reflektory, skierowane w naszą stronę, ale i w kierunku widowni. Zobaczyłem... kilkadziesiąt tysięcy par oczu, które się odwróciły i patrzyły na nas. Nie mogę tego zapomnieć.

Film jest entuzjastycznie przyjęty nie tylko przez publiczność, ale i przez krytykę. Nawet w „Trybunie Ludu”, naczelnym organie Partii, pojawia się pochlebna recenzja pióra Aleksandra Jackiewicza: *Na ekrany kin wszedł film, będący najpełniejszą chyba realizacją artystyczną historii nowej od czasów Wesela. Rzadko się zdarza – nie tylko zresztą w sztuce filmowej – by młody artysta, jak Andrzej Wajda, od początku swojej twórczości, niemal od jej progu, przystąpił do dzieła, które może będzie najwybitniejszym dziełem jego życia. (...) Druga strona walki zamyka się również w parze postaci: Szczuki i sekretarza komitetu powiatowego. Słysząc głosy krytyczne na ich temat, streszczające się w zarzutach, że komuniści w tym filmie nie potrafią unieść siły, która musi istnieć jako pełnowartościowa strona konfliktu, że słabość dramaturgiczna postaci Szczuki przede wszystkim osłabia nawet dramat Maćka, wywołany przecież zwycięstwem w Polsce komunistów.*

Zarzuty takie wydają się niesłuszne. Rozbudowanie Szczuki, zrobienie z niego postaci bardziej dynamicznej, czynnej, przygłuszyłoby sprawę Maćka. To Maciek jest bohaterem filmu i subiektem konfliktu, którego obiektem jest Szczuka.

Jerzy Lewiński:

Sytuacja, jaka wytworzyła się wokół filmu, wydostała się poza granice Polski. Zatelefonował do mnie dyrektor festiwalu w Cannes, Robert Favre Le Bret. Mówił, że słyszał o nowym filmie laureata poprzedniego festiwalu, Andrzeja Wajdy: prosił o przesłanie go. Władze, które odchodziły już wtedy bardzo wyraźnie od idei Października, nie przystały na tę prośbę.



Andrzej Wajda
demonstruje, jak filmowy
Maciek ma trzymać broń...



...a Zbigniew Cybulski wykonuje polecenie reżysera.

W sierpniu 1959 roku, jadąc na festiwal filmowy do Wenecji, zdecydowałem się zabrać *Popiół i diament* na pokaz poza konkursem. O fakcie tym władze partyjne nie wiedziały, ponieważ do oficjalnego konkursu zgłosiliśmy film Jerzego Kawalerowicza *Pociąg*. Na pokazie pozakonkursowym *Popiół i diament* został bardzo gorąco przyjęty, a kiedy publiczność dowiedziała się, że na sali jest reżyser, urządziła mu gorącą owację. Film otrzymał nagrodę krytyków filmowych FIPRESCI. Bardzo zirytowało to władze partyjne w Polsce i wpłynęło na odwołanie mnie z kierownictwa Kinematografii. Po festiwalu w Wenecji jego dyrektor, pan Ammanati, napisał do mnie, że wyjeżdża z cyklem wykładów po krajach europejskich. Tematem tego cyklu było dziesięć najlepszych filmów na świecie nakręconych po zakończeniu drugiej wojny światowej. Powiadamia mnie, że do tych filmów zaliczył *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy. Twierdził również, że chociaż film przedstawia „sprawę polską”, to jego tendencja jest zrozumiała dla wszystkich myślących ludzi na świecie. Wysłałem mu kopię filmu.

W momencie kiedy *Popiół i diament* ma premierę, Andrzej Wajda od trzech dni jest na planie swojego kolejnego filmu. To znowu opowieść wojenna, realizacja

marzenia, by pokazać bohaterski zryw polskich żołnierzy we wrześniu 1939 roku przeciwko przeważającej sile wojsk hitlerowskich. Podstawę scenariusza, napisanego przez samego Wajdę, stanowi opowiadanie Wojciecha Żukrowskiego *Lotna*. Fabuła koncentruje się wokół białej klaczy, obiektu pożądania kolejnych żołnierzy. Losy klaczy stają się pretekstem do pokazania pewnego oddziału wojskowego wyruszającego na ostatnią potyczkę z wrogiem.

Wajda ma już na tyle silną pozycję, że uzyskuje zezwolenie, aby film realizowany był na taśmie kolorowej. Dlatego za kamerą staje tym razem nie Jerzy Wójcik, a bardziej doświadczony od niego Jerzy Lipman. Kierownictwo produkcji obejmuje ponownie (po *Kanale* i *Popiele i diamentach*) Stanisław Adler, a drugim reżyserem zostaje przyjaciel Wajdy, Janusz Morgenstern. W obsadzie pojawiają się Jerzy Pichelski, Adam Pawlikowski, a także dwójka młodych: mająca za sobą jedynie jedną rolę filmową Bożena Kurowska i absolutny debiutant na dużym ekranie: Jerzy Moes.

Jerzy Moes:

Nie myślałem, że będę aktorem. Jako bardzo młody człowiek chodziłem do technikum budowy silników spalinowych na Hożej. Teatr nie interesował mnie jakoś specjalnie. Jeden z moich kuzynów któregoś dnia powiedział mi, że istnieje możliwość statystowania w teatrze, i że za spektakl można otrzymać 25 złotych. Ponieważ takich spektakli odbywało się dziesięć w miesiącu, można było zarobić poważną jak na owe czasy sumę.

Musiałem jakoś utrzymać siebie i pomóc rodzicom, więc podjąłem pracę jako kreślarz. Tyle że zaczęto mnie namawiać, abym rozpoczął studia aktorskie w szkole teatralnej. Zacząłem chodzić na spotkania z profesorami, a potem poszedłem na egzamin – i dostałem się. Ale po pierwszym roku zrezygnowałem. Niemniej przyjaźnie pozostały.

Któregoś dnia szedłem Nowym Światem, kiedy poczułem, że ktoś mnie łapie za kurtkę. Odwróciłem się i zobaczyłem niewysokiego młodego człowieka o ciemnych, kręconych włosach. Przedstawił się: „Jestem Kuba Morgenstern”, potem zapytał mnie: „Czy pan jest może ze szkoły teatralnej?”. „Nie – odpowiedziałem. – A dlaczego pan pyta?” „Bo pan przed chwilą rozmawiał z Józkiem Duryaszem”. „Ja byłem kiedyś w szkole – wyjaśniłem – a Józek to mój kolega”. On na to: „A czy w takim razie interesowałoby pana, żeby pan stanął do próbnych zdjęć w filmie?”. Jeszcze nie padło wtedy, że chodzi o film Andrzeja Wajdy. Odpowiedziałem, że mogę spróbować.

Mieszkałem wtedy w Milanówku. Nie miałem nawet telefonu, dlatego po jakimś czasie przyszedł telegram, że mam przyjechać na spotkanie z Andrzejem Wajdą w hotelu MDM. Kolejne spotkanie było już na Chełmskiej, w wytwórni filmowej. Przebrali mnie w mundur ułański, sfotografowali. Razem ze mną było

czterech kandydatów, wśród nich Mietek Kalenik, który już za chwilę miał zyskać sławę w *Krzyżakach*. Potem było trzecie spotkanie – i dowiedziałem się, że to ja zagram.

Z mundurem dla mnie nie było problemu. Został uszyty w zakładach krawieckich na Rakowieckiej. Natomiast z butami oficerskimi był. Trzeba pamiętać, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych każda prywatna inicjatywa była niszczone. Ktoś z produkcji znalazł na ulicy Złotej mały zakład, gdzie pracował jeszcze od czasów przedwojennych pan Siwiński, który potrafił takie oficerki zrobić.

Zdjęcia zaczęliśmy 1 października 1958 roku. Jesień była piękna, panowała słoneczna pogoda. Pierwszego dnia realizowaliśmy chronologicznie ostatnią scenę mojego bohatera – pogrzebu Podchorążego, kiedy zakopują jego ciało w sadzie. Bardzo trudna dla mnie scena, bo kamera pokazywała mnie z góry, a Wajda wymyślił, że koledzy z oddziału powinni rzucać w moje „zwłoki” jabłkami. I jak tu nie mrugnąć w takiej sytuacji? Na szczęście jakoś dałem radę.

Wajda jest nie tylko reżyserem, ale i artystą plastykiem. Skończył przecież krakowską ASP. Dlatego na przykład w scenie, kiedy wachmistrz Łoza miał jechać konno i ścinać młode świerczki, wymyślił, żeby pokazać to wszystko w porannym świetle, poprzez pajęczynę pokrytą rosą. Natomiast w scenie, kiedy siedzimy z Bożeną Kurowską, moją filmową żoną, na strychu, wymyślił, żeby stały tam trumny pełne jabłek. Był to pomysł zaczerpnięty z ludowości – tak na wsiach przed wojną robiono i to się spodobało Wajdzie na tyle, że postanowił wykorzystać. W tej samej scenie Wajda wykorzystał też mój własny pomysł: kiedy mam podać Bożenie jabłko, wymyśliłem, że sięgnę nogą i nabiję owoc na ostrogę.

Ekipa była fantastyczna, bardzo zgrana. Kuba Morgenstern. Sylwek Chęciński, który wtedy asystował, a potem zrobił wspaniałe własne filmy. Cudowny operator, Jerzy Lipman, powstaniec warszawski. Przeuroczy i bardzo odważny człowiek. Pamiętam, jak któregoś dnia na hali zdjęciowej we Wrocławiu, gdzie realizowaliśmy wnętrza, zapaliła się strzecha chaty, w której kręcono scenę mojego wesela. Pierwszym, który rzucił się z gaśnicą, był oczywiście Lipman.

Byłem debiutantem, ale nikt z ekipy nie traktował mnie protekcjonalnie. Wręcz przeciwnie, starali się mi pomagać. Jerzy Pichelski to był prawdziwie przedwojenny pan. Natomiast Adam Pawlikowski... Adama będę zawsze wspominał z sympatią. Szalenie inteligentny i utalentowany człowiek, a przy tym niezwykle przyjazny. Traktował mnie niczym młodszego brata.

Wreszcie Karol Rómmel, podpułkownik. Zaliczam go do ekipy aktorskiej, bo przecież zagrał w tym filmie dwie role – księdza, który udzielał mi ślubu, i jednego z ułanów. Niezwykła postać. Miał 72 lata, a jak w scenie szarży w pełnym galopie sieknął szabłą, to biedny statysta mógł się tylko cieszyć, że miał na głowie stalowy hełm, bo inaczej byłoby źle... To pułkownik wymyślił scenę,

słynną „dawaj piątkę”, kiedy ujeżdża konia, cały czas przytrzymując udem monetę. To jest arcytrudne: mięśnie konia sprężynują, nogi działają, jest się w ciągłym ruchu. Utrzymać taką monetę może tylko bardzo dobrze wyćwiczony jeździec, a takim Rómmel niewątpliwie był. Mimo swoich lat nie dawał nam także spokoju wieczorami. Kiedy kręciliśmy sceny plenerowe, mieszkaliśmy wszyscy w schronisku PTTK nad Narwią. Pułkownik wyciągał nas na wieczorne przebieżki, w czasie których pokazywał nam na przykład krok indiański. Szkoda, że nie było jak tego zarejestrować...

Oczywiście jedną z kluczowych spraw w tym filmie była umiejętność jazdy konnej. Ja sam pierwszy raz siedziałem na koniu jako dziesięciolatek – moja rodzina miała zaprzyjaźnionego pułkownika, który przyjeżdżał do nas, do dworu na swojej klaczy, Jaskółce, i pozwalał mi się przejechać. Ale na użytek filmu odbyłem osobne ćwiczenia, pod okiem zresztą pułkownika. Rómmel był wtedy dyrektorem toru jeździeckiego w Sopocie i ściągnął nam na plan swoje najlepsze konie. Ja jeździłem na takim, Fragment się nazywał, ogier, o dość ostrym charakterze. Parę razy wyrzucił mnie z siodła – w takich momentach trzeba było tylko trzymać wodze, żeby nie uciekł. W końcu pułkownik powiedział mi: „Słuchaj, Fragment nie lubi krzyku. Kiedy znowu będzie się przymierzał, krzyknij na niego, wtedy on położy uszy po sobie i będzie spokojny”.

Takie wypadki spadania z konia były dosyć częste. Pamiętam, jak któregoś razu Adam wrócił z planu i powiedział: „Wiesz, zleciałem dzisiaj z konia i w czasie upadku urwał mi się guzik od munduru. I kto pierwszy się przy mnie znalazł? Garderobiana, żeby przyszyć ten cholerny guzik. To było ważniejsze, a nie czy coś mi się stało, czy wszystko jest w porządku. Fajną mamy ekipę, nie?”.

Jednak najgorszy był wypadek, w którym zginęła klacz „grająca” tytułową Lotną. Robiliśmy wtedy scenę, gdzie na przedzie jechał Duduś Pawlikowski. Po kilku metrach nadjeżdżał Pichelski na czele oddziału, w którym byłem i ja. Robimy próbę i nagle słyszę przed sobą straszliwe krzyki. Cały ten teren był usiany dołami, zamaskowanymi jedliną. Wszystko po to, aby uzyskać efekt potykających się koni, a jednocześnie tych koni nie uszkodzić. Tyle że jeden z żołnierzy z pierwszego oddziału zgubił lancę. A te lance filmowe były wykonane ze stalowych rur, zakończonych szpikulcami, takimi jak się widzi na niektórych ogrodzeniach. Lanca wbiła się w ziemię pod ostrym kątem. I w momencie, kiedy Pichelski jechał na filmowej Lotnej, ta klacz potknęła się i cała ta lanca wbiła jej się w ciało. To było coś przerażającego, kiedy ten koń, cały w bólu i przerażeniu, zaczął uciekać. Nie dało się jej uratować, została zastrzelona przez jednego z żołnierzy, którzy pomagali nam przy filmie.

To był dla nas straszny dzień. Upiliśmy się wszyscy równo, łącznie z pułkownikiem Rómmlem, dla którego śmierć paru żołnierzy to była pestka w porównaniu ze śmiercią konia. W zdjęciach nastąpiła oczywiście przerwa, zanim

wybrano inną klacz, Astmę. Ta nowa była dobrze ujeżdżona, ale kiedy czyta się nowelę Żukrowskiego, to Lotna była pięknym, delikatnym koniem. A Astma okazała się dość sztywna. Na dodatek wredna – nie można było do niej podejść ani z boku, ani od tyłu, bo albo gryzła, albo kopała. Niemniej nasza koleżanka od spraw garderoby codziennie przed zdjęciami malowała Astmę pastą do butów, aby bardziej przypominała oryginalną Lotną.

Premiera filmu odbyła się w Zielonej Górze – trwało winobranie i ktoś z władz wymyślił, że pokaz naszego filmu uświetni to wydarzenie. Jechaliśmy całą noc pociągami z Warszawy. Na miejsce dotarliśmy bladym świtem, bodaj o piątej rano. Przywitała nas orkiestra, a potem Pichelski poprowadził poloneza przez park. No a wieczorem w trzech kinach równocześnie odbyła się ta premiera – a nas tylko wożono z miejsca na miejsce, żebyśmy spotkali się z publicznością. Takie to były czasy.

Lotna trafia do regularnego rozpowszechniania 27 września 1959 roku. I choć Wajda nie był zadowolony z filmu już na etapie realizacji, nie przypuszczał nawet, że film zostanie potraktowany przez krytyków jednoznacznie źle. *Nie wierzyłem w ten dramatyzm i nie płakałem nad grobami umierających żołnierzy* – pisze recenzent „Przeglądu Kulturalnego”, podpisujący się inicjałami W.A. *Bo te wszystkie rekwizyty (...), ten cały historyczny melodramatyzm, podany przez Wajdę na kolorowym ekranie jest po prostu martwy. Po prostu w tej wersji tak przesadnie dosłownie potraktowanej chyba widza obejść nie może, nawet pomimo złotych pejzaży polskiej jesieni, babiego lata i bardzo czerwonych jabłek. Więc symbole, które mają stanowić do tego obrazu podkładkę, są również martwe i stają się również nieprzekonywającymi rekwizytami. Film bez klucza, film banalny, w którym nawet nie pachnie trupami, w którym jest natomiast jeden bardzo piękny Biały Koń. W podobnym tonie wypowiadają się inni, na przykład Jerzy Eljasiak, recenzent „Sztandaru Młodych”: W Lotnej wszystko dzieje się w jakiejś izolacji od uczuć widza, nie ma tu nic, co by nas wzruszało, wstrząsało nami.*

Jednym z nielicznych, którzy stają w obronie Wajdy, jest ten, który później będzie wielokrotnie atakował reżysera w swoich recenzjach, Zygmunt Kałużyński. Pisze on w swoim felietonie, zamieszczonym w tygodniku „Film”: *A jednak! – niektóre okrutne obrazy z Lotnej oglądamy niemal z estetycznym zadowoleniem. Są to jakby sceny ze średniowiecznych masakr, wystylizowane pięknie i na zimno, i już nas osobiście nie przejmujące, bo tak odległe... W wypadku Lotnej nie należy bowiem zapominać, że zarówno jej okropności, jak i barwna stylizacja – są ilustracją świata skazanego na zagładę, tak skończonego, jak ów mieszczański, wyszydany przez surrealistów. Stąd zastosowanie ich stylu i postawy do tej historii ginącej szlachty, stąd zamiar celowego stworzenia „bardzo wybitnego dzieła nieudanego” – nie jest może tak bardzo niedorzeczny.*

Sam Wajda jest już chyba zmęczony zarówno atakami na *Lotną*, jak i samą

tematyką wojenną. Postanawia więc, że jego następny film będzie miał charakter współczesny i że fabuła będzie możliwie jak najbardziej neutralna politycznie i światopoglądowo...

1 Wypowiedzi Tadeusza Konwickiego, wykorzystane w tym rozdziale, pochodzą z książki Jacka Szczerby i Katarzyny Bielas *Pamiętam, że było gorąco*.

2 Andrzej Wajda: Pamiętam i w *Autobiografii* napisałem, że to Tadeusz Janczar podsunął mi *Popiół i diament*.

3 Fragment autobiografii Haliny Kwiatkowskiej *Porachunki z pamięcią*.

3. POSZUKIWANIA



Andrzej Wajda

Po zakończeniu drugiej wojny światowej jazz w Polsce nie miał łatwego życia. Jeszcze przez chwilę wydawało się, że ten rodzaj muzyki będzie akceptowany, ale w 1948 roku władze komunistyczne drastycznie przykręciły śrubę w kulturze i jazz zszedł do podziemia.

Nie oznaczało to jednak, że jazz całkowicie zniknął. Młodzi ludzie tworzyli zespoły, próbowali grać – po domach u przyjaciół, na zamkniętych prywatkach, na szkolnych balach... Jedną z takich grup byli Melomani, dowodzeni przez Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza, działający w Łodzi, gdzie trzon zespołu studiował w Szkole Filmowej.

Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz:

Jeśli chodzi o repertuar, przynajmniej ten orkiestrowy, to wyrocznią było dla nas to, co robiły orkiestry Duke’a Ellingtona czy Counta Basiego. Nagrań prawie nie było, po prostu korzystaliśmy z tego, co zaprzyjaźnionym ludziom udało się zachować przez czas wojny. Na tej podstawie tworzyliśmy nasz nieco eklektyczny repertuar. A potem pojawili się inni. Leopold Tyrmand, który założył pierwszy klub jazzowy w Warszawie. No i w Krakowie był Jerzy Skarżyński. Skarżyński miał wspaniały zbiór płyt, które dostał od ojca – był to prawdziwy, nowoorleański, tradycyjny jazz. My wtedy byliśmy na etapie jazzu swingowego; to właśnie Skarżyński wtajemniczył nas w historię jazzu – od czego wszystko się zaczęło i jak przebiegało.

Dopiero po śmierci Stalina cenzura nieco zelżała i mogliśmy zacząć działać bardziej oficjalnie. To właśnie wtedy Jerzy Skarżyński zaczął prowadzić w Szkole Filmowej wykłady z historii jazzu, które ilustrowaliśmy muzyką. Wtedy również odbył się ten najważniejszy koncert z udziałem studentów, wykładowców, ale też krytyków muzycznych czy przedstawicieli radia. Ale to działo się pod koniec studiów, wcześniej istniało wyraźne rozgraniczenie na życie muzyczne i życie szkolne.

Nasi koledzy z Krakowa wpadli na pomysł, aby zorganizować pierwszy w Polsce festiwal jazzowy, o charakterze półoficjalnym, katakumbowym. Jedyne daty, które pasowały, bo wszyscy mieli wtedy wolne, to były 1 i 2 listopada 1954 roku. Od razu pojawiła się nazwa: Zaduszki Jazzowe.

Wiść o tym szybko rozniosła się po całej Polsce. Żeby wszystkich pomieścić, nasi przyjaciele postanowili wynająć salę w szkole na Salwatorze, położonej nie w samym centrum Krakowa, tylko na uboczu, zresztą w pięknej okolicy. Stalin już nie żył, atmosfera polityczna nieco zelżała, ale organizacja takiej imprezy wciąż niosła ze sobą duże ryzyko. Dlatego sala gimnastyczna w tej szkole została wynajęta pod pretekstem, że będą odbywały się tam zamknięte warsztaty.

Tymczasem w rzeczywistości był to regularny koncert. My, Melomani, wystąpiliśmy pierwsi. Zapowiadał nas ówczesny guru jazzu w Polsce, Leopold Tyrmand, który sam zagrał na flecie prostym fragment *Swanee River*. Tym sposobem melodia ta stała się potem hymnem wszystkich imprez jazzowych.

Melomani nie byli jedynymi muzykami, występującymi wtedy w Krakowie. Pojawili się bowiem muzycy z wielu miast. Wśród nich młody lekarz laryngolog z Poznania, niejaki Krzysztof Trzeciński...

Zofia Komedowa-Trzecińska:¹

...i poznałam Komedę. To było wczesnym popołudniem 8 czerwca 1956 roku. Był niewysokim, szczupłym blond złocistym rudzielcem. Rozbujaniem potężnych ramion maskował niedowład prawej nogi. Swingował na fortepianie w zespole Grzewińskiego. A do tego był laryngologiem. Pan doktor Krzysztof Trzeciński. Komeda. Mój przysłyżony mąż.

Natychmiast, nawet nie czekając na to, czy ja, szefowa tego wydarzenia, mam coś do powiedzenia, Krzysztof zapytał:

– Gdzie mógłbym przećwiczyć coś na fortepianie? W ostateczności na pianinie?

Teraz?! Wokoło tłok i harmider jak w pociągu, ja przy tym moim zawalonym papierzyskami kawiarnianym stoliku, ciągle ktoś wchodzi, taszcząc bagaże i instrumenty, ciągle ktoś o coś pyta, wszystko ważne, w pośpiechu! A on... w ostateczności pianino?! No cóż. Wręczyłam mu zapisany na karteczce adres noclegu, wypłaciłam zaliczkę i skierowałam do Jazz Klubu, gdzie dyżurował Jurek Borowiec i gdzie stało to moje pianino, które stroiło jak tramwaj jadący nocą przez Nową Hutę. Śmiałam się pod nosem, wyobrażając sobie, jaką zrobi minę, kiedy zacznie na nim grać.

Już po konkursowych występach, późnym wieczorem, kiedy grał na jam session, nagle, jakoś tak irracjonalnie, poczułam pragnienie, aby był przy mnie, rozmawiał ze mną, pozostał... Wymknęliśmy się z zatłoczonej sali z ukrytą w mojej przepastnej torbie butelką wina i poszliśmy przez mroczne i puste, gruchające przysypiającymi gołębiami ulice pod Wawel, na skarpe. Tam oparciu o mur, wpatrzeni w migoczącą w świetle księżycy Wisłę, a potem we wschód słońca, przegadaliśmy parę godzin. Krzysztof opowiadał o miłości do jazzu, o fascynacji Modern Jazz Quartetem, Gillespiem, Davisem, Garnerem. O próbach, jakie odbywali w jednej z poznańskich świetlic, i o tym, jak zawsze ktoś musiał czuwać, kiedy grają, i pilnować, by nikt ich nie nakrył, ponieważ ta znajdująca się w jakiejś instytucji świetlica ze stojącym w niej fortepianem była wynajmowana od przekupionego nocnego stróża.

Tej nocy zwierzył mi się ze swojego rozdarcia pomiędzy medycyną a muzyką. Ambicją jego rodziców było, aby studiował medycynę, podczas gdy on

marzył tylko o jednym... Chciał być jazzowym pianistą. To był jego życiowy dramat i dylemat do rozstrzygnięcia. Wiedział już wcześniej, że aby studiować z sukcesami, musi rozstać się z jazzem, który był dla niego wszystkim! Opowiedział mi wtedy, jak będąc na studiach w Poznaniu, był tak spragniony muzyki, że gdy chodził w niedziele na poranki filharmoniczne, to słuchając koncertu, płakał. A teraz jest już ponad rok praktykującym laryngologiem, pracuje w poznańskiej klinice i przygotowuje się do podyplomowych studiów, ale nadal stara się, kiedy tylko może, grać jazz. Ale już nie bebop, ale raczej modern jazz, znacznie bardziej skomplikowany i zaawansowany technicznie. I tutaj napotyka następny problem, ponieważ gra w swojej opinii nieudolnie technicznie, kiepsko, a do tego uważa, że nie czyni postępów. Na szczęście znalazło się jeszcze kilku takich fanatyków i razem tworzą zespół. Wymienił Wróblewskiego, Miliana i Zylbera. Będą się nazywali Sekstet Komedy, ponieważ ma zamiar przyjąć taki pseudonim. Gdy mówił o tym wszystkim, emanowała z niego niesłychana pasja, ogromna namiętność świadomego artysty. Uwiódł mnie, uniósł gdzieś tam w niebo, ponad Wawel, Wisłę i miasto swoimi marzeniami. Biernie poddawałam się jego osobowości. Po paru godzinach rozmowy wiedziałam, że rodzi się między nami coś głębszego, coś, co być może połączy nas na całe życie. I... nie myliłam się! Pomimo różnych burz, przez które przechodziło nasze małżeństwo, zawsze trzymaliśmy się razem, ponieważ wiedziałam, a i Krzysztof wiedział, że zawsze możemy na siebie liczyć. A po tej przesiedzianej na wawelskiej skarpie i przegadanej do świtu nocy... no cóż, musiałam wracać do domu. Było już widno.

Andrzej „Idon” Wojciechowski:

Warto w tym miejscu zauważyć, że muzyka jazzowa nadal nie była dobrze widziana przez władzę ludową, jako że zdaniem ówczesnego I sekretarza komunistycznej partii kapitalistyczny jad sączony w rytmie bluesa

zamulał umysły młodych Polaków, którzy powinni zajmować się pracą na rzecz socjalizmu. Poza tym towarzysz Gomułka dostawał wypieków, kiedy słyszał angielski język wokalistek jazzowych.

Andrzej Wajda zrobił już: *Pokolenie*, *Kanał*, *Popiół i diament* i *Lotną*, co oczywiście spowodowało sporo rozmów w cenzurze, ale to była przeszłość. Młodzi, jak uważali ideolodzy komunistyczni, odbili się już po wojennej biedzie od czasów, w których fascynowały kanały pełne krwi i błota, a także walka podziemna. Oczywiście *Czerwone maki na Monte Cassino*, grane w knajpach do tańca jako tango, wywoływały ostry sprzeciw patriotów wojennych, ale agitatorzy partyjni uznali, że sprawa jest *passé* i nie warto się nią zajmować.

Andrzej Wajda też uznał, że nadeszła pora, by odetchnąć od martyrologii wojennej i powstań. Dał się namówić na temat, jak mu się wydawało, łatwy, lekki

i przyjemny, czyli film o młodzieży zafascynowanej jazzem.

Jerzy Skolimowski, który doskonale znał środowisko jazzmanów, zarówno muzyków, jak i fanów, i sam zresztą gorąco kibicował Komedzie, oraz Jerzy Andrzejewski, literat i wprawiony już scenarzysta filmowy — pojawili się z pomysłem *Niewinnych czarodziejów*. Przedstawili Wajdzie swój koncept, jednak reżyser nie do końca go zrozumiał.

Andrzej Wajda specjalnie jazzem się nie interesował. W Szkole Filmowej, jak sam mówił, nie pił wódki ani nie przychodził na wieczorki z udziałem Melomanów. Nagle musiał zmierzyć się z materiałem specyficzną i trudną, niepoznaną dogłębnie. Ale nikt inny z młodych reżyserów, a przecież w tamtych czasach było sporo zdolnych twórców, tego tematu nie ruszył. Dlaczego? To jest dobre pytanie.

Stefan Kisielewski wypowiedział kiedyś takie słowa o jazzie jako o sitwie, której nikt oprzeć się nie jest w stanie. Wajda i tym razem okazał się artystą nadzwyczajnie wrażliwym i „sitwie” nie mógł się oprzeć. Musiał taki temat podjąć.

A że nie było łatwo, niech świadczy fakt, że do roli głównego bohatera, inżyniera, który marzy, aby zostać perkusistą jazzowym, najpierw próbował zaangażować Gustawa Holoubka. Trudno sobie wyobrazić Holoubka jako nerwowego perkusistę jazzowego. Na szczęście skończyło się na Tadeuszu Łomnickim, a powinno na Janie Machulskim, który (mało kto wie) potrafił grać na perkusji.

W filmie, w epizodycznych rolach, wystąpiła cała plejada ówczesnych jazzmanów, co nadało filmowi historyczną autentyczność. Oczywiście na jednym z ujęć w tle widnieje także postać Henia „Melomana”, jako znak czasu. Pokazani tam młodzi ludzie są ładni, czysti, dobrze ubrani. Jeżdżą na skuterach Lambretta, dyskutują na bardzo mądre i trudne intelektualnie tematy. Do tego piękne, barwnie ubrane dziewczyny, estetycznie jedzące makaron itd.

Zofia Komedowa-Trzcńska:

Nie lubię filmu *Niewinni czarodzieje*. Jest nieprawdziwy, przede wszystkim przez dialogi. Napisał je Jerzy Andrzejewski, który był kierownikiem literackim zespołu filmowego, w którym ten film kręcono². Literat z jakże odległego, przegadanego i przeintelektualizowanego, a do tego nieźle podlizującego się władzy środowiska. I jeszcze dużo starszy. Dialogi są sztuczne. Nadęte jakimś takim pseudopoetyckim patosem. Nigdy nie mówiliśmy takim językiem. Byliśmy naturalnie szczerzy i prości. Jak jazz, o ile się go rozumie.

Scenariusz to dzieło Jerzego Skolimowskiego³. On sam zresztą gra w tym filmie – młodego, znokautowanego przez adwersarza boksera (miał podobno kiedyś młodzieżowe mistrzostwo w boksie, tak w każdym razie z dumą w głosie opowiadał, wskazując ot tak, mimochodem, na swój nos i łuki brwiowe). Ustawiono plan, kamerę i światła. Klaps, kamera! Łomnicki zamierzył się,

uderzył... niedobrze. Andrzej Wajda niezadowolony, mówi, że wyszło sztucznie, teatralnie, „bez mięsa”. Kręcą jeszcze raz. Klaps, kamera! Znowu niedobrze. Źle, „krew” się rozlała nie tam, gdzie powinna. Próbują trzeci raz. Klaps, kamera! Łomnicki zamachnął się i uderzył, a „Skolim” upadł na deski jak na najprawdziwszym ringu. Brawo! Znakomicie! Wajda zachwycony! Tylko że zalany krwią „Skolim” coś długo nie wstaje... Okazało się, że Łomnicki naprawdę go znokautował, rozciął ciosem łuk brwiowy. Skolimowski zażądał potem od wytwórni odszkodowania za trwałe oszpecenie, ale chyba nic z tego nie wyszło, bo przecież był już bokserem, i te łuki...

Główną rolę w *Niewinnych czarodziejach* dostał Tadeusz Łomnicki. Jest perkusistą i lekarzem – postacią wzorowaną na życiu Komedy. Przygotowując się do gry, Łomnicki przychodził do nas uczyć się naszych zachowań, podpatrywać. Brał nawet lekcje gry na perkusji. Od razu przypadliśmy sobie do serca. Chcąc jak najbardziej upodobnić się do Krzysia, Tadzio kazał sobie ostrzyć włosy w ten sam sposób i ufarbować na biało, Wiem, że zrobiono mu to w telewizji i zrobiono mu to tak niefachowo, że miał na głowie pełno bolesnych strupów. Natomiast jego drugie żądanie było już dla nas groźne. Poprosił, aby czarny sweter i czarne spodnie, w których Krzysztof poznął, pożyczyć mu na cały okres kręcenia filmu, aby mógł w nich chodzić. No i stąd ta panika. Krzysztof miał tylko jeden sweter, ale było lato, więc mu go oddał. Natomiast spodni miał tylko dwie pary. Na szczęście Tadzio miał pupę większą od Krzysia, więc kazał sobie uszyć podobne.

W końcu zaczęły się zdjęcia filmowe i nadszedł termin kręcenia koncertu jazzowego w warszawskiej Stodole. Poza nim drugim nieprawdziwym muzykiem był kontrabasista grany przez Romana Polańskiego, chociaż... Romek miał tę genialną, zawsze zaskakującą nas umiejętność całkowitego wcielania się w dowolne postacie. Resztę grali prawdziwi muzycy. Łomnicki swoim zwyczajem postanowił poznać ich osobiście i zaprosił wszystkich dzień wcześniej na kolację. Naturalnie z alkoholem. Żeby było luźniej. No i... było luźno!

Następnego dnia o siódmej rano miała być kręcona scena, w której grupa rozbawionych i niezupełnie trzeźwych muzyków stoi na podwórzu i wywołuje przez okno głównego bohatera, a ten jest w wynajętym pokoju z nowo poznaną dziewczyną. Aktorzy mieli zgłosić się na plan o godzinie szóstej. O ósmej zdenerwowany kierownik produkcji znalazł nas wszystkich rozbawionych i mocno nietrzeźwych w mieszkaniu Tadzia Łomnickiego. I proszę: choć przystąpiono do kręcenia o dwie godziny później, nie było żadnych problemów i zdjęcia wypadły bardzo naturalnie. Na luzie, jak to w jazzie.

To w czasie kręcenia tego filmowego koncertu jazzowego Łomnicki grał solówkę na perkusji – rzeczywiście to on ją grał. Takim już wtedy był wielkim aktorem.



„To w czasie kręcenia tego filmowego koncertu jazzowego Łomnicki grał solówkę na perkusji – rzeczywiście to on ją grał”.



„Niewinni czarodzieje” w komplecie. Na pierwszym planie Jan Zylber, za nim kolejno – Roman Polański, Andrzej Trzaskowski, Krzysztof Komeda i Andrzej Nowakowski. Stoją: Henryk Kurek, Tadeusz Łomnicki i Andrzej „Idon” Wojciechowski.

Andrzej „Idon” Wojciechowski:

Andrzej Wajda, robiąc ten film, nie był jednak świadomy, że cenzura zareaguje na jego nowy obraz aż tak żarliwą krytyką. Młodzi w owym czasie często spoglądali na Zachód i teraz ważne było, jak w Europie ludzie się ubierają, jak rozmawiają, jak się bawią i jakiej muzyki słuchają.

Premiera filmu odbywa się 17 grudnia 1960 roku. I choć w prasie pojawiają się dobre recenzje, należą do mniejszości. Przeważają teksty zdecydowanie krytyczne, choć często niemające wiele wspólnego z oceną artystycznej jakości filmu, a z postawą, jaką prezentują w filmie bohaterowie i ze środowiskiem, z jakiego się wywodzą. Na przykład Janusz Wilhelmi pisze w „Trybunie Ludu”: *Dla niejednego widza, zwłaszcza młodego, zawarta w filmie próba krytyki będzie zgoła niedostrzegalna. Znacznie bardziej atrakcyjny wyda mu się ów wzorzec łatwego życia i użycia, tak ponętnie przez realizatorów wyeksponowany. A to można już ujmować w kategorii społecznej szkodliwości.*

Po bardzo chłodnym przyjęciu *Niewinnych czarodziejów* Wajda raz jeszcze postanawia powrócić do tematyki wojennej. Tyle że nietypowej. Tym razem ma to być nie opowieść o bohaterskich żołnierzach czy powstańcach, tylko o żydowskim chłopaku, który skazany za przypadkowe zabójstwo tuż po wybuchu wojny ucieka z więzienia, a potem z getta. Zakochane w nim kobiety starają się zrobić wszystko, aby ów chłopak, Jakub, przetrwał wojnę w ukryciu.

Podstawą filmu jest niewielka powieść Kazimierza Brandysa, opublikowana w tomie *Między wojnami* w 1948 roku. Wajda marzy, że na podstawie tego tekstu uda się stworzyć „wielką przypowieść biblijną”, osadzoną we współczesnych ramach. Tyle że od początku prac nad filmem nie jest zadowolony z rezultatów. Mało tego, o ile wszystkie role drugoplanowe dają się obsadzić bez większego trudu, o tyle poszukiwania odtwórcy Jakuba, tytułowego Samsona, nie przynoszą żadnych rezultatów. Ratunkiem okazuje się propozycja złożona przez – przebywającego wtedy we Francji – Andrzeja Żuławskiego: skoro nie ma w Polsce młodego aktora o odpowiednio semickiej urodzie, być może dobrze by było, aby zagrał aktor francuski...

Andrzej Żuławski:⁴

To się odbyło w dwóch etapach. Pierwszy polegał na tym, że w Paryżu pojawił się Romek Polański z żoną Basią Kwiatkowską, późniejszą Lass. Pojawił

się dlatego, że Basia Kwiatkowska-Lass, bardzo piękna dziewczyna, dostała angaż do kręconego przez takiego lewicowca filmu, który nazywał się chyba *Tysięczne okno*. A ponieważ była ładna i przemiła, zaczęto się nią interesować w filmie francuskim, nauczyła się po francusku na tyle, żeby grać. Zagrała z Alainem Delonem, a Romek przy niej latał jak taka mała mucha przyczepiona do czegoś, co pozwoli mu w końcu rozwinąć skrzydła. Zdolny był piekielnie, filmy, które zrobił w łódzkiej szkole, do dzisiaj uważam za jego najlepsze. Nic nie przebije *Dwóch ludzi z szafą*, to po prostu arcydzieło. Ale nie traktowali go bardzo poważnie, nie bardzo go słuchali, nie bardzo akceptowali. On chciał we Francji nakręcić *Nóż w wodzie* i miał scenariusz po francusku. Poznaliśmy się, bo akurat u Basi skończył się dobry okres i już jej nic nie proponowano, państwo Polańscy nie bardzo mieli gdzie się stołować, a ponieważ moja matka była dobrą kobietą, a ojciec radcą kulturalnym, no to przychodzili do nas do domu jeść obiady, jak do stołówki.

Przy tej okazji poznaliśmy się, zaprzyjaźniliśmy, wtedy nawet bardzo. I on powiedział: „Wiesz, jak będę robił *Nóż w wodzie*, ty musisz być moim asystentem”. Ponieważ coś mu tam zacząłem bełtać o tym i owym, to dał mi do przeczytania scenariusz, o tym scenariuszu się wypowiadałem, że może to tak, a tam inaczej, w każdym razie coś tam komentowałem i mu się podobało, i uznał, że jestem OK. Więc kiedy Andrzej Wajda pojawił się w Paryżu, to wszyscy się spotkaliśmy w kawiarni, pamiętam jak dziś, w „Cafe de Flore” na Saint-Germain. Polański mnie przedstawił i powiedział Wajdzie od razu: „To będzie twój następny asystent, jak już u mnie będzie asystentem”. Powiedziałem wtedy Wajdzie, że napisałem pracę magisterską z *Kanału*. Potem, jak Wajda zaczął robić *Samsona*, cała ekipa zabrała się za szukanie aktora do tego filmu. Nie wiadomo dlaczego, uznali za słuszne, żeby znaleźć go we Francji. Może dlatego, że w Polsce takich nie ma, że to ma być wybitnie semicki typ... I zwrócili się do mnie telefonicznie, czy jako student szkół filmowych nie znam tutaj wśród młodych aktorów kogoś takiego. Podkreślali, że ma być młody. Akurat takiego typu znałem, dosyć zwariowanego i wysłałem im tego francuskiego aktora – Serge Merlin się nazywał – do Warszawy. O ile pamiętam, dzwoniła Barbara Pec-Ślesicka, kierownik produkcji, żeby koniecznie przyjechać do Warszawy. Chodziło o to, że bardzo kiepsko tam idzie z tym francuskim aktorem, nie mogą się dogadać.





Ekipa *Samsona* przy pracy. Widoczni: Barbara Sass, Jerzy Wójcik, Andrzej Wajda, Andrzej Żuławski, Zygmunt Hübner, Daniel Szylit, Wiesław Zdort, Serge Merlin



Scenograf *Samsona* Leszek Wajda

z asystentką Haliną Krzyżanowską

Zrozumiałem, że Wajda czegoś się dopatruje w tym aktorze, skoro go nie wyrzucił od razu, że chce coś drażyć i że coś rzeczywiście nie idzie. Przyjechałem do Polski, zdjęcia próbne odbywały się chyba w Łodzi. Złapałem tego Merlina za wystraszoną twarz, potrząsnąłem nim, coś się w nim obudziło i zagrał tak, jak Wajda chciał, po prostu zrozumiał, co ten reżyser od niego tak naprawdę chce. Wajda mi powiedział: „Słuchaj, ty nie możesz wyjechać, tu musisz zostać, bo ja się nie porozumiem z nim nigdy, więc zostań, będziesz pierwszy raz w życiu asystentem”. No i byłem tym asystentem właśnie od Merlina, od noszenia kawy i powolnego zaprzyjaźniania się z Andrzejem, bardzo powolnego, w czasie całego filmu, bo uznał, że to, co czasem bredzę na temat tego, co robi, może nie jest totalnie pozbawione sensu. I tak żeśmy się zaprzyjaźnili.

Elżbieta Kępińska:

Nie wiem, jak dziś, ale wtedy Andrzej Wajda nie znał francuskiego. Z Serge'em porozumiewał się przez Andrzeja Żuławskiego. Nie mógł więc nawiązać z Merlinem takiego kontaktu, jak by chciał, żeby, mówiąc w pewnej

przenośni, reżyser z aktorem oddychali w tym samym rytmie. Dlatego nie potrafił ukryć, że nie akceptuje go w stu procentach. Andrzej na ogół fantastycznie obsadza swoje filmy. Bardzo rzadko się myli. Natomiast jest też kapryśny i jeżeli kogoś z jakiegoś powodu nie lubi w pracy, nie potrafi tego za bardzo ukryć i często się irytuje.

Mnie się wydaje, że Serge zagrał tę rolę bardzo dobrze, w sposób niesłychanie wiarygodny. Nie najmilsza atmosfera na planie, bo taka się wobec niego wydarzała, w jakiś sposób jeszcze uwiarygodniła jego poczucie samotności, wyobcowania i gdzieś tam może nawet pomogła roli.

Alina Janowska:

Znałam nowelę Brandysa, wiedziałam, kto to był Samson, przeczytałam scenariusz, który dał mi Wajda – i mówię, że tam nie ma postaci kobiecej. A bez kobiety – powiedziałam wtedy reżyserowi – taki film do niczego się nie nadaje! Więc jeżeli on chce mnie zatrudnić, to w jakiej roli zamierza mnie obsadzić?

Bo ja uważam, że to powinna być aktorka, która jest Żydówką, ale do Żydówki niepodobna. A dlatego ją zatrudniają, że nie mieszka w getcie. Nie mieszka, ale tam występuje, jest piosenkarką – wyobraziłam sobie na przykład Wierę Gran. Mieszka gdzieś niedaleko getta, występuje w knajpie, a jest zatrudniana, bo ma właściwe papiery. „A co z Samsonem?” – zapytał Wajda. On? Uciekł z getta, goni go policja, Samson wpada do mieszkania tej bohaterki przypadkowo, ona go ukrywa, zakochują się w sobie, jej się wydaje, że zostaną już razem na całe życie, ale on chce od niej uciec. Ona mieszka wysoko na mansardzie, z okien jej mieszkania widać getto, które płonie. Żeby go zatrzymać, ona go strzyże maszynką – tak jak w czasie okupacji nasze podziemie strzygło kolaborantów współpracujących z gestapo. Wyobrażałam sobie, że ona to robi, kiedy jej Samson śpi...

Tak to sobie wszystko wymyśliłam i opowiedziałam reżyserowi. Pan Andrzej na to, że daje mi scenariusz i że spotkamy się już na planie filmowym w Łodzi. Przyjechałam – i nagle widzę inną kobietę: to Elżbieta Kępińska, która w tym filmie grała córkę dozorca. Rzeczywiście, coś tam z włosami Serge’a Merlina pomanipulowała, ale sposób, w jaki to robiła, nijak się miał do sensu tego dramatu. W ogóle ta czynność nie miała znaczenia ani dla akcji, całości, ani tym bardziej dla tytułu. A mój pomysł był dobry.

Stoję więc tak w tym studiu i myślę sobie: to co ja tu mam do zagrania? Nic. Skoro jedna manipuluje przy włosach, to co ma robić druga? Przecież to nie fryzjernia. Ale pan Wajda nie byłby mistrzem, gdyby czegoś nie wymyślił. Samson uciekł, żeby walczyć w getcie, a ja, jako Żydówka, oddałam się w ręce gestapo.⁵

Elżbieta Kępińska:

Debiutowałam w *Smaku miodu* w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Ten spektakl został uznany za wydarzenie. Andrzej Wajda obejrzał przedstawienie i zaprosił mnie do roli Ofelii w *Hamlecie*, który robił wtedy w naszym teatrze. Już wtedy wymyślił też, byśmy ze Zbyszkciem Cybulskim zrobili *Dwoje na huśtawce*. Uznał widocznie, że z jakichś względów dobrze mu się ze mną pracuje i zaproponował też rolę Kazi w *Samsonie*.

Początek mojej pracy przy tym filmie wypadł fatalnie. Nigdy nie byłam specjalnie urodziwą osobą, na dodatek fatalnie się fotografuję – na zdjęciach wychodzę jeszcze gorzej niż w rzeczywistości. Tymczasem kiedy pojawiłam się na planie, Jurek Wójcik, który robił zdjęcia, rzucił w stronę Andrzeja coś w stylu: „Boże, a kogoś mi tu przyprowadził?”. Usłyszałam to i nie było mi najprzyjemniej...

Jeśli istniał jakiś scenariusz tego filmu, ja go nie widziałam. Znałam opowiadanie Brandysa – i tyle. Czasem dostawałam strzępki jakiegoś dialogu, ale... Ale praca w tym filmie opierała się nie na słowie, a na dzianiu się. Kręciliśmy wszystko mniej więcej chronologicznie, choć nie pamiętam, czy rzeczywiście pierwszą sceną była ta, w której Jakub przychodzi do mieszkania Maliny. Miałam wrażenie, że ta postać dopiero się rodzi w ramach rozwoju akcji.

Jaka byłam na planie? Byłam bardzo młodą osobą, dość przerażoną. A po tym, co usłyszałam od Wójcika, dodatkowo bałam się kamery, co zresztą zostało mi do dziś. Na dodatek nigdy nie należałam do technicznych aktorek, które bez trudu zagrają każdą rolę. W *Samsonie* byłam sobą. Postać Kazi nie stanowiła dla mnie jakiegoś problemu aktorskiego. Ta dziewczyna była bliska mojej emocjonalności. Byłam nieco starsza niż literacki pierwowzór, ale taka fascynacja starszym mężczyzną i pewien niepokój, że sięgam po coś, co niekoniecznie mogę zdobyć, była mi bardzo bliska. Co ciekawe, w ogóle do głowy mi nie przyszło, że nie mogę tego mężczyzny zdobyć dlatego, że jest Żydem. Po prostu: ja, Kazia, która całe życie żyłam gdzieś z boku, w kącie, która nie mam wiele do zaoferowania, nagle trafiam na starszego mężczyznę i pod jego wpływem rozkwitam. Stąd właśnie ta scena słownej potyczki między Kazią i Lucyną, którą grała Alina Janowska.

Alina Janowska:

A potem spotkaliśmy się w Wenecji, na festiwalu – nie powiem, tam towarzystwo Andrzeja Wajdy bardzo mi odpowiadało.

Mój Boże! Wenecja! Wtedy, w sześćdziesiątym pierwszym, to był dla mnie (i nie tylko dla mnie) legendarny Zachód, bo tyle się o nim mówiło, o tym dobrobycie, elegancji, luksusie, zarazem Zachód najprawdziwszy, bo ja wszystko miałam na wyciągnięcie ręki, traktowana jak gwiazda, na równi z innymi aktorami, innymi gośćmi. W restauracji na śniadanie czekała na mnie szynka westfalska

z melonem, miałam własne miejsce na plaży: wejście prosto z hotelu, osobny namiot z leżakami i stolikiem, morze na wyciągnięcie ręki. Obok hotelu kort (rakietę oczywiście zabrałam), na którym nie skompromitowałam polskiej szkoły amatorskiego tenisa.

Do Wenecji wzięłam suknię, która zrobiła wielkie wrażenie, szczególnie na redaktorkach najpopularniejszego we Włoszech pisma dla kobiet „Noi Donna”. Zapytały mnie, kto mi projektuje suknie. A to był mój własny projekt. Nikomu nie opowiedziałam, że suknie dla siebie – jakieś amerykańskie z dżetami i pajetami, których nikt w Polsce jeszcze nie widział – kupowałam na ciuchach, a potem szłam z nimi do pani Grabowskiej z Mody Polskiej i prosiłam, żeby je przerabiały według projektów, które im rysowałam. I one to robiły.

Tam, w Wenecji, zajęć miałam mnóstwo: sesje fotograficzne, konferencje prasowe, rozmowy i wywiady. Cały czas podniecenie, że film, w którym się zagrało, startuje w konkursie, w którym wyświetla się najgłośniejsze filmy świata. I że ma taką samą szansę na nagrodę jak inne. Słowem: żyć nie umierać!

No i towarzystwo, w którym przyszło mi się obracać przez tydzień. Z jednej strony Gina Lollobrigida, z drugiej – Toshiro Mifune. On na sali projekcyjnej siedział przede mną, ona – za mną. Trudno mi było w takich warunkach uważnie patrzeć na ekran, a bardzo chciałam, ponieważ ja swojego filmu nie widziałam wcześniej w całości. Uważam, że *Samson* zasługiwał na nagrodę i dziwiłam się, dlaczego jej nie dostał. Dopiero potem się dowiedziałam, że panowie z jury nie mieli pojęcia, co to jest getto i co naprawdę działo się w czasie wojny. Teraz – ba, teraz! Teraz tak, tylko że podobnych filmów o wojnie (że nie wspomnę o *Liście Schindlera*) zrobiono dziesiątki. Wtedy film Wajdy był naprawdę pionierski, chociaż moja rola w nim mogłaby być lepsza – gdyby tylko reżyser mnie posłuchał...

Samson rzeczywiście zostaje zakwalifikowany do konkursu głównego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji, w 1961 roku, obok filmów m.in. Akiry Kurosawy, Vittorio De Siki czy Alaina Resnais’go. Przyjęcie nowego filmu Wajdy jest jednak złe. Tydzień po zakończeniu festiwalu film trafia do polskich kin. I staje się trzecim filmem Wajdy z rzędu, który napotyka na złe recenzje i chłodne przyjęcie zarówno wśród recenzentów, jak i wśród widzów.

Elżbieta Kępińska:

Równoległe z rolą Kazi Andrzej zaproponował mi rolę kobietą w sztuce *Dwoje na huśtawce*. Moim partnerem miał być Zbyszek Cybulski. Próby zaczęliśmy jeszcze w Gdańsku. Kiedy jednak okazało się, że dyrektor Zygmunt Hübner odchodzi z Teatru Wybrzeże, cała grupa aktorów postanowiła odejść razem z nim. Zatrudnił nas dyrektor Janusz Warmiński w warszawskim Ateneum. I właśnie w Ateneum kontynuowane były próby do tej sztuki.

Na potrzeby tego przedstawienia Andrzej wymyślił zupełnie nową scenę w Ateneum, którą uzyskał z części foyer. Na środku była okrągła scena, a widownia siedziała dookoła. Razem ze Zbyszkiem nie mieliśmy żadnych garderób, tylko dwie niewielkie budki po obu stronach, do których wchodziliśmy i czekaliśmy, aż widzowie wejdą i zajmą swoje miejsca, żebyśmy mogli zacząć spektakl. I właśnie ze względu na taką konstrukcję sceny Andrzej wymyślił, że na środku sceny stał taki podwójny tapczan. Z jednej strony ten tapczan był wygodniejszy, symbolizując dość luksusowe mieszkanie Gizeli, po drugiej stronie znacznie surowszy, oznaczał mieszkanie Jerry'ego.

Próbowaliśmy tekst. Bardzo często te próby kończyły się na opowiadaniu różnych anegdot, bo Zbynio to lubił. A Andrzej mu ulegał. Zbyszek nie przepadał przy tym za uczeniem się tekstu. Zresztą to nie był najłatwiejszy czas w jego życiu. Przeprowadzka do Warszawy, narodziny syna i wieczny brak pieniędzy – ludzie nie zdają sobie sprawy, że myśmy wtedy zarabiali grosze. Zbyszek musiał gdzieś zarobić. Zaangażował się więc z Bobkiem Kobielą. Bobek miał kabaretowy wdzięk, a Zbyszek – niekoniecznie. Był bardzo serio, taki harcerz, miał zasady, które łamał oczywiście, ale posiadał też ogromny wdzięk. Dlatego jeździli po Polsce z występami, była z nimi Lidia Wysocka, bodaj Alina Janowska... I któregoś dnia, nie wiem, czy to dyrektor Warmiński, czy też sam Wajda, któryś z nich wymyślił, żebym pojechała za Zbyszkiem do Krakowa, bo tam akurat występowali, i dopadła go z tekstem. Dopaść to go dopadłam, ale z nauki tekstu nic oczywiście nie wyszło.

Zbyszek nie należał do najłatwiejszych partnerów scenicznych. Brudził tekst – sens zostawał, ale zmieniał słowa. A bardzo często w spektaklu reakcja na partnera następuje właśnie na konkretne słowo, nie tylko na sens. W związku z tym to była dla mnie trudna szkoła, bo musiałam być przygotowana na wszystko. Ale byłam młoda, głowa jeszcze pracowała, więc dawałam sobie radę. Uważałam, że to tylko dodaje naszemu spektaklowi autentyzmu.

Premiera *Dwoje na huśtawce* ma miejsce 23 grudnia 1960 roku. Spektakl szybko staje się przebojem warszawskiego Ateneum. Natomiast recenzenci skupiają się nie tyle na walorach tekstu Williama Gibsona, ile na duecie Elżbieta Kępińska – Zbigniew Cybulski. Andrzej Wirth pisze w „Nowej Kulturze”: *Kępińska od początku trafia w tonację współczesnej dziewczyny, jest postacią wewnętrźnie zgodną w każdym geście. (...) Kępińskiej przede wszystkim zawdzięczamy, że telefoniczny romans Gibsona nie zmienił się w melodramat, że była w nim prawda współczesnej atmo-sfery obyczajowej.* Wobec Cybulskiego recenzent nie jest już tak entuzjastyczny: *W porównaniu z Kępińską Cybulski zdaje się pozostawać na po-zycjach artystycznych osiągniętych już wcześniej. Powtarza gest i to-nację, której klasykiem stał się w polskim filmie i w paru sztukach z życia angrymanów.*

Elżbieta Kępińska:

Jakież to typowe. Ja byłam nowa, więc mnie chwalono. A od Zbyszka żądano, żeby był coraz lepszy, coraz wspanialszy – a tak się nie da! Moim zdaniem Zbyszek był w tej sztuce fantastyczny. Wiem jednak, że sam Zbyszek miał do Andrzeja duży żal, że nie ma dla niego nowych propozycji filmowych, scenariuszy. A Andrzej rzeczywiście nie mógł znaleźć takiego scenariusza, który uwzględniałby zmieniające się warunki Zbyszka. Zbynio nie mógł całe życie grać chłopca. A wciąż był w duszy bardzo chłopcęcy. Nedorosły...

A jednak taki scenariusz – choć zapewne nie w wymiarze takim, jakiego spodziewałby się sam Cybulski – wkrótce się pojawi. Na zaproszenie francuskiego producenta, Pierre'a Roustanga, Wajda ma zrealizować fabularną nowelę, która stanie się jednym z pięciu filmów projektu *Miłość dwudziestolatków*. W ekipie polskiej części znajdują się więc ci, którzy z Wajdą już wcześniej współpracowali: scenarzysta Jerzy Stefan Stawiński, operator Jerzy Lipman, a także asystent z czasów *Samsona*, tym razem w roli drugiego reżysera, Andrzej Żuławski.

Andrzej Żuławski:

To była krótka przygoda, malutki filmik, ale to była najlepsza asystentura z tych trzech. Trzy razy byłem asystentem w życiu (za każdym razem u Andrzeja Wajdy), za czasów *Miłości dwudziestolatków* była to asystentura szczęśliwa. Dlaczego? Bo nie było scenariusza, był pomysł. Pomysł, bo akurat w gazecie napisano, że pewien facet skoczył w zoo wrocławskim i wyciągnął z fosy dziecko, które niedźwiedzie niby chciały rozszarpać. I nic innego nie było, kiedy zaczynaliśmy zdjęcia, czyli to się pisało jednocześnie z kręceniem. Nocami się pisało, w dzień się kręciło. Wszyscy współtworzyli ten film wokół Andrzeja, który niby tym wszystkim zawiadywał i kierował, ale wiedział o tym filmie tyle samo, co inni. Zbyszek Cybulski grał tam kogoś rozstrzeliwanego. Ja zresztą tam gram przez sekundę oficera, który rozstrzeliwuje. Na planie wymyśliliśmy, jak to nakręcić na taśmie dźwiękowej, a nie optycznej. To zostało wymyślone najprawdopodobniej przez operatora. Czyli tamta kolegalność roboty podporządkowana temu, że na czele wojska stoi Andrzej Wajda i on to podpisze, to było bardzo szczęśliwe i miłe, dobre doświadczenie.

Ja Zbyszka znałem, bo kilkakrotnie się przewinął przez Paryż w okresie, kiedy jeszcze studiowałem. Znałem go na co dzień i potem z Warszawy. No i rzeczywiście ta postać była konstruowana z niczego, ale wspólnie, razem, nieszczęśliwie ja, nieszczęśliwie on, nieszczęśliwie Wajda, wszyscy do kupy razem. Więc to było miłe i chyba każdy z nas zachował to miłe wspomnienie. Pamiętam, jak Baśka Kwiatkowska wspominała o tym, bo byliśmy tak strasznie przejęci, że tam w dziewięć dni trzeba nakręcić coś takiego, że po prostu świat

przeszedł istnieć. To są najlepsze momenty roboty.

Miłość dwudziestolatek jest jednym z dwudziestu dziewięciu tytułów zakwalifikowanych do udziału w konkursie głównym Międzynarodowego Festiwalu Filmowego, odbywającego się w Berlinie na przełomie czerwca i lipca 1962 roku. W tym samym konkursie znalazł się francusko-włoski obraz *La poupée*, w którym dwie główne role zagrał Zbigniew Cybulski. Cybulski w owym czasie publikował felietony w tygodniku „Na przełaj”. W jednym z felietonów znalazła się barwna relacja Cybulskiego z jego wizyty dotyczącej promocji obu filmów – na festiwalu w... Cannes! Cybulski fantastycznie opisuje w owym tekście perypetie z podróży na trasie Paryż–Cannes, zakończonej dwudziestoosmiodzinnym opóźnieniem, wywołanym strajkiem pracowników lotnisk francuskich.

Wszystko wskazuje na to, że opowieść Cybulskiego jest zmyślona, albowiem oba wymienione filmy nie widnieją w programie canneńskiego festiwalu w jego edycji z 1962 roku. Prawdą są natomiast słowa, że jeśli chodzi o *Miłość dwudziestolatek*, to *nowela polska została uznana za najlepszą, nadającą ton całemu filmowi. Podkreślano głęboki humanistyczny sens polskiego opowiadania w przeciwieństwie do innych nowel, których głębia była często tylko pozorna. Mówili mi o tym przy każdej nadarzającej się sposobności czołowi krytycy piśm światowych i członkowie jury, przekazując na moje ręce gorące gratulacje dla Andrzeja Wajdy i polskiej kinematografii.*⁶

Trzeba tutaj zaznaczyć, że Cybulski jest pod jednym względem nieobiektywny: rzeczywiście nowela Wajdy została oceniona bardzo wysoko, ale równie pochlebne opinie zebrała nowela francuska, wyreżyserowana przez François Truffaut.

W momencie kiedy *Miłość dwudziestolatek* rozpoczyna swój ekranowy żywot, Andrzej Wajda jest już w fazie przygotowań do realizacji największego projektu filmowego w swojej karierze. I pewnie nie przypuszcza nawet, że już nigdy więcej nie spotka się ze Zbigniewem Cybulskim na planie...

1 Obie wypowiedzi Zofii Komédowej pochodzą z jej autobiografii *Nietakty*.

2 Jerzy Andrzejewski był kierownikiem literackim zespołu „Syrena”. Natomiast Andrzej Wajda zrealizował ten film w zespole „Kadr”, w którym kierownikiem literackim był w tym okresie Tadeusz Konwicki.

3 Scenariusz jest dziełem Jerzego Andrzejewskiego. Tak rolę Skolimowskiego przy powstawaniu tego tekstu określa sam Andrzej Wajda: „Skolim najpierw pomagał Andrzejewskiemu w dialogach do opowiadania Andrzejewskiego, już napisanego wcześniej, wystąpił w filmie, a potem dostał się do PWSF”.

4 Wypowiedzi Andrzeja Żuławskiego, wykorzystane w tym rozdziale, pochodzą z książki Piotra Kletowskiego i Piotra Mareckiego *Żuławski*.

5 W rzeczywistości Jakub Gold, filmowy Samson, nie wraca do getta. Po rozstaniu z zafascynowaną nim Lucyną (Alina Janowska) trafia do Maliny,

swojego dawnego towarzysza z więzienia, i jego siostrzenicy Kazi (Elżbieta Kępińska). Malinowie przechowują go w piwnicy; po śmierci starego Maliny Gold chce wrócić do getta, ale getto już nie istnieje.

6 Zbigniew Cybulski, „Na przełaj”, 26/1962.

===AGEKfw9mCWcIKF9/L0M2RSpJM0o+WzdZMB4+dzMTJB0iFiYSJw==

4. SOMOSIERRA



Wielka z Kadm

Panel: X.
edukacja się
za powstają
zdejmowanie



pracyści



od Daniela ortatui - dzie do
produ



Szkic jednej ze scen *Popiołów*

Kiedy w październiku 1956 roku władzę w Polsce obejmował Władysław Gomułka, wydawało się, że po dekadzie wymuszonego socrealizmu nastąpi wreszcie normalność. Pierwsze oznaki wskazywały, że będzie to czas odwilży – nie tylko w życiu codziennym (przywrócono na przykład religię do szkół), ale i w kulturze. To w tamtym okresie powstała słynna „czarna seria polskiego dokumentu” – filmów pokazujących ciemne strony życia w naszym kraju. To w 1956 roku w Sopocie odbył się pierwszy oficjalny festiwal muzyki jazzowej. To w drugiej połowie lat pięćdziesiątych po raz pierwszy pojawiły się w księgarniach książki wcześniej zakazane. To dzięki owej odwilży mogły powstać najważniejsze dzieła polskiej szkoły filmowej – filmy Andrzeja Munka, Stanisława Różewicza, Kazimierza Kutza i, przede wszystkim, Andrzeja Wajdy, zrywające z obowiązkową stylistyką radzieckiego socrealizmu, korzystające obficie z dokonań włoskiego neorealizmu i odważnie analizujące postawy ludzkie w czasie drugiej wojny światowej.

A potem wszystko zaczęło się zmieniać. W czerwcu 1960 roku powstaje, początkowo tajna, Uchwała Komitetu Centralnego o kinematografii. Choć w jej tekście nie pada wprost sformułowanie „szkoła polska” – przekaz jest jednoznaczny: nie ma miejsca na filmy gloryfikujące Powstanie Warszawskie czy Armię Krajową. W ich miejsce powinny powstawać filmy rozrywkowe, „obliczone na zaspokajanie zainteresowań masowego widza”. Twórcy mieli nie zapominać jednak, że „filmy tego rodzaju nie powinny być w swojej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym”.

Filmowcy stopniowo odchodzą od filmów artystycznych na rzecz narzuconych produkcji rozrywkowych. Nie zmienia to faktu, że władza coraz ostrzej ingeruje w gotowe już dzieła, nawet jeśli pozornie owe filmy są absolutnie obojętne politycznie. Najdotkliwiej doświadcza tego Roman Polański. Jego debiut fabularny, *Nóż w wodzie*, zostaje ostro skrytykowany przez samego Gomułkę. I choć recenzje prasowe nie są w gruncie rzeczy złe, rozgoryczony Polański decyduje się na emigrację.

Ostrej krytyki doświadczył też Wajda przy okazji jednego z najbardziej apolitycznych swoich dzieł – *Niewinnych czarodziejów*. W przeciwieństwie do Polańskiego Wajda nigdy nie myślał o emigracji, jednak w 1962 roku decyduje się na realizację filmu za granicą. Tym filmem jest *Powiatowa Lady Makbet* – osadzona w XIX-wiecznej Rosji bardzo swobodna adaptacja szekspirowskiego *Makbeta*. Choć sam film uważany był później w Jugosławii za jedno z ważniejszych dokonań tamtejszej kinematografii, polski twórca niechętnie wspominał pracę nad tym tytułem.

Początek lat sześćdziesiątych jest zatem okresem, kiedy wielu twórców musi

zdecydować, jaką drogą pójść, by nie narażać się władzom, a jednocześnie móc realizować własne pasje. Wybawieniem okazały się klasycy polskiej literatury. Po olbrzymim sukcesie *Krzyżaków* Aleksandra Forda władze kinematografii skłonne są wydać zgodę na realizację kolejnych monumentalnych dzieł, najchętniej opartych na lekturach szkolnych, które przyciągną do kin tłumy. Trzy z wielu adaptacji, jakie powstaną w latach sześćdziesiątych, zdecydowanie wykrócą poza poziom „kina dla mas”. To *Faraon* Jerzego Kawalerowicza, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa i *Popioły* Andrzeja Wajdy.

Włodzimierz Śliwiński:¹

W roku 1963 Aleksander Ścibor-Rylski ukończył pracę nad scenariuszem filmu *Popioły*. Z wielkim zadowoleniem przyjąłem złożoną mi przez zespół „Rytm” i Andrzeja Wajdę propozycję objęcia kierownictwa produkcji tego filmu. Zdawałem sobie sprawę z ogromu tego przedsięwzięcia, któremu podołać może tylko doświadczony i sprawny kierownik produkcji. Wajda przekazał mi, jak to lekko nazwał, „projekcik” swych oczekiwań. Muszę przyznać, że gdy zapoznałem się z owym „projekcikiem”, nogi się przede mną ugięły, reżyser żądał bowiem rzeczy niemal niemożliwych. Ale szybko wzięłem się w garść. Wymagało to ode mnie gigantycznego wysiłku, uporczywości, samozaparć i oddania się bez reszty do dyspozycji twórcy filmu i całej grupy zdjęciowej.

Popioły to w dotychczasowym dorobku Wajdy największe przedsięwzięcie. Sam okres zdjęciowy zaplanowano na rok. Zdjęcia mają być realizowane nie tylko w Polsce, ale i w Bułgarii. W pomoc angażuje się polskie Ministerstwo Obrony Narodowej. Trzon ekipy produkcyjnej stanowią: najlepszy wtedy operator, Jerzy Lipman, i doświadczony scenograf Anatol Radzinowicz. Do obsady trafiają wybitni aktorzy, m.in. Jan Świdorski, Władysław Hańcza, Edmund Fetting, a nawet gwiazdy kina przedwojennego – Jadwiga Andrzejewska i Zbigniew Sawan. Natomiast trzy główne role zostają powierzone absolutnym debiutantom...

Daniel Olbrychski:

Podobno każdy prawdziwy mężczyzna, nawet ten niespecjalnie przystojny, przynajmniej raz w życiu bywa uwodzony, zaczepiany lub otrzymuje propozycję od homoseksualisty. Mnie się to nie zdarzyło. Doszło do tego, że mam kompleksy na tym punkcie. Przypuszczam, że już mnie to nie spotka, bo najlepsze lata mam za sobą. Raz jednak poczułem się... no... „uwodzony” przez mężczyznę. Był nim Andrzej Wajda.

Przyszedł do szkoły późną jesienią lub zimą 1964 roku. Szukał obsady do *Popiołów*; wiem, że najpierw obydwie główne role, Rafała i Cedrę, mieli zagrać aktorzy dojrzały, bodajże Wilhelmi i Cykuntis, ale w końcu uznał, że w *Popiołach* powinni zagrać bardzo młodzi aktorzy. Z tego, co wiem, powiedziała o mnie

Wajdzie Walentyna Hoffmanowa.

Jerzy Hoffman:

Wajda miał już właściwie skompletowaną obsadę, ale zastanawiał się, czy zrobił dobrze. Myślał o tym, żeby dwie główne role męskie powierzyć młodym, kompletnie nieznanym. Spotkaliśmy się któregoś razu i w pewnym momencie zwierzył nam się z tego pomysłu, ale dodał, że kompletnie nie wie, gdzie takich aktorów szukać.

– Byłeś w szkołach teatralnych? – zapytała moja żona.

– Oczywiście.

– A na pierwszym roku?

– Niby kogo mam tam szukać?!

– W Warszawie na pierwszym roku jest taki chłopak, Daniel Olbrychski.

Zobacz go.

No i Wajda zobaczył...

Daniel Olbrychski:

Zajęcia z panią Zofią Małynicz. Mówiliśmy wiersze. Wajda przypatrywał się każdemu z nas po kolei – najpierw dziewczynom, potem chłopcom. We mnie też się wpatrywał. Poczuję się nieswojo. Onieśmielenie pokryłem bezczelnością. Zacząłem przypatrywać się Wajdzie – chłodnym, cwaniackim, łobuzerskim spojrzeniem. I Andrzej spuścił w końcu wzrok. Później powiedział Andrzejowi Żuławskiemu, swojemu asystentowi:

– Słuchaj, on ma taką siłę bezczelności we wzroku, że po prostu się speszyłem. Taki mi jest potrzebny. Albinos, cholera, może go przemalować... Mówi trochę z warszawska, przez nos, trzeba pomyśleć o lekcjach głosu.

Do pierwszego klapsa było jeszcze trochę czasu. Kręciłem się w kieracie między szkołą i treningami. Pewnego dnia mój wykładowca filozofii, profesor Zdzisław Morawski, wziął mnie na stronę.

– Gratuluję panu sukcesu, panie Danielu. Ale nie *Popioły* i nie ta rola będzie dla pana najważniejsza. Gratuluję, że przez rok czy półtora będzie pan przebywał w towarzystwie jednego z największych intelektualistów w Europie – Andrzeja Wajdy. Będzie pan miał kontakt z nim i z jego otoczeniem: pisarzami, poetami, reżyserami. Niech pan nie zmarnuje tego czasu, bardzo pana proszę.

Nie bardzo jeszcze wiedziałem, co Morawski miał na myśli. Fakt, że jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć siedziałem przy jednym stole z przyjaciółmi Wajdy – Jerzym Andrzejewskim, Tadeuszem Konwickim, obydwoma Brandysami, Andrzejem Żuławskim – nie przemawiał do mnie za bardzo. Cóż, ludzie jak ludzie... Opinię Morawskiego doceniłem dopiero później.

Bogusław Kierc:

Kiedy studiowałem w szkole teatralnej w Krakowie, wyobrażałem sobie, że swoją przyszłość zawodową związę z teatrem. Byłem chyba na drugim roku, kiedy ktoś zapytał mnie o karierę filmową. Odpowiedziałem, że zdecydowanie wolę przebywać w kinie jako widz. Pamiętam, że dodałem żartem: no, chyba że jakiś wielki reżyser zaproponowałby mi dużą rolę w wielkiej produkcji.

Nie minęło wiele czasu, kiedy szedłem z moim kolegą przez Planty na zajęcia, do szkoły na Starowiślną, czyli wtedy Bohaterów Stalingradu. Przeleciała nade mną wrona i... i pozostawiła mi ślad na ramieniu. Kolega powiedział do mnie: „Wiesz, dzisiaj spotka cię coś niezwykłego”.

Pierwsze zajęcia tego dnia to były zajęcia ruchowe. Okazało się później, że przez cały czas przyglądał się nam niezauważony przez nas Andrzej Żuławski. Po zajęciach podszedł do mnie i zaproponował mi wyjazd do Łodzi, na zdjęcia próbne do *Popiołów*.

Wiedziałem oczywiście, że przygotowujący jest taki film, jak *Popioły*. Nie jestem pewien, czy zdjęcia się już nawet nie zaczęły, choć rola Krzysztofa Cedro wciąż nie była obsadzona. Niemniej do Łodzi pojechałem spokojny. Nie stawiałem wszystkiego na ostrzu noża. Oczywiście uważałem, że byłoby wspaniale, gdybym dostał tę rolę, ale nie nastawiałem się na nic.

Nie jestem pewien, czy wcześniej nie spotkałem Andrzeja Wajdy na jakichś zajęciach w szkole teatralnej, bo szkoła miała zwyczaj zapraszać na spotkania ze studentami wybitne postaci kina i teatru. Natomiast wtedy w Łodzi nastąpiło moje pierwsze bezpośrednie spotkanie z Wajdą.

Moje odczucia po tych zdjęciach były dobre. Może dlatego, że nie miałem żadnego wrażenia, że jestem w jakiś sposób testowany. Był to ze strony Wajdy rodzaj przyglądania się komuś, kim wtedy byłem. I być może to tylko moje złudzenie, ale miałem poczucie, że Andrzej już wtedy podjął decyzję, że przyjmie mnie do obsady. I bardzo szybko okazało się to prawdą. Trzeba było rozpocząć przygotowania, przede wszystkim nauczyć się konnej jazdy. Byłem ostatnim – jak się potem miało okazać – uczniem majora Królikiewicza². I 10 czerwca 1964 roku stawiałem się na planie, na swoim pierwszym dniu zdjęciowym.

Andrzej Żuławski:³

Do ostatniej chwili przed rozpoczęciem zdjęć brak było sprzętu – kamery i obiektywów do filmu panoramicznego. Inne filmy się pospóźniały, kręcąc dalej na nam obiecanych kamerach. Można *Faraon* wywiózł co nieco na pustynię, zawitał do Polski film o Leninie, no i *Popioły*, idące na trzecim miejscu pod względem uprzywilejowania i priorytetów, znalazły się w kropce. Tak to bowiem jest w naszej kinematografii, że walą się na nią lawiny – lawina filmów o dzieciach, lawina filmów o niczym, lawina superprodukcji. No i baza techniczna

nie wystarcza na równoczesne obsłużenie tego, co trzeba by – a w tym wypadku: czterech kobylistych gigantów, każdego z nich potrzebującego kilku kamer do scen masowych, kilku hal na dekoracje, kilku cieśli, sztukatorów, malarzy, grawerów, krawców czy rytowników. Wszyscy oni – ludzie i maszyny – są rozrywani przez rozgorączkowane produkcje, bo na dodatek przepisy obwarowały używanie ludzi „z zewnątrz”, a ilość nowoczesnego sprzętu powiększa się nierównomiernie wolniej od zapotrzebowań.

W takim to klimacie gorączki, burzy papierków i niepewności upływały ostatnie tygodnie przed zdjęciami. Kostiumolog, Jurek Szeski, po prostu osiwił. Obaj kierownicy produkcji, młodzi, trzydziestoparoletni mężczyźni – Włodzimierz Śliwiński i Konstanty Lewkowicz – rozstroili sobie nerwy i wychrypiali głosy, wciąż w rozjazdach, niepewnościach i karkołomnych decyzjach. Okazuje się, że wykonanie tych setek i tysięcy rekwizytów, karabinów, kostiumów i części, na jakie rozkłada się film tych wymiarów, wymaga uruchomienia małego imperium przemysłowego, rozsianego po całej Polsce. Skoordynowanie, dopatrzenie i dopilnowanie produkcji przy naszym systemie dostaw, zaopatrzenia, marż, przetargów, przepisów sztywnych jak drut i nie zawsze najlepszej woli zainteresowanych – to piekło.

Skutkiem tego wszystkiego czekaliśmy dwa dni z rozpoczęciem zdjęć na operatora Lipmana, wysłanego w ostatni dzień do Paryża po doskonały obiektyw Franscope, którym robił on już zdjęcia do noweli Wajdy w *Miłości dwudziestolatków* i do noweli Polańskiego w *Największych oszustwach świata*, te ostatnie w Holandii. Jakoś nikt u nas przedtem nie był do tych obiektywów przekonany, mimo że we Francji 22 na 29 filmów panoramicznych roku 1963 było nimi robione. Trzeba było sytuacji zaiste podbramkowej, abyśmy je sprowadzili. Przez całą noc złote ręce naszych majstrów dopasowywały nieznanne im obiektywy do kamery, nad ranem odbyły się próby, no i – hajda na plan! Nie muszę tłumaczyć, że atmosfera była napięta. Ale kiedy wreszcie kamera stanęła na wózku, wózek ruszył po szynach, zapaliły się światła i pan Hańcza, grający ojca Rafała, zaszeleścił wylotami kontusza, Wajda wydał westchnienie ulgi. Zapalił trzydziestocentymetrowe cygaro, przechowywane przez pół roku specjalnie na tę chwilę, wydobył z niego wielki obłok dymu i wszyscy zrozumieli, że zaczęło się naprawdę.

Daniel Olbrychski:

Wajda na planie nie stwarzał wrażenia intelektualisty, lecz raczej artysty intuicyjnego. Prawdziwy intelektualista jawił mi się wtedy jako człowiek w grubych okularach, który mądrze mówi o Prouście czy Senecie lub wiedzie skomplikowane analizy sytuacji politycznej. Nie sądziłem, że intelektualistą jest ktoś taki, jak Leon Schiller, który podobno wciąż mówił „dupa” i „kurwa”, a kiedy

przychodziło mu wyrazić jakąś opinię, to dopiero wtedy odkrywał wszystko, co ma w głowie. Potrafił dotrzeć do sedna każdej sprawy: tak ją oświetlić, że wszystko, co dawniej wydawało się trudne i skomplikowane, staje się proste i oczywiste. Taki jest Wajda! Obojętnie, o czym mówi: czy o historii kraju, czy o życiu pojedynczego człowieka, czy o kolorze światła padającego na ścianę – on się na tym zna!

Andrzej Żuławski:

Wajda powtarza często, że nieważne jest, kto rzucił pomysł, ale ważne, kto kazał go wykonać. To brzmi pięknie, ale ileż trzeba umiejętności, aby pobudzić ludzi do pomysłów? Reżyseria nie zaczyna się na planie z chwilą zjawienia aktorów. Reżyser reżyseruje swoje otoczenie, atmosferę wokół siebie, stan, w jakim ludzie przystępują do spełniania tego, co jest ponad ich powinność.

Osobowość reżysera wydaje się czasem składać z samego wpływu, jaki mieć może na talent i fantazję współpracowników. Reżysera może boleć ząb, ale scena pozostaje przesiąknięta znakiem fabrycznym artysty. Tak się dzieje wtedy, kiedy wszyscy w nieuchwytny sposób są pod wpływem jego osoby, jego spojrzenia; i kiedy każdemu się zdaje, że jego praca jest najważniejsza. O Wajdzie ktoś kiedyś powiedział, że u niego na planie każdy może mieć rację. Nieprawdą jest, że przy tym systemie pracy reżyser uzależniony jest od osobowości współpracujących. Można robić film z Wajdą, nie czując sympatii dla jego zamierzeń, nie zgadzając się z tym czy z tamtym, a przecież wczuwając się w kierunek jego myśli i poszukując dla niej najlepszego spełnienia. Wajda posługuje się ludźmi, wprawia ich w stan nerwowego podniecenia w pracy, wynagradza ich uwagą, zmusza do wyciśnięcia z siebie tego, co najlepsze.

Wajda improwizuje stale. Jest to jego metoda pracy, jego sposób, kiedy fantazja i wrażliwość działają najsprawniej w kontakcie z tym, co żywe.

Tak wielki film trudno jest improwizować. Czasami to nie popłaca, ale improwizacja jest jedynym wyjściem. W bitwie pod Raszynem wyszło na jaw, że narracja wymaga trzymania się blisko bohatera, że jego losami trzeba się tu bardziej interesować niż powieść i scenopis. Wajda improwizował: atak święty księcia Pepi wydłużył się, rozrósł, stał się kulminacją sceny. U boku księcia Rafał przeżywa bowiem szczyty swojej kariery, a nie w jakiegokolwiek sytuacji zastępczej. Producenci nazywają improwizację „zmianą koncepcji” i bardzo tego nie lubią. Mając na głowie taki kram, jakiemu artyście zezwoliliby na lekkomyślność? Ale u Wajdy improwizacja rzadko bywa lekkomyślnością. Służy ona aktorom, a podparta jest blisko roczną pracą nad scenariuszem. Młodzież, która gra w *Popiołach*, ma zresztą to do siebie, że lepsza jest w porywie; że brak jej techniki pozwalającej na powtarzanie z jednakową intensywnością słów, ruchów i nastrojów.

Daniel Olbrychski:

W czasie *Popiołów* Wajda nie traktował mnie oczywiście jak równorzędnego partnera. Dominował, onieśmiał, lecz bardzo szybko schylał się, podawał rękę i czuło się, że to nie tylko szef tego całego interesu, ale także przyjaciel.

Jeszcze nie odważyłbym się powiedzieć:

– Kurczę, Andrzej, nie masz racji – co mi się potem wielokrotnie zdarzało.

– Czemu tak myślisz? – odpowiadał na planie kolejnych filmów. – A jak ty to widzisz?

Rozmawiał tak ze wszystkimi współpracownikami. Był reżyserem i to on nadawał filmowi ostateczny kształt, on potrafił tchnąć weń wielkość. Ale liczył się ze zdaniem innych.

Andrzej wówczas może nie zdawał sobie sprawy, że jestem człowiekiem – choćby czasami – myślącym, ale ja też tego specjalnie nie eksponowałem. Raz: starałem się wtedy więcej słuchać, niż zabierać głos, dwa: instynktownie wytwarzałem w sobie antyciała przeciwko kruchości psychicznej i wrażliwości. Grałem przecież Rafała, nieokrzesanego chłopca z Sandomierskiego.

– Powieść pewnie przeczytałeś już tam i z powrotem – powiedział mi Wajda. – Musisz wiedzieć, że Żeromski jest pisarzem wielkiego umysłu, ale mniej sugestywnym psychologiem niż na przykład Sienkiewicz. Przeczytaj jeszcze raz *Potop*. Rafał jest dokładnie tą samą postacią co Kmicic, tylko o dziesięć lat młodszy. Kmicica jeszcze nie mógłbyś zagrać, ale spróbuj sobie wyobrazić, że jesteś jego młodszym bratem.

Dopiero po kilku tygodniach zrozumiałem, że profesor Morawski miał rację. Nie tylko miałem znajdować się w sercu dziewiętnastowiecznej literatury; nie tylko miałem mieć do czynienia z historią, którą uwielbiam, a książki Mariana Brandysa i Pawła Jasienicy czytam z pasją; nie tylko miałem tym żyć, ale naprawdę w tym żyłem. Prawie nie zsiadałem z konia, prawie bez przerwy nosiłem ten sam mundur, który z dnia na dzień powinien być coraz bardziej przeпоcony i pokryty kurzem. A do tego jeszcze obracałem się wśród wybitnych ludzi. Andrzej Brzozowski, autor znakomitych filmów dokumentalnych, w *Popiołach* razem z Żuławskim asystent reżysera. Żuławski – byłem przekonany, że zostanie wielkim reżyserem i chyba trochę się pomyliłem... Jerzy Szeski, scenograf, kostiumolog, w ogóle geniusz nie tylko swojego zawodu, późniejszy mój przyjaciel. Oni wszyscy pracowali obok mnie, prawie przez dwa lata oddychaliśmy tym samym powietrzem. To nie była tylko moja szkoła aktorska, lecz przyspieszony uniwersytet w każdej dziedzinie. Uczyłem się, jak chodzić przed kamerą, jak współżyć z innymi ludźmi, jak pojmować politykę, historię, każdy rodzaj sztuki. Tego wszystkiego tylko w minimalnym stopniu miałbym szansę nauczyć się w szkole teatralnej.

Wajda bez przerwy ze mną rozmawiał. Zabierał mnie na wszystkie

projekcje, analizowaliśmy każdy dubel.

– O, tu, widzisz, gwiazda na niebie nie w tym miejscu – mówił – a tu światło nie to, a tu statyści źle stoją.

Chłonałem każdą uwagę jak gąbka. Bardzo chciałem wiedzieć, dlaczego akurat ten dubel jest lepszy od innego.

– Cholera – irytował się Wajda – gdybyś w pierwszym dublu stanął mi w świetle, tobym go wziął, a tak ze względu na światło muszę wziąć drugi, gorszy.

Improwizacja na planie, poruszanie się wewnątrz kadru, światło, ostrość, kompozycja – powoli każdy z tych elementów zaczynałem rozumieć, zdawać sobie sprawę z ich wagi.

Bogusław Kierc:

W *Popiołach* zagrało wielu aktorów, czasem o bardzo dużym doświadczeniu. Wśród nich byli moi profesorowie ze szkoły teatralnej. I nikt do moich poczynań debiutanta się nie wtrącał, co sobie wyjątkowo cenilem. Nie miałem ani przez moment poczucia, że jestem traktowany jak nowicjusz, tylko jako ktoś, kto otrzymał zadanie i ma się z niego wywiązać.

Bywało i tak, że nie zdawałem sobie sprawy z prostych rzeczy, bo przecież w szkole nie mieliśmy żadnych zajęć z kamerą. Na przykład wydawało mi się, że moja głowa jest nieruchoma. Tymczasem okazywało się, że naturalne ruchy stają się nagle na ekranie wyolbrzymione. Albo wchodzenie w kadr. Jako student drugiego roku doskonale już wiedziałem, jakie są zasady wchodzenia na scenę i podświadomie usiłowałem je zastosować w filmie. Oczywiście w żaden sposób się to nie sprawdzało. Dlatego wielu rzeczy uczyłem się bezpośrednio na planie. A że nikt nie dał mi odczuć, że mam jakieś braki – to dla mnie, młodego człowieka, było bardzo cenne.

Od początku miałem świadomość, że pracuję z wielkim reżyserem. I to moje poczucie nie zmniejszało się, nawet jeśli coś w zachowaniu Wajdy potrafiło mnie zirytować. Była na przykład taka scena, kiedy Cedro ma pochować Wyganowskiego. Janek Nowicki leżał nagi na jałowej ziemi, ja go miałem zasypać. Jednocześnie z boku stał propeller, żeby robić wiatr. Ja miałem Janka zasypywać, a jednocześnie zakryć mu twarz czarnym halsztukiem. Tyle że ten sztuczny wiatr był tak silny, że za każdym razem zwiewało ten halsztuk z twarzy. Wajda niecierpliwił się coraz bardziej i w końcu usłyszałem: „Dlaczego aktora nie nauczono zakładać halsztuka na twarz?”. Tak, jakby specjalne studia mi były potrzebne...

Z drugiej strony Wajda zachwyił mnie swoją nieprawdopodobną witalnością, zdolnością do regeneracji. On potrafił się na planie pod byle płótnem, zasnąć na minutę i ocknąć się w pełni zregenerowany. Jednocześnie ten jego dynamizm, pasja, wewnętrzna wichrowatość, romantyzm w zapale i ostrości

widzenia – bycie przy tym, możliwość współuczestnictwa w tworzeniu jego wizji – to było dla mnie coś nie do przecenienia.

Moje ówczesne myślenie o aktorstwie miało charakter introwertyczny. Dla mnie najważniejsza była wiarygodność bohatera. Wyobraziłem sobie tę postać i starałem się ją zrealizować, zgodnie z własnymi założeniami. Pamiętam nawet, jak w czasie zdjęć w Warszawie zjawił się na planie Innokentij Smoktunowski, wspaniały aktor, wtedy świeżo po tytułowej roli w ekranizacji *Hamleta* Kozincewa. I pamiętam, jak po którymś ujęciu Smoktunowski usiłował mi powiedzieć, jak on sam zagrałby moją scenę. Moje spojrzenie było wysoce wymowne: u siebie to ty rób sobie, co chcesz, a ja będę robił po swojemu. I tak lepiłem tego Cedrę zgodnie z tym, co mi wtedy w głowie siedziało. Dziś pewnie zagrałbym go zupełnie inaczej, bardziej interesując się tym, jak działanie mojego bohatera przełoży się na ekranowy efekt. Dopiero po latach odkryłem w sobie to, co już wtedy miał Daniel: to natchnienie, niezwykłą intuicję, która pozwalała mu myśleć o całości roli, o ekranowym efekcie, nie tylko o danej scenie.

Andrzej Żuławski:

Młodość bohaterów narzuciła opowiadaniu tryb stale terażniejszy, jak gdyby wydarzenia nie cierpiały zwłoki, jak gdyby starzała się historia, a nie bohaterowie. Jak dobrze dobrani okazali się ci młodzi bohaterowie, zrozumieliśmy dopiero w czasie realizacji filmu. Kierc w życiu prywatnym jest uosobieniem łagodności; nie pije, nie pali, chodzi na długie samotne spacery (podczas gdy reszta ekipy się bawi), a w chwilach wolnych pisuje wiersze. Kto pamięta Cedrę z książki, niech sobie przypasuje. Podczas gdy Daniel–Rafał, pazerny i żądny życia, zatruwa wszystkim czas po zdjęciach boksem, hantlami i swą nieprawdopodobną witalnością – Krzysztof–Bogusława wysmaża na osobności bardzo smaczne serniki.

Daniel Olbrychski:

Ekranową Baśkę, klacz Rafała Olbromskiego, grało wiele koni. To często stosowany zabieg w filmie. Widzowie rzadko odróżniają jedno zwierzę od drugiego.

Podczas kręcenia sceny przeprawy ciotki Heleny Baśkę grał Windsor, ulubiony koń dyrektorowej Komorowskiej, żony zastępcy dyrektora stadniny koni w Bogusławicach, Andrzeja Osadzińskiego. Trzeba było wjechać na lód.

Wjeżdżam, lód nagle załamuje się pod końskimi kopytami, obaj z Windsorem toniemy w przerębli na środku Pilicy. Gramolę się na krę, słyszę, jak z brzegu wołają, żebym zostawił konia i czym prędzej wracał na stały grunt. Windsor zaczyna iść na dno, ostatkiem sił próbuje wspiąć się na lód. Ciągnę, ile sił, koń rozbija następną bryłę lodu, ale już czuje grunt pod kopytami. Mokrzy wyszliśmy na brzeg. Mróz minus dwadzieścia stopni. Windsor dostał pół litra na

wiadro wody, ja – ćwiartkę bez wody. Wróciłem do hotelu, a koń do stajni. Od tego czasu miałem w dyrektorze Osadzińskim przyjaciela na całe życie.

Andrzej Żuławski:

Tamtego dnia Baśka, wydostając się na lodową wyspę pośrodku Pilicy, poczęła kopytami, niby sekatorem, rozcinać skorupę lodu na pół i ta połowa rozciętej wyspy jęła spływać z prądem, unosząc Wajdę, część ekipy, kamerę i paru aktorów. Ponieważ scenę przeprawy kręciliśmy dwiema kamerami, a przyjść z pomocą z brzegu nie mogliśmy, spokojnie sfotografowaliśmy część ich topienia. Sanie z Polą Raksą i Zofią Saretok, niosący je w lodowatej wodzie statyści, Daniel na grzbiecie szamoczącej się Baški, odpływający w dal idiotyczny głośnik na krawędzi kry lodowej – to był widok niezapomniany... Nikomu nic się nie stało, wszyscy więc chodzili dumni i przejęci, zdjęcia trwały dalej.

W parę dni później pod Warszawą, rozwydrzeni poprzednimi sukcesami, uważaliśmy za całkiem naturalne, że Boguś i Daniel skaczą po krze lodowej na środku wezbranego nurtu Wisły. Co chwilę któryś z nich, ujęty w pułapkę, odpływał na chwiejnej podstawie goniony motorówkami, zachowując wspaniałe twarz, a nawet śpiewając pieśni. Myślę, że było im wszystko jedno. Boguś miał za sobą spacer po grani najstraszliwszych gór w Bułgarii z dwudziestokilowym okulbaczeniem na grzbiecie – i nawet ostróg sobie zdjąć nie dał, wytwornie zapięty w mundur z grubego sukna i z olbrzymią czapką na głowie, podczas gdy ekipa mdląła, leżąc półnago w pięćdziesięciostopniowym cieniu.

Daniel Olbrychski:

Rafał miał walczyć z wilkami. Może nie jest to kluczowa scena filmu, ale na pewno bardzo efektowna. Najpierw dano mi wilczura z WOP, z którym miałem się zaprzyjaźnić i który w czasie zdjęć miał udawać, że mnie gryzie. Tak się ze mną zaprzyjaźnił, że o gryzieniu nie było mowy. W końcu produkcja znalazła tresera z prawdziwego zdarzenia, pana Aleksandra Kułago – przybył na plan ze sforą swoich piesków. Do roli walczącego ze mną wilka Kułago wyznaczył Ciucię. Obok niej występowały inne psy, wyćwiczone w nienawiści do koni i na komendę agresywne wobec ludzi.

Ciucia to była taka cholera, że gdy treser spojrzał jej głęboko w oczy, powiedział: „Ciucia, ten pan powiedział, że jesteś brzydka” i wskazał kogokolwiek, to ta bestia bez zastanowienia rzucała się wskazanemu do gardła. Odnosiłem wrażenie, że wystarczyło nieprzyjaźnie popatrzeć na Ciucię, a ona już była gotowa do wykonania wyroku.

Zadaniem wilczycy było ściągnąć mnie z konia i udawać, że chce mnie zagryźć. Na szczęście nienawidziła tylko mojego rękawa i jak się na mnie rzucała, jedynie rękaw padał ofiarą jej kłów. Mógłbym spokojnie trzymać przedramię

blisko twarzy, a ona by jej nawet nie drasnęła.

Pierwsza próba wypadła jak trzeba. Ja uciekam, Kułago wypuszcza psy, Ciucia ściąga mnie z konia, rzuca się na rękaw, a inne psy przechwytyją dwaj asystenci tresera. Wajda był zachwycony. Po którejś kolejnej próbie zbyt szybko zawołał: „Kamera!”, Kułago wrzasnął na psy „Poszły!”, ja ruszyłem konno, ale już po chwili wszyscy spostrzegli, że asystentów Kułagi nie ma na swoim miejscu.

Wiedziałem z praktyki, że na prostej drodze koń biegnie szybciej od psów. Ale pognaliśmy w las, gdzie prostej drogi nie było, a do tego kopny śnieg, zmrok, gałęzie biją mnie po twarzy. No, wypisz wymaluj tak mógł się czuć prawdziwy bohater *Popiołów*.

Po którymś z kolei potknięciu gubię strzemiona, ale od czego lekcje Olędzkiego? Jest mi wszystko jedno – w strzemionach czy bez... Arab, na którym siedzę, biegnie bardzo nierówno i nie tak szybko, jak myślałem. Psy niemal podgryzają mu ogon.

Jakoś jednak uszliśmy psiej pogoni. Drogami, polami, robiąc potężne koło, wracam na plan. Widzę, jak psy wloką się za mną, spod śniegu widać tylko nosy i ślepie. Ani im w głowie agresja!

Podjeżdżam bliżej, słysząc klaksony, stoją karetki na sygnale. Zwracam się do jakichś leśników na koniach:

– Co się stało?

– A, panie, artystę poniesło, ciała szukają.

Słyszę, jak Kułago miota przekleństwa i skacze każdemu do gardła.

– Ja miałem powiedzieć, że wszystko jest gotowe! – wrzeszczy. – Co mnie obchodzi, że jakaś ekspozycja siadła?

Wajda, skruszony, coś tam tłumaczy, ale ponuro zwiesił głowę. Podjeżdżam do niego, pochylam się.

– Dobry wieczór – mówię najspokojniej, jak potrafię.

I nastąpiła scena jak z amerykańskiej komedii.

– Dobry wieczór – odpowiada Wajda i zaraz krzyczy przerażony, jakby zobaczył ducha: – Aaaaaa!

Andrzej Żuławski:

Każdy z nas ma zresztą jakieś tortury na swoim koncie. W Bułgarii, nie chcąc sprowadzać z dalekiej Polski kosztownych aktorów, i nie chcąc, by aktorzy bułgarscy, tak określani w typie, grali po polsku, trzeba się było wziąć w garść i po kolei stawać przed kamerą. Dla znajomych – będzie to istny fajerwerk. Kreacje operatorów Kądziołki i Kostenki jako wiarusów, kostiumolog Szeski jako austriacki marszałek Kray de Krayova (w najwytworniejszym, rzecz jasna, kostiumie filmu), kierownik produkcji Lewkowicz jako kapitulujący generał Foissac-Latour, operator dźwięku Czerwiński jako legionista-kanonier, ja sam za

wszystkie grzechy powieszony za nogi na skwarze – to wszystko ofiary żelaznego reżysera Wajdy. Jemu samemu się upiekło, mimo iż był o krok od zostania kowalem w wojskowej kuźni.

Andrzej Kostenko:

Najlepiej pamiętam Somosierkę. Wajda dużo przy tej sekwencji ryzykował, a jednak zachował zimną krew i zdecydował się ją zrealizować. Nie mieliśmy specjalnego doświadczenia w robieniu takich sekwencji, nie było przecież wtedy nawet zawodowych kaskaderów. Dlatego musieliśmy improwizować. Tym bardziej że mieliśmy do dyspozycji jedną tylko kamerę. Żeby więc dobrze to wszystko sfilmować, wzdłuż trasy, na której miała odbywać się nasza „szarża”, wybudowaliśmy asfaltową drogę, po której miał jechać samochód z kamerą.

Andrzej Żuławski:

Wajda długo się wahał, czy przystąpić do zdjęć, wiedząc, że będziemy zdani li tylko na własne siły, a ryzyko jest duże. Niegdyś planowano Somosierkę w Bułgarii, zawsze to wydaje się, że za granicą będzie łatwiej. Obejrzał Wajda bułgarskie konie i powiedział: „no nieee”. A więc Somosierkę robiliśmy w Polsce, przy stadzie bogusławickich ogierów, w listopadzie, bo wtedy też ta prawdziwa Somosierra się rozegrała.

Filmowym kluczem Somosierry stało się życzenie Wajdy, aby scena została potraktowana jako retrospekcja, majak, jawiący się choremu, zgorączkowanemu Cedrze, idącemu z siodłem na grzbiecie drogą ku Saragossie. Dzięki temu niepotrzebna była inscenizacja wstępna, wielomasowa, ukazująca sytuację. Somosierra miała być „tylko” Somosierrą, owym widmowym błyskiem, galopem, samą szarżą. A co do braku kaskaderów, specjalistów, artystów efektownej śmierci – Wajda postanowił zaryzykować, postawić na ów łut szczęścia, dotychczas *Popiołom* dopisujący. Owszem, przyjechało kilku chłopców „dżudoków”, jeźdźców spadających, ale na zdjęciach waliła się głównie masa masztalerzy, ludzi codziennie obsługujących konie i w końcu najpowszedniej z nich spadających.

Andrzej Kostenko:

Osobną sprawą była sama inscenizacja. Nie mieliśmy doświadczenia, zatem po prostu na całej tej trasie „szarży” wykopaliśmy doły, które maskowaliśmy, i w które miały wpadać konie z jeźdźcami. Potem to wszystko było puszczone na pewien żywioł. W związku z tym bywało i tak, że niektórzy z naszych jeźdźców nie byli w stanie wstać po takim upadku o własnych siłach. Zresztą to właśnie wtedy Daniel Olbrychski doprowadził nas do stanu niemal przedzawałowego. Daniel był znakomitym jeźdźcą, bodaj najsprawniejszym fizycznie ze wszystkich ówczesnych aktorów. Rafał Olbromski, którego grał Olbrychski, nie pojawiał się

w scenie szarży, zatem Daniel zaproponował, że weźmie udział w tej sekwencji po prostu jako jeden ze statystów. W czasie jednego z dubli Daniel wykonał efektowny upadek i... Nie podniósł się. Dopiero kiedy dobiegliśmy do niego, przerażeni, wstał, śmiejąc się do rozpuku.

Andrzej Żuławski:

Jedynie upadek majora Królikiewicza był tragiczny. Koniarze, ludzie od koni, ludzie kochający konie, mają swój świat zamknięty, hermetyczny, do którego nie sposób się dostać. Trzeba pewnego dnia poczuć w sobie uderzenie serca na widok pięknie idącego konia, tak jak wchodzi się w świat leśnych ludzi – kiedy serce zabije po raz pierwszy na sam zapach lasu. Dla koniarzy major Adam Królikiewicz był żywą legendą ich zawodu. Major przyjechał pod Somosierrę jako konsultant, specjalista i znawca koni. Był z tym filmem związany, Cedrę uczył w Krakowie jazdy konnej. *Popioły* i Somosierrę nosił w sercu. Mimo iż wiekowy, wziął udział w szarży. Jeździł pięknie. Nie chciano, aby się przemęczał, aby ryzykował, mimo iż wyglądał królewsko i porywał jeźdźców do siebie. Przy scenach trudnych, niebezpiecznych, stał obok reżysera, doradzając. Major Królikiewicz ma 71 lat. Koń zwał się pod nim w czasie próby do ujęcia, w którym sfilmowano by zbliżenie jego twarzy.

Bogusław Kierc:

Trudno mi jednoznacznie ocenić, jaka była przyczyna wypadku majora Królikiewicza, wszystko przecież zdarzyło się błyskawicznie. Myślę jednak, że zadziałała tu nadmierna kontrola nad zwierzęciem. Otóż na potrzeby sceny ataku na baterie zostały wykopane wilcze doły, żeby uzyskać efekt przewracających się koni. Mnie się udało przez te wilcze doły przeskoczyć – przez błąd. Otóż zamiast spiąć konia, dałem luźne wodze – i koń zadziałał tutaj sam, swoją zwierzęcą mądrością (choć major Królikiewicz powtarzał zawsze, że koń żadnej mądrości nie ma). Natomiast major swojego konia spiął. Brak kontroli nad zwierzęciem okazał się w moim przypadku szczęśliwy, natomiast u majora zadziałało doświadczenie – tyle że koń zaczął koziółkować tak nieszczęśliwie, że pierwsze uderzenie poszło w głowę majora, co skończyło się połamanym kręgosłupem i częściowym paraliżem.

Włodzimierz Śliwiński:

Głęboko zapadła mi w pamięć historia związana z kręceniem sceny wymarszu wojsk napoleońskich, otwierającego kampanię 1812 roku. Zgodnie z koncepcją i przeprowadzoną wcześniej dokumentacją ta scena miała być realizowana (wraz ze zdjęciami do bitwy pod Raszynem) nad Bzurą, w okolicy Walewic. Tam też powstała baza całego przedsięwzięcia. W pierwszej kolejności

nakręcono zdjęcia bitwy pod Raszynem. Następnie przyszedł czas realizacji „Wymarszu na Moskwę”. Któregoś popołudnia Andrzej Wajda zamówił samochód i poprosił mnie, bym mu towarzyszył w przejażdżce. Nie chciał jednak zdradzać jej celu.

– Panie Włodzimierzu – rzekł Wajda, biorąc mnie pod rękę – wiem, jaki to straszny będzie dla pana kłopot, ale bardzo mi zależy, ja pana proszę, niech mi pan pomoże zmienić wcześniejsze decyzje i umożliwi skrócenie „Wymarszu” w tym właśnie miejscu.

dwie momenty
wzruszenie
Zbyt trudne „Poproszę”
Wprowadzamy w życie
długość ale nie się
gam o pobiaszliwosci
dla mnie i dla ino.

ow. Anegdota o bankier
i Football.
oni →
Bogus
Piotr
Daniel
Pozwólcie prowadzić
otym którzy des-urag
J. Lippa i jego mro
i p. H. H.

wiecia
pne
p. H. H.

Wydawnictwo
C. J. A.
ul. Piława
Nr 81

Jan. 2128 z. 2010 L-55
Dziennik P.



Zaproszenie dla Andrzeja Wajdy

na premierę filmu *Popioły*. Na odwrocie

jego notatki do przemówienia.

Rozumiałem Wajdę. Nie można było porównać krajobrazu znad Bzury z czystym pięknem tego zakątka nad brzegami Wisły. Nie umiałem mu odmówić. Wajda podziękował. Wróciliśmy. Stałem twarzą w twarz z problemem nie do rozwiązania. Jak przerzucić w ciągu jednego dnia i nocy 1500 osób na odległość 36 kilometrów? Na wąskim przesmyku, łączącym wysepkę z brzegiem, mieściły się obok siebie jedynie dwa konie prowadzone przez jeźdźców. Należało również przetransportować cały sprzęt. By tego dokonać, charakterystycę rozpoczęliśmy o godzinie pierwszej w nocy, a przez przesmyk zaczęto przechodzić o drugiej. Trwało to do samego rana.

Kilkanaście minut po dziewiątej Andrzej Wajda rozpoczął próbę generalną. Pamiętam tę chwilę dokładnie. Za dwadzieścia dziewiąta niebo zasnuły nagle ciężkie, czarne chmury. Rozpętało się piekło. Potworna burza z gwałtowną wicherą, błyskawicami, przerażającymi grzmotami. Nastąpiło oberwanie chmury. Na plan zdjęciowy woda lała się strumieniami. Nie było dokąd uciekać ani gdzie się schronić. Ludzie zostali zaskoczeni. Bezskutecznie szukali dla siebie i sprzętu jakiegokolwiek osłony. Rżały oszalałe z przerażenia konie. Na naszych oczach rozpląwały się, wykonane często z papier-mâché, elementy kostiumów i niektóre rekwizyty.

Dla mnie, kierownika produkcji, podobnie jak dla wszystkich, którzy włożyli w te przygotowania tyle wysiłku i poświęcenia, była to prawdziwa apokalipsa. Powróciły, wielokroć spotęgowane, wszystkie problemy, stanłem przed problemem ponownego znalezienia dla aktorów wolnych terminów. Jak zatrzymać wojsko, którego termin powrotu do koszar na Śląsk był ściśle określony? Jak

rozwiązać problem restauracji zniszczonych środków inscenizacyjnych? Myśląc o tym wszystkim, czułem, jak po policzkach płyną mi łzy.

Z wytwórni ściągaliśmy garderobianych z żelazkami, zaangażowaliśmy miejscowych krawców. Jeśli chodzi o wojsko, to nie wszyscy żołnierze odziani byli w kostiumy, czyli mundury z epoki. Jerzy Szeski zorganizował to bowiem wspaniale. Ubrał od stóp do głów jedynie pięciuset czy sześciuset żołnierzy. Ci na dalszych planach występowali po prostu w białej bieliźnie (białe mundury).

Nie wiedziałem, jak rozwiązać sprawę wojska. Spotkałem się ze sztabem, który okazał jednak dla całej tej sytuacji pełne zrozumienie.

Podczas pierwszej projekcji okazało się, a spadło to na nas jak grom z jasnego nieba, że zarówno negatyw, jak i kopia wywołanego materiału są „zadeszczone” – pełno na nich plamek, co całkowicie dyskwalifikuje materiał. Ta znacząca dla filmu scena, mimo iż została nakręcona, w ostatecznej jego wersji nie mogła zaistnieć. Byliśmy zrozpaczeni.

Uratował nas kłopotliwy wprowadzić, lecz prosty pomysł, jak usunąć plamki z negatywu. Była to żmudna, wymagająca wielkiej cierpliwości i bardzo czasochłonna praca. Każdą plamkę z każdej klatki filmu należało ręcznie wywabić. Tej pracy, wymagającej iście benedyktyńskiej cierpliwości, podjęli się i wykonali ją bez zarzutu studenci Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Zajęło im to kilka miesięcy.

Po niemal trzech latach produkcji *Popioły* trafiają na ekrany 25 września 1965 roku. To ostatecznie najdłuższy film w dorobku Andrzeja Wajdy. To także – do czasu premiery *Potopu* Jerzego Hoffmana – najdłuższy film, jaki powstał w polskiej kinematografii. Ze względów dystrybucyjnych *Popioły* zostają podzielone na dwie części – choć sam Wajda uważać będzie, że powinno się obie części traktować jako jedną fabularną całość. Własną opinię na ten temat ma Zygmunt Kałużyński, który w obszernej recenzji filmu, zamieszczonej w tygodniku „Polityka”, pisze: *Tu ośmielam się udzielić rady, która wygląda na barbarzyńską i nie będzie po myśli autorów filmu, niemniej ma swoje racje: zaleciłbym Szanownym Czytelnikom, by obejrżeli najpierw część drugą, potem zaś pierwszą. Myślę, że wskazówka taka będzie w duchu dzieła, które ma własną emocjonalną wymowę, niejako wbrew czy raczej „obok” logicznego planu reżysera. Dlaczego tak? Kałużyński, który najwyraźniej nie jest entuzjastą powieści Żeromskiego, o filmie Wajdy pisze, że wartość Popiołów polega właśnie na tym, że film stanowi podsumowanie dzieła Wajdy i również kierunku „szkoły polskiej”, daje jej monumentalną pełnię i perspektywę historyczną, jakiej dotychczas brakowało. Z tego względu ośmieliłbym się twierdzić, że filmowe Popioły wbrew temu, co sam autor opowiada i czego nasłuchaliśmy się w plotkach przed premierą, są jednym z najważniejszych dzieł współczesnej kultury narodowej.*

Recenzja Kałużyńskiego jest, mimo charakterystycznych dla tego autora

drobnych złośliwości zawartych w tekście, entuzjastyczna. I należy niestety do mniejszości. Oto bowiem przy okazji premiery filmu rozpętuje się na Wajdę i jego dzieło prawdziwa prasowa nagonka. Jej inicjatorem jest Zbigniew Załuski, pułkownik Wojska Polskiego, dziennikarz, poseł na sejm, który w serii tekstów zarzuca Wajdzie *szarganie narodowych świętości i wychowanie poprzez kłamstwo*. Seria artykułów Załuskiego to tylko początek. Przez prasę przetacza się lawina artykułów, w których coraz mocniej pojawiają się akcenty narodowościowe i antysemitki. Ponieważ cała ówczesna prasa jest pod kontrolą władz, można z całą pewnością stwierdzić, że tak zmasowana nagonka jest odgórnie sterowana. Wszystko wskazuje też na to, że naciski na niszczenie Wajdy i *Popiołów* pochodzą z biura Mieczysława Moczara, ówczesnego ministra spraw wewnętrznych, który, mianowany na to stanowisko w 1964 roku, właśnie rozpoczął wewnątrzpartyjną walkę o władzę, umiejętnie wykorzystując nasilające się nastroje antysemitki. Kulminacją tej walki będą rzecz jasna niesławne wydarzenia Marca 1968 roku.

Na szczęście dla samego Wajdy ostatni głos należy do publiczności. *Popioły* obejrzy ponad trzy miliony widzów. Niestety nagonka prasowa przynosi jeszcze jeden negatywny efekt: władze kinematografii nie wyrażają zgody na realizację kolejnego projektu Wajdy: ekranizacji powieści Jerzego Andrzejewskiego *Bramy raju*. Wajda jest tak mocno zaangażowany w ten projekt, że decyduje się na realizację filmu za granicą. Zdjęcia powstają w Jugosławii, z udziałem brytyjskiej ekipy. Wajda nie zapomina jednak o polskich współpracownikach. Autorem zdjęć jest Mieczysław Jahoda, autorką kostiumów – współpracująca już z Wajdą przy *Popiołach* Ewa Starowieyska. Gotowy film trafia nawet do konkursu głównego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie w 1968 roku. Nie zmienia to faktu, że polskiej premiery kinowej *Bramy raju* nie doczekają się nigdy.

1 Obie wypowiedzi Włodzimierza Śliwińskiego, wykorzystane w tym rozdziale, pochodzą z albumu *Filmowcy*, wydanego w 2006 roku z okazji 40-lecia Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

2 Adam Królikiewicz – major wojska polskiego, wybitny jeździec, pierwszy polski medalista olimpijski (Paryż, 1924 rok). Po drugiej wojnie światowej trener i instruktor jeździecki. Zmarł w 1966 roku, w wieku 71 lat, po długotrwałej chorobie spowodowanej wypadkiem na planie *Popiołów*.

3 Fragmenty *Dziennika „Popiołów”* Andrzeja Żuławskiego, publikowane na łamach tygodnika „Film” od nr 11/1964 do nr 26/1965.

5. JESZCZE ZA MNĄ ZATĘSKNISZ

Bliska tran kotrety.
Włosy opadają na oczy,
pokuli motyle od tej
kiste wyluzniwal w grymarie
rozpały.

Mała wstęga jej ramionami.

~~Włosy, ramienie, dymy,
Piniacy zniszcza
Włody o. bicer, protekcje,
wpatrzył w
relaksu, odpala
To dunki: ~~...~~
leca fantazy
Zilini, Byskała
Magnesjone petardy.~~

Royser: off-stop. Dosyć, nie
powtarzaj.

K.Z. - ~~...~~ Beatus, przez pę-
daj - spimi sy pami...

B. - Aktywizmie.

Kas. - Jut sosome. Tu przez pod-
psai. O ystaj...

B. - Dowidzenia, jak ja wyglada

Chor. - Chwileczkę, jest lignina.

B. - Zarne przez ubayi mi ~~...~~ wie
ta dawata tyle tej gliceryny
do oczu. Nie wiem, a ja
prawdziwym zżeni.

Kas. - Jeszcze ta przez podpisa i.
Delgado. Ma pami niej rdnaj.

B. - Sdies mam. Zaver...

K.Z. - Pydeji, zortan to, drowitcom
na lotnisko... ~~...~~

B. - Za celkajg. Co jut ze stawng,

K.Pr. - Wystatem pisno, nie ma jessse
odpowiedzi ministra! Obtecali.

Kas. - Tu sy pienigdze, przez puch-
czy!

Char Beata vesy, zortan regy - nie
mamy drugi de.

Kosari - Jesznie tyka ta,

Beata:
- Moinca to moji usgi. Był!
Pede spohajuy zrajdie sie.

Obiecałem, że zdąży.
Nie mają aktera. Sdies
sie zubi. Mowidem ze tak
bedzie jak go ducaronali
Kosari Kolin Jahai sceny ta niego

Do nierównika produkcji
który tżomacy się idgc
med B.

Beata liay. ~~...~~
Po trawy piny ugle jessse
me otkote glicerynowe try.
Jedna z kide pada na nie nigdse
Beata otusya iz ze zoida.

Pierwsza strona jednej z wersji scenariusza *Wszystko na sprzedaż*

Krystyna Janda powiedziała kiedyś: „Andrzej Wajda zakochuje się w swoich aktorach. A potem ich porzuca”. By w tych słowach była pełnia prawdy, aktorka powinna dodać: „porzuca – na wiele lat”. Sama Janda pojawia się w czterech filmach Wajdy, zrealizowanych na przestrzeni pięciu lat – by piątą rolę zagrać po 26-letniej przerwie. Do 1983 roku Daniel Olbrychski zagra tych ról jedenaście. Dwunasta pojawi się po szesnastoletniej przerwie...

Zbigniew Cybulski debiut aktorski miał w *Pokoleniu*. Cztery lata po tym filmie zagrał Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamentach* – ta rola wyniosła go na szczyt i jednocześnie stała się jego przekleństwem. Na fali popularności filmu Wajdy był jeszcze *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza i *Do widzenia, do jutra...* Janusza Morgensterna. A potem Cybulski w kinie mocno się zagubił. Wciąż szukał roli na miarę tej, jaką zaproponował mu Wajda. Tyle że polskie kino najwyraźniej nie miało na Cybulskiego pomysłu. Stąd obok znakomitych (*Jak być kochaną*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*) pojawiały się coraz częściej role chybione (*Zbrodniarz i panna*, *Ich dzień powszedni*) czy nawet epizody (*Milczenie*).

Również Andrzej Wajda nie miał nowych, atrakcyjnych propozycji dla aktora. Cybulski pojawił się co prawda w *Niewinnych czarodziejach* i w krótkometrażowym filmie składającym się na nowelową *Miłość dwudziestolatków*, ale potem nastąpiła cisza.

W styczniu 1967 roku Cybulski jest we Wrocławiu. Bierze udział w zdjęciach do filmu *Morderca zostawia ślad* Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Siódmego stycznia, po zdjęciach, wieczorem, spotyka się z przyjaciółmi w klubie „U twórców”. Są m.in. Ludwik Flaszen z żoną, Agnieszka Osiecka, Katarzyna Gaertner czy Ewa Warwas, którą Cybulski interesuje się nie całkiem platonicznie. Tego wieczoru Cybulski nie pije. Nazajutrz rano musi zdążyć na pociąg, bo o dziesiątej ma próbę w telewizji...

Wieczorna biesiada kończy się grubo po północy, już w mieszkaniu Flaszenów. Zbyszek, wraz z przyjacielem, Alfredem Andrysem, odprowadza jeszcze Ewę do domu, potem obaj idą do hotelu po rzeczy.

Ekspres „Odra” ma odjechać z wrocławskiego dworca o 4.20. Obaj, Cybulski i Andrys, wpadają na peron, kiedy pociąg już rusza. Biegną. Andrys wskakuje do wagonu. Cybulski chce wskoczyć za nim, ale traci równowagę i zsuwa się pod pociąg. Kiedy go wyciągają, jest jeszcze przytomny. Umiera godzinę później w szpitalu imienia Rydygiera. Przyczyną śmierci jest pęknięcie wątroby. Kiedy kilka godzin po tragedii informacja przedostanie się do mediów, kraj pogrąży się w szoku.

Ósmego stycznia 1967 roku Andrzej Wajda jest w Londynie. Dzień spędza na rozmowach z Davidem Mercierem, scenarzystą, który dobrze zna Cybulskiego.

Rozmawiają o pomysle na film, w którym Cybulski mógłby zagrać jedną z głównych ról. Kiedy wieczorem Wajda wraca do hotelu, dzwoni do niego Roman Polański z wiadomością o tym, co stało się we Wrocławiu. Błyskawicznie rodzi się pomysł zrobienia filmu o Cybulskim. Żadnego klasycznego hołdu, tylko film fabularny, który przywoływałby anegdoty o nim, pokazywał ludzi i miejsca z nim związane.

Wajda samodzielnie przygotowuje scenariusz. Tym samym *Wszystko na sprzedaż* staje się pierwszym filmem w dorobku reżysera, gdzie przy scenariuszu Wajda nie pracował z żadnym innym autorem. Co więcej – to zaledwie drugi film w dorobku Wajdy, który nie jest oparty na żadnym istniejącym pierwotnie materiale źródłowym.

Przy okazji tego najbardziej osobistego projektu Wajda zaprasza do współpracy ludzi, z którymi wcześniej nigdy nie pracował (co częściowo wynika z faktu, że *Wszystko na sprzedaż* będzie filmem realizowanym w nowym dla Wajdy Zespole Filmowym „Kamera”). Kierownikiem produkcji zostaje Barbara Pec-Ślesicka. Autorem zdjęć – Witold Sobociński. Do obsady trafiają ludzie, którzy na co dzień pracują po drugiej stronie kamery: operator Andrzej Kostenko, kierownik produkcji Tadeusz Baljon czy asystent reżysera Witold Holtz. Główne role obejmują Beata Tyszkiewicz, Andrzej Łapicki i Daniel Olbrychski. Po dwuletniej przerwie przed kamerą ma pojawić się też Elżbieta Czyżewska. To upór Wajdy sprawia, że aktorka może wystąpić w tym filmie. Czyżewska jest bowiem od 1965 roku żoną amerykańskiego dziennikarza, Davida Halberstama. Halberstam po artykule, w którym ostro skrytykował Władysława Gomułkę, staje się w Polsce *persona non grata*. Czyżewska decyduje się wyjechać wraz z mężem do USA. Tą decyzją sama staje się osobą podejrzaną dla władz. Czyżewska wraca do Polski, by wystąpić w filmie Wajdy, ale bardzo ciężko za tę decyzję zapłaci.

ZRF. KAMERA

WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ
scenopis filmu

Andrzej Wajda
Witold Sobociński

Warszawa grudzień 1967



Tytułowa strona jednej z wersji scenariusza *Wszystko na sprzedaż*

Elżbieta Czyżewska:

Pierwsze sceny, jakie nakręciliśmy do tego filmu, powstały na planie *Pana Wołodyjowskiego*, u Hoffmana. Tam właśnie zarejestrowany został jeden z najpiękniejszych filmowych dowcipów, kiedy to Wiesław Dymny biega dookoła kamery z przypiętymi husarskimi skrzydłami. Ja sama miałam w większym stopniu uczestniczyć w tej sekwencji. Zostały nakręcone sceny z moim udziałem, zrobione w takich olbrzymich zaspach. Potem ten śnieg stopniał, a my jeszcze nie skończyliśmy. I w momencie, kiedy znowu napadało, ja zostałam wezwana przez UB. Kierownictwo produkcji usiłowało interweniować – że zdjęcia, że koszty. Nie było mowy – ekipa czekała, a ja siedziałam i kolejny raz tłumaczyłam się przed ubecją ze swojego życia.

Barbara Pec-Ślesicka:

Ela była wtedy biedna. Przecież to był 1968 rok. Jej mąż, amerykański dziennikarz, został już odesłany do Waszyngtonu. Ona tu została, koniecznie chciała u nas grać. Kochała nas przecież bardzo. A władze robiły wszystko, żeby zmusić ją do wyjazdu. Ktoś uznał, że ona nie będzie traktowana jako aktorka polska, tylko jako osoba na stałe mieszkająca za granicą, stąd wymyślono, że będzie musiała pobierać diety w dolarach. Oczywiście z tych dolarów musiała się potem rozliczyć. Zawiozłam ją do Filmu Polskiego, żeby mogła odzyskać paszport. I okazało się, że brakuje kilkunastu dolarów, żeby mogła wyjść na czysto z całej tej operacji. No dobrze, ale skąd tu nagle wziąć dolary? W rozpaczę pobiegłam pod bank na Czackiego i po kryjomu kupowałam jej te dolary od koników, przerażona, że dojdzie do tego, że Eli nie wypuszczą, a mnie zamkną. Udało się. Ale na te prześladowania Eli przykro było patrzeć.

Andrzej Kostenko:

To był szalenie karkołomny pomysł: zrobić film o Cybulskim bez Cybulskiego. I to jeszcze właściwie bez scenariusza. Właśnie dlatego Andrzej zatrudnił mnie jako asystenta reżysera: miałem na bieżąco pisać dialogi do improwizowanych scen.

Pracowałem wtedy sporo za granicą, z Jerzym Skolimowskim. Przyjechałem do Warszawy w momencie, kiedy zdjęcia do *Wszystko na sprzedaż* już się zaczęły. Byłem przerażony, myślałem, że Wajda wyrzuci mnie z ekipy. Nic takiego nie nastąpiło.

To była jedna z pierwszych scen filmu, robiona na dworcu Wschodnim w Warszawie. Na jednym torze stał pociąg, który miał być wykorzystany w tej

scenie, drugi pociąg, na sąsiednim torze, był przeznaczony dla ekipy. Wajda przywitał mnie słowami: „Dobrze, że jesteś”. Wszedłem do wagonu dla ekipy. W środku siedział Andrzej Żuławski, w płaszczu narzuconym na ramiona, pisał z furją na maszynie, wrywał kartki i rozdawał aktorom. Ponieważ przyjaźniłem się z Elą Czyżewską, wziąłem od niej jedną z tych kartek. Zacząłem czytać – i zamarłem... To były takie dialogi typowe dla Żuławskiego, z lekka historyczne, takie jak potem jego pierwsze filmy. Wziąłem Wajdę na stronę i powiedziałem mu: „Andrzej, ja tutaj nie jestem potrzebny. Ale moim zdaniem, jeśli zrobisz film z takimi dialogami, własnoręcznie wykopiesz sobie grób. Takiego filmu nie powinieneś robić”. „Tak myślisz?” – powiedział Wajda. Wszedł do wagonu, odbył z Żuławskim rozmowę. Nie wiem, co sobie wzajemnie powiedzieli, ale Żuławski obraził się i zniknął z planu. Wajda wrócił do mnie i powiedział: „To teraz, Kostek, wymyślaj”.

Wymyślić coś z marszu, w stresie, było mi wtedy bardzo trudno. Tak narodził się pomysł, żeby Elka chodziła między ludźmi z ekipy, opowiadając, że dostała misia, i żeby nikt nie chciał z nią gadać. Jeszcze jakieś słowa wymyśliłem Tadeuszowi Baljonowi, który grał i jednocześnie był kierownikiem produkcji. I jakoś się udało.

Witold Sobociński:

Choć pracowałem już przy filmie *Faraon*, moja samodzielna droga operatorska zaczęła się dzięki Jerzemu Skolimowskiemu. Poznałem go w szkole filmowej i razem zrobiliśmy *Ręce do góry*, film, który natychmiast po ukończeniu trafił na półki i przeleżał tam 14 lat. Wajdzie udało się go obejrzeć. Zaprosił mnie na spotkanie i powiedział, że odkrył we mnie nowy sposób myślenia o obrazie filmowym. Nogi się pode mną ugięły. Nie miałem wielkiego doświadczenia ani też szczególnej wiedzy technicznej. Filmowałem tak, jak czułem. Propozycję Wajdy przyjąłem.

Właściwie do końca nie było gotowego scenariusza. Przez cały czas jasny był tylko pomysł: robimy opowieść o człowieku, którego nie ma. Przez długi czas nie wiemy, co się z nim stało – zniknął? Zaginął? Umarł? Scenariusz rodził się w trakcie realizacji. Może dlatego *Wszystko na sprzedaż* to film nieszablonowo skonstruowany, nietypowy, zupełnie inny od naszego dotychczasowego kina. Pierwsze powojenne filmy nosiły przecież ślady produkcji przedwojennych. Potem nastąpił okres rozliczania się z wojenną przeszłością. Dopiero *Wszystko na sprzedaż* zapoczątkowało inny sposób myślenia o konstrukcji, o użyciu środków filmowych innych niż dotychczas.

Jeżeli jest gotowy scenariusz i gotowy reżyser ze swoją wizją, on angażuje operatora, któremu w jakiś sposób przekazuje swoją wiedzę, ale nie może jej przekazać tak blisko, jak w tym filmie. Tutaj wszyscy pracowaliśmy nad kształtem

filmu. Wymyślaliśmy sceny z dwu-trzydniowym wyprzedzeniem, ale przez te kilka dni mogły zdarzyć się nieprzewidziane rzeczy... W każdym razie *Wszystko na sprzedaż* było jednym z nielicznych filmów w moim dorobku, gdzie miałem możliwość pracy w tak ogromnym stopniu nad formą i treścią jednocześnie.

Andrzej Kostenko:

Ten film wymyślaliśmy praktycznie z dnia na dzień. Przecież istniała tylko rama: to ma być opowieść o Zbyszku, który nie pojawia się na ekranie. A reszta? Pracowaliśmy głównie nocami, ściboląc na karteczkach jakieś pomysły. Na przykład scena, kiedy Andrzej Łapicki rozcina sobie czoło, gwałtownie hamując, wzięła się z mojej opowieści o Jerzym Skolimowskim. Współpracowałem ze Skolimowskim przy filmie realizowanym w Belgii. Wróciłem do kraju wcześniej, Jurek jakiś czas później. Kupił sobie wtedy nowy samochód. Jechał przez RFN i chciał na prostej drodze wypróbować szybkość. Rozpędził się do 180. Jak sam opowiadał, przy drodze stali żołnierze i machali mu chorągiewkami. Jurek był przekonany, że to z zachwyty nad sprawnością samochodu, tymczasem tam odbywały się manewry wojskowe i ci żołnierze dawali mu znaki, żeby zwolnić. Dopiero kiedy przejechał przez wzgórze, dostrzegł na drodze czołg. Nie zdążył zahamować, stuknął autem w ten czołg i rozciął sobie głowę. I pierwsze, co zrobił, to wyjął aparat i obfotografował siebie w tej krwi. W zmienionej formie zrobiliśmy to we *Wszystko na sprzedaż*.

Szczególnie dużo wniosła Ela Czyżewska. Była wtedy w jakimś takim niesamowitym szwungu. Miała przy tym niezwykle wyczulone ucho do dialogów. Większość jej scen wymyśliliśmy wspólnie, a dialogi były jej.

Elżbieta Czyżewska:

Byliśmy od jakiegoś czasu w zdjęciach, kiedy Wajda przyszedł do mnie i powiedział: „Nie mam nic, rozumiesz? Robimy, a nie ma w tym człowieka”. Chodziło o to, że od początku wszyscy wiedzieli, że Zbyszek nie żyje, że nie widać go na ekranie – i zamiast filmu zaczęły nam się wkładać wyłącznie jakieś anegdoty.

Jak trzeba, to o czwartej nad ranem człowiek wszystko wymyśli. Wpadłam więc na pomysł takiej sceny, która byłaby moja, która na pewno nie zostanie wycięta, a jednocześnie zmieni coś w filmie. Stąd właśnie w filmie scena, kiedy wracam z tych długich poszukiwań i nagle widzę światło w oknie. Czyli że on jest, wrócił do domu. Wchodzę do mieszkania, słysząc szum wody w łazience. Zaczynam mówić do tych zamkniętych drzwi łazienki. To, że Elka robi mu tę awanturę, wywołuje nagle przekonanie, że Zbyszek wcale nie zginął. Że wciąż jest.

Zrobiliśmy też taką scenę, która ze względów politycznych nie weszła do filmu, z powodów polityczno-estetycznych. W pewnej mierze cała ta opowieść

dotykała różnych powiązań damsko-męskich. Trochę to przypominało granie w brydża z „dziadkiem” – są trzy osoby, wzajemnie ze sobą powiązane, a ta czwarta, która ich łączy, gdzieś się przewija, ale fizycznie jej nie ma. Stąd zaproponowałam Andrzejowi taką scenę, trochę wywiedzioną z Szekspira. Oto Elżbieta pojawia się w domu Andrzeja i Beaty w Głuchach. I oto przy stole siedzi mała Karolinka ze szklanką mleka, jest Beata, jest Andrzej i jestem ja. Trwa kolacja. Andrzej zaczyna dzielić kurczaka, ale mówi słowa z *Króla Leara*: „Dzielę królestwo, która z was najbardziej mnie kocha”. On jest reżyserem, one – aktorami. Chwytają dwuznaczność żartu i obie, kłamiąc, odpowiadają. I wtedy kamera przejeżdża na dziecko. Beata odpowiada w imieniu swojej córki, Karoliny: „Nie, panie”. I nagle widz zaczyna rozumieć, że jedyną osobą w tym pokoju, którą reżyser kocha naprawdę, jest to dziecko, niczego jeszcze nieświadome. Uważałam, że to jest dobra, mocna scena, ale Andrzej ją ostatecznie z filmu wyciął.

Małgorzata Potocka:

Wypada tylko żałować, że ten film nie miał w swoim czasie odpowiedniej promocji. Przecież to, co zrobiła tam Elżbieta Czyżewska, zasługuje na Oscara. Jej rola nie zestarzała się przez te lata. To wybitna kreacja, kto wie, czy nie najlepsza rola kobieca w powojennym kinie polskim. Beata Tyszkiewicz jest godną partnerką Elki. Obie w przejmujący sposób kreują kobiety rywalizujące ze sobą, ale jednocześnie w jakiś sposób na siebie skazane.

Daniel Olbrychski:

Wszyscy wiedzieliśmy, że Elka Czyżewska jest szykanowana. Natomiast dobry aktor, kiedy staje przed kamerą, wszystkie swoje osobiste problemy odkłada na bok. Tak samo Elka. Ona przyjechała, szczęśliwa, że gra u wielkiego reżysera, i po prostu szła po swoje. Tyle tylko że przez te szykany Wajda nie zawsze mógł z nią pracować w takiej formie, w jakiej by chciał. Stąd w pierwszej części filmu Elki jest pełno, a potem wątki z jej udziałem nieco się rozchodzą. Sama Elżunia po obejrzeniu filmu skomentowała ten fakt z właściwą sobie inteligencją: „No tak, w pierwszej połowie prowadzę trzy do zera, a w drugiej w ogóle nie wychodzę na boisko”...

Elżbieta Czyżewska:

Do tego filmu przeniknęło wiele z naszego prywatnego życia, ale jeszcze za wcześnie, żeby o tym publicznie opowiadać. Natomiast uważam, że dobrze się stało, że Wajda nie zdecydował się na zagranie roli Reżysera. Przecież Fellini, robiąc *8 i 1/2*, też pozwolił, żeby zagrał go Mastroianni. I my doskonale wiemy, że Mastroianni gra Felliniego. A Wajda miał przecież znakomitego zawodowca, jakim był Andrzej Łapicki.

Andrzej Łapicki:¹

Z *Wszystko na sprzedaż* było tak, że Wajda przyszedł do mnie do teatru na próbę. Mówi: „Jest taka sprawa, wie pan, chciałbym, żeby pan zagrał mnie. Robię film o Zbyszku Cybulskim, są dwie dziewczyny – Beata i Ela Czyżewska, pan będzie grał reżysera. Myślę, że z tej kombinacji wyniknie coś ciekawego”. Byłem bardzo zadowolony. „A scenariusz?” – pytam. „Nie ma. Będziemy dorabiać”. To jeszcze bardziej mi się spodobało, taki eksperyment. „No to w środę, wobec tego...” – mówi Wajda.

Wajda najpierw chciał sam siebie zagrać, ale dziewczyny wytłumaczyły mu, że nie powinien. Pamiętam, że pilnie mnie obserwował. Miałem okropnie ciężkie zadanie, bo każdy sobie siebie inaczej wyobraża. Co zagrałem scenę, to mówił, że zrobiłby to chyba inaczej.

Chciał pewnie więcej aktywności w moim reżyserskim działaniu. Ja uważałem, że ten człowiek wie wszystko o tym, jak się robi filmy, i nie musi tego okazywać na zewnątrz. A Wajda ma czasem takie okresy pohukiwania, eksplozji na zewnątrz: „No to bierzemy się do roboty!...”.

Ja zagrałem człowieka, który wie, że mu nie wychodzi. Wajda nie bardzo to akceptował, ale w końcu się poddał. Uważam, że jest w tym filmie jedna scena, którą dobrze zagrałem. Pod sam koniec, gdy siedzę na krzeselku na torach. Filmują wtedy biegnącego Daniela. Patrzę na to spojrzeniem reżysera. Mówię: „Tak, róbcie tak”. To Wajdę przekonało. „Ja bym tego tak dobrze nie zrobił” – przyznał. Przy *Wszystko na sprzedaż* zaprzyjaźniłem się z Wajdą.

Ela i Beata, podsuwając mnie Wajdzie, liczyły na napięcie, na dziwne relacje. W filmie jest przecież taki układ, że one obie grają o Cybulskiego. Obok jest reżyser, którego łączy coś z Czyżewską. Jest o tym taka dwuznaczno-jednoznaczna scena w samochodzie. A z Beatą jest w stałym związku. Siedzi ich dziecko, mała Karolina. Tu fikcja miesza się z prawdą. Bo to przecież prawdziwa żona Wajdy, jego dziecko. I przyjaciółka żony. A jednocześnie obie panie grały już wcześniej ze mną. Znamy się dobrze.

Dziewczyny liczyły, że to pomieszanie da jakiś rezultat artystyczny. Ja tego jednak w tym filmie nie widzę. Choć kilka świetnych scen jest na pewno.

Andrzej Kostenko:

Któregoś dnia wymyśliliśmy scenę, w której ekipa filmowa spotyka się w sali projekcyjnej, aby podyskutować o materiałach. Wajda niespodziewanie zaproponował mi, abym zagrał operatora. Podczas ujęcia, pełen strachu, wydarłem się na Łapickiego. Pan Łapicki przerwał ujęcie, podszedł do Wajdy i zapytał:

– Słuchaj, Andrzejku, powiedz mi, czy operator ma prawo tak krzyczeć na reżysera?

– To zależy od tego, jak reżyser ułoży sobie stosunki z operatorem... – odpowiedział Wajda.

Natomiast scena, kiedy Elka nie chce wyłączyć karuzeli, na której siedzą jej znajomi, wzięła się z notatki w gazecie o podobnym przypadku. Chodziło wtedy o pijaków, którzy wsiedli na karuzelę, nie umieli jej zatrzymać i jeżdżąc przez całą noc, przeżyli prawdziwą gehennę.

Elżbieta Czyżewska:

To rzeczywiście jest jedna z mocniejszych scen filmu – ta zemsta Elki na światku, do którego ona należy, ale który jej tak naprawdę nie znosi.

Witold Sobociński:

Zrobiliśmy tę sekwencję o zmierzchu, w nastroju powojennej Warszawy. Gdzieś w tle, w zachodzącym słońcu, widać było ruiny Zamku Królewskiego. To jedno z wielu ujęć świadczących o malarskiej strukturze tego filmu. Choć w dużym stopniu nieświadomie, ale nawiązywaliśmy do dzieł francuskiej „Nowej Fali”. Sporo ujęć zrobiłem długimi obiektywami. To była ówczesna moda, zapoczątkowana przez Claude’a Leloucha.

Elżbieta Czyżewska:

Mówiło się: a teraz robimy leluchy. „Leluchy” to były takie ujęcia, gdzie na pierwszym planie było brudno, na drugim – ostro. Taka estetyka była wtedy modna.

Elżbieta Kępińska:

Wajda wymyślił, aby we *Wszystko na sprzedaż* znalazło się wyraźne nawiązanie do naszego ze Zbyszkiem spektaklu, *Dwoje na huśtawce*, który graliśmy w warszawskim Ateneum. Miało to być nawiązanie do finału przedstawienia. Tekst sztuki kończył się słowami Gizeli, których dzisiaj już dokładnie nie powtórzę, ale sens był taki, że ona mówiła do Jerry’ego: „Pamiętaj, że ostatnie słowa, jakie tobie powiedziałam, brzmiały *kocham cię*”. Andrzej chciał, żeby w filmie pojawiła się taka scena, że przychodzę do teatru, staję na scenie i okazuje się, że nie mam już scenicznego partnera. Nakręciliśmy tę scenę i z jakichś względów nie znalazła się ona w gotowym filmie. Został z niej tylko mało czytelny okruch.

Andrzej Kostenko:

Wajdzie bardzo zależało na udziale Bobka Kobieli w tym filmie. Pozostawił mi przy tym wolną rękę w napisaniu dialogów do tej sceny. Kobiela przyszedł na plan, wziął do ręki tekst i zaczął czytać. W jego ustach ten tekst był sztuczny.

– Dajcie mi piętnaście minut, sam coś przygotuję – powiedział.

Po kwadransie wrócił i w jednym ujęciu skręciliśmy scenę jego monologu. Nikt z nas nawet nie przypuszczał, że nieoczekiwanie to pojawienie się Bobka Kobieli stanie się najbardziej wzruszającą sceną filmu, że za chwilę nie będzie między nami i Kobieli...

Daniel Olbrychski:

Andrzej pozostawił Kobieli pełną swobodę. To najbardziej wstrząsająca scena w tym filmie.

Wytwórnia filmów, sala projekcyjna, Ekipa siedzi, rozmawia o filmie. Są Beata, Ela, „Mała” (Małgorzata Potocka), Kobiela. W pewnym momencie reżyser mówi do Bobka:

ANDRZEJ: Bobek, no, pomóż mi, powiedz mi coś jeszcze, proszę cię. Liczę na ciebie.

KOBIELA: Andrzej, ty nie czujesz, że ja się nie chcę do tego mieszać, no.

Andrzej bierze Kobielę za rękę.

ANDRZEJ: Słuchaj, powiedz mi jeszcze coś o nim, jakiś szczegół, żebym miał się czego złapać.

KOBIELA: Oj, błagam cię, daj spokój. Naprawdę nic nie wiem. Nie wiem. Wiem. Stał tutaj. Był. Rok temu. Patrzył tak na swoje paznokcie, błagał reżysera, mówił: „Pamiętasz to ujęcie, jak ja patrzę na te paznokcie, na brudne swoje paznokcie? Zostaw to, błagam cię!”

ANDRZEJ: Ale to, że stał, to mało. Konkretny szczegół...

KOBIELA (z każdym słowem coraz bardziej zdenerwowany): Nie wiem! Naprawdę nie wiem! No, tłumaczę ci, że stał tu! Był! Rozpłynął się! Nie ma go!

Kobiela wychodzi z sali projekcyjnej, pozostali patrzą za nim.²

Małgorzata Potocka:

Scena z udziałem Kobieli była kręcona w Łodzi, w wytwórni na Łąkowej. Miałam tam krótką scenę, kiedy Kobiela podchodzi do mnie i pyta: „A ty, czy chcesz być aktorką?”. „Oczywiście, że chcę. Będę aktorką”. Dla mnie ta scena z Bogumiłem Kobielą ma charakter symboliczny, bo rzeczywiście zostałam aktorką i trwam w tym zawodzie. Wtedy na planie był też Jerzy Ziarnik, który kręcił dokument o realizacji *Wszystkiego na sprzedaż*. Zarejestrował taki moment, kiedy Wajda chodzi ze mną po korytarzu i tłumaczy mi, czym jest aktorstwo, czym jest ten świat, co może we mnie zbudować, a co może we mnie zniszczyć. To jedno z najważniejszych chwil mojego życia.

Andrzej Kostenko:

Już nie pamiętam, kto z nas wymyślił, aby w sekwencji, kiedy Beata z Elką

jeżdżą w poszukiwaniu Zbyszka, pojawiła się ta dziewczyna. W każdym razie to ja wymyśliłem, żeby zagrała ją Małgosia Potocka, córka znanego scenografa filmowego. Kiedy przywiozłem ją na plan, długo wymyślaliśmy dla niej dialogi.

Małgorzata Potocka:

Zanim w ogóle zaproponowano mi tę rolę, zrobiono mi zdjęcia próbne. W całej mojej aktorskiej karierze nigdy nie lubiłam zdjęć próbnych, bo zawsze paraliżowała mnie taka sytuacja. A tu miałam do czynienia z nią po raz pierwszy. Wypadłam fatalnie, całkowicie poplątałam tekst. Do dziś nie wiem, co dostrzegł we mnie Wajda, że jednak zdecydował się powierzyć mi tę rolę.

Przyjechałam na plan i nagle znalazłam się wśród gwiazd. Z zafascynowaniem patrzyłam na Beatę Tyszkiewicz, którą uwielbiałam, na Elżbietę Czyżewską, która przyjechała wtedy ze Stanów. Pamiętam do dziś, że Elżbieta Czyżewska miała różowe pudełko, gdzie trzymała wszystkie swoje kosmetyki do charakteryzacji. Kiedy je otwierała, zapalały się takie lampki. Wydawało mi się, że to różowe pudełeczko jest synonimem jakiejś naprawdę wielkiej sławy.

Byłam na planie wielokrotnie, nie tylko na swoich zdjęciach. Pomieszkowałam u Andrzeja Wajdy i Beaty Tyszkiewicz, zachwyciałam się malutką Karoliną. Starsze koleżanki – Ela i Beata – otoczyły mnie matczyną czułością. Pomagały, nie dawały odczuć, że jestem aktorską debiutantką.

Scena w samochodzie, z moim udziałem, kiedy mówię monolog z wierszykiem, była w całości improwizowana.

Elżbieta Czyżewska:

Małgosia była debiutantką. Wiadomo, że trzeba było jej pomóc. To ja spędzałam z nią długie godziny, wymyślając jej ten monolog. „Powiedz, dziewczynko, wierszyk” również jest moim pomysłem. Jeśli się wsłuchać, można się zorientować, że sposób jej mówienia i budowanie tego monologu są takie bardzo „czyżewskie”.

Daniel Olbrychski:

Andrzej zaangażował ludzi, do których miał zaufanie. Dwie kobiety: Beatę Tyszkiewicz i Elę Czyżewską oraz mnie i Andrzeja Łapickiego. Byliśmy trzonem. Powiedział: „Pomóżcie mi i grajcie to, co uważacie za słuszne, a już postawię kamerę tak, że to będzie widać”.

Wajda nigdy nie mówił, że będę następcą Cybulskiego. Widział, że jesteśmy bardzo różni. *Wszystko na sprzedaż* było prowokacją, którą ja przyjąłem. Jednak muszę przyznać, że początkowo Andrzej próbował narzucić mi dosłowny styl Cybulskiego: ta sama kurtka, okulary...

– Wiesz – powiedziałem mu w pewnym momencie – jeśli film nazywa się *Wszystko na sprzedaż*, a ja gram chłopaka o imieniu Daniel, czyli w zasadzie siebie samego, to zrobimy taką scenę, w której ty, czy aktor, który będzie grał ciebie, powie mi dokładnie to, a ja mu odpowiem po swojemu.

Wajda od razu zorientował się, do czego zmierzam. Stąd we *Wszystko na sprzedaż* scena, kiedy zapalam lampki spirytusu, a asystent reżysera, grany przez prawdziwego asystenta, Witolda Holtza, mówi: „Założ kurtkę, okulary, taki nam jesteś potrzebny”. Wtedy ja odpowiadam: „Chodź na chwilę, mam ci coś do powiedzenia”. Idziemy razem do toalety i tam daję mu w zęby.

– Aluzję zrozumiałem – powiedział Andrzej z za kamery. I pozwolił mi grać tak, jak chciałem. Ale kiedy zbliżaliśmy się do finału, powiedział mi: – No dobrze, ale jesteś niekonsekwentny. Mimo wszystko zgodziłeś się i grasz. Przeprowadzasz swoją linię, ale grasz w moim filmie. Wobec tego chcę zakończyć pokazaniem właśnie tego, że grasz.

– To zrób tak – odpowiadam – że ja już stoję przed kamerą, już mierzą mi ostrość, a raptem zobaczyłem coś, tam daleko za kadrem, co mnie bardziej pociąga niż moja kariera i granie, pierwszy klaps w twoim filmie.

– Ale co ja ci tam postawię? Gołą kobietę? Rozumiem, lubisz baby, ale to banalne.

– Nie, obaj kochamy konie i robiliśmy film o koniach. Postaw mi pięknego konia – mówię. I widzę, że on – i to jest cały Wajda – mruży oczy i już w głowie widzi obrazek.

– Wiesz, to ja ci puszcę całe stado.

I pojechaliśmy specjalnie w poznańskie, gdzie było stado gniadych koni, a jednocześnie była stacja kolejowa i można było nakręcić mój skok i mój bieg z końmi. Na tym właśnie polega magia Wajdy: on usłyszy coś, czego sam nie wymyślił, ale błyskawicznie potrafi nadać temu i odpowiedni obraz, i rangę symbolu, przetwarzając to w sposób, który pomysłodawcy w życiu nie przyszedłby do głowy.

Barbara Pec-Ślesicka:

Po pierwszych filmach związałam się z zespołem „Kamera” Jerzego Bossaka i Józefa Krakowskiego. Wtedy w zespołach panował taki trend, żeby „kaperować”, przyciągać do siebie zdolnych reżyserów, tak jak teraz przeciąga się polityków z partii do partii. I Bossak z Krakowskim wpadli na pomysł, aby ściągnąć Wajdę, który właśnie skończył *Popioły* i był w nastroju zniechęcenia. Udało się. Wajda miał zadebiutować w zespole „Kamera” *Wszystkim na sprzedaż*. Zrobiliśmy bogaty kosztorys. Realizacja odbyła się z różnymi perturbacjami, bo w trakcie kręcenia wyłaziły różne nieszczelności, jako że Andrzej scenarzystą nie jest.

W końcu Andrzej zdecydował się zakończyć zdjęcia, mocno przed

przewidywanym przeze mnie czasem. Powstał więc problem, jak przetrzymać ekipę. Wykombinowałam więc chytry zabieg, żeby porozumieć się z telewizją i szybko zrobić dla nich jakiś półgodzinny film. I tak powstał *Przekładaniec* według Lema. Z telewizją świetnie się wtedy współpracowało, dawało się po ludzku porozumieć, decyzje zapadały szybko.

Tak kręcąc, montując *Wszystko na sprzedaż*, dotrwaliśmy do lata i przyszedł czas na dokrętki, między innymi w tunelu pod warszawskim Dworcem Zachodnim. Scenę, kiedy Daniel znajduje przy torach kubek Zbyszka, trzeba było kręcić w śniegu, więc zakolegowaliśmy się ze strażą pożarną, która była w stanie zrobić zaspę w ciągu kilkunastu minut.

Andrzej Kostenko:

Przed Haliną Prugar stało tym razem bardzo ciężkie zadanie, bo skręciliśmy wiele scen, które w ostatecznej wersji okazały się niepotrzebne. Warto tutaj podkreślić jedną cechę Wajdy – on nie wtrąca się w montaż. Uważam, że słusznie. Dobry reżyser powinien ufać montażyście, że ten będzie potrafił odnaleźć w zdjęciach przyszły rytm filmu. Wajda miał pod tym względem olbrzymie szczęście – Halina Prugar intuicyjnie potrafiła zgrać się z jego intencjami. Najlepiej świadczy o tym fakt, że zrobili razem prawie dwadzieścia filmów.

Ernest Bryll:³

Miałem możliwość być przy *Wszystko na sprzedaż*. Pamiętam i to poczucie winy, że Cybulski nie został do końca wykorzystany dla... No, dla czego? Zagrał po *Popiele i diamentach* wiele ról znakomitych. Ale wszyscy podświadomie czekali na jakąś niezwykłą kontynuację...

Teraz go nie było, a Wajda kręcił film o takim wielkim, pełnym wszelakich możliwości aktorze. I o jego następcy...

Niełatwo to szło. Pamiętam, kiedy oglądaliśmy pierwszy raz zmontowany film. Czegoś brakło. Wszyscy to czuli.

I pamiętam, jak Jerzy Bossak zarządził dzień przerwy, kazał odnieść kasety do montażowni i mówił: „Tę scenę tu... to przierzucamy w inne miejsce”. A montażyстка kleiła. Na drugi dzień obejrzałem film ten sam, a nie ten sam. Przystawienie rytmu, inny układ scen, prawie niezauważalny, a wróciła metafizyka całej opowieści o niezwykłym aktorze.

Daniel Olbrychski:

Wajda chciał zrobić film, z którego byłoby widać, kim był Zbyszek. A wyszła – niezamierzona w scenariuszu prawda – o człowieku, którego nie ma, nie da się opowiedzieć. Opowiadając o nim, opowiadamy o sobie. Bezradni wobec zniknięcia kogoś spośród nas. I właśnie ta bezradność przebija z filmu w sposób

wstrząsający.

Premiera filmu odbywa się 26 stycznia 1969 roku, nieco ponad dwa tygodnie po drugiej rocznicy tragicznej śmierci Zbigniewa Cybulskiego. I dobrze się stało, że film nie trafił na ekrany dokładnie w dzień rocznicy, albowiem wbrew zapowiedziom *Wszystko na sprzedaż* nie jest filmem o Cybulskim. Chyba najlepiej ujmuje to Krzysztof Mętrak w swojej recenzji zamieszczonej na łamach tygodnika „Film”: *Uważam Wszystko na sprzedaż za film znakomity i wyjątkowy, żeby nie powiedzieć prekursorski (bardzo nie lubię tego określenia). Ale też nie jest to – jak się mniema powszechnie – film o Zbigniewie Cybulskim i pozostawionych przez niego śladach, odciskających się w świadomości bliskich mu osób; jest to po prostu film o Andrzeju Wajdzie. Najbardziej osobisty film, jaki od czasu Osiem i pół powstał w kinie artystycznym. (...) Co więcej, odważę się sądzić, że pierwszą intencją Wajdy była rzeczywiście chęć zrobienia filmu o Cybulskim i że dopiero w trakcie realizacji inteligentny reżyser zorientował się, że w istocie, niechcący, robi film o sobie.*

I być może właśnie dlatego, że reżyser zamiast zrealizować swój pierwotny zamiar, świadomie czy z przypadku, na dziesięć lat przed *Amatorem* Krzysztofa Kieślowskiego skierował obiektyw na siebie – powstało jedno z najważniejszych Wajdowskich arcydzieł.

- 1 Wypowiedź z książki Andrzeja Łapickiego *Po pierwsze zachować dystans*.
- 2 Dialogi pochodzą ze ścieżki dialogowej filmu *Wszystko na sprzedaż*.
- 3 Wypowiedź z książki *Filmowcy* – albumu wydanego z okazji 40-lecia Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

6. PŁOMIEŃ W GŁOWIE

export and import of films-exportation et importation de films

film polski



warszawa, mazowiecka 6 '8-cables: intexfilm phone: 260441-262370 telex: 813640 film pl

FI/WKG/77

Warszawa, 30 listopada 1977.

Ob. Andrzej Wajda
Zespół "X"
Puławska 61
Warszawa

Niniejszym informujemy uprzejmie, iż w dniu dzisiejszym
otrzymaliśmy z Kalkuty list od Bengalskiego Stowarzysze-
nia Dziennikarzy Filmowym powiadamiający, iż w plebiscybie
dorocznym /40th Annual Poll/ film

POLOWANIE NA MUCHY

został uznany za najlepszy zagraniczny film roku.
Łączymy pozdrowienia i serdeczne gratulacje.

DORADCA DYREKTORA
d/s Impresji i Festiwali

Wacław K. Grabowski



Osiem lat po premierze *Polowanie na muchy* zostało

w Indiach najlepszym filmem zagranicznym roku.

Od 1955 roku filmy w Polsce realizowane są przez Zespoły Filmowe. Dwa najważniejsze to „Kadr”, kierowany przez Jerzego Kawalerowicza, oraz „Tor”, w którym króluje Stanisław Różewicz. Wajda przez lata związany jest z „Kadrem”. W 1967 roku decyduje się związać z zespołem „Kamera”, w którym kierownikiem artystycznym jest Jerzy Bossak. Jednak 30 kwietnia 1968 roku „Kamera”, tak jak wiele innych Zespołów, ulega likwidacji. Zmiany, jakie następują w kinematografii, są wynikiem wydarzeń politycznych, których kulminacją było to, co stało się znane jako wydarzenia Marca 1968 roku.

Jan Włodarczyk:¹

Uderzenie w Zespoły było rezultatem nagonki antysemitkiej marca i po marcu 1968 roku. W kierownictwach zespołów filmowych było dużo osób pochodzenia żydowskiego, jak np. Ford, Starski, czy szefowie produkcji jak Szyndler, Hager, Hochberg czy Hollender. Obrzydliwie ich zaatakowano, m.in. wypominając im duże zarobki. Krytykowali ich np. Bohdan Poręba, Ryszard Filipiński czy nawet Kazik Kutz, który miał coś na pieńku z Fordem. W tym czasie istniało chyba dziewięć zespołów, bo w międzyczasie doszły takie jak „Droga”, „Po prostu”, „Iluzjon” czy „Tor”. Niektóre zespoły powstawały i znikwały. Zmieniały się też czapy nad zespołami. Po Zespołach Autorów Filmowych były Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, a w 1968 roku powstało Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów. Wielu ludzi tej presji psychicznej, politycznej nie wytrzymało i wyjechali, np. Ford czy operatorzy Jerzy Lipman oraz jeden z Forbertów. Te szyskany trwały do końca 1969 roku. W 1968 roku czapa zyskała czwartą nazwę, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów – Zespoły Filmowe. Zlikwidowano część zespołów i powołano nowe. Do zespołów delegowano nie kierownika literackiego, ale tzw. redaktora, kogoś w rodzaju cenzora, który miał obowiązek siedzieć na planie i sprawdzać, czy zatwierdzony scenariusz jest wiernie realizowany, zwłaszcza pod względem politycznym. To był okres, kiedy zespoły pracowały na trzydziści procent swoich możliwości. Produkcja została scentralizowana, co pachniało latami pięćdziesiątymi.

Nowa sytuacja w świecie polskiego kina powoduje, że Wajda (tak jak wielu innych twórców) musi na chwilę zapomnieć o projektach, w których w jakikolwiek sposób mierzyłby się z polską polityką i historią. Następny projekt będzie zatem filmem współczesnym, możliwie jak najbardziej neutralnym światopoglądowo. Wajda postanawia sięgnąć po opowiadanie Janusza Głowackiego, niespełna trzydziestoletniego wówczas pisarza. To opowieść o Włodku, niedoszłym

rusycyście, który tkwiąc w nieudanym małżeństwie, zakochuje się w prawdziwej kobiecie-modliszce. Dlaczego taki temat? Wajda nazwie później ten film swoją własną rozprawą z takim typem kobiety, „która próbuje zawładnąć naszym życiem”.

Zygmunt Malanowicz:

Po tym, jak zagrałem w *Nożu w wodzie*, zapanowała wokół mojej osoby cisza. Nie wiem, czy było takie polecenie „z góry”, ale reżyserzy bali się mnie obsadzać. Pierwszym, który się nie bał, był właśnie Andrzej Wajda.

To nie ja miałem grać rolę Włodka w tym filmie, tylko Bobek Kobiela. Natomiast Wajda zlecił swojemu asystentowi, Janowi Budkiewiczowi, żeby zrobił też trochę próbnych zdjęć, po czym wyjechał za granicę. Kiedy wrócił, obejrzał te materiały z moim udziałem i zdecydował, że to nie Kobiela zagra, tylko ja. W związku z tą decyzją umówił się z Bobkiem w SPATiF-ie. Zabrał mnie na to spotkanie – wcześniej nie miałem okazji poznać Kobieli. I w czasie tego spotkania Wajda spokojnie wytłumaczył, dlaczego podjął taką decyzję. Bobek zachował się fantastycznie, całe spotkanie przebiegło w bardzo przyjemnej atmosferze. Dopowiem tylko, że nie znam innego reżysera, który potrafiłby tego typu sprawę załatwić z tak wielką klasą.

Małgorzata Braunek:

W zasadzie nie wiem do końca, w jaki sposób Andrzej mnie znalazł. Na pewno nie odbyłam żadnych zdjęć próbnych. Myślę, że polegało to na tym, że nasze środowisko nie było wtedy zbyt duże – wszyscy się znali i ktoś musiał mnie Andrzejowi podpowiedzieć.

Byłam wtedy po pierwszym roku szkoły teatralnej i miałam bardzo idealistyczny pogląd na temat aktorstwa. Traktowałam to jako pewien rodzaj misji do spełnienia, dlatego w ogóle nie chciałam tej roli przyjąć. Uważałam, że od strony aktorskiej nie podołam temu zadaniu, że nie znajdę w sobie takiej modliszki. Bardzo się broniłam i starałam się wytłumaczyć Andrzejowi, dlaczego nie powinnam tego grać. I wtedy Andrzej powiedział coś, co kompletnie zmieniło moje podejście do aktorstwa: że im bardziej się gra na przekór sobie, tym bardziej jest to interesujące.

Każdy z reżyserów ma własny sposób pracy z aktorami, czasami wypracowywany przez lata. Sposób pracy Andrzeja jest dość specyficzny: mianowicie on bardzo dużo oczekuje od aktorów. To jest niezwykle, bo rzadko zdarza się w polskim kinie, żeby aktorzy nie czuli się jedynie pionkami, tylko pełnoprawnymi współtwórcami filmu. Andrzej zresztą kocha aktorów i daje temu wyraz. Z drugiej strony on nie daje wskazówek czysto aktorskich. Mnie reżyserował w taki sposób, że powtarzał: „Graj prosto i do przodu”.

Czasem Andrzej zjawiał się na planie i oznajmiał: „Nie mam pojęcia, co teraz powinniśmy robić”. Nie należało jednak traktować tego dosłownie. To był z jego strony pewien rodzaj przemyślanej stymulacji. Dlatego, że po takich słowach wszyscy zaczynali główkować, w jaki sposób zrobić daną scenę. Andrzej słynie z tego, że jest wyłapywaczem pomysłów. Że potrafi uważnie słuchać sugestii swoich współpracowników i wyłapywać te, które najbardziej pasują do jego wizji. Ja też, mimo niewielkiego wówczas doświadczenia, miałam pełne prawo przyjść do niego i opowiedzieć swoje pomysły.

Zygmunt Malanowicz:

Wajda doskonale wie, jak skomponować kadr, jak ma wyglądać cały film, ale ma też mnóstwo wątpliwości. Tym samym wytwarza sytuację, kiedy aktor staje się dla niego partnerem. A jeśli wyczuwa, że partnerstwo jest udawane, traci zainteresowanie, bo nie ma dobrego kontaktu z aktorem. Dlatego wiele było takich momentów, kiedy omawialiśmy wspólnie, jak ten mój bohater powinien się zachować. Nie na wszystkie propozycje Wajdy się zgadzałem, pewne rzeczy zaproponowałem sam. Moim pomysłem jest, żeby Włodek, rusycysta przecież, zaganiany przez Irenę do tłumaczeń, mówił wyraźnie źle po rosyjsku. Znam dobrze ten język, przestrzegałem tej zasady przez cały film.

Jedną z kluczowych scen miała być ta, kiedy Włodek ostatecznie w czasie rozmowy telefonicznej rozprawia się z Ireną. Jeszcze w charakteryzatorni długo rozmawialiśmy, jak to zrobić, żeby wypadło jak najlepiej. I właśnie wtedy Wajda powiedział mi coś takiego: „Czasami tak w życiu jest, że jeśli ktoś się wobec ciebie zachowuje niegodnie, to kiedy chcesz to przerwać, ładujesz się emocjonalnie, żeby wygarnąć twojemu prześladowcy wszystko, co ci w nim przeszkadza. A kiedy dochodzi do samej rozmowy, to właściwie nie wiesz, co powiedzieć”. I tak ta scena została zrobiona.

Opowiadając to wszystko, Wajda podsunął mi nieświadomie pewną myśl. Jest w filmie taka scena, gdzie Włodek idzie z tymi wymęczonymi tłumaczeniami do redakcji, tam zostaje skrytykowany, a po wszystkim ma znowu spotkać się z Ireną. Mówię do Andrzeja: „A może Włodek, skoro jest niezdolny do działania, niech chociaż wyładuje swoją złość w wyobraźni. Może powinna powstać taka scena, gdzie po tym nieszczęsnym spotkaniu w redakcji Włodek dopada Irenę, szarpie ją, ciągnie za włosy, generalnie – robi jej krzywdę. Wajda odpowiedział natychmiast; „Dobra, robimy”. Nie znam innego reżysera, który tak błyskawicznie zdecydowałby się na realizację sceny, której pierwotnie nie było w scenariuszu.

Na korzyść filmu działał też fakt, że poza planem kompletnie nie miałem kontaktu z Małgorzatą Braunek. Była uśmiechnięta, sympatyczna, ale pełna takiego chłodu, niedostępności. Nie wiem, czy działo się tak dlatego, że to była jej pierwsza tak duża rola, i to od razu u Wajdy? Bo po latach na planie filmu *Tulipany*

Jacka Borcucha spotkałem zupełnie inną osobę – ciepłą, uśmiechniętą kobietę, pełną życzliwości i otwarcia na drugiego człowieka...

Daniel Olbrychski:

Jeszcze w czasie *Popiołów* Andrzej zapraszał mnie często do stołu montażowego. Od samego początku uważał, że powinienem w pewnym momencie zadebiutować jako reżyser. Teraz pewnie machnął już na to ręką, bo skoro nie zrobiłem filmu przed siedemdziesiątką, to pewnie nie zrobię już wcale. Ale był przekonany, że mam nie tylko wyobraźnię aktorską, ale i reżyserską: operowania skrótem, tworzenia planów. Dlatego właśnie mnie wziął na stanowisko asystenta w *Polowaniu na muchy*.

– Do szkoły aktorskiej nie masz już po co chodzić – mówił – bo umiesz wystarczająco dużo. Za jakiś czas zrobisz własny film, dlatego dobrze, żebyś został moim asystentem, bo jak będziesz miał taki punkt w biografii, łatwiej ci będzie potem znaleźć producenta.

To nie był najłatwiejszy dla Andrzeja okres. Rozstawał się wtedy z Beatą² i nie bardzo mu się chciało reżyserować. Dlatego z aktorami pracowałem głównie ja. I z przyjemnością obserwowałem, jak sobie znakomicie radzą Małgosia Braunek i Zygmunt Malanowicz. Zresztą żeby wesprzeć Małgosię w jej roli, wymyśliłem sobie scenkę, w której grana przez nią Irena przychodzi do mnie. Ja czekam z siekierą, żeby ją zabić, a już po minucie płaczę jej w mankiet ze szczęścia, że zechciała mnie odwiedzić. Wszystko po to, żeby pokazać, jak łatwo Irena owijała sobie facetów wokół palca. Zresztą Janusz Głowacki bardzo lubi tę scenę. Powiedział mi kiedyś: „Żeby inne sceny były na tym poziomie, to byłby lepszy film. Ale takiej nie napisałem”.

Polowanie na muchy wchodzi na ekrany kin 19 sierpnia 1969 roku, osiem miesięcy po premierze *Wszystko na sprzedaż*. Wajda zrobił wiele, by przyciągnąć do kin szczególnie młodych widzów. Scenariusz napisał młody, modny autor, całkiem niezłą muzykę skomponował Andrzej Korzyński, w obsadzie znaleźli się nie tylko aktorzy, ale też gwiazda telewizji, Irena Dziedzic, zespół Trubadurzy czy Marek Grechuta. A jednak mimo tylu atutów film zawodzi. Jerzy Płażewski przyczyn klęski dopatruje się w scenariuszu Głowackiego, pisząc w recenzji: *Autor umiał nakreślić plastycznie dwa charaktery i sytuację wyjściową. Potem jednak przestraszył się, że materiał fabularny noweli jest zbyt wąty dla filmu i w scenariuszu jakby nie bardzo wiedział, co ma z bohaterami począć, co z ich sytuacji wyjściowej powinno logicznie wynikać. W noweli (i ostatecznie w filmie) Irena robi z Włodka tłumacza i co najwyżej jeszcze próbuje nakłonić go do rzeźbienia. W scenariuszu natomiast – poza bardzo bogatą karierą rzeźbiarską – przygotował Głowacki Włodkowi ponadto kariery fotografika (a la Powiększenie) i idola ye-ye (na obraz i podobieństwo Niemena). Słusznie Wajda zrezygnował z tej rozbudowy*

tematu wszcz, która powtarzała pedantyczne oczywistości. Płażewski podkreśla jednak, że porażka filmu nie leży jedynie po stronie tekstu: *Powiedzmy szczerze, poczucie humoru pozostawia u Wajdy do życzenia. Realizując zamiar satyryczny, obdzielił on wszystkie postaci drugoplanowe rysami karykaturalnymi. Zdeformował je w krzywym zwierciadle, ale przede wszystkim odmówił im inteligencji.*

Dwa filmy w jednym roku na ekranie – nawet jeśli jeden z nich jest ambitną porażką – to wyczyn mało spotykany u większości reżyserów. Tymczasem Wajda nie zwalnia tempa. W 1970 roku na ekrany również trafią dwa jego filmy. Tym razem oba wybitne. Oba – oparte na znakomitej literaturze. To *Krajobraz po bitwie* według prozy Tadeusza Borowskiego i *Brzezina*, adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza.

Daniel Olbrychski:

Rola Tadeusza w *Krajobrazie po bitwie* była dla mnie nowym doświadczeniem. Do tej pory grałem swoich rówieśników, opierałem się na własnych doświadczeniach życiowych, wzbogaconych lekturą na przykład Żeromskiego. Tymczasem w *Krajobrazie po bitwie* musiałem zrozumieć człowieka, którego doświadczenia wewnętrzne i urazy psychiczne przekraczały moje doświadczenia. I nawet najbardziej uważna lektura samego Borowskiego nie była tutaj pomocna. Problem polegał bowiem na tym, że Borowski opisał wszystko, co się działo wokół niego, kompletnie nie zajmując się samym sobą. Nie tylko że nie napisał swojego monologu wewnętrznego, ale w ogóle nie opisał, co czuł. Tylko: „Graliśmy w piłkę na obozowym boisku, przyjechał jeden transport, potem widać było tylko dym, piłka wyleciała na jeden kórner i potem przyjechał następny transport, potem był następny kórner, i uświadomiłem sobie, że pomiędzy jednym kórnerem a drugim zagazowano dziesięć tysięcy ludzi”. Koniec. Nic więcej. Nic nie powiedział, jak to przeżywał, jak chodził, co mówił... Trochę w związku z tym próbował nam pomagać Andrzej Brzozowski, pisząc dialogi, ale i tak większość scen musieliśmy improwizować sami.

Stanisława Celińska:

Nie byłem jedyną kandydatką do roli Niny. Wajda zrobił próbne zdjęcia. Wiem, że wypadłam fantastycznie, ale z jakichś względów Wajdzie nie odpowiadałam. On szukał aktorki w typie Anny Magnani – i taką osobę zaangażował. Zaczęły się zdjęcia – i okazało się, że to też nie jest to, bo Nina powinna być postacią o silnej osobowości, która podziałałaby na bohatera. To miała być niezwykle witalna, zmysłowa, a jednocześnie odważna dziewczyna, która daje Tadeuszowi miłość, siebie i która kiedy ginie, w jakiś sposób otwiera tym samym tego mężczyznę. On widział przecież straszne rzeczy w czasie wojny, stał się takim zabitym poetą. Miłość Niny, a potem jej przypadkowa śmierć,

powodują, że Tadeusz otwiera się. Jej śmierć powoduje jego życie.

- Malanowicz
1. Włodek *A. Kubiśka*
 2. Irena *N. Bruch*
 3. Matka
 4. Żona
 5. Ojciec *Kalinowski*
 6. Ewek

Karaszewicz 7. Andrzej /kolega/ *Florkowski*

- Frydman
8. Njechetny
 9. Chłopak I
 10. Chłopak II

- Grygor Pleśnaczev
11. Emeryk *Dedusko*
 12. Szef *Podolski*
 13. Kolega z pracy
 14. Kapitan MO *Tobiasz*

Komiczny 15. Sierżant MO *Witajski*

16. Reporter

17. Szeregowiec MO

18. Śledczy *M. Wankowski*

19. Ciotka *M. Wankowska*

20. Aktor *Lampinski, Holpubek*

Stowacki 21. Portier *Wojcik*

22. Ożubiec *Stonacki*

23. Szatniarka

24. Redaktor *Łopka*

25. Dyrygent *Wojcik*

26. Dziennikarz z radia

27. ~~Wieszak~~

28. Himleboch + ?

Piśtruski 29. Skórka *A. Piśtruski*

30. Kulturalny *Wachowski*

Orłowski 31. Reżyser TV *J. Orłowski (na kłosa) J. Orłowski*

32. Reżimk

33. Lolita
34. Giele +
35. Urzędnik I
36. Urzędnik II
37. Pleyboy I *szc. panik*
38. Pleyboy II *szc. panik Banau*
39. Pleyboy III *Jurkowski*
40. Aktor II *Lampinski, Kubiśka, Janowski*
41. Kelner *Kozakiewicz*
42. Staruszek
43. Kobieta *Filhan*
44. ~~Wojczynka~~ *F. K.*
45. Porzucony *D. Olchowski, Kubiśka, Wankowski*
46. ~~Krytyk~~ *A. Dymny*
47. ~~Dziurka MO~~
48. ~~Krawiec~~ *Krawiec*
49. ~~Porucznik MO~~
50. ~~Dziurka~~ *Wojczynka, Filhan*
51. ~~Milicjant~~
52. ~~Wieszak~~

Komiczny
 Zernca Litwin
 Dymny
 Zeluśka
 Filhan
 szc. panik
 Banau
 Gniekowlak

53. Koleżanka Ireny *A. Bruch*

54. Dalczyńska *Bruch*

55. Chłopiec

56. Referent z pracy *Fuk*

~~Wieszak~~

57. ~~Wieszak~~ *(radio)*

~~Wieszak~~ *(pismo)*

Redaktor - ...

Tani redaktor - ... *Staska Szaflarska*

Sret - Pleśnaczev



1. Włodek Kubiela.	33. Lolita ew. <u>ujika. Sroclwa.</u>
2. Irena Brannek	34. Giele
3. Matka ^{OT}	35. Urzędnik I Domański
4. Żona	36. Urzędnik II
5. Ojciec Kaliszowski	37. Pleyboy I Pluciński
6. Ewek	38. Pleyboy II
7. Andrzej /kolega/ Pluciński	39. Pleyboy III
8. Niechętny	40. Aktor II Durzyński - Zelnik
9. Chłopak II	41. Kelner
10. Chłopak III	42. Staruszek
11. Emeryt Deckerko.	43. Kobieta
12. Szef Wodecka	44. Mężczyzna Holtz
13. Kolega z pracy	45. Porucznik <u>Olbrzyński</u> , Zelnik, <u>Sroclwa</u>
14. Kapitan MO A. Serwan	46. Krytyk Dymny
15. Sierżant MO Filipski	47. Dyżurny MO
16. Reporter	48. Krawiec
17. Szeregowiec MO	49. Szeregowiec MO
18. Śledczy <u>Wojkowski</u>	50. Busiciel Afanasjew. Filipski
19. Ciotka <u>Humarska</u>	51. Miliant
20. Aktor Wojkowski	52. Dyżurny
21. Portier	53. Koleżanka Ireny Prucnal
22. Ołubiec <u>Głowacki</u>	54. Dziewczynka - Bratna
23. Szatniarka	55. Chłopiec
24. Redaktor <u>E. Wojtowicz</u>	56. Referent z pracy
25. Dyr. wytwórni płyt <u>Ozbecka</u> .	
26. Dziennikarz z radia	
27. Niemen	
28. Himelbach	
29. Skórka <u>Pietruski</u>	
30. Kulturalny <u>Machulski</u>	
31. Reżyser TV <u>Gruba, J. Deledecz</u> .	
32. Reżimek	

ww. Kobiela:

Grupa W. Smiech
 Kyotryński
 Sekretarki - uzycznia
 Terpensko,
 Kulturyta PWSZ.

„To nie ja miałem grać rolę Włodka w tym filmie, tylko Bobek Kobiela”.

Dwie wersje obsady *Polowania na muchy*, jedna z Bogumiłem Kobielą w roli Włodka, druga – już z Zygmuntem Malanowiczem.

Żałowałam, że nie gram. Czułam, że ktoś mi zabrał coś bardzo ważnego i bliskiego, że zabrano mi kawałek mnie. Ta dziewczyna była mi bardzo bliska pod

względem psychicznym. Przyszłam na próbne zdjęcia, bardzo pewna siebie. Nawet nie nauczyłam się tekstu. Miałam w sobie moc: wparowałam na te zdjęcia, zapytałam jedynie, czy mogę improwizować – i zagrałam tak, że potem w samym filmie nie umiałam już tego powtórzyć. Kamera dla mnie nie istniała. I potem cisza. Nikt mnie nawet nie zawiadomił, tylko od jednego z kolegów dowiedziałam się, że zaczęli zdjęcia i że gra ktoś inny. Czułam się, jakby mi ktoś wyrwał kawałek serca. Pomyślałam sobie: „No trudno, tak musi być. Przynajmniej mam teatr”.

Barbara Pec-Ślesicka:

To, że zagra Daniel, było jasne od samego początku. Natomiast były spore problemy z obsadzeniem głównej roli kobiecej. Andrzej ma zwyczaj rozmawiania o wszystkim ze wszystkimi w ekipie. Dlatego zebraliśmy się i jedni wołali: ta pani, inni optowali za kolejną kandydatką. Andrzej w końcu zdecydował się na pewną studentkę krakowskiej szkoły teatralnej. W porządku. Pojechałam do Krakowa, uwolniłam ją od pana rektora na dłuższy czas i pojechaliśmy na zdjęcia.

Scenariusz napisany był dość precyzyjnie. Tymczasem nasza młoda aktorka nagle oznajmiła, że nie podoba jej się scena, kiedy ma na katafalku leżeć goła. Pytamy: „Czytałaś scenariusz, przecież wiesz, że to jest kluczowa scena?”. A ona na to: „Nie mogę. Mam narzeczonego. Jak on mnie zobaczy gołą na ekranie, to mnie rzuci”. Z drugim reżyserem spędziliśmy całe godziny na tłumaczeniach, w nadziei, że ona w końcu coś zrozumie. W końcu oznajmiła nam: „No dobrze, ale uspijcie mnie do tej sceny”. Ręce nam opadły. Zrozumieliśmy, że trzeba będzie się rozstać i zaprosić Stasię Celińską, za którą część ekipy optowała zresztą od początku.

Zygmunt Malanowicz:

Ja również uczestniczyłem w tych rozmowach. I muszę powiedzieć, że to nie chodziło o to, że Andrzej był jakoś „na nie” wobec Staszki Celińskiej. Jemu chodziło o pewien wizerunek Żydówki, któremu zdecydowanie bardziej odpowiadała wybrana przez niego aktorka, niż słowiańska przecież Staszka. Zresztą uważam, że niepotrzebnie się wahał, bo sam znam wiele kobiet pochodzenia żydowskiego o pięknych blond włosach. Zresztą, gdyby był zdecydowanie „na nie”, przecież przerwałby zdjęcia i rozpoczął nowe poszukiwania.

Daniel Olbrychski:

Uczestniczyłem w próbnym zdjęciach. Dziewczyna, którą Andrzej najpierw wybrał, była zjawiskowo piękna, o takiej semickiej urodzie. Ale ja wiedziałem, że uda mi się wyłącznie, jeśli moją partnerką będzie Stasia. Celińska już na próbnym zdjęciach była wspaniale agresywna: wparowała i pierwsze, co zrobiła, to zdjęła mi

okulary, mówiąc: „Nie wygłupiaj się, Danek, za bardzo udajesz”. Dlatego kiedy stało się jasne, że z moją młodą koleżanką, wybraną przez Andrzeja, nic sensownego się nie uda, to z panią Basią Pec-Ślesicką podjęliśmy decyzję za Wajdę i ściągnęliśmy na plan Stasię.

Stanisława Celińska:

Nagle któregoś wieczoru dostaję telegram: „Stasiu, przyjeżdżaj, ratuj nasz film. Andrzej Wajda”. To, że Wajda osobiście wysłał do mnie coś takiego, świadczy w gruncie rzeczy o jego niebywalej skromności i fantastycznym charakterze. Zatem przyszykowałam się w nocy i bladym świtem znalazłam się na planie. Ale gdzie mi tam było do ratowania – niewiele już pamiętałam z tego, co zrobiłam na próbnym zdjęciach. Poza tym wszystko odbyło się nagle, w olbrzymim pośpiechu.

Barbara Pec-Ślesicka:

Pojechałam po Stasię na lotnisko. Przyjechała, ubrana koszmarnie: w czerwonym takim żupaniku, do tego kozaczki. Kiedy Andrzej pierwszy raz ją zobaczył, prawie się skrzywił, czułam, że jest zniesmaczony. Natychmiast mu powiedziałam, że zabiorę Stasię do garderoby, żeby się nie przejmował, bo odpowiednio ją przygotujemy.

Stanisława Celińska:

O świcie znalazłam się na planie i z marszu dostałam do zagrania jedną z najtrudniejszych scen w filmie. To była scena w obozie, z udziałem Leszka Drogosza, który miał mnie w pewnym momencie uderzyć. Bardzo ostra scena.

Nie umiem grać z marszu, na zawołanie. No to zagrałam tak, że Wajda, kiedy zobaczył materiały, złapał się za głowę. Na moje szczęście miał coś do załatwienia w Warszawie – wsiadł w samochód i odjechał. Byłam załamana. Razem z Danielem, który od początku bardzo mnie wspierał, i kilkoma innymi członkami ekipy zamknęliśmy się w pokoju i zaczęliśmy rozmawiać, co się takiego stało, że ta scena tak okropnie wyszła. Doszliśmy do wniosku, że to jest nie tylko nasza wina, ale też wina tła, które jest martwe, nie prowokuje, w związku z czym nie mam szansy pokazać siebie ani tej agresji, dzikości, którą potem miałam w sobie. Wykonaliśmy więc telefon do Wajdy, żeby się tak nie denerwował, bo już wiemy, co poszło nie tak, i mamy pomysł, jak to poprawić.

Barbara Pec-Ślesicka:

Stasia przyjechała na plan i z miejsca znalazła się w wyjątkowo trudnej sytuacji. Andrzej od pierwszego momentu był wobec niej „na nie”, w kontrze, bo miał kompletnie inne wizualne wyobrażenie tej postaci. Stasia nijak nie chciała mu

się tutaj wpasować. Staśka miała pełną świadomość, że staje na planie ponieważ w zastępstwie ładniejszej koleżanki i musi się przebić przez ten mur niechęci. Tu przede wszystkim bardzo pomógł jej Daniel, choć my wszyscy staraliśmy się ją wspierać. I szybko okazało się, że Stasia jest świetną kobietą. Przestało być ważne, czy ma łydki lepsze, czy gorsze – ważniejsze stało się to, co Stasia ma pod plandeką. Szybko zyskała olbrzymi szacunek. No i genialnie zagrała...

Stanisława Celińska:

Jeśli chodzi o pracę z aktorem, to wydaje mi się, że Wajda tych umiejętności nabrał z czasem. Bardzo przydała mu się tutaj współpraca w latach siedemdziesiątych z zespołem krakowskiego Starego, bodaj najlepszego wtedy teatru w Polsce. Miałam okazję się o tym przekonać, bo po *Krajobrazie po bitwie* spotkałam się na planie z panem Andrzejem dopiero dziesięć lat później, przy okazji *Panien z Wilka*. Ta późniejsza praca była sprawniejsza i uwagi były bardziej „aktorskie”. Przy *Krajobrazie po bitwie* uwagi wyglądały następująco: pan Andrzej na przykład podnosił głowę wysoko i mówił „Graj tak”.

Ja wtedy opuszczałam głowę i grałam „bykiem”, bo wyobrażałam sobie, że Nina jest osobą czupurną i wściekłą. Natomiast to „granie tak” przydało mi się, bo jednak pan Andrzej miał rację – wiele scen trzeba było zagrać na ostro, do przodu.

Z sentymentem wspominam dziś swoje ogromne podówczas niezadowolenie ze współpracy z Andrzejem Wajdą. Pamiętam, było kiedyś wieczorem w ekipie zebranie. Nie tyle nawet zebranie, ile po prostu picie wódeczki. Dostyc dużo wtedy wypiałam, byłam pitną osobą i pamiętam, że powiedziałam wtedy, że Wajda to jest w ogóle fatalny reżyser. Przez resztę wieczoru pozostali członkowie ekipy starali się delikatnie i kulturalnie uświadomić mi, że jednak nie mam racji i żebym nie gadała takich bzdur...

Rola Niny była napisana bardzo precyzyjnie. Choć byłam wtedy jeszcze w szkole, nie miałam kłopotu z jej konstruowaniem. Mimo to ciągle była między mną a reżyserem pewna nieufność. Przełamała ją dopiero scena, kiedy Nina idzie do komunii. Miałam wtedy 22 lata i prywatnie byłam z Panem Bogiem na bakier – przecież różnie z tą wiarą bywa, zwłaszcza w tych młodzieńczych okresach. Byłam wtedy taka nieuporządkowana, i co tu dużo ukrywać, dziecinna. Dlatego w tym ujęciu niespodziewanie dla siebie spojrzałam w niebo i strasznie długo wpatrywałam się w Pana Boga. Coś sobie w myślach mówiłam, już dziś nie pamiętam co, i jako Nina, i prywatnie. Coś takiego było we mnie, że długo patrzyłam, bardzo intensywnie i nagle opuściłam powieki.

– O widzisz! Tu dobrze zagrałaś! Dobrze zagrałaś! Popatrz! – Wajda był zadowolony.

Sceny, w których musiałam się rozebrać, były dwie. Pierwsza to ta, kiedy kładę się na Danielu, a całość filmowana jest od tyłu. Żadne nogi, nawet

najpiękniejsze, nie wyjdą dobrze w takim ujęciu, a moje nigdy nie były najpiękniejsze. Ale skoro Wajda tak chciał... Co ważne, wszystkie próby tej sceny konsekwentnie odbywałam ubrana w ciepłe gaciory i nic mnie nie obchodziły spojrzenia ekipy. Chyba właśnie wtedy pan Andrzej przekonał się do mnie do końca.

A przekonał się już na pewno właśnie przy realizacji owej sceny miłosnej. Wajda długo ją odkładał, nie miał pojęcia, jak to zrobić. I on, i Daniel, obaj jechali na plan bardzo niepewni, co się wydarzy. Tymczasem ja miałam asa w rękawie. Od jakiegoś czasu posiadałam małą duńską książeczkę z różnymi erotycznymi pozycjami. Już w nocy przed zdjęciami wiedziałam, jak to sfilmować najlepiej.

Jedziemy na plan, autokarem (szkoda, że dziś już takich nie ma, wtedy rzeczywiście czuliśmy posmak filmowej przygody). Wajda mruży: „Ja nie wiem”. Daniel obgryza paznokcie. Nic nie mówię. Dopiero kiedy docieramy na plan, a oni obaj dalej zafrasowani, mówię: „Wiem, jak to trzeba zrobić!”. Opowiedziałam im, jak to sobie wyobrażam.

– Dobrze, spróbujmy – powiedział Wajda.

Poszliśmy w krzaki we czworo – Andrzej, Daniel, Zyzio Samosiuk – genialny, przedwcześnie zmarły operator, drugiego takiego już nie będzie – i ja. Sfilmowaliśmy tę scenę tak, jak to wymyśliłam.

Nie miałam więcej z Wajdą żadnych problemów. Polubił mnie do tego stopnia, że kiedy któregoś dnia westchnęłam: jaki ma pan piękny kajecik – śliczny, oprawiony w skórę – jakiś czas później przywiózł mi taki z zagranicy. I nie chodzi tu o to, że spodobałam mu się jako kobieta, nie. Połączyła nas przyjaźń i wzajemne zrozumienie ludzi, początkowo odwróconych od siebie, którzy w czasie wspólnej pracy potrafili nabrać do siebie przekonania.

Kiedy Wajda zobaczył gotowy film i moją rolę – był zdumiony. Dotychczas myślał o kobietach w swoich filmach jako o bohaterkach nieco arystokratycznych, w rodzaju Beaty Tyszkiewicz. Ela Czyżewska pierwsza, we *Wszystko na sprzedaż*, stworzyła taką postać niespotykanego wcześniej w polskim filmie babskiego potwora. Ja byłam druga. To właśnie po rolach Eli i mojej nie tylko Wajda zmienił sposób myślenia o rolach kobiecych, ale takie postaci coraz śmielej pojawiały się w filmach innych reżyserów.

Barbara Pec-Ślesicka:

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że mam fart do głupich numerów wyczynianych mi przez moich aktorów. Ze Zbyszkiem Cybulskim przy *Rękopisie znalezionym w Saragossie* przesłam niejedno, a przy *Krajobrazie* solidny numer wyciął mi Daniel Olbrychski.

Tuż przed wyjazdem z Warszawy – a pracować mieliśmy w Gdańsku i okolicach – Daniel przyszedł do mnie i powiedział:

– Basiu, zapomniałem to załatwić wcześniej, ale wojsko mi coś przysłało. Mogłabyś?...

– Przynoś, kochany – odpowiedziałam – im szybciej, tym lepiej.

Zawsze było tak, że jeżeli jakiś aktor był potrzebny, nie było większych problemów, aby to z wojskiem załatwić. Tymczasem dojechaliśmy już na plan, pracujemy, a ja nie mogę doprosić się od Daniela tych papierów. W końcu przyniósł. Okazało się, że to regularne wezwanie do odbycia służby wojskowej, z przepustką do jednostki i biletem kolejowym w jedną stronę, gdzieś w okolice Lublina. I że powinien tam być za dwa dni.

– Teraz mi to dajesz? – wydarłam się na niego.

Trudno. Napisałam sążniste pismo do Ministerstwa Obrony Narodowej, dołączyłam wezwanie i bilet, zapakowałam w kopertę i listem poleconym wysłałam to wszystko do Warszawy.

Minęło kilka dni. Siedzę w biurze filmu, w Elblągu. Łomot do drzwi. Wchodzi dwóch panów.

– Pani Ślesicka?

– Tak. Proszę usiąść.

– Nie będziemy siadać, za to pani pójdzie z nami.

Przestraszyłam się nie na żarty. Ktoś, kto był jeszcze ze mną, zaproponował, abym przytrzymała się biurka. Co się okazało? Że popełniłam olbrzymie przestępstwo. Owi panowie zaczęli tłumaczyć mi, że gdyby imperialistyczny wróg przejął ten list, dostał się do jednostki, mogłoby dojść do upadku naszej kochanej socjalistycznej ojczyzny...

Nie dałam się oderwać od tego biurka. Wybłagałam, aby połączyli mnie z jakimś zwierzchnikiem. Wybroniłam się babską głupotą, że tu taki zdolny chłopak, jeśli nie zagra, kinematografia poniesie wielkie straty, również finansowe, bo film upadnie. Argument pieniężny zawsze na nich działał. Ale w Warszawie jeszcze musiałam swoje wysłuchać.

Daniel nie przejął się zbytnio całą sytuacją. Miał co innego na głowie. Wtedy w Gdańsku objawił się jakiś jego sobowtór, podrywając panienki i obiecując różne rzeczy. Dlatego w biurze filmu często odbieraliśmy jakieś dziwne telefony, czasem nawet pojawiały się oburzone panie. W końcu udało się nam dowiedzieć, kto te numery wyczynia, ale chłopak już znikł z Gdańska. Rzeczywiście był bardzo podobny do Daniela, wystrzyżony identycznie jak Olbrychski w *Krajobrazie*... Na szczęście większych szkód nie narobił.

Adam Michnik:³

Liceum to były dla mnie jeszcze lata spokojnego słońca. Może i coś rezonowałem, ale nie było w tym niczego z heroizmu. Zawiązywały się pierwsze grupki młodzieży, dyskutujące o polityce. Jedną z nich utworzyłem ja, z Bogdanem

Naumienko, Andrzejem Bieńkowkim, Markiem Wyczółkowskim i Andrzejem Titkowem.

Pamiętam kręcenie *Krajobrazu po bitwie*. Wyszędłem wtedy z więzienia i Titkow, wówczas asystent Wajdy, chciał mi dać zarobić. Postanowił zrobić ze mnie statystę. Ale władza się o tym dowiedziała i Titkova wyrzucono na zbity pysk...

Barbara Pec-Ślesicka:

Dla nas wszystkich to był bardzo dramatyczny moment. Usłyszeliśmy: „Albo pan Titkow przestanie pracować, albo wstrzymujemy dalszą produkcję”. Długo zastanawialiśmy się, co robić. Tymczasem sam Titkow powiedział: „Nie wygłupiajmy się, odejdę”.

Obecności Michnika, Barbary Toruńczyk i kilku ich przyjaciół nie dało się ukryć. Istniały przecież dowody w postaci kartek dla statystów, na podstawie których otrzymywali wypłaty. Potrzebowaliśmy do filmu ludzi o krótko ostrzyżonych włosach i Andrzej Titkow zaprosił po prostu swoich świeżo wypuszczonych na wolność przyjaciół, którzy szukali jakiegokolwiek okazji, by zarobić trochę grosza. Zabrano nam materiały „do przeglądu”, choć nie było żadnych szans, aby dostrzec np. Michnika. Alternatywa: człowiek albo film. Do dziś wspominam tę sprawę ze wstrętem...

Krajobraz po bitwie ma swoją prapremierę w maju 1970 roku, w czasie 23. Międzynarodowego Festiwalu w Cannes – film Wajdy startuje w konkursie głównym.

Daniel Olbrychski:

Pojechaliśmy do Cannes za ledwie na trzy dni, w czasie realizacji zdjęć do *Brzeziny*. Film był przyjęty bardzo dobrze. Wiem, że o milimetr przegrałem nagrodę aktorską z Marcello Mastroiannim. W czasie głosowania jury otrzymaliśmy taką samą liczbę głosów⁴. *O ex aequo* nie mogło być mowy, zatem przewodniczący jury zdecydował, że skoro Mastroianni ma dwa filmy w konkursie, a ja tylko jeden, nagroda trafi do niego, a nie do mnie.

Polska premiera filmu odbywa się 8 września 1970 roku. Wśród recenzji, jakie pojawiają się w prasie, są i takie, które skupiają się wyłącznie na politycznej stronie filmu Wajdy. To głosy narodowców, piszących w stylu „Polacy tańczą tak, jak im żyd Bardini zagra”. Na szczęście pojawiają się i takie recenzje, które doceniają mistrzostwo filmu. Bolesław Michałek pisze w miesięczniku „Kino”: *Wajda musiał dokonać wyboru. Albo bezlitosna, zimna, analityczna wizja Borowskiego; albo gorące, emocjonalne treści, rodzące się wokół zdarzeń, a przede wszystkim wokół bohatera: jego psychika, jego przemiany od niewrażliwości aż po ból, od zobojętnienia po samookreślenie. Wybrał to drugie.*

(...) *Film o miłości? Tak, lecz nie taki, który opisuje subtelne pulsowania uczucia, zejścia, rozejścia, wahania; ani taki, w którym miłość jest synonimem przyjemności i niepokoju, rozkoszy i udręki. W tym obrazie miłość jest wielką siłą regenerującą człowieczeństwo, ostatnią linią obrony jednostki ludzkiej przed skamienieniem, przed śmiercią. Ta konstatacja jest ukazana w filmie Wajdy z wielką siłą.*

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to czas, kiedy powstają liczne filmy realizowane z myślą o telewizji (i na jej zamówienie). I to właśnie telewizja zamawia u Wajdy ekranizację niewielkiego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza – *Brzezina*.

Maciej Putowski:

Polski film w latach sześćdziesiątych był szalenie dziewiętnastowieczny, taki „od klamki do klamki”. Tymczasem twórczość Iwaszkiewicza była szalenie modernistyczna. Fabuła rozgrywała się w rzeczywistym świecie, ale równie istotne było to, co kryło się między wierszami, budzone narracją autora. I właśnie dlatego Iwaszkiewicz tak niechętnie powierzał swoją prozę filmowi, bo uważał, że film nie jest w stanie oddać tego, co się w niej kryje.

W końcu Andrzej zgodę na ekranizację *Brzeziny* otrzymał. Iwaszkiewicz zastrzegł jednak, że nie zamierza ani ingerować w scenariusz, ani tym bardziej pisać scen czy dialogów. Powiedział nawet, że wyraża zgodę tylko dlatego, że sam tego opowiadania nie lubi.

Andrzej Kotkowski:

Brzezina to jedna z najpiękniejszych moich przygód filmowych. Kręciliśmy to wiosną, w leśniczówce, w Puszczy Kampinoskiej. Byłem wtedy asystentem Andrzeja. Andrzej dawał mi różne zadania. Na przykład miałem znaleźć kaczeńce. No to chodziłem po tym Kampinosie, aż znalazłem całe piękne pole kaczeńców. Andrzej zresztą namawiał mnie, żebym na dokumentację zamiast samochodem jeździł rowerem. Dlatego *Brzezina* wspominać jako czas, kiedy po raz pierwszy tak intensywnie poczułem wiosnę.

Olgierd Łukaszewicz:

Zanim jeszcze zaczęliśmy pracę na planie, Andrzej zawiózł nas do Jarosława Iwaszkiewicza, do Stawiska. Chciał, żebyśmy poznali tego autora, chciał, żebyśmy poznali klimat jego domu. Pan Jarosław, bezradnie oparty o biurko, mówił: „Ale ja już nic nie pamiętam”. Wtedy wydawało mi się to nieprawdopodobne, dziś już go rozumiem... Pan Jarosław opowiadał o osobach, które się przewijały przez ten dom. Mówił: „Tu pod tym biurkiem spał Krzysztof Kamil Baczyński”.

Pierwszym filmem Andrzeja, który wywarł na mnie wielki wpływ, były *Popioły*. Byłem wtedy młodym człowiekiem, prosto po studiach. Nie rozumiałem

jeszcze *Popiołu i diamentu*, pierwszego polskiego filmu, co dzisiaj trzeba podkreślić wyraźnie, o żołnierzach wyklętych. To było na premierze *Soli ziemi czarnej*. Trwały jeszcze brawa, kiedy ktoś popukał mnie w ramię i powiedział: „Andrzej Wajda chce z panem mówić”. Umówiliśmy się na spotkanie następnego dnia, w Hotelu Europejskim. Spotkaliśmy się, krótka rozmowa, i na twarzy Andrzeja – uśmiech. Akceptacja.

Daniel Olbrychski:

Pierwsze zdanie w opowiadaniu *Brzezina* brzmiało: „Już w samym sposobie, jakim Staś wysiadł z bryczki przed gankiem, było coś, co rozdrażniło Bolesława”. Poszedłem tym tropem. Przeczytałem dokładnie tę prozę – nie ma scen, nie ma dialogów, to opowiadanie poetyckie. Jak to grać, cholera jasna?! Trzeba było oddać klimat tej historii, sztukując powody zachowań bohaterów naszymi wyobrażeniami, logicznymi domysłami. Najpierw wyobraziliśmy sobie, tego nie ma w tekście, że Bolesław chodzi w szynelu wojskowym. Dlaczego? Pewnie brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej – i płaszcz pozostał mu z tamtych czasów. A nowe okrycie? Nie ma na nie pieniędzy. A nie ma, bo trzeba było znaleźć środki na leczenie brata w Szwajcarii.

Wymyśliłem też scenę, gdy gram na fortepianie. W tekście Stanisław pyta mnie o fortepian. Ale nic o tym, że jego brat też na nim gra. A może Bolesław miał kiedyś zadatki na wielkiego pianistę? Niestety, zabrakło pieniędzy, żeby się wykształcił. W końcu Bolesław został leśniczym. Lecz niewiele to pomogło, pieniędzy nadal nie starczało. A brat – mimo jego poświęcenia – i tak umiera, a w dodatku przyjeżdża do jego leśniczówki, aby skonać. Wiele rzeczy mogło go jeszcze rozżłościć, rozgniewać – śmierć żony, jego obsesja zazdrości...

Olgierd Łukaszewicz:

W tym filmie nie było scenopisu. Oczywiście formalny scenopis istniał, inaczej film nie zostałby skierowany do produkcji. Ale Andrzej bardzo szybko z niego zrezygnował, co zresztą potwierdził w wydanej po latach swojej korespondencji z Iwaszkiewiczem. Dlatego codziennie rano w taksówce, kiedy jechaliśmy sześćdziesiąt kilometrów na plan, Andrzej pytał Daniela i mnie: „Chłopcy, no to co dzisiaj kręcimy?”. Zatrzymywaliśmy się na kilku zdaniach, ale z tych kilku zdań noweli trzeba było wymyślić całą scenę.

Andrzej oczekiwał improwizacji. Oczywiście, że było to czasem paraliżujące: a co ja takiego właściwie mogę zaproponować. Ale Andrzej, co zresztą podkreśla wielu aktorów, ma w sobie siłę uwodzenia. To jest klucz do naszej mentalności aktorskiej, zresztą dosyć próżnej. Andrzej stwarza na planie klimat kogoś, kto wciąga w swoje pole, jest przy tym szalenie skupiony na człowieku. Bawiło mnie, że tuż przed ujęciem potrafił podejść i poprawić

kołnierzyk koszuli, który się zawinął. Albo strzepnąć pyłek, którego nie dostrzegli garderobiani. To był dla mnie taki ostateczny znak od niego – twórcy: ufam ci.

Bywało tak, że Andrzej potrafił powiedzieć: „Ja nie wiem, jak ta scena ma wyglądać. Jak mi zagrasz, to ja będę wiedział, czy to ma sens, czy nie. Ba, będę wiedział, gdzie ustawić kamerę”. Dawało to poczucie pewnej swobody, własnego wkładu. A jednocześnie wciąż podsuwał nam pewne tropy. Jeszcze przed zdjęciami pokazał nam *Jules'a i Jima*⁵ z sugestią, że chciałby, aby coś z tamtych klimatów przeniosło się do naszego filmu. Zafundował mi też nauczyciela stepowania. Uczył mnie Edward Radulski, słynny tancerz i choreograf, który przed wojną malował się na czarno i występował wraz z czarnoskórymi amerykańskimi tancerzami.

Nie pamiętam jedynie, kto wymyślił ten szeroki uśmiech Stasia, prawie szczerzenie się. Mam wrażenie, że powstało to spontanicznie przy jednej z improwizacji fortepianowych. Staś przypomina sobie melodyjki, jakie słyszał w Szwajcarii, filmy z ówczesnymi bożyszczami ekranu, które obejrzał. Dla Andrzeja było istotne, żeby wraz z postacią Stasia klimat lat dwudziestych znalazł się jakoś na ekranie.

Andrzej dawał nam, aktorom, sporo swobody. Ale nie zawsze tak było. Czasami upierał się: miał wymyślone gesty, sposób zachowania czy intonacji, które zdecydowanie narzucał. Nigdy nie pokazywał aktorowi w sposób bezpośredni, jak grać, jak robił to na przykład Jerzy Jarocki, który sam był sugestywnym aktorem. Andrzej tłumaczył, jakby tworzył szkic: że chce zobaczyć taką twarz, usłyszeć coś w takim, a nie innym rytmie, bo z tego budował dopiero znaczenie całej sceny.

Daniel Olbrychski:

Do roli Oli, córki Bolesława, Wajda zaangażował dziewczynkę, która nazywała się Elżbieta Żołek. Wybrał ją, bo była taka tajemnicza, trudna, w ogóle się do nas nie odzywała.

W pewnym momencie pracy nad filmem powiedziałem Andrzejowi:

– Wiesz, mam problem. Czy Bolesław w ogóle kochał swoją żonę?

– Nie wiem. Ale autor żyje – odpowiedział Andrzej. – Powinieneś zapytać samego pana Jarosława.

Wybrałem się więc do Stawiska i zadałem Iwaszkiewiczowi to pytanie.

– A po co chcesz to wiedzieć? – zapytał. – Potrzebujesz sceny, w której płaczesz nad jej grobem? Przecież to banalne.

– Oczywiście, że banalne – odpowiedziałem.

– A wolałbyś, żeby to była gorąca miłość, czy wręcz przeciwnie? Bo ja sam, kiedy to pisałem, nie zajmowałem się akurat tym problemem.

– Chciałbym, żeby jednak to było gorące uczucie.

– A jak chciałbyś to wyrazić, żeby uniknąć banału?

I wtedy wpadłem na pomysł.

– Przez scenę zazdrości – powiedziałem. – Zrobię córeczce scenę policyjnego przesłuchania, czy jak pan Michał przychodził, to co robił wobec mamusi, jak się zachowywał, czy dawał cukiereczki...

– Ciekawe – pan Jarosław na to – to ja ci do tego napiszę dialogi.

Na dzień przed kręceniem rzeczywiście dostałem od pana Jarosława dialogi. Bardzo literackie, z długim monologiem dziewczynki. Przeczytałem to i mówię do Andrzeja:

– Słuchaj, po pierwsze to dziwne dziecko nigdy w życiu się tego nie nauczy, po drugie mnie kompletnie nie o to chodziło.

– Co chcesz zrobić? – pyta Andrzej.

– Ustaw się z kamerą za oknem, druga kamerę ustaw za drugim oknem, żebyś miał przebitki, bo to, co chcę zrobić, jest tylko na jeden dubel. Pana Kazia, dźwiękowca, schowamy pod łóżkiem, a ty sam bądź przy jednej z kamer.

Tak to zostało przygotowane. Podszedłem do małej i pytam:

– Jak się czujesz? Nie śpisz? Aha, no to patrz teraz tatusiowi w oczy.

A ona spojrzała w okno, bo tam pan Wajda – dobry wujek. Ja mówię:

– Nie patrz tam, tam jest ciemno, patrz tatusiowi w oczy.

No i tak się zaczęło. Przepytyuję ją coraz mocniej, a ona ani słowa. Ani słowa! Jestem coraz bardziej chamski, aż w końcu krzyczę do niej: „Będiesz taka sama kurwa, jak twoja matka!”. I ona się rozplakała w tym momencie. Ja oczywiście zaczynam ją tulić, zarzucam sobie jej chudziutkie rączki na szyję, które tak opadały, pamiętam, jak sztywne gałęzie. Przypomniałem sobie, że następną scenę mamy na grobie mojej filmowej żony. Mówię: „Nic, nic, to jutro pójdziemy do mamusi, przeprosimy mamusię”. I ta scena tak została, jedna z najbardziej przejmujących w tym filmie.

Olgierd Łukaszewicz:

Daniel był w tej scenie prawdziwie znerwicowanym, okrutnym tatusiem. W ferworze sceny stłukł zresztą porcelanową, przedwojenną, z trudem zdobytą lalkę. Patrzyłem na niego z podziwem. Dziś przyszłoby mi to bez trudu, ale wtedy nie potrafiłbym tak posłużyć się świadomością swoją i dziecka, nie miałem w sobie takich zdolności improwizacyjnych.

Daniel Olbrychski:

Parę lat po *Brzezynie* znalazłem się w Ameryce. Wajda powiedział mi wtedy, że powinienem koniecznie zobaczyć przedstawienie *Biesów*, jakie zrobił w teatrze w New Heaven z Elką Czyżewską w jednej z głównych ról. Dodał też: „Zwróć uwagę na taką niezbyt ładną dziewczynę, zapomniałem, jak się nazywa, zdaje się, że Meryl, bo jeżeli ona nie stanie się w ciągu kilku lat wielką gwiazdą, to przeceniemy profesjonalizm Amerykanów”. Rzeczywiście, Meryl Streep była

w tym spektaklu fantastyczna. Pamiętam, jak spotkaliśmy się po przedstawieniu, zresztą z okazji urodzin Elki, i Meryl spędziła cały wieczór ze mną. Okazało się, że przed przystąpieniem do pracy nad tym spektaklem obejrzała wszystkie filmy Wajdy. A sceną, o którą wypytywała mnie najdłużej, było właśnie to „przesłuchanie” córeczki w *Brzezynie*...

Olgierd Łukaszewicz:

Daniel, mój filmowy partner, próbował mnie wprowadzić na tory swojej postaci, swojej energetyczności. Mówił na przykład: „To chodź, poboksujemy”. „A na co mi to?” – dziwiłem się. Andrzej wtedy wkraczał i mówił: „Takich sportowców jak Daniel to już mamy, a ty bądź taki, jaki jesteś”. Żarty żartami, ale pozwalało mi to iść swoją ścieżką, niezależnie jak mnie kto z boku oceniał.

Andrzej Kotkowski:

Andrzej jest człowiekiem, który słucha na planie wszystkich. Zadaje pytania, nie wiadomo nigdy, czy zaakceptuje pomysł, czy nie, ale to słuchanie jest niezwykle. Pamiętam, mieliśmy robić scenę śmierci Stasia. Andrzej wymyślił, żeby pokazać, jak to łóżko z umierającym Stasiem wyjeżdża z wnętrza w brzozowy gaj, co właśnie miało symbolizować jego śmierć. Zebraliśmy się grupką i zaczęliśmy dyskutować, jak to zrobić. I już nie pamiętam kto, chyba szef oświetlaczy, powiedział: „Panie Andrzeju, a może by po prostu dwie jazdy zrobić. Na jednej postawimy łóżko, na drugiej – kamerę, i tak wyjedziemy przez okno”. Andrzej powiedział: „Tak jest. Proszę bardzo, robimy”.

W *Brzezynie* zadebiutował Edek Kłosiński. Początkowo jako szwenkier – autorem zdjęć był Zyzio Samosiuk. Tyle że od pewnego momentu Zyzio miał inne zobowiązania, musiał wyjechać i scedował wszystko na Edka. I pamiętam jak dziś: słoneczne, wiosenne popołudnie. Po Zyzia przyjechał już samochód. Edek siedział, spięty, przerażony, bo miał zostać samodzielnie na planie. Zyzio, wsiadając, powiedział: „Edek, pamiętaj. Najważniejsza rzecz: nie rób, jak nie będzie ekspozycji”. Bo Andrzej potrafił być pod tym względem uparty. Mówił do Zyzia: „Co ty mi mówisz, że już nie można kręcić? Jest piękne światło. Proszę bardzo, robimy”.

Edward Kłosiński:

Po ukończeniu szkoły mój profesor, a obecnie przyjaciel, Kurt Weber, znalazł dla mnie miejsce w ekipie *Lokisa* Janusza Majewskiego. Pracowałem jako fotosista, mając nadzieję, że uda mi się zaczepić gdzieś przy kamerze. Tam poznałem Maćka Putowskiego, chyba najlepszego dekoratora wnętrz w powojennym polskim kinie. Zauważył mnie, może dlatego, że rwałem się do każdej roboty. To właśnie Maciek postanowił polecić mnie Andrzejowi Wajdzie do

pracy przy jego nowym projekcie, *Brzezynie*.

Tradycją było, że doświadczony operator miał młodego szwenkiera, najlepiej prosto po szkole, żeby przepływ ludzi był płynny. Tymczasem z Zygmuntem Samosiukiem, przyszłym operatorem *Brzeziny*, był problem, ponieważ Zyzio uwielbiał sam sobie szwenkować. Dlatego chodziło o znalezienie kogoś miłego, kto nie będzie przeszkadzał mu w pracy. W okresie przygotowań padło moje nazwisko. Zostałem wezwany przez Basię Ślesicką do wytwórni na rozmowę. Przyszedł też Andrzej Wajda, zamienił ze mną dwa zdania, powiedział: „W porządku” i tak znalazłem się na planie.

Podczas pracy nad tym filmem zdarzyła mi się bardzo dziwna rzecz. Nie wdając się zbyt w szczegóły techniczne – chodziło o to, że o mało nie wyleciałem z pracy przez nieumiejętność obsłużenia tzw. głowicy korbkowej. Chodziło o czynność wymagającą niespotykanej nigdzie indziej koordynacji rąk. Prosiłem Zyzia, żeby on to robił, ale odpowiedział, że na pewno dam sobie radę. A ja – zawałem. Co gorsza, można to było stwierdzić dopiero po kilku dniach, kiedy przyszły wywołane materiały. Andrzej chciał, żeby mnie wyrzucić, ale uratowali mnie Basia Ślesicka i Zygmunt. W końcu Andrzej powiedział: „Dobrze, może zostać, bo jest miły, ale niech nie zbliża się do kamery”.

Po pewnym czasie zdarzyła się taka sytuacja, że z powodu nieprzewidzianego wyjazdu Wajdy za granicę trzeba było przerwać zdjęcia na trzy tygodnie. Zygmunt Samosiuk miał w planach pracę przy zupełnie innym projekcie i nagle *Brzezina* została zupełnie bez operatora. Andrzej niespodziewanie dla wszystkich, wskazał palcem na mnie i powiedział: „Ty dokończysz”. Dodali mi Maćka Kijowskiego, wówczas jednego z najlepszych szwenkierów i dokończyłem.

Andrzej Kotkowski:

Daniel przez cały film chodził w jednym kostiumie – trenczu leśniczego. Natomiast Olo Łukaszewicz, jako ten Staś, który przyjechał ze Szwajcarii – no, tu kostiumolodzy poszaleli. A tu krawacik taki, a tu marynareczka taka. Kiedy film został ukończony, okazało się, że jest nieco za długi i pewne rzeczy trzeba przekładać. No i w efekcie kiedy Olo siedzi przy stole, ma na sobie koszulę z kołnierzem. A kiedy wstaje, pojawia się nagle na jego szyi krawat. Takich błędów w tym filmie jest trochę, ale wiem z własnego doświadczenia, że wciąga on na tyle, że z tych błędów zauważalna jest może połowa.

W filmie często jest tak, że pisze się scenariusz, nadaje się mu jakąś formę, potem robi się zdjęcia, realizując jakieś zamierzenie, ale dopiero w montażu wychodzi, że jeśli jakąś scenę przesunie się kawałeczek dalej, lub da ją nieco wcześniej – będzie to z korzyścią dla filmu. I tak na swój sposób stało się w *Brzezynie*. Zdjęcia robiliśmy w prawdziwym brzozowym lesie. Powstało mnóstwo ujęć Daniela, chodzącego wśród tych brzoź. A dopiero w montażu Halina

Prugarowa, która montowała film, mówi: „Czegoście nie zrobili Olbrychskiego w zbliżeniu? Mam go tutaj w amerykańskim planie, a tak by się tu przydał bliski plan”. Patrzymy – rzeczywiście. No to co się robi w takich wypadkach: Baśka Ślesicka natychmiast załatwiła dwieście brzożowych pali o długości dwóch metrów. Na łące na terenie Wytwórni Filmowej te pale zostały powbijane w ziemię – i już był brzożowy gaj. Zrobiliśmy długim obiektywem niezbędne zbliżenie.

Nie był to zresztą jedyny taki przypadek. Jest w *Brzezynie* scena, kiedy Olo Łukaszewicz stoi nad potokiem, przegląda się, szczyrzy zęby. Zrobiliśmy to nad prawdziwym potokiem i nie dało się zrobić odbicia w wodzie. No to w Wytwórni olbrzymią metalową kuwetę napełniliśmy wodą. Na dnie zamocowane było lustro. Osobiście pstrykałem w żółte kwiatki, żeby płynęły po tafli „potoku”. No i powstało ujęcie. Tak wygląda nasza filmowa fabryka snów...

Maciej Putowski:

Kiedy film został ukończony, były wielkie trudności, aby ściągnąć Iwaszkiewicza na projekcję. W końcu zgodził się, ale zastrzegł, że chce ten film obejrzeć sam. Zorganizowano zatem specjalny pokaz, w sali projekcyjnej na drugim piętrze warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Iwaszkiewicz oglądał, a my wszyscy, cała ekipa, czekaliśmy na korytarzu na jego reakcję.

Pokaz się skończył. Czekamy. A Iwaszkiewicz nie wychodzi. Nie pamiętam już, kto pierwszy odważył się zajrzeć do środka, czy to była Basia Pec-Ślesicka, czy sam Andrzej. Okazało się, że Iwaszkiewicz siedział, głowę miał podpartą, łzy w oczach... Potem powiedział Andrzejowi: „Ma pan moją zgodę, aby ekranizować wszystko, co napisałem”.

Ukończony film zachwyca tak bardzo, że zapada decyzja o wprowadzeniu go do regularnej dystrybucji kinowej. Premiera odbywa się 10 listopada 1970 roku, niespełna dwa miesiące po premierze *Krajobrazu po bitwie*. Recenzje są pozytywne, mimo że film w niczym nie przypomina dotychczasowej twórczości Wajdy. Jacek Fuksiewicz pisze w tygodniku „Film”: *Los bohaterów Wajdy był zawsze powiązany z losem ogólniejszym: narodu, społeczeństwa, grupy ludzkiej i przez te ogólniejsze losy determinowany – z reguły w tonacji tragicznej. Tragedią jego bohaterów jest zawsze rozdźwięk pomiędzy marzeniami i dążeniami jednostki a owym losem narzuconym jej z góry. Tutaj Wajda patrzy na los ludzki w stanie czystym. I on jest tragiczny, ale jest to tragizm mniej rozdzierający, gdyż poddany prawom natury, życia, przemijania, a więc tym prawom, przeciwko którym nie można się buntować, lecz tylko zaakceptować je. Zaakceptować zaś tym łatwiej, że ów strumień życia niesie w sobie ukojenie w postaci piękna i radości.*

Ciekawsza od recenzentów wydaje się reakcja samego Jarosława Iwaszkiewicza. Pod datą 7 lipca 1970 pisarz notuje w swoim dzienniku: *Wczoraj pokaz Brzeziny Wajdy. Zdziwiający, jak daleko można odejść w filmie od tego, co*

daje literatura. Zrobione na Jacka Malczewskiego. Czy to jest „pomysł”, czy też poważne wykrycie podobieństwa pomiędzy moim realizmem a realistycznym symbolizmem Malczewskiego? Jutro będę mówił z Wajdą, czy on z góry przystępował do pracy z tym Malczewskim w głowie, czy dopiero praca z Krakowską nasunęła mu to porównanie. Krakowska, „dziewka bosa”, jakby wyszła z obrazu Malczewskiego. Mocna, nieładna, ale żywiołowa, znakomicie dobrana. Po Malinie nie będzie już mogła zagrać z a d n e j roli, tak się stała Maliną. Daniel okropny, ale taki miły, że ucałowałem go, dziękując za rolę. Mój Boże, jakie to dalekie od tego, co ja napisałem w roku 1932! Ale „może powstać przyjaciel niewy tłumaczony”. Wszystko razem pachnie nieśmiało Teoremą, no, ale lepsza literatura od Teoremy, chociaż z mojego opowiadania niewiele zostało.

Następny film w dorobku Wajdy – podobnie jak *Brzezina* – powstaje na podstawie arcydzieła literatury... W 1967 roku w miesięczniku „Moskwa”, a dwa lata później w wydaniu książkowym (choć wciąż z ingerencjami cenzury) ukazuje się wreszcie w Polsce *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. Wajda od pierwszego momentu jest zachwycony, szczególnie opowieścią o Chrystusie i Piłacie. Zdaje sobie sprawę, że nie ma najmniejszych szans, aby taki film mógł powstać w Polsce. Udaje się dojsć do porozumienia z ZDF – zachodnioniemiecką stacją telewizyjną, która zgadza się wyprodukować film.

Daniel Olbrychski:

Andrzej wpadł na znakomity pomysł, żeby ta opowieść biblijna działa się współcześnie, wtedy po całej Europie snuło się mnóstwo „Chrystusów”, mieli takie włosy, itd. Hippisi... Kiedy Wojtek Pszoniak wchodził do restauracji we Frankfurcie w swoim filmowym kostiumie, nie wzbudzał niczyjego zainteresowania.

Na planie *Piłata i innych* po raz pierwszy spotkałem się z Wojtkiem. Miał wówczas jeszcze długie włosy... Wajda od początku wiedział, że Pszoniaczek powinien być Chrystusem, ale i mnie chciał obsadzić. Popróbowaliśmy jako Mateusz. Andrzej pokiwał głową, że się zgadza, kazał mi tylko zapuścić włosy.

Bardzo się ucieszyłem. Nie miałem innych planów filmowych, mogłem zarobić trochę marek – i to w jakim towarzystwie! Bułhakow, Wajda, Pszoniak, Kreczmar jako Piłat, Łapicki jako policjant oraz mój przyjaciel od zawsze, Marek Perepeczko.

Zadziwiająco, Niemcy zgodzili się wówczas na warunek Wajdy, żeby w *Piłacie*... zagrali polscy aktorzy. Może byliśmy trochę tańsi? Ale chyba nie, bo zarobiłem wtedy bodaj 10 tysięcy marek, a za główną rolę telewizja nie płaciła więcej niż 20 do 30 tysięcy.

Wojciech Pszoniak:

Andrzej Wajda znał mnie już ze wspólnej pracy w krakowskim Starym Teatrze nad *Biesami* według Dostojewskiego. I zaprosił mnie do *Piłata...*, proponując rolę, której normalnie, w typowo komercyjnym filmie, nigdy bym nie przyjął. Dlaczego? Dlatego że uważam, że aktor jest w stanie zagrać wszystko – poza jedną rzeczą: świętością czy boskością. Ten stan się w człowieku objawia, ale nie da się zdefiniować, skąd właściwie się bierze. Dlatego każde filmowe myślenie o Chrystusie jest myśleniem dziecka – starczy popatrzeć, co zrobił Mel Gibson w *Pasji*. Natomiast o tym, że jednak przyjąłem tę rolę, zdecydował fakt, że wszystko było oparte na stworzonym przez Bułhakowa nawiasie.

Przygotowując się do tej roli, siłą rzeczy musiałem jakoś zdefiniować swoje myślenie, czym dla mnie jest ta Jezusowa boskość. Sformułowałem to sobie jako naiwność. Kiedy ktoś mnie kopnie, to przecież nie powiem: kopnij mnie jeszcze raz, to jest przeciwne mojemu rozumieniu świata. Pomogła więc ta moja definicja. No i przypadek. Akurat zapuściłem brodę i ikonograficznie przypominałem... W każdym razie nie miałem poczucia przy okazji tej roli, że jestem w jakiś sposób nie na swoim miejscu.

Daniel Olbrychski:

Najważniejszy dla mnie moment: dialog Mateusza z Bogiem. Wajda wymyślił, że to się powinno dziać przy autostradzie, na wraku spalonego samochodu. „Spróbuj znaleźć sposób” – powiedział mi.

Znów ten sam problem co w *Krajobrazie po bitwie* i *Brzezynie*. U Bułhakowa nie ma dialogów. A ja miałem wygrażać Bogu, wieść z nim spór, dyskutować... Jakoś nic nie przychodziło mi do głowy. Coś tam sobie w końcu ułożyłem, ale byłem już tak zmęczony, że musiałem się zdrzemnąć. Widziałem, że Wajda też jest znużony, bo to kurz, skwar, jazgot silników samochodowych.

Pracował z nami jako operator Igor Luther – słowacki dysydent od lat mieszkający w Niemczech. Tak zapamiętał ten moment przy autostradzie, tak się nim zdumiał, że potem opisał go w swoich wspomnieniach. Bo w pewnej chwili obaj z Wajdą usiedliśmy na swoich fotelach i zasnęliśmy na dziesięć minut. Obaj mamy umiejętność błyskawicznego zasypiania. Nauczyłem się jej w czasie treningów judo, a Andrzej nie wiem gdzie. Taki krótkotrwały sen daje czasem znakomite odświeżenie umysłu. Napięcie w mięśniach pozostaje takie samo jak przed snem, ale dodatkowo zyskuje się nową porcję energii.

Po 10 minutach obudziłem się i mówię: „Kręcimy”. Wajda ustawił kamerę, szeroki obiektyw, a ja – improwizując – zagrałem wszystko od początku do końca. Bałem się, że zaraz Bóg strzeli we mnie piorunem, więc się w tym wraku ukryłem i gadałem. Potem cały film pokazywano w wersji niemieckiej, ale tę jedną scenę Andrzej zostawił po polsku. Tego po prostu nie dało się zdubbingować.

Kręciliśmy *Piłata...* na ulicach Frankfurtu nad Menem. Pszoniaczek dźwigał

swój krzyż w środku miasta, ludzie na niego patrzyli. A to się tramwaj zatrzymał, a to się jakaś wycieczka zaczęła oglądać. Kto to jest? Hippis, nie-hippis? Co to za hippis, który niesie krzyż? Ktoś się roześmiał, robotnicy z jakiegoś dźwigu nam pomachali. A Andrzej tylko spokojnie to fotografował, często „dokumentalną kamerą”. Efekt był identyczny jak przesłanie książki Bułhakowa: taka sama obojętność.

Jest jednak scena, która wyraźnie oddziela wydzwięk *Mistrza i Małgorzaty* od Nowego Testamentu. Piłat rozmawia z Chrystusem i pyta:

– Kto to jest ten Mateusz?

– Ach, chodzi za mną taki człowiek – odpowiada Jezus – który spisuje wszystko, co powiem. Kiedyś poprosiłem go, żeby dał mi przeczytać notatki, ale nie chciał. W końcu jednak bardzo dumny pokazał mi to swoje pismo. Ten człowiek musiał mnie kompletnie nie zrozumieć, bo napisał całkiem coś innego... Boję się, że z tego wynikną poważne konsekwencje...

Decyzją polskich władz *Piłat i inni* objęty zostaje niemal całkowitym zakazem cenzury. Dopuszczalne jest wyświetlanie tego filmu w kinach studyjnych, nie ma jednak mowy o przyzwoleniu na regularną dystrybucję filmu. Zakaz obejmuje też możliwość publikacji recenzji filmu. Cenzura zniesie ten zapis dopiero w połowie 1975 roku. Właśnie wtedy ukaże się jedyna oficjalna recenzja, opublikowana przez Andrzeja Drawicza (skądinąd wybitnego znawcę literatury rosyjskiej) na łamach tygodnika „Film”.

1 Jan Włodarczyk był kierownikiem produkcji, pracował m.in. z Tadeuszem Konwickim, Jackiem Bromskim, Andrzejem Żuławskim i Wojciechem Smarzowskim. Wypowiedź z książki *Filmowcy*.

2 Chodzi o Beatę Tyszkiewicz

3 Wypowiedź zamieszczona w książce Daniela Olbrychskiego *Anioły wokół głowy*.

4 Zwyczajowo canneńskie jury liczy nieparzystą liczbę członków. Jednak ówczesny przewodniczący festiwalu zdecydował o niedopuszczeniu do konkursu głównego żadnego filmu radzieckiego. Oburzeni Rosjanie w ostatniej chwili wycofali ze składu jury Siergieja Obrazcowa, stąd wyjątkowo skład jurorski liczył sobie ośmioro, a nie dziewięcioro członków.

5 Film François Truffauta z 1962 roku – rozgrywająca się w czasach tuż przed pierwszą wojną światową opowieść o dwójce przyjaciół zakochanych w tej samej kobiecie.

7. DWA ARCYDZIEŁA

legal się
loniesie-
to obo-
do któ-
y w ta-
lzeniach
powagą
a sobą,
kwencyi

ten be-
ziejowe,
naprótno
stury. —
o ileż
two całą
niewiele
na niej
ycznych
nych. Je-
polskie
lityczną,

jeszcze
arzutem,
zapewne,
okolwiek
kto umie
ć. Wada
nie jest
ją nie-
o z tego,
był wia-
jest ob-
a równie
kich. Pu-
wydosko-
ć książek
na dzie-
ana mała
autora,
tka prze-

SIEDMIĄCĄ SIĄ, I ZAKRĘCENIĄ CILAS SZCZESAC KOLA.

KRONIKA.

Kraków 20 listopada.

— **Posiedzenie Rady miasta** odbędzie się we czwartek dnia 22 b. m. o godzinie piątej po południu. Na porządku dziennym posiedzenia jawnego jest między innymi uchwalenie zmian w regulaminie wodociągowym dla miasta Krakowa, przyjęcie planu naukowego trzech klas wyższych szkoły św. Scholastryki, zatwierdzenie programu budowy Muzeum przemysłowego, oraz rozpisanie konkursu na posadę II weterynarza miejskiego. — Na porządku dziennym posiedzenia przy drzwiach zamkniętych jest mianowanie dyrektora biura statystycznego miejskiego i mianowanie chemika miejskiego.

— **Termin przeglądania list wyborczych** dla kuryi drugiej i piątej miasta Krakowa, wyłożonych na widok publiczny, z powodu wyborów do Rady państwa, upłynął z dniem wczorajszym. Największą liczbą reklamacyj wpłynęła ze strony wyborców kuryi piątej, należących do partii socjalno-demokratycznej. Wnieśli oni około 300 reklamacyj.

— **Obzęd ślubny** znanego poety Dra Lucyana Rydla, współpracownika naszego pisma, z panną Jądwigą Mikołajczykówną, córką włościanina z Bronowic — odbył się dzisiaj o godzinie 9ej rano w kaplicy N. Maryi P. w kościele Maryackim. Od ołtarza przemówił do państwa młodych w krótkich, ale serdecznych wyrazach O. Wacław Kapucyn, poezem udzielił ich związkowi błogosławieństwa kościelnego. Ślubowi towarzyszyło, obok grona najbliższych krewnych i przyjaciół państwa młodych, liczne grono znajomych, między którymi zauważyliśmy Eksc. Tarnowskiego, prof. Browicza, Rostańskiego, Rosnera i wielu innych. — Jak wiadomo siostra panny młodej jest żoną głośnego malarza p. Włodzimierza Tetmajera.

— **Z kongregacji Maryańskiej.** W niedzielę dnia 18 b. m. odbyła akademicka kongregacja Maryańska

przy sposobie
znali wtedy
rękę na ram
ministracyjn
wobec kilku
pana dyrekt
szpiecl przy
ale w dodat
szpiecl dam
nie"; „nie
ry. Dosyć z
kich policyj

Przy ów
nie uznał
ważenia sje
nym słowno
policyjnego
10 dni areś

Od wyrol
zastępował
łanie do są
dzisiaj apel
nym przed
starszy rada
dzili pp. st
Turowicz i
Dr Ptas; p

Po odczy
doniesienia
sądzonogo,
nie dowodu
konfiskatacl
się przez n
czności żąd
docenta Dr
policya pos
informacyjj.

Trybunał
który zwał
do dalszego
ogłędzin loł
idąc po sch
dzieje z Wl

Notatka o ślubie Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną

– „Czas”, Kraków, wtorek 20 listopada 1900 r.

W 1972 roku kończy się czteroletnia kadencja tych, którzy w 1968 roku zostali narzuceni przez władze na stanowiska zarządców zespołów filmowych. Jeszcze w 1971 roku Wajda proponuje, aby powrócić do istniejącej od 1955 roku idei, by Zespołami kierowali reżyserzy cieszący się przede wszystkim zaufaniem kolegów. Jerzy Kawalerowicz rekomendowany jest więc ponownie na szefa Zespołu „Kadr”. Stanisław Różewicz miałby powrócić do „Toru”. Również sam Wajda postanowił zaryzykować i pokierować nowym, własnym zespołem, który zyskał nazwę „X”.

Początkowo, jako szef „X”, Wajda jest wyjątkowo rozczarowany. Spodziewał się, że przyciągnie do współpracy kolegów o uznanych nazwiskach, tymczasem spotyka się wyłącznie z odmowami. Tak rodzi się pomysł stworzenia zespołu o zupełnie nowym charakterze...

Barbara Pec-Ślesicka:

Andrzej powiedział mi: „Wiesz, zgonić starych reżyserów to w gruncie rzeczy każdy potrafi. Nasz zespół miałby sens, gdybyśmy zaczęli zupełnie od początku, od zera, od młodziutkich ludzi, którzy nigdy niczego nie robili”. Tak narodził się „X”.

Agnieszka Holland:

Mnie wprowadził do tworzącego się właśnie „X-a” Staszek Latałło, który był wówczas jedynym mym bliskim przyjacielem w tym środowisku. Przyjechałam właśnie po pięciu latach studiów w Pradze, naładowana doświadczeniami politycznymi i przekonaniem, że mam więcej talentu i umiejętności niż wszyscy inni razem wzięci i pełna nieufności do autorytetów. Wajda również nie budził we mnie zbyt wielkiego zaufania, na wszelki wypadek ustaliliśmy ze Staszkiem, że jest naiwny politycznie, powierzchowny artystycznie, snobistyczny i nie wiem co jeszcze. W gruncie rzeczy oboje pragnęliśmy jego wyłącznego i gorącego uznania. Stanowiliśmy przedziwną mieszankę pychy i wrażliwości, idealizmu i bezwzględności, musieliśmy być nieznośni i bardzo typowi, chyba większość naszych kolegów była wówczas właśnie taka. Niektórzy zresztą nigdy nie dojrzeli. Dla Wajdy to musiało być nowe, czasem zabawne, czasem irytujące. Nie miał zbyt wielkiego doświadczenia z dziećmi i parę lat trwało, zanim nauczył się lawirować między kretynstwami naszych cielejących ambicji z jednej strony i kretynstwami oraz bezdusnością biurokracji – z drugiej. Z pewnością była w nas również namiętność, pasja, ostre widzenie rzeczywistości i trochę odwagi. Sądzę, że dla

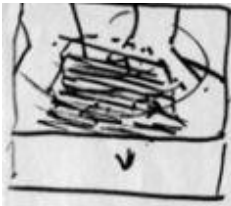
Wajdy i innych starszych był to nowy klucz i nie wiem, czy zrobiliby swoje filmy, od *Człowieka z marmuru* począwszy, bez tego spotkania z nami.

Barbara Pec-Ślesicka:

Rzeczywiście zebraliśmy młodzież. Agnieszka Holland, Domaradzki, Piwowarski, Kijowski, Kędzierski, Dymek, Latało, Wojtyszko – każdy z nich nie miał jeszcze żadnych, bądź prawie żadnych, doświadczeń filmowych. I stało się coś nadzwyczajnego – narodziła się prawdziwa wspólnota. Oni, kierowani przez nas, nie zamierzali się nawzajem tępić, tylko zaczęli się wzajemnie wspierać. Kolaudacje odbywały się zespołowo – dziś czegoś takiego od dawna już nie ma – potrafili wytykać sobie błędy, czasem nawet ostro, ale za tą krytyką szły jednocześnie pomysły, co takiego jeszcze można zrobić, żeby jakiś fragment filmu uratować. I wkrótce zaczęły powstawać takie filmy jak *Wodzirej* Feliksa Falka, *Kobieta samotna* Agnieszki Holland, *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego, *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego, *Matka Królów* Janusza Zaorskiego czy *Jak żyć* Marcela Łozińskiego, no i wiele jeszcze innych wspaniałych filmów telewizyjnych i kinowych.

Filmy, które wpiszą się w nurt „kina moralnego niepokoju”, to wciąż sprawa przyszłości. W 1972 roku Zespół „X” dopiero się rodzi. Wciąż nie do końca wiadomo, jacy reżyserzy do niego trafią. Tymczasem trzeba zainaugurować działalność. Wajda decyduje, że to on, jako szef Zespołu, zrealizuje pierwszą produkcję. I że będzie to *Wesele*.

Dramat Wyspiańskiego fascynował Wajdę od dawna. Po raz pierwszy reżyser zmierzył się z tym tekstem w krakowskim Teatrze Starym, w 1963 roku. Jak sam potem przyznawał, nie był zadowolony z tej realizacji. I rzeczywiście: krytycy doceniali postawienie na realizm, unikanie „jasełkowatości” (co zarzucano wystawianej w tym samym roku warszawskiej inscenizacji *Wesela* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza). A jednocześnie zarzucali Wajdzie, że usunął z tekstu całą zawartą w nim magię. Jeden z nich, Jan Paweł Gawlik, napisał wprost: „nic z wielkiej, półgrafomańskiej, urzekającej poezji *Wesela*. Nic z magii tekstu. To jest cena, jaką Wajda płaci za radykalność i odkrywczność swojej interpretacji”.



Wala ręce w moją krew.
o babice Dziada. ooy.



pała z rękami w górę
życie wyderając krewa
Sukniały - morderca order-
ny.



Twarz Szeli (ja Szela!)
opłona Tyta.



Dziad z pod daszka
Ciapki patrzy



Szela się zamierzył
dziad zamknął oczy ze strachu



do pl. o gołwego
iżby gospodarza
za oleńcy Clitopi z
Warkawii



o! pociągany
do

z głowy na pociągany
↑

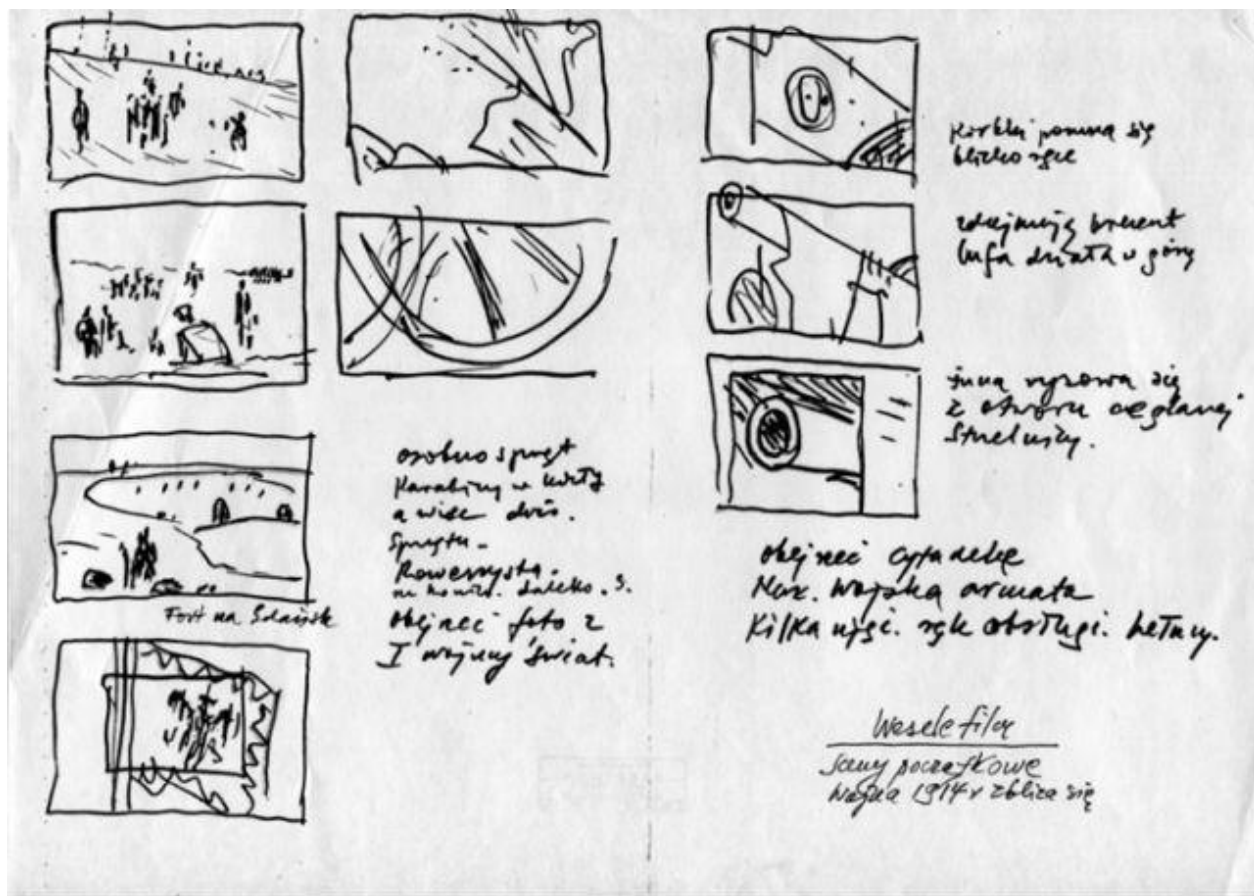


Stawa tyłem
odjard obierają
tyła jej obraca
do woy twarz



oswieżyc pransdwinym
Sniegiew utyttać.

Wesele fife
waga Szeli.



Dwie sceny z *Wesela*, rozrysowane przez Andrzeja Wajdę

Nieudana krakowska inscenizacja miała jeszcze jeden skutek: Wajda zaczął rozmyślać o przeniesieniu tekstu Wyspiańskiego na ekran. Pomysł tyle kuszący, co szalenie ryzykowny. Co prawda zdarzały się już w kinie wybitne ekranizacje sztuk teatralnych, na czele z genialnym *Hamletem* Laurence'a Oliviera, ale *Wesele* to sztuka rozgrywająca się niemal całkowicie w jednej, zamkniętej przestrzeni. Stąd pomysły, by próbować *Wesele* uwspółcześnić. Andrzej Kijowski przygotowuje scenariusz, jednak jego ostra wymowa i podteksty polityczne powodują, że tekst nie ma szans, by przejść przez sito cenzury. Swoją współczesną wersję próbuje przygotować Jerzy Andrzejewski, ale i ta próba kończy się porażką. Wreszcie zapada decyzja: będzie to ekranizacja możliwie wierna oryginałowi. Scenariusz, zgodnie z sugestiami samego Wajdy, przygotowuje ponownie Andrzej Kijowski. Mimo potężnych obaw Wajda rozpoczyna przygotowania do realizacji.

Barbara Pec-Ślesicka:

Przed rozpoczęciem przygotowań do realizacji *Wesela* odbyło się wiele debat: czy jest sens robić film, który będzie zrozumiały praktycznie tylko w Polsce? Dopiero po wielu miesiącach miało się okazać, że film jest zrozumiały

na całym świecie, może bez niuansów w rodzaju, kim był Wernyhora, ale przesłanie jest czytelne. Na początku pracy nie mogliśmy tego wiedzieć i wątpliwości były olbrzymie.

Początki były sielankowe. Andrzej zapewniał mnie, że zaczniemy od zdjęć plenerowych, bo z tym, a zwłaszcza z finałem, poradzi sobie bez problemu. Przecież reżyserował już Taniec Chochola w teatrze...

Izabella Olszewska:

Zdjęcia rzeczywiście zaczęły się od pierwszej sceny filmu – wyjścia z Kościoła Mariackiego, przejazdu gości weselnych powozami, pensjonarek... Po zrealizowaniu tych ujęć nastąpiła dość długa przerwa. Wreszcie zjechaliśmy wszyscy na plan pod Warszawę. Wiedzieliśmy, że w pierwszej kolejności ma być nakręcony Chocholi Taniec. Przygotowanie tego ujęcia trwało dość długo. Usypianie konia, robienie mgły... Wreszcie zagrała muzyka, a my powinniśmy zacząć tańczyć. I zaczęliśmy: parami, po bożemu, jak na scenie. Dość szybko zorientowaliśmy się, że to, co robimy, jest puste, nic nam w duszy nie gra. Okazało się, że w filmie nic nie jest takie proste, że jeśli chcemy, aby ten taniec nabral swojej mocy, powinniśmy do tego dojść w trakcie długiego procesu.

Barbara Pec-Ślesicka:

Dekoracje wybudowaliśmy w Czosnowie. W międzyczasie na hali szykowały się wnętrza. Andrzej pojechał na zdjęcia, wraz z nim ekipa – aktorzy, statyści, technicy. Ja nie pojechałam, zapadłam w tym czasie na grypę. Wieczorem po zdjęciach Andrzej przyjechał do mnie i skruszony powiedział: „Zabij mnie, nie potrafię”.

Dyskutowaliśmy długo, aż uradziliśmy, że nie ma co męczyć się w zimnym dorzeczu Wisły. Trzeba zacząć od wnętrza. Kiedy postaci okrzepną, coś zacznie się między nimi dziać, finał stanie się naturalny. Dlatego błyskawicznie wykończono dekorację i zaczęło się myślenie o wnętrzach.

Większość aktorów przyjechała z Krakowa autokarem. Oprócz nich mieliśmy do dyspozycji jeszcze dwa zespoły ludowe. Przygotowane do grania, odpowiednio ubrane – zorganizowaliśmy specjalny skup w okolicach Zakopanego, gdzie nabyliśmy stare serdaczki, chusty, buty, wianki.

Pierwszy dzień zdjęciowy na hali. Wszystko gotowe i słyszę, jak Andrzej mnie woła:

– Chodź, zobacz. Za cholerę nie mogę osiągnąć widoku zatłoczenia. Wszędzie jest luźno! Mamy dwa wyjścia, albo szukamy trzeciego zespołu, albo zmieniamy dekorację.

– Od razu ci powiem – odpowiedziałam – że o zespole zapomnij. Wymagałoby to za dużo przygotowań. A dekorację możesz zmienić w kilka

godzin.

Zdjęcia tego dnia zostały odwołane. Aktorzy odbyli próby czytane, a scenografia została poprawiona w ciągu jednej nocy.

Maciej Putowski:

Na temat scenografii do *Wesela* narosło przez lata wiele legend. Jej autorem był Tadeusz Wybult, wybitny scenograf, a przy tym niesłychanie spokojny, skupiony, bardzo wrażliwy człowiek. Miał jedną naczelną zasadę: uczciwość. Jeśli zabierał się do stworzenia projektu dworku z przełomu XIX i XX wieku, to dbał o to, żeby gotowy projekt był w jak największej zgodzie z rzeczywistością, wbrew utartym schematom. Dlatego właśnie na planie *Wesela* bardzo Andrzeja pilnował. Na co dzień dyplomata, potrafił powiedzieć Wajdzie: „Panie Andrzeju, uważam, że dopóki robi pan *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, a nie *Wesele* Andrzeja Wajdy na motywach sztuki Wyspiańskiego, to dopóki pan tego oficjalnie nie zmieni, nie ma pan manualnej legitymacji, żeby robić rzeczy, których Wyspiański nie zrobił”.

Scenografia do *Wesela* była przez Wybulta starannie przemyślana. Dlatego izba, gdzie miała toczyć się akcja, nie była ani za szeroka, jak chcą jedni, ani za wąska, jak twierdzili inni. W rzeczywistości końcowy efekt, widoczny na ekranie, był wynikiem doświadczenia Wybulta, jak i długich rozmów, jakie toczyły się na planie. I właśnie w czasie jednej z takich narad Witek Sobociński zaproponował, że on wejdzie z kamerą między tańczących. Andrzej na to: „Jeśli mamy rzeczywiście pokazać weselne szaleństwo, to krąg tańczących powinien iść w dwie przeciwne strony, a ty w środku z kamerą”. A Wybult zasugerował, że jeśli mają być dwa kręgi tańczących, to owe tańce nie powinny odbywać się po kole, tylko po lekkiej elipsie. I właśnie na tej podstawie była konstruowana wielkość izby: tak, aby dać miejsce tańczącym, a jednocześnie żeby zostało miejsce dla ekipy. A żeby nie było zbyt luźno, to po prostu trzy ściany izby były stałe, a jedna – przesuwana. Ot, i tyle, cała tajemnica.

Witold Sobociński:

Ktoś po premierze napisał, że scenografia była specjalnie ciasno zbudowana. Nieprawda! To była chata wiejska normalnych rozmiarów – pokoje po lewej i prawej stronie, przedzielone biegnącym przez środek korytarzem. Chodziło nam jedynie o tłum ludzi – osiągnęliśmy to przez użycie w wielu ujęciach kamery z ręki, która nieustannie krążyła wśród rozmawiających i tańczących ludzi. Ową kamerę z ręki prowadził Sławomir Idziak, dziś wybitny operator. Wtedy miał już za sobą trzy samodzielne filmy, ale przy *Weselu* zgodził się zostać moim asystentem. Sceny tańca i teksty ze sztuki były ściśle wtopione w tę atmosferę.

Krystyna Zachwatowicz:

Przez lata wielokrotnie pracowałam z reżyserami, którzy nie mieli żadnego wykształcenia plastycznego i w związku z tym żadnej wyobraźni plastycznej. Od scenografa praca z takim reżyserem wymaga tłumaczeń, rysowania, a i tak bardzo często prowadzi to do konfliktów, bo taki reżyser nie potrafi z rysunku odczytać, co jest na pierwszym, co na drugim planie i jak to będzie wyglądało. Pierwszym poważnym reżyserem, który miał i wykształcenie, i świetnie rysował, był Konrad Swinarski. Drugim – właśnie Andrzej. Przy pracy z takim właśnie artystą porozumienie jest błyskawiczne. I trudno jest potem rozdzielić, który pomysł przy danym kostiumie był czyj. To bardzo często była wspólna praca. Choć ostateczny głos zawsze należał do reżysera – to Andrzej akceptował kostium. Czasem też wnosił własne pomysły, bo zależało mu na jakimś konkretnym symbolu czy wizji, a ja wtedy robiłam rysunek i pilnowałam wykonania.

W przypadku *Wesela* od początku zdecydowaliśmy z reżyserem, że robimy kostiumy historyczne – żadnych eksperymentów, żadnego współczesniania na siłę czy innych tego typu zabiegów. Ten film powstawał przecież w czasach głębokiej komuny, więc współczesnianie wydało nam się bez sensu. Wystarczająca była sytuacja: Polska zniewolona przez zaborców oraz Polska w kleszczach komuny wydały nam się podobne.

Najwięcej problemów mieliśmy z kostiumem Wernyhory. Zastanawialiśmy się długo, jak ubrać tę postać, żeby ona nie przypominała tej, jaką utrwalił na swoim obrazie Matejko. Prób było wiele, powstało mnóstwo różnych projektów. W końcu zdecydowaliśmy się na kostium, który był daleką reminiscencją munduru Józefa Piłsudskiego. Piłsudski był przecież w tamtych czasach symbolem niepodległości.

Witold Sobociński:

O *Weselu* można mówić bardzo wiele. O filmie *Wesele*, bo *Wesele* Andrzeja Wajdy jest filmem, a nie sztuką teatralną. Film pokazał wszystko to, czego nie mógł pokazać teatr. Do tego dołożyła się jeszcze niecodzienna forma, którą mu nadaliśmy – mówię w liczbie mnogiej, bo nie będę mówił o sobie. Bardzo długo przygotowywałem się do tego filmu. Zaczęło się od wyboru miejsca akcji – zrezygnowaliśmy z osadzenia filmu w podkrakowskiej wsi. Wybraliśmy pejzaż mazowiecki, bardziej secesyjny, nadający filmowi bardziej uniwersalną wymowę. Druga sprawa to koncepcja barwna, której byłem autorem. Zaproponowałem, żeby stworzyć dwa rodzaje światła. Światło plenerowe, kiedy bohaterowie wychodzą z weselnej chaty, utrzymane jest w konwencji czerwonej lub pomarańczowej. Zdziwiło to wszystkich, przyzwyczajonych do innych rozwiązań, związanych z kolorem niebieskim, kolorem zmierzchu. Tu – nagle wszystko działa się w pomarańczowej mgłę. Chciałem wynieść żar i światło lamp naftowych – ten weselny żar – na zewnątrz. Ten zabieg był celowy, bo potem pokazujemy, jak

światło poranka wchodzi do środka i tworzy zimną, chłodną atmosferę oprzytomnienia. Nie chciałem dosłownie cytować obrazów Wyspiańskiego, wziąłem tylko z jego malarstwa charakterystyczną paletę barwną.

Mogę powiedzieć, że strona inscenizacyjna jest wręcz moim pomysłem. Klucz do niej stanowi swoista interpretacja czasów, które wydały, stworzyły dramat Wyspiańskiego. Na przykład ściany chałupy, a raczej izby, pomalowaliśmy czterema kolorami: szarym, niebieskim, żółtym, fioletowym. Te właśnie kolory dominują w paście Wyspiańskiego. Potem świeciłem na te ściany bardzo ostrym barwnym światłem. Stanowiło to pewne utrudnienie w poruszaniu się aktorów w ograniczonej przestrzeni przy zastosowaniu tego rodzaju światła.

Kraków, Wtorek 20 Listopada 1900.

ch dwa razy dziennie,

Sokołowskiego,

kwartał na 1 miesiąc
0 koron 3 kor. 60 hal.
2 koron 5 kor. —
4 koron 5 kor. 60 hal.

16 koron 6 kor. —
pocztową i koronę

resztą pocztową 24 hal.
osobn. — Listy z pie-
są się nadsyłać franco do
legają opłacie pocztowej.
ch nie zwraca się.

CZAS

(wydanie wieczorne).

Prenumeratę
Miejscową prenu-
H. Kretschmera Rynek, 1
Ogłoszenia przyjmę
po 10 hal.; układ tabel
Nadesłane (na tr
Ogłoszenia i pren-
skiego, St. Sokołowskiej
Naczu H. Baebner; w
w Rzeszowie M. W
w Tarnopolu C. H
Raczkowski Courbevoi
(także w Hamburgu, F
(także w Berlinie, Ha
Friedl (tylko prenum

ster partyjny, to dla nas nie jest
latura bowiem p. Zieleniewskie-
przez rękodzielników i przemy-
h na gruncie solidarności Koła
że dla niej być dogodną. Nie
by było inaczej, stałaby się nie-
dzielników i przemysłowców.
imię prawdy stwierdzamy trzy

stronnictwo konserwatywne do-
stawilo żadnych kandydatów na
państwa. P. Edmund Zieleniew-
at w obecnym stanie akcyi wy-
em tego stronnictwa. Jeżeli zaś
wszystkie insynuacje *N. Reformy*
tywiście tylko insynuacjami, ob-
wowierność rękodzielników i prze-

a Reforma nazywa stańczykami
rzy stoją na gruncie solidarności
a przez to są przeciwnymi uchwa-
go komitetu, nazywanego miej-
kilkudziesięciu gwardystów zna-
zebranych w sali Rady miejskiej.
żenie, które się strogo pomści na
t. Przeciwnikami „solidarności za-
” i przeciwnikami antynarodowe-
owanego wogóle przeciwko Kołu
wszystkie żywiły, stojące
narodowym, a nie tylko sami
Niechże *Nowa Reforma*, dążąca
liberum esto, nie identyfikuje się
mi, którzy nie są konserwatysta-
sie do nich przysłać. Nie trzeba

pią do klubu młodocześnie-
rozbił się przez to i stronnictwo agrarne postawi
15 rozmaitych kandydatów, członków stronnictwa,
których programem będzie program stronnictwa
agrarnego.

— Jak wiadomo, włoska wielka własność zo-
stała wykluczona z kompromisu zawartego w Ty-
rolu między klerykalną a wiernokonstytucyjną
niemiecką wielką własnością. Msząc się za to,
złożyli Włosi swoje mandaty do sejmku i zmusili
do złożenia mandatów także i tych niemieckich
posłów, którzy otrzymali mandaty na podstawie
poprzedniego kompromisu, zawartego między
Włochami i Niemcami. Wskutek tego przed naj-
bliższą sesją sejmową będą rozpisane nowe wy-
bory dla wszystkich dziesięciu mandatów wielkiej
własności w Tyrolu.

— Równocześnie ukazały się odeszy wyborcze
konserwatywnego i liberalnego stronnictwa Sło-
weńców. Na czele pierwszego stoi Dr Szustarski,
na czele drugiego były wiceprezydent Izby po-
sełskiej Dr Ferjancicz. Odesza pierwszego pod-
nosi przedewszystkiem konieczność patryotyzmu
i zupełnego oddania się austriackiej myśli pań-
stwowej, zaleca stanowcze zwalczanie wszelkiej
obstrukcyi, domaga się uporządkowania kwestyi
językowej w drodze ustawodawczej i oświadcza
się za powszechnem głosowaniem.

Odesza stronnictwa liberalnego protestuje prze-
ciwko niemieckiemu językowi pośredniczącemu,
domaga się zjednoczenia Słoweńców (Krainy, Sty-
rii, Karyntyi, Gorycyi i Tryjentu) w jednej pro-
wincyi — czyli t. zw. autonomii narodowej w prze-
ciwstawie do autonomii prowincjonalnej, tu-
ciwistawie do równoprawienia. Odesza za

równobramnym do monarch
zgromadzenia i meetingi w
niech się udadzą deputacye
była odosobniona w tej ak-
wielkiej nadziei w powodzeni
osobniona, bo za nią stoją w
kie stronnictwa w Austrii, w
i kupieckie koła w Austrii.

— W ustępstwach na ra-
skiej w Bośni widzi również
nie tylko szkodę dla Austrii
głowia. Polityka madziarska
dzi do tego, że odsuwa nar-
przybliża i sprzyjałnia; w
jowe z Dalmacją byłoby z
złem bratnich prowincyj.
morza Egejskiemu — to ni-
sza interesy monarchii. Ko-
w Budapeszcie, monarchia

Il n'y a rien impossible da
— *Der Suden* (z 10 b. i
dyrektywach, dawanych k
naruszenie konstytucjonaliz
i przestrzega poważnie pr
Co innego jest program, a
Kandydat, który pozwala s
wyborców taktyką, zmienis
wna się maryonette, albo l
lekinowi, który się na scen
nici pozwalają. Teroryzm
daleko, że przepisuje, jaki
rzyć w parlamencie, jak si
jakich zasadach — nie d
miarą ze swobodą i niezal
dna tylko zasada powinni

Pierwsza strona gazety „Czas”, Kraków, wtorek 20 listopada 1900 r.

Długo nie dawała nam spokoju kwestia widm. Na scenie w teatrze widma „ukazywały się” za kulisami sceny, a w filmie trzeba było je pokazać. W filmie rozegrało się to w tym samym miejscu, w którym biesiadowali bohaterowie.

Widma ukazują się w chwilach uniesienia uczestników wesela. Dlatego już na początku jest sygnał, kiedy wchodzi Dziennikarz, otwiera drzwi i widzi siebie w lustrze. Potem jest podobna sytuacja, tyle że Dziennikarz widzi siebie w przebraniu Stańczyka. Potem następuje sekwencja ze Stańczykiem, którego postać przemazywana jest przez tańczących.

Barbara Pec-Ślesicka:

Zdjęcia Witolda Sobocińskiego... Witek prawdziwie się przy tym filmie rozbuchał. Tak mu się chciało, był w uniesieniu. Obserwować jego pracę to było coś niesamowitego!

Witold Sobociński:

Wajda jest niebywale wrażliwym człowiekiem. Jego siła, a nie wszyscy reżyserzy ją mają, polega na tym, że on potrafi otworzyć się na współpracowników. Umie sobie ich dobrać i bierze z nich wszystko, co najlepsze. We mnie zobaczył człowieka, który wie, o co chodzi, dlatego pozwolił mi pójść moją własną ścieżką, która jednocześnie prowadziła do tego, co on sam chciał osiągnąć.

Stanisław Radwan:

O Andrzeju Wajdzie mówi się, że posiada pierwszy stopień umuzykalnienia: słyszy, że grają. Rzeczywiście, gdyby ktoś go solfeżowo odpytywał, byłyby problemy. Natomiast uważam, że Andrzej Wajda ma fantastyczny słuch reżyserski. Moim zdaniem ma absolutny słuch na to, jaką funkcję powinna pełnić muzyka w jego filmie. Nie znosi przy tym tautologii, co i mnie jest bardzo bliskie. U niego muzyka musi być spójna z tym, co niesie ze sobą obraz. Są w jego filmach momenty, w które może wejść tylko muzyka, niosąc ze sobą element ogólniejszy, czasem nawet metafizyczny. Ale jeśli chodzi o tworzenie ekranowego „nastroiku” – reaguje bardzo ostro i natychmiast wyrzuca.

Z Andrzejem Wajdą znaliśmy się z Piwnicy Pod Baranami. On przychodził często, oczywiście dla Krysi Zachwatowicz, ale nie tylko, bo do Piwnicy się chodziło. Wajda słyszał też niektóre rzeczy, które zrobiłem z Konradem Swinarskim czy z Jerzym Jarockim, wiedział więc, w jakiej materii się poruszam. Ale myślę, że propozycja zrobienia muzyki do *Wesela* wzięła się z faktu, że jestem z Krakowa. Kraków to są pewne klimaty, które, jeśli się zna, bardzo pomagają...

W pierwszej konkretnej rozmowie o *Weselu* przyjęliśmy z Wajdą pewne założenie dotyczące przebiegu muzyki w filmie. Bardzo upraszczając, miało to wyglądać, że całość zacznie się od bardzo gęstego grania, które stopniowo będzie zanikać, aż do całkowitego wyciszenia w finale, tak, aby ten marazm chochoли był właściwie już ciszą nie do zniesienia. Brzmi prosto, ale poprowadzenie takiej struktury konsekwentnie przez cały film było dosyć trudne. Dlatego zaczęliśmy

z Andrzejem Kotkowskim jeździć po Polsce w poszukiwaniu takiej orkiestry ludowej, która spełniałaby jeden postawiony przeze mnie warunek: czytanie nut. Dla mnie był to warunek nożowy, nieprzekraczalny. Każdy człowiek inaczej słyszy muzykę, szczególnie w hałasie. A w *Weselu* były takie sceny, w tym wirowaniu, hałasie, kiedy muzyka niespodziewanie szła nieco wyżej, zmieniała się tonacja. W związku z czym ci muzycy musieli umieć czytać nuty, bo te zmiany to nie były rzeczy, które dało się opowiedzieć słowami.

Taką orkiestrę znaleźliśmy w Łącku. Imponowali mi, bo pracowaliśmy od poniedziałku do soboty – w sobotę zdjęcia były krótsze, i ci muzycy jechali do siebie, pod Nowy Sącz, na niedzielę, by w poniedziałek o poranku stawić się w Warszawie na planie.

Kiedy przyjechali po raz pierwszy, przywieźli ze sobą śliwownicę i chleb oraz własnej roboty masło. Ten bochen chleba miał 60, może 70 centymetrów średnicy i kiedy pukało się w spód, echo szło po hali zdjęciowej. Podeszli do Wajdy z tym bochnem, jak do gazdy. Wajda wziął nóż i zrobił na chlebie znak krzyża. Byli zachwyceni, że on zna ten obyczaj, że chleb trzeba przeżegnać. To jest ten znak poświęcenia, norwidowski szacunek do okruszyny chleba.

Pan Andrzej Łapicki grał Poetę. W pierwszej swojej scenie miał uwodzić Marynę. My z Wiesią Dembińską, która nagrywała dźwięk, założyliśmy sobie od samego początku, że bierzemy wszystko: orkiestrę na żywo, tupanie, szarpanie, żeby w tej warstwie dominował wręcz klimat chaosu. A ponieważ muzyka była na żywo, to do aktorów należało, żeby przebili się z tekstem. No i pan Łapicki nieco się oburzył. Poszedł do Wajdy i powiedział mu: „Jak ja mam uwodzić w takim hałasie? Przecież tak się nie da!”. Wajda doskonale zdawał sobie sprawę, że jeśli teraz nagle złamiemy to, co sobie wspólnie założyliśmy – to wyjdzie z tego hollywoodzka scena uwodzenia. Powiedział więc Łapickiemu: „Andrzej, to idź do Staszka i się dogadajcie”.

Wiedziałem, że nie odpuszczę swojej koncepcji. A z drugiej strony, jak tu tłumaczyć takiemu aktorowi, jak Andrzej Łapicki, jak ma grać? Wpadłem więc na szatański pomysł. Mówię: „Proszę pana, moim zdaniem najlepiej się uwodzi w hałasie. Można wrzeszczeć, i tak nikt nie usłyszy, a zwłaszcza ta uwodziona osoba”. „No, to jest jakiś klucz” – odpowiedział po chwili milczenia pan Łapicki i zagrał tak, jak tego Wajda oczekiwał.

W realizacji ustalonej wizji muzycznej wspomniałym partnerem był operator, Witold Sobociński. Sam był przecież w przeszłości muzykiem, perkusistą. Któregoś dnia zdarzyła się taka sytuacja, że w dublu jednej ze scen orkiestra nieco zwolniła tempo. Sobociński natychmiast przerwał ujęcie: „Stop, tak nie może być, bo mi się nie zmontuje” – powiedział. Wajda usiłował zaprotestować, a Sobociński na to: „Mowy nie ma, ja tego nie puszczę! Wiem, jesteście zmęczeni, bo robimy już półtorej godziny bez przerwy. Jeśli nie pamiętacie, jak to było, to ja wam

nabije”. Usiadł i precyzyjnie nabił dokładnie taki rytm, o jaki mu chodziło.

Barbara Pec-Ślesicka:

Mówi się, że dobry zespół teatralny to taki, z którym można wystawić *Wesele*. Tu Andrzej był jeszcze w szczęśliwszej sytuacji. Główne role zagrali aktorzy z krakowskiego Starego Teatru, z którymi Wajda był od paru lat zaprzyjaźniony. Do innych ról Andrzej zaprosił aktorów warszawskich. Nie tylko zresztą aktorów – w filmie pojawiają się na przykład dwie dziewczynki, grające filmowe córki Małgorzaty Lorentowicz. Jedną z nich była młodziutka studentka szkoły teatralnej, Gabriela Kwasz, później Kownacka, drugą – córka Tadzia Konwickiego, Maryna, która nigdy nie związała swych losów z filmem.

Daniel Olbrychski:

Byłem jednym z największych przeciwników pomysłu ekranizacji *Wesela*. Mówiłem Andrzejowi: „Jak chcesz, to rób, jak chcesz, to ci zagram, ale to jest błąd. Wiersz w kinie? Przecież to jest napisane dla teatru. Potkniesz się, a my razem z tobą”.

Andrzej zaproponował mi rolę Pana Młodego. Nie wiem, kto podpowiedział mu, żeby zaangażował mnie, bo przecież do tej roli przymierzał się Janek Nowicki¹. Ale propozycję przyjąłem bez wahania. W końcu Andrzej Wajda jest dla mnie obok Claude’a Lelouche’a reżyserem, któremu nie wypada odmówić. Dlatego ilekroć Andrzej ma dla mnie rolę, zgadzam się zagrać, nie czytając nawet scenariusza.

Przed rozpoczęciem zdjęć odbyło się zebranie wszystkich aktorów w hotelu Cracovia. Andrzej powiedział nam wtedy:

– Proszę państwa, mówi się, że dobry zespół teatralny to taki, z którego da się skompletować obsadę *Wesela*. Ja mam ten luksus, że wybrałem sobie najlepszych polskich aktorów, a państwo się zgodziliście. Mam obsadę moich marzeń. Teraz wszystko zależy od was! Postaram się tak ustawić kamerę, aby pokazać wasz talent. Bardzo proszę o intensywność i wyrazistość wszystkich ról. Wierście mi, że będę się starał zarejestrować najciekawsze fragmenty całej akcji. I grajcie, na miłość Boga, grajcie tak, żeby każde liźnięcie was kamerą, każde zahaczenie, oddało was jako stuprocentowe postacie Wyspiańskiego.

Grałem wówczas Kmicica. Za dnia pracowałem w Częstochowie u Hoffmana. Potem jechałem do Warszawy, grałem Hamleta w teatrze, a potem przyjeżdżałem na nocne zdjęcia do hali, gdzie specjalnie dla mnie zmieniono harmonogram zdjęć. *Wesele* każdy cywilizowany człowiek zna na pamięć, więc nie musiałem męczyć się z tekstem.

Wajda pozwolił mi zagrać Rydla tak, jak sobie wymyśliłem. Czyli nie głupka, jak go przedstawia większość reżyserów w teatrze, a człowieka w pełni

świadomego tego, że się wygłupia. Andrzej wzmocnił mi to paroma scenami, szczególnie tą, kiedy Rydel wybiega z chaty i tańczy w błocie poloneza. Wajda doskonale zrozumiał, jakiego człowieka chcę zagrać, i pomógł mi inscenizacją.

Maja Komorowska:²

Nie spodziewałam się, że zagram Rachelę. Andrzej Wajda, w moim odczuciu, ma niezwykle pomysły obsadowe: zobaczyć we mnie Rachelę po roli szarej myszki w *Za ścianą*...

Kiedy już przeczytałam scenariusz Andrzeja Kijowskiego, przecież bardzo dobry, pomyślałam, że jednak Rachelę wyobrażałam sobie trochę inaczej. Ona miała, i ma, nie tylko takie cechy osobowości, jakie sugerował scenariusz na podstawie *Wesela*. Po jego przeczytaniu skojarzyła mi się – może to nie jest precyzyjne porównanie – z „mgławicową” Goplaną z *Balladyny* Juliusza Słowackiego. A moim zdaniem Rachelę ma taką siłę w sobie, moc, coś z Kasandry. Przez niektórych postrzegana jest jako nawiedzona. Tak, bo kontaktuje się ze światem przyrody – „z przyrodą tajemną”, jak mówi.

Jaka ma być Rachelę? Myśleliśmy o tym bardzo dużo z reżyserem, rozmawialiśmy, zastanawialiśmy się razem z Krysią Zachwatowicz. Krysia zaprojektowała mi secesyjną, czarną suknię, do tego czerwony szal. Ale jaki ma być kolor włosów? Długo szukałyśmy koloru włosów, czy Rachelę ma być czarna, czy może ruda? Dobrze, ruda. Robiliśmy próby charakteryzacji z Haliną Berową, wspaniałą charakteryzatorką (miałam szczęście do charakteryzatorek), była na próbach Krysia Zachwatowicz i niezrównana Renata Pajchel, która fotografowała kolejne fazy mojej charakteryzacji. Ale właściwie, można tak powiedzieć, fotografowała moją przemianę w postać Rachelę. Zastanawialiśmy się, jakie mają być oczy, jakie rzęsy. W końcu doszliśmy do wniosku, że będą rude. Rude rzęsy i ruda peruka. Peruka była zrobiona po mistrzowsku. Jak zobaczyłam te rzęsy i tę perukę, to pomyślałam, że brwi Rachelę mogłyby być zrośnięte. Jednak okazało się to zbyt trudne do wykonania, więc zrezygnowałam.

Krystyna Zachwatowicz:

Kostium dla Rachelę powstał w gruncie rzeczy bardzo szybko. Maja jest tak dobrą i wyrazistą aktorką, że dla niej trzeba projektować jak najskromniej, nie trzeba pomagać jej kostiumem. Dlatego suknia była dość skromna, natomiast ważnym elementem stał się szal. Zrobiła go specjalnie dla filmu nasza znajoma, która specjalizowała się w robieniu rzeczy z włóczki – ja tylko powiedziałam jej, jakie powinny być kolory. Myślę, że to był właśnie taki wyrazisty kostium, a przy tym nie zanadto mówiący o postaci, żeby Mai nie przeszkadzał w tym, co ona gra.

Maja Komorowska:

To była niezwykła praca. Twórczość zaczynała się już na etapie charakteryzacji, na fotelu przed lustrem. Szukaliśmy twarzy, sprawdzaliśmy, co ta twarz „wytrzyma”, co jeszcze można z nią zrobić. Teraz nie wiem dokładnie, czas zaciera wspomnienia – czy Krysia zaprojektowała kostium od razu, czy też dopiero po naszej rozmowie? Czy najpierw był kostium, przed charakteryzacją, czy też odwrotnie? W każdym razie długo zastanawialiśmy się, co by tu można jeszcze Racheli dać. I kiedy zobaczyłam siebie w lustrze, taką rudą, w czarnej sukni z czerwonym szalem, to pomyślałam, że Rachela już jest – w każdym razie taka może być.

CZEPKOWA

✓ Spiducia tordo tybet albo biala

✓ ~~Propercia~~ - ~~stos~~ ~~pony~~ ~~nerona~~ ~~istot~~ stajielski

Portuch - tuel

gorset - niekieski albo oski albo ✓

habetka almonis →

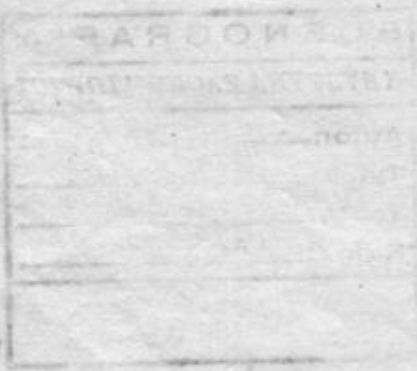
intyzi

konula

✓ cepic - nerony

✓ chuska nerona
okielna

tworale



Opis kostiumu Czepcowej z filmu *Wesele*, autorstwa

Krystyny Zachwatowicz. Do opisu dołączone próbki materiałów.

Chodziłam do Teatru Żydowskiego, do dyrektora Szymona Szurmieja – bardzo jestem mu wdzięczna za poświęcony czas, za uwagi. Słuchałam różnych nagrań, myślałam o ścianie płaczu. Myślałam, jak też Rachela ma mówić i jaki ma być jej głos... Dzisiaj pewnie zrobiłabym to inaczej, mówiłabym innym, niższym głosem. Dziwne, głos aktora w kinie najbardziej się zmienia. Kiedy oglądałam swoje filmy po latach, to słyszę, że mam jakiś inny głos, jakby wyższy.

Próbowałam znaleźć taki sposób mówienia, który by wykluczył użycie żargonu. Wiedziałam, że tego nie chcę – nie chcę mówić tak, jak opowiada się na przykład dowcipy żydowskie, nie, tego nie chciałam. To byłoby powierzchowne. Ojciec Rachelę kształcił, świat poetów jej imponował i ona włożyła wiele wysiłku w to, żeby temu światu sprostać. To jej staranie miało wpływ w jakimś sensie również na jej sposób mówienia, na jej głos. Chropowatość mojego głosu nie przeszkadzała tutaj. Chciałam, żeby w mowie Racheli było coś innego, coś obcego – i tego szukałam, żeby przesunąć jej postać w trochę inny wymiar.

Mówi się często, że Rachela jest egzaltowana, upozowana. Nie wiem, dyskutowałabym z tym. Wolałam się zastanowić, dlaczego tak jest. Czego ona się boi, od czego ucieka? Czego w niej jest za dużo? Znowu pytania, ważne pytania. Jak się na te pytania odpowie, wyłowi się najważniejsze momenty, kiedy z niej wszystko opada i Rachela staje przed nami w jakiejś swojej prawdzie. Tylko co jest jej prawdą?

Jak to z nią było przed wejściem do chałupy? To mnie bardzo zajmowało. Wyobrażałam sobie, że Rachela ma zaczerwienione ręce od pracy, od handlu w karczmie, gdzie „chłopom daje na kredyt”. Może czasami ręce chowa, a kiedy się tak rozgada, zapomni, nagle widzi swoje ręce. Może je trzeba schować, a może założyć rękawiczki i tylko na moment je zdjąć – co by było, gdyby Poeta jej ręce zobaczył?

Mój Boże, jak ona musiała się szykować na to wesele – myślałam. Musiała przymierzać suknię na długo przed wyjściem. Zastanawiała się, co powinna powiedzieć, jak zwrócić na siebie uwagę, kiedy wejdzie do chaty. I taką Rachelę sobie wyobraziłam – jak idzie przez szuwary, ma na sobie tę suknię długą, a tu „błoto naokoło”.

Myślałam zawsze o różnych drobiazgach, które dla interpretacji są ważne. Ale czy to drobiazgi? To była dla niej poważna przeszkoda, jak przejść w tych butach i w długiej sukni. Może buty zdjęła po drodze, albo nawet schowała gdzieś w krzakach, może tam wcześniej przygotowała inne na zmianę, i włożyła... bo jeżeli unosiła w rękach suknię, żeby jej nie zabrudzić po drodze przez błoto, to

musiała mieć przecież wolne ręce... więc nie mogła trzymać w rękach zapasowej pary butów i nieść taki kawał drogi, razem z końcem podwiniętej sukni... Wyobrażałam sobie to wszystko, co mogło mieć wpływ na zachowanie Racheli, kiedy wchodzi na wesele. Ona wchodzi do izby i widzi co innego, niż sobie wyobrażała – goście są już pijani. Jej droga do tej chaty, jej marzenia, w zestawieniu z tym, co zastała – to wszystko wyznaczało moją linię interpretacji. To, co ona sobie wyobraziła, wymarzyła – rozeszło się. Otoczenie odstaje od jej wyobraźni.

W ostatniej scenie, którą Andrzej Wajda „wyprowadził” do sadu, Rachela skojarzyła mi się z ptakiem, takim ptakiem podfruwającym, który nie może poderwać się do lotu. Ta ostatnia scena skręcona była tylko próbnie, i tylko jej końcówka weszła do filmu – właśnie ten bieg.

A żal mi jest tylko jednej sceny, ciągle żal: nie nakręciliśmy pięknej ostatniej sekwencji z Poetą. Kręciliśmy ją tylko próbnie. Myślę zresztą, że gdyby nie mój instynkt zagrania ostro Racheli od początku, to bez tej ostatniej sceny Racheli mogłoby w filmie nie być. Ta scena – bieg, która weszła do filmu, była właśnie wymyślona po ujęciu w sadzie, po pożegnaniu z Poetą, jedna z najbardziej dramatycznych, dotyka wielkiej samotności Racheli.

Izabella Olszewska:

Jeśli chodzi o mnie, swoją pierwszą przygodę z *Weselem* i Andrzejem Wajdą przeżyłam dziesięć lat wcześniej. W inscenizacji w Teatrze Starym zagrałam Pannę Młodą. Zapamiętałam z tego przedstawienia przede wszystkim, jak pan Andrzej próbował tak ułożyć spektakl, żeby stworzyć wrażenie, że to wesele znacznie wykracza poza przestrzeń scenicznego pudełka.

Obserwując pana Andrzeja kilka razy przy pracy, zauważyłam, że on uważa, że daje aktorowi tworzywo i teraz aktor – inteligentne zwierzę – powinien sam zbudować postać. Należało przyjść do Wajdy z gotową propozycją, a on ewentualnie, w razie potrzeby, modyfikował według potrzeby. Przede wszystkim pilnował jednak rytmu i tempa sceny.

Na temat mojej Gospodyni odbyłam z panem Andrzejem długą rozmowę. Już na wstępie wiedziałam, że będzie to zdecydowanie drugoplanowa postać. Ostatecznie Gospodyni w filmowym *Weselu* jest osobą stojącą z boku, z dzieckiem na ręku, uważnie przyglądającą się wydarzeniom weselnym, twardo stąpającą po ziemi, milczącą, ale komentującą wypowiedzi innych, jeśli zajdzie taka potrzeba. Ona, tak jak większość kobiet, interesuje się sprawami podstawowymi, ani jej w głowie tak obecna u mężczyzn polityka.

Myślę, że Gospodyni jest osobą godną, dobrze ułożoną. Trochę nieprzystającą do pozostałych, miejscowych gości weselnych. To jest zresztą mój jedyny zarzut w stosunku do tego filmu, że pokazując ludzi ze wsi, pan Andrzej

uległ stereotypom. Pokazał taką „wsiowatość”, pełną pisku i wrzasku. A przecież w tamtym weselu uczestniczyła też inteligencja i moim zdaniem mieszkańcy wsi starali się pokazać z jak najlepszej strony, godnie, spokojnie. Wersja Wajdy troszeczkę mi nie odpowiadała.

Marek Walczewski:

Przychodząc do Wajdy, trzeba mieć wymyśloną postać, oraz na swój sposób dużą siłę przebicia. Pamiętam, zanim w ogóle zaczęliśmy zdjęcia, odbywały się długie próby czytane i pierwsze przymiarki inscenizacyjne. Uczestniczyłem we wszystkich tych próbach. Potem zaczęły się zdjęcia i któregoś z pierwszych dni zadzwoniła do mnie koleżanka, która była w bliskim kontakcie z Wajdą.

– Marek, co się z tobą dzieje – mówi. – Niektórzy w ekipie mówią, że nie przyjeżdżasz na zdjęcia...

– Rany boskie, jak to?! Przecież jestem codziennie.

– Wiesz, Andrzej zrobił wczoraj karczemną awanturę, że w ogóle cię nie ma na planie...

– Jak to?

– Widzisz, ja ciebie widzę, ale Andrzej cię nie „widzi”...

Od słowa do słowa uradziliśmy, że natychmiast powinienem pojechać do pana Andrzeja. Przywitał mnie słowami:

– A, to pan. Tak jakoś rzadko się widzimy, co to, pan na zdjęcia nie chce przyjeżdżać?

– Panie Andrzeju, mogę sobie żyły dać pociąć, że ja jestem zawsze na wszystkich tych terminach, na które mnie się wzywa.

– Hm – mówi – ale najważniejsze, że pan jest, bo ja myślałem, że pan chory jest albo coś się stało. Jak to pan o tym Gospodarzu?

Zanim zjawiłem się u Wajdy, miałem już sporo wymyślone na temat tej postaci. Wiedziałem, jak ma się poruszać, jak zachowywać, znałem gesty, reakcje na innych uczestników wesela. Opowiedziałem o tym wszystkim Wajdzie. Wysłuchał mnie uważnie i tym swoim charakterystycznym głosem powiedział:

– Wie pan, to ja teraz przestawię plan zdjęć, żebyśmy nakręcili to wszystko, o czym pan mówi.

I tak się stało. Na własnej skórze doświadczyłem, że jeśli Andrzej Wajda „zobaczy” aktora, uwierzy w jego koncepcję, będzie potrafił ją wspaniale rozwinąć.

Tylko raz zdarzyła mi się na planie dość dramatyczna dla mnie chwila. Chodziło o scenę, kiedy Gospodarz gwałtownie wstaje i zaczyna wymachiwać szablą. Obok tego fotela, na którym zasiadałem, stała lampa, bardzo cenna, na ówczesne czasy kosztowała około 40 tysięcy złotych. Zadanie miałem następujące: poderwać się z krzesła, potrącony przez Gospodynię–Olszewską, zatoczyć się i zacząć wymachiwać.

Po pierwszym dublu Wajda był bardzo niezadowolony.

– Jeszcze raz! – wołał. – Czego pan się boi, pan tą szablą macha jakoś tak, jakby pan nie machał!

– Boję się tak machać – odpowiedziałem – bo ta lampa, proszę pana, kosztuje, tak mówił ten pan, który to postawił, czterdzieści tysięcy złotych.

– O, on zapłaci za to, nic się nie przejmujcie. A niech pan tą szablą macha. Bo pan tak macha, jakby się pan bał, że coś pan tu rozbije.

A zatem powtórka. Traf chciał, że w tym ujęciu podniosłem się za szybko, pani Olszewska trąciła mnie znacznie mocniej i jak machnąłem szablą, ta nieszczęsna lampa rozprysła się w drobny mak...

Człowiek odpowiedzialny za rekwizyty dostał szału. Zaczął wrzeszczeć, wyzywając mnie w najgorszych możliwych słowach, że jeszcze nie spotkał tak nieodpowiedzialnego aktora. Podał w wątpliwość moje umiejętności zawodowe i stwierdził, że pojawiając się na planach filmowych jedynie po to, żeby niszczyć... Nagle pojawił się Wajda.

– Co pan tak krzyczy? – zapytał rekwizytora.

– Bo pan Walczewski złośliwie rozbił lampę.

– Nie złośliwie, tylko na moje wyraźne polecenie!

– Ale drugiej takiej lampy już nie ma!

– Za to efekt ekranowy będzie znakomity!

– A koszty?

– Proszę się nie martwić, produkcja zapłaci.

Rzeczywiście były to czasy, kiedy poza kosztami taśmy produkcja nie musiała martwić się o budżet, bo państwo zapewniało budżet praktycznie nieograniczony. Dla mnie liczyło się jednak to, że mimo iż Wajda nie wydawał polecenia rozbicia lampy i wszystko to, co się stało, wyniknęło z czystego przypadku, twardo stanął w mojej obronie. Niemniej jednak było to dla mnie bardzo ciężkie i mocno tę scenę przeżyłem.

Stanisław Radwan:

Jeszcze jedna rzecz powstała dużo wcześniej: finałowa Pieśń Chochoła. Od początku zgodziliśmy się, że to nie powinno być jakieś smętne granie na skrzypcach, tylko sam głos, niosący ze sobą coś niematerialnego. Przyszedł mi do głowy Czesław Niemen. Początkowo Wajda nie był zachwycony: „Co ty, jakieś Opole chcesz mi tu robić?”. Odpowiedziałem, że trzeba dobrze się wsłuchać. Drugiego takiego o takiej intensywności podawania tekstu, o takim głosie – nie ma na świecie.

Ta pieśń jest w gruncie rzeczy prosta, ale pracowaliśmy nad nią dwa tygodnie. Kiedy Czesław słyszał, że jest za dużo „Niemena w Niemenie”, mówił sam: „Ten melizmat jest niedobry, wyrzucę go”. Taka robota była praktycznie nad

każdą nutą. Mnie zależało, żeby było wyraźnie słycać, że odmieniamy tryb z durowego na mollowy, żeby to nie było mechaniczne – a z Niemenem dało się to zrobić.

Kiedy byliśmy z Czesławem gotowi, końcowy efekt pokazaliśmy Wajdzie. On po pierwszym przesłuchaniu powiedział: „Zaraz mi to puścicie jeszcze raz, ale ja już wiem, jak to nakręcić”. Ale to, że ten utwór ma na ekranie taką moc, jest zasługą pani Wiesi Dembińskiej. To ona wymyśliła, że w odległości osiemdziesięciu metrów od planu ustawi głośniki o dużej mocy, przez które będzie nadawana pieśń, a sam dźwięk będzie nagrywany bezpośrednio na planie. Dzięki temu uzyskała się dodatkowa przestrzeń, szalenie naturalna w brzmieniu. Ale mnie najbardziej zachwyciło coś, na co nie zwraca się uwagi, bo wszystkich przyciąga głos Niemena, zresztą słusznie. Ale można też wysłyszeć krople, które spadały z liści. Dla mnie było to coś niezwykłego – ta wilgoć w dźwięku.

Barbara Pec-Ślesicka:

Andrzej powiedział kiedyś, że był z *Wesela* bardzo niezadowolony – że to jest film nie dość piękny, że ma potknięcia i aktorskie, i realizacyjne. Myślę, że w tych słowach kryje się spora dawka kokieterii. Andrzej jest świadomy wartości tego filmu. To prawda, przed premierą był bardzo niepewny o losy *Wesela*, ale już owa premiera krakowska uświadomiła mu, że nie jest tak źle. A potem, kiedy film zaczął odnosić sukcesy, nie tylko w Polsce, Andrzej chyba całkowicie pozbył się wszelkich wątpliwości. Ja w każdym razie bardzo lubię ten film.

Wesele ma prapremierę 8 stycznia 1973 roku w krakowskim Teatrze Słowackiego, tym samym, w którym 72 lata wcześniej odbyła się prapremiera dramatu Wyspiańskiego. Dzień później film trafia do regularnej dystrybucji kinowej. Izyskuje przychylność recenzentów. Głosy krytyczne należą do zdecydowanej mniejszości, choć wśród nich pojawia się jeden dość znaczący – Antoniego Słonimskiego, który na łamach krakowskiego „Tygodnika Powszechnego” pisze: *W krwawym filmie Andrzeja Wajdy dwa są grzechy główne; dwa popełniono tu przestępstwa. Prawdę historyczną zlekceważono, poezję zmasakrowano. Sen Wyspiańskiego o Polsce wolnej, żal do współczesnych, ból, sarkazm. Ten porachunek poetycki z własnym pokoleniem Wajda przetłumaczył na język filmu, a raczej na wrzask i bełkot. Inteligencję tych czasów przedstawił nam jako bandę niezdolnych do czynu kabotynów, którym w pijackim zamęcie coś tam we łbach się majaczyło. (...) Ambitny Wajda chciał zrobić z *Wesela* film światowy. Potrzeba mu było krwi i Cepelii, i aby dla tych dwu elementów miejsca starczyło, poobcinał kosą chłopską najpiękniejsze strofy naszej poezji narodowej. Wszystkie niemal delikatne dialogi *Wesela* zagłuszył muzyką taneczną i wrzaskiem pijanej czeredy. (...) Nigdy nie byłem głosicielem hasła: „Ale świętości nie szargać, bo trza, żeby święte były”. Sam niemało w życiu naszargałem i nie jestem lękliwy, ale*

tych słów z tekstu Wesela nie ośmieliłbym się wykreślić.

Wojciech Pszoniak:

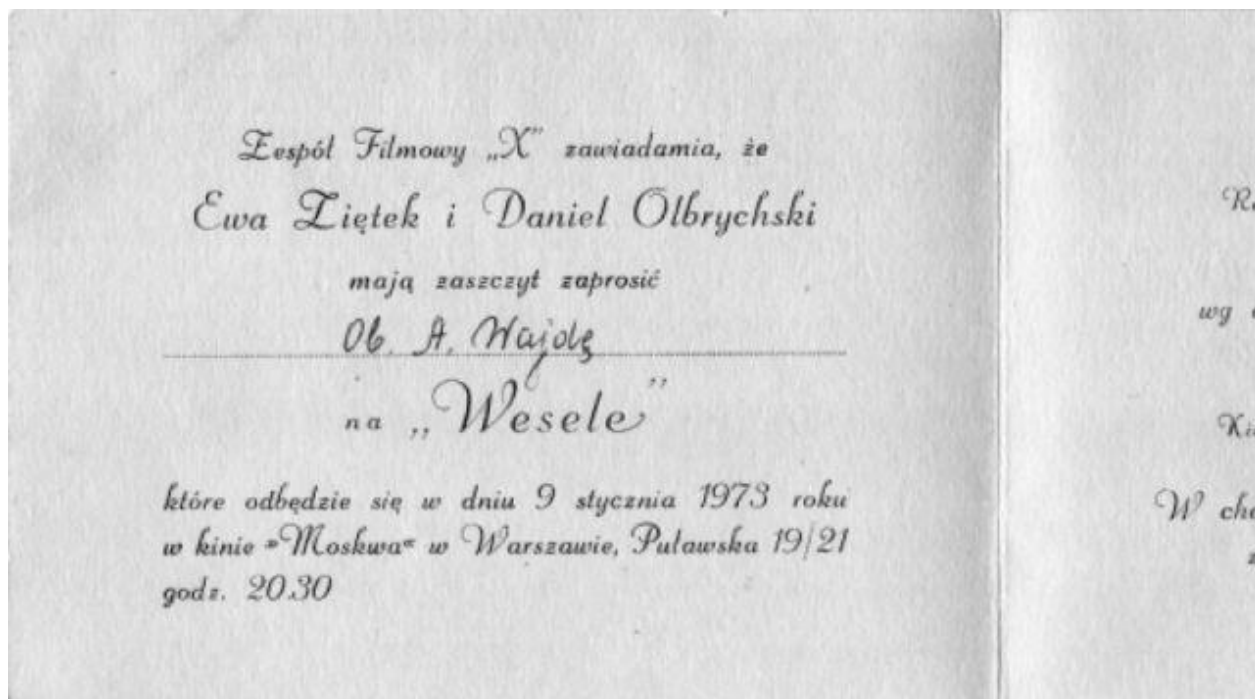
Uważam, że *Wesele* jest jednym z nielicznych filmów rzeczywiście kultowych. W czym tkwi jego siła? W obrazie, w przejmującej malarskiej wizji, wykreowanej przez duet Wajda–Sobociński. Bo przecież nie w treści. *Wesele* jest tekstem niezwykle hermetycznym; ktoś, zwłaszcza za granicą, kto nie zna bardzo dobrze historii Polski, nie będzie miał zielonego pojęcia, o co w tym filmie chodzi. Mało tego, obawiam się, że niewiele osób w Polsce potrafiłoby odpowiedzieć na pytanie, o co właściwie chodzi w *Weselu* Wyspiańskiego. A *Wesele* Wajdy uważane jest za arcydzieło. To zasługa wielkiego talentu niezwykłego artysty, jakim jest Andrzej Wajda.

Daniel Olbrychski:

Jakiś czas po premierze filmu wraz z kolegami z Teatru Narodowego pojechalśmy do Budapesztu zagrać *Wesele*. To był spektakl Adama Hanuszkiewicza, ze wspaniałą obsadą, gdzie Tadeusz Łomnicki grał Gospodarza, Andrzej Łapicki – Pana Młodego, grali też Zofia Kucówna, Tadeusz Janczar, Magda Umer... Ja sam grałem w tym spektaklu Stańczyka. Jak to na tego typu spektaklach – stojąca owacja. Ale ja po przedstawieniu poszedłem do knajpy, w której spotykali się węgierscy aktorzy czy reżyserzy, podobnej do naszego warszawskiego SPATiF-u. Zapytałem przez tłumacza, jak im się podobało. Usłyszałem w odpowiedzi: „No wiesz, było interesująco. Ale miesiąc temu szło w telewizji *Wesele* Wajdy. I kiedy usłyszeliśmy, że przyjeżdżacie, byliśmy ciekawi, bo naszym zdaniem nie da się tego dobrze zrobić w teatrze. No i trochę mieliśmy rację”... Słowa moich węgierskich kolegów są najlepszym potwierdzeniem, że protestując przeciwko filmowemu *Weselu*, absolutnie nie miałem racji.

Witold Sobociński:

Pamiętam, kilka lat później, pojechałem na warsztaty do Helsinek. Organizatorzy zdecydowali się pokazać *Wesele*. Film leciał w wersji oryginalnej, bez dubbingu czy napisów. Zastanawiałem się, czy Finowie będą w stanie cokolwiek zrozumieć, tymczasem po projekcji usłyszałem od nich niemal pełną analizę dzieła Wajdy. Udało się nam zatem wypracować nową formę opowiadania obrazem. Nową na tamte czasy – dziś jest to norma. Ale norma, którą to właśnie my zapoczątkowaliśmy *Weselem*.



Zaproszenie na premierę filmu *Wesele*

Realizacja *Wesela* jest dla Wajdy na tyle wyczerpująca, że przez pierwszych kilka miesięcy po premierze reżyser nie myśli w ogóle o żadnym projekcie filmowym. Odpoczynkiem jest praca w teatrze – powstają wtedy spektakle dla moskiewskiego Teatru Sowriemiennik i Schauspielhaus w Zurychu. Ale żywiołem Wajdy jest przede wszystkim kino i po kilku miesiącach beczynności powrót za kamerę wydaje się nieunikniony. Zwłaszcza że coraz bardziej kuszący wydaje się pomysł, który jeszcze na planie *Popiołów* podsunął Wajdzie Andrzej Żuławski: przenieść na ekran *Ziemię obiecaną*...

Barbara Pec-Ślesicka:

Wajda zrobił adaptację dość gładko. Wszystko dzięki temu, że książka Reymonta była gotowym scenariuszem. Reymont napisał gotowe sytuacje, postaci, sceny, plenery i wnętrza – wystarczyło zdecydować, co z tego bierzemy, ułożyć w odpowiednią kolejność i przygotować plan realizacji.

Zwykle było tak, że składało się scenariusz, tekst musiał się odleżeć, potem ktoś to czytał, potem ministerstwo dawało swoje uwagi – to wszystko bardzo długo trwało. Tym razem jednak proces był bardzo szybki.

Mieliśmy sporo czasu na przygotowania. Okres przygotowawczy zaczął się jesienią 1973 roku, a pierwszy klaps padł w połowie lutego w następnym roku. Od początku wiedzieliśmy, że to będzie olbrzymie przedsięwzięcie: samych obiektów zdjęciowych było ponad sto. Większość oczywiście w Łodzi, ale były też wybrane obiekty w Skierniewicach czy w Cieszynie. Ponieważ okres zdjęciowy miał trwać

trzy miesiące – przygotowanie tego wszystkiego to była zegarmistrzowska robota. Aktorów mieliśmy zamówionych na pół roku z góry, nawet jeśli chodziło o jednodniowy epizod. I nie daj Boże, jeśli coś się zaczynało sypać. Pamiętam, że na przykład w ostatnim momencie odmówił nam pan Michnikowski. Miał zagrać epizod Malinowskiego, ojca zgwałconej Zośki, i w ostatniej chwili dowiedzieliśmy się, że nie przyjedzie, z powodów zdrowotnych. A zdjęcia musiały się odbyć. Dlatego wpadłam na pomysł, aby zagrał Jerzy Obłamski, asystent Wajdy, który miał już za sobą doświadczenia aktorskie. Takich sytuacji mieliśmy na planie kilka...

Cały kalendarz zdjęć przygotowaliśmy pod jedną ekipę. Jednak dość szybko okazało się, że niektóre sceny mogą być trudne i ryzykiem byłoby planowanie tylko jednego dnia zdjęciowego. Właśnie wtedy padł pomysł, aby równolegle nad niektórymi sekwencjami pracowała druga ekipa.

Witold Sobociński:

Łódź rozwijała się błyskawicznie: budowano nowe rzeczy, likwidowano stare. Dlatego pracowaliśmy w morderczym tempie. Cały film zrobiliśmy w trzy miesiące, co dziś byłoby absolutnie niemożliwe. Właśnie z tego powodu zdecydowaliśmy się, że zrobimy to drużynowo – z Edwardem Kłosińskim i Wacławem Dybowskim. Celowo używam słowa „drużyna”, nie dzielę nas na trzy ekipy, bo jako drużyna wspólnie pracowaliśmy nad nieznanym wyzwaniem, jakim był dla nas ten film. Co ciekawe, w zasadzie nie było scenariusza: była rozpisana drabina, mówiąca jakie wydarzenia będą następowały po sobie.

Andrzej Kotkowski:

Rzeczywiście w *Ziemi obiecanej* nie było takiego typowego scenariusza, jakie się wtedy robiło, rozbijającego sceny na ujęcia, na plany, wskazującego, ile ujęcie będzie miało metrów. Istniał tekst, zbudowany z fragmentów książki rozbitych na sceny.

Ziemia obiecana była bodaj pierwszym polskim filmem, na którego potrzeby powstała *second unit* – druga ekipa. Zdjęcia kończyliśmy każdego dnia koło siódmej, biegło się coś zjeść i wziąć szybki prysznic, a o dziewiątej zaczynaliśmy u Andrzeja naradę, w czasie której ustalaliśmy kolejne posunięcia. Czasem bywało i tak, że rodziły nam się nowe pomysły, niezapisane w scenariuszu. Było to szalenie trudne do wykonania, bo wszystko było starannie zaplanowane – w takich wypadkach nieoceniona okazywała się Basia Ślesicka. Mieliśmy zaplanowane zdjęcia na przykład o siódmej rano na rampie kolejowej. Któryś z nas mówił: „Nie, to słabe, może byśmy przenieśli to na tyły budynku...”. Baśka na to: „O siódmej rano to nie ma mowy. O dziesiątej – proszę bardzo”. I rzeczywiście – zmiana na dziesiątą była załatwiona.

Edward Kłosiński:

Każdego ranka Andrzej z Witkiem jechali na plan A, a my z Andrzejem Kotkowskim na plan B. Robiliśmy zaplanowaną inscenizację, po czym wsadzaliśmy umyślnego w taksówkę, aby przekazał Wajdzie wiadomość, że jesteśmy gotowi. Andrzej przyjeżdżał i uważnie oglądał, jak wszystko zostało przygotowane. „Jak to chcecie podzielić na ujęcia?” – pytał. Czasem dodawał: „Tutaj, wiesz, jeszcze zrób mi takie zbliżenie”. Po czym wsiadał do taksówki i wracał na swój plan, a my kręciliśmy już samodzielnie.

Jest to komiesumie upkuji:

Przyje na mon. Karola - Kim bythym!

Trzechdremie trojki w mieszkaniu!

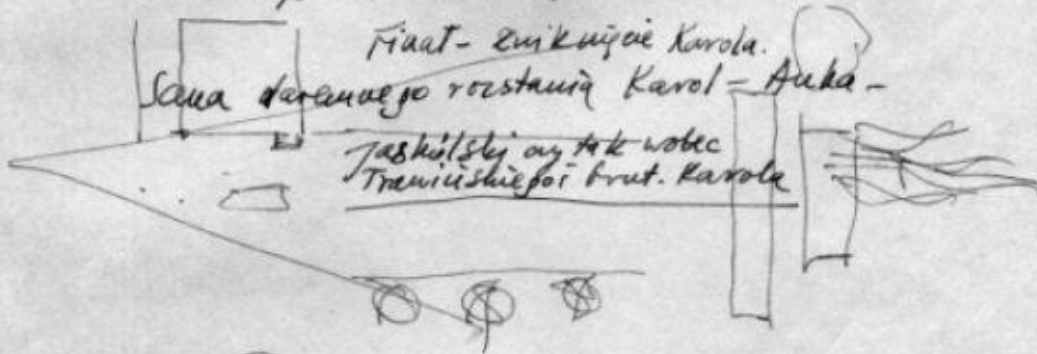
Kessler darowi cukierkami 20tky pniebora laska!

Moje to w Kurwie ~~prze~~ ~~Mon~~ ~~stoj~~ ~~and~~ ~~Spiz~~ ~~gum~~

Daniel sie budei. Sowi nad miue Moryc

Cutop bez nog. dla Daniela.

Mela - Wysocki - Matka.



Zostaje po Wielkanocy: (od 15 kwietnia) 15) Nocna rozmowa w Kur. Auka

1. 14) wyjazd Lucy - Karola

1 16) rozmowa w baraku.

1) Peli sie fabryka na paustka
 2) Poisar fabryki
 dogasanie

3 17) Manifestacja
 (opracowac)

2

2

2) Fabryka St. Banne

25 dni

1

3) Przed teatrem

1

4) Restauracja (wewai wojtki do reorganizacji)

2

5) Teatr i w lozy. (co prajz na scenie)

1

6) Karol smekq Morycia po nocnej. Todci. spiz na ulicy itp.

3 grupa

1

7) Suvierci Kesslere

tu zupnienie
 udearoz (to rozpracowai)

1

8) Niedzwola w todci.

1

9) Fundamenty fabryki

3

10) Jadq do Karowa - Kuron

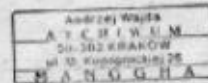
1

11) otwarue fabryki

1

12) Patac i rudera - Mitterowie - Auka to widzi.

13)



„O dziewiątej zaczynaliśmy u Andrzeja naradę, w czasie której ustalaliśmy kolejne posunięcia. Czasem bywało i tak, że rodziły nam się nowe pomysły, niezapisane w scenariuszu”.

Andrzej Kotkowski:

Pierwszą sceną, jaką miałem samodzielnie zrobić, była ta, kiedy żona Trawińskiego – Teresa Budzisz-Krzyżanowska, po wywołanym bankructwem samobójstwie męża – Andrzeja Łapickiego, idzie do garkuchni dla ubogich zjeść posiłek. Postanowiłem, że przygotuję się jak najlepiej. Od Maćka Putowskiego dowiedziałem się, że w takich garkuchniach stały stoły z blachy, z tłoczonymi talerzami. Bezdomni siadali dookoła, rzucano im tę kaszę, a kiedy skończyli jeść, resztki splukiwano szlauchem.

Znaleźliśmy fantastyczne miejsce – założyliśmy, że to jest miejsce w pobliżu farbiarni i rowem płyną resztki kolorowej wody. Przygotowałem kaszę, którą na oczach statystów musiałem skonsumować – nie wiem, bali się, że się potrują? Rekwizytorzy mieli za zadanie zdobyć drewniane łyżki – no to na pobliskim targu kupili białe łyżki. Moczyliśmy je zatem w herbacie, potem sam je osmalałem nad ogniskiem. Zadbalem o odpowiednią charakteryzację każdego statysty. W końcu przyszła Budzisz-Krzyżanowska, siadła, zjadła tę kaszę, a ja dopilnowałem, żeby ujęcie było zrobione na okrągło – w bliskim planie, szerokim planie itd. – żeby Andrzej miał jak największy wybór. Innymi słowy: postarałem się na maksa.

To były takie czasy, zresztą żałuję, że ten zwyczaj jest dziś zarzucony, że nakręcony materiał szedł na bieżąco do Wytwórni, tam był wywoływany i powstawały kopie robocze. Po kilku dniach takie kopie przyjeżdżały do nas i wieczorem, po zdjęciach, cała ekipa miała możliwość zobaczenia, co wyszło z naszej pracy. Tamtego wieczoru projekcja odbywała się w sali kinowej łódzkiej Wytwórni Filmów. Moja scena była puszczana ostatnia. Ja oczywiście spięty, bo nie wiadomo, co Andrzej powie. Przelatują wszystkie ujęcia. Zapala się światło. Andrzej wstaje i mówi: „Kotek, fantastyczną scenę zrobiłeś”.

Poczułem się fantastycznie, jakby mi skrzydła u ramion urosły. Wyszliśmy z sali. By wydostać się z budynku, trzeba było przejść bardzo długim korytarzem. Tak się jakoś stało, że obaj wysforowaliśmy się przed resztę grupy i nagle Andrzej powiedział do mnie:

- Aleś tę scenę spieprzył.
- Jak to? Dlaczego?! – Poczułem się jak po nokaucie.
- Trzeba jej było dać srebrną łyżkę – Andrzej na to.

Wajda chyba zobaczył, że poczułem się źle, próbował się tłumaczyć, że łatwiej jest, jak się zobaczy, że trudno nad absolutnie wszystkim zapanować itd. Ale oczywiście miał rację. Gdyby pani Trawińska w tej scenie siadła pośród

ubogich, wyjęła z torebki symbol dawnej świetności – srebrną łyżeczkę, wyczyściła ją starannie chusteczką i zaczęła jeść – scena natychmiast poszłaby co najmniej o jeden poziom wyżej. Ta lekcja, jakiej tamtego wieczoru udzielił mi Andrzej, warta była co najmniej dwóch lat szkoły filmowej. Potem, kiedy zostałem już samodzielnym reżyserem, robiłem własne rzeczy, wielokrotnie zastanawiałem się, czy w jakiejś scenie jest ta „srebrna łyżka”, czy nie...

Edward Kłosiński:

Bardzo dużym ułatwieniem było dla nas to, że niemal wszystkie zdjęcia odbywały się w obrębie tego samego miasta, Łodzi. Przy czym trzeba tu zaznaczyć, że do wykorzystania nadawała się tylko część miasta. Za to w miejscach, gdzie zdecydowaliśmy się kręcić, można było robić panoramy o 360 stopni, bez narażenia się na wejście w kadr czegoś niepasującego do przedstawianej epoki.

Witold Sobociński:

Myślę, że wielka siła Edwarda Kłosińskiego polegała na tym, że on potrafił się „zniżyć”, jak ja to nazywam, do potrzeb sytuacji. On był człowiekiem uniwersalnym. Nie wtrącał się, robił swoje. Potrafił zrobić zdjęcia niczym się niewyróżniające, a jednocześnie wpasowujące się w klimat danego filmu – to on jest autorem całej sekwencji rozgrywającej się w teatrze. A umieć coś takiego – to też jest sztuka.

Ustaliłem z Wajdą pewien szkic obrazu, który potem bardzo dobrze sprawdził się podczas realizacji. W filmie historycznym bardzo trudno jest zbudować kąt patrzenia kamery, który nie zdradzałby współczesności. Na przykład Forum Romanum można pokazywać kawałkami, nigdy w całości. W Łodzi lat siedemdziesiątych istniały takie miejsca, które swobodnie można było pokazywać całe. Wystarczyło wyrzucić współczesne rzeczy i już można było obracać kamerą niemal o 360 stopni. Tyle że ta „stara” Łódź znikła w zastraszającym tempie. Dlatego przy pracy nad tym filmem rozsadała nas niewidzialna siła: chcieliśmy zrobić wszystko, żeby tę znikającą Łódź utrwalić.

Maciej Putowski:

Tempo pracy było mordercze. Każdego dnia mieliśmy dwa, a w niektóre dni i trzy obiekty zdjęciowe. Nie było takiej możliwości, żeby – jak w *Lalce* Hasa – wszystkie obiekty budować od zera. Ale też nie było i tak, że wystarczyło wyeliminować obiekty współczesne, postawić kamerę i filmować. Każdy obiekt został starannie wybrany przez Tadeusza Kosarewicza i poddany modyfikacji. Niekiedy wystarczyła jedynie drobna poprawka – na przykład przy łódzkim domku Anki, narzeczonej Borowieckiego, został jedynie postawiony płot. Czasami modyfikacje były bardzo duże, jak w przypadku fabryki, która potem płonęła.

A było i tak, że niektóre elementy powstawały od zera – tak było z mieszkaniem Müllera, postawionym vis-à-vis pałacu Poznańskich.

Andrzej Haliński:³

Jeżeli do tej pory żyłem w przekonaniu, że ukończyłem bardzo trudny film, to wrażenie to mocno zbladło wobec morderczej pracy, jaką odwaliliśmy w *Ziemi obiecanej*. Miałem się przekonać, że doba musi być dłuższa niż standardowe dwadzieścia cztery godziny. Naszą scenograficzną grupą dowodził Tadeusz Kosarewicz, który z inżynierską precyzją podzielił obiekty pomiędzy trzy młode wilczki: Piotra Dudzińskiego, Andrzeja Kopczyńskiego i mnie. Sam nadzorował całość, dając nam właściwie wolną rękę. Film powstawał w autentycznych wnętrzach fabryk i pałaców pofabrykanckich w Łodzi. Niezapomniana była scena orgii w ogrodach fabrykanta Kesslera, którą kręciliśmy nocą w urządzonym przez nas ogrodzie Wyższej Szkoły Muzycznej, tuż przy ruchliwej ulicy 1 Maja. Pomimo bardzo późnej pory żeliwne ogrodzenie dosłownie oblepione było gapiami. W scenie brało udział sporo swawolących, porozbieranych statystek, a więc zainteresowanie za ogrodzeniem rosło z godziny na godzinę. Milicja na próżno próbowała odgrodzić nas od tego tłumu, aż w końcu dała za wygraną, a sami funkcjonariusze wmieszali się w tłum gapiów.

Elementem kulminacyjnym tej zabawy miała być scena z tygrysem. Przyjazd ogromnego bengalskiego tygrysa przygotowywany był od dawna. Specjalnie przystosowany wagon, wykonana według ścisłych wskazówek dyrekcji ZOO klatka, zabezpieczenia w postaci weterynarzy z usypiającymi strzykawkami. Wszystko to okazało się na nic, bowiem przesłane nam wymiary tygrysa okazały się niewłaściwe albo gdzieś zaszła pomyłka, dość, że na bocznicę łódzkiego dworca tygrys nie zmieścił się w wejściu do klatki. Zdjęcia już trwały, a ślusarze w pośpiechu powiększali otwór. W końcu wszystko zostało na czas ukończone i tygrys w całym swym majestacie dowieziony został na plan. Podróż z Wrocławia, światła reflektorów, piski gołych pańienek – do tego stopnia znużyły króla dzungli, że pośród tego rozgardiaszu, na podobieństwo małego kotka, ułożył mordę na olbrzymich łapach i słodko zasnął.

A przecież przed naszym kotem była jeszcze główna scena, w której podchodzi do niego fabrykant Kessler, grany przez Zbigniewa Zapasiewicza, i drażni laską, popisując się przed rozchełstaną prządką. Oczywiście, jak było do przewidzenia, nawet ostre ukłucia nie wwały życia w wielkiego śpiącego kota. A na domiar złego zniecierpliwiony Andrzej Wajda stwierdził, że klatka źle stoi w stosunku do innych elementów dekoracji i należy ją przesunąć o około dwa metry.

– No, dzieci, obudźcie tego kotka, przecież my go potrzebujemy. On musi rozdziawiać mordę. Ta mała musi się go naprawdę bać!

Czterech roślących dyżurnych chwyciło za uchwyty kraty i z ogromnym wysiłkiem dźwignęło ją w górę. Wokół zrobiło się nagle cicho jak makiem zasiał, albowiem oni stali, trzymając kratę w górze, a tygrys razem z podłogą nadal leżał sobie spokojnie na ziemi. Specjalne spawy nie wytrzymały ciężaru. Kierownik planu, Waldek Król, starał się zachować zimną krew:

– Wszyscy cisza! A wy wolniutko opuszczajcie kratę... powoli, powoli.

Udało się. A przecież mógł się właśnie wtedy obudzić i swobodnie pospacerować między nami. Andrzej Wajda zrezygnował z tej części sceny i kot spał sobie spokojnie do końca zdjęć.

Ryczącą paszczą dokręcono potem osobno w ZOO.

Bardzo byłem zadowolony, gdy Tadeusz Kosarewicz powierzył mi samodzielne zaprojektowanie i wykonanie fabryki Borowieckiego. Jaki architekt, praktykujący współcześnie, miałby szansę na wykonanie projektu XIX-wiecznej fabryki o autentycznych gabarytach? Śledziłem prawie codziennie postęp robót, niezależnie od bieżących zadań. Fabryka stanęła, a przed nią, na dużym dziedzińcu, stoły ustawione w podkowę dla robotników. Scena poświęcenia nowej inwestycji. Komplet aktorów. Setki statystów. Wyszło wspaniale.

Kto pamięta film albo powieść, ten wie, że fabryka Borowieckiego i jego partnerów została podpalona. Ciemną nocą płonący budynek, ludzie w płonących ubraniach skaczący z okien, straże pożarne pędzące do pożaru, taki był opis tego, co mieliśmy skrócić.

Rzeczywistość przeszła jednak najsmielsze oczekiwania. Fabryka zbudowana z drewna i gipsowych odlewów imitujących cegły zajęła się piorunem i spłonęła, tak że mimo trzech równolegle pracujących kamer udało się skrócić tylko sceny masowe, a i to nie wiadomo jakim cudem. Kilku kaskaderów miało lekkie poparzenia, ale w prawdziwym niebezpieczeństwie znalazła się jedna z gwiazd filmu, Anna Nehrebecka. Biegła wzdłuż płonących wysokich na pięć metrów parkanów, gdy ogień niespodziewanie przerzucił się na jej długą, koronkową suknię. Przytomności przypadkowego kaskadera zawdzięcza Anka zdrowie, a może i życie. Zarzucił na nią koc azbestowy i wyszła z tej opresji bez najmniejszego uszczerbku. Mieliśmy ogromne szczęście w tym kataklizmie.

Witold Sobociński:

To na mnie spadły wszystkie te najtrudniejsze rzeczy. Szczególnie sekwencje fabryczne. Przecież pracowaliśmy w błyskawicznym tempie, a jednocześnie chodziło o to, żeby utrzymać pewien poziom. Bardzo ciężko było wymyślić jakąś sekwencję, znaleźć na nią pomysł, jak to zrealizować, jak to oświetlić i powiedzieć, że możemy zacząć kręcić. Od pomysłu do przemysłu jest daleka droga, a kiedy dochodzi do tego pośpiech, trzeba z pewnych rzeczy rezygnować, iść na kompromis. A kompromisy nie zawsze są dobre. Pamiętam

taką scenę rozmowy dwójki bohaterów, realizowaną w jednej z największych szwalni świata, gdzie stało ponad tysiąc maszyn. Nie miałem niestety dobrego światła. Oświetliłem zatem specjalnymi lampami pierwsze cztery rzędy maszyn, a nad resztą wisiały zwykłe świetlówki. Ale ze względu na to, że użyłem bardzo szerokiego obiektywu, ten obraz miał olbrzymią zbieżność perspektywiczną i nie było widać, gdzie kończy się dobre, a zaczyna gorsze oświetlenie. Dzięki wielu podobnym chwytom ten film jest tak wartki, ma tak olbrzymią przestrzeń, wspaniale opowiada o charakterach ludzkich społeczności.

Daniel Olbrychski:

Najpierw powieść, a potem scenariusz przeczytałem bez przekonania. Wydawały mi się nudne. Postać, którą miałem grać, też nie wydawała mi się fascynująca. Po *Potopie* wciąż jeszcze czułem się Kmicicem: byłem bardzo „rozhuśtany” tymi wszystkimi efektownymi scenami. A tutaj trzeba grać rezonera, który chodzi po fabryce, interesy, bawelna... Jak by go tu zahaczyć? „Gdyby Borowiecki – tłumaczył mi Andrzej – urodził się w XVII wieku, to pewnie byłby podobnym zabijaką jak Kmicic. Szablą by sobie zdobywał pozycję, a nie wekslem i niemieckim kredytem. Jeden i drugi chciał być najlepszy. Jeden i drugi, każdy na swój sposób, walczył o Polskę”...

Nie wiem, w jakim stopniu Wajda wierzył w to porównanie, a w jakim posłużył się nim tylko po to, żeby mnie przekonać. Chyba nie uwierzyłem... Wprawdzie zgodziłem się grać Borowieckiego, ale na planie wciąż miałem wątpliwości.

Andrzej Seweryn:

Andrzej Wajda należy do tych niewielu reżyserów, którzy regularnie zjawiają się na spektaklach dyplomowych przygotowywanych w warszawskiej szkole teatralnej. Myślę więc, że po raz pierwszy zobaczył mnie w którymś z tych spektakli, nie pamiętam tylko, czy były to *Trzy siostry*, czy *Wilki w nocy* – wtedy studenci ostatniego roku robili kilka przedstawień. Któregoś dnia, niedługo po ukończeniu przeze mnie szkoły, zaprosił mnie na spotkanie, w czasie którego wręczył mi scenariusz Ireneusza Iredyńskiego (tytułu już niestety nie pamiętam). Miałem grać główną rolę męską, a główną kobiecą – Anna Prucnal. Niestety z jakichś względów do realizacji nie doszło.

Minęło kilka lat i po prostu dowiedziałem się, że Andrzej Wajda proponuje mi rolę Maksa Bauma w *Ziemi obiecanej*. Bez żadnych zdjęć próbnych, czyli nie przechodziłem tego, co na przykład Wojtek Pszoniak, kandydując do roli Moryca. Po prostu przyjechałem do Łodzi, odbyła się przymiarka kostiumów, prowadzona przez Barbarę Ptak, przy współudziale Krysi Zachwatowicz, a potem po prostu zjawiłem się pierwszego dnia zdjęciowego na planie, kiedy to kręciliśmy scenę,

w której padają słynne słowa: „Ty nie masz nic, ja nie mam nic, on nie ma nic, to razem mamy tyle, właśnie tyle, żeby zbudować fabrykę”...

Wojciech Pszoniak:

Moje spotkania zawodowe z Wajdą zawsze wynikają z pewnego przypadku. Jeśli chodzi o *Ziemię obiecaną*, rolę Moryca Welta miał grać Jurek Zelnik. Wajda widział mnie za to w roli starego Zuckera, filmowego męża Kaliny Jędrusik. Przeczytałem scenariusz i poszedłem do Wajdy.

– Przepraszam bardzo – powiedziałem – ale jeżeli pan chce, żebyśmy zagrał tę właśnie rolę, w scenariuszu powinny być dokonane zmiany. Bo w innym przypadku widz nie dostanie żadnego usprawiedliwienia, dlaczego nagle Lucy zdradza swego męża z Borowieckim. Jeśli chodziło jej o to, że ona jest Polką, a jej mąż Żydem, to nie jest żaden argument. Chodziło o sprawy fizyczne? To trzeba w takim razie to pokazać, jakoś rozbudować historię tego małżeństwa. – Mówiłem to wszystko ze świadomością, że Wajda żadnych zmian nie dokona. Andrzej przyznał mi rację i na tym się sprawa skończyła.

Kręciłem wtedy w Łodzi taki, niezbyt zresztą udany, film – *Gniazdo Rybkowskiego*. Nagle złapała mnie asystentka Wajdy:

– Wojtek, czy nie zgodziłbyś się wziąć udziału w zdjęciach próbnych do *Ziemi obiecanej*?

– Do jakiej roli?

– Moryca Welta.

W pierwszym odruchu zaprotestowałem. Nigdy nie biorę udziału w próbnych zdjęciach. To mnie paraliżuje. Jak mówił profesor Bardini, istnieją zawodowi studenci, którzy doskonale radzą sobie na egzaminach, a potem w zawodzie idzie im marnie. U mnie jest odwrotnie. Na dodatek Welt w książce jest rzeczywiście pięknym, przystojnym mężczyzną i Jurek Zelnik idealnie pasowałby do wyobrażeń Reymonta. Niemniej jednak namówiła mnie i zdecydowałem się pójść. Tyle że wcześniej poszedłem jeszcze do fryzjera, kazałem obciąć włosy i przefarbować na rudo. Potem odbyły się te nieszczęsne zdjęcia próbne. Nieszczęsne, bo zgodnie z przewidywaniami wypadłem fatalnie i gdyby Wajda nie znałby mnie tak dobrze, w życiu bym nie zagrał.

Kiedy dostałem tę rolę, uważnie przeczytałem scenariusz, a potem samą książkę. I zobaczyłem, że ona wcale nie jest taka czysta. Można powiedzieć dziś wprost, że Reymont napisał utwór, w którym jest sporo antysemitycznych elementów. Przecież jedna z głównych osi intrygi polega na tym, że Polak zostaje zdradzony przez Żyda! Zresztą Reymont przez jakiś czas po wydaniu książki musiał mieszkać poza Łodzią, bo obawiał się zemsty ze strony tamtejszej społeczności żydowskiej.

Wracając jednak do samego filmu: należy pamiętać, że kiedy realizowaliśmy film, wciąż świeża była pamięć o wydarzeniach Marca 68 roku i konsekwencjach

tychże. Jestem uczulony na antysemityzm w polskim wydaniu, a Polska krajem antysemickim jest, nie potrzebując do tego Żyda. Ów antysemityzm w 1968 roku przybrał szczególnie ohydłą formę, czego konsekwencją była między innymi emigracja kilku moich bliskich przyjaciół. Dlatego nie mogłem moralnie się zgodzić, żeby Moryc zachowywał się tak stereotypowo i stwierdziłem, że fabryki nie podpalę. Uważałem, że Wajda nie powinien popadać w tym filmie w stereotypy w rodzaju: jak Polak, to alkoholik.

Andrzej uważnie wysłuchał moich argumentów i dokonał wielu zmian w stosunku do pierwotnej wersji scenariusza. Stąd właśnie pojawił się w filmie wątek podpalacza. Dlatego też nie ma w filmie wątku homoseksualnego między Morycem i Borowieckim, co wyraźnie sugerował Reymont. Zamiast tego powstała opowieść o trudnej, ale niezwyklej przyjaźni między Polakiem, Niemcem i Żydem.

Daniel Olbrychski:

Bardzo znaną scenę, tę z kompletnie pijanym Weltem–Pszoniakiem, doprowadzoną do porządku informacją o możliwym zarobku, wymyśliłem kadr po kadrze o trzeciej nad ranem w SPATiF-ie.

Pierwotnie schlany Pszoniak miał trzeźwieć na balu. Na próbie nie mógł jednak sobie z tą sceną poradzić. Czuł instynktownie, że coś nie jest tak... Byliśmy już „rozpędzeni” tym filmem, a Wajda ustawicznie zachęcał:

– Przychodźcie nawet w nocy, gdy coś wam nie będzie dawać spokoju, gdy coś nowego obmyślicie. Jeśli to będzie dobre – jeszcze zdążę wydać ekipie dyspozycje...

Andrzej ma niebywałą zdolność prowokowania ludzi do produkowania pomysłów. Można mu składać sto propozycji i wydaje się, że on cię prawie nie słucha... I raptem zapali się w jego głowie światełko sygnalizujące, że czymś trzeba się zainteresować. Pobiegłem zatem do niego nad ranem. Powiedziałem, co i jak, pokazałem rozrysowane kadry i usłyszałem:

– Zmieniamy.

Ucieszyła się z tego Barbara Pec-Ślesicka, bo mogła zwolnić kilkudziesięciu statystów i zrezygnować z drogiej, wynajętej w pałacu hali.

Andrzej wysłał mnie taksówką po Wojtka na dworzec. Chciał, bym po drodze do charakteryzatorni opowiedział mu nowy pomysł. Wojtek był zachwycony.

W filmie było to tak. Niosę go kompletnie sztywnego, pijanego jak bela – w drzwiach pojawiają się najpierw nogi. Z drugiej strony ulicy widzi nas kamera. Poprosiłem też o statystę zmiatającego ulicę i rekwizyt: wiadro. Stawiam Pszoniaka pod ogrodzeniem z metalowych sztachet, pod lekkim kątem, aby stał samodzielnie. Coś mu mówię, wychodzę z kadru, kamera koncentruje się tylko na Wojtku. Pszoniak z całkowitą determinacją, z zamkniętymi oczyma leci

bezwładnie do przodu. Jestem jednak od niego tylko o pół metra, więc go łapię – byle nie wypadł z oka obiektywu, byle nie rąbnął o ziemię. Stawiam go pod większym kątem, nadal sztywnego jak struna. Idę – kamera za mną – po wiadro z pomyjami, chlustam na niego. On – ani drgnie. Zatem łapię go za włosy i podnoszę do mojej twarzy. On z bólu tylko otwiera usta. Pakuję mu palec w gębę – Welt puszcza pawia. A później zaczyna się gdzieś czołgać, nadal słabo kontaktując. Podchodzę do niego i mówię: „Są pieniądze!”. „Jakie pieniądze?” – odpowiada Pszoniak. Tłumaczę. Wojtek jak mała wskakuje na ogrodzenie i triumfalnie krzyczy. Momentalnie trzeźwieje.

Wszystko opowiedziane było w jednym ujęciu. Zdjęcia trwały półtorej godziny.

Wojciech Pszoniak:

Daniel niemiłosiernie podrapał mi wtedy gardło; bolało mnie przez tydzień. Ale rzeczywiście ta scena została wymyślona przez niego. Zaakceptowałem ten pomysł, albowiem rzeczywiście zdarzają się w życiu człowieka sytuacje, kiedy leży nieprzytomny na podłodze. Ale kiedy dotrze do jego świadomości bardzo ważna wiadomość, jest w stanie w jednej chwili wytrzeźwieć...

Daniel Olbrychski:

Była też w scenariuszu scena, w której Borowiecki jedzie powozem z Lucy Zukerową. Przeczytałem w scenariuszu, że w pewnym momencie czytam depeszę, że ceny bawelny poszły w górę, a w tym samym momencie Lucy zaczyna dobierać mi się do rozporaka. Musiałem więc zagrać tak, aby było wyraźnie widać moją podwójną radość – z tego, co przeczytałem, i z tego, co wyprawiała Lucy, grana przez Kalinę Jędrusik, choć oczywiście samej Kaliny nie miało być w kadrze.

Znałem już Kalinę i wiedziałem, że moja frywolna koleżanka skorzysta, że mam obie ręce zajęte i przez ciekawość posunie się dość daleko. Dlatego zabrałem ze sobą paczkę czarnych prezerwatyw, które kupiłem w Danii, w czasie, kiedy z Januszem Morgensternem pojechaliśmy na tydzień filmów polskich. Odbyliśmy próbę tej sceny na planie i tuż przed ujęciem mówię do Edka Kłosińskiego:

– Przepraszam cię, muszę na chwilę do toalety.

Wróciłem. Wszystko gotowe do ujęcia. I stało się dokładnie tak, jak przewidziałem. Czuję, że Kalina rozpina mi suwak, sięga do środka i... I słyszę nagle z jej ust: „Yyyyyyyh”. I szybko suwak do góry. Słyszę, że powtórki nie będzie, wyszło dobrze, a my mamy oszczędzać taśmę.

Nazajutrz w hotelu, w którym mieszkaliśmy, schodzę na śniadanie. Zwykle Kalina jadła ze mną, ale teraz widzę, że siedzi po drugiej stronie sali. Kilka dni minęło i przychodzi do mnie Edek Kłosiński.

– Słuchaj, ja nie wiem, co to znaczy – mówi – ale Kalina chciała cię bardzo

przeprosić i kazała powiedzieć ci, że czarne też jest piękne...

Edkowi powiedziałem. Kalinie nie przyznałem się do końca jej życia, boby mnie chyba skrzywdziła za to, jak ją potraktowałem...

Andrzej Seweryn:⁴

Nie chcę powiedzieć, że Andrzej i jego asystenci nie dbali o to, by rola Maksa była tego samego formatu, co pozostałe. To raczej ja nie potrafiłem skorzystać z zaufania, jakie mogłem mieć do Wajdy. Nie byłem tak aktywny, jak na przykład Wojtek, nie proponowałem tyle, co on, nie miałem jego precyzji w realizowaniu tego, co sobie zaplanował. Powinienem był wyszarpać z powieści Reymonta, ze scenariusza filmu wszystko, co wzbogacałoby moją postać. Nie wsłuchiwałem się w Wajdę, nie wypytywałem go, a trzeba było. W każdej sekundzie pracy.

Wiem, że rola Maksa jest wysoko oceniona przez widzów i krytykę. Ale mogłaby być lepsza. To rola zagrana na pół gwizdka. Daniel i Wojtek dzielili się z Wajdą tysiącem pomysłów dotyczących konkretnych scen, tekstów, kwestii, dialogów, kostiumów. A ja przychodziłem na plan i czekałem na polecenia. Do końca nie zorientowałem się, że trzeba było pracować zupełnie inaczej – w kontrze do partnerów. Należało się od nich odróżniać. I walczyć; to była jedyna metoda. Tymczasem ja cały czas czułem się przez nich zdominowany. Któregoś dnia przychodzę na plan i okazuje się, że moje teksty mówi Pszoniak. Były dobre, więc on je sobie wziął. Nie wywalczyłem sobie wśród kolegów własnego miejsca.

Po latach doceniam jednak tę rolę coraz bardziej. Wtedy miałem poczucie wielkiej przygody, ale nie zdawałem sobie sprawy, jak ważny będzie ten film, jak mocno wpisze się w świadomość widzów. Dziś po prostu jestem szczęśliwy, że mogłem wziąć udział w takim przedsięwzięciu.

Andrzej Kotkowski:

Z reguły było tak, że Andrzej robił pierwszy plan, ja robiłem drugi plan, czasem rzucałem jakieś pomysły. A jak scena była niemal gotowa, czasem Andrzej zostawiał mi ją do wykończenia. Jest zatem scena u Grunspana – Stanisława Igara. Moryc przychodzi oddać mu pieniądze. Jego cel jest prosty: zachować pieniądze dla siebie, tak aby uchronić interes swój i dwójki przyjaciół. Grunspan bardzo się awanturuje, sięga nawet po pistolet, ale koniec końców Moryc zachowuje te pieniądze i wychodzi.

Cała scena była kręcona w pałacu Poznańskich. A jej finał miał być taki: Moryc–Wojtek wychodzi z bramy, jest wieczór, z Moryca uchodzi napięcie, siada na krawężniku. Wszystko było przygotowane – znaleźliśmy odpowiednią bramę, przy niej krawężnik, na którym można było usiąść. A że zbliżał się koniec dnia zdjęciowego, Andrzej zostawił mi tę scenę do dokończenia.

Z Wojtkiem znaleźliśmy się jeszcze z Krakowa. Omówiliśmy sobie, jak to ujęcie ma wyglądać: Moryc wychodzi z bramy, widać jego ulgę, a kamera w tym momencie podjeżdża do jego twarzy. Próba techniczna zrobiona. Zaczynamy ujęcie. Wszystko idzie tak, jak się umówiliśmy, podjeżdżam kamerą do jego twarzy, a Wojtek nagle macha ręką i patrzy wprost w kamerę.

– Stop! – wołam. – Wojtek, co ty robisz, mamusię pozdrawiasz?

– Ja czuję, że tak powinno być – odpowiada.

Postanowiłem zachować się tak, jak uczył nas Andrzej Wajda. Jeśli aktor się na coś upiera i rozbija wcześniejsze ustalenia – jego prawo. Powinny zatem powstać dwa ujęcia: jedno takie, jakie wymyślił aktor, a drugie zgodne z ustaleniami reżyserskimi. Namówiłem więc Wojtkę, by zagrał też tak, jak się umówiliśmy. Niechętnie, ale się zgodził, potem pojechał do hotelu. Tymczasem ja zorientowałem się, że mam na planie jeszcze dwóch statystów i dorożkę. Zrobiliśmy więc ujęcie, że dorożka podjeżdża pod bramę, tak aby stworzyć efekt, że Moryc macha do wysiadających ludzi. Tyle że kiedy doszło do montażu, scena z dorożką wypadła beznadziejnie, natomiast to „machanie do mamusi” Wojtka miało w sobie magię – i zostało w filmie. Po tej scenie nauczyłem się, że warto czasem zapomnieć o tym, co się samemu wymyśliło, i zawierzyć aktorowi.

Wojciech Pszoniak:

Jak można okazywać radość z tego, że właśnie się kogoś zastraszyło? Ja nie potrafiłbym, nie umiałem, a może nie byłem w stanie tego zagrać. Dlatego poprosiłem Andrzeja, abym w tym momencie mógł zwrócić się bezpośrednio do widza i zamachać ręką wprost w kamerę. Wajda to ujęcie zostawił: moment, w którym została przekroczona granica ekranu...

Daniel Olbrychski:

Ankę miała grać Sławka Łozińska. Nawet po zdjęciach próbnych bardziej skłaniałem się właśnie ku niej, ale ostatecznie moja partnerką została Ania Nehrebecka. Zagrała spokojnie, z wyczuciem – typowa szlachcianka, bardzo piękna i bardzo polska.

Anna Nehrebecka:

Udało mi się wygrać próbne zdjęcia do tej roli. Byłam niezwykle dumna, a jednocześnie przerażona. Bałam się, że skoro w scenariuszu postać Anki jest w sumie niewielką rolą do zagrania, Wajda będzie miał swój obraz tej postaci, polegający głównie na jej dekoracyjnej funkcji na ekranie. A ja chciałam zaproponować coś więcej od siebie. Jakie są tego rezultaty – widać w filmie.

To właśnie Wajda z Danielem wymyślili, że moja bohaterka powinna przejechać się z Borowieckim–Olbrychskim na konną przejażdżkę. Zresztą potem

była to scena, która otwierała cały film. Ja, która w życiu wcześniej nie jeździłam na koniu, od samego początku zdjęć zaczęłam pobierać intensywne nauki konnej jazdy. Scenę tę zaplanowano do realizacji na sam koniec okresu zdjęciowego.

Na dzień przed tym ujęciem można było stwierdzić, że w zasadzie jedyne, co potrafię, to utrzymać się w miarę prosto w siodle. Ale Wajda wymyślił, że Anka powinna jechać w damskim siodle. Jak wiadomo, jest to zupełnie inna technika jazdy – nogi znajdują się po jednej stronie konia, podtrzymywane przez specjalne haki. Do tego zupełnie inaczej prowadzi się konia.

Przyprowadzono mi jakiegoś konia i Wajda powiedział:

– To przejedź się teraz kawałek, żebyś oswoiła się z tym wszystkim.

Śmiertelnie przerażona zapytałam, czy ten koń kiedykolwiek chodził pod damskim siodłem.

– Tak, on jest przyzwyczajony, chodzi wyłącznie pod damskim siodłem.

Całe szczęście, że był przy mnie masztalerz, bo kiedy wsiadłam, natychmiast poczułam, że zaczyna się dzieć coś dziwnego. Nie ukrywam, że zaczęłam się bać. Powiedziałam do niego:

– Wie pan co, nie mogę dać sobie rady z tym koniem. Niech pan wsiądzie i sprawdzi, co się z nim dzieje.

– A, bo on może jeszcze dzisiaj nie chodził – odpowiedział masztalerz, ale posłusznie wsiadł na tego konia. A wtedy zwierzak dostał szału. Natychmiast wyszło na jaw, że on nigdy nie miał na sobie damskiego siodła. Ale silna męska ręka go ujarzmiła.

Udało mi się jakoś przejechać dwa kółka, bo koń był już tak zmęczony, że było mu wszystko jedno. Tymczasem ktoś z ekipy stwierdził, że ten koń jest niedobry i powinno się znaleźć innego, o zupełnie innej maści. Nazajutrz, tuż przed zdjęciami, przyprowadzili mi konia, którego ja zresztą znałam, bo odbywałam na nim kilka treningów. Wsadzili na niego siodło i posadzili mnie na zwierzaka. Przez pierwsze chwile udawało mi się w jakiś sposób utrzymywać równowagę. Kiedy Daniel zobaczył mnie w siodle, natychmiast rozpedził swojego konia. Ani się obejrzałam, jak mój koń klusem ruszył za tamtym. Zajął się głównie odmawianiem wszelkich znanych mi modlitw. Przegalopowaliśmy tak dwa kółka, po czym Daniel gwałtownie zahamował przed Wajdą. Zanim się zorientowałam, mój koń uczynił to samo. Wystrzeliłam jak z procy z tego siodła, zrobiłam salto w powietrzu, wodze trzymałam cały czas w rękach, po czym spokojnie osunęłam się po przednich kopytach i siadłam na ziemi. Do dziś nie wiem zresztą, jak udało mi się to wykonać.

Wajda zaczął krzyczeć:

– Gdzie są kamery? Czemu nie włączyliście kamer?!

Ja w tym czasie usiłowałam dojść do siebie. Na szczęście nic mi się nie stało, ale w związku z całym wydarzeniem dostałam konia, na którym jeździłam

poprzedniego dnia. Wypuszczono mnie na otwarty teren, co, zważywszy na moje umiejętności jeździeckie, było decyzją dosyć ryzykowną. Efekt w filmie jest taki, że ja rzeczywiście siedzę w tym siodle dość sztywno.

Zapytałam potem, że skoro moje umiejętności są minimalne, dlaczego robiono tyle ryzykownych posunięć. Usłyszałam w odpowiedzi:

– Co się martwisz? Gdybyś spadła i się połamała, to najwyżej nie byłoby tej sekwencji. Ale i tak to jest przecież ostatni dzień zdjęciowy, więc film i tak by powstał.

Zrozumiałam wtedy, jak wielka jest w polskim kinie troska o aktora...

Barbara Pec-Ślesicka:

Osobna ekipa bodaj przez trzy tygodnie robiła sekwencję zatytułowaną roboczo „przejazd Anki do Łodzi”. Męczyli się z tym strasznie długo, fotografując miasto kawałek po kawałku. Miał to być przejazd Anki – Nehrebeckiej i wuja – Tadeusza Białoszczyńskiego – z ich dworku do fabrycznej Łodzi. W założeniu krótka sekwencja, ale powstała niezwykła panorama miasta dziewiętnastego wieku, z przekrojem różnych warstw społecznych i klimatów.

Anna Nehrebecka:

Nie pamiętam, ile dokładnie trwały zdjęcia do tej sekwencji. Ale wiem, że kręciliśmy to na ulicach, które dzisiaj już nie istnieją. Według mnie był to ostatni moment na uchwycenie starych, niezwykłych punktów tego miasta. Dlatego ten film ma dla mnie również swój wymiar historyczno-dokumentalny.

Marek Walczewski:

U Wajdy, żeby jakoś zaistnieć w jego filmie, trzeba mieć bardzo precyzyjnie obmyśloną postać. Zdarzają się jednak przypadki. Tak było z postacią Bum-Bum – podpalacza z *Ziemi obiecanej*. Ta postać była zapisana w scenariuszu, ale jako zdecydowanie epizodyczna. A jednak ludzie mnie pamiętają. Może dlatego, że kiedy przyjechałem na plan, oczekując na ujęcie, zacząłem ćwiczyć miny do wieczornego przedstawienia Witkacego w moim macierzystym teatrze. Zobaczył mnie Wajda.

– O, panie Mareczku, bardzo ładnie tu pan takie minki robi – powiedział – to niech pan sobie tu stanie, my pana sfotografujemy, bo po co ma pan robić te minki tak dla nikogo?

Potem, kiedy zobaczył, jak wyszła ta scena, zdecydował jeszcze o dokręceniu sceny z podpaleniem, kiedy Borowiecki strasznie tego Bum-Bum kopie. Właśnie w tym ujęciu zdarzyła mi się podobna sytuacja jak wcześniej w *Weselu*. Mianowicie po zakończeniu tego ujęcia Wajda zarządził zmianę planu. Nikt nie zorientował się, że do moich oczu dostał się piasek i w związku z tym nie

potrafię samodzielnie wstać. Leżałem, ślepy, mając wrażenie, że dookoła mnie wciąż trwa pożar. Nie wiedząc, jak wybrnąć z tej sytuacji, zacząłem wołać o pomoc, aż wyratowała mnie bodaj sekretarka planu.

Poszedłem do garderoby przemyć twarz. Wracam na plan, a Wajda, zobaczywszy mnie, wzywa mnie do siebie i mówi:

– Dlaczego pana nie było znowu?

– Byłem, tylko zostawili mnie. Pan zawołał: zmiana planu, a ja tam zostałem. Nie było nikogo, kto by mnie wyprowadził z tych płomieni.

– To ja nie wiedziałem, że coś takiego pan tam przechodzi.

Przyjął do wiadomości i zajął się ustawianiem kolejnego ujęcia...

BOGUDAN LAMBACH

/Imię i nazwisko członka Komisji/

KARTA OCEN FILMU

p.t. "Ziemia obiecana"

Elementy oceny

punkty

OGÓLNA OCENA IDEOWA FILMU	od 1 do 15	15
/elementy polityczne, społeczne, wychowawcze, poznawcze itp/		
OGÓLNA OCENA ARTYSTYCZNA	od 1 do 15	12
/ układ tematyczny, kompozycja, celowość środków obrazowo-wyrazowych, postawienie konfliktu, prowadzenie aktorów, rysunek postaci, montaż itp/		
OCENA OBSADY I GRY AKTORSKIEJ.....	od 1 do 5	5
OCENA OPRAWY PLASTYCZNEJ I STRONY DŹWIEKOWEJ FILMU		
- zdjęcia	od 1 do 3	3
- scenografia i kostiumy	od 1 do 3	3
- dźwięk	od 1 do 3	3

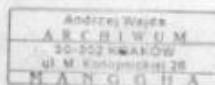
ogółem punktów

15

Kat. I	film wybitny	od 40 do 44 punktów
Kat. II	wartościowy	od 34 do 39 punktów
Kat. III	przeciętny	od 27 do 33 punktów
Kat. IV	słaby	od 19 do 26 punktów
Kat. V	zły	do 18 punktów

Ewentualne uwagi :

8240/28 XI 89



Podpis

Lambach

Karta ocen *Ziemi obiecanej* – filmu spełniającego wszystkie wymogi „społeczne i wychowawcze”, niestety nie w pełni doskonałego artystycznie...

Kiedy 21 lutego 1975 roku *Ziemia obiecana* trafia na ekrany, nikt nie ma wątpliwości: oto prawdziwe arcydzieło Wajdy. Potwierdzeniem tego jest fakt, że na odbywającym się na przełomie sierpnia i września w Gdańsku II Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Wajda otrzymuje główną nagrodę – Złote Lwy (ex aequo z Jerzym Antczakiem, wyróżnionym za *Noce i dnie*). *Ziemia obiecana* otrzymuje również trzy nagrody indywidualne – dla Wojciecha Pszoniaka za „osiągnięcia aktorskie”, dla Tadeusza Kosarewicza za scenografię i dla Wojciecha Kilara za muzykę. Kilkanaście tygodni później władze polskiej kinematografii oficjalnie zgłaszają *Ziemię obiecana* do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego. I oto po raz czwarty w historii polskiego kina, a po raz pierwszy w karierze samego Wajdy – polski film taką nominację uzyskuje. Jest przy tym jednym z faworytów do nagrody, tyle że w momencie, kiedy w USA robi się głośno o nominacji, równocześnie zaczynają pojawiać się głosy oskarżające *Ziemię obiecana* o antysemityzm...

Edward Kłosiński:

Wszystko zaczęło się po jakimś pokazie *Ziemi obiecanej* w Szwecji, gdzie jak wiadomo, było dosyć duże skupisko polskiej emigracji 1968 roku. Wielu ludzi zaczęło krytykować film, nie oglądając go, a mając w pamięci książkę. Reymont rzeczywiście był antysemitą, czego specjalnie nie ukrywał, i jest to w książce wyczuwalne. Natomiast trudno oskarżać o wrogie zamiary wobec społeczności żydowskiej film Andrzeja! W tym wypadku wygłoszony został wyrok przed popełnieniem jakiegokolwiek zbrodni.

Wiele lat później, kiedy, zwłaszcza za granicą, ludzie dowiadywali się, że byłem jednym z operatorów tego filmu, zwracali uwagę, jak bardzo wtedy Andrzej został skrzywdzony.

Anna Nehrebecka:

By promować ten film, pojechała do Los Angeles ekipa w składzie: Andrzej Wajda i jego żona, Krystyna Zachwatowicz, Wojtek Pszoniak, nieodżałowany, wspaniały Bolesław Michałek, ja i dwoje przedstawicieli Filmu Polskiego. To, co się tam działo, było dla mnie jednocześnie przerażające i śmieszne, albowiem wszystko można powiedzieć o *Ziemi obiecanej*, tylko nie to, że jest to film antysemicki.

Daniel Olbrychski:

Krytyka, zwłaszcza amerykańska, oskarżała Wajdę o antysemityzm;

w Polsce Poręba i jego grupka zarzucali Wajdzie antypolskość; Niemcy dopatrywali się antygermanizmu. Oczywiście, z punktu widzenia ksenofobów, *Ziemia...* mogła uchodzić za „anty”. Jest kilku Żydów narysowanych karykaturalną kreską; jest Polak Wilczek, sukinsyn w stosunku do żydowskiej biedoty, który na początku filmu śpiewa, fałszując „O polska krainooo...”; jest Borowiecki, zaklinający się na obraz Madonny; jest krwio pijca Bucholc; jest bęcwał i nuworysz Müller; jest inny Niemiec, rozpustnik i deprawator, którego gra Zapasiewicz.

Niechęć części Amerykańskiej Akademii Filmowej wywołał rzekomy antysemityzm filmu. Co im tam, że Polak jest przedstawiony jak szuja. Zobaczyli tylko kilku skarykaturowanych Żydów, choć takich samych Żydów można dziś spotkać na Manhattanie przy którejś tam avenue. Członkowie Akademii jakoś nie spostrzegli, że najsympatyczniejszą postacią całego filmu jest Moryc Welt, Żyd grany kongenialnie przez Pszoniaka. Nie spostrzegli ubogich mieszkańców żydowskich slumsów, krzywdzonych przez zachłannego Polaka. Oskarżać ten film o antysemityzm... Taki sam nonsens, jak oskarżać go o pozostałe anty-izmy.

A przecież to film przede wszystkim o przyjaźni; kluczem do niego jest trzech chłopców, którzy podając sobie ręce, mówią: „Ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic, więc razem mamy tyle, w sam raz tyle, żeby za rok mieć największą fabrykę w mieście”. Ci trzej chłopcy nieprzypadkowo są: jeden Żydem, drugi Polakiem, a trzeci Niemcem.

Wojciech Pszoniak:

Jest dla mnie niepojęte, że ten film żyje własnym życiem już ponad czterdzieści lat i jest doceniany przez kolejne pokolenia widzów. Pamiętam, jak Ingmar Bergman powiedział, że *Ziemia obiecana* jest jednym z najlepszych filmów w historii kina. Rzeczywiście w tym filmie zawarło się coś niepowtarzalnego. Coś, co już jest dzisiaj nie do odtworzenia, nie dlatego, że nie ma już tamtej, naturalnej scenografii. Myślę, że udało się zgromadzić przy tym filmie znakomitą ekipę. Ci wszyscy ludzie – nie tylko aktorzy, a przecież nie ma w tym filmie ani jednej złej roli, począwszy od ról głównych, po najmniejsze epizody – obdarzyli *Ziemię obiecana* swoją energią, która dała temu filmowi niepowtarzalną siłę...

1 Pomysłodawczynią była Krystyna Zachwatowicz

2 Fragmenty książki Barbary Osterloff *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*.

3 Wypowiedź z książki *Filmowcy*.

4 Wypowiedź z książki Teresy Wilniewczyc *Andrzej Seweryn*.

===AGEKfw9mCWcIKF9/L0M2RSpJM0o+WzdZMB4+dzMTJB0iFiYSJw===

8. PRZEŁOM

Scena 64

Dzwonec kolejowy

act. 2 na

1. (a)ry peron dźwiękowy woda.
2. a)ri ubra)ni ciep)o. Bir)ent j)it w s)in)et)li)aj
3. K)on)ie)nie widoczny napis Krak)ow 97.
4. Zrobi) z)bl. Michal)at)ka w)nie)ch)nie)te do s)r.

Z)oz)ga od Michal)at)ka odwr)oc)ony
nie pat)ny a)ka.

Daleko a)ri na peronie. Bir)ent H)aul)ka.
Tak a)ie)by przej)ć na b. d)l)upi ob)ie)kt)w.
Widz)eci s)ich w) p)et)nym pl)at)nie; zagraci
Ja s)r. bez dialogu t)u. a)ri m)owi, ale my tego
nie s)ly)z)ymy.
H)aul)ka j)est w) cig)y - widai to wy)ra)nie.

(Z)il)os) fel)et o) pl)acka j)est war)ny) bo
potem wraca w) "O)st)oi")

W)ie) a)ri zostaje na peronie i) kiedy p)oci)g
ma) w)at)ka to za) u)w)ia).



Uwaga!

Bir)ent i) Michal)ak rozmawiaj) w) przed)iu
III K)lasy. * wtedy s)ga. bo p)er)ny) nie b)

Jedna ze scen *Człowieka z marmuru*, rozpisana i rozrysowana na ujęcia

Uniesiony sukcesem *Ziemi obiecanej* Wajda szybko zaczyna przygotowywać kolejny projekt. Bolesław Sulik przynosi do Zespołu „X” scenariusz dotyczący mało znanego epizodu z życia Josepha Conrada, kiedy to mocno już starszy pisarz raz jeszcze postanawia wypłynąć na morze. Wajda co prawda rezygnuje z realizacji tego akurat projektu, pozostaje jednak przy Conradzie, a dokładniej – przy jego powieści *Smuga cienia*.

Bohaterem *Smugi cienia* jest młody, mało doświadczony marynarz, który niespodziewanie dla siebie obejmuje dowództwo okrętu. Otrzymuje polecenie, by przeprowadzić ów statek z Bangkoku do Singapuru. Takie ustawienie fabuły oznaczało, że spora część zdjęć musiała być zrealizowana na morzu.

Witold Sobociński:

Musiałem w pewnym momencie przejąć dowodzenie na planie, bo na tym nieszczęsnym okręcie pochorowała się cała ekipa, z Wajdą na czele. Mieliśmy robić sekwencję sztormu i rzeczywiście przyszedł sztorm, z gatunku potężnych. Większość uciekła z tego statku, zostałem tylko ja, część ekipy i brytyjscy aktorzy. Tyle że oni wszyscy rzygali równo, a ja nie. W jednej kieszeni miałem bułeczkę, w drugiej – małą butelkę ballantine’a. I kiedy mocniej kiwało, sięgałem na przemian to do jednej, to do drugiej kieszeni. I jakoś dałem radę.

Mam niedobre wspomnienia z tego filmu. Wajda publicznie powiedział w jakimś wywiadzie wiele negatywnych słów o tej realizacji, między innymi i o tym, że pomylił się w obsadzeniu roli głównej. Nie powinno się tak mówić o własnym dziele.

Wajda rzeczywiście uważa *Smugę cienia* za jedną ze swoich największych porażek. Podobnego zdania są krytycy. Film trafia na ekrany 6 września 1976 roku; w numerze wrześniowym miesięcznika „Kino” Michał Komar pisze: *Film nie umie sobie poradzić z twórczością Conrada. Czyni zeń nadętego nudziarza, rozmazańca nurzającego się w duszach mężczyzn co najmniej niezrównoważonych. Dlaczego tak się dzieje? Być może, tak przynajmniej podejrzewam, źródłem niepowodzeń jest poszukiwanie miejsca dla psychologii tam, gdzie miejsca dla niej nie ma. Smugę cienia na przykład traktuje się jako opis psychiki dojrzewającego młodzieńca, który znalazł się w szczególnie uciążliwej sytuacji. Więc źródłem sensu i siły napędzającej opowieść twórca filmowy będzie szukał w relacji między psychiką bohatera a sytuacją zewnętrzną (statek, choroba nękająca załogę, żar lejący się z nieba, etc.). A ponieważ ani żaru, ani bezwietrznej ciszy nie można przedstawiać ciągle, bo widz się zanudzi, więc trzeba to jakoś ładnie sfotografować, wymyślić parę atrakcyjnych zadań dla aktorów balansujących na maszcie. Wraz z porzuceniem spraw istotnych, wraz z przymknięciem oczu na problematykę postaw, całe zadanie*

streszczać się zaczyna w sprawności technicznej, w wizualnym zadośćuczynieniu wymogom realistycznej potoczności obrazu.

To właśnie po klęsce *Smugi cienia* Wajda mówi też, że dość ma ilustrowania książek. To wyraźny sygnał, że reżyser coraz poważniej myśli o filmie współczesnym. Tym bardziej że po względnych latach spokoju po objęciu władzy przez Edwarda Gierka znów narastają działania opozycji. Wajda, który nigdy nie należał do PZPR, zaczyna bardzo dyskretnie wspierać opozycjonistów. Jest jednak przede wszystkim filmowcem. Dochodzi do wniosku, że na temat tego, co aktualnie dzieje się w Polsce, wypowie się właśnie w kinie. Podejmuje decyzję, że raz jeszcze spróbuje sięgnąć po pewną historię, która leży w szufladzie od trzynastu lat.

Korzenie projektu, zatytułowanego ostatecznie *Człowiek z marmuru*, sięgają początków lat sześćdziesiątych, kiedy Wajda był członkiem Zespołu „Kamera”. Po porażce *Samsona* Wajda szukał odpowiedniego materiału na film współczesny. Jerzy Bossak, szef zespołu, znalazł w jakiejś gazecie notatkę o człowieku, który zgłosił się do urzędu zatrudnienia, ale został odprawiony z kwitkiem. Urzędniczka rozpoznała w nim jednak dawnego przodownika pracy, jeszcze z lat stalinowskich.

Z prośbą o napisanie scenariusza zwrócił się wtedy Wajda do Aleksandra Ścibora-Rylskiego. To reżyser podsunął pomysł, aby opowieść o przodowniku pracy pokazana została z perspektywy młodej reżyserki, Agnieszki, która próbuje zrealizować swój film dyplomowy o bohaterze sprzed lat. Nie jest dziś tajemnicą, że inspiracją zarówno dla samego Wajdy, jak i dla scenarzysty stała się Agnieszka Osiecka, wybitna poetka, która w latach 1957–1962 studiowała reżyserię w Szkole Filmowej w Łodzi.

Gotowy tekst ukazuje się 4 sierpnia 1963 roku w warszawskim tygodniku „Kultura”. Jednak o realizacji filmu nie ma mowy – władze blokują zgodę na realizację. Powodem jest fakt, że scenariusz zbyt wyraźnie atakuje system przodownictwa pracy, który ówczesna władza uważała za „kamień węgielny komunizmu”. Tekst trafia więc do szuflady.

Trzydzieści lat później Wajda postanawia jeszcze raz sięgnąć po ten scenariusz. Po sukcesie *Ziemi obiecanej* wciąż ma dobrą opinię. Do tego dochodzą całkiem dobre relacje z ministrem kultury, Józefem Tejchmą.

Zygmunt Malanowicz:

Może to zabrzmieć paradoksalnie, bo o ludziach z tamtych czasów powinno się mówić źle, ale Józef Tejchma był jednym z najlepszych naszych ministrów kultury, jakich mieliśmy.

Tejchma długo waha się, jaką podjąć decyzję. Zdaje sobie sprawę, że jeśli zdecyduje się na konsultację z kolegami z KC – nie uzyska jednoznacznej zgody i scenariusz najprawdopodobniej pozostanie w szufladzie. Dlatego dochodzi do

wniosku, że powinien podjąć decyzję sam, nawet jeśli groziłaby ona utratą stanowiska.

Trzeciego lutego 1976 roku Wajda uzyskuje od ministra Teichmy formalną zgodę na skierowanie scenariusza do realizacji. Zatem wszystko jest jasne, *Człowiek z marmuru* może wkroczyć w okres przygotowawczy. Wajda zaczyna gromadzić ekipę. Obok niezawodnej Barbary Pec-Ślesickiej jako kierownika produkcji do ekipy trafiają Allan Starski, który po raz pierwszy pracował z Wajdą przy nieszczęsnej *Smudze cienia*, i operator Edward Kłosiński.

Edward Kłosiński:

Z Andrzejem Wajdą znałem się od czasu *Brzeziny*. Wiedziałem od jakiegoś czasu, że istnieje scenariusz *Człowieka z marmuru*, ale nie miałem okazji go przeczytać. Andrzej dobrze wiedział o moich poglądach politycznych. Wiedział również, że mam dość rozległą wiedzę o latach pięćdziesiątych. Dlatego kiedy zwrócił się do mnie z propozycją robienia *Człowieka...*, przyjąłem ją z radością. Bardzo chciałem robić ten film.

Jerzy Radziwiłowicz:

Andrzeja Wajdę poznałem, będąc jeszcze studentem krakowskiej szkoły teatralnej. Przez rok raz w tygodniu prowadził u nas zajęcia z filmu. Potem pracowałem z nim w Starym Teatrze. Któregoś dnia powiedział mi, że jest taki scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego, w którym jest rola dla mnie. Poprosił, abym przeczytał ten tekst – bo mało kto pamiętał, że tekst istniał już kilkanaście lat i został nawet wydany w formie książkowej. Preczytałem i zostałem zaproszony na plan.

Trzeba jasno podkreślić, że owe próbne zdjęcia nie miały nic wspólnego z klasycznym szukaniem aktora. Od początku byłem jedynym kandydatem do roli, a zdjęcia te miały na celu wypróbowanie różnych kostiumów, określenie charakterystyki, czy Birkut powinien nosić wąsy itp.

Kiedy rozpoczynała się praca nad filmem, asystentką reżysera była Agnieszka Holland. Komuś się to jednak nie spodobało i Agnieszka musiała odejść. Uczyniła to zresztą w pełnej zgodzie z Wajdą, by ratować film.

Agnieszka Holland:

Andrzej zaproponował mi stanowisko swojej asystentki. Preczytałam scenariusz, wydał mi się bardzo ważny. Uznałam, że to rzeczywiście jest film, przy którym chciałabym pracować.

Po jakichś dwóch czy trzech tygodniach przyszło do Zespołu – nie wiem, czy z Ministerstwa Kultury, czy bezpośrednio z KC – polecenie, żeby odsunąć mnie od produkcji. Wtedy stało się jasne, że istnieje swoisty zapis na moją osobę. Andrzej,

Basia Ślesicka i reszta ekipy – wszyscy zachowali się w tym momencie fantastycznie. Oznajmili mianowicie, że jeśli nie zostaną przywrócona do ekipy, produkcja filmu zostanie zawieszona. Jednocześnie swój ostry protest wyraziło Stowarzyszenie Filmowców Polskich. Przypadek odsunięcia mnie od stanowiska asystenta był chyba pierwszym, przy którym nasze środowisko poczuło, że jest zintegrowane.

Dla Andrzeja cała ta sytuacja była szokiem. Nie spodziewał się takiej reakcji ze strony władz. Uważał, że przyczyną tej decyzji jest moje nazwisko, że nazwisko Holland nie jest do przyjęcia dla partyjnych kacyków, bo za bardzo kojarzy im się z historią mojego ojca.¹ Andrzej zrobił wtedy coś niezwykłego, co na zawsze zmieniło relacje między nami: zaproponował, że mnie zaadoptuje i da mi swoje nazwisko. Oczywiście nie chciałam tego, bo zachowałam nazwisko swojego ojca całkowicie świadomie i był to rodzaj z jednej strony wierności jego pamięci, z drugiej – forma prowokacji.

Wszyscy, którzy znali Andrzeja wcześniej, mówili, że historia związana z moją osobą stała się dla niego punktem zwrotnym. Momentem, kiedy w Andrzeju narodził się świadomy opozycjonista. Od tej chwili Andrzej zaczął świadomie iść w stronę opozycji, wspierać ją nie tylko poprzez filmy, a to wszystko doprowadziło potem do *Człowieka z żelaza*.

Jerzy Radziwiłowicz:

To Agnieszka Holland prowadziła próbne zdjęcia. I w trakcie tych przymiarek improwizowaliśmy – zadawała mi – Birkutowi – pytania z za kamery. Andrzej wkleił potem fragmenty tych materiałów do filmu. Pokazał mi je zresztą, jeszcze przed rozpoczęciem normalnych zdjęć. Stanowiły dla mnie pewnego rodzaju matrycę – kiedy były problemy, jak Birkut powinien się w danym momencie zachować – odwoływaliśmy się do tych scen. Do owej nieśmiałości, niewinności, czystości, takiej jasności, stanowiącej ustaloną na samym początku podstawę charakteru Mateusza Birkuta.

Oglądałem wszystkie materiały zdjęciowe. Oczywiście po części wynikało to na początku z pewnego odruchu narcystycznego – każdy ma w sobie coś takiego, że chce sprawdzić, czy dobrze wygląda przed kamerą. Ale tego można się szybko pozbyć, natomiast regularne oglądanie materiałów pozwala kontrolować prowadzenie roli. Dzięki temu uniknęliśmy raz potwornego błędu. Chodzi o scenę przed biciem rekordu, kiedy sekretarz partyjny, grany przez Wiesia Wójcika, podaje Birkutowi kawę, papierosa itp. W pierwszej wersji Birkut zaczął zachowywać się przeraźliwie, jak rozpaskudzony bachor. Kiedy zobaczyłem efekt, byłem przerażony – gdyby zostawić to w filmie, Birkut straciłby całą wiarygodność. Poprosiłem Andrzeja, żebyśmy zrobili to jeszcze raz. A ponieważ dekoracja jeszcze stała, Andrzej zgodził się i powtórzyliśmy ujęcie.

Pomnik Birkuta to jestem ja. Rzeźbiarz, nie pamiętam dziś jego nazwiska, dostał moje zdjęcie i zrobił ten pomnik z materiału podrabianego na marmur świętokrzyski. Zresztą ten rzeźbiarz pojawia się w filmie w scenie, kiedy pozuję mu i z nim rozmawiam. A sam pomnik pewnie leży gdzieś w piwnicach Wytwórni Filmów. Widziałem go jeszcze raz, kiedy pojawił się w *Barwach ochronnych* Zanussiego.

Edward Kłosiński:

Andrzej zdawał sobie sprawę, że część współczesna wymaga znacznych przeróbek. Do roli Agnieszki przymierzał kilka znanych, ostrych dziennikarek. Jednocześnie odbywały się zdjęcia próbne z młodymi aktorkami. I kiedy na tych zdjęciach pojawiła się Krysia, wiedzieliśmy już, że mamy naszą Agnieszkę. Żadna inna kandydatka do tej roli nie miała w sobie takiej intensywności jak ta młoda, świeżo po szkole dziewczyna.

Krystyna Janda:

Jakiś czas po filmie poznałam listę kandydatek przesłuchiwanym do roli Agnieszki. Do dziś zdumiewa mnie, w jak wielu środowiskach odbywały się poszukiwania – nie tylko w środowisku aktorskim. Warto również przypomnieć, że kiedy scenariusz był pisany, inspiracją dla Ścibora-Rylskiego była Agnieszka Osiecka. Ten tekst był dla niej pisany – Agnieszka całe życie była osobą fascynującą, kolorowym ptakiem, pobudzającym wyobraźnię. Od strony wizualnej w jakiejś części byłam do niej podobna. Choć nie był to czynnik najważniejszy, pewnie miał też dla Wajdy znaczenie.

Andrzejowi Wajdzie prawdopodobnie powiedział o mnie Andrzej Łapicki. Łapicki nie uczył mnie w szkole teatralnej, ale obserwował i zaproponował główną rolę w *Portrecie Doriany Greya*. Wajda znał chyba telewizyjne *Trzy siostry* w reżyserii Aleksandra Bardinięgo, które wywołały spore poruszenie ze względu na debiut Ewy Ziętek, Joasi Szczepkowskiej i mój. Ale przede wszystkim zaintrygowało go, że jakaś dziewczyna gra chłopca. Przyszedł więc na próbę generalną, zresztą w towarzystwie przyszłego operatora *Człowieka z marmuru*, późniejszego mojego męża, Edwarda Kłosińskiego. Obaj panowie zaprosili mnie na zdjęcia próbne.

Nie chciałam iść. Miałam nie najlepsze wspomnienia z poprzednich tego typu prób. Na przykład na próbne zdjęcia do *Wielkiego układu* Andrzeja Piotrowskiego przyszedłam speszona i ubrana w biały kostium. Operator zmierzył mnie krytycznym spojrzeniem i jęknął: „Co to jest? Taka blada i jeszcze cała na białą! Przebierzcie ją, dajcie jej przynajmniej coś kolorowego do twarzy. A w ogóle to nie ta uroda...”. Podobnie zdarzyło się przy telewizyjnej *Lalce*. Bardzo chciałam zagrać rolę pani Stawskiej. W trakcie próbnych zdjęć uporczywie

szukałam więc jakiegoś charakterystycznego wizualnego momentu, aby postać przemówiła przeze mnie. Przyszła decydująca godzina przeglądu materiału i ktoś z obecnych, wskazując na moje ekranowe wcielenie, zapytał z sympatią: „Kto to jest, cóż to za ocean smutku?”. Na co reżyser Ber: „To Janda. No cóż, ale pani Stawska musi być piękną kobietą...”.

Ponoć już na pierwszych zdjęciach próbnych zapadła decyzja, że to ja zagram. Tymczasem Wajda zapraszał mnie jeszcze ze trzy, cztery razy. Oburzałam się, uważałam, że powinien zdecydować się, a nie męczyć mnie i trzymać w niepewności. Wtedy zadzwonił do mnie i powiedział, żebym się nie denerwowała, bo ja gram, a jemu zależy na dobraniu innych aktorów. Pamiętam jedną z takich prób. Janusz Weiss próbował do roli dziennikarza, którą potem zagrał Boguś Sobczuk. Przychodziłam do Wajdy, wciąż niepewna, czy to ja będę Agnieszka.

Barbara Pec-Ślesicka:

Muszę się przyznać, z biciem w piersi, że Andrzej miał zdecydowaną wizję Agnieszki i konsekwentnie ją realizował. Natomiast my dookoła niego byliśmy oburzeni: jak to – taka dziewczyna, studentka, nasza młodsza koleżanka – nigdy by się tak nie zachowywała. Cośmy natruli Wajdzie głowę na tę okoliczność... On słuchał nas uważnie, kiwał głową i mówił: „Tak, tak, macie rację”, po czym zachowywał się dokładnie tak, jak filmowa Agnieszka: wybierał to, co sam uważał za stosowne. Potem doszłam do wniosku, że Andrzej właściwie już na etapie próbnych zdjęć ułożył sobie w głowie tę rolę, a potem na planie bardzo konsekwentnie poprowadził Krysię. I dobrze się stało, bo inaczej jej rola nie miałaby w sobie takiej siły.

Krystyna Janda:

Praktycznie wszyscy w ekipie byli wobec mnie na nie. Janek Ossowski, asystent operatora, powiedział nawet, że to skandal, że do tej roli zatrudniono jakąś amatorkę zamiast profesjonalnej aktorki. Mnie te opinie nie interesowały. Ważniejszy był mój kontakt z Andrzejem. Intuicyjnie czułam, że biorę udział w czymś, co da mi na zawsze pewien kierunkowskaz.

Edward Kłosiński:

Krysią już na próbnym zdjęciu wykazała się niezwykłą intensywnością. Nam wszystkim Krysią skojarzyła się z Agnieszka Holland. Agnieszka była wtedy dość radykalna i dawała temu wyraz. Andrzej wysłał Krysię na plan do Agnieszki, żeby poobserwowała jej pracę i żeby z zaobserwowanych elementów zbudowała własną postać.

Krystyna Janda:

Wajda zaprowadził mnie na plan do Agnieszki Holland, która realizowała wtedy *Niedzielne dzieci*, i kazał mi się jej przypatrzeć. Obejrzałam ją dokładnie, ale w dalszym ciągu nie wiedziałam, kogo mam grać.

Agnieszka Holland:

Rzeczywiście Kryśka była u mnie na planie. Powiedziałam jej potem po latach, że musiała mnie źle obserwować: kiedy ja oczekuję od kogoś wypowiedzi, najczęściej słucham rozmówcy. Dla mnie, kiedy obejrzałam gotowy film, podstawowym problemem był fakt, że filmowa Agnieszka w ogóle nie słucha partnerów. Nie wydawało mi się prawdopodobne, aby ci wszyscy ludzie opowiadali jej o wspomnieniach, nierzadko bardzo ciężkich, z lat stalinowskich, bo w czasie, kiedy oni mówili, Agnieszka zajęta była przede wszystkim sobą.

Barbara Pec-Ślesicka:

Moim zdaniem takie zachowanie jest właśnie walorem ekranowej Agnieszki. Jej nie obchodzi, co jej wciskają. Ona wybiera to, co jest jej potrzebne, reszta jej nie obchodzi. Agnieszka zachowuje się dokładnie tak, jak Andrzej Wajda.

Krystyna Janda:

Andrzej dał mi tylko jedno zadanie: mam wszystkich zainteresować, zbulwersować, zdenerwować. Wszystko jedno, jakimi środkami, ale miałam unieść na sobie współczesną część filmu. Postanowiłam zatem sportretować środowisko mi najbliższe – koleżanki i kolegów z liceum plastycznego, moich rówieśników. Młodzież dziwną, nieco ekstrawagancką, do której sama jeszcze niedawno należałam. Taką, która byłaby gotowa okleić Pałac Kultury ligniną i obsiać rzeżuchą. Chciałam sportretować kategorię młodą osobę, która uważa, że jest w stanie zmienić w świecie wszystko. Wajdzie to się spodobało.

Często pytano mnie, kto wymyślił mi kostium. My się tak ubieraliśmy – dzinsowe ciuchy albo amerykańskie kurtki wojskowe. Andrzej zobaczył mnie w takim stroju i tak zostało. Dał mi tylko amerykański worek.

Edward Kłosiński:

Ten rodzaj myślenia o filmie, jaki ma Andrzej Wajda, wart jest moim zdaniem góry złota. To Andrzej zdecydował, że filmowa Agnieszka powinna chodzić w jednym kostiumie i zawsze mieć przy sobie worek. „Ona musi być z workiem – mówił – a w tym worku jest wszystko, co ona ma. Ma na sobie jedno ubranie, nie zmienia go, pierze tylko. To jest jedyne jej ubranie, bo ona w ogóle nie przywiązuje do takich rzeczy wagi”. Dzięki takim właśnie uwagom buduje się postać. A Andrzej potrafi to określić czasem i jednym zdaniem.

Krystyna Janda:

Rola Agnieszki miała być początkowo epizodyczna. Przed rozpoczęciem zdjęć w hotelu Solec odbyła się próba czytana. Już wtedy pojawiły się głosy, że warto postać rozbudować, dlatego praktycznie z dnia na dzień odbywało się dopisywanie scen. To był naturalny proces w ówczesnym polskim kinie. Ze względu na lęk przed cenzurą wiele scenariuszy istniało jedynie w postaci szkicu, a praca nad tą podstawową warstwą literacką odbywała się już na planie, nierzadko niemal do zakończenia zdjęć. Czasem efekty tego były śmieszne, bo nagle w połowie pracy, kiedy całą rolę miałam już przemyślaną, zbudowaną, dowiadywałam się, że moja postać ma zupełnie inne znaczenie dla fabuły.

Do dziś obserwuję u siebie, że kiedy wieczorem mam w teatrze zagrać rolę dramatyczną, zachowuję się inaczej, niż kiedy gram rolę komediową. Jest coś takiego u aktora, że organizm dostraja się do zadania, które go czeka. W przypadku *Człowieka z marmuru* na trzy miesiące po prostu stałam się Agnieszką. Ta praca zbyt mnie zafascynowała, za dużo pochłaniała emocji i energii, żeby to chociaż na chwilę zostawić. Paradoksalnie – wieczorami grałam Anielę w *Ślubach panińskich*, jedną z najłagodniejszych postaci w całej literaturze teatralnej. Nie wiem do dziś, jak godziłam obie role, zresztą nie sądzę, żeby ta Anieli miała dla mnie jakiegokolwiek znaczenie. Nie liczyło się nic poza filmem.

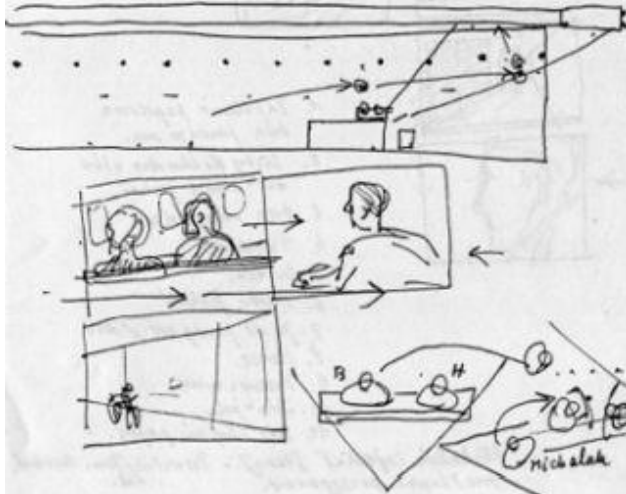
Sypiałam mało, na planie pojawiałam się jako jedna z pierwszych. I na pewno nie byłam osobą pracującą konwencjonalnie. Kiedy tylko przychodził mi do głowy jakiś pomysł, a miałam ich tysiące, natychmiast przerywałam wszystkim pracę, na czele z Wajdą, krzycząc: „Ale mam pomysł!”. I wielkość Andrzeja polegała na tym, że on to rozumiał i nie miał mi za złe. Obserwował mnie i wykorzystywał moje emocje. Ale gdybym miała dzisiaj sama siebie obiektywnie ocenić, to rzeczywiście byłam narwaną dziewczyną, której pomyliło się to, kogo gra, z tym, kim jest, i jednocześnie emocje nie pozwalały jej być choćby nawet poprawnym współpracownikiem.

Magda Teresa Wójcik:

Andrzej Wajda zaproponował mi epizod montażystki w tym filmie. „Nie mam specjalnego pomysłu na tę rolę, a ty zawsze potrafiłaś mówić własnym tekstem” – powiedział mi. Zgodziłam się. Kiedy mam grać w filmie – nie chcę poznać wcześniej dekoracji, aktorów, muszę wejść, zobaczyć. Jest to chwila, w której żyję.

Scena 64 Immac Koljony

act. 2 mar 1872



1. Głowy peron zawracamy w prawo.
2. obci ubraści ciepło. Birkent jak w śniegach
3. Kwiecień widoczny wapii Kraków 9h
4. Zrobić zbl. Michalaka wzmocnienie do 11. pudy. do klab.

1. Zostaje od Michałaka odwrócony na pierwszy waga.
2. Półka służy na peronie. Birkent Heala. Tak wielki przepięc na b. od 1000 Obiettyw. Wydusi ich w jednym płacie; zegarac za 11. Lee dyaloge bli. służy służy, ale my tego nie słyszamy. Halked jest w ciąży - midai to wyrażenie.

(tylko feliet o placku jest ważny bo potężne wraza w. Ostoj.)
 Powie oca zontaje na peronie i kłóczy powię
 musa waga to za uwa. h.)

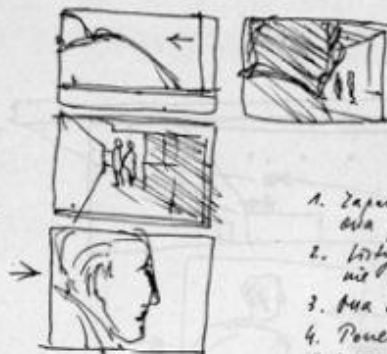
Uwaga!

Birkent; Michalaka rozucaninje w przedziale III klasy. + wstępy 1 ga. bo pjarinj nie było.



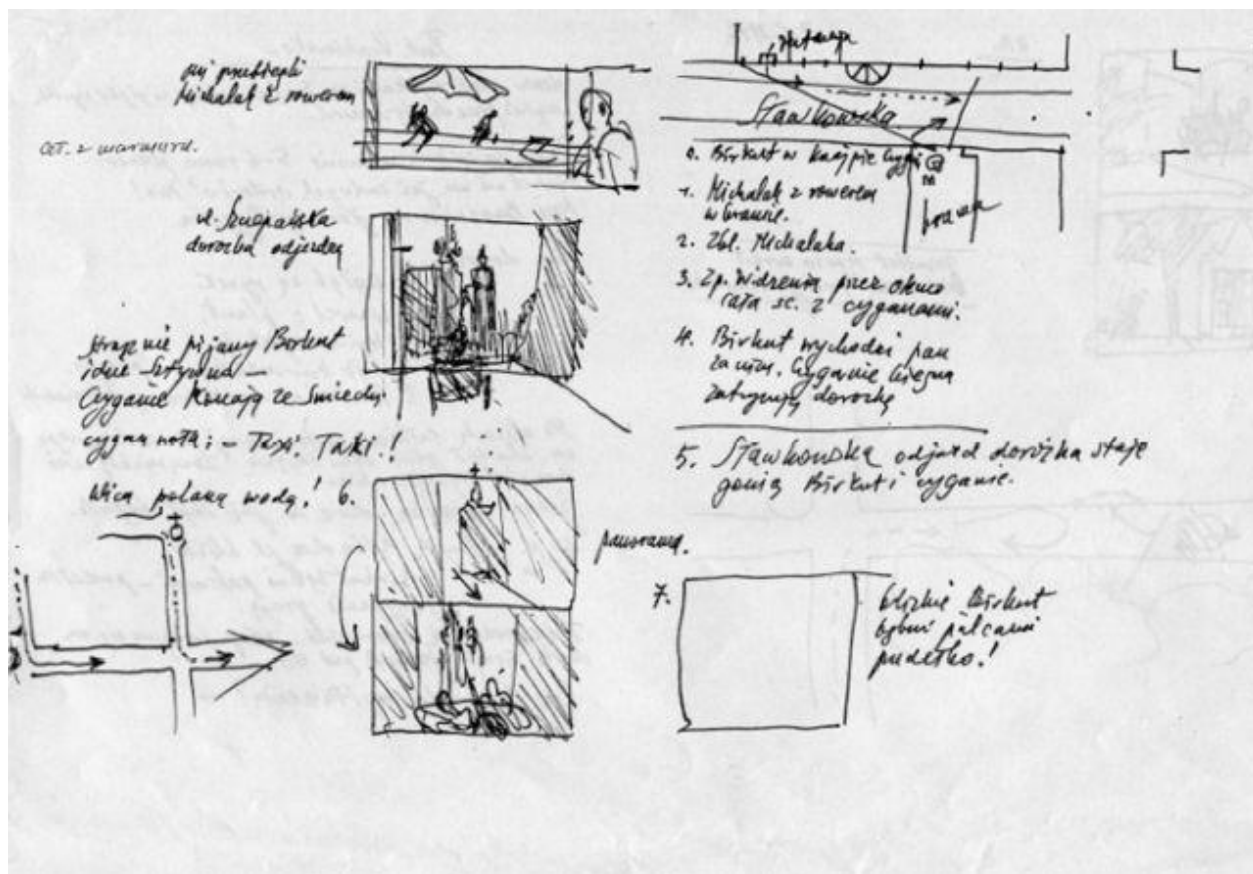
мужик в белом
куртке - на
пассажи IV. Вста!

1. Гитри - на кассонки.
2. Покупка Идукал
3. Сидит до конца
4. Сидит " - "
5. Котик даниа
6. Гидея нехайя
7. Зол. писта * надходи. Проводит на.
8. Зол. писта? на мунты
9. На бирката - Котиконка -



1. Запелени папироса
или папироси на.
2. Листы до обиды албо
не стоня жичаи.
3. Ава одчудеи.
4. Понкай.
5. Урака.
6. Муне жичаи
7. Ја не проуз не жде.
8. Мунце.
9. Прелеи мунце.
10. Јакојни.
11. Не чыг не пајде.

- Мичалек запечат Стангт. - Проводит Бор. Боркат.
- Градлава полегмане.
- одчудеи биркат з Мичалектеи идо до ровеа
- М - Ја не проуз на ровеа
- К - Биркате. Тавоз јри одчудеи.



Jedna ze scen *Człowieka z marmuru*, rozpisana i rozrysowana na ujęcia

Takie role nazywam korytarzowymi. Dlaczego? Bo są to zawsze epizody, które nie są znaczące dla filmu, ale przynoszą uznanie kolegów. Za tę akurat rolę zebrałam sporo pochwał. A wyszła dobrze ze względu na dwie osoby – Bogusława Sobczuka i przede wszystkim Krystynę Jandę. Krystyna już wtedy była bardzo zdolną aktorką, ale jednocześnie szalenie denerwującą. W stosunku do mnie, bądź co bądź osoby starszej, zachowywała się arogancko. Stąd moja jak najbardziej naturalna niechęć wobec niej, ale jednocześnie próba obrony wobec innych, bo przecież filmowa Agnieszka walczy w jak najbardziej słusznej sprawie.

Krystyna Janda:

W ekipie wszyscy byli na mnie wściekli, oprócz Andrzeja i Edwarda. Dziś już to wiem, że Edward po prostu błyskawicznie zrozumiał mój styl gry i wiedział, jak pomóc tej postaci kamerą. Wymyślił zatem, że kamera jest na wysokości mojego brzucha albo nieco z dołu. To zdecydowanie jeszcze bardziej zdynamizowało Agnieszkę. Gdyby kamera była na wysokości mojej głowy, dynamika ruchów, sposobu chodzenia, byłaby dużo mniejsza. Dlatego w dużym stopniu rola ta jest zasługą pracy kamerą.

Pierwszy raz stanęłam przed kamerą i relacja między mną a kamerą była dla

mnie zupełną zagadką. Miałam w sobie dużo energii, temperamentu, ale nie zdawałam sobie sprawy, że kamera jedynie powiększa moją ekspresję. Wszystko, co grałam, było szczere, w zgodzie ze mną, ale ekipę doprowadzało do szewskiej pasji. Dlatego dochodziło do pewnej konsternacji – według wielu Agnieszka grała jakąś koszmarnie nadekspresyjna baba. Dawano mi to do zrozumienia właściwie przez cały okres zdjęciowy.

Andrzej i Edward – zrozumiałam to po latach – traktowali mnie jak postać z kreskówki, która nagle im się zaplątała na planie. Siadali i wymyślali wspólnie, co jeszcze ten ich „Królik Bugs” może zrobić. Oparcie nogi o futrynę było akurat moim pomysłem, ale to oni, widząc taki sposób gry, starali się proponować jeszcze bardziej zaskakujące, bezczelne reakcje. Przy czym najczęściej ich pomysłów nie umiałam zagrać. Musiały wychodzić ode mnie – dopiero wtedy czułam, że są prawdziwe.

Któregoś dnia trafiłam na przegląd materiałów i przeraziłam się. Do tej pory nie uświadamiałam sobie relacji między mną a obiektywem i to, co zobaczyłam na ekranie, zszokowało mnie. Płakałam, histeryzowałam, krzyczałam, że koniec, że pomyliłam się i więcej nie zagram ani centymetra. Wtedy Andrzej wziął mnie na spacer. Kucnął ze mną w jakichś krzakach i zaczął mi tłumaczyć, że absolutnie nie mam racji. Mówił, że nikt nie jest w polskim kinie przyzwyczajony, żeby to kobieta była motorem akcji. Dlatego niepotrzebnie mam wątpliwości, bo robię coś zupełnie nowego, że nikt wcześniej tak nie grał, a dla niego nie jest ważne, czy wynikało to ze świadomości, odruchu czy intuicji. Najistotniejsze jest to, że odpowiedziałam na jego bardzo proste polecenie: wszystko jedno, jak zagram, bylebym uniosła na sobie pół filmu. Ja po prostu precyzyjnie wykonałam zadanie, tyle że sama przestraszyłam się efektu. I to Wajda od połowy filmu musiał mnie zachęcać: „Niczym się nie przejmuj, zęby i do przodu!”

Kiedy skończyliśmy film, nadal tkwił we mnie ból po tych projekcjach. Liczyłam po cichu, że może jednak film się nie ukáže... Czego się nauczyłam, to się nauczyłam, ale może następnym razem lepiej zademonstruję swoje umiejętności. Zwyczajnie nie miałam świadomości, jak ważny film powstał. Mój udział w *Człowieku z marmuru* ma bowiem jeszcze jeden aspekt – byłam nieprawdopodobnie zafascynowana tym, co odkryłam. Nie w sferze zawodu, ale w sferze historii tego kraju. Pochodziłam z rodziny, w której właściwie nikt nie zajmował się polityką. Ojciec pracował od rana do nocy, realizował kolejne plany pięcioletnie, budował Trasę Łazienkowską, Dworzec Centralny i nie zastanawiał się nad zawiłościami systemu. Mama podobnie. I mimo że moim pierwszym mężem był Andrzej Seweryn, który siedział już w więzieniu, mimo że znałam ludzi z opozycji, ze środowiska KOR-u, moja wiedza na temat historii Polski ograniczała się do stwierdzenia: wiedziałam, bo o tym czytałam. Ale samemu doświadczyć czegoś takiego? Poznać poprzez emocje? Dlatego uważam, że w *Człowieku*

z *marmuru* narodziłam się na nowo jako obywatel.

Co mi dał udział w tym filmie? Po pierwsze, nauczyłam się praktycznie wszystkiego o zawodzie aktora filmowego. Po drugie, spotkanie z Andrzejem Wajdą uświadomiło mi, że w szkole teatralnej zdobyłam ogromną wiedzę, ale tylko teoretyczną... I nagle trafiłam na człowieka, który uważał, że sztuka może zmienić świat. Tego mi nikt wcześniej nie powiedział. A u Wajdy wszystko było postawione na ostrzu noża, tyle że ja natychmiast byłam gotowa na tym ostrzu stanąć. Zrozumiałam, że warto mówić prawdę, walczyć do końca o swoje, bo tylko wtedy powstają rzeczy oryginalne. I dlatego ekipa patrzyła na mnie jak na zwierzę nie do opanowania, bo ja nie otwierałam nowych drzwi, ja od razu rzucałam granat. Ale wiedziałam, że jeśli dostanę chociaż jeszcze jedną podobną szansę, taką jak rola Agnieszki, będę potrafiła ją wykorzystać.

Edward Kłosiński:

W roli Krysi widać pewną nieporadność zawodową. Krysia w ogóle nie wiedziała, na czym granie w filmie polega. A jednocześnie między nią i Andrzejem wytworzyła się niezwykła chemia. Andrzej ją otworzył, a Krysia zawierzyła mu bezgranicznie. Nie miała poczucia, że coś jest w złym guście, że tak się nie powinno grać. A Andrzej konsekwentnie ją prowadził. W efekcie to o jej roli zrobiło się głośno. Jurek Radziwiłowicz zagrał przecież pięknie czystą, szlachetną postać. Ale ponieważ to było konwencjonalne – w pozytywnym znaczeniu tego słowa – nie wzbudzało takich reakcji jak rola Krysi. Agnieszka była w kontrze przeciw wszystkim. To o tym się mówiło, bo zachowanie Agnieszki przypominało zgrzytanie po szybie.

Bawi mnie trochę, że wielu ludzi postrzega Krysię właśnie jako Agnieszkę, tymczasem moja żona ma zupełnie inny charakter. Krótko potem przekonałem się, że wielu studentów amerykańskich szkół filmowych zna ten film na pamięć. Nie tylko studentów, bo przecież sam Spielberg podkreślał, jak ceni ten film. I jeszcze jedno, kiedy amerykańskie dziewczyny zobaczyły ten film, masowo zaczęły zdawać do szkoły filmowej.

Krystyna Janda:

Zabawne, ale czym będzie *Człowiek z marmuru* i Wajda w moim życiu, zrozumiałam na festiwalu w Opolu. Wyszłam na scenę, żeby zaśpiewać *Gumę do żucia*, a widownia od razu wybuchła oklaskami. Publiczność zaczęła wołać: „Brawo Wajda!”. Wajda, nie ja. I wtedy mogłam już zaśpiewać tak, jak zaśpiewałam: w fałszywej tonacji. Okropnie. Zaakceptowali mnie.

Krystyna Zachwatowicz:

Bardzo długo szukano odtwórczyni roli Hanki. Właśnie: odtwórczyni, bo

Hanka w tym filmie pokazywana jest najpierw jako młoda dziewczyna, a potem jako dorosła już kobieta. Nic z tych poszukiwań nie wychodziło – próbowano matek z córkami, kobiet podobnych do siebie, w ogóle niepodobnych – i nie robiła się z tego jedna postać. A to było ważne, żeby przekaz był spójny, inaczej widz nie byłby w stanie zidentyfikować, że te dwie osoby grają jedną i tę samą postać.

To Basia Ślesicka wymyśliła, żeby spróbować ze mną. Miałam wtedy 46 lat, ale nie wyglądałam na tyle. No i nie byłam kompletną amatorką, występowałam przecież w Piwnicy pod Baranami. Nie było więc we mnie strachu, że pokażę się ludziom w filmie jako aktorka. Zrobili mi zdjęcia próbne i okazało się, że dość łatwo mnie odmłodzić.

Kiedy zdecydowali, że to ja zagram Hankę, dostałam do przeczytania scenariusz. I w tej wersji tekstu była scena, kiedy ekipa z Agnieszką na czele przyjeżdża do Hanka do Zakopanego, Hanka ich wita i wszystko spokojnie opowiada. Powiedziałam: „To jest wykluczone, kobieta, która w takich okolicznościach zdradziła męża, nie może się tak bez troski zachowywać”. Byłam wtedy świeżo po lekturze dwóch tomów wspomnień, wydanych po 1956 roku. To były opowieści kobiet, które w czasach stalinowskich doniosły na własnych mężów, wyparły się ojców itd. Niemal wszystkie po tamtych wydarzeniach zostały alkoholiczkami. Dlatego kiedy jechaliśmy do Zakopanego na zdjęcia, powiedziałam do męża: „Andrzej, ja nie mogę tego zagrać, jak to Ścibor napisał. Ja muszę jakoś pokazać, że to, co się stało, w jakiś sposób Hankę złamało”. I opowiedziałam o swoim pomysśle. Można było oczywiście pokazać, że Hanka jest na przykład wariatką, ale wydawało mi się, że choroba alkoholowa będzie tutaj bardziej na miejscu. I że to w jakiś sposób obroni mimo wszystko tę postać. Miałam potem zresztą pewną satysfakcję, bo kiedy scenariusz *Człowieka z marmuru* ukazał się drukiem, Ścibor wprowadził do tekstu alkoholizm Hanka.

Większość zdjęć powstała w Zakopanem, ale sceny we wnętrzach zawsze dla oszczędności przenosiło się do Warszawy. I właśnie w hali zdjęciowej odtworzono pokój Hanka. Wszystko przygotowane: stolik, na nim woda imitująca wódeczkę, papierosy. Ja gotowa, za chwilę mam obrywać sobie rzęsy. Przychodzi Andrzej:

– Wszystko gotowe? – pyta.

– Tak.

– To szybko zrobimy – on na to – bo mam ważniejsze sprawy na głowie.

Jak ja się wtedy rozplakałam... Najważniejsza scena dla mojej roli, najbardziej dramatyczna, a reżyser ma ważniejsze sprawy na głowie...

Mój mąż do dzisiaj nie chce się przyznać, dlaczego wtedy powiedział takie słowa. To znaczy: przyznaje, że te słowa padły, ale nie mówi dlaczego. Czy rzeczywiście miał wtedy ważniejsze sprawy na głowie? Ja myślę jednak, że w jakiś sposób podświadomie był to jednak reżyserski zabieg. Doprowadził mnie na krawędź hysterii, zagrałam w wielkim rozedrganiu i może dlatego właśnie ta scena

ma swoją siłę. A że wyszło bardzo dobrze, to potwierdził nieświadomie Krzysio Zanussi, który po pierwszym obejrzeniu *Człowieka z marmuru* oburzył się, że Wajda naprawdę upił żonę na potrzeby tej sceny...

Edward Kłosiński:

Człowiek z marmuru przypomina nieco swoją strukturą *Obywatela Kane'a*. U Wellesa też były przecież takie wstawki, że Kane stoi na przykład obok Mussoliniego. A my postanowiliśmy, że do oryginalnych kronik z czasów Bieruta dorobimy nasze własne materiały, stylizowane na kroniki. I dziwi mnie, że do dziś wiele osób myśli, że to były autentyczne materiały.

Nie wiem, czy dzisiaj odważyłbym się na podobne zadanie. Realizowaliśmy zdjęcia w 1976 roku, kiedy nie robiło się już czarno-białych filmów. Co prawda mój debiut był filmem czarno-białym, ale wielkiego doświadczenia pod tym względem nie miałem. Potraktowałem jednak zadanie bardzo ambitnie. Chcieliśmy z Andrzejem, żeby całość była nie do odróżnienia od oryginalnych kronik filmowych z początków lat pięćdziesiątych. Kiedy jednak wykonaliśmy pierwsze próby, to się za nic nie zgrywało. Zacząłem się zastanawiać, w czym problem. Sięgnąłem nawet po stare skrypty z czasów szkoły filmowej. I znalazłem rozwiązanie: te stare kroniki powstawały na zupełnie innego rodzaju materiale, inaczej oddającym czerwień. Dlatego wygrzebaliśmy jakieś stare obiektywy, znalazłem specjalne filtry – i udało się.

Film zostaje ukończony w październiku 1976 roku. Zanim w ogóle będzie można myśleć o ewentualnym wprowadzeniu go do kin, *Człowiek z marmuru* musi uzyskać formalną akceptację władz. Wajda dzwoni więc do ministra Tejchmy i zaprasza go na pokaz filmu do Wytwórni Filmów Dokumentalnych przy Chełmskiej. Jak sam później przyzna, Tejchma bardzo ciężko ten pokaz przeżywa – odżywają u niego wspomnienia z czasów młodości. A jednocześnie doskonale zdaje sobie sprawę, że film w istocie jest dość mocnym, szczególnie jak na owe lata, rozrachunkiem z okresem stalinowskim i jeśli wyrazi zgodę na dopuszczenie filmu na ekrany, może nie tylko stracić stanowisko, ale i zaprzepaścić całkowicie partyjną karierę. Ostatecznie Tejchma decyduje się zaprosić Wajdę na rozmowę. Wajda przychodzi do ministerstwa w towarzystwie Bolesława Michałka oraz scenarzysty filmu, Aleksandra Ścibora-Rylskiego. W czasie spotkania Ścibor-Rylski stara się zaatakować Tejchmę (według wspomnień samego Tejchmy powodem takiego zachowania jest alkohol). Wajda zachowuje spokój. Tejchma długo przedstawia swoje racje, w końcu jednak decyduje, że film wejdzie na ekrany. Premier Piotr Jaroszewicz, powiadomiony o tej decyzji, nakazuje, aby w prasie pojawiały się wyłącznie złe recenzje *Człowieka z marmuru*.

Człowiek z marmuru trafia do kin 25 lutego 1977 roku, niespełna miesiąc po wprowadzeniu na ekrany innego niewygodnego dla władz filmu – *Barw*

ochronnych Krzysztofa Zanussiego. Premier Jaroszewicz podejmuje decyzję, by odwołać ze stanowiska Mieczysława Wojtczaka, wiceministra kultury, szefa Komitetu Kinematografii. Na jego miejsce powołany zostaje Janusz Wilhelmi, który jednoznacznie deklaruje, że zablokuje możliwość robienia filmów Kieślowskiemu, Zanussiemu czy Wajdzie – twórcom, którzy właśnie zapoczątkowali nurt nazywany później „kinem moralnego niepokoju”. Po takiej decyzji premiera Józef Tejchma decyduje się złożyć dymisję. Ta, choć niczym nie uzasadniona, zostaje przyjęta. *Człowiek z marmuru* trafia zatem na ekrany, ale decyzją władz ścisłej kontroli podlegają media. Każda, nawet najmniejsza notatka dotycząca tego filmu musi zostać uprzednio zatwierdzona. Recenzje, jakie przedostają się do mediów, są jednoznacznie złe – zgodnie z zaleceniem premiera. Zbigniew Kłaczyński pisze w tygodniku „Film”: *Jest w Człowieku z marmuru bardzo wyraźne skłócenie pomiędzy treściami artykułowanymi dramatycznie a świadectwem kamery. Monumentalny obraz Śląska, widoki Wybrzeża, a nawet szereg potocznych scen trafiają jakby w rytm Polski dzisiejszej, która w zestawieniu z rzeczywistością sprzed dwudziestu kilku lat daje trafną miarę przebytej drogi, choć jednocześnie pozbawiona jest logicznych związków z tym, co wyklada nam się o ludzkich losach. Wajdzie nie udało się zintegrować wizji dramatu z optymistyczną przecież wizją rozwoju.*

Bożena Janicka:²

Premiera prasowa *Człowieka z marmuru* (oficjalnej nie było) w niewielkiej Sali ZRF-u na Mazowieckiej: tłum dziennikarzy – i tłum utrudniających wstęp albo wręcz zabraniających wstępu esbeków. W tej nowej roli, z nową brutalną twarzą – także faceci, których dotychczas znało się jako grzecznych urzędników różnych instytucji filmowych. Potem film. Pierwszy raz z taką siłą artystycznego wyrazu – prawda o kłamstwie. I tych dwoje na ekranie: Mateusz Birkut Jerzego Radziwiłowicza i Agnieszka Krystyny Jandy.

A po tamtej premierze przed kinami Wars i Bajka, jedynymi w Warszawie (i jedynymi z niewielu w innych miastach), w których pozwolono wyświetlać *Człowieka z marmuru*, przez kilka tygodni stały olbrzymie kolejki. Któregoś dnia przyjrzałam się dokładniej jednej z nich. Stała na Świętokrzyskiej, a potem skręcała w prawo, ginąc w holu kasowym kina Bajka wyświetlającego film Wajdy. Co ciekawe, tego dnia kolejka była podwójna. Boczny strumień odłączał się wcześniej, znikając w drzwiach narożnego sklepu z futrami... Widocznie akurat „rzucili” kozuchy. Lecz najciekawsze było co innego: skład obu kolejek był identyczny. W obu stali dokładnie tacy sami ludzie, na oko sądząc – między trzydziestką a pięćdziesiątką, mężczyźni i kobiety (z lekką przewagą mężczyzn), tzw. zwykli warszawiacy. Mogliby po prostu zamienić się miejscami – i pewnie w ciągu tych tygodni, które minęły od wejścia filmu na ekrany, podobna wymiana zdarzała się

wiele razy. Bo to był film o nas i dla nas – ludzi z PRL-u, którzy jakoś starali się żyć, nie mniej niż kożucha potrzebując prawdy.

Człowiek z marmuru, podobnie jak wszystkie produkcje z danego roku, zostaje zakwalifikowany do konkursu na IV Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Festiwal, odbywający się w drugim tygodniu września, nadzorowany jest osobiście przez nowego szefa Komitetu Kinematografii Janusza Wilhelmiego. Wilhelmi szybko stał się jedną z najbardziej znienawidzonych postaci polskiego kina: sprawując swoje stanowisko zaledwie od kilku miesięcy, zdążył już wsławić się zatrzymaniem produkcji filmu Andrzeja Żuławskiego *Na srebrnym globie*. Przyczyną takiej decyzji wcale nie były problemy finansowe tej produkcji, tylko fakt, że film Żuławskiego realizowany był w Zespole Filmowym „Pryzmat”, kierowanym przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego, scenarzystę filmu *Wajdy...* Teraz, na potrzeby festiwalu, Wilhelmi osobiście dobiera skład jury – tak, by werdykt był jak najbardziej zgodny z oczekiwaniami władzy. Przewodniczącym zostaje więc znany z sympatyzowania z władzą reżyser Czesław Petelski, a towarzyszą mu m.in. Bohdan Poręba – nikt nie sprzeciwiał się faktowi, że Poręba był jednocześnie i członkiem jury, i uczestnikiem konkursu – czy Janusz Przymanowski. I właśnie to gremium zdecyduje o przyznaniu głównej nagrody – Złotych Lwów – *Barwom ochronnym* Krzysztofa Zanussiego. Film Bohdana Poręby *Gdzie woda czysta i trawa zielona* otrzymuje Nagrodę Publiczności... *Człowiek z marmuru* nie otrzymuje nawet wyróżnienia.

Krzysztof Zanussi:³

Władze postanowiły poróżnić mnie z Andrzejem Wajdą, nagradzając *Barwy ochronne* i zakazując jednocześnie nagrodzenia *Człowieka z marmuru*. Nie odebrałem tej nagrody, chcąc dać wyraz solidarności z filmem *Wajdy*.

Maciej Karpiński:

Podczas dziwacznej i smutnej „ceremonii” wręczania nagród, kiedy było już jasne, że *Człowiek z marmuru* został całkowicie pominięty – nawet nagrody, bo ja wiem, za montaż, nic! – sala zaczęła skandować „Wajda! Wajda!”. Był to szok dla ówczesnej władzy, nieprzyzwyczajonej do takich spontanicznych wystąpień. Pamiętam doskonale ministra Wilhelmiego i innych dostojników, jak stali tam na estradzie zupełnie osłupiali, nie wiedząc, jak się zachować. I wtedy w tej ponurej sali NOT-u spośród widzów wstał Andrzej Ochalski i głośno oznajmił, że dziennikarze przyznali swoją nagrodę Wajdzie, że nie pozwolono jej wręczyć na scenie, więc będzie wręczona na schodach. I tak się stało.

Andrzej Ochalski:

Człowiek z marmuru był na ekranach od wiosny, ale obowiązywał cenzorski

zapis pisania o nim dobrze, więc było oczywiste, że gdańskie jury w 1977 roku nie może dać Andrzejowi Wajdzie nagrody. Grand Prix otrzymały wtedy *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego, film świetny, także nieprzyjemny dla władz: widocznie przyznanie mu Złotych Lwów uznano za mniejsze zło. Natomiast niezwykle ważny film Andrzeja Wajdy nie dostał nic. Postanowiliśmy uhonorować go Nagrodą Dziennikarzy. Czterdziestu pięciu akredytowanych przy festiwalu przedstawicieli mediów podjęło tę decyzję jednogłośnie.

Nie pamiętam, kto wymyślił, żeby nagrodą była cegła. Zdobył ją natomiast na pewno, na jakiejś okolicznej budowie, Janusz Kijowski. Cegła została przewiązana cienką wstążeczką, a na jej powierzchni ktoś napisał flamastrem tekst w stylu: Andrzejowi Wajdzie – dziennikarze. Tzw. władze kinematografii nie zgodziły się, żeby, jak w latach poprzednich, Nagrodę Dziennikarzy wręczyć podczas gali kończącej festiwal. Umówiliśmy się z Wajdą, że nasze wyróżnienie odbierze na schodach NOT-u. Przewodniczącym jury dziennikarskiego był Jerzy Płażewski i jemu jakoś nie wypadało biegać z cegłą, więc wyszło tak, że nagrodę wręczę ja – sekretarz jury. Uroczystość była krótka, ale bardzo miła. Wajda się wzruszył, dostał brawa. Reporterzy wszystko utrwalili. Cenzura zadbała natomiast, żeby zatrzeć ślady po naszej nagrodzie. Wymazano ją ze wszystkich ówczesnych publikacji.

Dziś w festiwalowych kronikach można już normalnie przeczytać o wyróżnieniu, jakie w czasie tamtego festiwalu trafiło do Wajdy. Do dziś nie ma za to informacji, że oprócz Złotych Lwów, a także nagrody aktorskiej dla Zbigniewa Zapasiewicza i nagrody indywidualnej dla Krzysztofa Zanussiego za scenariusz – *Barwy ochronne* miały otrzymać również czwarte wyróżnienie: za zdjęcia Edwarda Kłosińskiego. Werdykt został zablokowany ze względu na udział Kłosińskiego w powstaniu *Człowieka z marmuru*. I choć dyplom, poświadczający wyróżnienie, trafił w ręce Kłosińskiego, wręczony mu w kularach, sama informacja o nagrodzie nigdy nie pojawiła się w żadnych oficjalnych opracowaniach.

Jerzy Radziwiłowicz:

O wypuszczeniu filmu za granicę długo nie było mowy. W końcu Film Polski po ciężkich bojach sprzedał go do Francji. I tu chwala Tony'emu Molière'owi, francuskiemu dystrybutorowi filmu, że dogadał się z Gilles'em Jacobem, szefem canneńskiego festiwalu. Dzięki im obu film mógł być pokazany w jednym z konkursów, w 1978 roku. Obaj, Molière i Jacob, zdecydowali się zaplanować pokaz w przedostatnim dniu, w sobotę wieczór, jako projekcję specjalną w Pałacu Festiwalowym, nie mówiąc nikomu, co będzie prezentowane. Akurat byłem w Paryżu i jako jedyny z ekipy uczestniczyłem w tym pokazie. Przy czym Film Polski popełnił jeden błąd, dzięki któremu film Andrzeja mógł zaistnieć

w Cannes, a potem dalej na świecie. Otóż w oficjalnym kontrakcie nie było mowy o jakichkolwiek obostrzeniach w pokazywaniu *Człowieka z marmuru* gdziekolwiek. Jedynie któryś z naszych urzędników dołączył notkę, że byłoby niemiło, gdyby ten film został na przykład zaprezentowany w Cannes. W tym przypadku obowiązywał Molière'a jedynie oficjalny dokument, dlatego z czystym sumieniem zaprezentował film festiwalowej publiczności. Skończyło się na nagrodzie FIPRESCI. A na pełny canneński triumf Andrzeja mieliśmy czekać jeszcze trzy lata.

1 Henryk Holland był dziennikarzem i publicystą związanym z komunistyczną władzą. Po 1956 roku stał się krytykiem konserwatywnych tendencji władz PZPR. Odsunięty od zawodu dziennikarza, został socjologiem. W listopadzie 1961 roku przekazał na Zachód treść przemówienia Nikity Chruszczowa, dotyczącego okoliczności śmierci Berii i krytyki epoki stalinizmu. Aresztowany, 21 grudnia popełnił samobójstwo w czasie rewizji we własnym mieszkaniu.

2 Wypowiedź z książki *Filmowcy*.

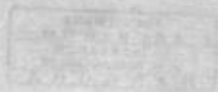
3 Wypowiedzi Krzysztofa Zanussiego, Macieja Karpińskiego i Andrzeja Ochalskiego pochodzą z książki *A statek płynie – 30 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych*.

===AGEKfw9mCWcIKF9/L0M2RSpJM0o+WzdZMB4+dzMTJB0IFiYSJw==

9. WSPÓŁCZESNOŚĆ I OSCAROWA WYPRAWA W PRZESZŁOŚĆ



Penny Wilka



Jedna z bohaterek *Panien z Wilka* piórem Andrzeja Wajdy

Początkowo wszystko wskazuje na to, że *Człowiek z marmuru* będzie w dorobku Andrzeja Wajdy tylko chwilowym flirtem z kinem politycznym. Jego następny projekt ma być współczesnym filmem o zawiedzionej miłości. Wszystko, rzecz jasna, zaczyna się od przypadku: pewnego dnia Wajdę odwiedza Daniel Olbrychski i w czasie spotkania opowiada o swoich kłopotach osobistych, parokrotnie określając to, co go spotkało, jako nagłe, bez znieczulenia...

Agnieszka Holland:

Andrzej poprosił mnie o napisanie scenariusza. To był początek tzw. kina moralnego niepokoju, ja miałam za sobą scenariusz *Aktorów prowincjonalnych*, coś tam jeszcze i Andrzej zaprosił mnie do siebie, żeby opowiedzieć to, co pragnął nakręcić. Ale poza tytułem wszystko było mętne: dotyczyło to zbyt blisko jego osobistych spraw, by mógł opowiedzieć spójną historyjkę. Andrzej nie lubił nigdy rzeczywistości, zaczynała go podniecać, kiedy już została przetworzona – poprzez literaturę czy czyjąś narrację. Zawsze mnie uderza, jak w trakcie naszych spotkań w zespole „X”, kiedy ja czy któryś z kolegów opowiadał jakieś zdarzenie, w którym uczestniczył lub którego był świadkiem, Andrzej zawsze mówił: „Z. opowiedział mi wspaniałą historię...”, albo: „Czytałem świetne opowiadanie”.

Więc ten pomysł *Bez znieczulenia* był zbyt goły, zbyt własny. Andrzej wypalił z siedem cygar, a ja tylko tyle mogłam wyrozumieć, że faceta opuściła baba... I że on jakoś cierpi. Byliśmy wtedy bardzo rozpolitykowani i najbardziej dramatyczne przeżycia osobiste wydawały się zbyt wąłym tematem na poważny film. Zaczęliśmy zastanawiać się, jak dodać wątek polityczny (zaszyfrowany, jak to wtedy bywało, ale dość wprost, bo to już było po *Człowieku z marmuru* i *Barwach ochronnych* Zanussiego). Słuchając Andrzeja, rozumiałam jedno: bohater to „mężczyzna zraniony” (potem Patrice Chéreau nakręcił film pod tym tytułem: *L'Homme blessé*), który z blasku sukcesu (na miarę PRL, ale zawsze), stacza się w kafkowski niebyt. I główny pomysł, który wyłonił się w trakcie rozmów: pokazać zwykły proces rozwodowy jako polityczny, stalinowski, sfingowany proces. Że to właściwie to samo. Dzięki temu zabiegowi nagle cała masa ludzi mogła zidentyfikować się z bohaterem i filmem. Kiedy później spotkałam Godarda, okazało się, że to jeden z filmów, który na nim – tak od nas odległym – zrobił ogromne wrażenie.

Agnieszka Holland szybko przygotowuje pierwszą wersję scenariusza, opierając tekst na biografii Ryszarda Kapuścińskiego, ale też korzystając z wątków związanych z postacią własnego ojca, Henryka Hollanda.

Początkowo wydaje się, że realizacja *Bez znieczulenia* może w ogóle nie dojść do skutku. Janusz Wilhelmi, wiceminister kultury, odpowiedzialny za sprawy

związane z kinematografią, wydanie zgody na realizację uzależnia od usunięcia kilku scen, które dla fabuły są kluczowe.

Krystyna Janda:

Andrzej uznał, że przynoszę mu szczęście i dlatego postanowił mnie obsadzić w następnym swoim filmie. Grałam wtedy w *Bestii* u Domaradzkiego. Tego dnia plan zdjęciowy był w jakimś kościele, gdzieś pod Warszawą. Ubrana w przedwojenny kostium i kapelusz z woalką miałam przystąpić do spowiedzi. I nagle przyjechała taksówka i dowiedziałam się, że natychmiast mam się stawić na planie nowego filmu Andrzeja. Tak właśnie dostawało się role u Wajdy.

Przyjechałam na plan, na Saską Kępę. Od Agnieszki Holland dostałam kartki z monologami, w których miałam opowiedzieć o swoim życiu: że zgwałcił mnie ojciec, że całe moje dotychczasowe życie było koszmarne. To było straszne. Pamiętam, że siedziałam w kostiumie z *Bestii*, czytałam tekst i przerażona pomyślałam, że jeśli będę musiała to wszystko powiedzieć, to po prostu umrę. Nie zdołam, to jest niemożliwe.

Ewa Dalkowska:

W tamtym czasie byłam po *Sprawie Gorgonowej*, miałam więc w kinie tzw. wejście smoka. Andrzej zaprosił mnie do *Bez znieczulenia*. Scenariusz pisała Agnieszka Holland, pomagał jej Krzysiek Zaleski. Przeczytałam ten scenariusz i był nie do zniesienia. Podobnego zdania musiał być chyba sam Wajda, bo zdecydował, że tekst będzie powstawał z dnia na dzień. Rzeczywiście każdego ranka dostawaliśmy nowe sceny i moim zdaniem one również nie prezentowały najwyższego poziomu... Ja nie jestem piekielnica, ale tym razem w moim odczuciu było w tym tekście coś fałszywego, a aktor zwykle gra na podstawie tego, co dostaje. Dlatego przez połowę filmu przychodziłam na plan najeżona. Tym bardziej że nie mogłam liczyć na wsparcie Zbyszka Zapasiewicza, co zrozumiałe, bo przecież grał główną rolę i niósł na sobie cały film. Nie miałam też wsparcia ze strony Andrzeja Seweryna, choć bardzo na niego liczyłam. Pamiętam, że przyszłam na plan w dniu, kiedy miała być robiona scena miłosna między moją bohaterką i Jackiem, granym przez Seweryna. Wajda spojrział na mnie i powiedział: „O Jezu, a ja myślałem, że już dzisiaj będzie dobrze”.

Pierwszy dzień zdjęciowy – scena spaceru rodziny Michałowskich nad Wisłą. Bohaterowie mieli mieć psa, ustaliliśmy więc, że zagra mój własny pies, Sunia. Wajda ma taki zwyczaj, że przed ujęciami odbywa się narada sztabu, czyli najważniejszych dla danej sceny osób. Tak było i w *Bez znieczulenia*. Spotykaliśmy się w ścisłym gronie – Andrzej, Edek Kłosiński, Zbyszek Zapasiewicz i ja – i naradzaliśmy się, jak dalej pociągnąć scenę. Sunia też najwyraźniej uważała, że należy do ścisłego grona, bo ilekroć się zbieraliśmy,

stawiała między nami w środku. Tyle że w czasie któregoś ujęcia musiała wytarzać się w krowim łajnie. Scenę w końcu zrobiliśmy, ale dla Suni był to ostatni dzień zdjęciowy...

U Wajdy niezwykle było to, że zapraszał aktorów na przegląd nakręconego materiału. Zobaczyłam, że Edward fotografuje mnie tak, że wyglądam jak własna prababcia. Oczywiście pierwsze, co zrobiłam, to zapytałam, jaki jest powód, żebym ja tak wyglądała. Dlatego kiedy doszło do realizacji sceny, w której Michałowski, grany przez Zapasiewicza, próbuje porozumieć się z żoną, jest ta romantyczna kolacja, Wajda z Kłosińskim na planie wyczyniali cuda. Edek poustawiał świece, zrobił romantyczne światło, żebym jak najpiękniej wyglądała. Kręciliśmy na strony – raz Zbyszka, raz moją – przy każdym ujęciu Wajda kuczał za stołem, usiłując wytworzyć między nami intymną atmosferę. Mnie to wszystko straszliwie śmieszyło. Natomiast potem, kiedy oglądaliśmy to na festiwalu w Cannes, po pokazie poszłam z Zapasiewiczem na papieroska i Zbyszek powiedział mi wtedy: „Ta scena jest oscarowa”...

Krystyna Janda:

W tym filmie po raz pierwszy i jedyny spełniło się pewne moje marzenie. Powiedziałam do Andrzeja, że mam jedną prośbę: chcę mieć, muszę mieć piegi. „A to sobie zrób” – odpowiedział. I pamiętam, jak codziennie rano pryskali mi całe ciało i twarz brązową farbą. Byłam tak szczęśliwa, że reszta w ogóle mnie nie interesowała. Przecież kiedy zaczęłam grać w tym filmie, nie znałam nawet scenariusza. W ogóle nie wiedziałam, o czym tak naprawdę jest ten film. Dopiero po kilku pierwszych scenach poszłam do Wajdy i zapytałam: „Andrzej, powiedz mi, co ja tak naprawdę tu gram?”. Odpowiedział: „Nie zastanawiajmy się nad tym. Mądrzy ludzie to wymyślą za nas. My róbmy to, co czujemy, a krytycy nam powiedzą, co grasz”. I potem, jak film wszedł już na ekrany, przeczytałam, że Agata jest na przykład „aniołem śmierci”...

Emilia Krakowska:

Andrzej kocha swoich aktorów. I zawsze pięknie o nich mówi, choć niezmiernie rzadko w sposób bezpośredni. Mnie samej tylko raz udzielił pochwały, co było zresztą wynikiem wyjątkowo stresującej dla mnie sytuacji, na planie *Bez znieczulenia* właśnie.

Dostałam propozycję zagrania przyjaciółki głównych bohaterów, dentystki z zawodu. Jedna ze scen przewidywała, że do mojego gabinetu przyjdzie główny bohater filmu, a ja będę z nim rozmawiać, jednocześnie wrywając mu ząb. Tego bohatera miał grać Zbigniew Zapasiewicz, mój profesor ze szkoły teatralnej, co już samo w sobie było dla mnie stresujące. Wzięłam zatem narzędzia dentystyczne do domu i zaczęłam ćwiczyć, żeby wypaść wiarygodnie.

Przyjechałam na plan bardzo zdenerwowana. Robimy ujęcie i widzę, że Andrzej jest niezadowolony – że za wolne to wszystko. Mówi: taka dentystka ma robić wszystko jednocześnie, szykować plombę, robić herbatę, rozmawiać przez telefon, gadać do pacjenta, to ma mieć tempo! Widzę, że robi się coraz bardziej zły, a ja nie mogę wystartować tak, jak by sobie tego życzył. W końcu widzę, że idzie do telefonu i słyszę, jak rozmawia z Basią Pec-Ślesicką: „Słuchaj, ona kompletnie nic nie umie! Chyba jest nieprzygotowana, co ona wyprawia w ogóle?”. Krewa totalna. I graj tu teraz, człowieku...

W końcu jednak Andrzej łaskawie się zgodził, żebym tego dnia dograła do końca. A kiedy zesłam z planu i chciałam wrócić do domu, to przez czterdzieści pięć minut nie byłam w stanie odpalić samochodu. A jednocześnie nie miałam poczucia, że mnie w jakiś sposób skrzywdził. Andrzeja po prostu się kocha, dlatego to ja miałam poczucie, że go zawiodłam.

Film został ukończony. Kilka scen z moim udziałem wyleciało w montażu, o co nie miałam żadnych pretensji, bo przecież historia musiała być podporządkowana głównemu bohaterowi. A kiedy spotkaliśmy się po premierze, Andrzej w pewnym momencie powiedział do mnie: „Patrz, ja tak na ciebie na planie krzychałem, a ty się podobasz...”. Usłyszeć takie słowa – to było dla mnie coś wspaniałego. Przecież w ten sposób przyznawał, że być może w czasie zdjęć nie miał do końca racji...

Agnieszka Holland:

Związana jest z tym filmem anegdota, którą do dziś opowiadam studentom szkół filmowych ku nauce: scenariusz kończył się sceną śmierci bohatera. Wybuch piecyka gazowego, o którego konieczności naprawy przedtem była mowa, czy samobójstwo – nie wiadomo. Przedtem odbywa się pokazowy proces rozwodowy, na którym żona bohatera, jej matka, adwokat itd. za pomocą fałszywych zeznań i fałszywych świadków szkalują go do granic wytrzymałości. Bohater bez słowa wstaje ze swej ławy, wychodzi z sali i odchodzi w dal korytarza sądowego. Potem umiera. Andrzej – już w trakcie kręcenia – zdecydował, że koniec jest niewłaściwy, że potrzebny jest *happy end* (Andrzej zawsze miał niemal hollywoodzkie wyczucie szczyrych pragnień widowni): „Trzeba coś dać tym ludziom udreńczonym wódką i bolszewią, coś pięknego... Wyobraźmy sobie korytarz sądowy pełen ludzi zabieganych, zaabsorbowanych swoimi sprawami... Zbyszek wychodzi z sali, idzie tym korytarzem, i wtedy Ewa wybiega za nim, dopada go na końcu, on przystaje, odwraca się do niej, patrzą na siebie i ona mu się rzuca w objęcia. Przechodnie widzą to i czują, że stało się coś pięknego, rzadkiego...”. Szczerze mówiąc, nie byłam przekonana, wtedy wydawało mi się, że żaden poważny dobry film nie może mieć równie pocziwego zakończenia. Więc broniłam się bardzo. Ale Andrzej wiedział dokładnie, co i dlaczego chce zrobić.

Ewa Dalkowska:

Sekwencja procesu powstawała pod koniec okresu zdjęciowego. Wszystko było szczegółowo rozpisane na epizody, wielu aktorów z całej Polski cieszyło się, że będzie mogło wystąpić w filmie Wajdy, wygłaszając fałszywe zeznania w procesie rozwodowym. Po pierwszej próbie pierwszej sceny Wajda zwołał swój „sztab” i mówi do Zbyszka i do mnie: „To jest nudne! Utrzymacie na sobie?”. Odpowiedzieliśmy zgodnie, że utrzymamy. Stąd zamiast pełnego procesu jest jakaś torebka, ruch ręki... To mi bardzo zaimponowało: że on potrafił w jednej chwili wyrzucić wszystko do góry nogami, czując intuicyjnie, że tak będzie lepiej dla filmu.

Natomiast jak się ten proces zakończy, tego nie wiedział ani sam Wajda, ani tym bardziej my oboje ze Zbyszkiem – do momentu, aż zaczęliśmy kręcić tę scenę...

Agnieszka Holland:

Najpierw nakręcili okrutną dla bohatera scenę w sali sądowej, potem zaczęli kręcić ujęcie na korytarzu. Andrzej dokładnie wytłumaczył aktorom, o co chodzi. Zbyszek kiwnął głową, kamera, klaps, akcja. Zbyszek odchodzi w głąb korytarza, Ewa biegnie za nim, już prawie go dopada, ale Zbyszek nie zatrzymuje się, tylko wychodzi z kadru. „Stop! – krzyczy zrozpaczony Andrzej (mieliśmy wtedy bardzo mało taśmy filmowej, kupowało się ją za dewizy i każdy zmarnowany dubel był katastrofą). – Nie zrozumiałeś, Ewa do ciebie dobiega, zatrzymujesz się, patrzycie sobie w oczy i obejmujecie się. Jasne?”. Zbyszek kiwnął głową. Jeszcze raz: kamera, klaps, akcja, Zbyszek odchodzi w głąb korytarza, Ewa biegnie za nim, już prawie go dopada, ale Zbyszek nie zatrzymuje się i znika z kadru. Wtedy Andrzej zrozumiał, że to nie przypadek czy nieporozumienie. Spytał Zapasiewicza, o co chodzi. „Ja nie mogę się zatrzymać i objąć jej po tym, co ona mi zrobiła na sali sądowej. Po prostu nie mogę”. Andrzej był tym bardzo poruszony. „On ma rację – powiedział do mnie. – Pamiętaj, dobry aktor, prawdziwy aktor wie więcej o postaci niż reżyser czy scenarzysta”.

Byłam bardzo zadowolona. W tej sytuacji piecyk na końcu musiał wybuchnąć. I jednocześnie odebrałam wielką lekcję pokory reżysera wobec logiki sztucznie przecież przez niego kreowanej rzeczywistości. Pokory i uczciwości.

Prapremiera *Bez znieczulenia* odbywa się w Gdańsku, w czasie IV Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych.

Kazimierz Kutz:¹

Przewodniczącym jury w 1978 roku był Ernest Bryll, który świeżo wrócił z zagranicznej placówki i musiał dopiero znaleźć się w nowej sytuacji, na nowo

zaistnieć w środowisku. Skład jury został tak skonstruowany, aby wykluczyć możliwość przyznania nagrody Wajdzie. Jury było upartyjnione, w jego skład wchodził m.in. redaktor „Trybuny Ludu”, dyrektor Komitetu ds. Radia i Telewizji i wysoka urzędniczka z NZK. I ja w tym składzie – dla zachowania pozorów – oraz profesor Stanisław Wohl. Władza oczekiwała, że Bryll jako człowiek niejako z zewnątrz będzie wobec niej uległy.

Na samym początku przysłano do nas towarzyszy z sugestią, aby nie przyznawać Grand Prix. Spojrzeliśmy sobie z Wohlem głęboko w oczy i podjęliśmy decyzję. Będziemy walczyć. Są granice manipulacji.

Było to straszne. Towarzysze gdzieś dzwonili, awanturowali się, a my szukaliśmy wsparcia u naszych kolegów. Poparcie dla nas było poparciem postawy środowiska. Po sześciu czy siedmiu godzinach prac zrobiono przerwę, po to głównie, by zyskać czas na gnębienie Brylla. A tymczasem przerażeni uczestnicy Festiwalu starali się dowiedzieć, co właściwie się dzieje i czy wszyscy żyją.

Mniej więcej po jedenastu godzinach Zbigniew Kuźmiński zaproponował rozwiązanie salomonowe: Grand Prix dla Wajdy za *Bez znieczulenia...* *ex aequo* z *Pasją* Różewicza.

Zgodziliśmy się na to. Towarzysze również, bo byli już tak zmęczeni, że ledwo trzymali się na nogach. Zaraz po zakończeniu uciekli do Warszawy.

Władze nie sprzeciwiają się zbyt wrodo wprowadzeniu *Bez znieczulenia* na ekrany – premiera odbywa się 27 listopada 1978 roku. Recenzje jednak są jak zwykle sterowane odgórnie. Dziennikarze związani z prasą filmową próbują uciec od bezpośredniej krytyki, skupiając się na obyczajowej stronie fabuły (konflikcie małżeńskim). Za to inni mają używanie. Michał Misiorny, kierownik działu kulturalnego „Trybuny Ludu”, a przy tym dyrektor programowy kinematografii, pisze w swoim macierzystym dzienniku: *Wajda tworzy wybitne dzieła we współpracy ze świetnymi scenarzystami – Wyspiańskim, Reymontem, Iwaszkiewiczem. Kiedy decyduje się na teksty utylitarne, o mniejszej lub nikłej wartości, linia wielkości i artyzmu załamuje się i niknie w zaułkach. (...) Warto i należy powiedzieć serio, co mnie w tej dziwnie banalnej miejscami, a miejscami wysilonej na dziejową metaforę noweli razi i skłania do sprzeciwu. Tym czymś jest życiowe kłamstwo założenia – że świat ten nie jest stworzony dla ludzi utalentowanych i odnoszących sukcesy. (...) W mitologii świata artystycznego zawsze się szczególnie demonizuje filistra, jakoby w masie swej zainteresowanego deptaniem wszystkiego, co wyrasta ponad przeciętność. Dziwne tylko, że mitem tym, stworzonym przez generację artystów zapoznanych i we własnym mniemaniu skrzywdzonych, posłużył się akurat Wajda – artysta, który odniósł wielki sukces.*

W maju 1979 roku *Bez znieczulenia* trafia do konkursu głównego 32. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes. Film Wajdy walczy o nagrody obok takich dzieł jak *Syberiada* Andrieja Konczalowskiego czy

Niebiańskie dni Terrence'a Malicka. Ostatecznie Złotą Palmę, główną nagrodę festiwalu, zdobywają *ex aequo* Francis Ford Coppola za *Czas apokalipsy* i Volker Schlöndorff za *Błaszany bębenek*. Wajda wyjeżdża z Cannes z nagrodą Jury Ekumenicznego.

Załącznik
do zarządzenia Nr 69
Ministra Kultury i Sztuki
z dnia 25 września 1974 r.

KARTA OCEN FILMU

Wacław Sąg
/imię i nazwisko Członka Komisji/

"Panny z Wilka" - A. Wajda, 2F, X^o, 19. II. 79
/tytuł filmu, imię nazwisko reżysera, nazwa zespołu, data/

1. a. Ocena ideowa filmu od 1 do 25 punktów 22.....

/elementy polityczne, społeczne
wychowawcze, poznawcze itp./

b. Ocena artystyczna filmu od 1 do 25 punktów 25.....

/układ tematyczny, kompozycja
celowość środków obrazowo-wyra-
zowych, postawienie konfliktu,
rysunek postaci, montaż, obsada
i gra aktorska, scenografia,
zdjęcia, muzyka, dźwięk itp./.

47
ogółem punktów

2. Kategoria ^{x/}
I od 45 do 50 punktów
II od 38 do 44 punktów
III od 30 do 37 punktów
IV od do 29 punktów

3. Zasięg rozpowszechniania: szeroki - ograniczony ^{x/}

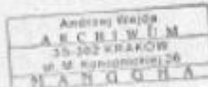
4. Propozycja granicy wieku: dzieci - młodzież szkolna - tylko dorośli ^{x/}

5. Czy film może reprezentować kinematografię polską na międzynarodowych
festiwalach? tak - nie ^{x/}

6. Inne uwagi:

x/ odpowiednie podkreślić

Sąg
/podpis/



Karta ocen *Panien z Wilka* – filmu wybitnego artystycznie,

ale nie do końca spełnionego ideowo...

W chwili kiedy *Bez znieczulenia* trafia do Cannes, Wajda kończy pracę nad kolejnym swoim filmem. Pierwotnie miała to być opowieść o dyrygencie orkiestry z małego miasta, który musi zmierzyć się ze swoimi możliwościami i pragnieniami w chwili, kiedy do miasta przyjeżdża jego kolega po fachu, cieszący się międzynarodową sławą. Scenariusz, napisany przez Andrzeja Kijowskiego, od dawna jest gotowy. Gotowa jest też obsada – postać tytułowego Dyrygenta ma zagrać Andrzej Seweryn, a partnerować ma mu Krystyna Janda. Problem polega na tym, że władze kinematografii wciąż z nieuzasadnionych względów blokują zgodę na realizację. Wtedy właśnie Wajda, zmęczony przepychankami z władzą przy okazji swoich dwóch ostatnich filmów, postanawia powrócić do pomysłu sprzed niemal dekady. Ogłasza, że jego następnym projektem będzie adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Panny z Wilka*. Pierwotnie film był planowany przez Wajdę bezpośrednio po realizacji *Brzeziny*. Nową adaptację tekstu przygotowuje Zbigniew Kamiński, jeden z reżyserów należących do Zespołu „X”. Niejako przy okazji przygotowań do realizacji Wajda realizuje też krótki dokument *Pogoda domu niechaj będzie z tobą*, w którym Jarosław Iwaszkiewicz, zaprzyjaźniony z Wajdą od czasów *Brzeziny*, opowiada o swoich młodzińskich latach.

Daniel Olbrychski:

– Robimy film – powiedział Andrzej Wajda pewnego sierpniowego dnia 1978 roku.

Grałem wtedy w *Blaszany bębenku*, dużej niemieckiej produkcji w międzynarodowej obsadzie.

– Kiedy masz ostatni dzień zdjęciowy we wrześniu? Powinieneś wiedzieć. Niemcy są tacy precyzyjni...

– Drugiego.

– A następny?

– Dwudziestego ósmego.

– Ciężko, ciężko, zwłaszcza że pogoda może być niepewna. No, ale powinniśmy jakoś zdążyć. Edek Kłosiński, dobry operator, może trochę oszuka światłem... Tylko trzeba natychmiast znaleźć pięć kobiet, które będą gotowe do grania tak szybko jak ty.

Klamka zapadła. Znów miałem grać w filmie Andrzeja.

Edward Kłosiński:

Wcześniej zrobiliśmy razem *Człowieka z marmuru* i *Bez znieczulenia* – dwa bardzo ostre, współczesne filmy. I nagle Andrzej postanowił zrobić coś, co jest utkane ze światła, z promienia, z czegoś niematerialnego, takiego jak proza Iwaszkiewicza. Można mieć wiele zastrzeżeń do samego pisarza, ale nikt nie potrafił zarejestrować czasu, klimatu, nastrojów tak jak on. Andrzej instynktownie wiedział, że to może być bardzo ważny film, ale długo nie umiał odnaleźć w sobie potrzebnej do realizacji energii.

Krystyna Janda:

Mój mąż całe lata siedemdziesiąte fotografował szarą rzeczywistość PRL – te wszystkie klatki schodowe na Ursynowie, czajniki, boazerie. I nagle dostał od Andrzeja film, który miał być cały prześwietlony słońcem, być takim obrazem ze snu. I co się okazało? Że całe to lato było zimne, deszczowe, depresyjne. Wiem, że kamera stała na zewnątrz, i kiedy tylko zauważali, że zza chmur wyszło słońce, wybiegali na dwór, żeby chociaż odrobinę tej letniej pogody złapać. A i tak szło im jak po grudzie.

Barbara Pec-Ślesicka:

Wydawało się, że ten film to będzie taka relaksowa robota, wczesna jesień, zdjęcia praktycznie cały czas w jednym obiekcie – nuda. Ale Andrzej nie mógł wejść w ten nastrój. Nic mu się nie podobało, cały czas chodził niemal wściekły, nieustannie pytając siebie i wszystkich, co on tu właściwie robi. Ale nie bałam się o niego, wiedziałam, że to wszystko pójdzie „na przetrzymanie”. Przy *Ziemi obiecanej* było jasne, że jeśli nie wykonamy zdjęć w obiekcie, na który mieliśmy tylko jeden dzień zdjęciowy, zawali się cały plan.

Przez pierwsze dni zdjęciowe ekipa przyjeżdżała z planu z zerowym utargiem – kiedyś bardzo starannie liczyło się metraż „użytkowy” nakręconych scen według zapisów planowanych w scenopisie. Odbywały się na planie długie dyskusje, a głównie Daniel był mocno zniecierpliwiony, bo chciał grać dużo więcej, niż pozwalał na to scenariusz. Ale nie panikowałam. Znałam Andrzeja dosyć dobrze i wiedziałam, że w końcu wszystko się ułoży. Miałam rację.

Daniel Olbrychski:

Początkowo rzeczywiście nam nie szło. Dlatego Edward Kłosiński zaproponował, żebyśmy najpierw nakręcili wszystkie moje pasaże: że idę do domu ciotki, idę do dworku w Wilku, ruszam na spacer z Tunią, stoję zamyślony itd. Ustaliliśmy, w jakim jestem kostiumie, jaki w danym ujęciu mam nastrój – i tak zrobiliśmy.

Krystyna Zachwatowicz:

Pierwsze dni rzeczywiście były bardzo trudne. Klapsy prawie w ogóle nie padały. Ale odpowiedź na to, dlaczego tak się działo, jest prosta. Chwilę wcześniej powstał *Człowiek z marmuru* – jaka w tym filmie jest olbrzymia energia. Zaraz potem było *Bez znieczulenia* – to samo. Tymczasem *Panny z Wilka* muszą być utrzymane w wolnym tempie. Dlatego pierwsze dni to dla Andrzeja był koszmar – denerwował się, że tak wolno gramy. Widział nas – jakieś panie, które siedzą, niespiesznie coś jedzą, o czymś rozmawiają. „Szybciej!” – wołał. W końcu wzięłam go na stronę i wytłumaczyłam, że tak musi być, że konfitur nie da się robić szybko. On sam opowiadał potem, że to go właśnie uspokoiło. Zrozumiał, że tym razem robimy kompletnie coś innego, że trzeba się nieco przestroić, uspokoić, że nie możemy szybko grać.

Maja Komorowska:

Z pamięcią po wielu latach, a upłynęło dwadzieścia lat, jest zawsze bardzo trudno. Trudno sobie wiele rzeczy przybliżyć. Wiele rzeczy pamiętamy inaczej, ale to nie szkodzi, a wydaje mi się, że nawet dobrze.

To, co zostało mi w pamięci, to dzień, kiedy oswajaliśmy się ze sceną całej rodziny przy stole. Przyjechaliśmy wcześniej do tego dworku, wspaniale zresztą wybranego przez Allana Starskiego, żeby oswoić się z atmosferą. Siedzieliśmy, pamiętam, przy stole i... Scena o napięciu. Ale jak zbudować napięcie, kiedy nie ma właściwie żadnych słów? I tak siedzieliśmy. Być może każdy miał w sobie prywatne napięcie, ale to nie przeszłoby na ekran, nie byłoby tego, czego oczekiwał Wajda. A Andrzej Wajda jest w takich momentach, tak samo zresztą było przy *Weselu*, jak taki trochę lekarz, który patrzy i widzi, że tędy nie można, więc szuka – którądy?

I wtedy, tak pamiętam, tak mi się wydaje, podeszłam do niego i powiedziałam, żeby nie zatrzymywać kamery, że ja spróbuję coś zrobić i że może to będzie dobrze. Pomyślałam sobie, że to, co mi przyszło do głowy, jest możliwe dla Joli, postaci, którą grałam. Kamera poszła, siedzieliśmy przy stole i nagle Jola wybuchnęła, zaczęła – tak trochę histerycznie – się śmiać. Wybuch śmiechu, potem spoważniała, potem znowu śmiech. I tak trzy razy. Ten śmiech wracał, i tak się uspokajał, potem znowu wracał. Pamiętam na twarzy Andrzeja, pod koniec sceny, taką ulgę, że to przelamaliśmy. Tak to zapamiętałam.

Zawsze mnie zdumiewało i cieszyło, kiedy obserwowałam filmy Andrzeja, w których nie grałam, to, jak on obsadza. Obsadził role tych sióstr w taki sposób, że kiedy znaleźliśmy się w Radachówce, wszyscy się lubiliśmy. Ale to lubienie było trochę osobne, bo też takie były bohaterki. Każda trochę w osobnym temacie – i Ania Seniuk, i Stasia Celińska, i Krysia Zachwatowicz, i Christine Pascal. Wybór Andrzeja był taki, że wystarczyło tylko wsłuchać się w te rytmy i w to iść. Takie prawie staccato Celińskiej, takie powiedziałabym ciepło, płynność Ani Seniuk,

moja Jola, która jest jakby rozedrgana tym śmiechem, a potem, niby słońce chowające się za chmury – poważnieje. I w tym wszystkim Wiktor – Daniel, który wchodził w poszczególne pokoje – poszczególne kręgi tych pań. I uwaga, z jaką przyglądali się temu Andrzej i wspaniała operator Edward Kłosiński – jak to się wszystko potoczy, kiedy wpuści się Wiktora w krąg Julci – Ani Seniuk, czy Kazi – Krysi Zachwatowicz? Myślę, że to nie przyspieszanie, wewnątrz sprzeczne z temperamentem Andrzeja Wajdy, reżysera, jest szczególnością tego filmu. Dzięki niemu i zapewne dzięki scenarzyście, Zbigniewowi Kamińskiemu, wszyscy w pewnym momencie poczuliśmy, nawet kiedy jeszcze nie widzieliśmy materiałów, wiedzieliśmy, że dzieje się coś ważnego.

Pamiętam jeszcze dwa takie dni. Mówię o tym nie ze względu tylko na siebie, ale na Andrzeja, tę szczególną jego otwartość na to, co dzieje się w danym momencie. My poprowadziliśmy Jolę w takiej sprzeczności. Jola mogłaby być co najmniej w dwóch czy trzech scenach sentymentalna. Kiedy dostałam od Zbyszka Kamińskiego scenę, w której przyjeżdża mój mąż, Francuz – Paul Dutron – i przeczytałam, że mam powiedzieć: „Pomóż mi”, to pomyślałam sobie, nie chcę broń Boże krytykować pomysłu, ale zastanowiłam się: zagrać to – jak? Jak to zagrać? Wydawało mi się, że wcześniej budowałam jej pozorną lekkość i teraz czy spaść z tego wszystkiego? Ona ma się rozplakać? To wszystko działo się szybko, bo scenę dostałam rano, tuż przed zdjęciami. I to się stało w danym momencie, taką uwagę miałam jeszcze po pracy z Grotowskim, z Jerzym Jarockim, że jak się jakiejś kwestii człowiek boi, to należy się z nią zmierzyć. Ja nie ukrywałam, że ta kwestia jest dla mnie niewygodna. A skoro jest niewygodna, to wystukałam ją rytmem, powiedziałam prawie biało: „Po-móż-mi”. Zajął się bardziej tym, żeby znaleźć ten rytm. I dobrze. Zawsze w pewnym momencie wychodzi, że czegoś nie chcemy pokazać. Jola nie chciała pokazać wzruszenia i schowała się w taki gest. Z pomocą przyszła nam szyba w samochodzie. Tego nie wymyśliłam, tylko kiedy obchodziłam samochód, zobaczyłam się w szybie i odruchowo poprawiłam kapelusz. I już wytrąciliśmy scenę z tego, jak można było ją zagrać, czyli sentymentalnie. Jola wsiada do samochodu, widać jej wzruszenie, ale ona to pokrywa. A później pauza. Wdzięczna jestem Andrzejowi Wajdzie, że on od niej nie uciekł. Kiedy zobaczył próbę tej sceny, dostrzegł, że ta pauza mówi więcej niż jakiegokolwiek słowo. Wracam tutaj do tego uważnego patrzenia Andrzeja. Czasem jest tak, że reżyser ma ogromne poczucie odpowiedzialności, że sam w danej chwili koniecznie musi coś wymyślić. Wajda wiedział jednak, że skoro tak obsadził, może mieć do nas ogromne zaufanie, a to aktorowi zawsze bardzo pomaga. Andrzej bacznie obserwował, co dzieje się na próbach i w którą stronę to może pójść. I godził się na to.

Przyzwyczajeni jesteśmy w kinie do scen intymnych. W scenariuszu *Panien z Wilka* była taka scena. Pamiętam taki dzień, kiedy to próbowaliśmy: Wajda,

Kłosiński, Daniel i ja. Cały czas uważałam, że powinniśmy zaufać wyobraźni widza i unikać takich scen. Wolałam tego nie robić. Dziś, kiedy to wspominam, chce mi się śmiać, ale wtedy wydawało mi się, że uniknięcie tego jest dużo ważniejsze. Tak bardzo nie chciałam tej sceny, wchodzenia do jakiegoś łóżka, myślenia, jak oni się całują, co robią, ile się Jola rozbiera. Kiedy wracaliśmy z planu, pamiętam dokładnie ten dzień, bo wtedy wybrano Jana Pawła II, mówiłam Andrzejowi Wajdzie, że powinniśmy wymyślić coś nowego. Nie bardzo wiedziałam, jakiego użyć argumentu. I nagle usłyszałam swój głos: „A jak mój syn przyjdzie ze szkołą, to co ja zrobię?”... Andrzej zareagował wspaniale. Najpierw była cisza, a potem wszyscy się roześmiali. Mój syn zobaczył zresztą ten film. Ale chodziło mi wtedy o to, że gdyby ta scena miała służyć filmowi, powinniśmy zrobić ją inaczej.

I zrobiliśmy. Nie pamiętam, jak to było w scenopisie, ale czuliśmy z Danielem, że po tym wszystkim powinien paść jakiś tekst. Tekst, który musi być wypełnieniem ciszy. Musi być jasne, że to są niejako słowa zastępcze. Jola musi zapomnieć o mężu, o mamie, o Zosi. Zastanawialiśmy się nawet, czy nie powinna tam leżeć gazeta, z której Jola odczyta jakiś tytuł, fragment. I wtedy padają słowa Joli: „Czy Lubeka należała do Hansy?”. Nie pamiętam, skąd mi to nagle przyszło do głowy. A potem znowu pauza, cisza. Bardzo mądrze, bo przecież Daniel – Wiktor mógł tutaj odpowiedzieć: „Ależ Jolu, co też ty opowiadasz?”. On nic nie odpowiedział. Rozumiał bardzo dobrze, że nie wolno odpowiedzieć, bo przecież ma świadomość, że gdzie indziej to wszystko zmierza. Potem Jola odpowiada: „Należała, należała, w średniowieczu”, i na jej twarzy światło, które powoli gaśnie. A nazajutrz rano otwierają się drzwi, pokój jest zalany słońcem, śniadanie i Jola, po ich wspólnym spotkaniu w nocy. Tu jest wyobraźnia. Bardzo dobrze, że Andrzej Wajda poczuł, że to jest właściwe. Możemy Bóg wie co sobie wyobrażać. Nie wiemy, jak tam było. Wiemy, że było. A jak było – każdy może sobie podpowiedzieć sam. I kiedy Wiktor podchodzi do stołu, patrzy na Jolę, a ona nagle, w śmiechu, między kolejnymi łykami herbaty, mówi, że jest jej wszystko jedno. I Wiktor już wtedy wie, że Jola dla niego jest obca.

Stanisława Celińska:

Od mojego pierwszego spotkania z Andrzejem Wajdą upłynęła niemal cała dekada. W tym czasie urodziłam dwoje dzieci. Trochę przytyłam. Wyobrażałam sobie, że jestem gruba; choć jeszcze nie wiedziałam, na co mnie stać... Zadzwoiła do mnie Basia Pec-Ślesicka i powiedziała: „Stasiu, robimy film, *Panny z Wilka* według Iwaszkiewicza, i Wajda bardzo chciałby, żebyś zagrała”. „Ale ja jestem gruba” – odpowiedziałam. Usłyszałam: „Nie szkodzi, my właśnie grubych potrzebujemy”.

Panny z Wilka były dla mnie kolejnym etapem dojrzewania do partnerskiej

współpracy z Wajdą. W *Krajobrazie po bitwie* pierwszy raz spotkałam się z reżyserem. Potem nie doceniłam, że powinnam u niego zagrać – Wajda bardzo często chodził do teatru. Był na przedstawieniu *Potęgi ciemnoty*, gdzie grałam Akulinę. To była bardzo sympatyczna rola, szeroka, można powiedzieć – „wiejska”. I właśnie wtedy Wajda zobaczył we mnie Kasię z *Wesela*. Do dziś nie wiem, dlaczego mu odmówiłam. Może obraziłam się, że nie Panna Młoda? A może nie doceniłam rangi przedsięwzięcia? Nie wiem.

Teraz z kolei byłam obciążona dwójką maleńkich dzieci. Moja córka, Ola, od niemowlaka ma nieprawdopodobny talent aktorski. Te miny, które ona wyczyniała, jak była malutka... A było ich miliony na sekundę. I teraz ja musiałam zostawić te miny i jechać na plan.

Początkowo myślałam, że będzie to bardzo lekki film. Na początku, przed rozpoczęciem zdjęć, Wajda zebrał nas wszystkich i oznajmił, jak to on ma w zwyczaju: „Dzieci kochane, to będzie taki spokojny film. Chcę, żeby panowała letnia atmosfera, tak że kiedy mucha przeleci, to będzie słyhać. Te kobiety tak sobie siedzą przy śniadaniu, jedzą, gdzieś w tle Iwaszkiewicz się przewinie”. Pomyślałam: „Bardzo dobrze, nie będę musiała się denerwować o dzieci. Wezmę sobie robótkę na plan, bo na ujęcia trzeba zawsze długo czekać. Taki film to spokojnie sobie pyknę”.

Minęły bodaj dwa dni. Wajda znowu nas zebrał i powiedział: „Wiecie, dalej wszystko jest spokojnie, panuje sielska atmosfera. A najmłodsza z sióstr, Fela, popełniła samobójstwo”. Boże... Wszystko mi się zawaliło. Od razu mnie sprowokował. Bo skoro to najmłodsza siostra popełniła samobójstwo, to ja, która jestem starsza, powinnam to zdarzenie jakoś w swojej świadomości zarejestrować. A skoro Zosia przy tym była, jakoś to wydarzenie musiało na mnie wpłynąć. Kombinowałam nad tym, a Wajda spokojnie obserwował. Najśmieszniejsze w tym wszystkim było to, że on cały czas chodził i powtarzał: „Oj dzieci, jaki ja tu film robię? Ja nie wiem, jak to wszystko zrobić. I jeszcze to zimno...”. Rzeczywiście było zimno jak cholera. Genialny operator, Edek Kłosiński, pokazał na ekranie lato, a w rzeczywistości wszyscy trzęśliśmy się jak piorun. „Jest tak zimno. Jak ja ten film zrobię? Nie mam pojęcia...”. I wtedy wszyscy, nawet ci, którzy na co dzień nosili kable, biegli do Mistrza i mówili, jak ten film należy zrobić. Wajda oczywiście miał swoją koncepcję, ale wysłuchiwał każdego. To właśnie było u niego genialne. Większość reżyserów ma w sobie zasklepioną swoją koncepcję, której nie pozwoli nikomu naruszyć. Wajda wiedział bardzo dobrze, że ma do czynienia z żywymi, myślącymi ludźmi, dlatego nieustannie prowokował nas do działania. To było fantastyczne, bo wtedy każdy czuł się współuczestnikiem w tworzeniu tego filmu.

Pamiętam, że sama wymyśliłam scenę, która zresztą została nakręcona. Wcześniej nakręciliśmy scenę, kiedy ja strasznie gorączkowo myję sobie twarz, tak

jakbym chciała zedrzeć z siebie skórę. Ta scena nie weszła do filmu, zostały po niej tylko fotosy. A potem wymyśliłam sobie pewną rzecz. Powiedziałam do Andrzeja: „Wiesz, skoro moja siostra popełniła samobójstwo, to ja powinnam zrobić tak...”. Opowiedziałam mu swój pomysł, a Wajda na to: „Pokaż mi, Stasiu, jak byś to zagrała”. Pokazałam, a on na to: „Świetnie, kręcimy”. Tak powstała scena, kiedy przypominałam sobie o tamtym tragicznym dniu i teraz leżę z tamponami na oczach, taka prawie martwa, żeby inni nie widzieli, co się ze mną dzieje. Inny reżyser usiłowałby sam coś wymyślić, a Wajda stwierdził, że będzie to z korzyścią dla jego filmu i natychmiast zaakceptował pomysł.

Przez cały okres realizacji nieustannie myślałam o moich dzieciach. Można powiedzieć, że jedną nogą byłam w domu, chociaż dzieci miały zapewnioną opiekę aż dwóch niań. Zagrałam jakąś śmieszna scenę, którą Andrzej skomentował następująco: „Wiesz, Stasiu, ty jesteś taką wspaniałą aktorką. Po co ci te dzieci? Tylko czas marnujesz”. Ryknęłam na niego: „Co?! Ja tutaj czas marnuję! Żebyś ty wiedział, co się dzieje w moim domu! Ile tam min fantastycznych powstało. Tam się kręci prawdziwy film, a nie tutaj!”. Oczywiście wszystko było w żartach, ale rzeczywiście znalazłam się w trudnym momencie swojego życia. Dotychczas żyłam sztuką, ale po pojawieniu się dzieci musiałam wiele rzeczy przewartościować. To, co życiowe, dotykalne, fascynujące, prawdziwe – działo się u mnie w domu. A na planie? Jacyś ludzie chodzili z miejsca na miejsce, jakieś kłamstwo, jakieś granie. Wszystko to wydało mi się niczym w porównaniu z moimi dziećmi. Ale grałam. Grałam i dobrze mi się pracowało.

Barbara Pec-Ślesicka:

W którymś momencie przygotowań do zdjęć *Pannami z Wilka* zainteresował się francuski producent, Tony Molière, który bardzo szybko zorientował się, że film ten może spodobać się francuskiej publiczności i łatwo mu będzie zapewnić dystrybucję. Ustalono, że Francuzi będą współuczestniczyli w produkcji. Jednym z warunków umowy miał być udział dwójki francuskich aktorów, z których jeden zagra rolę pierwszo-, a drugi drugoplanową.

Krystyna Zachwatowicz:

Rolę Tuni miała grać Isabelle Huppert – przynajmniej tak chciał Andrzej. Do dziś nie wiem, co takiego się stało, że ostatecznie francuski producent przysłał nam Christine Pascal. Christine zagrała dobrze, wpasowała się w ten film. Ale Andrzej chciał kogoś właśnie w typie Isabelle, która jest zdecydowanie lepszą aktorką. Do tego spotkania Andrzeja z Isabelle dojdzie jednak dopiero dziesięć lat później, przy okazji filmowych *Biesów*.

Barbara Pec-Ślesicka:

Gorzej poszło z obsadzeniem roli wuja Wiktora – Daniela Olbrychskiego. Spodziewaliśmy się wszyscy, że przyjedzie starszy pan, o nobliwym wyglądzie. Francuzi mieli przyjechać na plan dwa dni przed rozpoczęciem zdjęć. Kiedy dotarli do Radachówki, nie wierzyliśmy własnym oczom – Paul Dutron okazał się zaledwie kilka lat starszy od Daniela. Nie bardzo wiedząc, co z nim zrobić, postanowiliśmy w efekcie obsadzić go w roli męża Joli – Mai Komorowskiej. Ale zostawała jeszcze rola Wuja Wiktora. Postanowiłam zadzwonić do pana Tadeusza Białoszczyńskiego. Zdecydował się bez namysłu. Natychmiast odbyły się miary kostiumów, a potem pan Tadeusz zagrał pięknie. Do dziś oglądam jego rolę – ostatnią przed śmiercią – z prawdziwym wzruszeniem...

Daniel Olbrychski:

Christine Pascal była trochę przerażona tym, co się wokół dzieje. Jak każda francuska aktorka, zwłaszcza młoda, czekała, co reżyser nakaże; gdzie stanąć, co powiedzieć, jak przejść. Przychodziła, biedaczka, o dziewiątej i przez cztery godziny wysłuchiwała niekończących się dyskusji, w dodatku w obcym dla siebie języku. Zdana była wyłącznie na tłumaczkę i na mnie. Mimo iż staraliśmy się wyjaśniać, o co chodzi, Christine kompletnie się zagubiła i przestraszyła. Na to konto – ona jedna – upiła się parę razy.

Edward Kłosiński:

Przez długi czas Andrzej chciał dorobić do tego filmu swoistą ramę, na którą ja zresztą bardzo nalegałem. W ostatniej chwili zrezygnowaliśmy z tego, aby pokazać, jak stary Wiktor–Daniel przyjeżdża do Radachówki, gdzie ten dworek jest szalenie zapuszczony, gdzie nastął czas rozpadu tego cudownego, jeszcze przedwojennego świata. W pewnym momencie chcieliśmy nawet wykorzystać do tego pomysłu samego Iwaszkiewicza. Zamiast tego powstał króciuteńki film dokumentalny z udziałem pisarza – *Pogoda domu niech będzie z wami*, opowiadający o istniejącym pod Łodzią przeraźliwie zniszczonym dworku, który Iwaszkiewicz opisał jako Wilko. Być może gdyby ta sekwencja weszła do *Panien z Wilka*, powstałby opis świata czystości, świata idei, czechowowskiego świata inteligencji, która chciała filozofować, a tymczasem wyróżnęła ją rewolucja. Ale Andrzej zrezygnował z tego pomysłu.

Kręciliśmy scenę, kiedy Wiktor opuszcza Wilko, przepływając przez rzekę promem. Zrobiliśmy cytat, że to ktoś, niczym Charon przewozi go przez rzekę zapomnienia. I dopiero kiedy oglądaliśmy gotowy materiał, dostrzegliśmy pewien fenomen, który mało kto zresztą potem spostrzegł. To był przełom lata i jesieni. I po stronie Drohiczyzna, z której Wiktor odpływał, było jeszcze pięknie, zielono, a na drugim brzegu stała olszynka, gdzie z drzew opadły już liście. Gdybyśmy coś takiego zaplanowali, trzeba by było zatrudnić setki bezrobotnych, żeby poobrywały

te listki. A tak, w sposób nieco metafizyczny, udało się nam zarejestrować, jak Wiktor odpływa w smugę cienia.

Maja Komorowska:

To wielka cierpliwość Andrzeja, cierpliwość również przed samym sobą, że nie przestraszył się tak obcego sobie rytmu. Andrzej Wajda otworzył w ten sposób drzwi do czegoś nowego zarówno dla siebie, jak i dla widza. Widz nie był do czegoś takiego przyzwyczajony. W miarę upływu dni, kiedy tak rozmawialiśmy, i Andrzej powiedział, że to wszystko się tak wolno ciągnie, powiedziałam mu, zresztą nie ja jedna: „To dobrze, że nas nie przyspieszasz”.

To wielkie zwycięstwo tego filmu i samego Andrzeja. On wiedział, że skoro obsadził nas z taką uwagą, uzyska to, czego będzie chciał. Z wdzięcznością myślę o obsadzeniu postaci wujostwa. Niedawno ponownie obejrzałam ten film i muszę powiedzieć, że Zofia Jaroszewska i Tadeusz Białoszczyński to niebywały duet. Ona – przecież bardzo teatralna aktorka. Widziałam ją na scenie w tylu rolach. I jej sposób grania na tle tego tempa, trochę dotykający może teatru, ale przecież wspaniały. No i niezwykły wuj, który niedługo po zakończeniu filmu zmarł. Dlatego te jego zdania o śmierci – „Nie chcę, żeby mnie zaskoczyła” mówił. Chciał zobaczyć, jak myśl odrywa się od ciała. Pewna metafizyka tu się stała. Nie chcę powiedzieć, że Andrzej, czy ktokolwiek z nas, przeczuwał, że tak się stanie. Ale los, opatrzność jakoś przedziwnie wpisała się w tę historię.

Niezwykłość Andrzeja Wajdy polegała na tym, że on nie był wpatrzony w siebie, był niezwykle otwarty. Myślę, że każdy z nas ma takie podszepty, w zależności od tego, w co wierzymy – Ducha Świętego, albo przypadku. I kiedy ten wspaniały aktor, Tadeusz Białoszczyński, odszedł tuż po zakończeniu realizacji, przypomniałam sobie te zdania, które tak bardzo wpisały się w film. Tu też jest wielkość Andrzeja. Wydawałoby się, że dysponując taką opowieścią, nie można powiedzieć niczego ważnego. A *Panny z Wilka* powiedziały dużo bardzo ważnych rzeczy. Ta opowieść zmierzyła się z przemijaniem, z tęsknotą. Rozpięło się to wszystko między zdaniem Tuni do Wiktora: „Dlaczego ciągle wspominasz?” do tego zdania „Lato się we mnie przełamało”, które wypowiada Wiktor, a potem podejmuje decyzję wyjazdu z Wilka. Tu padły właściwie wszystkie poważne zdania, z którymi po latach sami się mierzymy – czy to życie nam przepływa przez palce? Ten film jest wezwaniem do pewnej uwagi: że możemy ciągle wracać do wspomnień i nic mądrego nie zrobić.

Ten film nie zamyka niczego. To też jest walorem tego filmu, że my w gruncie rzeczy nie wiemy, co się stanie. Ten przyjazd Wiktora naruszył powierzchnię i wszystko zostało w takim napięciu jak przed burzą. Wszystko zawisło w powietrzu. Czy coś się zmieni? Nie wiemy. Co się stanie z Wiktorem? Czy on wyciągnie jakieś wnioski? Wiemy, że wujostwo będą do końca porządnie,

z takim łaodem, mozołem wypełniali swoje dni. W tym też jest bohaterstwo. Nie zawsze udaje się pokazanie na ekranie takich rzeczy. Andrzejowi się udało. On to wszystko wpisał z wielką uwagą. To nie jest tylko hołd wielkiemu pisarzowi. Film zresztą zaczyna się tak, że Wiktor siedzi w pociągu, a naprzeciwko siedzi stary człowiek. W finale znów jest pociąg i ten stary człowiek. Gdyby Iwaszkiewicz był młodszy, może by tak nie zagrało. Ale dokładnie widzimy, że wszystko to było postrzegane jego oczyma, dzięki czemu nabiera dodatkowego znaczenia, zwłaszcza te myśli o śmierci i przemijaniu.

Daniel Olbrychski:

Andrzej zawsze powtarza: nieważne, kto rzucił pomysł, ważne, kto powiedział „Kamera”. Na planie swój pomysł może mieć absolutnie każdy, ale to Andrzej ostatecznie decyduje, na co skieruje obiektyw. Mówię o tym dlatego, że już po zakończeniu prac nad *Pannami z Wilka* pojawił się pomysł, który wydaje mi się, jeszcze wzmocniłby ten film, i nie pamiętam już, czy był to mój pomysł, Andrzeja, czy jeszcze kogoś innego. Otóż Iwaszkiewicz napisał swoje opowiadanie na początku lat trzydziestych. Tymczasem w ostatniej scenie naszego filmu, tej na stacji, kamera powinna na chwilę zatrzymać się na kalendarzu ściennym. I powinniśmy pokazać datę: 31 sierpnia 1939 roku – wyraźnie wskazującą, że ten świat, który pokazaliśmy w filmie, za chwilę przestanie istnieć. To by było takie bardzo wajdowskie...

Premiera *Panien z Wilka* odbywa się 4 września 1979 roku. Nieco ponad tydzień później film zostaje zaprezentowany w konkursie głównym VI Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. Jury tego festiwalu, pod przewodnictwem Jerzego Passendorfera, przyznaje filmowi Wajdy drugą co do ważności Nagrodę Specjalną Jury (główna nagroda – Złote Lwy Gdańskie – trafia do Krzysztofa Kieślowskiego za *Amatora*). Nagrodę indywidualną, za scenografię, zdobywają wspólnie Allan Starski i Maria Osiecka-Kuminek.

Gdańskie nagrody to nie jedyne wyróżnienia dla filmu Wajdy. Oto decyzją Ministerstwa Kultury to właśnie *Panny z Wilka* zostają zgłoszone jako polski kandydat do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego. W lutym 1980 roku z Hollywood dociera informacja, że po raz drugi film Wajdy taką nominację zdobywa. Jednak na samego Oscara szans nie ma – od początku faworytem jest *Blaszany bębenek* Volkera Schlöndorffa – i to właśnie niemiecki reżyser wychodzi z uroczystości ze statuetką.

Tymczasem Wajda jest w twórczym pędzie. Wciąż walczy o *Dyrygenta*, ale ma też w zanadrzu jeszcze jeden scenariusz. Prace nad nowym filmem są mocno zaawansowane...

Olgierd Łukaszewicz:

W 1979 roku powstał, chyba z inspiracji samego Andrzeja, scenariusz Janusza Kijowskiego, do którego dialogi napisał Edward Żebrowski. Pomysł na ten film dotyczył faktu, że na Śląsku klerycy, by odrobić służbę wojskową, pracowali w kopalniach. „Motywacje” miały być historią dwóch takich kleryków, którzy na rok trafiają do kopalni. Jeden z nich w konfrontacji z rzeczywistością umacnia się w swojej wierze, drugi, widząc sytuację, porzuca stan duchowny, wiąże się z kobietą i zostaje organizatorem wolnych związków zawodowych. W rolach głównych mieliśmy wystąpić we troje: Krysia Janda, Jurek Radziwiłowicz i ja. Znam dobrze gwarę śląską, dlatego Andrzej zaprosił mnie do tego projektu, bo uznał, że będę w nim wiarygodny.

Andrzej zaproponował nam wtedy, abyśmy z Jurkiem zamieszkali z klerykami. Spędziliśmy więc kilka dni w seminarium. Pamiętam całonocne dyskusje na różne tematy, na przykład na taki, czy kardynał Karol Wojtyła, jako człowiek szalenie inteligentny, nie ma czasem wątpliwości, czy Bóg naprawdę istnieje. Był to zresztą temat wyniesiony z naszych dyskusji w garderobie Teatru Powszechnego, toczonych z Wojtkiem Pszoniakiem i Władysławem Kowalskim. Co zabawne, kiedy po latach spotkałem w Niemczech arcybiskupa Damiana Zimonia, doskonale wiedział, o czym wtedy z klerykami rozmawialiśmy...

Władze od początku robiły Andrzejowi trudności. W pewnym momencie oznajmiono mu, że zgoda na zdjęcia zostanie wydana, pod warunkiem że projekt będzie realizowany w Wałbrzychu i okolicach. Andrzej zdecydował się zrezygnować, uznał bowiem, że całość straciłaby wiarygodność. Ale obaj do dzisiaj żałujemy, że ten film nie powstał.

„Motywacje” zostają przez władze utracone, pojawia się za to zgoda na realizację *Dyrygenta*. Co więcej, propozycję zagrania w tym filmie przyjmuje jeden z najwybitniejszych brytyjskich aktorów, sir John Gielgud.

Andrzej Seweryn:

Przygotowując się do tego filmu, wziąłem lekcje dyrygentury. Pamiętam taki moment w czasie moich ćwiczeń w Akademii Muzycznej w Warszawie, kiedy do sali wszedł jakiś profesor, bodaj dziekan wydziału dyrygentury, poprzyglądał się chwilę i powiedział do mnie: „Dobrze, tylko nad lewą ręką jeszcze musi pan trochę popracować”.

Szkoda, że aktorzy w scenach z Johnem Gielgudem nie grali po angielsku, a sam Gielgud był dubbingowany. Ale ja z pracy nad *Dyrygentem* byłem zadowolony. Andrzej pozwalał mi dużo grać. To była praca do dna, do końca. Wajda widzi w aktorach to, czego oni sami w sobie nie dostrzegają. Jeśli chodzi o relacje aktora z ekipą, z tekstem, z partnerami, on stwarza takie warunki, w których wszyscy pracują najlepiej jak można. Ufa ludziom, z którymi tworzy film, a ich to zobowiązuje do jeszcze większej odpowiedzialności i aktywności.

Krystyna Janda:

Kiedy na horyzoncie zaczął rysować się *Dyrygent*, o roli dla mnie na razie nie było mowy. Ponieważ od początku było wiadomo, że zagra w nim mój ówczesny mąż, Andrzej Seweryn, Andrzej Wajda przyszedł do nas, żeby porozmawiać. Podałam im herbatę i zaczęłam bawić się z Marysią na podłodze, w drugim kącie pokoju, żeby im nie przeszkadzać. Wajda popatrywał na nas od czasu do czasu i nagle powiedział: „Krysia jest kobietą, nigdy mi to nie przyszło do głowy! Szukam po całej Polsce aktorki, a przecież mogłabyś ty zagrać”. Tak dostałam rolę w *Dyrygencie*.

To właśnie w *Dyrygencie* zagrałam scenę, która jest świadectwem mojej absolutnej hańby, ale do dzisiaj nie spotkałam żadnego innego reżysera, który by na to pozwolił, i żadnego innego aktora, który by wykonał taką rzecz. Miałam do powiedzenia długi monolog. Bardzo długi. Chodzi o scenę, kiedy siedzę na łóżku, w płaszczu, w okularach, i mówię do Adama – Andrzeja Seweryna. Tekst miał dwie strony. Nie umiałam ani jednego słowa. Ani jednego. Tuż przed rozpoczęciem zdjęć miałam ciężką noc. Po drugie, to był pierwszy dzień zdjęciowy i uznałam, że u Andrzeja nigdy wtedy nie robi się tego, co jest zapisane. Uznałam więc, że nie będę się uczyła tekstu, bo i tak go nie powiem, a w ogóle wszystko będzie pewnie o czym innym, a może nawet zaczniemy pracować nad zupełnie innym filmem. Różnie to przecież bywało – zaczynałam w teatrze z Andrzejem próby *Antygony w Nowym Jorku*, a trzy dni później próbowałam już *Pannę Julię*. Trudno więc aktorce, która ma takie doświadczenia, uwierzyć, że pierwszego dnia nakręci akurat te dwie strony monologu, jak jeszcze w ogóle nie wiadomo, co będzie. Nie przejęłam się specjalnie tą sytuacją i przegadałam całą noc o życiu. Rano okazało się, że mam siąść i nakręcić tę scenę. Wtedy uczyłam się bardzo szybko, więc powiedziałam Andrzejowi: „Daj mi godzinę, a siądę i to powiem”. Andrzej czekał, ale byłam zdenerwowana i nic nie wychodziło. Dlatego scena jest nakręcona tak, jak dzisiaj kręci się trickowo. Siedziałam nieruchomo, kamera była zabetonowana i nie wolno mi się było ruszyć. Wygłaszałam pierwsze zdanie i zamierałam w bezruchu. Sufler podpowiadał drugie zdanie i ja dalej mówiłam. To jest sklejone właśnie z takich ujęć. Podobnego ukłonu w stosunku do aktorki nie wykonał moim zdaniem nigdy żaden reżyser na całym świecie i żadna aktorka żadnemu reżyserowi nie zrobiła tak upiornej niespodzianki. A mimo to scena weszła do filmu...

Bardzo nie lubię tego filmu. Za dużo tam przenikało spraw z mojego życia prywatnego. Na przykład Wajda uparł się, żeby zagrała też moja córka, Marysia. I dopiął swego mimo moich protestów. Dlatego na planie obchodziła mnie wyłącznie wygoda i bezpieczeństwo dziecka. Poza tym związek z moim ówczesnym mężem, Andrzejem Sewerynem, uległ już wtedy rozpadowi. Wajda

nawet przerwał w pewnym momencie zdjęcia do filmu, bo zrozumiał, że jesteśmy w takiej sytuacji, w której trudno nam zagrać większość scen. Zbyt często sprawy prywatne przenosiły się na plan, ale działało się tak dlatego, że znowu scenariusz nie był ostatecznie zamknięty. Jeżeli Wajda wymagał od nas improwizacji, a tekst dotyczył przecież konfliktu małżeńskiego, to my nie byliśmy aż tak czyści od podobnych problemów, żeby móc improwizować, zapomnieć o tym, w jakiej jesteśmy sytuacji. W efekcie *Dyrygent* jest dla mnie jakby w ogóle poza zawodem.

Przed naszym pierwszym spotkaniem z Johnem Gielgudem Wajda powiedział mi (a zawsze zwracam uwagę na to, co mówi prywatnie, co mu się niby wymyka, a jest w istocie szalenie precyzyjne): „Przyjrzyj mu się dobrze, bo od tego, co się między wami narodzi, zależy wasz wątek”. To było straszne spotkanie. Nie umiałam ani słowa po angielsku. Gielgud starał się być miły, mówić mi komplementy. Ja nie potrafiłam na nie reagować. Groza. A potem wytworzyło się jakieś porozumienie wzrokowe. Nauczyłam się zgadywać jego nastrój, zmęczenie z wyrazu oczu, sposobu zachowania. Powstała jakaś dziwna więź. To chyba nam bardzo pomogło w pracy.

Właściwie to wszystko zaczęło się od sceny w hotelu, bliskiej końca filmu, ale ponieważ była najtrudniejsza, Wajda zdecydował, że realizowaliśmy ją w jednym z pierwszych dni zdjęciowych. Jeszcze nie wiedzieliśmy dokładnie, jakie to będą postacie. I z desperacji, braku porozumienia, nieświadomości i zdenerwowania zagrałam tę scenę tak, jak sobie wyobrażałam wcześniej. A jestem, niestety, aktorką, której w niektórych sytuacjach trudniej nie płakać, niż płakać. Zdumienie sir Johna nie miało granic. Od tego momentu pękły wszystkie tamy, widziałam, że coś się w nim przełamało. Zaczął interesować się moim samopoczuciem, powstała ta dziwna sympatia, taka prywatna sieć uśmiechów na dzień dobry. Tego mego płaczu nikt z zewnątrz nie zauważył, ale dla nas było wszystko jasne.

John Gielgud:²

W filmie tym gram tytułową rolę polskiego maestro orkiestry symfonicznej o podobnej jak Toscanini światowej sławie. (...)

Ponoć Andrzej Wajda po ujrzeniu mnie w filmie Alaina Resnais'go *Opatrzność* (w którym grałem przed trzema laty) zdecydował się na powierzenie mi tej ciekawej roli. Wiodącą postać kobiecą gra wrażliwa i czarująca aktorka, która występowała w dwóch ostatnich filmach Wajdy, *Bez znieczulenia* i *Człowiek z marmuru*. Szokująco przypomina mi Margaret Leighton z okresu młodości. Jej młody małżonek gra jedna z głównych ról męskich – młodego dyrygenta z wielkimi ambicjami. Występuje on również ze swą żoną w teatrze. Mam zamiar zobaczyć ich oboje w znakomitej, podobno, inscenizacji *Mewy* Czechowa, gdzie kreują postacie Niny i Konstantego. Sztuka jest w repertuarze tego teatru od dwóch

lat. Udział w filmie zabiera im cały dzień. Teatr – dwa, trzy wieczory w tygodniu.

Andrzej Seweryn:

Sir Gielgud przyszedł do nas, do Teatru Ateneum, na przedstawienie *Mewy*. Powiedział, że mu się podobało, a szczególnie gest, jaki wykonywałem, jako Konstanty, na końcu, tuż przed samobójstwem mojego bohatera. Chodziło mu o gest zdjęcia okularów, złożenia, położenia na stole. Sam grał przecież tę rolę, więc mimo nieznamości języka wiedział doskonale, o czym mówi.

Prapremiera *Dyrygenta* odbywa się w czasie 30. Festiwalu Filmowego w Berlinie, w lutym 1980 roku, gdzie film Wajdy jest jednym z osiemnastu startujących w konkursie głównym. *Dyrygent* zostaje przyjęty ciepło; w konkursie, uznawanym za przeciętny, film Wajdy staje się jednym z najgoręcej dyskutowanych w czasie festiwalu. W efekcie jury pod przewodnictwem szwedzkiej aktorki, Ingrid Thulin, decyduje, że Andrzej Seweryn zostaje uznany za najlepszego aktora tej edycji festiwalu.

Polska premiera *Dyrygenta* odbywa się trzy tygodnie po zakończeniu Berlinale. Przyjęcie polskiej krytyki jest dość chłodne. Krzysztof Mętrak w swojej recenzji opublikowanej na łamach miesięcznika „Kino” pisze: *Dyrygent jest filmem o nerwowym rytmie i wewnętrznej niepewności: nie wyczuwa się ani pewności konfliktów, ani pewności argumentów, ani pewności przesłania. Kuszony różnymi rozwiązaniami Wajda gubi się nieco w scenach ubocznych, odnogach, niepotrzebnych dopowiedzeniach. (...) Tu jednak nieco brak (...) instynktu pewności siebie i konieczności artystycznej. Nie idzie mi przy tym o to, żeby wszystko było dopięte na ostatni guzik, ale żeby było przekonujące, żeby uzasadniało się logiką określonych wyborów. Dyrygentowi brak jakby klarowności emocjonalnego, obrazowego przesłania, odrębności stylistycznej (...). Poza tym, wydaje się, jest w filmie trochę kiksów i powieleń: słabe i niejednolite bywają dialogi, trywialne sceny rozbierane, zbyt wiele Marta mówi z offu, itd.*³

Dyrygent przez lata uważany był za jedno ze słabszych dokonań Andrzeja Wajdy. Jest jednak ktoś, kto ma na temat tego filmu odmienne zdanie. Oto Ingmar Bergman, jeden z najwybitniejszych twórców w dziejach kina, poproszony o wskazanie najważniejszych jego dzieł w historii kina, na trzecim miejscu swojej listy wymienia właśnie *Dyrygenta*. Film Wajdy na Bergmanowskiej liście wyprzedza takie tytuły jak *Bulwar Zachodzącego Słońca* Billy’ego Wildera, *La Strada* Federico Felliniego i *Andriej Rublow* Andrieja Tarkowskiego...

1 Wypowiedź z książki *A statek płynie – 30 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych*.

2 John Gielgud – *Z warszawskiego dziennika* – pierwodruk w „Films and Filming”, grudzień 1979, przedruk w tłumaczeniu Stanisława Ozimka w „Kwartalniku filmowym” nr 15/16, jesień-zima 1996/1997.

3 Krzysztof Mętrak – *O czym mówi Dyrygent?* – „Kino” nr 5/1980.

10. I CAŁY ŚWIAT, CZYLI KRAKÓW...



**STARY
TEATR**

**Z BIEGIEM LAT.
Z BIEGIEM DNI...**

Okładka programu sztuki *Z biegiem lat, z biegiem dni...*

Anna Polony:

Andrzeja Wajdę poznałam pod koniec 1970 lub na początku 1971 roku, podczas jego pracy w Starym Teatrze nad *Biesami* według Dostojewskiego. Ten spektakl miał się okazać jednym z najwspanialszych przedstawień w historii tego teatru i zarazem jednym z najważniejszych reżyserskich teatralnych osiągnięć samego Wajdy, tego jestem pewna. Nasze spotkanie wynikało z przypadku. Otóż pomagałam jednej z młodych koleżanek, która grała w tym spektaklu jedną z ważniejszych ról, poradzić sobie z tym trudnym materiałem. Pracowałyśmy oczywiście poza teatrem, ale czasem przychodziłam też na próby.

Bliżej do Andrzeja przyciągnęła mnie Krysia Zachwatowicz, z którą byłam w serdecznych kontaktach. Krysia i Andrzej zaczęli być wtedy razem, co zresztą zakończyło się ich małżeństwem. Zabrali mnie nawet do Londynu. Pamiętam, pani ambasadorowa zaprosiła nas na przedstawienie do teatru szekspirowskiego w Stratford. To był *Juliusz Cezar* – fantastyczne przeżycie. Przez tę wspólną pracę, ale i wyjazd, więzy towarzyskie, wzajemna sympatia, zawiązały się silniej.

To był złoty czas Starego Teatru. Mieliśmy trzech gigantów sceny: Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdę i Jerzego Jarockiego. Powstawały genialne przedstawienia. Konrad był zaprzyjaźniony z Wajdą, ale też twórczo rywalizowali. Kiedy Andrzej robił *Noc listopadową*, Konrad natychmiast zdecydował się sięgnąć po *Wyzwolenie*.

Konrad Swinarski, jeden z najwybitniejszych reżyserów polskiego teatru, z krakowskim Starym Teatrem związany jest od 1965 roku. To właśnie w Krakowie powstają jego najszlachetniejsze spektakle: *Dziady* Mickiewicza czy adaptacje Wyspiańskiego: *Kłątwa*, *Sędziowie* i *Wyzwolenie*. Od jesieni 1974 roku Swinarski przygotowuje szekspirowskiego *Hamleta*. Rolę tytułową ma zagrać młodziutki Jerzy Radziwiłowicz. Króla Klaudiusza – Jerzy Trela, a królową Gertrudę – ukochana aktorka Swinarskiego, Anna Polony. Premiera przewidziana jest na wrzesień 1975 roku, na początek nowego sezonu. W sierpniu tego roku Swinarski decyduje się przyjąć zaproszenie irańskiej cesarzowej, Farah Diba, i wziąć udział w festiwalu sztuki w Szirazie. Dziewiętnastego sierpnia wsiada więc na pokład samolotu Il-62, lecącego z Pragi do Damaszku. Samolot nigdy nie dolatuje do celu – z powodu błędu pilota przy podchodzeniu do lądowania dochodzi do katastrofy. Giną wszyscy pasażerowie.

Krystyna Zachwatowicz:

Do końca życia nie zapomnę tego dnia, kiedy Wojtek Pszoniak przyszedł do naszego warszawskiego domu i powiedział, co się stało. To było coś okropnego.

Bardzo Konrada kochaliśmy. Ja sama zrobiłam z nim wiele prac. Gdzieś, chyba w muzeum Starego Teatru, przechowywane są rysunki pokazujące naszą wspólną pracę. Bo z nim to była wspólna praca – ja rysowałam postać, on dorysowywał jakiś element kostiumu, potem ja kolejny... Ten kostium powstawał jako wspólne dzieło. Po prostu Konrad był fantastycznym reżyserem i naprawdę wspaniałym człowiekiem.

Po śmierci reżysera Jan Paweł Gawlik, dyrektor Starego Teatru, musi podjąć decyzję, co dalej z nieukończonym przedstawieniem.

Anna Polony:

Cztery akty tego *Hamleta* były już ustawione przez Konrada. Pozostał do zrobienia akt piąty. Andrzej zdecydował, że spróbuje nam pomóc dokończyć ten spektakl. Ale to się nie udało, nie mogło się udać. Ten *Hamlet* pozostał niedokończony.

Po jakimś czasie dostałam od Andrzeja list – przepraszam, że mówię Andrzeja, ale w międzyczasie zaprzyjaźniliśmy się, o ile mogę użyć tak wielkiego słowa – że postanowił zrobić przedstawienie. Joanna Ronikier ułożyła scenariusz z różnych sztuk twórców krakowskich przełomu XIX i XX wieku, tekst o naszym mieście, właśnie z tamtego okresu, kiedy swoje największe dzieła tworzył tu Wyspiański, ale z równym powodzeniem wystawiano też sztuki Zapolskiej. Ten czas przełomu wieku to był okres, kiedy wspaniali twórcy naszej kultury żyli tutaj i działali, dzięki czemu Kraków był bardzo żywym miastem, ważnym ośrodkiem kultury.

Stanisław Radwan:

Andrzej oczywiście pewnie będzie się tego wypierał, że chciał tylko zrobić przedstawienie, ale było jasne, że postanowił ożywić ten zespół, który po śmierci Swinarskiego przeżywał prawdziwą traumę. Rzeczywiście Konrad był człowiekiem wielbionym przez nich, prawie na granicy bałwochwalstwa. A przecież był artystą mającym swoje wzloty i upadki. Mimo to aktorzy naprawdę go kochali. I nagle odejście spowodowało pewien marazm, który Andrzej postanowił rozbić. Trzeba też przypomnieć, że wspaniałą partnerkę znalazł w Joasi Olczakównie.

Anna Polony:

Andrzej kochał zespół Starego. Dobrze mu się tutaj pracowało, aktorzy mu świetnie grali, powstawały te przedstawienia pełne kreacji aktorskich. Szybko zauważył, że po śmierci Konrada zespół Starego... rozleciał się – to może zbyt mocne słowo. Chyba bardziej na miejscu będzie powiedzieć, że temu zespołowi podcięto skrzydła. Straciliśmy siłę wewnętrzną, napędową, jaką niewątpliwie był

właśnie Konrad. Andrzejowi żal się nas chyba zrobiło i z tego żalu zrodził się ten pomysł...

Scenariusz przedstawienia przygotowany zostaje przez Joannę Olczak-Ronikier, dziś znaną pisarkę, współzałożycielkę legendarnej Piwnicy Pod Baranami. Autorka korzysta tutaj z dramatów Michała Bałuckiego, Jana Augusta Kisielewskiego czy Gabrieli Zapolskiej. Znane dotychczas teksty zostają ułożone na nowo, tworząc tym samym rozgrywającą się na przestrzeni czterdziestu lat sagę rodzinną dwóch sióstr – Janiny Chomińskiej (Izabella Olszewska) i jej siostry Anieli (Anna Polony), późniejszej pani Dulskiej.

Anna Polony:

No i złożyła Joanna tę ogromną sagę – historię dwóch rodzin i wszystkiego, co z nimi związane. Andrzej widział, że po śmierci Konrada trochę się rozlazłam... To znaczy – nie trochę, tylko porządnie – i w liście opisującym mi swój projekt dodał: „Trzeba by, Haniu, zagrać Dulską”.

Matko Święta! Jak to przeczytałam, po prostu mną zatrzęsło. Dla Konrada byłam i Ewą, i Dziewczyną – muzą po prostu. Zagrałam we wszystkich przedstawieniach. I w niektórych osiągałam szczyty swoich możliwości. Ale propozycja Andrzeja mną wstrząsnęła – negatywnie, co tu będę okłamywać i siebie, i świat. Odpisałam Andrzejowi, że ja się do takiej roli absolutnie nie nadaję, bo jak ja mogę grać takie grube babsko? Przecież ja jestem kruszyna i w ogóle dama! Na to Andrzej – już nie pamiętam, czy napisał, czy zadzwonił – że proponuje mi nie tylko rolę, ale i współpracę przy tym wielkim dziele. Bardzo nie chciałam tej Dulskiej grać, ale Andrzej doskonale wiedział, co mnie przyciągnie. Zwłaszcza że po śmierci Konrada musiałam coś ze sobą zrobić, a że byłam przekonana, że nikt mnie już w niczym nie obsadzi, zdecydowałam się na studia na wydziale reżyserii, żeby w razie czego obsadzać się sama (z czego później, nawiasem mówiąc, skorzystałam może ze dwa razy w życiu...). Dlatego ta propozycja Andrzeja – to mnie zainteresowało.

Pamiętam, szłam na spotkanie z Andrzejem i z Krysią, która miała projektować kostiumy do tego spektaklu. Janek Nowicki odprowadzał mnie – Andrzej z Krysią mieszkali wtedy na Świętego Jana, tuż przy Rynku. I stało się nagle coś okropnego. Do dziś nie wiem jak, zwłaszcza że nie szliśmy pod dachami, ale nagle poczułam, że jakiś wstrętny gołąb – nienawidzę gołębi – trafił mnie prosto w policzek. Znalazłam jakąś chusteczkę, szybko pożegnałam się z Jankiem, wbiegłam do Wajdów i pierwsze moje słowa brzmiały: „Krysiu! Do łazienki! Gołąb mi narobił na twarz!”. Dziś to brzmi zabawnie. Ale przede wszystkim takie zdarzenie uznawane jest za zapowiedź jakiegoś szczęśliwego przypadku, jaki zdarzy się w życiu człowieka. I rzeczywiście ten spektakl to był BARDZO szczęśliwy dla mnie przypadek, za który do dzisiaj jestem Andrzejowi wdzięczna.

Spotkanie z Andrzejem zaczęłam więc od starannego umycia twarzy, dopiero potem zasiedliśmy nad tym, co było głównym powodem mojej wizyty. Andrzej zaprosił mnie bowiem, by podyskutować o obsadzie. Miał już jakieś swoje wstępne pomysły, ale skoro miałam pełnić funkcję jego asystentki, poprosił mnie o sugestie. Zasiedliśmy zatem do rozmowy nad obsadą. Troszeczkę zaingerowałam w proponowany przez niego układ, myślę, że szczęśliwie – w ten sposób w obsadzie znalazł się Jurek Bińczycki w roli Felicjana Dulskiego. Pierwotnie tę rolę miał zagrać Roman Stankiewicz, aktor już dobrze po pięćdziesiątce. A ja po prostu chciałam mieć młodszego partnera, uważałam, że szczególnie w pierwszej części, na podstawie *Domu otwartego*, wypadłoby to mało wiarygodnie. Dlatego przesunęliśmy Stankiewicza do roli Wuja. Nigdy nie przyznałam mu się, że miałam wpływ na tę zamianę, ale Stankiewicz miał potem pretensje i do mnie, i do Andrzeja.

Początkowo zespół był nieco zdystansowany wobec tego projektu. Przyzwyczajeni byli do grania wielkiej literatury, a tu nagle zaproponowano im mniej, powiedziałabym, znaczące sztuki, obyczajowe, o Krakowie. Tymczasem moim zdaniem wielkość tego projektu polegała właśnie na zestawieniu ze sobą tych wszystkich tekstów i uczynieniu z Krakowa bohatera całego spektaklu. To Kraków i te mieszczychy krakowskie są bohaterami tego przedstawienia.

Andrzej polecił mi, żebym zajęła się pracą od podstaw. Miałam zrobić analizę i poprowadzenie postaci, analizę psychologiczną i obyczajową tekstu, wstępnie ustawienie całych scen. Zrobiliśmy kilka prób czytanych, potem od razu przeszliśmy do prób sytuacyjnych. No i zaczęła się praca. Bałam się, choć już Konrad pozwalał mi pracować z kolegami przy *Dziadach*. Właśnie u boku Konrada miałam swoje pierwsze próby reżyserskie. Pracowałam wtedy z Jurkiem Trelą, który na szczęście mi się poddał, bo to była pierwsza jego wielka rola w Starym Teatrze i nie miał za bardzo wyjścia... Miałam już też dwa samodzielne przedstawienia – *Dwoje na huśtawce* i *Dzień dobry i do widzenia*, dlatego koledzy mi ufali. Poddali mi się, wszyscy, nawet ci starsi, Iza Olszewska również, a grała przecież w tym przedstawieniu jedną z głównych ról.

Izabella Olszewska:

Bardzo rzadko się zdarza, żeby aktor dostał do zagrania materiał, w którym ma do pokazania rozwój postaci od lat młodzięcych aż po późną starość. A takie właśnie role zostały rzucone nam na pożarcie i to było szalenie atrakcyjne.

Od początku było wiadomo, że pan Wajda nie znajdzie tyle czasu, żeby pracować samodzielnie nad tym ogromnym materiałem, dlatego wciągnięta w to została też Hanka Polony. Wajda oczekiwał też od nas, żebyśmy sami przynosili pewne propozycje – myśmy w to poszli. I stało się coś takiego, że cały teatr, cały budynek teatru, został objęty tymi próbami. Toczyła się praca nad scenami, czasem

prowadzonymi przez Wajdę, czasem tylko przez Hanę. Bywało i tak, że to my przynosiliśmy Hani własne propozycje, a Hanka je kontrolowała.

Rzadko się zdarza, żeby w teatrze panowało tak radosne ożywienie. Zwykle praca nad spektaklem to jest jednak rodzaj jakiejś męki twórczej, a tym razem rzeczywiście od początku pracowaliśmy nad tym materiałem z radością. To wynikało również ze stylu pracy Wajdy, bo on ma tę zaletę, że potrafi wspaniale sprowokować aktorów. Rzuca hasło i mówi: „Proszę bardzo, daję wam jakąś myśl do dyspozycji, co potraficie z tego zrobić?”. I taka możliwość przyniesienia swojej propozycji jest czymś w gruncie rzeczy bardzo nęcącym.

Anna Polony:

Andrzej od razu powiedział mi: to są łatwe sceny. Rzeczywiście to nie była wielka literatura w rodzaju Szekspira czy Wyspiańskiego, tylko psychologiczno-obyczajowe sztuki. Nie było to trudne i dzięki temu, że koledzy mi zaufali i pomagali – udało się zrobić sporo. Andrzej, kiedy zorientował się, że nie najgorzej mi idzie, to – przepraszam cię, Andrzejku – zrzucił na mnie większą część szarej roboty, czyli ustawiania, pierwszego rysu. A potem przychodził i pakował rodzyнки do tego ciasta. Oglądał to, co zostało zrobione, dawał swoje pomysły, wprowadzał korekty – i nagle z tego ciasta robił się wspaniały tort. Zresztą to moje radzenie sobie miało i gorszą stronę – to na mnie spadło robienie skrótów, żeby w razie czego koledzy pretensje mieli do mnie, nie do niego... I tak całość trwała ponad sześć i pół godziny. I odniosła olbrzymi sukces.

Izabella Olszewska:

Od pierwszych scen ten spektakl był przyjmowany bardzo ciepło. Publiczność czuła, że my na swój sposób bawimy się tym tematem. Nie robiliśmy oczywiście parodii – to był delikatny pastisz tamtej epoki, z całą jej egzaltacją.

Premiera *Z biegiem lat, z biegiem dni...* rozłożona jest na cztery wieczory. Najpierw od 29 do 31 marca 1978 roku przez trzy kolejne wieczory prezentowane są trzy kolejne części: *Eviva l'arte!*, *Ach! Powietrza! Tchu* i *Co dalekie było – blisko*. Wreszcie 1 kwietnia zaprezentowany zostaje cały spektakl.

Krytycy są rozczarowani. Marta Fik pisze na przykład w tygodniku „Polityka”: *W zasadzie równie ważne, może ważniejsze, jest pokazanie wzajemnych relacji, mieszania się i przenikania, czasem w sposób niepostrzeżony, mentalności i zwyczaju „artystowskiego” i „kołtuńskiego”, a także poglądów konserwatywnych z tym co postępowe; frazeologii wyrosłej z dawnych przyzwyczajzeń z frazeologią nową – rodzącą się zarówno w kręgu rewolucjonistów, jak Komendanta.*

Jest to zamysł z pewnością ambitny i interesujący, tyle że w wykonaniu wychodzą na jaw różne niedostatki. I nie chodzi tylko o to, że każdą ze spraw można by ukazać w większym zróżnicowaniu (nie istnieje np. w ogóle Zielony

Balonik, nikt nie czyni do niego w ogóle aluzji, nie ma słowa o wizycie Franciszka Józefa, postaci modelowe dla środowiska literackiego to tylko Bałucki przeciw Przybyszewskiemu, nie ma np. nikogo o wymiarze Brzozowskiego, Wyspiański istnieje na szczególnych prawach itd.). Pretensji tego typu można by bowiem zgłaszać wiele w każdym wypadku. Domagałyby się nowego scenariusza, a ten nowy też zapewne budziłby niedosyt.

Realizatorzy potraktowali rzecz selekcyjnie, jest to w końcu ich prawo, gorzej, że nawet w ramach własnego dzieła nie pozostali konsekwentni. (...)

Kto wie, czy to właśnie owa rozwlekła i źle skomponowana część III nie decyduje o tym, że w gruncie rzeczy nie bardzo jasno umiałoby się odpowiedzieć na pytanie postawione przez Błońskiego przed premierą: Któż więc będzie w końcu bohaterem?... Tradycja miasta? Styl życia? Duch epoki?

Jest w spektaklu jakiś cień, odblask wszystkich tych trzech spraw, ale czy to wystarcza, aby trud, jaki ponosi widownia i – przede wszystkim – aktorzy uczynić opłacalnym?

I znów trudno o odpowiedź jednoznaczną. Przy wszystkich swoich brakach Z biegiem dni, z biegiem lat... jest inscenizacją, której niespotykana długość nie jest tylko ekstrawagancją. To przedstawienie naprawdę nie dałoby się – bez ewidentnej szkody – pomieścić w ramach normalnego spektaklu (trzy razy w tygodniu gra się zresztą poszczególne części na zasadzie „serialu” w kolejnych wieczorach). Jednowieczorowy spektakl można by skrócić co najmniej o dwie godziny, to pewne. Fakt, że niewiele tylko osób wyszło w trakcie przedstawienia, zawdzięczać chyba należy z jednej strony aktorom, z drugiej – swoistemu snobizmowi.

Krystyna Zachwatowicz:

Spektakl Z biegiem lat, z biegiem dni... miał fantastyczne powodzenie. Przychodziły tłumy, co trochę dziwiło, bo w całości trwało to ponad siedem godzin, co w teatrze trudno jest wytrzymać. Ale publiczność reagowała fantastycznie – wiem, bo byliśmy na wielu przedstawieniach. Pod koniec spektaklu widownia była już rozluźniona i rozbawiona, aktorzy również. Wchodziła na przykład na scenę Ela Karkoszka, mówiła: „kardynał ma influencę” – i zaczynała się śmiać. Zwykle jest tak, że kiedy aktorzy „gotują się” na scenie, publiczność siedzi zażenowana. Tu o czymś takim nie było mowy.

Stanisław Radwan:

„Kardynał ma influencę”... Trzeba pamiętać, że mieliśmy wtedy w Krakowie fantastycznego kardynała, na którego temat można było robić różne dowcipy, bo on sam pierwszy by się z nich uśmieł...

Obserwowałem, jak ten spektakl niesamowicie poruszył cały zespół. Nie było wtedy żadnego innego przedstawienia w repertuarze, które ci aktorzy tak

bardzo lubiliby grać. Zwykle grane to było w cyklu: najpierw przez trzy dni trzy kolejne części, a czwartego dnia całość. Aktorzy najbardziej kochali tę całość, nawet jeśli to oznaczało spędzenie wielu godzin w teatrze. Na tę okoliczność zresztą dyrektor Gawlik załatwił dla publiczności – co wtedy było nieprawdopodobnym wyczynem – bufet z alkoholem, z którego korzystali również aktorzy. Pewnie miało to wpływ na to, że w ostatniej części pojawiały się czasem lapsusy. Ale znacznie częściej pojawiały się w spektaklu elementy wymyślone *ad hoc*, co sprawiało, że ten spektakl przeradzał się czasem w jakiś nieprawdopodobny happening.

Anna Polony:

Oczywiście, że woleliśmy grać całość, mimo że to było męczące. Poszczególne części, choć ujęte w jakąś całość, to jednak była siekanina. A tu mieliśmy życie całe, czyli coś najprzyjemniejszego dla aktora, bo ma wtedy możliwość pokazania pełni warsztatu i wyobraźni. Poza tym jedno życie toczyło się na scenie, a drugie – na widowni. Drzwi na widownię cały czas otwarte i kto chciał, mógł swobodnie opuścić salę (choć były dwie przerwy). Niektórzy szli do toalety, inni – do bufetu, na jednego, choć trunki były strasznie drogie, żeby nie było upijania. No i jeszcze to trzecie życie, które toczyło się za kulisami. Bardzo fajne życie, oparte na przyjemności obcowania ze sobą w garderobie...

Izabella Olszewska:

Uwielbialiśmy to grać. Oczywiście zawsze około północy trzeba było strzelić kieliszeczek koniaku – bo następowało pewne przesilenie. Pojawiało się wtedy minimalne rozluźnienie dyscypliny aktorskiej...

Ta ostatnia scena toczyła się w salonie, do którego co rusz ktoś przychodził, przynosząc nowe informacje o wydarzeniach, a jednocześnie pokazując swój stosunek do sprawy, a to bardziej mieszczański, a to bardziej patriotyczny. Myśmy miały z Hanką inklinacje do gotowania siebie nawzajem, choć najczęściej to ktoś nas gotował. No to koledzy wymyślali dodatkowe postaci i bywało tak, że na przykład zamiast spodziewanego bohatera na scenie zjawiał się kominiarz, który mówił, że przychodzi przetkać przewody...

Pamiętam, jak Ela Karkoszka, która grała moją najstarszą córkę, starą pannę – dewotkę, przylepiła sobie na twarz krepinę. *En face* niczego nie było widać, natomiast z boku, kiedy Ela stanęła w świetle reflektorów, widziałyśmy tę brodę doskonale. Byłyśmy umiejscowione z boku sceny, na fotelach, przy kominku, i kiedy zobaczyłyśmy tę brodę, omal nie weszłyśmy obie z Hanką do tego kominka. Wszyscy na scenie oczywiście się ugotowali, widząc nas obie wciśnięte w ten kominek. Nie sądzę, że widownia zorientowała się, co jest źródłem całego zamieszania, ale oczywiście w tym momencie rozległy się gromkie brawa. To

porozumienie, jakie panowało w tym spektaklu między aktorami i widownią, było czymś niepowtarzalnym.

Anna Polony:

Pamiętam, jak pojechaliśmy z tym przedstawieniem do Warszawy. Stołeczna publiczność szalała. Zagraliśmy dwa przedstawienia, które odchorowałam. Śmierć Kondzia i inne wydarzenia osobiste spowodowały, że każda premiera, każda rzecz, w której miałam coś więcej niż tylko zagranie roli, kosztowały mnie okropnie dużo. Po prostu dorobiłam się rzetelnej nerwicy. Dlatego tych warszawskich przedstawień bałam się tak bardzo, że nie przyszłam na próbę i Andrzej musiał ją sam poprowadzić. Przeprosiłam go za to potem bardzo gorąco. Niemniej oba przedstawienia poszły bardzo dobrze. Znow była taka radość publiczności, że wreszcie ktoś zdecydował, że należałoby to uwiecznić na zawsze.

Krystyna Zachwatowicz:

Inicjatorką sfilmowania *Z biegiem lat, z biegiem dni...* była Krystyna Szumilak. To była pani, która na co dzień pracowała w krakowskim oddziale Telewizji Polskiej. Fantastyczna osoba, zmuszała swoich przełożonych, by zgadzali się na rejestrację najważniejszych przedstawień Starego Teatru. To dzięki niej powstała przecież rejestracja *Dziadów* w reżyserii Swinarskiego, zrobiona dziesięć lat po premierze i osiem po śmierci Konrada. Jedynie z *Biesami* jej się nie udało. Niestety odeszła od nas zbyt szybko, a po jej śmierci powoli to wszystko upadało, aż w końcu zrezygnowano z rejestracji tych przedstawień.

Serial teatralny przekształcony w serial telewizyjny: Andrzej Wajda filmuje przedstawienie Z biegiem lat, z biegiem dni, które reżyserował w Starym Teatrze w Krakowie. Pisaliśmy już o tym niecodziennym spektaklu w nrze 37 ubiegłego roku. Jest to montaż sztuk Bałuckiego, Kisielewskiego, Zapolskiej, tekstów Boya, Przybyszewskiego, Kadena-Bandrowskiego, notatek gazetowych, faktów, składający się na syntetyczny obraz dziejów dwóch rodzin krakowskich w latach 1890–1914.

Jesteśmy świadkami tworzenia się i rozpadania epoki kulturalnej – moderny, podglądamy historię w działaniu. Wraz ze zmianą dekoracji zmieniają się pokolenia – rodzina pozostaje, trwa. Dulski umiera, niech żyje Dulski! Postacie z różnych sztuk spotykają się w kawiarni, podają ręce postaciom rzeczywistym. Jest Przybyszewski, Boy, a obok nich stary Bałucki. Film pozwala wyjść poza scenę teatru. Podobnie jak w realizacji Umarłej klasy Kantora, tu również Wajda wychodzi z kamerą na miasto, wchodzi w autentyczne wnętrza (wynajął mieszkanie przy Rynku).

W chwili gdy to piszemy, Andrzej Wajda znajduje się we Francji, gdzie pracuje dla teatru i przygotowuje kolejny film. Realizację krakowskiego „serialu”

przejęli jego współpracownicy: Anna Polony, odtwarzająca w tym spektaklu rolę Dulskiej, i autor zdjęć Edward Kłosiński.¹

Anna Polony:

I zaczęło się kręcenie. Ja, oczywiście, zaczęłam od ataku hysterii, bo Andrzej oznajmił „Edward to z tobą świetnie zrobi” i zostawił nas samych. Kręciliśmy niemal chronologicznie, więc na pierwszy ogień poszła scena balu z *Domu otwartego* z części pierwszej. Biedny Edward sam to robił, bo ja oczywiście grałam swoje, ale naprawdę niewiele mu pomagałam, bo się trzęsłam i było mi niedobrze. Potem, kiedy minął pierwszy stres i wszystko nabrało rozpędu, oczywiście już pomagałam i reżyserowałam pewne sceny.

Stanisław Radwan:

Ten serial bardzo słusznie podpisany jest przez dwie osoby – Andrzeja Wajdę i Edwarda Kłosińskiego. Rzeczywiście bardzo wiele rzeczy przeniesionych zostało wprost ze spektaklu. Trzeba jednak pamiętać, że logika sytuacji scenicznej rządzi się swoimi prawami i można pewne rzeczy zmieniać czy trochę oszukać widza. Oko kamery na to nie pozwoli. Poza tym spektakl rozgrywał się w kwadracie sceny, natomiast serial kręcony był w miejscach opisanych przez autorów: na Błoniach, w kawiarni Redolfiego, mieszkania też były znalezione zgodnie z opisem. W związku z tym reżyser Kłosiński potrafił zmieniać całe sytuacje. Wiedział doskonale, jak to zrobić, żeby to było zgodne z intencjami Wajdy – przecież znali się jak łyse konie i potrafili rozmawiać ze sobą jak zawodowcy.

Anna Polony:

Portrety bohaterów, które zostały stworzone w teatrze, od strony psychologicznej i relacji między postaciami, wyrazu aktorskiego, wszystkiego, co wiąże się z wykreowaniem człowieka – to zostało. Natomiast na planie po prostu bywały korekty sytuacji, niektóre sceny trzeba było inaczej ustawić. Koledzy zresztą doskonale wiedzieli, co mają do zagrania. Byli po szkole Swinarskiego czy Jarockiego i umieli odnaleźć się w takich sytuacjach. Trzeba też pamiętać, że Andrzej doskonale umie korzystać z aktora i dlatego nie bawi się w drobiazgi. Jego męczy dzierganie na aktorze, on oczekuje od aktora propozycji, słynnego „zagrajcie mi to pięknie”. Dlatego jednym z najważniejszych dla niego procesów jest moment obsadzania, żeby trafić w dziesiątkę z doborem aktora do postaci, żeby potem aktor przyszedł do niego z propozycją swojej osobowości i tego, co niesie w swojej psychice, w swoim wnętrzu. I przy obsadzaniu Andrzej się na ogół nie myli – na palcach jednej ręki można policzyć sytuacje, kiedy obsadził źle. A skoro obsadził dobrze, to wiele zależy od aktora, a wtedy taki aktor też potrafi wnieść

sporo od siebie.

Czy Andrzej trafił w dziesiątkę, obsadzając mnie jako Anielę? Jestem z krakowskiej, mieszczańskiej rodziny, więc coś z tego mieszczaństwa oczywiście we mnie jest. Tyle że w tamtym czasie zdążyłam już siebie wykreować na zupełnie inną aktorkę. A tu, na potrzeby Anieli, doładowałam sobie trochę tuszy – i nagle zaczęło mnie to bawić. Mimo że samej roli nienawidziłam. Aniela to przecież ohydne, wredne babsko, drobnomieszczanka, kołtunka, a poza tym potwór. Ale ja, dzięki tej Dulskiej, przestawiłam się z ról wielkich bohaterek romantycznych czy szekspirowskich na role charakterystyczne. Przecież zaraz potem Jarocki obsadził mnie w Horodniczynie w *Rewizorze* – i tak jakoś poszło.

Aniela... Nie miałam czasu, żeby tworzyć tę rolę w domu, zastanawiać się nad nią w ogóle. Na początku zresztą ta Aniela jest pełna życia, radochy – i zagrałam ją tym, co we mnie jest rzeczywiście: poczuciem humoru, sympatią, miłością do teatru, do kolegów, do widzów. Miłością do Krakowa – bo kocham to miasto nieprzytomnie. A właściwie – kocham to miasto bardzo przytomnie i z wielką namiętnością. Zagrałam ją – nie wiem jak... Po prostu wszystko to było we mnie. Ociepliłam ją przy tym na swój sposób, co niektórzy mieli mi za złe (a inni uznali za bardzo interesujący zabieg).

Stanisław Radwan:

Andrzej bardzo często pracował tak, że dopiero kiedy wszedł w jakąś przestrzeń, zaczynał budować scenę. Tak samo jego uwagi o muzyce były bardzo ogólne. Natomiast Edward był inny – miał tę fantastyczną cechę, że mówił obrazami, na przykład: „Bo wiesz, jak jest ta ławeczka na Błoniach, gdzie Bałucki popełnia samobójstwo, to ja tam zrobię przenikanie, ale nie wcześniej niż po takim ściemnieniu”. Edward mówił w gruncie rzeczy swoim, powiedziałbym, technicznym językiem. Ale opowiadał tak sugestywnie, że przysięgam – czułem timing: natychmiast wiedziałem, że w danej scenie będzie na przykład miejsce na dwanaście sekund muzyki i od razu zaczynałem coś pisać.

Anna Polony:

Drugi odcinek został specjalnie napisany na potrzeby serialu, na podstawie *Sezonowej miłości Zapolskiej*. Tu już całość powstawała pod okiem Wajdy. Wnętrza kręciliśmy w Lanckoronie, ale zaczęliśmy od scen plenerowych w Zakopanem. Cieszyłam się, że w tym odcinku moim partnerem będzie Janek Nowicki. Zdążyliśmy już wcześniej kilka razy wspólnie zagrać, była między nami na scenie chemia i bardzo lubiłam go jako scenicznego partnera. Lubiałam się z nim całować, a w serialu mieliśmy taką scenę...

Tuż przed wyjazdem na zdjęcia Janek zachorował. Mieszkał wtedy na Asnyka, blisko mnie. Nosiłam mu obiady, ale podawałam mu przez próg i szybko

uciekałam, żeby się nie zarazić. Jasiek oczywiście obraził się za to na mnie. Ale trzeba było jechać do Zakopanego, na zdjęcia. Pierwszego dnia zdjęciowego Janek miał jeszcze temperaturę, więc trochę się bał, bo robiliśmy zdjęcia plenerowe, a zima była solidna. Następnego dnia przyjechała do niego Márta Mészáros, która już za chwilę miała stać się najważniejszą kobietą w życiu Janka. Przywiozła mu wielki sółj rosółu z makaronem, który Janek uwielbiał. Opiekowała się nim, dbała o niego – i wyzdrowiał Jaś. Poznałam wtedy Mártę. I choć później zagrałam u niej w kilku filmach, i to dość duże role, i choć również była to bardzo przyjemna praca, to już nie było to. To wspólne przebywanie na planie w Zakopanem, ten śnieg, ta atmosfera – to wszystko było swojskie, pełne wdzięku, urocze.

Sceny we wnętrzach kręciliśmy w Lanckoronie. I to właśnie tam powstać miała jedna z najbardziej dramatycznych scen odcinka, kiedy Aniela przychodzi do Jana Kozickiego na wieczorne spotkanie, a Kozicki jest już po spotkaniu z Felicjanem i już przeszła mu chęć uwodzenia. Kozicki przecież czuł, że Aniela jest blisko tego, żeby pójść z nim do łóżka, a jednocześnie wzruszył go jakoś ten Felicjan, pełen ufności do tej cholery. Dlatego głupio mu wykorzystać tę kobietę, choć ona mu się na swój sposób podoba i ma na nią ochotę. Dlatego podejmuje decyzję i mówi Anieli, że nic między nimi nie zaszło. Zatem mam jako Aniela do zagrania to, że przeżywam jakiś dramat. Ale trudno mi było przeżywać ten dramat, bo przed zdjęciami poszliśmy na obiad do knajpy, która mieściła się naprzeciw chaty, w której kręciliśmy zdjęcia. I Andrzej zjadł wtedy kotleta schabowego. Wróciliśmy na ujęcie. I w czasie sceny nasz wielki, wspaniały, oscarowy reżyser dostał czkawki. Wydawało mu się oczywiście, że tego nie słyhać, ale słyhać było doskonale, bo izba malutka, ja na łóżku, Janek Nowicki przy stole, Andrzej tuż obok – i każde jego czknięcie było słyhać, więc dźwiękowcowi jedynie opadały ręce. Andrzej był wściekły, bo bardzo chciał być przy tym ujęciu – to była taka scena, w której aktor mógł się dobrze rozegrać i wydaje mi się, że oboje z Jankiem rzeczywiście ją dobrze graliśmy.

Andrzej zostawiał mi wolną rękę. Ale w jednej ze scen dał mi uwagę, żebym zagrała inaczej. Myślę tu o scenie, kiedy Aniela umówiona jest z Kozickim na randkę, a niespodziewanie do Zakopanego przyjeżdża Felicjan. I teraz siedzę z tym moim mężem przy stole, on pyta mnie: „Jak tu właściwie jest?”. Odpowiadam oczywiście, że „Drogo”.

Przy pierwszym podejściu zagrałam to w bardzo oczywisty sposób: ze złością, że jest drogo, a ja jestem sknerą, no i że muszę siedzieć z mężem, którego od lat nie kocham. A na to Andrzej mówi:

– Wiesz, wolałbym, żebyś ty była w marzeniu o panu Janie, i z tym biednym Felicjanem nie masz w ogóle kontaktu.

I to mi się bardzo spodobało. To było inne, nie tak, jak się zwykle podchodziło do Dulskiej. To już nie był potwór, tylko kobieta uwikłana w związek

z mężem, którego od początku nie kochała, która nagle ma szansę przeżyć choć chwilę prawdziwego uczucia. Nic więcej Andrzej nie musiał mówić, bo już wiedziałam, jak to poprowadzić dalej. To był zresztą cały on: pracowałam z nim potem jeszcze parokrotnie w teatrze i wiem, że on jedną uwagą potrafi zbudować aktorowi scenę, a czasem i całą rolę. Dlatego dzięki Andrzejowi scena spotkania Anieli z tym nieszczęsnym Felicjanem była jedną z najciekawszych w całym odcinku.

Zdjęcia do serialu kręcone były w pierwszej połowie 1980 roku, a premiera telewizyjna pierwszego z ośmiu odcinków odbyła się już 7 września tego samego roku. Od tego momentu serial Andrzeja Wajdy i Edwarda Kłosińskiego do dziś co jakiś czas pojawia się w telewizyjnej ramówce różnych stacji. Dwadzieścia lat po premierze Tomasz Fiałkowski napisze w „Tygodniku Powszechnym”: *Temu, kto urodził się w Krakowie, ten film musi być bliski, choć ośmioodcinkowy serial telewizyjny jest tylko „produktem ubocznym” spektaklu w Starym Teatrze. Pierwsza jego emisja odbyła się jesienią 1980 roku. Między zamknięciem pracy nad filmem a jego premierą zdarzył się Sierpień. Ale filmowi wcale to nie zaszkodziło. (...)*

Kraków, miasto niezwykle, tych, co próbują je portretować, często obezwładnia. Nielatwo zmierzyć się z przeszłością i królewskimi grobami. Miast Wyspiańskiego otrzymujemy szkolne czytanki. Z biegiem lat, z biegiem dni... to film żywy: smutny i śmieszny, liryczny i komiczny, ironiczny i wzruszający. Nie osądza pochopnie nikogo, nawet Aniela Dulską, straszna mieszcza, staje się chwilami postacią tragiczną. Fikcja miesza się z prawdą: Michał Bałucki, autor Domu otwartego, wedle którego nakręcono pierwszy odcinek, strzela potem sobie w łeb na skraju Błoń, bo nie umie pojąć czasów, w których publiczność przedkłada Wesele nad jego komedie.

W czołówce widać wieże kościoła Mariackiego od strony Floriańskiej. Kiedy to ujęcie kręcono, gotycki hełm wyższej z wież otoczony był wieńcem rusztowań. Widząc to po raz pierwszy, pomyślałem: cóż, jeszcze jeden anachronizm w polskim kinie, jak ciężarówka w Panu Wołodyjowskim. Potem jednak znalazłem informację, że na przełomie XIX i XX wieku... właśnie odnawiano zwieńczenie wieży hejnałowej. Prawda ekranu znów zatriumfowała. Jak zwykle u Wajdy.

1 Fragment tekstu z tygodnika „Film”, nr 5/1980, podpisany „ts”.

11. JEDYNA TAKA ZŁOTA PALMA

Zaporys Nička

1950. wr.

1956. z ojcem. wybory (

prace z ojcem
życie Stocmi

1968. na politech, wiele rok przygotow.!

70. Grudzień, Sinteric ojca - on studioje
szpital. złota, praca,

74. Agn. w Gdańsku - rozmowa } org. Wo
rozem do TV w-wa- } udra sta
driana

Agn. i Maciek jej zainteres.

1970. naprowadza ona ranoj jest wplata
na KOR. tu konflikt ideowy.

80. Strajk -

Agn. wraca od ojca? u le
Siderickim na wakacja

Sideri pod bramą, w So
widzi go w Gdańsku.

Maciek przechodzi do

Ale w końcu za wczesnie
i nie spotkał go.

Tu se. miłośna

Fragment „życiorysu” Maćka Tomczyka,

głównego bohatera *Człowieka z żelaza*

Lato 1980 roku jest w Polsce wyjątkowo niespokojne. Kryzys pogłębia się, tymczasem rząd udaje, że nic się nie dzieje. Jednak, kiedy na początku lipca wprowadzona zostaje kolejna podwyżka cen żywności, 8 lipca w Państwowych Zakładach Lotniczych w Świdniku wybucha strajk. Trwa on zaledwie trzy dni – strajkujący szybko dochodzą do porozumienia z władzami. Jednak, choć rządowe media konsekwentnie milczą o zajściach, radio Wolna Europa już 9 lipca podaje informacje o kolejnych strajkujących zakładach. Strajki wybuchają w niemal 70 miejscach – ich wygaszanie trwa aż do 20 lipca.

Nie wiadomo do dziś, w jakim stopniu „lubelski lipiec” ma wpływ na to, co 14 sierpnia rozpoczyna się w Gdańsku. Tego poranka grupka młodych robotników ze Stoczni Gdańskiej im. Lenina, pod wodzą Bogdana Borusewicza i Jerzego Borowczaka, wywołuje strajk. Kolejne wydziały stoczni szybko przerywają pracę. Robotnicy mają kilka postulatów – wśród nich podwyżki i przywrócenie do pracy Anny Walentynowicz i Lecha Wałęsy. Sam Wałęsa tego samego dnia zjawia się w stoczni i obejmuje przywództwo strajku.

Następnego dnia strajkuje już nie tylko stocznia gdańska, ale i Stocznia im. Komuny Paryskiej w Gdyni, a także komunikacja miejska. Szesnastego sierpnia władze stoczni gdańskiej proponują kompromis. Wałęsa gotów jest zakończyć strajk. Wtedy do akcji wkraczają panie, wśród nich Alina Pieńkowska, Anna Walentynowicz i Henryka Krzywonos. To one namawiają, by kontynuować protest i walczyć nie tylko o stoczniowców, ale i o tych strajkujących w innych zakładach. Tym bardziej że strajkujących jest coraz więcej – w ciągu kolejnych dni obok obu stoczni strajkuje już niemal 700 zakładów w 28 województwach. Władze, acz niechętnie, zasiadają do rozmów, by zmierzyć się z 21 postulatami przygotowanymi przez Międzyzakładowy Komitet Strajkowy. W ich efekcie 31 sierpnia dochodzi do podpisania porozumienia między przedstawicielami władzy i strajkującymi. Jednym z zaakceptowanych postulatów jest utworzenie niezależnego związku zawodowego – tak rodzi się Solidarność, która już wkrótce będzie mieć dziesięć milionów członków. W kraju bloku komunistycznego rozpoczyna się właśnie pierwszy od zakończenia wojny okres względnej wolności...

Barbara Pec-Ślesicka:

Latem 1980 roku Krzysztof Tchórzewski realizował na Wybrzeżu dla naszego Zespołu „X” swój film telewizyjny. Kiedy zaczęły się strajki, nikt w Warszawie nie miał pojęcia, co się właściwie dzieje. Linie telefoniczne były

zablokowane, oficjalne informacje w mediach niezwykle skąpe. Wiedzieliśmy w zasadzie tylko tyle, ile przekazywali nam członkowie ekipy filmu Krzysia. Dlatego w pewnym momencie postanowiliśmy zorganizować wyjazd do Gdańska, wykorzystując jako pretekst fakt, że Andrzej Wajda, czyli szef Zespołu, chciałby sprawdzić, jak przebiegają prace. Dwudziestego ósmego sierpnia o poranku wsiedliśmy w samolot. W Gdańsku odebrali nas ludzie z ekipy Tchórzewskiego. Tym razem nie interesowało nas, co dzieje się na planie – chcieliśmy oboje z Andrzejem dostać się do Stoczni. Jakoś udało nam się przedostać pod bramę. Na widok Andrzeja ludzie zaczęli pytać, co tutaj robi. Andrzej odpowiedział, że przyjechał, bo bardzo zależy mu na spotkaniu z Mazowieckim. Informacja najwyraźniej dotarła, do kogo trzeba, i pojawili się ludzie Mazowieckiego, zapraszając do środka. „Ale nas jest dwoje” – powiedział Andrzej. „Nie ma problemu” – odpowiedzieli.

Weszliśmy. Kilka metrów dalej, na takich deskach po lewej stronie od bramy, siedziało kilku stoczniowców. „Panie Andrzeju, niech pan teraz robi *Człowieka z żelaza*” – rzucił jeden z nich. „Dobrze” – odpowiedział w roztargnieniu Andrzej.

Byliśmy naprawdę pod wrażeniem tego, co zobaczyliśmy. Zaprowadzono nas do Sali BHP. Ktoś obudził Lecha. Przegadaliśmy wiele godzin, ja dodatkowo obejrzałam jakieś występy. Panowała niezwykle serdeczna atmosfera. Wyjeżdżaliśmy stamtąd niemal w przeddzień porozumienia. Ale nikt nie wiedział, jak to się wszystko rozwinie, zwłaszcza że Jagielski nie wrócił jeszcze z Warszawy i negocjacje zawieszono. I kiedy już siedzieliśmy w samolocie i omawialiśmy wydarzenia dnia, Andrzej nieoczekiwanie powiedział: „Wiesz, może rzeczywiście powinienem podjąć ten temat...”.

Nazajutrz po powrocie natychmiast oboje poszliśmy do Ścibora-Rylskiego i powiedzieliśmy, że jest zamówienie ze Stoczni na film *Człowiek z żelaza*. Olek przyjął to jako rzecz naturalną. On zawsze miał fenomenalne tempo pisania, więc błyskawicznie przystąpił do pracy i zaczął pleść wątki.

Jerzy Radziwiłowicz:

Tytułowym bohaterem *Człowieka z żelaza* miał być Maciek Tomczyk, syn Mateusza Birkuta, bohatera *Człowieka z marmuru*. Co ciekawe, według scenariusza *Człowieka z marmuru* Mateusz nie miał żadnego syna. Kiedy realizowaliśmy zdjęcia, Andrzej nie miał pomysłu, jak doprowadzić do spotkania Agnieszki z Birkutem. Kiedy zapadła decyzja, że Birkut nie żyje, pojawił się pomysł wprowadzenia do akcji jego syna. Błyskawicznie dokręcono scenę, kiedy żona Birkuta, Hanka, czyli Krysia Zachwatowicz, jest w ciąży i w ten sposób Maciek pojawił się jako postać.

Problem polegał wciąż na tym, że długo nie wiedzieliśmy, jak tego Maćka

wykorzystać i w jaki sposób zakończyć całą opowieść. Najbardziej prawdopodobna wydawała nam się wersja, że syn odcina się od ojca. Nakręciliśmy scenę, gdzie Maciek mówi wprost, że w dupie ma wszystko to, co robił Birkut i że zamierza opuścić Gdańsk, by odciąć się ostatecznie od tragicznej śmierci ojca. Wreszcie Wajda postanowił zakończyć *Człowieka z marmuru* na swój sposób optymistycznie. I w jakimś prześlysku szczęścia udało się to zrobić w taki sposób, aby Maćka nie zdyskredytować, zamykając tym samym drogę do *Człowieka z żelaza*.

Barbara Pec-Ślesicka:

Ponieważ czasu było mało, Ścibor-Rylski zdecydował, że zastosuje podobną konstrukcję scenariusza, jak miało to miejsce przy *Człowieku z marmuru* – brak linearnej akcji, wydarzenia oglądane są fragmentarycznie, z punktu widzenia warszawskiego dziennikarza, Winkla. Winkel jest zatwardziałym partyjniakiem, ale pod wpływem tego, co dzieje się na Wybrzeżu, zaczyna zmieniać poglądy.

Od początku wiadomo, że w ekipie nowego filmu znajdą się ci sami twórcy, którzy pracowali przy *Człowieku z marmuru*. Ponownie do obsady trafiają Krystyna Janda i Jerzy Radziwiłowicz. Kierownikiem produkcji zostaje Barbara Pec-Ślesicka. Autorem zdjęć ma być Edward Kłosiński, a autorem scenografii – Allan Starski.

Bolesław Michalek:¹

W grudniu 1980 roku znalazł się więc Wajda z zatwierdzonym scenariuszem w ręku, pełen entuzjazmu dla nowego projektu, ale i nie bez wątpliwości co do tego, jak go realizować. Jedno było pewne: trzeba realizować szybko, natychmiast, nie zwlekać ani minuty; a w każdym razie nie czekać na lato, kiedy rozgrywa się akcja wydarzeń sierpniowych. Część zdjęć nie przedstawiała trudności w tym sezonie: wspomnienie z grudnia 1970 roku, również sceny realizowane we wnętrzach naturalnych. Ale przecież w tym opowiadaniu głównym obiektem, do którego opowiadanie ciągle wraca, była brama Stoczni im. Lenina w Gdańsku, ukwiecona sierpniowymi kwiatami, wokół niej ludzie w letnich strojach, natura w pełnym rozkwicie. Zdecydował się więc budować w warszawskim studiu replikę słynnej bramy. Allan Starski zbudował taką wierną kopię stosunkowo szybko. Potem miało się okazać, że ta staranna budowla nie spełnia pokładanych w niej nadziei.

Barbara Pec-Ślesicka:

Na samym początku zdjęć wynikł problem obsadowy. Wajda postanowił, że postać redaktora Winkla zagra Zbigniew Zapasiewicz, wybitny polski aktor, człowiek o niezwykle uczciwym i prawym charakterze. Niektórzy członkowie

zespołu od początku mówili, że to nie jest dobry pomysł. Ale rozpoczęły się zdjęcia. Już po pierwszej scenie zarówno Wajda, jak i Zapasiewicz zorientowali się, że to nie jest to, że tworzy się jakaś fałszywa sytuacja. Dlatego błyskawicznie zapadła decyzja o obsadzeniu w tej roli Mariana Opani.

Marian Opania:

Koniec lat siedemdziesiątych był dla mnie zawodowo dość trudny. Twarz dalej miałem młodą, ale szybko posiwiałem i przytyłem – reżyserzy nie bardzo mieli pomysł, w czym mnie obsadzać. Grywałem więc epizody i właśnie z propozycją epizodu w *Człowieku z żelaza* zwrócił się do mnie Stasio Kałużyński, asystent Andrzeja Wajdy. Uprzedzał, że chodzi o maksymalnie dwa dni zdjęciowe. Zgodziłem się bez wahania, to przecież miał być film Wajdy...

Dostałem scenariusz. Mina mi rzedła, bo czułem, że główna rola, redaktora Winkla, byłaby idealna dla mnie. Tymczasem miałem zagrać postać redaktora Jabłonki, człowieka, który zarejestrował na taśmie wydarzenia Grudnia 1970 roku, przez co stracił pracę i dopiero teraz, w czasie wydarzeń sierpniowych, stopniowo wracał do łask. Do niego właśnie przyjeżdża filmowa Agnieszka-Janda, wraz z redaktorem Winklem, którego grał Zbigniew Zapasiewicz.

To było lato. Tymczasem ja byłem przeziębiony, miałem do tego zapalenie krtani. Postanowiłem to wykorzystać. Wymyśliłem sobie postać takiego znudzonego, spoconego luzaka, z przylizanymi włoskami. Na czas ujęcia wsadziłem do ust niezapalony papierosa i w momencie, kiedy całowałem Agnieszkę w rękę, ten papieros się złamał. Mnóstwo miałem wymyślonych takich szczegółów i widziałem, że Wajdzie się to bardzo spodobało.

Pracowałem wtedy w Teatrze Komedia. I właśnie w teatrze znalazła mnie telefonicznie Basia Pec-Ślesicka.

- Maniuś – mówi – mam dla ciebie radosną wiadomość.
- Podobałem się Wajdzie? – pytam.
- Piał z zachwytu.
- Rozbudował mi trochę rolę?
- Nie. Zagrasz główną rolę...
- Za Radziwiłowicza?
- Nie tytułową. Główną. Redaktora Winkla.

Miałem wtedy zdezelowanego małego fiata. Wypadłem z teatru jak błyskawica i trasę przez pół Warszawy, z teatru do wytwórni filmów na Chełmskiej, pokonałem w jedenaście minut. Prulem, ile silniki wytrzymały. Wpadłem do wytwórni i przywitał mnie sam Wajda. Powiedział mi wtedy: „Wie pan, Zbyszek źle się w tej roli czuł. A ja chciałbym, żeby ta postać miała takie rysy tragicomiczne, wydaje mi się, że pan mi to dobrze robi. Zapraszam do garderoby, dobierzemy panu kostiumy”. Wybrałem sobie taką koszulkę w paski. Wajda

przyglądał mi się cały czas. W pewnym momencie zapytał: „Pan zna Kazia Kutza?”. Odpowiedziałem, że znam. „Wie pan, chciałbym, żeby pan się zachowywał trochę jak Kazio Kutz. Taki obładowany, tu długopis, tu jakaś torba. I żeby pan był taki jak bokser na ringu”. Te uwagi mi wystarczyły.

Zaczęliśmy od sceny w studiu radiowym, kiedy przygotowuję trzy panie do występu w programie, jednej z pierwszych w filmie. Wajda cały czas przekazywał mi swoje uwagi, podkreślał tempo. Jestem nerwus, więc zbuntowałem się troszkę. „A to niech pan przygotowuje po swojemu” – powiedział Wajda. No to przygotowałem. Po kilku dniach przerwy, w czasie kiedy cała ekipa przeniosła się na Wybrzeże, pojawiłem się na planie, a Wajda przywitał mnie słowami: „Obejrzałem materiały z Warszawy. Pozwolisz, Manieczku, że przejdziemy na ty. Od tej pory możesz robić, co ci się podoba”.

Wajda znany jest z tego, że fantastycznie dobiera sobie współpracowników i potem na planie dyryguje nimi w sposób niemal niezauważalny. Czasem, choć bardzo rzadko, potrafi powiedzieć: „A róbcie sobie sami” – i znika z planu. Tak właśnie było w scenie mojej rozmowy z oficerem SB, granym przez Andrzeja Seweryna. Obaj z Andrzejem mieliśmy zupełnie inny pomysł na tę scenę, niż wynikało to ze scenariusza. Wspólnie z Sewerynem pokombinowaliśmy trochę i moim zdaniem wyszło bardzo fajnie. Muszę też się przyznać, że wymyśliłem Sewerynowi kostium. Kiedyś, gdy moje dziecko chodziło jeszcze do przedszkola, zobaczyłem przypadkowo jednego z ojców w takiej wojskowej, amerykańskiej kurtce. Zapytałem przedszkolankę, kto to jest, a ona mi na to, że to major SB. I stąd właśnie się wzięło, żeby filmowy major nie był sztywnym facetem w garniturze, tylko kimś takim luzackim, właśnie na amerykański sposób.

Wspominam ten film z bardzo dużym sentymentem, choćby dlatego, że wszedłem w ten gorący okres po sierpniu. Zakochałem się w tych stoczniowcach, przesiadywałem z nimi, nie bacząc na to, że SB mnie obserwowało. Potem, kiedy w stanie wojennym wzywano mnie parę razy, na przykład na Rakowiecką, wypominali mi trochę tę rolę...

Edward Kłosiński:

Zdarzało się wielokrotnie, że w obawie przed cenzurą przystępowało się do zdjęć, mając zaledwie szkielec scenariusza, a w okresie zdjęciowym prace nad tekstem trwały dalej. Tak było na przykład przy *Bez znieczulenia*. Tymczasem przy *Człowieku z żelaza* kręciłem ten film, przekraczając wszelkie dopuszczalne granice artystycznego kompromisu. Zaczynaliśmy na przykład jakąś scenę w słońcu, potem był deszcz, a my nie przerywaliśmy zdjęć. Doszło nawet do tego, że scenę, kiedy w sierpniu Agnieszka i Maciek rozdają ulotki, zrobiliśmy w zimie, a przemarznięci Krysia Janda i Jurek Radziwiłowicz brali do ust lód, żeby nie było widać pary.

Edward Kłosiński:

Pracowaliśmy w ten sposób dlatego, że Andrzej cały czas powtarzał: „Za chwilę przyjdą, zabiorą kamerę i położą na tym łapę”. Robiliśmy szybko byle jak, byle zarejestrować, bo siła tego filmu polegała na temperaturze, a nie estetyce tego, co przekazujemy. Stąd istnieją olbrzymie partie filmu, gdzie korzystaliśmy z cudzych materiałów, nakręconych przez amatorów, usiłując wstawić w to nasze sceny. I do dziś *Człowiek z żelaza* ma w sobie tyle autentyzmu.

Bolesław Michalek:

Zdjęcia zaczęto od scen z dziennikarzem Winklem. Tu od początku wszystko było jasne, wyraźne, ostateczne – a Marian Opania i towarzyszący mu w roli Dwidka Bogusław Linda, z łatwością pokonywał wszystkie trudności: sceny w hotelu, w sali projekcyjnej, w telewizji, etc. W końcu lutego, wezwany przez Wajdę, pojechałem do Gdańska. Od szefa produkcji, Barbary Ślesickiej, dochodziły niepokojące wiadomości: lada chwila produkcja może się zatrzymać z powodu zmian w scenariuszu. Kiedy zjawiłem się w hotelu Heweliusz w Gdańsku, Wajda powitał mnie słowami: „Chwilowo wychodzi nam nie tyle człowiek z żelaza, co człowiek z gówna...”.

Rzeczywiście, zmontowane sceny Winkla były szalenie wyraźne, ostre, przekonujące, mógł z tego powstać interesujący film o marnym dziennikarzu, który znalazł się w oku cyklonu... ale nie *Człowiek z żelaza*! Groziło po prostu, że opowieść o Winklu, pełniąca w końcu rolę łącznika zdarzeń, wysunie się na pierwszy plan i zasłoni całkowicie główny temat: Macieja Tomczyka.

Edward Kłosiński:

W pewnym momencie stanęliśmy wobec problemu dość zasadniczego: przecież żaden polski dziennikarz nie zadałby robotnikowi tych podstawowych pytań, na które wszyscy znamy odpowiedź. Jak zrobić, żeby uzasadnić, że ten dziennikarz pyta o sprawy oczywiste? Powiedziałem wtedy, i Andrzej przyznał mi rację, że popełniliśmy błąd już na samym wstępie. Trzeba było głównym bohaterem uczynić dziennikarza zagranicznego – mógł to zagrać na przykład Yves Montand, jako przedstawiciel „L’Humanite”, komunista. Przyjeżdża do Polski, bo Komunistyczna Partia Francji otrzymała wiadomość, że na Wybrzeżu są strajki. Chcą sprawdzić, co się dzieje. Ten dziennikarz obserwuje uważnie wydarzenia i pod wpływem tego etosu Solidarności zmienia swoje zapatrywania na strajk. Właśnie wtedy mogłoby paść szereg pytań, których gwoli realizmu żaden polski dziennikarz by nie zadał. Andrzej bardzo poważnie zastanawiał się, czy jeszcze raz wszystkiego nie przerobić. Ale w pewnym momencie powiedział: „Słuchaj, przeanalizowałem to wszystko. Trzeba by było dokonać zbyt wielu zmian. Zostawmy wszystko tak, jak jest”.

Zadany:

1) Tomczyk nie wielki waga.

2) Tomczyk nie jest Marconym Studentem.
(to nie Kurci ani Modrelenki).

3) Tomczyk jest mniej niż Bittent
zależny i awiatany w historii
jego tajemnic jest mnijska!
nigdy nie wienyt w Gierka!

4) brak realiów strajku w mieście
np. komunist uadany na całe miasto
deurji kenygnonych, zulepu alkoholowego
to się tylko opowiada.
(nie mówić o innych b. oryginalnych możliwościach)

5) Winkiel nie rozwija się po świetnej ekip.
nie dalej - zadnych waktai, tymasem powinien
chodby spraskać kofaj z j0. rolem ramny prestrubony
np. Agn. braca do Sdańka - tu spotyka Winkla -
czy jine pauprawdy?
Zawintem uigugc w retro 70 go roku.

6) wnt. z marmura Agn. Spryza Birkentowis
tu Winkiel albo jest ungdnikiem, albo nie chce tego
i stonuek Winkla zwinie się.

Plan być jako że
2014 jego zatanu
i spawit q rob.
Kokolat drugi

Winkiel nie ma nikogo z dawnych znajomych
których opisał (choć opisać) z 70 roku Gdanki
nie trzeba tego wypadku drogowego Winkla
zł prece go fuzya w relex, 04 to roki z portubankowa

„Do tego momentu nie było jasne, kim jest Maciek”.

Bolesław Michalek:

Do tego momentu nie było jasne, kim jest Maciek: przywódcą strajku, tak jak napisał Scibor, jak się domagał Kłosiński – czy jednym z wielu, do czego skłaniał się Wajda? Jeżeli nie był przywódcą, dlaczego władze, środki masowego przekazu, policja – dlaczego wszyscy tak bardzo się nim interesują? Dlaczego Winkel otrzymuje polecenie zebrania materiałów, które skompromitują kiedyś legendę? A to „dochodzenie”, prowadzone przez dziennikarza, stanowiło przecież główną oś akcji! W tym właśnie okresie, kiedy na chwilę przerwano zdjęcia, wyłonił się pomysł, który miał przesądzić sprawę. Maciek nie jest przywódcą, tylko po prostu człowiekiem, który rozpoczął strajk. Wzięło się to, raz jeszcze, po prostu z życia. Młody stoczniowiec, jeden z tych, którzy rozpoczęli strajk, opowiedział, jak to wyglądało z jego punktu widzenia.

Jerzy Radziwiłowicz:

Na potrzeby tej właśnie sekwencji – długiej wypowiedzi Maćka Tomczyka, przyjechał do nas na plan pan Jerzy Borowczak, człowiek, który przewodził strajkowi, nim dowodzenie przejął Wałęsa. Opowiadał nam o początkach strajku ze szczegółami. Cała opowieść trwała ze trzydzieści minut i dla nas wszystkich była fascynująca. Kiedy Borowczak skończył, Andrzej powiedział: „Wiesz już, co trzeba? To dobrze. Masz dwie minuty”.

Była to chyba najtrudniejsza sekwencja w całym moim filmowym życiu. Po pierwsze: improwizowałem tekst. Po drugie: scenę z sierpnia kręciliśmy w grudniu. Było tak zimno, że para leciała z ust. Dlatego właśnie dziennikarz częstuje Tomczyka papierosem, żeby zatuszować parę. Wreszcie kwestia dźwięku – kiedy odbywał się strajk, w stoczni było cicho. Teraz praca szła normalnym trybem. Dlatego kiedy wróciliśmy do Warszawy, pod ten improwizowany tekst trzeba było podłożyć postsynchrony. Koszmar...

Barbara Pec-Ślesicka:

Wiedzieliśmy wszyscy, że trzeba będzie nawiązać do wydarzeń z grudnia 1970 roku. W tym celu jeden z asystentów Andrzeja został wydelegowany do zajmowania się wyłącznie zbieraniem wiadomości na ten temat. I stała się rzecz niesłychana: zgłosiło się do nas mnóstwo ludzi, opowiadając niesamowite historie z tamtego okresu. Pamiętam, że dostaliśmy nawet z Dalmoru taśmy z podsłuchami milicyjnymi z grudnia 1970 roku. Zatrzasnęliśmy się w pokoju hotelowym i do rana słuchaliśmy tego wstrząsającego słuchowiska. Codziennie rejestrowaliśmy nowe wywiady, nowe wspomnienia. Trwało szaleństwo.

Władze miały do nas dość dziwny stosunek. Z jednej strony jakoś nas tolerowali: Fiszbach² bez problemu zgodził się na występ w filmie. Z drugiej, kiedy zamierzaliśmy odtworzyć wydarzenia z Grudnia 1970 roku, Andrzej poszedł na spotkanie z generałem Jaruzelskim³, by od niego uzyskać zgodę na wypożyczenie czołgów – spotkał się wtedy z grzeczną, acz bardzo zdecydowaną odmową.

Skoro nie można było działać drogą oficjalną, postanowiliśmy załatwić wszystko harcerskimi metodami. Trzeba było zdobyć jakieś mundury, kaski, czapki, tarcze – to wszystko przynieśli nam mieszkańcy Trójmiasta. Dzięki nim dysponowałam praktycznie całym wyposażeniem dla naszego oddziału „milicji”. Do tego przemalowaliśmy jakieś stare samochody mieszkańców Trójmiasta – zrobiliśmy to bez ich zgody, przy użyciu szarej farby wodnej. Cała operacja odbyła się w ścisłej tajemnicy, w pobliskiej bazie samochodowej.

Allan Starski:

Do jednej z najtrudniejszych w realizacji należała scena ostrzelania robotników idących do pracy po przemówieniu Kociołka. Oni wysiedli wtedy na stacji kolejki podmiejskiej i wojsko otworzyło do nich ogień. Strzelano do nich również na takim wiadukcie, który prowadzi nad torami. Na kręcenie tej sceny w miejscu tragedii nie dostaliśmy zgody, a prawdziwy most był kluczem do tej sceny. Kręciliśmy więc bez zgody i po „partyzancku”. Moja żona⁴ wypożyczyła mundury od studentów studium wojskowego. Na podwórkach domów stojących w pobliżu mostu zgromadziliśmy wynajęte od prywatnych właścicieli samochody, tzw. gaziki, na których w ostatniej chwili przed ujęciem malowałem emblematy milicji i zawieszałem „koguty”. Statyści zostali przebrani w mundury ZOMO, wręczono im pałki szturmowe i atrapy pistoletów maszynowych. Robiliśmy to w absolutnym pośpiechu – scena być może byłaby pełniejsza i ciekawsza, gdybyśmy mieli lepsze warunki, ale najważniejsze, że w ogóle została nakręcona i weszła do filmu.

Edward Kłosiński:

Przyjechały na ten wiadukt samochody z zaklejonym napisem „Milicja”. Na piętnaście minut wstrzymaliśmy ruch, wyskoczyli statyści, z których część nie miała nawet na sobie munduru. Trzymali w rękach drewniane pistolety. Zanim ktokolwiek zdążył się zorientować, scena była zrobiona.

Podobnie działo się, kiedy robiliśmy scenę rozdawania ulotek. Wziąłem kamerę, a Andrzej stanął trochę z tyłu i powiedział: „Jak was zatrzymają, to ja nie mam z tym nic wspólnego. Później was z tego wyciągnę”. Wiele scen powstało na wariata, a film reperowaliśmy dopiero w Warszawie.

Barbara Pec-Ślesicka:

Wiele zdjęć powstało przed autentyczną bramą stoczni. Ale ponieważ w tym miejscu rozgrywało się sporo węzłowych rozmów, postanowiliśmy nie siedzieć cały czas w Gdańsku. W Wytwórni Filmów w Warszawie Allan odtworzył narożnik stoczniowej portierni, wraz z bramą, wejściem i wyjściem, i tam podokręcaliśmy brakujące ujęcia.

Edward Kłosiński:

Z dopasowywaniem się do zdjęć historycznych nie było niemal żadnych problemów. Stoczniowcy zachowali się fenomenalnie. Do sceny podpisania porozumień sierpniowych, realizowanej zresztą w autentycznej sali BHP, stawili się niemal wszyscy uczestniczący w tamtym historycznym wydarzeniu. Mało tego, wysłuchano naszej prośby i ludzie byli ubrani tak samo jak 31 sierpnia 1980 roku. Nie było jedynie Jagielskiego i Wałęsy. W dalekich planach posadziliśmy ucharakteryzowanych statystów, a do bliskich wykorzystywaliśmy autentyczne zdjęcia.

Jerzy Radziwiłowicz:

Wałęsa zrobił nam ogromną grzeczność, że osobiście zdecydował się wystąpić w scenie ślubu Maćka i Agnieszki. Nawet Fiszbach pojawił się przez moment, bodaj w scenie wywiadu. Natomiast kiedy odtwarzaliśmy sekwencję podpisania porozumień rządowych – nikt ze strony rządowej się nie pojawił, nawet Fiszbach, któremu prawdopodobnie ktoś odradził dalszy udział w tym filmie. Wydaje mi się, że tym razem Wałęsa również się pojawił, ale może się myłę. Ta sekwencja była dosyć długo przygotowywana – przecież wszystko musiało wyglądać prawdziwie. Jedna Basia Ślesicka wie, jak wielkiego wysiłku to wszystko wymagało.

Edward Kłosiński:

Poprawki do scenariusza wnosili wszyscy, według potrzeb. Kilka scen dopisał Janusz Kijowski, bardzo nam też pomogła Agnieszka Holland. Ja byłem współautorem pomysłu, żeby ekranową Agnieszkę, czyli Krysię Jandę, wsadzić do więzienia. Dosyć długo bowiem nie było pomysłu na tę postać, jak wiarygodnie uzasadnić przyczynę, dlaczego ona nie jest z Maćkiem w Gdańsku. Dlatego wymyśliliśmy to więzienie. Agnieszka Holland napisała monolog grubości średniego scenariusza filmowego. Krysia miała jedną noc, żeby się tego nauczyć. Czytała, za zgodą Andrzeja od razu opracowywała ten tekst po swojemu. Dużo poskreślała.

Nazajutrz zrealizowaliśmy tę scenę w piwnicach Wytwórni Filmów na Chełmskiej, udających tajne więzienie gdańskiej ubecji. Krysia mówiła, częściowo improwizując, przez cztery godziny. Wajda zmontował z tego niecałe pół godziny.

Cały czas powtarzał, że ten monolog jest okropny i że nigdy by tak tego nie nakręcił, gdyby nie musiał. A musiał, bo właśnie ten monolog poruszał najważniejsze sprawy, stanowił substytut postaci francuskiego dziennikarza.

Krystyna Janda:

Na *Człowieka z żelaza* początkowo bardzo się obraziłam. Dalej chciałam być takim „kowbojem z pistoletem”, tymczasem Andrzej powiedział jasno: „Agnieszka do stoczni wejść nie może”. Mam tym razem zagrać los polskich kobiet. Mężczyźni robią rewolucję, a kobiety czekają w domu.

Początkowo mój udział w *Człowieku z żelaza* miał być znacznie mniejszy. Ale okazało się, że są pewne sceny i sytuacje, na których bardzo Andrzejowi zależało, tyle że nie mógł z różnych względów ich nakręcić. Postanowił, że to Agnieszka o nich opowie. Stąd właśnie ta długa sekwencja, że Agnieszka siedzi w celi – kręciliśmy to w niewielkim pomieszczeniu w wytwórni filmów na Chełmskiej. Napisali mi w punktach, o czym mam opowiedzieć. Ja się tego wszystkiego mniej więcej nauczyłam, ale mówiłam z głowy, improwizując.

Z drugiej strony Andrzej zrobił mi w tym filmie wielką przyjemność. W jednej ze scen Agnieszka miała się spotkać na peronie z Maćkiem po długim okresie niewidzenia się. Andrzej zapytał mnie, jak sobie tę scenę wyobrażam. Odpowiedziałam, że to musi być zrobione absolutnie bez słów, na zwolnionych obrazach. Bardzo się ze mnie śmiał. Mówił: „Ale ten peron jest krótki!”. „Nieważne – odpowiadałam – będziemy wolno biec!”. I Andrzej się zgodził. To moje podejście, jak ze złego filmu, wzięło się z tego, że miałam wtedy w sobie, do dzisiaj zresztą mam, taką naiwność widza, który uwielbia takie rzeczy w opowieściach o miłości...

To Andrzej wymyślił, żeby w finale pojawiła się *Ballada o Janku Wiśniewskim*. Mieliśmy to zaśpiewać we trójkę: Przemek Gintrowski, Jacek Kaczmarski i ja. I do dziś nie wiem, jak to się stało, że w efekcie zaśpiewałam sama, a oni obaj tylko akompaniowali. Gorzej, że zaśpiewałam z błędem. Zamiast „nad stoczną sztandar z czarną kokardą” w miejsce „czarną” pojawiło się „czerwoną”. Po prostu dostałam tekst, na takiej kartce, wyrwanej z zeszytu Jacka, stanęłam i zaśpiewałam. Mój mąż twierdził potem, że to cenzura zdecydowała, aby „czarną” zamienić na „czerwoną”. Ale ja jestem pewna, że w tym akurat wypadku cenzura w nic się nie wmieszała. To był po prostu mój błąd, błąd całej naszej trójki. Słowo „czerwoną” lepiej siedziało w rytmie piosenki, „czarną” miało o jedną zgłoskę za mało. A skoro wszystko nam się zgadzało, to tak zostało zgrane i w takiej właśnie formie pojawiło się w filmie.

Bolesław Michalek:

Pozostawała sprawa zakończenia filmu. Dla Wajdy od pierwszej chwili było

jasne, że *Człowiek z żelaza* nie może kończyć się po prostu triumfalnie. Musi, gdzieś pod koniec, pojawić się cień niepewności co do dalszego ciągu opisywanych zdarzeń. Już w pierwszej wersji scenariusza Ścibora, a więc jeszcze w listopadzie 1980 roku, na ostatniej kartce Wajda zaznaczył sobie taką oto scenkę:

Winkel wchodzi przez otwartą bramę. W tłumie natyka się na Badeckiego. Ten stoi nieco na uboczu, obserwuje.

Winkel: No i co? Nikt tego nie przewidział.

Badecki: Proszę pana, tych umów w ogóle nie trzeba dotrzymywać.

Winkel: Jak pan to sobie wyobraża?

Badecki: Zwyczajnie: nie są ważne, bo są wymuszone. Tak jak nie są ważne zeznania wymuszone w śledztwie...

Z tego pomysłu narodzić się miała potem końcowa scena filmu, o której ktoś, już po 13 grudnia 1981 roku, powiedział, że była prorocza...

W rzeczywistości nie było to proroctwo, lecz bezustanny niepokój, który towarzyszył tym czasom. Wydawało się wtedy, a potem coraz wyraźniej, że to, co zostało osiągnięte w porozumieniu gdańskim w ostatnich dniach sierpnia 1980 roku, może w każdej chwili paść. Kiedy zimą i wczesną wiosną powstawał w pośpiechu *Człowiek z żelaza*, sytuacja społeczna i polityczna kraju rozwijała się od kryzysu do kryzysu, od przesilenia do przesilenia – a każde z nich wydawać się mogło ostateczne. Co kilka dni ważyły się losy kraju, co kilka dni pojawiała się na nowo groźba powrotu do dawnego system. Czyż w tych warunkach można było myśleć o triumfalnym zakończeniu? Kwestia Badeckiego o tym, że porozumienia są nieważne – ta groźba każdej godziny wisiała nad Polską. I nad ekipą realizującą film.

Barbara Pec-Ślesicka:

Wszyscy entuzjaści całej „sprawy” byliśmy na Andrzeja wściekli za wsadzenie takiej drzazgi w finał filmu. Wielokrotnie ulegał naszej presji i usuwał tę scenę, w końcu jednak w ostatecznym montażu postawił na swoim. W końcu to do reżysera należy głos decydujący... Pół roku później okazało się, że Andrzej ma rację. Zresztą on tego zdania nie wyssał sobie z palca. Usłyszał je prawdopodobnie od jakiegoś polityka, jeszcze podczas zbierania materiałów do filmu.

Marian Opania:

Andrzej Wajda miał zdecydowanie lepszy instynkt niż ktokolwiek z ekipy. Choć myślę, że ci, którzy nie wierzyli, że tak to się skończy, byli naiwni. Ja i wielu moich kolegów – należeliśmy do naiwnych. Ale z drugiej strony, kiedy wprowadzono stan wojenny, chyba nawet sam Andrzej nie przypuszczał, że ten ustrój padnie zaledwie osiem lat później.

Bolesław Michalek:

Realizacja *Człowieka z żelaza* w końcu kwietnia zbliżała się do finału. Ekipa pracowała teraz w euforii, ale i w szalonym pośpiechu. Równocześnie montowano gotowe sekwencje, trwały prace nad udźwiękowieniem, w gotowych partiach ścinano negatyw, a nawet fragmentami Jerzy Lisowski pracował nad przekładem dialogów na francuski. Istniała bowiem nadzieja, że zdąży się przedstawić film na festiwalu w Cannes. Wajda, jak wiadomo dość niechętnie nastawiony do festiwali filmowych – po kilkakrotnej porażce w Cannes – tym razem rozumiał wagę takiego pokazu. Czy myślał o nagrodzie? Tylko ubocznie. Sądził przede wszystkim, że jeżeli film natychmiast po wyprodukowaniu zostanie przedstawiony międzynarodowej publiczności, jeżeli więc wejdzie w międzynarodowy obieg – nic nie zatrzyma jego polskiej premiery. Ale sprawa Cannes wyglądała dość beznadziejnie. Festiwal zaczynał się 13 maja, a dla *Człowieka z żelaza* został zarezerwowany dzień 28 maja. Tymczasem dopiero w pierwszych dniach maja mógł się odbyć pierwszy roboczy pokaz zmontowanego ostatecznie filmu.

Niezapomniany pokaz! Szóstego maja w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych zebrało się kilkadziesiąt osób, ekipa, trochę zaproszonych gości, wśród nich przywódcy Solidarności, Bujak i Onyszkiewicz, pomagali wnosić dodatkowe krzesła. Nie starczyło. Widzowie rozsiedli się na podłodze. Wajda nerwowo krążył wokół gości. Pokaz był spóźniony, awaria techniczna. Wreszcie się zaczęło. Scena w studiu radiowym. Maja Komorowska recytuje wiersz Miłosa. Przerwa w projekcji – znowu awaria. Film zaczyna się od początku. Znowu pauza. To powtarzało się kilka razy. Wreszcie zdecydowano się przenieść pokaz na inną salę. Ale tu także przerwy, zakłócenia... Film obejrzelśmy z kilkunastoma pauzami, w skandalicznych warunkach technicznych.

A jednak... Potężna emocja ogarnęła wszystkich obecnych. Odczuliśmy, że ten film wyraża historię tych miesięcy, nadaje wyraźną, poruszającą formę nadziejom i niepokojom tych dramatycznych dni.

Następnego dnia zgromadziliśmy się w biurze produkcji filmu. Wajda był dość zdesperowany. Uważał, że wiele brakuje. Potrzeba kilku tygodni, żeby nadać filmowi ostateczny kształt. Ale to już był 7 maja! W tym stanie nie ma sensu starać się o przedstawienie filmu w Cannes – to jest po prostu niemożliwe! Niezależnie od czasu, jakiego reżyser potrzebuje na ostatni szlif, trzeba film przedstawić władzom. A władze nie zdecydują się od razu! Będą trwały niekończące się konsultacje – to wiedzieliśmy z doświadczenia, tak było przy wszystkich filmach Wajdy. Ale powoli, w czasie rozmowy, wyłoniły się argumenty przeciwne.

To prawda, że filmowi jeszcze wiele brakuje i że w normalnej sytuacji należałoby nad nim pracować, ulepszać montaż, może jeszcze coś dorzucić, może ująć... Ale z drugiej strony przedstawienie filmu w Cannes, jeśli tylko do tego by doszło, nawet w takiej formie, ma swoją wartość. Zmobilizuje władze do podjęcia

decyzji szybciej niż zazwyczaj. Jeżeli przekreślić od razu ewentualność Cannes, sprawa wejścia filmu na polskie ekrany przeciągnie się o kilka miesięcy – a kto może wiedzieć, co się zdarzy w ciągu tych miesięcy? Z wahaniem więc zdecydował się Wajda po niewielkich przeróbkach montażowych dokonanych tego samego dnia przedstawić film władzom.

Barbara Pec-Ślesicka:

Kiedy trwała walka o utrzymanie filmu w istniejącym kształcie i o wypchnięcie go do Cannes, otrzymałam telefon z ministerstwa, zresztą na dwa dni przed kolejnym dla nich pokazem po dokonaniu różnych drobnych poprawek. „Co się dzieje? – usłyszałam. – Na bramie uniwersytetu wisi ogłoszenie, że o godzinie siedemnastej odbędzie się projekcja filmu *Człowiek z żelaza*. Co to znaczy?” Zamarłam. Powiedziałam, że nic o tym nie wiem, po czym natychmiast, potężnie zdenerwowana, zadzwoniłam na uniwersytet, by odnaleźć organizatorów tego pokazu. Odnalazłam tych chłopców i powiedziałam im: „Słuchajcie, jest afera, za którą ja będę odpowiadać. Ale to pół biedy. Zrobicie straszną krzywdę Wajdzie, bo wy obejrzyjecie film, ale nam zrobią taką karną kompanię, że film nie tylko nie pojedzie do Cannes, ale zwyczajnie trafi na półki. Błagam was, odwołajcie dziś ten pokaz. Zorganizuję go wam za dwa tygodnie, zaproszę Wajdę i kogo tylko chcecie, ale niech to się dzisiaj nie odbędzie!”. I odwołali!

Kilkanaście dni później spotkaliśmy się z nimi. Obejrzelili film, a potem odbyła się mała dyskusja. To był dzień, kiedy mieliśmy udać się do ministerstwa na kolejną rozmowę. Powiedzieliśmy studentom, że musimy już iść na to spotkanie. Oni na to, że w takim razie zaczekają na nas. Jak to? Przecież to może długo trwać! Studenci: „Idźcie, państwo, my zaczekamy. A potem przyjdźcie do nas i powiedzcie, czy obroniliście film”. Właśnie podczas tego spotkania poczuliśmy, że ktoś za nami stoi i wraz z Edkiem Kłosińskim oznajmiliśmy, że w razie wymuszenia zbyt dużych poprawek i nakazu skrócenia filmu oboje wycofamy swoje nazwiska z czołówki. Dzisiaj, kiedy o tym myślę, wydaje mi się to śmieszne, bo przecież Tejchma mógł powiedzieć: „To sobie wycofajcie”, a on słuchał przerażony. Wiem, że Andrzejowi było lżej, że obok siedzi dwójka wariatów, która pyskuje w obronie jego filmu.

Obroniliśmy. Wajda dokonał drobnych poprawek, ale reszty nie udało im się ruszyć. Wróciliśmy do tych studentów, którzy potem byli szczęśliwi, że się nie daliśmy. Władze ścigały nas do samego końca, ale później odpowiadałam twardo, że nie można, bo kopia jest już w Cannes.

Walka o pokazanie filmu w Cannes trwa długo. Piętnastego maja, trzy dni po rozpoczęciu festiwalu, Andrzej Wajda przygotowuje list do dyrektora programowego canneńskiej imprezy, Gilles'a Jacoba. List ma być wręczony przez Bolesława Michałka Jacobowi na wypadek, gdyby polskie Ministerstwo Kultury

nie wyraziło zgody na pokazanie *Człowieka z żelaza* na festiwalu. Mimo to ekipa filmu szykuje się na festiwal. Wyjeżdżając do Cannes 16 maja, Michałek zabiera ze sobą materiały reklamowe. Ponieważ Film Polski jak na razie nie uważa *Człowieka z żelaza* za oficjalnego reprezentanta polskiej kinematografii, materiały wywożone są nie do końca legalnie. Dlatego drugą ich porcję zabiera ze sobą do samolotu Jerzy Skolimowski, który ma w Cannes pokazać (poza konkursem) nową wersję swojego filmu *Ręce do góry*. Dopiero kiedy Ministerstwo Kultury wydaje zgodę na kolaudację filmu, stało się jasne, że film Wajdy zostanie pokazany w Cannes – w ostatnim dniu konkursu.

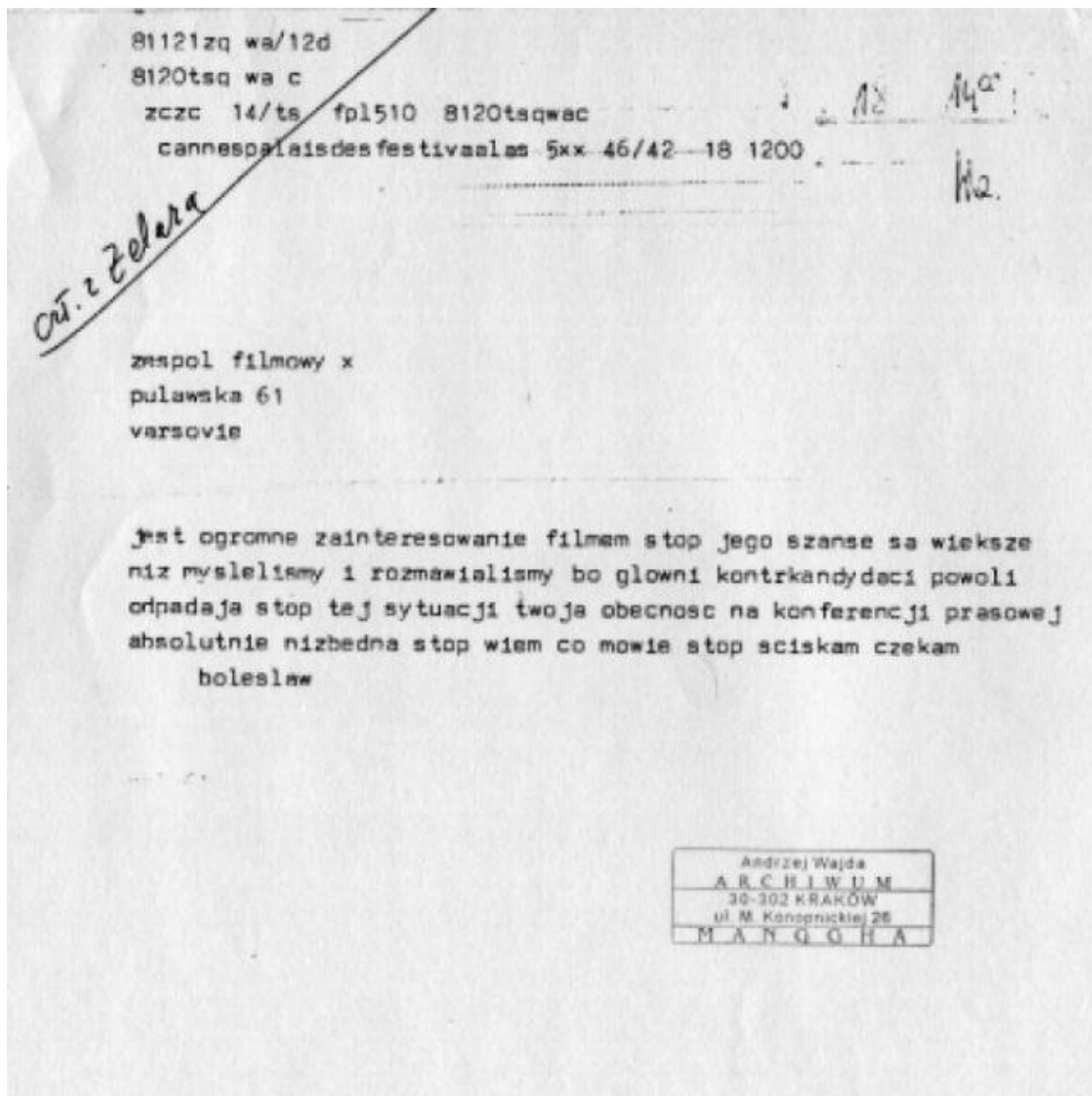
Bolesław Michałek:

Dwudziestego maja przyjechał do Cannes Tony Molière – francuski dystrybutor *Człowieka z żelaza* – z kopią i nazajutrz rano odbył się pierwszy zagraniczny przegląd filmu. Molière, pomny tego, co się stało przed czterema laty, kiedy nieprzejrzenie *Człowieka z marmuru* doprowadziło nieomal do katastrofy, na przejrzanie bardzo nalegał⁵. Odbył się o 8 rano, w Sali Miramar, a przyszli, poza Molière’em i jego współpracownikami, przedstawiciel Filmu Polskiego, Gilles Jacob i François-Regis Bastide.

Byłem pełen niepokoju. Po raz pierwszy obcokrajowcy oglądali ten film, tak pełen odniesień do sytuacji polskiej sprzed kilku miesięcy, które mogły być dla obcych niezrozumiałe czy niejasne. Przecież akcja filmu toczyła się aż w czterech epokach: w 1968, 1970, w latach siedemdziesiątych, wreszcie w sierpniu 1980 roku. Czy ktoś niezorientowany w najnowszej historii Polski w ogóle się w tym rozezna? Przecież i Wajda miał liczne wątpliwości co do tego, czy wszystkie odniesienia są jasne.

Kiedy zapaliło się światło, poczułem z zawstydzeniem, że w oczach mam łzy. To samo zauważyłem u człowieka z Filmu Polskiego i któregoś z pracowników Molière’a. Ten film – jakakolwiek by była jego ostateczna forma – jak wszystkie filmy Wajdy miał w sobie ogromną siłę emocjonalną. Atakował widza, nawet jeżeli nie wszystko było w nim zrozumiałe, nie wszystkie odniesienia funkcjonowały. Zrozumiałem, że jakakolwiek będzie jego ocena artystyczna, musi przemówić do obcej publiczności.

Tego samego dnia przyjechał Wajda z członkami ekipy: Ślesicką, Radziwiłowiczem, Opanią i Kłosińskim. Wajda zdecydował się nie udzielać żadnych wypowiedzi przed pokazem, ograniczyć się tylko do konferencji prasowej po prezentacji. Ukrył się więc poza Cannes, w St-Paul de Venice. Premiera odbyła się 26 maja. Po premierze powróciliśmy do naszych hoteli, jakby nic się nie stało.



Telegram Bolesława Michałka wysłany z Cannes do Warszawy

Marian Opania:

Wyjazd na festiwal canneński to zawsze jest wydarzenie. Wiadomo, że tam trzeba wystąpić na galowo. I wiadomo, że ja jestem mniej więcej taki elegant jak redaktor Winkel. Niemniej w wypożyczalni na Targowej wypożyczyłem smoking. Muszkę miałem z teatru. Koszulę pożyczyl mi Andrzej Zaorski – do dziś mu jej zresztą nie oddałem... Kupiłem sobie nowe buty, co potem okazało się mordęgą, bo kiedy szliśmy z hotelu na pokaz, jeszcze dało się w nich wytrzymać, ale do hotelu wracałem już boso.

Byłem kompletnie bez pieniędzy. Miałem wszystkiego osiem dolarów, w przeliczeniu na franki, diety, więc na nic nie było mnie stać. Trochę utrzymywał mnie Radziwiłowicz, który był świeżo po jakimś belgijskim filmie. Dlatego kiedy widziałem, że ktoś z zagranicy zmierza w moim kierunku, żeby mi pogratulować, ulatniałem się, bo nie byłbym w stanie takiemu człowiekowi postawić nawet kawy. Ot, polski artysta, grający w filmie, który jest najważniejszym wydarzeniem międzynarodowego festiwalu.

Natomiast sam pokaz... Film znalazłem. Byłem zmęczony, więc kiedy zaczęła się projekcja, natychmiast zasnąłem, opierając się na barkach Andrzeja Wajdy. Obudziła mnie dopiero długa, wielominutowa, owacja na stojąco...

Bolesław Michalek:

Nazajutrz ogłoszono: Złota Palma przyznana *Człowiekowi z żelaza*. Odbyło się to jak zwykle na konferencji prasowej. Nie wiedzieliśmy, co dzieje się za kulisami, padały domysły, że do ostatniej chwili trwał spór. Czy o *Człowieka z żelaza*? Ogłoszenie nie wywołało wielkiego zdziwienia ani nieuniknionych w tych okazjach gwizdów. Odkąd odbył się pierwszy pokaz, wielu dziennikarzy przewidywało, że tak się właśnie stanie. Wajda przyjął to dość spokojnie, chociaż musiało go to poruszyć.

O przyznaniu filmowi Wajdy głównej nagrody festiwalu zdecydowało międzynarodowe jury pod przewodnictwem francuskiego reżysera i scenarzysty Jacques'a Deraya. „Złota Palma” nie była jedyną nagrodą dla *Człowieka z żelaza* – film otrzymał również prestiżową nagrodę Jury Ekumenicznego.

Krystyna Zachwatowicz:

Bolo Michalek siedział w Cannes od początku festiwalu. Potem poleciał tam Andrzej. Mnie nasze Ministerstwo Kultury zawiadomiło w ostatniej chwili, że też powinnam polecieć, bo jest duża szansa na Złotą Palmę. W błyskawicznym tempie załatwiono mi paszport i wizę. A ja nawet nie miałam sukni wieczorowej. Wzięłam więc suknię z Piwnicy pod Baranami, całą z dżetów. Wpięłam w nią tylko znaczek Solidarności...

Cała ta uroczystość trwała długo. Pod koniec wezwali nas na scenę, żebyśmy byli gotowi na odbiór Złotej Palmy. Staliśmy, ja z boku, ostatnia. Patrzę, a w moim kierunku nadciąga Sean Connery. Dwumetrowe chłopisko, musiał się bardzo w czasie tej uroczystości nudzić za kulisami, bo szedł bardzo niepewnie. Dobrnął jakoś do mnie, chwycił mnie mocno za ramię, stanął koło mnie, leciutko się tylko kiwając...

Bolesław Michalek:

Kiedy doszło do uroczystości wręczenia nagród – a dokonywał tego Sean

Connery – Wajda pytał się Krystyny i mnie, czy ma coś powiedzieć. Ułożyliśmy mu tekst, który wydawał nam się zabawny: „Jestem zbyt wzruszony, żeby mówić... Całe szczęście! Bo nie znam francuskiego...”. Nie powiedział tych słów; czy uznał, że żarcik nie jest zbyt śmieszny? Czy rzeczywiście był tak wzruszony, że nie mógł ich wypowiedzieć? Obyło się więc połówką zdania: „Jestem szczęśliwy...”.

Mimo canneńskiego sukcesu polskie władze początkowo nie chcą zgodzić się na szybkie wprowadzenie *Człowieka z żelaza* do kin. Nalegają, by premiera odbyła się dopiero po zjeździe PZPR. Ostatecznie film trafia do regularnej dystrybucji 27 lipca 1981 roku. Widownia przyjmuje film entuzjastycznie, nie tyle ze względu na canneński sukces, ile na możliwość obejrzenia na dużym ekranie wydarzeń z bardzo niedawnej przeszłości, ale i tych, które dotychczas były starannie przemilczane. Nieco bardziej sceptyczni są krytycy. Najciekawiej widać to w miesięczniku „Kino”, który w jednym wakacyjnym numerze zamieszcza obok siebie entuzjastyczny tekst Jacka Fuksiewicza i zdecydowanie bardziej krytyczny tekst Małgorzaty Szpakowskiej. Fuksiewicz pisze m.in.: *W Człowieku z żelaza jest coś, co ujmuje nie tylko nas: klimat szlachetności, czystości, uczciwości. (...) Jest on w obrazie oszczędny, jak na Wajdę może nawet ascetyczny.* Małgorzata Szpakowska jest odmiennego zdania: *Do mieszania faktów z fikcją dołącza się jeszcze w Człowieku z żelaza zwyczajny sentymentalizm. Maciej Tomczyk, który przychodzi na gdyński wiadukt, w miejsce, gdzie zginął jego ojciec, by porozmawiać ze wspomnieniem, nieledwie jak w Hamlecie. Agnieszka Tomczykowa, której po aresztowaniu męża jego koledzy usiłują wręczyć pieniądze; gdy się opiera, tłumaczą: to nie jałmużna, to nasza robotnicza solidarność. Rodzina i przyjaciele Birkuta, którzy drepczą po cmentarzu w poszukiwaniu skasowanego grobu. Ależ tak, każda z tych scen jest możliwa, z każdej też można wyprowadzić rzeczywisty ludzki dramat. W filmie jednak nad dramatem przeważa efekt – i bywa to efekt cokolwiek tani.*

(Kopie) Zborny Miska

- 1950. wr.
- 1956. v apr. vybery (primo z vyberu, nayos
typu Miska)
- 1968. na politik, ale vol puzgatan!
- 1970. Sradokty, Janovic ajca - na budovy, jadro vol.
Janovic, Janovic, Janovic
- 1974. Apr. v Bratislave - rozpravu / prv. vydanie na Slovensku,
vychod do TV v 1974. / akonah vybraja Miska
ajca? Miska, 1974. / dicit
- 1970. napravu / na vyvoj nov. vykladu a vol Miska.
na vol. / v kompletny vyklad
- 1980. Strajk - Apr. vyber na vyber? - vyklad vyber a
vyklad vyber na vyklad vyber.
Vyber pod vyber, v vyber.
vyber na vyklad vyber.
Miska vyklad vyber na vyber.
Miska vyklad vyber na vyklad vyber
? na vyklad vyber.
Tu je vyklad vyber.



„Życiorys” Maćka Tomczyka, głównego bohatera *Człowieka z żelaza*, spisany

przez Andrzeja Wajdę na marginesie scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego.

Edward Kłosiński:

Wszyscy zdajemy sobie sprawę, że w tym filmie jest wiele niedociągnięć. Zarówno artystycznych, jak i technicznych. Ale wszystkie emocje, które towarzyszyły powstawaniu *Człowieka z żelaza*, okoliczności powstania, cały ten okres spowodował, że jest to film o niezwykłym natężeniu emocjonalnym. Dlatego uważam, że canneńskie jury nie popełniło pomyłki. Wajdzie należała się Złota Palma. Wiem zresztą, że ten film do dziś jest wyświetlany na wielu uczelniach jako sztandarowy przykład kina politycznego.

Człowiek z żelaza trafia do dystrybucji nie tylko w Polsce. Już trzy tygodnie po premierze polskiej odbywa się premiera francuska. Potem film pokazywany jest między innymi w Szwecji, Danii i Finlandii. Jeszcze jesienią odbywają się też pokazy specjalne filmu na festiwalach filmowych w Toronto i w Nowym Jorku. W końcu, mimo że atmosfera polityczna w Polsce wciąż gęstnieje, władze kinematografii decydują, że film Wajdy będzie reprezentował nasz kraj w konkursie o Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

Trzynastego grudnia 1981 roku zmienia się w Polsce wszystko. I do końca nie wiadomo, czy zdecydowały względy wyłącznie artystyczne, czy też sytuacja polityczna, w każdym razie *Człowiek z żelaza* jako siódmy w historii polski film otrzymuje oscarową nominację. Pierwotnie zresztą decyzją władz kinematografii Polskę reprezentować miały *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego. Jednak 8 grudnia Agnieszka Holland w imieniu Zespołu „Tor” i Zespołu „X” przesyła do Ministerstwa Kultury pismo, w którym przedstawia stanowisko obu Zespołów, prosząc o zmianę decyzji na korzyść Andrzeja Wajdy. Taka decyzja zostaje udzielona – a odpowiedź ministerstwa przychodzi... dwa dni po wprowadzeniu stanu wojennego! Niemniej po samej nominacji do Hollywood zostaje wysłana nota domagająca się wycofania filmu z konkursu. Odpowiedź zarządu Akademii jest jasna: film nie zostanie wycofany, albowiem oscarowa nominacja jest właśnie dla filmu, a nie dla kraju, z którego film pochodzi. Całe to zamieszanie jest starannie opisywane przez amerykańską prasę i może właśnie dlatego to ostatecznie nie Wajda otrzymuje Oscara, tylko István Szabó, za zrealizowany na Węgrzech film *Mefisto*.

ACADÉMIE DES ARTS ET TECHNIQUES DU CINÉMA

Secrétariat général : 127, av. des Champs-Élysées, 75008 Paris

Tel. : 723-72-33

Conseil d'Administration :

Président
Robert ENRICO

Vice-Présidents
Françoise BONNOT

Secrétaire Général
Georges CRAVENNE

une organisation de gens de cinéma, créée par les gens de cinéma
pour les gens de cinéma, et qui se veut un "hommage à la qualité"
Frank CAPRA (autobiographie)

Paris, le 29 Janvier 1982

Claude BERRI
Serge BOURGUIGNON
Pierre BRAUNBERGER
Marcel CAMUS
Jean-Claude CARRIÈRE
René CLÉMENT
COSTA-GAVRAS
Paul CLAUDON
Cdt Jacques Yves COUSTEAU
Robert DORFMANN
Pierre ETAIX
Hubert de GIVENCHY
Alain GRANGÉ-CABANE
M^r Pierre HÉSEY
Marcel ICHAC
Lits KEDROVA
Francis LAI
Xavier LAPÈRE
Michel LEGRAND
Claude LELOUCH
François REICHENBACH
Edmond SECHAN
Serge SILBERMAN
Pierre TCHERNIA
Pierre UYTTERHOEVEN
Pierre VIOT

Cher Monsieur Wajda,

L'Académie des Arts et Techniques du Cinéma, qui rassemble les 2000 professionnels actifs du cinéma français, décerne chaque année un petit nombre de trophées qui, sous le nom de "Césars", récompensent les meilleurs films, les meilleurs interprètes, les meilleurs réalisateurs et les meilleurs techniciens de l'année.

Votre film, "L'homme de fer", figure dans la sélection des quatre films étrangers retenus pour participer au vote final.

Par ailleurs, votre film ayant déjà été couronné au Festival de Cannes, le Conseil d'Administration de l'Académie a décidé de le placer hors compétition et de vous décerner un César d'honneur pour l'ensemble de votre oeuvre.

La cérémonie de remise des Césars aura lieu le samedi 27 février à Paris, salle Pleyel, et nous comptons beaucoup sur votre présence. Ce trophée représente en effet l'hommage admiratif et respectueux de l'ensemble de la profession pour votre talent et aussi pour l'exceptionnelle qualité du cinéma polonais.

Veillez croire, cher Monsieur Wajda, à l'assurance de nos sentiments admiratifs et confraternels.

Georges CRAVENNE
Secrétaire général

List francuskiej Akademii Filmowej potwierdzający nominację do Cezara

dla *Człowieka z żelaza* w kategorii filmu zagranicznego

1 Ta i kolejne wypowiedzi Bolesława Michałka, przytoczone w tym rozdziale, pochodzą z jego tekstu *Jak powstawał „Człowiek z żelaza”* – Kwartalnik Filmowy nr 15/16, jesień/zima 1996/1997.

2 Tadeusz Fiszbach, ówczesny pierwszy sekretarz komitetu wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku.

3 Generał Wojciech Jaruzelski pełnił wówczas funkcję ministra obrony narodowej.

4 Kostiumolog, Wiesława Starska.

5 Projekcja *Człowieka z marmuru* miała nietypowy przebieg: rolki filmu wyświetlano w niewłaściwej kolejności, co prawdopodobnie spowodowane było faktem, że opis na kolejnych rolkach wykonany był wyłącznie po polsku. Pełnej katastrofie zapobiegła interwencja właśnie Bolesława Michałka, obecnego wtedy w Cannes. Andrzej Wajda po latach wspominał z rozbawieniem, że nazajutrz po owej nieszczęsnej projekcji w jednej z francuskich gazet ukazała się recenzja wychwalająca polskiego twórcę za innowacyjny montaż...

===AGEKfw9mCWcIKF9/L0M2RSpJM0o+WzdZMB4+dzMTJB0IFiYSJw==

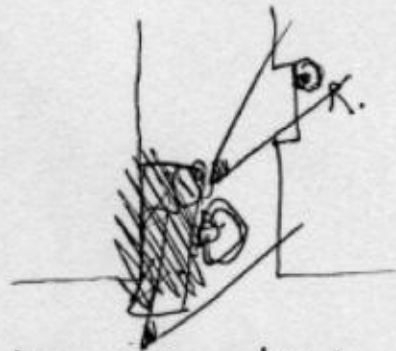
12. OD REWOLUCJI DO DOSTOJEWSKIEGO



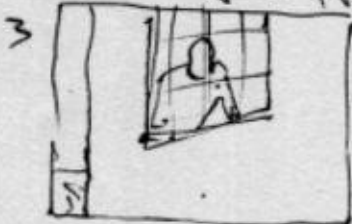
3.5.82

Leu Cr.

05.04.80

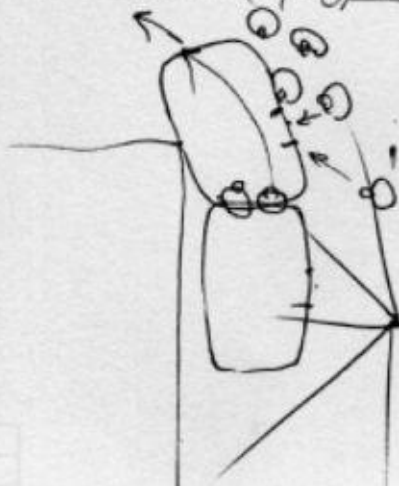


Eward hauptline pijany ledwie
 trzyma się na nogach - Teo mówi do mnie:
 "On jest pijany strasz"



~~2~~ Działowa karetą Woronia się myśli
 na okno z Raki.

2. 2 Działowa (sujka odstawiła) na pulce



Scena egzekucji z filmu *Danton* piórem Andrzeja Wajdy

Zanim narodzi się film *Danton*, najpierw jest przedstawienie. 1974 rok. Zygmunt Hübner, jeden z najbardziej poważanych reżyserów polskiego teatru, zgadza się objąć dyрекcję reaktywowanego po przerwie warszawskiego Teatru Powszechnego. Skoro scena ma być otwarta na nowo, trzeba przygotować spektakl na otwarcie. Hübner zwraca się do Andrzeja Wajdy, ten jednak nie ma żadnego pomysłu. To Krystyna Zachwatowicz zasugeruje, żeby sięgnąć po zapomniany nieco tekst Stanisławy Przybyszewskiej, *Sprawa Dantona* – zna go z czasów, kiedy siedem lat wcześniej projektowała dekoracje do spektaklu we wrocławskim Teatrze Polskim.

Tekst Stanisławy Przybyszewskiej pochodzi z 1929 roku. To u dramatyzowana relacja z czasów rewolucji francuskiej, zakończona opisem procesu i egzekucji Dantona. Premiera spektaklu odbywa się 25 stycznia 1975 roku. Dantona gra Bronisław Pawlik. Robespierre'a – Wojciech Pszoniak. *Sprawa Dantona* stanie się jedną z legend Powszechnego – przedstawienie utrzyma się w repertuarze przez pięć sezonów.

Elżbieta Kępińska:

Wojtek Pszoniak bardzo bał się tej roli Robespierre'a. Uważał, że to nie jest dla niego, że on nie ma takiej osobowości. Ale zagrał wspaniale. Tym bardziej że miał silne wsparcie od Andrzeja Wajdy. Wojtek, który jest przecież silną osobowością, bardzo się tym razem Wajdzie podporządkował.

Pomysł, by *Sprawę Dantona* przenieść na ekran, wydaje się tyleż kuszący, co nierealny. Wszystko się zmienia, kiedy w 1978 roku Wajda wybiera się we Francji na spektakl *Ludzie nierozumni zanikają* Petera Handkego. Jedne z ról w tym spektaklu grają – po francusku – Daniel Olbrychski i Wojciech Pszoniak. Rolę główną gra Gerard Depardieu. Wtedy rodzi się myśl: film, w którym Dantona zagra właśnie Depardieu, a Robespierre'a – Wojciech Pszoniak.

Depardieu propozycję przyjmuje. A wraz z nim zgodę na współprodukcję *Dantona* wyraża studio Gaumont – francuski gigant produkcji filmowej. Pracę nad scenariuszem rozpoczyna Jean-Claude Carrière, który ma już za sobą adaptację *Blaszanego bębena* według powieści Günтера Grassa, a także współautorstwo scenariuszy do filmów Luisa Buñuela *Dyskretny urok burżuazji* i *Mroczny przedmiot pożądania*.

Jeszcze na etapie wstępnych przygotowań zapada decyzja, że *Sprawa Dantona* będzie polsko-francuską koprodukcją, współrealizowaną przez Gaumont i Zespół Filmowy „X”. Jednocześnie, ponieważ zachowany zostaje pierwotny pomysł co do obsady dwóch głównych ról, pada propozycja, żeby zwolenników Robespierre'a zagrali aktorzy polscy, a ludzi z otoczenia Dantona – aktorzy

francuscy. Kiedy 21 kwietnia 1982 roku uda się rozpocząć zdjęcia do filmu, to właśnie sekwencje z polskimi aktorami zostaną zrealizowane pierwsze, tak aby francuska część ekipy mogła obejrzeć materiały i dostosować się do stylu gry polskich kolegów.

Po latach Wajda przyzna, że zdecydował się na zatrudnienie polskich aktorów, bo bał się, że we francuskich nie odnajdzie tej „gorączki”, jaką miał w sobie Wojciech Pszoniak i inni aktorzy biorący udział w teatralnej wersji projektu. Zresztą by mieć lepsze pojęcie, o co chodzi Wajdzie, Depardieu późną jesienią 1981 roku przylatuje na kilka dni do Warszawy, żeby poznać ludzi Solidarności. W towarzystwie Daniela Olbrychskiego francuski gwiazdor odwiedza siedzibę Regionu Mazowsze. Jest zdumiony – nie tylko faktem, że nikt nie jest zainteresowany jego wizytą, ale panującą atmosferą nerwowości.

Allan Starski:¹

Dużą część zdjęć planowaliśmy kręcić w Krakowie, którego ulice miałem zaadaptować na ulice paryskie. Zdecydowały o tym koszty adaptacji: zamknięcia ulic na czas zdjęć oraz wynajęcia dużej ilości statystów, które były zdecydowanie niższe niż we Francji.

Zrobiliśmy w pracowni scenograficznej mnóstwo rysunków, adaptując ulice krakowskie na paryskie, ale w trakcie tych przygotowań 13 grudnia 1981 roku ogłoszono w Polsce stan wojenny. Prywatnie był to dla mnie szok, ale – chociaż zabrzmiało to okrutnie – muszę wyznać, że jako scenograf w pewien sposób wygrałem. Władza wydała zakaz fotografowania i filmowania w miejscach publicznych, więc żeby *Danton* mógł powstać, ekipa musiała pojechać do Paryża.

Krystyna Zachwatowicz:

Jakoś w styczniu przyjechała do nas Margaret Ménégoz. Ona dokonała wielkiej rzeczy: znalazła pieniądze i doprowadziła do tego, że całą produkcję udało się przenieść do Paryża. Wykonała też ryzykowną wtedy rzecz: oznajmiła naszym władzom, że jeśli nie udzielą zgody, by polska część ekipy, z aktorami włącznie, mogła wyjechać do pracy – bo umowy już były podpisane – to posypią się potężne kary finansowe. O dziwo, ugięli się i dostaliśmy paszporty. Jedynie Basia Ślesicka pozostała bez paszportu. Andrzej zdecydował, że wróci z Paryża do Polski – po Basię właśnie. Bałam się wtedy potwornie. Wszelkie połączenia telefoniczne były przecież zerwane i nie miałam pojęcia, czy uda mu się ponownie wyjechać. Na szczęście przywiózł wtedy Basię do Paryża.

Barbara Pec-Ślesicka:

Dlaczego protestowali? Przez Agnieszkę Holland. Agnieszka kilka dni przed ogłoszeniem stanu wojennego wyjechała do Szwecji. Miała wrócić w drugiej

połowie grudnia, ale po 13 grudnia sytuacja mocno się skomplikowała. Krótko po ogłoszeniu stanu wojennego przysłała do mnie, do Zespołu, mama Agnieszki. Miała ze sobą kartkę z podpisem Agnieszki *in blanco*. „Pani Basiu, co robić? – zapytała. – Agnieszka na razie nie wróci, dopóki sytuacja jakoś się nie rozwinie. Ale czy teraz powinna wystąpić o urlop? O urlop bezpłatny? A może prośbę o zwolnienie?”.

Agnieszka była u nas na etacie, dlatego zdecydowałam, że powinna wystąpić o bezterminowy urlop bezpłatny. Sekretarka napisała to na maszynie, a ja potwierdziłam podpis Agnieszki, który znałam przecież od lat.

Potem, kiedy zapadła decyzja, że całość zdjęć do *Dantona* zostanie zrobiona we Francji, nagle okazało się, że ja nie mogę pojechać do Francji, by pomóc Andrzejowi. Przeszkodą była właśnie sprawa Agnieszki – sprawdzano autentyczność owego podania o urlop, a potem ktoś przypiął mi łątkę, że toczy się przeciwko mnie śledztwo w komendzie stołecznej. Tym razem jednak Wajda zebrał się w sobie i poszedł do generała Kiszczaka. Zrobił to z ogromnym wstrętem, ale jednak wywalczył ten mój paszport.

Wojciech Pszoniak:

O tym, że zagrałem Robespierre’a w filmowej wersji *Dantona*, zdecydował mój udział w przedstawieniu w Teatrze Powszechnym. Gdyby tego przedstawienia nie było, odmówiłbym Andrzejowi przyjęcia tej roli. Wszystko dlatego, że praca w filmie polega głównie na tym, żeby wejść na plan, zagrać kawałeczek, potem zejść i czekać w nieskończoność na kolejne ujęcie. Tymczasem ja nie potrafię tak pracować nad postacią. Lubię dobrze się przygotować, wejść głęboko w rolę, a w filmie to jest niemożliwe.

Robespierre... Dziwna, skomplikowana postać, z którą do dzisiaj Francuzi mają problem. Długo szukałem klucza do tej postaci, napisałem potem zresztą pracę o budowaniu tej roli. Tekst sztuki wskazywał wyraźnie, że Przybyszewska była Robespierre’em zafascynowana, uważała go za ideał męczyzny. Natomiast ja nie chciałem iść tropem klasycznego polityka. Próbowałem pokazać, że w pewnym momencie Robespierre znajduje się w sytuacji bez wyjścia. Dlatego kiedy Saint-Just przybiega do niego, woła „Wygraliśmy” – Robespierre nie reaguje. W teatrze ta scena wyglądała tak, że w momencie, kiedy padają owe słowa, leżałem przykryty prześcieradłem, jak trup.

Myślę po latach, że przy zachowaniu wszelkich proporcji próbowałem w tej roli pokazać człowieka, jakim był generał Jaruzelski: że to nie był skurwysyn, bestia, tylko człowiek rozdarty wewnątrz. Przywódca, który został postawiony w sytuacji, w której jakkolwiek decyzję by podjął, skończyłoby się to tragedią – tyran, który nie ścinał głów, władca, który podjął drastyczne kroki, ale gdyby ich nie podjął, skończyłoby się równie źle. A jednocześnie niesamowicie skryty

człowiek. Nie wiadomo, czy w ogóle konsultował z kimś swoje decyzje – wszystkie tajemnice zabrał ze sobą do grobu.

Film zostaje ukończony późną jesienią. Marzeniem Wajdy jest, aby premiera odbyła się jednocześnie we Francji i w Polsce. Nie do końca się to udaje – we Francji film trafia na ekrany w połowie stycznia 1983 roku, w Polsce – dwa tygodnie później.

Odbiór filmu jest różny, w zależności od kraju. Francuscy krytycy spierają się, na ile dzieło Wajdy zgodne jest z wydarzeniami historycznymi. *Byłem pod wrażeniem intensywności dramatycznej filmu, ale myślę, że film zbyt swobodnie poczyną sobie z rzeczywistością historyczną. Słabo przejawia się tu logika rewolucji i wcale nie widać sił społecznych, które poruszają tą parą dzieci rewolucji, Dantonem i Robespierre'em. Mam wrażenie, że film został zbudowany jako studium psychologiczne dwóch postaci. Pod tym względem jest to film bardzo szekspirowski, który przedstawia konfrontację dwóch psychologii, dwóch charakterów, dwóch typów ludzkich. (...) Nie bardzo mogę rozpoznać w polskim aktorze osobowość Robespierre'a, mimo że aktor go ucłowiecza – pisze Louis Mermaz w „La Croix”. Pierre Joxe dodaje: Wajda zrobił film świetny, a odtwórcy rolę tak pierwszo-, jak i drugoplanowych dobrze przysłużyli się temu pięknemu dziełu. Tym lepiej dla kina, lecz tym gorzej dla historii, gdyż im lepszy jest film, tym bardziej widzowi narzuca się jego historia. Lecz historia w tym filmie nie jest naszą.*

Polscy krytycy nie tylko skupiają się na historycznych nieścisłościach, ale starają się też – co zrozumiałe – interpretować *Dantona* jako wypowiedź Wajdy na temat wydarzeń z 13 grudnia 1981 roku. Małgorzata Szpakowska na łamach miesięcznika „Kino” pisze: *Przybyszewska napisała sztukę o konkretnej rewolucji, Wajda zrobił film o modelowym przewrocie. Przybyszewska starała się uchwycić samoniszczycielski mechanizm terroru, Wajda pokazał, że silniejszy zwycięża słabszego. (...) Przybyszewska starała się pokazać, że historia jest skomplikowana, Wajda – że jest w gruncie rzeczy prosta.*

Tymczasem *Danton* staje się najczęściej wyróżnianym poza Polską filmem w dorobku Wajdy. W czasie 37. edycji nagród BAFTA – najważniejszej nagrody brytyjskiego przemysłu filmowego – *Danton* wygrywa w kategorii najlepszego filmu zagranicznego; laureatami zostają Andrzej Wajda, Margaret Ménégoz i Barbara Pec-Ślesicka. We Francji film otrzymuje sześć nominacji do Cezara – francuskiego odpowiednika amerykańskich Oscarów. Ostatecznie *Danton* wygrywa tylko w jednej kategorii: najlepszym reżyserem zostaje Andrzej Wajda. Za to Gerard Depardieu i Wojciech Pszoniak otrzymują wspólnie nagrodę dla najlepszego aktora na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Montrealu.

Jeszcze w czasie prac nad *Dantonem* w ręce Wajdy trafia książka Rolfa Hochhutha *Eine Liebe in Deutschland* – rozgrywająca się w czasie drugiej wojny

światowej opowieść o romansie młodego Polaka, skierowanego na przymusowe roboty do Niemiec, i miejscowej gospodyni domowej. Tekst to mieszanka fikcji i literatury faktu. Pierwszą wersję scenariusza przygotowuje Bolesław Michałek.

Agnieszka Holland:

W pewnym momencie Andrzej zwrócił się do mnie z propozycją zrobienia doctoringu scenariusza. To była adaptacja powieści Rolfa Hochhutha. Propozycję przyjąłem, ale efekt końcowy nie był nadzwyczajny. Nie czytałam po niemiecku, a ta książka nie była tłumaczona na inne języki. Dlatego pisałam głównie na bazie pierwszej adaptacji, dokonanej przez Bola Michałka. Starłam się pisać w sposób, o którym wiedziałam, że zainteresuje Andrzeja, i że będzie wiedział, jak to nakręcić. Hochhuth był potem wściekły, ale chyba miał powody...

Film staje się koprodukcją niemiecko-francuską, przygotowaną przez Artura Braunera, legendarnego niemieckiego producenta, zresztą Polaka z pochodzenia. Ekipa jest prawdziwie międzynarodowa. Autorem zdjęć jest pochodzący z Czechosłowacji Igor Luther. Scenografię przygotowuje Allan Starski. Kostiumy – Krystyna Zachwatowicz. Główne role trafiają do Hanny Schygulli i Marie-Christine Barrault. W jednej z ról drugoplanowych pojawi się także ukochany aktor Wajdy, Daniel Olbrychski, wówczas na stałe mieszkający we Francji.

Daniel Olbrychski:

Do mojego domku, który wynajmowałem pod Paryżem, zadzwonił Andrzej Wajda:

– Nie zagrałbyś epizodu w *Miłości w Niemczech*? – zapytał. Opowiedział mi przez telefon scenariusz. – Jesteś za granicą, nie musisz pytać Filmu Polskiego, czy cię wypuści, czy nie. Produkcja Gaumont, rola nieźle płatna – przekonywał.

Nie trzeba było żadnej perswazji. Z Andrzejem zawsze pracowałem chętnie, więc i tym razem pojechałem do Niemiec na trzy czy cztery dni zdjęciowe.

Wiem, że Wajda zamierzał ściągnąć kogoś z Polski do głównej roli męskiej. Ale Polakom trudno było wówczas wyjeżdżać. Przypomniał sobie o Piotrze Łysaku, mieszkającym na Zachodzie. Moim zdaniem był to niezbyt fortunny wybór: nie dlatego, żebym miał zastrzeżenia do aktorskich umiejętności Piotrusia czy tym bardziej do jego męskości, ale w filmie sprawia wrażenie zagubionego dziecka, a nie mężczyzny, dla którego traci głowę taka kobieta jak Hanna Schygulla. Przecież ona gra miłość i erotyzm za dwoje! A chyba powinna być to historia w stylu *Romea i Julii*, przeniesiona w okrutne czasy wojny.

Krystyna Zachwatowicz:

Prawda jest taka, że główną rolę męską w *Miłości w Niemczech* miał zagrać

Bogusław Linda. Niestety Bogusiowi odmówiono paszportu, a film był już mocno rozkręcony. Dlatego zagrał Piotr Łysak. Gdyby zagrał Linda, ten film byłby lepszy, mocniejszy, Łysak okazał się mniej wyrazisty.

Jest w tym filmie taka duża scena, kiedy bohaterkę graną przez Hannę Schygullę aresztują za to, że przespała się z Polakiem. Ponieważ potrzebne było dużo kostiumów, wynajęto całą halę do naszej dyspozycji. Pracowałam z Ingrid Zore, kostiumografką z Berlina. Przychodzili do nas młodzi ludzie i my obie ubierałyśmy ich w te hitlerowskie kostiumy. I nagle poczułam się dziwnie. Miałam dziewięć lat, kiedy zaczęła się wojna, czternaście – kiedy brałam udział w Powstaniu. Doskonale pamiętam, że każdy widok żołnierza z opaską z hakenkreuzem na ramieniu wzbudzał we mnie strach. A czterdzieści lat później sama stałam przed młodymi Niemcami, przypinałam takie same opaski, mówiłam: „tu wyżej, tu niżej, tu agrafka”. Pamiętam, że w tamtym momencie poczułam się surrealistycznie...

Gotowy film zostaje zakwalifikowany do udziału w konkursie głównym 40. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji. Dzieło Wajdy startuje obok filmów Roberta Altmana, Costy-Gavrasa czy Alaina Resnais'go. Jednak jury pod przewodnictwem Bernardo Bertolucciego całkowicie pomija *Miłość w Niemczech* w swoim werdykcie. Film jest też dość chłodno przyjęty zarówno w Niemczech, jak i we Francji. Podoba się za to w USA – National Board of Review przyznaje Wajdzie swoją nagrodę, wymieniając *Miłość w Niemczech* jako jeden z pięciu najlepszych filmów nieanglojęzycznych, jakie trafiły na ekrany amerykańskich kin w 1984 roku.

Miłość w Niemczech dzieli krytyków i widzów na Zachodzie, ale przynajmniej film jest w regularnej dystrybucji. W Polsce nie ma o tym mowy. Michał Misiorny, dziennikarz „Trybuny Ludu”, specjalnie jedzie do Berlina Zachodniego, by obejrzeć film Wajdy, po czym publikuje wyjątkowo napastliwą recenzję. To realizacja dyrektywy, pochodzącej zapewne z wydziału kultury KC, by o filmie Wajdy pisać źle albo nie pisać wcale. Jedynie dwie recenzje, jakie ukażą się w owym czasie, będą miały charakter możliwie jak najbardziej obiektywny. To tekst Jerzego Płazewskiego w miesięczniku „Kino” (władze najwyraźniej uważają ten periodyk za na tyle specjalistyczny i przeznaczony dla wąskiego grona odbiorców, że nie spodziewają się wielkiej szkody) oraz tekst Tadeusza Szymy w „Tygodniku Powszechnym”. Ten ostatni ukaże się jednak z licznymi ingerencjami cenzury.

Władze nie tylko sterują recenzjami, ale zabraniają też wprowadzenia filmu Wajdy na polskie ekrany. Odbywa się tylko kilka zamkniętych pokazów. A kiedy pięć lat później sytuacja polityczna się zmieni, film też nie trafi do kin, nie pojawi się też w telewizji ani na żadnych nośnikach. Tym samym *Miłość w Niemczech* jak do tej pory pozostaje jednym z najmniej obecnych filmów Wajdy w świadomości

polskiego widza.

Stan wojenny decyzją władz zostaje formalnie zniesiony 22 lipca 1983 roku. Zakazy obowiązujące w kulturze zostały poluzowane – triumfy święci Lista Przebojów radiowej Trójki, ukazuje się też większość tytułów prasowych zawieszonych 13 grudnia. Nie ma jednak mowy, by realizować filmy w sposób otwarty komentujące rzeczywistość. Powstaje co prawda *Bez końca* Krzysztofa Kieślowskiego, film nawiązujący w pewien sposób do wydarzeń stanu wojennego, ale balansowanie na granicy polityki i metafizyki powoduje, że film przyjęty jest wyjątkowo źle. Polscy widzowie, zmęczeni szarą rzeczywistością, szukają w kinie przede wszystkim rozrywki – nie przypadkiem największe triumfy w połowie lat osiemdziesiątych odnoszą komedie Juliusza Machulskiego.

Wajda również wydaje się zmęczony stagnacją wywołaną przez stan wojenny. Zaczyna więc myśleć o realizacji takiego filmu, który sprawi przyjemność jemu samemu i który będzie powrotem do wspomnień czasów dzieciństwa. Przyzwyczajony do opierania się na literaturze, szybko znajduje powieść Tadeusza Konwickiego *Kronika wypadków miłosnych*. Konwicki, sam przecież doświadczony scenarzysta, tym razem godzi się, by to Wajda dokonał adaptacji.

Krystyna Zachwatowicz:

Tadzio Konwicki – miły, ciepły, serdeczny człowiek. Mówił, że oddał Andrzejowi kontrolę nad tym filmem, co nie jest do końca prawdą, bo to on zażądał na przykład, żebym zagrała w tym filmie matkę głównego bohatera...

Edward Kłosiński:²

We wstępnych rozmowach ustaliliśmy z Andrzejem Wajdą, że będziemy chcieli pokazać świat wyidealizowany przez pamięć. Przy czym to nie jest tak, że ten świat został przez nas wymyślony. Poszliśmy za tym, co jest zawarte w książce Tadeusza Konwickiego, która jest napisana z niesłychanym ciepłem i wszystkie wspomnienia wydają się być skąpane w słońcu, w takim idealnym, nieistniejącym świetle. W świetle pamięci, po prostu.

Szukaliśmy pewnego klucza wizualnego w starych fotografiach. Wileńszczyzna była bardzo dobrze sfotografowana. Przed wojną wydano szereg poświęconych jej albumów. Ani Andrzej Wajda, ani tym bardziej ja, nigdy w życiu nie byliśmy na Wileńszczyźnie. Mogliśmy oprzeć się jedynie na świadectwach fotograficznych i malarstwie. Staraliśmy się znaleźć filmowy ekwiwalent tamtych czasów i tamtych zdjęć. Przy czym do tego nie wystarczy ani specjalne eksponowanie taśmy, ani odpowiedni dobór obiektywów, ani specjalne wywoływanie kopii. Taki rezultat – o czym nie wszyscy wiedzą – można osiągnąć tylko w pewnej specyficznej konfiguracji terenu. Taki film nie mógłby powstać

w czterech ścianach czy wyłącznie wewnątrz miasta. Dla tego efektu niezbędna jest obecność na ekranie przyrody i to traktowanej nie tylko jako ozdobnik pojawiający się w tle. Zresztą i sama książka nie jest opowiadaniem o mieście, tylko o peryferiach, o Kolonii Wileńskiej, od samego Wilna znacznie oddalonej. Tak więc końcowy efekt to suma działań reżysera, scenografa Janusza Sosnowskiego, moich, ale też wynik oddziaływania samej przyrody, odpowiednio dobranych miejsc, wnętrza.

Prawdopodobnie student w szkole filmowej dostałby dwóję za niewłaściwy balans wnętrza z plenerem, ale ja specjalnie, wbrew potocznym regułom, pracując we wnętrzu, rozświetlałem plener aż do granic czytelności. Z tym że to nie jest moje odkrycie, tak się od czasu do czasu robi na całym świecie. Poza tym stosowanie pewnych filtrów powoduje, że jasne punkty jeszcze bardziej się rozjaśniają i na przykład biała sukienka na tle pejzażu staje się prawie taka jak mgła, traci swą materialność, konkretność. W obu przypadkach chodziło mi o to, żeby obraz nie był w oczywisty sposób technicznie zdefiniowany, ale by było w nim coś nieuchwytnego, coś, co sprawia, że raczej domyślamy się materii, niż ją widzimy.

Przy czym to rozkładanie efektu na czynniki pierwsze niewiele mówi o samym procesie realizacji. Zrobiłem z Andrzejem Wajdą naprawdę sporo filmów. On nigdy nie tworzy jakiejś teorii: słuchajcie, ten film musimy zrobić tak a tak. On nigdy nie chce do końca powiedzieć, do czego zmierza. Gdy mieliśmy kręcić sekwencję dzielnicy żydowskiej (realizowaliśmy ją w Lublinie), pokazał mi parę zdjęć starych Żydów i powiedział: „Wiesz, takie obrazy chciałbym mieć”. I to w zasadzie było wszystko. Reszta działa się jak gdyby sama przez się – wybieraliśmy obiekty, Andrzej ustawiał scenę...

Z obiektami bywał kłopot. Nie zawsze udawało nam się znaleźć właściwy, dlatego czasem należało go po prostu stworzyć. Na przykład uparłem się, żeby werandę sióstr Puciatówien wybudować w Drohiczynie. Chodziło mi o ten odkryty pejzaż, z widokiem na zakole rzeki. Andrzej nie był tym zachwycony, bo chciał, by wszystko było jak najbliżej Warszawy, ale ja się uparłem, Janusz Sosnowski wybudował i w ten sposób północna część domu znajduje się w okolicach Anina, a południowa – w Drohiczynie. Ale widz nie wie, że ogląda dom, którego nie ma.

Wajda nie tylko sięgnął po powieść Konwickiego, ale zaproponował, aby pisarz zagrał w tym filmie jedną z ról. Konwicki pojawia się więc na ekranie jako Nieznajomy, ni to komentator, ni to obserwator filmowej rzeczywistości. Sam pisarz mówił potem pół żartem, pół serio, że czuł się naturszczykiem i to takim, który ma kłopoty z zapamiętaniem własnego tekstu...

Edward Kłosiński:

Trudno nazwać Konwickiego naturszczykiem, przecież ma bardzo duże

doświadczenie filmowe jako scenarzysta i reżyser. On miał zupełnie inny problem: musiał borykać się z tą olbrzymią ilością autoironii, jaka zawarta jest w jego osobowości. A ponadto jest to człowiek o znakomitej samokontroli – zdarzało się, że przerywał ujęcie, bo uznał, że zrobił coś nie tak, jak należało.

W czasie zdjęć z jego udziałem nikt nie ośmielił się przerywać ujęcia, nawet jeśli Konwicki pomylił test. Dopiero sam Konwicki mówił: „Stop, zdaje się, że powiedziałem jakąś bzdurę”. Nawet w tej scenie, gdzie zamiast „legitymacja partyzancka” powiedział „legitymacja partyjna” – mówił to z takim skupieniem, że dopiero kiedy sam wybuchnął śmiechem, zorientowaliśmy się w pomyłce.

Między Wajdą i Konwickim nie było żadnych problemów. Zawsze jest tak, że animatorem filmowego projektu jest reżyser (a Andrzej ma szczególne zdolności do integrowania wszystkiego w całość) i ekipa pracuje zawsze na reżysera, nawet jeżeli w jej skład wchodzi autor książki, współscenarzysta i aktor w jednej osobie. To spotkanie Wajdy z Konwickim było niewątpliwie niezwykle, ale równocześnie nacechowane wzajemnym szacunkiem. Zresztą Tadeusz Konwicki, jak każdy prawdziwy intelektualista posługujący się słowem, a więc pewną abstrakcją, jest zafascynowany techniką. Nasz zawód ma w sobie coś z szamaństwa, to stopienie aspektów technicznych z kreatywnymi ma w sobie coś z tajemnicy nawet dla reżyserów od lat pracujących w zawodzie.

Joanna Szczepkowska:

Rola Cecylii w *Kronice wypadków miłosnych* jest jedną z moich ukochanych. Już czytając scenariusz, wiedziałam, że ten film będzie miał niezwykle klimat. Cecylię od początku wyobrażałam sobie jako postać „zadumczywą”, prowadzącą, jak niektórzy ludzie Wschodu, życie w zwolnionym tempie. Moje przeczucia potwierdziły się, kiedy tylko pojawiłam się na planie. Rzadko się zdarza, żeby aktor mógł od razu wejść w klimat.

Początki nie były łatwe. Moją filmową siostrą była Gabryś Kownacka, z którą wtedy nie żyłam w zbyt przyjaznych stosunkach. Nie było między nami jakiejś wrogości, ale trudno też mówić o przyjaźni. Pierwszy dzień zdjęciowy, Wajda przychodzi na plan, rozgląda się.

– Zdjęć nie będzie – mówi.

Odebraliśmy to w tym sensie, że zepsuła się kamera albo stało się coś podobnego.

Wieczorem zadzwoniła do mnie Basia Ślesicka.

– Słuchaj, Andrzej odwołał zdjęcia, bo coś mu w atmosferze nie pasowało – powiedziała. Rozmawialiśmy chwilę i nagle Basia zapytała mnie: – Czy wy się z Gabryśią lubicie?

– No wiesz, można się lubić bardziej...

– Do jutra musicie się pokochać!

Wspominam to z rozrzewnieniem, bo to jedna z bardziej zdumiewających rzeczy, jakie zdarzyły mi się w karierze aktorskiej. Wajda rzeczywiście okazał się reżyserem nastroju, wylapującym najmniejsze nawet niedogodności. W każdym razie rzeczywiście na czas realizacji filmu moje stosunki z Gabrysią były jak najbardziej przyjazne.

Zgodnie ze scenariuszem miałam w pewnym momencie uderzyć w twarz jednego z młodych bohaterów. Andrzej wziął mnie na stronę i poprosił, żebym uderzyła młodego kolegę naprawdę. Zapytałam, czy jest tego pewien. Znam swój cios i wiem, że wbrew gabarytom, mogę niechcący uszkodzić. Uśmieł się serdecznie i podtrzymał życzenie. Kiedy doszło do ujęcia, wykonałam uderzenie. A po ujęciu trzeba było zająć się wywichniętą szczęką młodzieńca. Nikt nie miał do mnie pretensji, przecież ostrzegałam. A to ujęcie znalazło się w filmie.

Jest też w filmie scena erotyczna, kiedy dopada mnie ten chłopak, któremu dałam w twarz. Przed ujęciem Andrzej wydał mi niezwykle polecenie: „Chciałbym zobaczyć na twojej twarzy coś strasznego. Czaszkę albo śmierć”. Polecenie chyba udało mi się zrealizować, bo scenę zrobiliśmy w jednym dublu.

Bardzo wiele filmowi dała obecność – fizyczna i duchowa – Tadeusza Konwickiego. Dzięki temu *Kronika wypadków miłosnych* pozostaje jednym z najbardziej nastrojowych polskich filmów. Filmów o czasach, kiedy wewnętrzny rytm postaci był niezwykle wolny i spokojny. Dziś nikt już tak nie żyje, czy to w mieście, czy na wsi.

I tylko co do jednego nie do końca jestem przekonana. Chyba niedobrze się stało, że Andrzej obsadził w głównych rolach dwójkę amatorów. Owszem, poradzili sobie całkiem nieźle, ale sukces tego filmu źle na nich wpłynął. Musiało upłynąć trochę czasu, zanim Paulina Młynarska odnalazła swoje miejsce w życiu. Natomiast życie Piotra Wawrzyńczaka potoczyło się jeszcze tragiczniej – on chyba nigdy nie potrafił pozbierać się po tej roli.³

Kronika wypadków miłosnych trafia ostatecznie na ekrany 24 listopada 1986 roku. Krytycy mają z tym filmem pewien kłopot – nowe dzieło Wajdy dalekie jest od jego filmów politycznych, ale w niczym też nie przypomina wybitnych ekranizacji opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza. Dlatego Maria Malatyńska pisze w „Echu Krakowa”: *Jest w tym utworze tak, jakby jeden artysta, to znaczy Wajda, oddał swoją warsztatową umiejętność na „usługi” drugiemu artyście (Tadeuszowi Konwickiemu), temu, który jest rzeczywistym „autorem” i „właścicielem” świata wyczarowanego na ekranie. Rzadko zdarzało się w dotychczasowej twórczości tak zasłużonego i niezwykle twórcy jak Wajda, aby był tak skromny. Aby tak bardzo potrafił usunąć się w cień. Aby tak wyraźnie formą narracji nawet, typem bohaterów potrafił zaznaczyć, że oto wskrzesza na ekranie nie swój świat, nie swoje dzieciństwo, nie swoje wspomnienie, urodę zapamiętaną nie w swoich oczach. A tylko i wyłącznie świat, dzieciństwo, przeżycia Tadeusza Konwickiego.*

Następnym po *Kronice...* filmem ma być dzieło, które spełni jedno z marzeń reżysera: ekranizacja *Biesów* Fiodora Dostojewskiego. Wajda w przeszłości dwukrotnie mierzył się z dziełem ukochanego autora w teatrze. Pierwszy był spektakl w Teatrze Starym. Premiera odbyła się 29 kwietnia 1971 roku – przez kolejnych trzynaście lat zagrano łącznie 292 spektakli. Przedstawienie uznane zostało za jedno z najważniejszych w powojennej historii polskiego teatru. Sam Wajda mówił zresztą, że to najważniejsze jego osiągnięcie teatralne. Trzy lata po premierze krakowskiej Wajda sięgnął po *Biesy* jeszcze – tym razem w Yale Repertory Theatre. Spektakl również przeszedł do historii, bo to w nim swoją pierwszą ważną amerykańską rolę zagrała Elżbieta Czyżewska, nie wspominając już o tym, że w epizodzie zadebiutowała Meryl Streep...

O możliwość realizacji filmowej wersji *Biesów* Wajda zabiega od 1974 roku. Udaje się dzięki wsparciu Margaret Ménégoz i firmy Gaumont. Zdjęcia do filmu zrealizowane są w Polsce, przy silnym udziale ekipy polskiej. Główne role grają aktorzy francuscy: Isabelle Huppert i Lambert Wilson. Polscy aktorzy – m.in. Jerzy Radziwiłowicz i Zbigniew Zamachowski – pojawiają się w rolach drugoplanowych.

Agnieszka Holland:⁴

Napisaliśmy z Edkiem Żebrowskim pierwszą wersję scenariusza. No i z kolei przerobił ją Jean-Claude Carrière, moim zdaniem bezsensownie. Uważam, że to był kompletnie poroniony pomysł – robić w Polsce *Biesy* po francusku, tak żeby Francuzi zrozumieli. W rezultacie nie były to ani *Biesy* Dostojewskiego, ani *Biesy* Wajdy.

Gotowy film trafia w lutym 1988 roku do konkursu Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie, rywalizując między innymi z... *Matką Królów* Janusza Zaorskiego. Jest to swoisty paradoks: film Zaorskiego był jednym z ostatnich, jakie skierowano do produkcji jesienią 1981 roku w Zespole „X”, kierowanym przez Andrzeja Wajdę. Film został ukończony w 1982 roku i natychmiast zatrzymany przez cenzurę, a kilkanaście miesięcy później władze zlikwidowały Zespół „X”. Sześć lat po ukończeniu swojego filmu to Zaorski wyjedzie z Berlina z nagrodą. Natomiast *Biesy* Wajdy przyjęte są chłodno. Polskim widzom zresztą nie będzie dane ocenić dzieła Wajdy – film nigdy nie trafi do regularnej dystrybucji.

1 Wszystkie wypowiedzi Allana Starskiego, wykorzystane w tym rozdziale, pochodzą z książki *Scenografia*.

2 Wszystkie wypowiedzi Edwarda Kłosińskiego dotyczące filmu *Kronika wypadków miłosnych* pochodzą z wywiadu *Mieć otwarte drugie oko*, udzielonego Marcinowi Sułkowskiemu – miesięcznik „Kino”, maj 1988 rok.

3 W chwili realizacji filmu Piotr Wawrzyńczak miał 17 lat. Do kina powrócił po

siedmioletniej przerwie, już jako absolwent krakowskiej PWST. W latach pięćdziesiątych pojawił się w kilku filmach, głównie w rolach drugoplanowych czy epizodach. Szóstego czerwca 2001 roku Wawrzyńczak zginął w wypadku samochodowym, mając zaledwie 34 lata.

4 Wypowiedź pochodzi z książki Marii Kornatowskiej *Agnieszka Holland – Magia i pieniądze*.

13. KORCZAK. PRAWIE NOKAUT



Janusz Korczak oczami Andrzeja Wajdy

Oscarowa nominacja dla *Panien z Wilka* ma dla Andrzeja Wajdy jeszcze jeden, dość nieoczekiwany skutek. Oto do polskiego reżysera zgłasza się Larry Bachmann z propozycją współpracy. Na zamówienie Bachmanna Wajda miałaby zrealizować film poświęcony Januszowi Korczakowi. Bachmann zamawia scenariusz u Johna Brileya. Jednocześnie sam Wajda przekonuje Bachmanna, by swoją wersję scenariusza zaczęła przygotowywać Agnieszka Holland.

Agnieszka Holland:

Korczak to dla mnie ważna postać. Poznałam go najpierw przez jego książki dla dzieci. *Król Maciuś I* był jedną z moich ulubionych, może nawet najulubiejszą. Zachwyił mnie *Kajtuś czarodziej*. A potem przeczytałam właściwie wszystko, łącznie z *Dziennikiem*, który należy, moim zdaniem, do ciekawszych dokumentów swego czasu. Całe życie Korczaka było pasjonujące. Był dla mnie, w jakimś sensie, jak Jezus Chrystus.

Moim zdaniem Korczak był więcej niż świętym, był prorokiem. Stworzył spójny system ideologiczny – w moim przekonaniu porównywalny z Ewangelią. Ideologię wychowania. Był człowiekiem wierzącym, a jednocześnie świeckim, do metafizyki podchodził z pewnym zażenowaniem. A poza tym lubił prowokować, był bezwzględny, brutalny na swój sposób. Szalenie mi bliski duchowo. I na domiar wszystkiego ten jego los tragiczny, przejmujący.

Pierwsza wersja scenariusza składała się z trzech części. Dzieciństwo i młodość, do pierwszej wojny światowej, okres międzywojenny i rozdział ostatni. Uważałam, że jak nie wolno patrzeć na Żydów jedynie poprzez Holocaust, tak i na życie Korczaka poprzez to, że wybrał męczeństwo, bo to spojrzenie fałszywe i upraszczające. Niestety w filmie wyszło inaczej, choćby dlatego, że gdyby chcieć zrealizować cały tekst, film trwałby pewnie koło dziesięciu godzin.

Zależało mi, żeby w tej historii jak w kropli wody zawrzeć inne związane z Korczakiem tematy. Naładowałam scenariusz różnymi wątkami i znaczeniami. W scenariuszu mi wyszło, nie wiem, na ile sprawdziło się w filmie.

Holland, jedna z najciekawszych polskich reżyserek, 13 grudnia 1981 roku jest w Szwecji. Wprowadzenie stanu wojennego w Polsce stawia ją przed wyborem: wracać do Polski – co prawie na pewno zakończy się internowaniem, czy pozostać na emigracji...

Agnieszka Holland:

Pojechałam najpierw do Szwajcarii, potem do Paryża. Nie znałam Francji, nie mówiłam po francusku, ale trafiłam tam na grupę zaprzyjaźnionych ludzi, zarówno z opozycji demokratycznej (Seweryn Blumsztajn), jak i przyjaciół

artystycznych (Andrzej Seweryn, Jacek Kaczmarski). Komitet Solidarności, który powstał w Paryżu, był najbardziej rzutki, a Francuzi okazywali nam gesty pomocy. Na dokładkę Andrzej Wajda zjawił się z ekipą kręcić *Dantona* dla Gaumonta, miałam więc na miejscu najbliższych przyjaciół i mogłam pracować dla Andrzeja przy scenariuszu. A że miałam już zawartą umowę z Amerykanami w sprawie scenariusza do filmu o Korczaku, były możliwości zarobku. No i tak to poszło.

Prace nad scenariuszem idą szybko. Do roli doktora Korczaka przymierzany jest Richard Dreyfuss, laureat Oscara, najbardziej znany z występu w dwóch filmach Stevena Spielberga – *Szczękach* i *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*. Jednocześnie Bachmann stawia warunek: by film był wiarygodny, zdjęcia powinny zostać zrealizowane w Polsce. Tymczasem polskie władze nie wydają się zainteresowane projektem. Zniechęcony producent po dwóch i pół roku oczekiwania na odpowiedź ze strony polskiej zrywa w końcu współpracę z Wajdą i zastanawia się nad realizacją filmu na Węgrzech, z Károly Makkiem na stanowisku reżysera. Jednak i ten projekt nie dochodzi do skutku. Jednocześnie Bachmann długo nie zamierza pozbywać się praw do scenariusza. Dopiero kiedy niemiecka producentka, Regina Ziegler, odkupuje prawa do tekstu Agnieszki Holland, można rozpocząć przygotowania do produkcji. *Korczak* będzie międzynarodową koprodukcją, ze sporym udziałem finansowym strony niemieckiej. Jednak przeważającą część ekipy stanowią Polacy, na czele ze stałymi współpracownikami reżysera: Barbarą Pec-Slesicką i Allanem Starskim.

Wojciech Pszoniak:

Nie chciałem zagrać tej roli. Ja nie jestem aktorem, ja nim bywam. Nie odczuwam wewnętrznego przymusu, aby przyjmować każdą propozycję, która do mnie trafia. Tym bardziej jeśli w roli nie ma nic atrakcyjnego, a tak z pozoru było z Korczakiem. Kiedy Andrzej przyjechał do mnie z tą propozycją, usiłowałem najpierw odpowiedzieć sobie, po co on w ogóle chce zrobić ten film. Przecież Korczak był po prostu człowiekiem, który kochał dzieci i poświęcił im całe życie. A to, że zdecydował się iść wraz z nimi do komory gazowej, było jedynie naturalną konsekwencją jego postawy życiowej.

Andrzej namawiał mnie, ale ja dałem sobie kilka miesięcy na zastanowienie. Zebrałem wszystkie materiały o Korczaku, jakie tylko dałem radę zgromadzić. Wyjechałem z tym na Korsykę, zamknąłem się w niewielkim mieszkaniu i zacząłem to studiować. Długo nie mogłem znaleźć żadnego punktu zaczepienia. Żeby chociaż to był Przybyszewski-wariat, albo Witkacy. Albo Majakowski i jego alkoholowy dramat. A tu? Dopiero kiedy zagłębiłem się w lekturę dzienników Korczaka z getta, zrozumiałem jego tragedię i na podstawie tej lektury budowałem wszystko. Całe wyobrażenie tego człowieka i jego wewnętrznego dramatu.

Ewa Dąkowska:

Wojtek Pszoniak pracował nad postacią Korczaka w niezwykłym skupieniu. Bardzo pilnował tego, żeby nic nie było przekłamane, zrobione na wyrost. A jednocześnie toczył z Andrzejem ciężkie boje, szczególnie na początku. Wajda, kiedy przystąpił do zdjęć, zdecydował, że rezygnuje ze wszystkich scen przedwojennych, choćby z sekwencji dotyczącej pracy Korczaka w radiu. Wojtek ostro zaprotestował: że nie można od razu zaczynać od hekatomb, że trzeba wrócić do tamtego świata. I Wajda ustąpił.

Korczak kojarzy mi się przede wszystkim z fantastycznym scenariuszem Agnieszki Holland. No i z postacią Robby'ego Müllera, holenderskiego operatora, który zrobił wspaniałe, czarno-białe zdjęcia.

Andrzej Kotkowski:

Robby Müller – świetny facet, choć początki pracy nad *Korczakiem* musiały być dla niego trudne. Zdjęcia powstawały przecież w 1989 roku, kiedy w Polsce kończyła się komuna, odbywały się wybory... Robby był na początku lekko spłoszony tym, co obserwował.

Pamiętam pierwszy dzień zdjęciowy. Scena w getcie, a wiadomo, że tego typu sceny realizowano na warszawskiej Pradze. Przerwa obiadowa. Dziś na planie zjawiłby się barobus i wszyscy mieliby komfortowe warunki. Tymczasem wtedy na plan zajechała taka pół przerdzewiała nyska. Otworzyły się tylne drzwi i dwie panie w przybrudzonych fartuchach wystawiły dwa wielkie aluminiowe, mocno nadtłuczone gary. Ekipa grzecznie się ustawiła. Do dyspozycji był jeden stoliczek, z czterema krzeselkami, a nas było na planie sześćdziesiąt osób. Każdy dostał zupę, a potem pulpę ziemniaczaną i schabowego. Każdy rozsiadł się gdzie mógł – my z Robbym we dwóch siedliśmy na krawężnikach. Wszystko klawo, tylko dano nam same widelce... Chłopcy z Polski zaprawieni w bojach, jeden wziął schabowego do ręki, inny kroił go sobie prywatnym scyzorykiem... A Robby spojrzał na mnie bezradnie.

– Jak to jeść? – zapytał.

– Robby – mówię – nie wiesz jak? Bierzesz łyżkę do zupy, wecujesz ją na chodniku, ostrzysz i masz nóż.

Zachwycił się tym pomysłem. I od tego momentu pracowało mu się coraz łatwiej...

Ewa Dałkowska:

Pani Stefa Wilczyńska była typem człowieka, który nie zostawiał po sobie śladów. Miałam do zagrania taki materiał, jaki przygotowała Agnieszka Holland. Ale nie wykonywałam dodatkowych poszukiwań, bo nie było gdzie. Nie istniały żadne materiały. Nawet książka o niej, napisana wiele lat później, zawiera więcej

pytań niż odpowiedzi.

Wojciech Pszoniak:

Choć zabrzmiało to nieskromnie, myślę, że dobrze się stało, że Dreyfuss zrezygnował z tej roli. On by to Andrzejowi zagrał. W pełni profesjonalnie, ale zagrał. A ja starałem się ograniczyć środki aktorskie do absolutnego minimum. Takiej postaci nie da się zagrać, trzeba być. Bo co miałem grać: Żyda? To byłoby popadaniem w jakieś stereotypy.

Wziąłem też na siebie budowanie relacji między Korczakiem i dziećmi. Andrzej nigdy nie był najmocniejszy w pracy z dziećmi, więc ja się tym zająłem. Brałem udział praktycznie we wszystkich scenach, dlatego cały czas byłem na planie i siłą rzeczy nawiązałem z nimi kontakty. Być może dzięki temu zapomniano, gdzie są i dlatego wypadły tak prawdziwie. I myślę, że zaprzyjaźniłem się z nimi – do tego stopnia, że do dziś z niektórymi utrzymuję kontakty. Na przykład z Anią Muchą, która wtedy była małą dziewczynką, a dziś jest piękną młodą kobietą.

Anna Mucha:

Któregoś dnia przyjaciel mojej rodziny dowiedział się, że organizowany jest casting dla dzieci do ról wychowanków Korczaka. Postanowił zabrać swojego syna. Kiedy ruszali, zabrali mnie ze sobą, niemal prosto z podwórka, żebym zobaczyła, jak ten świat wygląda od kulis. Ponieważ byłam wtedy grzeczną dziewczynką, funkcję kibica spełniałam bardzo dobrze. W pewnym momencie podeszła do mnie mama Wojtka Klaty, która prowadziła ten casting.

- Co tu robisz, dziewczynko? – zapytała.
- Kibicuję koledze – odpowiedziałam.
- Chodź ze mną – zarządziła.

W ten sposób dostałam rolę dziewczynki numer „naście”. Nie byłam tym jakoś specjalnie podekscytowana, wtedy jeszcze nie zdawałam sobie sprawy, co właściwie mnie spotkało.

Trafiłam na plan. Pierwsza scena z udziałem dzieci powstawała pod Warszawą – nie pamiętam już dzisiaj, gdzie dokładnie. W każdym razie chodziło o sekwencję, w której dzieci z sierocińca są z Korczakiem w ośrodku nad jeziorem. W jednej ze scen któraś z dziewczynek miała wybiec z jeziora, przewrócić się, rozplakać i pobiec do Korczaka, żeby ten ją przytulił i uspokoił. Owa dziewczynka odmówiła wykonania zadania. Wyczułam jakoś, że pan Andrzej jest na planie najważniejszy, podeszłam do niego i powiedziałam, że jeśli ona nie chce, ja to zrobię. „Bardzo proszę” – ucieszył się pan Andrzej.

Pan Andrzej doskonale mnie zapamiętał i od tego momentu, kiedy tylko było jakieś zadanie w granicach moich możliwości – nie mówię „aktorskich”, bo takich

umiejętności rzecz jasna wtedy nie miałam – to ja je dostawałam do wykonania. Podobnie swoje zadania mieli Adam Siemion czy Wojtek Klata.

Wojciech Klata:

Do *Korczaka* dostałem się ze zdjęć próbnych. To była dla mnie dziwna i trudna sytuacja z kilku powodów. Przede wszystkim dlatego, że asystentką pana Andrzeja została w tym filmie moja mama, która miała opiekować się wszystkimi aktorami dziecięcymi. Po drugie – nie do końca chciałem brać udział w tym filmie. Miałem już za sobą kilka ról i zdawałem sobie sprawę, że aktorstwo to nie jest tylko robienie min i zabawa na planie. I wreszcie – to była bardzo trudna postać do zagrania. A u dziecka jest przecież tak, że nie da się oddzielić grania od codziennego życia – wszystko, co robiłem na planie, w jakiś sposób przenosiło się do domu. Moja mama do dzisiaj zresztą wspomina, że byłem w tamtym okresie wyjątkowo nieznośny. A jednak – ta rola w *Korczaku* jest jedną z najważniejszych, być może najważniejszą, jaką zagrałem.

Miałem to szczęście, że zdążyłem już przed *Korczakiem* doświadczyć pracy z człowiekiem, który był bardzo mocno skupiony na aktorze, z pełnym zrozumieniem dla jego ograniczeń, świadomym, że czasem trzeba przerwać zdjęcia, wziąć tego aktora na bok na dwadzieścia minut, szczególnie jeśli ów aktor jest dzieckiem i jest głodny, i tam z nim trochę pogadać, żeby on pewne rzeczy zrozumiał i dopiero później wszedł w rolę. Tak pracował Kieślowski. Tymczasem pan Andrzej nie mówił: „Masz stanąć tu”, tylko „Zagraj mi to”. Cieszyłem się, bo widziałem reżysera, który uważnie obserwuje, co mu proponujemy, widzi, na ile mu to pasuje i dopiero na tej podstawie, wykorzystując propozycje aktorów, buduje całą inscenizację. Dlatego przy tym filmie po raz pierwszy miałem poczucie wolności. A jednocześnie gdybym nie miał za sobą pracy z Kieślowskim czy z Dejczerem, pewnie bym sobie nie poradził.

Anna Mucha:

Dzieci na polskich planach filmowych nie są jakoś szczególnie rozpieszczane. Nikt przecież nie czeka, aż dziecko zdecyduje się powiedzieć swoją kwestię. Jeśli się nie sprawdza, po prostu wymieniane jest na inne. Dlatego w *Korczaku* nikt się nami w jakiś szczególny sposób nie zajmował. Owszem, we wspaniały sposób prowadziła nas mama Wojtka Klata. Byli na planie rodzice. Ale pan Andrzej nie zajmował się nami. Od tego byli drudzy reżyserzy, żeby ogarnąć ten dziecięcy chaos.

Ewa Dalkowska:

Praca z dziećmi... Pilnowanie ich to była praca zbiorowa. Przecież i Wajda nie bardzo potrafi pracować z dziećmi, i Wojtka one często irytowały. A z drugiej

strony, jak to dzieci, nie były najłatwiejsze do upilnowania. Pamiętam scenę, kiedy cały sierociniec jedzie już wagonem do Treblinki. Chłopcy oczywiście natychmiast wszystko olali, siedli gdzieś z tyłu i zajęli się swoimi sprawami. Stałam więc na pierwszym planie otoczona dziewczynkami. Kręcimy i nagle Andrzej przerywa i mówi do mnie: „Słuchaj, ale ja cię nie mam w kadrze”. Okazało się, że te małe dziewczynki bezbłędnie wyczuły, że oko kamery to jest centrum wszystkiego i tak się przesuwają, że mnie z tego planu wypchnęły...

Korczak zrealizowany jest na taśmie czarno-białej. Jedynie ostatnia scena jest kolorowa. Oto wagon, którym dzieci z sierocińca jechały z opiekunami do obozu koncentracyjnego na niechybną śmierć, zatrzymuje się w szczerym polu. Drzwi wagonu otwierają się, dzieci, szczęśliwe, wybiegają na rozstłonecznioną łąkę, biegną i znikają we mgle...

Michał Kwieciński:

Andrzej nigdy nie lubił kończyć swoich filmów jakimiś dosłownymi scenami. Stąd właśnie ta scena z dziećmi biegnącymi ku słońcu. Przepiękna scena, jedna z piękniejszych w dorobku Wajdy.

Wojciech Pszoniak:

Uważam, że Wajda popełnił błąd, kończąc film w taki sposób. Judaizm jest pod tym względem nieprzejednany: dobro jest dobrem, zło jest złem, i o żadnym relatywizmie nie ma mowy. Oni nie rozumieją słów Jana Pawła II, że Oświęcim wydał zarówno owoce zła, jak i owoce dobra. Podobnie jest z pojęciem „raju”. Żydzi nie znają czegoś takiego, dlatego finał *Korczaka* niektórzy mieli prawo odebrać jako zafałszowanie rzeczywistości. Z drugiej strony Wajda nie jest przecież Żydem i miał pełne prawo przedstawić to tak, jak sobie zgodnie z katolickimi przekonaniem wyobrażał.

Agnieszka Holland napisała w scenariuszu scenę, która nie znalazła się potem w filmie. Oto w dniu, kiedy dom dziecka likwidowano i Niemcy zabierali Korczaka i dzieci, dwóch chłopców pracowało po aryjskiej stronie. Nie wrócili na czas... Odnajdujemy ich w obozie koncentracyjnym. Siedzą w baraku i rozpaczają: że Korczaka zabrano, że na pewno nie żyje. Płaczą za człowiekiem, który w ich życiu odgrywał rolę ojca. Nagle z pryczy nachyla się do nich wynędzniały człowiek i mówi: „Podobno nie. Podobno wagon się urwał i dzieci się uratowały”. Gdyby ta scena znalazła się w filmie, bezpośrednio przed tym nieszczęsnym finałem, nadawałaby całości zupełnie inne znaczenie. Nie tylko poezji, ale niedopowiedzenia, otwartości, wieloznaczności. Ciekawe, jak wtedy odbierany byłby ten film.

Andrzej Kotkowski:

Andrzej usunął tę scenę z obozu, bo uznał chyba, że scena finałowa ma charakter alegoryczny, ale jednocześnie jest bardzo prawdziwa. Scena z obozu była zbyt dosłowna, natomiast bez niej to widz musiał sobie odpowiedzieć: czy Korczak rzeczywiście się uratował, czy może jednak zginął. A jeśli zginął, to widz miał prawo do zastanowienia się, co właściwie mówi mu ta ostatnia scena. Czasem lepiej jest przecież, kiedy nie wszystko jest dosłowne, podane jak na tacy...

Scena z obozu to nie jedyny element, związany z finałem filmu, który Wajda usuwa w ostatecznej wersji montażowej. Pierwotnie miał też pojawić się napis: „Ze śmiercią dzieci i doktora Korczaka w komorach gazowych Trebłinki trudno się było pogodzić. Stąd pewnie powstała (nieznanego autorstwa) fantazja, że wagon odczepił się w drodze, a dzieci i doktor poszli przed siebie, do słońca... i wędrują tak nadal aż do dnia dzisiejszego”.

Wojciech Kilar:¹

Moja recepta na muzykę filmową jest prosta: aby napisać dobrą muzykę, potrzebuję dobrego filmu. Megalomania? Skromność? A może po prostu zwykłe doświadczenie profesjonalne?

Jeśli bowiem muzyka do *Ziemi obiecanej*, *Smugi cienia* czy *Kroniki wypadków miłosnych* da się słuchać i nie przeszkadza zbyt w odbiorze filmu, to nie widzę w tym jakiejś mojej specjalnej zasługi. Zgodnie z receptą „dobry film – dobra muzyka” powinienem do *Korczaka* niejako automatycznie napisać muzykę genialną.

Tak się zapewne nie stało, w filmie tym zresztą miejsca dla kompozytora jest niewiele: od strony muzycznej bardzo poważnie liczył się tu właściwie tylko jego finał. Owo „tylko” było jednak jednym z najbardziej ważkich i odpowiedzialnych zadań w mojej pracy dla filmu.

Wajda znał moje oratorium *Exodus*, pisane w czasie rodzenia się Solidarności, a inspirowane Starym Testamentem i pochodem Izraela do Ziemi Obiecanej. W efekcie naszych rozmów napisałem do finału *Korczaka* jakby *Exodus II*, muzykę prowadzącą Dzieci Izraela do Pieca Ognistego.

I echo tego marszu śmierci – Wniebowstąpienie.

Gotowy film zostaje zaproszony do udziału w 53. Festiwalu Filmowym w Cannes. Gilles Jacob, dyrektor festiwalu, chce, aby *Korczak* trafił do konkursu głównego, ale Wajda podejmuje decyzję, że nie będzie startował w konkursie. Zamiast *Korczaka* do konkursu trafi *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego, co w efekcie przyniesie nagrodę aktorską dla Krystyny Jandy. Film Wajdy ma być zaprezentowany na pokazie specjalnym, obok najnowszych dzieł innych mistrzów kina – Federico Felliniego, Akiry Kurosawy czy braci Taviani.

Wojciech Pszoniak:

Pamiętam ten pokaz. W czasie projekcji cisza i skupienie na sali. A potem wielominutowe brawa. Owacja na stojąco. I głosy żalu, że film nie trafił do konkursu, bo byłby murowanym faworytem w walce o Złotą Palmę. U nas w ekipie ogromna radość i... I żadnych przeczuć co do tego, co miało nastąpić w ciągu następnych dni.

Pokaz *Korczaka* odbywa się 12 maja 1990 roku, w trzecim dniu festiwalu². Kilkanaście godzin wcześniej dochodzi do odkrycia, że w miasteczku Carpentras zostało zbeszczeszczonych kilkadziesiąt grobów żydowskich. Francuskie media od rana koncentrują się na tej sprawie, jednocześnie rozpętując dyskusję, która potrwa kilka najbliższych tygodni, o tym, czy Francja jest, czy też nie jest krajem antysemickim. Natomiast 13 maja w „Le Monde”, obficie relacjonującym wydarzenia związane ze sprawą zniszczenia grobów, ukaże się też recenzja *Korczaka*...

Daniele Heymann: („Le Monde”, Paryż, 13.05.1990)³

Po zachwycie – odraza, tak jest na wielkich festiwalach. Pozostać spokojną, nie unieść się, powiedzieć nie. Nie *Korczakowi*, filmowi Andrzeja Wajdy. Punkt wyjścia nieskazitelny: uwznioślić męczeństwo polskiego lekarza i pedagoga, doktora Korczaka. Miał on pod opieką dwieście żydowskich sierot w warszawskim getcie. Ponieważ do końca nie chciał ich opuścić – został wraz z nimi zagazowany.

Film jest dobrze zrobiony, gdyż Wajda, człowiek z ołowiu, jest rzemieślnikiem kompetentnym. Nakręcony na taśmie czarno-białej, z kilkoma ukrytymi wtrętami z kronik filmowych, aby stworzyć pozory prawdy. Ale wierzyć mu nie można, mimo strasznej zręczności, którą film jest przesycony: autentyczny bohater o takiej charyzmatycznej intensywności wciąga nieuchronnie w globalne złudzenie prawdy.

Cóż widzimy? Niemców (brutalnych, koniecznie brutalnych) i Żydów, zrezygnowanych albo kolaborujących. Polaków – nie ma. Getto warszawskie? Sprawa między Żydami i Niemcami. To nam mówi Polak. Zażenowanie towarzyszące od początku seansu stało się niesmakiem. Aż do epilogu, który powoduje niemal mdłości. Rozporządzenie o wywózce podpisano. Zaczęła się likwidacja getta. Pod flagą z gwiazdą Dawida dzieci i doktor Korczak wchodzą do plombowanego wagonu, śpiewając. I wtedy drzwi rozsuwają się – koda odrażającego marzenia sennego na pograniczu rewizjonizmu – i widzimy, jak małe ofiary, rześkie i radosne, wychodzą w zwolnionym tempie z pociągu śmierci. Treblinka jako odkupienie zamordowanych dzieci żydowskich. Nie. Ani w godzinie profanowania grobów żydowskich w Carpentras, ani nigdy.

Wojciech Pszoniak:

Daniele Heymann zdążyła zasłynąć tym, że w bezpardonowy sposób

niszczyła w prasie Gerarda Depardieu, czyniąc to z osobistych powodów i zupełnie nie zważając na artystyczny poziom dzieł, które opisywała. Wiem, że ta Heymann uwzięła się także i na mnie. Jakie były przyczyny? Nie potrafię tego powiedzieć. Nie chcę też oceniać, w jaki sposób z mojego powodu zachowała się wobec *Korczaka* – musiałbym używać wyjątkowo mocnych słów.

Recenzja opublikowana w „Le Monde” nie pozostaje bez echa. Pierwsza reaguje natychmiast Agnieszka Holland.

Agnieszka Holland:⁴

Z prawdziwym osłupieniem przeczytałam w waszej gazecie sprawozdanie z festiwalu w Cannes, autorstwa pani Daniele Heymann, dotyczące filmu Andrzeja Wajdy *Korczak*, do którego to filmu pisałam scenariusz. Sama jestem reżyserem i zdarzało mi się spotkać z negatywnymi, czasem wręcz agresywnymi opiniami krytyków o moich poszczególnych filmach. Nigdy mi nie przyszło do głowy, żeby na nie odpowiadać; poddanie się krytyce należy do reguł gry i szanuję prawo krytyka do swobodnego wyrażania poglądów. Tutaj sprawa przekroczyła jednak wszystkie granice przyzwoitości: pisząc o filmie Wajdy, pani Heymann wytacza najcięższą artylerię, oskarżając tego twórcę o świadome fałszowanie historii holocaustu w celu ukrycia rzekomego udziału Polaków w tej zbrodni, rewizjonizm w stylu historyków z Lyonu, wreszcie antysemityzm – porównując fakt zaistnienia tego filmu z bezczeszczeniem grobów żydowskich w Carpentras.

Wszystkie te oskarżenia są tak nieuzasadnione i tak absurdalne, że czytając je, miałam wrażenie, że śnię jakiś koszmarny sen, albo że któraś z nas zwariowała.

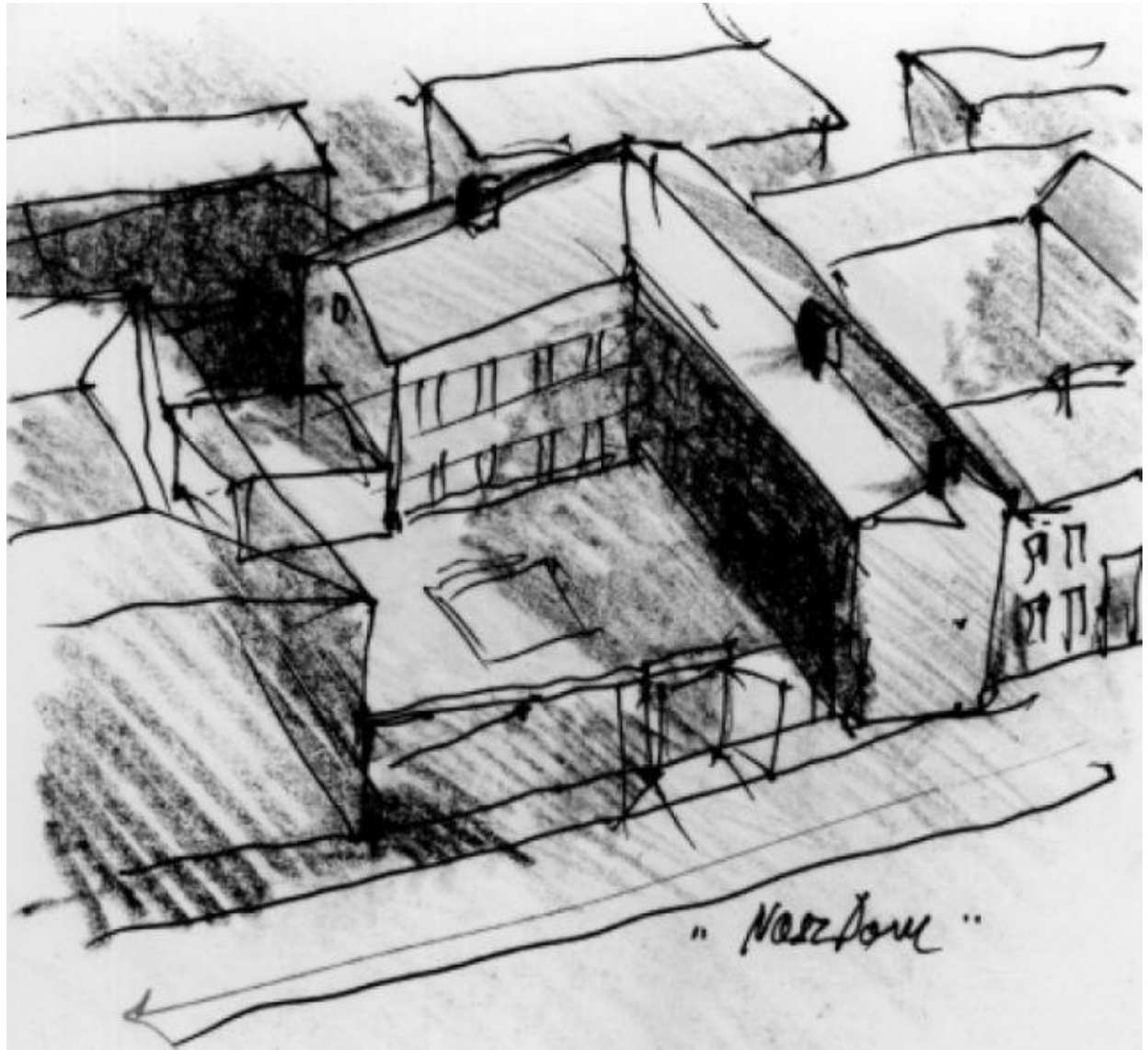
Film *Korczak* opisuje ostatnie lata życia polskiego Żyda – pisarza, pedagoga i lekarza, opiekuna sierot, który wraz ze swym sierocińcem został zamknięty przez Niemców w warszawskim getcie, gdzie dokonywał cudów, by oszczędzić swym dzieciom głodu, strachu i cierpienia, a potem – mimo że miał wiele możliwości ratunku – poszedł z nimi na śmierć (zginęli wszyscy w Treblince) (...). I dla mnie, i dla Andrzeja Wajdy życie i śmierć tego człowieka jest nie tylko ucieleśnieniem najgorszej zbrodni, zbrodni holocaustu, o której szczególnie dziś nie wolno zapomnieć, ale również świadectwem miłości i nadziei, które są silniejsze niż zbrodnia. Dlatego tak bardzo pragnęliśmy, żeby film o Korczaku powstał.

Daniele Heymann konstatuje, że treść filmu opowiedziana jest w sposób perfidnie wiarygodny po to, by zmylić widza i ukryć, że wszystko to jest kłamstwem. Co mianowicie nie jest prawdą? Holocaust? Los Korczaka i jego dzieci w getcie? Brutalność hitlerowców? Czy to nie Niemcy może wymordowali miliony Żydów?

Pisząc scenariusz, korzystałam zarówno z przekazów rodzinnych (mój ojciec dobrze znał Korczaka, rodzina mego ojca – z wyjątkiem jednej siostry, która opowiedziała mi swe doświadczenia – zginęła w warszawskim getcie), jak i z pism,

listów, dzienników Korczaka i ze świadectw – ustnych i pisemnych – świadków jego życia. Z pełnym poczuciem odpowiedzialności mogę stwierdzić, że w relacji, która powstała, nie ma słowa kłamstwa czy zmyślenia. Kłamliwe są natomiast sugestie pani Heymann. Oburza się ona, że sprawa getta jest przedstawiona jako sprawa między Żydami i Niemcami. A gdzie są Polacy? – pyta. Tak się składa, że sama mam swe porachunki z polskim antysemityzmem, znam jego zasięg i winy. Od paru lat mogę również obserwować rozwój antysemityzmu we Francji (i w innych krajach), który tak tragicznie unaoczniał się w ostatnich wydarzeniach w Carpentras. Widzę zarówno u Polaków, jak i u Francuzów niechęć do przyznania win historycznych i do pogłębionego analizowania przyczyn zagrożeń obecnych. Polacy mają swoją część winy w tym, co spotkało Żydów podczas ostatniej wojny. Ale nie zakłamujemy, nie „rewidujemy” faktów historycznych, choć być może łatwiej jest dzisiaj obwiniać o wszystkie grzechy tej zbrodni Polaków niż potężnych Niemców czy siebie. Fakty zaś są następujące: od momentu przegrania we wrześniu 39 wojny Polska była krajem okupowanym, w którym nie istniała własna administracja w stylu Vichy. Być może niektórzy Francuzi nie zdają sobie sprawy z tej różnicy. Polacy stali się niewolnikami poddanymi nieustannemu terrorowi ze strony okupanta. Na ziemiach polskich żyło około 3,5 miliona Żydów. Zostali oni zamknięci w gettach i obozach i szczelnie odizolowani od Polaków. Polacy – poza nielicznymi wyjątkami – nie mieli wstępu do getta, w którym znajdował się Korczak i w którym rozgrywa się 90% akcji filmu. Niektórzy spośród Polaków (zbyt liczni, by można o tym przestać pamiętać) byli zagrożeniem dla tych Żydów, którzy ukrywali się po aryjskiej stronie (to Polacy ich ukrywali z narażeniem życia, ale to Polacy również szantażowali ich i wydawali w ręce gestapo). Można mieć żal do ogromnej ilości Polaków, można ich winić za obojętność, współdziałanie w zbrodniach, antysemityzm, ale nie można czynić ich odpowiedzialnymi za Shoah. To nie Polacy wymyślili i przeprowadzali „solution finale”, nie oni podpisywali dekrety o deportacji, nie oni pacyfikowali getta i mordowali w obozach. Ta tragedia rozegrała się między Niemcami i Żydami. Można zarzucać Wajdzie, że nie nakręcił innego filmu, że zamiast historii Korczaka nie opowiedział historii, w której większą rolę gra polski antysemityzm (z którym zresztą Korczak miał coraz więcej do czynienia przed wojną, co pokazujemy w początkowych scenach filmu), ale takie zarzuty są świadectwem naprawdę złej woli. Wyrazem złej woli jest również niedostrzeżenie w filmie postaci bojowców żydowskich, którzy zarzucają Korczakowi pasywność i twierdzenie, że pokazuje się tylko Żydów zrezygnowanych i kolaborujących. Wyrazem złej woli jest interpretowanie ostatniej sceny filmu (która może się podobać lub nie) nie jako symbolicznego wyrazu nadziei, że zamordowane dzieci nigdy nie umrą do końca, dopóki nie pogodzimy się z tą śmiercią, ale jako zanegowania istnienia komór gazowych (czy napis informujący o okolicznościach

ich zagłady nie rozwiewa wątpliwości?), wyrazem złej woli jest sugerowanie, że to Wajda wymyślił niemieckich oprawców, żydowską policję i tragiczny dylemat rady żydowskiej po to, by zmanipulować prawdę historyczną i wybielić Polaków. Można oskarżać człowieka, który wielokrotnie w swej twórczości i działalności wykazał odwagę i zaangażowanie (wiem coś o tym, bo to on walczył o mnie, kiedy komunistyczni antysemita uniemożliwiali mi pracę w Polsce i zmuszali do emigracji do Izraela), który przeciwstawiał się zawsze polskim nacjonalistom i wielokrotnie był przez nich oskarżany o „antypolskość”. Tylko czemu to służy? Czy chodzi o zniszczenie filmu, który może poruszyć publiczność (ta w Cannes dała tego dowód najlepszy, przyjmując film niesłychanie gorąco) losem wielkiego ŻYDA – Człowieka? Czy chodzi o to, by raz jeszcze zabić Korczaka? Czy chodzi o to, by wytoczyć Wajdzie proces intencji w stylu stalinowskim: niech spróbuje udowodnić, że nie jest antysemitą, bo my zdecydowaliśmy, że nim jest? Mam nadzieję, że nie mamy tu do czynienia ze świadomą nagonką, ale z ignorancją historyczną, apriorycznymi uprzedzeniami, wreszcie ogromnym poruszeniem sumienia spowodowanym nieprzetrawieniem do końca historii Vichy i ostatnimi wydarzeniami we Francji. Wydaje mi się, że następuje tu rodzaj delegacji własnych urazów, lęków i poczucia winy na innych – w tym wypadku Wajdę. Ale zapewniam panią Heymann: i we Francji, i w Polsce znajdzie się dostatecznie wielu prawdziwych i groźnych antysemitów, nie trzeba ich szukać wśród tych, którzy próbują łączyć, a nie dzielić i szukają porozumienia i prawdy, a nie kłamstwa i nienawiści.



" Nazzdome "

4. VI. 89

Szkic z planu filmu *Korczak*

Zdaję sobie sprawę, że ten list jest długi – ale też Daniele Heymann udało się w wyjątkowo krótkim tekście narobić wyjątkowo dużo zła:

- zakwestionować dobre imię i czystość intencji wielkiego reżysera,
- zniszczyć film o męczeństwie wspaniałego człowieka,
- oskarżyć cały naród o zbrodnię, której nie popełnił.

Wszystko to zachowując świetne samopoczucie i absolutną pewność siebie. Uważam to za wynik dość wyjątkowy. Wydaje mi się jednak, że nawet krytycy nie mają prawa robić takich rzeczy bezkarnie.

Daniele Heymann: („Le Monde”, Paryż, 19.05.1990)

Sprawozdanie poświęcone *Korczakowi*, filmowi Andrzeja Wajdy, wyświetlonemu poza konkursem na ostatnim Festiwalu w Cannes („Le Monde” z 13.05) zaszokowało paru czytelników. Dr Marek Edelman, członek Żydowskiej Organizacji Kombatantów Getta Warszawskiego, „rozumiejąc, że p. Heymann jest kobietą młodą, która nie zaznała wojny i wyobraża sobie, że wszystko, co zdarzyło się w Polsce i w innych krajach Europy, było spowodowane przez mieszkańców tych krajów”, pragnie podkreślić „fakt, że zagłada Żydów była wyłącznie dziełem hitleryzmu”. Daniele Heymann wyjaśnia doktorowi Edelmanowi, że nie jest już tak młoda, zaznała wojny i że znaczna część jej rodziny została wywieziona i zmarła w Oświęcimiu.

Agnieszka Holland, scenarzystka, cytuje ten passus artykułu, który mówi o nieobecności Polaków w filmie, i pisze: „Tak się składa, że sama mam swe porachunki z polskim antysemityzmem. (...) Można mieć żal do ogromnej ilości Polaków, można ich winić za obojętność, współdziałanie w zbrodniach, antysemityzm, ale nie można czynić ich odpowiedzialnymi za Shoah”.

Ponadto inny lekarz, p. Alina Margolis, która była zamknięta w getcie warszawskim, przypomina w swym liście epilog *Korczaka*: „Czyż dziennikarka nic nie zrozumiała z humanistycznego przesłania, zawartego w odejściu ku niebu Korczaka z dziećmi? Przesłania, które mówi nam, że tylko wielka miłość może przezwyciężyć koszmar Shoah?”.

Claude Sarraute: („Le Monde”, Paryż, 28.06.1990)

Mam coś smacznego, by wam opowiedzieć. Wszystko zaczyna się na ostatnim Festiwalu w Cannes, gdzie Wajda prezentuje swego *Korczaka*, „ojca” dwustu żydowskich sierotek z getta w Warszawie, wywiezionych wraz z nim i zagazowanych przed powstaniem. Daniele Heymann ogląda film i pisze recenzję, oburzona na pełzający antysemityzm filmu – być może nawet nieświadomy – który sączy się z obrazów uznanych przez nią za niedopuszczalne. We Francji

dystrybutorzy się niepokoją, a w Polsce Mazowiecki interweniuje u Rocarda⁵: „To niemożliwe! Nie pozwoli pan pospolitej żurnalistce wpływać na los arcydzieła, zamiast grzecznie ją spławić”.

Przykro mi, ale, wie pan, w demokracji Państwo nie wpycha nosa w nie swoje sprawy. Cóż robi nasz dziedzic korony? Powierza sprawę, nie zgadniecie komu. Nie, nie ministrowi kultury, co za pomysł! Pani Następczyni Tronu, tak, swojej małżonce. Ona zaprasza cały Paryż pod pretekstem zasięgnięcia opinii. Szampan, whisky, kanapki i ptifurki, a potem projekcja filmu (...). Wszyscy siedzą pogrążeni w ciemności, polerując swe opinie za lub przeciw, przeważnie przeciw. Ledwie światła się zapalają, gdy wstaje Claude Lanzmann i zwraca się do Toscana du Plantier: „To ty wyprodukowałaś ten film? Nie gratuluje!”. A zwracając się do połowicy szefa rządu: „A pani nie zrobiła dobrego uczynku, pokazując nam to”. Odwraca się i wychodzi bez dodania słowa. Konsternacja wśród gości pozbawionych głosu przez teatralną gwałtowność tego wyjścia, które zaparło im dech. I tu wrzawa wokół pani domu, pogrążonej we łzach.

Élisabeth Badinter: („Le Monde”, Paryż, 1.07.1990)

Można film Wajdy lubić albo nie, zarzucać mu taki czy inny szczegół, ale bez złej woli nie można go określić jako antysemitki. Dla mnie ten film jest piękny i wzruszający. Należy zgodzić się, że również nie-Żydzi mogą mówić o najbardziej bolesnych momentach żydowskiej historii, bo ludobójstwo nie jest niczyją własnością. Prawdą jest, że po obraźliwym wyjściu Claude’a Lanzmanna pani Rocard okazała silne poruszenie. Ale, przeciwnie niż utrzymuje Claude Sarraute, te łzy były wyrazem poczucia głębokiej niesprawiedliwości, odczutej przez wielu spośród nas.

Daniel Toscan du Plantier, Jerome Clemont: („Le Monde”, Paryż, 1.07.1990)

Jako współproducenci filmu Wajdy czujemy się dotknięci „smaczną” historią pani Sarraute. (...) Że niektórzy nie lubią *Korczaka*, to ich oczywiste prawo. Że pomawiają go o antysemityzm, to już absurd, który nie powinien być tolerowany: reakcje widzów, zwłaszcza Żydów, dowodnie o tym świadczą. Ale jest coś ważniejszego. To, że dziennikarze, chcący dowcipkować tanim kosztem, pozwalają sobie sugerować wywieranie presji przez polskiego premiera na dystrybucję filmu we Francji, jest czystym wymysłem. I wreszcie, że można sugerować, iż małżonka premiera francuskiego została w tej sprawie współniczką nie wiedzieć jakiej podejrzananej operacji – to już jest płodem, w najlepszym razie, mózgu pozbawionego pomysłów, a w najgorszym – świadomej intencji szkodenia.

Ryszard Fijałkowski – ambasador Polski we Francji („Le Monde”, Paryż, 1.07.1990)

Z konsternacją i zdumieniem przeczytałem passus dotyczący rzekomej interwencji premiera Rzeczypospolitej Polskiej Tadeusza Mazowieckiego u premiera Michela Rocard'a w sprawie interpretacji danej przez pewnych dziennikarzy francuskich filmowi *Korczak* A. Wajdy. Oświadczam kategorycznie, że żadna taka interwencja nie miała nigdy miejsca. Rzekoma rozmowa, cytowana w artykule C. Sarraute, jest od początku do końca wytworem wyobraźni autorki.

Korczak trafia ostatecznie do francuskich kin na początku 1991 roku, w zaledwie czterech kopiach. Dystrybutor, który pierwotnie planował ogólnofrancuską dystrybucję filmu, wycofał się z tego, obawiając się, że odżyją ataki na *Korczaka* i jego twórców zainicjowane przez „Le Monde”. Jednak mimo bardzo wąskiej dystrybucji recenzje, jakie ukazują się w mediach, są przychylne...

Sam Wajda powie później, że to, co działo się wokół filmu we Francji, było „może nie nokautem, ale bardzo mocnym ciosem”. Dlatego *Korczak*, zamiast przyciągnąć do kin tłumy, powoli i mozolnie buduje swoją pozycję w świecie. Jeśli chodzi o rynek amerykański – pomaga fakt, że film staje się oficjalnym polskim kandydatem do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego. Brak jakiegokolwiek promocji pozbawia *Korczaka* nominacji, jednak film trafia do regularnej dystrybucji. W prasie pojawiają się rzeczowe recenzje, w niczym nieprzypominające nagonki rozpetanej we Francji. Jednym z tych, którzy doceniają wartość *Korczaka*, jest Martin Scorsese, który pisze do Wajdy, że po projekcji był przytłoczony „siłą i pięknem” tego obrazu. Scorsese, jeden z największych kinofilów wśród reżyserów, decyduje się zachować dla siebie kopię *Korczaka*, by móc pokazywać go współpracownikom. To zresztą nie jedyny film Wajdy, który Scorsese ma w kolekcji. „Pokazałem moim ludziom odnowioną kopię *Popiołu i diamentu* – pisze Scorsese. – Byli przytłoczeni. Dla mnie ten film wciąż jest tak samo zadziwiający i świeży jak wtedy, kiedy widziałem go po raz pierwszy w 1959 roku”.⁶

Korczak radzi sobie dobrze na innych rynkach. W Niemczech za swoją pracę Robby Müller otrzymuje Niemiecką Nagrodę Filmową. W Rosji film jest ciepło przyjęty, również przez środowiska diaspory żydowskiej. Jednak najgoręcej film zostaje przyjęty tam, gdzie gdyby zarzuty o antysemityzm były prawdziwe, *Korczak* byłby zmiądzony w pierwszej kolejności – w Izraelu.

Jeszcze w czerwcu 1990 roku Sara Zyskind⁷ pisze w liście do Wajdy: „Teraz co do filmu o Korczaku to ja nie wiem, co było we Francji. Ja tylko wiem, że my Izraelczycy czekamy na pański film”.

List Sary Zyskind z 26 stycznia 1992 roku zawiera relację z uroczystego pokazu filmu:

„Drogi Pan Andrzej Wajda. Piszę do W. Pana drogi, bo po obejrzeniu filmu *Korczak* czuję potrzebę tak pisać.

A więc koniec końcem widzieliśmy ten film. Wyświetlono go w Muzeum Tel-Aviv w obecności, jak to nazwać, całej „Elity”. Były specjalne zaproszenia.

Film jest wielkim filmem (...). Przez cały czas siedzieliśmy w napięciu i to dowodzi dużo. (...) Getto warszawskie przedstawione autentycznie. (...)”.

W liście datowanym 8 marca 1992 roku Zyskind pisze:

„Kilka dni później 1 III 1992 zostaliśmy zaproszeni do Muzeum Diaspory na symposion o filmie. Był to b[ardzo] ciekawy wieczór, na którym byli obecni różni dziennikarze, autorzy (Natan Gross itd.), kierownicy szkół, nauczyciele.

Była to otwarta dyskusja, czy film *Korczak* ma jakieś motywy antysemityzmu. (...) nie będę się rozpisywała, ale u nas w Izraelu, a szczególnie tego wieczora, była prawie ogólna zgoda, że film jest wspaniały, że przedstawia on *Korczaka* w niebywałym świetle. (...) Kierowniczka szkoły, Subra (tzn. urodzona w Izraelu), powiedziała, że ten film dał jej zrozumieć rzeczy, których przedtem nie mogła pojąć. I że ona poleci wszystkim uczniom tej szkoły obejrzeć film.



Szkic z planu filmu *Korczak*

Ja zwróciłam uwagę obecnym, że Sz. P. nie zoszczędzał widoków polskich

antysemitów, jak na przykład tę praczkę, albo tę zakochaną dziewczynkę w żydowskim chłopcu, ale razem z tym było widać świętych, którzy rzucali chleb. Fakt, że byli i tacy i tacy. I w tym jest Pana wielkość, że P. pokazuje wszystko, nie ukrywa ani ładnego, ani brzydkiego”.

Wydarzenie opisywane przez Sarę Zyskind nie jest wyjątkiem. Kiedy np. *Korczak* ma być pokazany w jednej z izraelskich stacji telewizyjnych, projekcję poprzedza program z udziałem wychowanków doktora Korczaka. Jednocześnie izraelskie Ministerstwo Edukacji podejmuje decyzję, że *Korczak* będzie pozycją obowiązkową dla młodzieży klas wyższych w szkołach w całym kraju.

I tylko w Polsce film przyjęty zostaje obojętnie. Premiera odbyła się 6 maja 1990 roku, tydzień przed pokazem canneńskim. Rok 1990 to bardzo trudny okres – nie istnieje już centralnie sterowana dystrybucja filmów, powodująca, że popularne kino hollywoodzkie trafia na ekrany z kilkuletnim opóźnieniem. W jej miejsce powstają efemeryczne firmy zajmujące się rozpowszechnianiem. Wydawać by się jednak mogło, że taka awantura medialna będzie znakomitą reklamą dla *Korczaka* i przyciągnie do kin widownię. Nic bardziej mylnego...⁸

Allan Starski:

Uważam, że *Korczak* jest jednym z lepszych filmów, jakie zrobiłem z Andrzejem Wajdą. Dlatego moim zdaniem nie zasłużył na aż tak złe przyjęcie. Obejrzało go niewiele osób. Dlaczego? Po pierwsze: po stanie wojennym polska publiczność zaczęła mieć dosyć filmów o podobnej tematyce. Po drugie: rozłożyli ten film dystrybutorzy. Wiem, że w stosunku do *Korczaka* pewna firma dystrybucyjna uznała, że ten film nie powinien być wyświetlany w Łodzi, swoją decyzję uzasadniając słowami: „Przecież i tak nikt go nie obejrzy, bo tam publiczność jest antysemicka”... To był niestety zły czas dla kinematografii. Publiczność kinowa dramatycznie się zmniejszyła; nastąpiło zachłyśnięcie się rynkiem kaset wideo. Ludzie, zamiast iść do kina, woleli obejrzeć film w domu na kasecie marnej jakości. I nie chodziło tu o poziom filmu. Pamiętam, że oglądałem w Ameryce film Wolfganga Petersena *Na linii ognia* z Clintem Eastwoodem i Johnem Malkovichem. Tam cieszył się olbrzymim powodzeniem. A kiedy poszedłem do kina Moskwa w Warszawie, obejrzeć go jeszcze raz, na seansie było piętnaście osób...

1 Wypowiedź kompozytora przeznaczona do materiałów promocyjnych filmu w czasie festiwalu w Cannes i dystrybucji zagranicznej – oryginał przechowywany w Archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Manggha w Krakowie.

2 Na stronie filmipolski.pl można znaleźć informację, że film otrzymał „specjalne uznanie jury”. Film wyświetlany był poza konkursem, w archiwach festiwalu nie ma informacji o takim wyróżnieniu.

3 Recenzje dotyczące *Korczaka* i związanych z nim kontrowersji cytowane są

według książki *Wajda – Filmy*.

4 List przesłany do Daniele Heymann w odpowiedzi na artykuł w „Le Monde” z 13.05.1990. Przedruk listu ukazał się w styczniowym numerze miesięcznika „Kino” w 1991 roku.

5 Ówczesny francuski premier.

6 Fragment listu Martina Scorsese z 5 listopada 1992 roku, zachowany w Archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Manggha w Krakowie.

7 Sara Zyskind – pisarka, urodzona w Łodzi w 1927 roku, po wojnie zdecydowała się na emigrację do Palestyny. Brała udział w pierwszej wojnie arabsko-izraelskiej. Aktywna działaczka Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Izraelskiej.

8 Nie zachowała się nazwa firmy, która wprowadziła film Wajdy na ekrany. W owym okresie nie mierzono również frekwencji. Nie ma więc dokładnych danych, ilu widzów obejrzało *Korczaka* w kinie. Nie zmienia to faktu, że widzów było niewiele, co zgodnie potwierdzają zarówno twórcy, jak i producenci filmu.

14. W POSZUKIWANIU WIDZA



Fragment rysunku Andrzeja Wajdy

z planu filmu *Wielki tydzień*

Rok 1989 jest, jak wiadomo, przełomowy. Pierwsze (częściowo) wolne wybory, pierwszy niekomunistyczny premier, kończy się pewna epoka. Zaczyna się zatem era wolności, która po początkowym zachłśnięciu się wcale nie okazuje się taka przyjazna. Wielu ludzi musi odnaleźć się w nowych realiach. W tej grupie są również filmowcy. Upada bowiem system, który funkcjonował od połowy lat pięćdziesiątych – nie ma już instytucji, która finansowałaby produkcje. Teraz nasi twórcy muszą odnaleźć się na nowo. Owszem, cenzura znika, można już mówić o wszystkim, wystarczy tylko znaleźć pieniądze... Problem w tym, że nawet jeśli się znajdują, nie zawsze jest je na co wydać. Polscy widzowie nie są bowiem specjalnie zainteresowani chodzeniem na polskie filmy. Jedynie Władysław Pasikowski, dzięki *Krollowi* i przede wszystkim *Psom*, mocno osadzonym w polskich realiach, ale zrealizowanych na podstawie najlepszych hollywoodzkich wzorców, odniesie spektakularny sukces.

Wajda również szuka odpowiedniego tematu dla siebie. Znajduje go w końcu w powieści Aleksandra Ścibora-Rylskiego *Pierścionek z końskiego włosia*. To książka, która ma swoją premierę niemal osiem lat po śmierci jej autora. Ścibor-Rylski napisał ją w połowie lat sześćdziesiątych, i tekst natychmiast został zatrzymany przez cenzurę. Podzielony na dwie części opowiadał bowiem o losach młodego podchorążego Marcina i grupki jego przyjaciół najpierw w czasach powstania warszawskiego, a potem w latach tużpowojennych, kiedy dawni przyjaciele z jednego oddziału znaleźli się nagle po różnych stronach politycznej barykady... Ścibor-Rylski, sam uczestnik powstania, bardzo mocno nawiązuje w książce do sytuacji historycznych. Przywołuje przede wszystkim prowokację, zakończoną aresztowaniem wielu wysokich rangą oficerów AK – odwołując się do sprawy porwania przez NKWD szesnastu oficerów państwa podziemnego. Już ten wątek sprawiał, że w momencie swojego powstania książka nie miała najmniejszych szans przejść przez sito cenzury.

Andrzej Kotkowski:

Byłem współscenarzystą tego filmu. I bardzo długo namawiałem Andrzeja – zresztą nie tylko ja – aby pokazać również tę część powstańczą. Ale Andrzej stawał okoniem: że nie ma środków, możliwości, pieniędzy. Ostatecznie w filmie z części powstańczej znalazła się tylko jedna sekwencja, kiedy ci młodzi właściwie się poddają. Dlatego film nie miał prawa się udać. W oryginale jest to opowieść o grupie młodych ludzi, którzy w zasadzie dorastali na jednym podwórku. Udział w powstaniu powoduje, że te więzi, jakie ich łączą, stają się bardzo silne. Potem,

kiedy ich drogi się rozchodzą, cała tragedia staje się jeszcze większa, nabiera, powiedziałbym, greckiego wymiaru. Wydaje mi się, że właśnie dlatego film nie ma w sobie takiej siły, jaką mógłby mieć. A może to był po prostu zły czas na takie filmy...

Jednej sceny w scenariuszu nie było: tej, kiedy filmowy Marcin widzi nagle Maćka Chełmickiego podpalającego kieliszki spirytusu. To narodziło się już na planie – Andrzej miał takie skojarzenie, przeblysłk geniuszu. Co nie oznacza, że zawsze tak jest – Andrzej przecież czasem się myli. Na przykład ta scena ze śpiewaniem *Bogurodzicy* na kolanach wydaje mi się już lekko przesadzona.

Prapremierowy pokaz *Pierścionka...* odbywa się w czasie 17. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Przyjęcie filmu jest wyjątkowo chłodne, dlatego Wajda podejmuje decyzję o wprowadzeniu zmian w montażu i zmienia kilka scen. Ostatecznie film trafia na ekrany 15 lutego 1993 roku. Ale i nowa wersja nie cieszy się specjalnym uznaniem. Wiktor Woroszyński pisze w miesięczniku „Kino”: *Pierwsze sceny filmu – powstanie warszawskie – chwytają widza za gardło. (...) Zobaczyliśmy, ba, poczuliśmy fizycznie, (...) ową zniewalającą prawdę filmowego obrazu, który w pięciominutowym skrócie zdołał zawrzeć treść stu pięćdziesięciu stron wcale przecież nierozgadanej powieści. To pierwotne napięcie trwało jeszcze czas jakiś. (...) W każdym razie dość szybko w stosunku do rozmiarów całego filmu pobrzmiwać zaczęła w przedstawionej nam wersji jakaś natarczywość, trudna do przyjęcia z pełnym zaufaniem i aprobatą.*

Co się właściwie stało? Myślę, że tak jak śmiały skrót pierwszej części opowieści, poprzestanie zaledwie na szczątkach fabuły i przesunięcie w stronę eksplodującego symbolu wyszło obrazowi na korzyść, tak w części drugiej ogołocenie akcji ze zbiegów okoliczności i „politycznie obojętnych” elementów młodzieńczego istnienia, z radości rekonwalescencji, budzenia się na nowo do życia, z intensywnego, gwałtownie spełniającego się erotyzmu, wygrywanie jej natomiast na jednej strunie, jednoznacznie nacechowanej „ideologią” nie przyczyniło się do wiarygodności całej konstrukcji. (...)

Wajda ma, oczywiście, własne atuty – nie tylko na początku, lecz i w dalszych fragmentach filmu nie brak scen i obrazów olśniewających (...). Oglądając to, co w Pierścionku świetne, trudno wyzbyć się pewnego rozżalenia, że tej świetności nie starczyło na wszystkie składniki filmu, choć – znowu z drugiej strony – zarazem poczucia, że ten reżyser jest może jedyny w Polsce, od którego bezwiednie ośmielamy się wymagać doskonałego współbrzmienia z naszym stanem ducha oraz rozeznania w ojczystych bólach i niepokojach, przyznając mu tym samym szczególną rangę w życiu duchowym narodu. Stąd może i przesadny nieraz krytycyzm.

Kolejny film ma charakter dość niezwykły i jest wynikiem wieloletniej fascynacji Andrzeja Wajdy dwoma tematami: Japonią i twórczością

Dostojewskiego. Po wielkim sukcesie *Biesów*, wystawionych w Teatrze Starym, Wajda próbował zmierzyć się z kolejną powieścią rosyjskiego pisarza – *Idiotą*. A dokładniej – z jej ostatnią częścią. Początkowo miało to być widowisko telewizyjne, później spektakl teatralny, pierwotnie planowany w Warszawie, z Danielem Olbrychskim i Janem Nowickim, ostatecznie wystawiony pod tytułem *Nastazja Filipowna* w krakowskim Teatrze Starym, gdzie Olbrychskiego zastąpił Jerzy Radziwiłowicz.

W 1980 roku, w czasie wizyty w Japonii, Wajda poznaje Tamasaburo Bando, niezwyklego aktora, który z równym powodzeniem wciela się w role męskie, jak i kobiece. Dziewięć lat później Wajda raz jeszcze wystawi *Nastazję Filipowną* – tym razem w Japonii, powierzając Tamasaburo role Księcia Myszkina i Nastazji. Spektakl cieszy się powodzeniem, ale Wajda marzy o tym, żeby rolę japońskiego aktora utrwalić na taśmie filmowej. Marzenie udaje się urzeczywistnić pięć lat później, w Warszawie.

Paweł Edelman:

Być może nie doszłoby do mojego spotkania z panem Andrzejem, gdyby nie *Listopad*, film, który zrobiłem wspólnie z Łukaszem Karwowskim. Tak się złożyło, że w czasie studiów w szkole filmowej w Łodzi wylądowałem w wojsku. Straciłem wtedy na jakiś czas kontakt z ludźmi, z którymi zaczynałem studia. Po powrocie szybko zaprzyjaźniłem się z Łukaszem Karwowskim, z którym spędziłem długie godziny na rozmowach, wciągnął nas zupełnie inny rodzaj kina.

Zrobiliśmy wtedy wspólnie szkolną etiudę Łukasza, *Wstęgę Möbiusa*, nagrodzoną potem na kilku międzynarodowych festiwalach. Zaczęliśmy zatem przymierzać się do zrobienia czegoś większego. Tak narodził się nasz film *Listopad*. Napisaliśmy wspólnie scenariusz o młodej, wrażliwej dziewczynie, która coraz bardziej nie radzi sobie z otaczającym ją złem. Wydawało się nam, że powstanie z tego coś niepokojącego, mrocznego, a zarazem uniwersalnego. Pomysł na ten film zainteresował opiekuna artystycznego Łukasza, Wojciecha Hasa. I to właśnie dzięki jego pomocy trafiliśmy do pani Jadwigi Kukułczanki, która została koproducentką projektu. Dzięki temu *Listopad* powstał jako produkcja międzynarodowa.



Rysunek Andrzeja Wajdy z planu filmu *Wielki tydzień*

Dziś, z perspektywy czasu, uważam, że ten film ma bardzo zły scenariusz; że ja sam, jako scenarzysta, wyłożyłem się kompletnie. Natomiast uważam, że *Listopad* wyszedł mi jako operatorowi i że właśnie ten film zapoczątkował całą lawinę późniejszych wydarzeń. I przede wszystkim pozwolił mi na rozpoczęcie współpracy z Andrzejem Wajdą.

Wszystko zaczęło się na festiwalu w Gdyni, gdzie *Listopad* prezentowany był w konkursie. Któregoś ranka dostałem liścik, że pan Andrzej zaprasza mnie na spotkanie. Spotkaliśmy się i właśnie wtedy dowiedziałem się, że pan Andrzej przymierza się do realizacji kameralnego filmu i że mnie do tego filmu zaprasza.

Tym kameralnym filmem jest właśnie *Nastazja*. Zdjęcia powstają

w zaledwie trzynaście dni, w warszawskim Pałacu Paca. Gotowy film, rozpisany na zaledwie trzech aktorów, zostanie pokazany na gdyńskim Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych oraz na Festiwalu Filmowym w Toronto. Nigdy jednak nie doczeka się oficjalnej polskiej dystrybucji.

Paweł Edelman:

Zdjęcia do *Nastazji* powstały bardzo szybko, bodaj w osiemnaście dni. Już wtedy wiedziałem, że pan Andrzej po *Nastazji* przymierzał się do realizacji filmu *Wielki tydzień*. Brałem nawet udział w okresie przygotowawczym tego projektu. I doszło do niezręcznej sytuacji. Równocześnie byłem umówiony ze wspomnianym już Łukaszem Karwowskim, że wspólnie zrobimy kolejny jego projekt, szykowany jako koprodukcja polsko-francuska. Dlatego, kiedy wydawało się, że produkcja Łukasza ruszy pełną parą, byłem zmuszony panu Andrzejowi odmówić. Tyle że z mojego filmu z Łukaszem nic nie wyszło.

Wielki Tydzień to opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza, którego pierwsza wersja powstała jeszcze w 1943 roku, pod wpływem powstania w warszawskim getcie. Niestety nie wiadomo, jak dokładnie brzmiała, bo nie zachowała się, a sam Iwaszkiewicz dwa lata później dokonał zmian, skupiając się na ocenie postaw Polaków wobec Żydów w czasie holocaustu. O realizacji tego opowiadania Wajda myślał bardzo długo – pierwszą wersję scenariusza napisali dla Wajdy pod koniec lat sześćdziesiątych Jerzy Andrzejewski i Andrzej Żuławski. Z powodów politycznych film nie mógł być wówczas skierowany do realizacji. Potem parokrotnie Wajda próbował powrócić do tego tekstu, myśląc o realizacji filmu z Ewą Dałkowską w roli głównej. Ostatecznie zrezygnował, a do ekranizacji przymierzali się Agnieszka Holland czy Andrzej Żuławski.

W 1994 roku Wajda powraca jednak do tego pomysłu. Sam przygotowuje scenariusz, a w główne role – pomijając doświadczonego Wojciecha Malajkata – powierza ekranowym debiutantom: Beacie Fudalej, Magdalenie Warzesze i Jakubowi Przebindowskiemu.

Beata Fudalej:

Moja praca z Andrzejem Wajdą zaczęła się nie od filmu, a od teatru. Po studiach trafiłam do zespołu Starego Teatru. Pan Andrzej i pani Krystyna Zachwatowicz zobaczyli mnie w którymś z przedstawień i zaproponowali mi główną rolę w spektaklu *Mishima*, złożonym z jednoaktówek tego autora. I jakiś czas po tej premierze któregoś dnia obudził mnie telefon. Dzwonił pan Andrzej, żeby w bardzo lapidarny sposób zaproponować mi główną rolę w filmie *Wielki tydzień*.

Ta propozycja była dla mnie ogromnym zaskoczeniem. Wielki reżyser zapraszał mnie do swojego filmu praktycznie w ciemno, bez żadnych zdjęć

próbnych, choć przecież nie grałam wcześniej w żadnym filmie. Ten telefon to była ogromna radość, ale jednocześnie natychmiast pojawiło się poczucie odpowiedzialności, żeby nie zepsuć filmu panu Wajdzie.

Zamiast scenariusza dostaliśmy – aktorzy, którzy mieli zagrać w tym filmie – do przeczytania opowiadanie Andrzejewskiego. Interesujący tekst, ale nie do końca wiarygodny, bo Andrzejewski napisał to opowiadanie już po wojnie, z pełną świadomością tego, jak ta wojna wyglądała. Przecież na przykład jedna z bohaterek opowiada tam o losach swojego brata, który trafił do armii Andersa – nie było możliwości, żeby tego typu wiadomości w 1943 roku trafiały do okupowanej Warszawy. Wiem, że w momencie publikacji Andrzejewskiego zaatakowali koledzy literaci; na przykład Maria Dąbrowska mówiła, że to nie jest żadna fabuła, tylko zlepek manifestów. Rzeczywiście opowiadanie w czytaniu nieco razi sztucznością. Dlatego uklejenie z tego filmu prawdziwego psychologicznie wcale nie wydawało się łatwym zadaniem.

Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć pan Andrzej zrobił próbę u siebie w domu, w czasie której nie tylko przechodziliśmy przez kolejne sceny, ale też długo dyskutowaliśmy, jak właściwie podejść do tej fabuły. W pewnym momencie z Wojtkiem Malajkatem zaproponowaliśmy panu Andrzejowi, żeby spróbować pójść tropem trójkąta miłosnego. Żeby sprawy pochodzenia rasowego w ogóle nie brać pod uwagę, tylko żeby pokazać mężczyznę, który ułożywszy sobie życie z nową żoną, spotyka kobietę, którą kiedyś kochał. Kiedy ona musi ukrywać się przed Niemcami – proponuje jej schronienie w swoim domu. Jak w tej sytuacji układają się relacje między tymi trzema osobami... Pan Andrzej zapalił się nawet do tego pomysłu, ale ostatecznie z niego zrezygnował. Myślę, że inne elementy fabuły były dla niego ważniejsze.

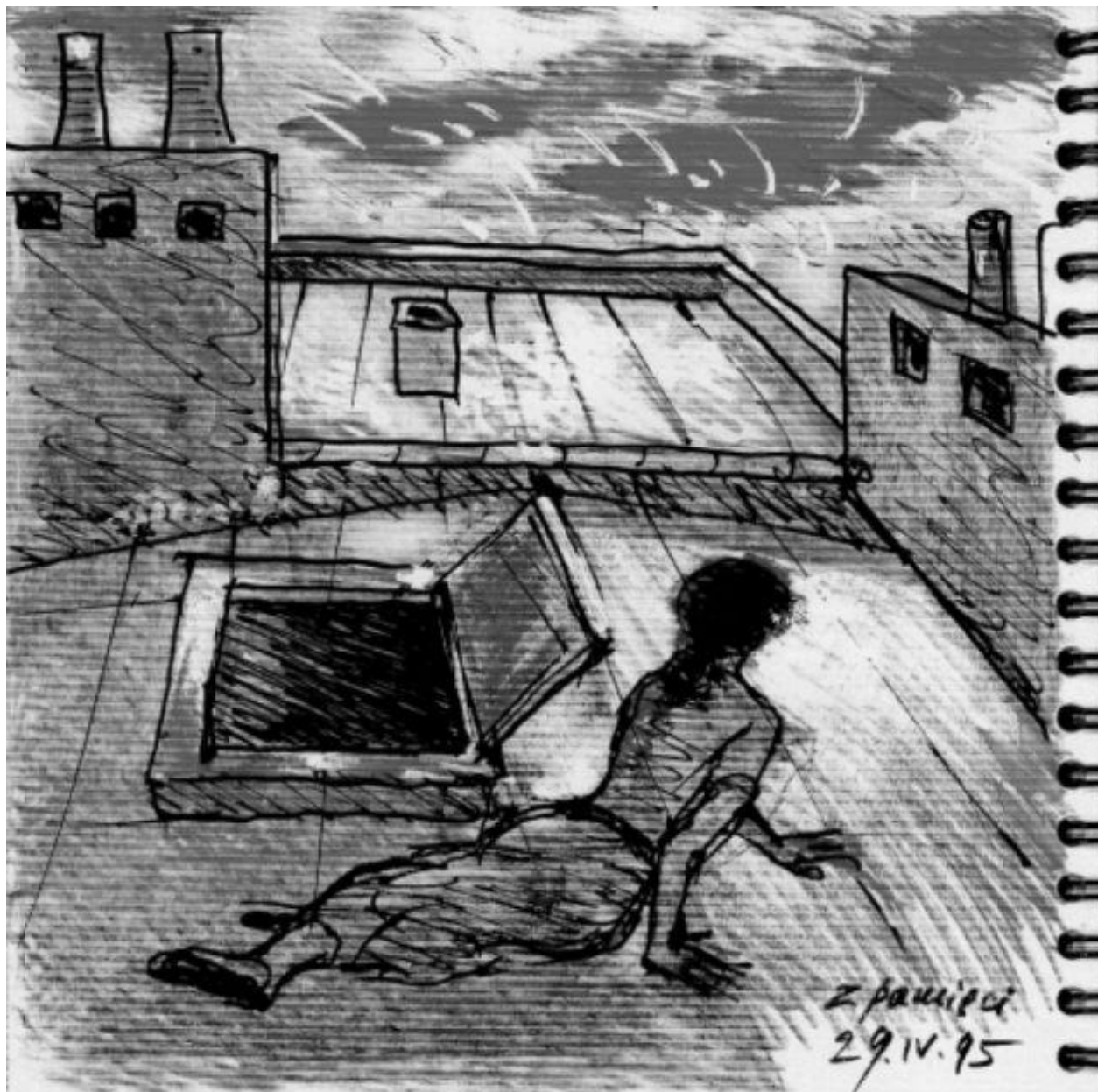
Jeszcze przed filmem dowiedziałam się, że pierwowzorem Ireny Lilien z opowiadania była Wanda Wertenstein¹. Nie znałam jej wcześniej. Dowiedziałam się, kto to jest i próbowałam dopasować psychologię postaci do takiego typu człowieka. Nie wiem, jak ja sama zachowałabym się w takiej sytuacji w czasie wojny, ale zawsze bardzo ceniłam takie postawy, więc nie trzeba mnie było namawiać, żebym próbowała zagrać coś takiego.

Pan Andrzej od początku bardzo nalegał na to, żeby filmowa Irena nie podlizywała się widzowi, żeby nie była na siłę sympatyczna. Ktoś nawet potem napisał, po obejrzeniu filmu, że Irena jest najbardziej niesympatyczną ofiarą holocaustu. Rozumiem, o co chodziło panu Andrzejowi. Gdyby Irena była słodziutką, biedną, słabą Żydóweczką, ten film stałby się jednym wielkim oskarżeniem tych, którzy ją prześladowali, obojętnie, czy byli to Niemcy, czy Polacy. To nie miał być film o tym. To miała być uniwersalna opowieść o pewnych ludzkich postawach, niezależnie od reprezentowanych nacji. Ta uniwersalność była bardzo pilnowana, bo wciąż w Polsce robienie filmu na takie tematy jest stąpaniem

po kruchym lodzie: sprawa różnych postaw Polaków w czasie wojny nigdy właściwie nie została do końca wyjaśniona, raczej to jest zamiatane pod dywan i każda próba dotknięcia tematu może się skończyć oskarżeniem albo o antysemickość, albo o antypolskość.

Stanisław Radwan:

Od samego początku, rozmawiając z Andrzejem o muzyce w tym filmie, wiedzieliśmy, że skoro pokazujemy temat getta i tragedii naszej bohaterki, a to wszystko osadzone jest w czasie Wielkiego Tygodnia i pokazywane z perspektywy świata otaczającego getto, czyli z perspektywy chrześcijańskiej – zatem musi być Pasja. I to nie byle jaka, bo Bachowska, Świętego Jana. Jednocześnie wiedzieliśmy, że jeżeli bierze się Bacha, czyli zderzamy aryjskość z judaizmem, to musimy z tą muzyką postępować bardzo ostrożnie, nie można tego nadużyć. Dlatego kiedy Irena jest już po aryjskiej stronie, tej muzyki Bacha nie ma. Pojawia się za to na zbliżeniu Niemca, który ma na sobie jednocześnie swastykę i krucyfiks – żeby pokazać, że ten, który napisał taką piękną muzykę, i ten, który przybył siał zniszczenie, są spod tego samego znaku.



„Przełomem jest dla niej dopiero ta chwila, kiedy z dachu podmiejskiego domu patrzy na łunę nad płonącym gettem”.

Beata Fudalej:

Mówiąc pół żartem, pół serio, pan Andrzej bardzo pilnował, żebym na planie była potworem. Chciał, aby potem, w czasie projekcji, widz zadał sobie pytanie: co ja sam zrobiłbym w tej sytuacji. Mam przechować w szafie człowieka, tyle że ten człowiek zamiast siedzieć w tej szafie, wychodzi z niej i krzyczy tak, że wszyscy dookoła słyszą. A wszystko to w czasach, kiedy cała wieś była palona za

przechowanie jednego człowieka. Dlatego Irena musiała być potworem. Dla niej nie liczyło się pochodzenie. Przecież początkowo ci Żydzi, pędzeni przez Niemców, są dla niej całkowicie obcy. Ona pochodziła ze zasymilowanej od pokoleń rodziny, była profesorską córką, i nigdy nie mieszkała w żadnym sztetlu. Przełomem jest dla niej dopiero ta chwila, kiedy z dachu podmiejskiego domu patrzy na łunę nad płonącym gettem. Myślę, że właśnie dlatego w finale decyduje się pójść do getta, bo uświadamia sobie, że tu nikt jej nie chce, i że w gruncie rzeczy ci, którzy właśnie giną w getcie, są jej bliżsi niż ci spoza murów.

To był dla mnie bardzo trudny film. Mieliśmy dwadzieścia kilka dni zdjęciowych, przez większość tego okresu normalnie wieczorami grałam w Krakowie w teatrze. O czwartej rano wstawałam, żeby jechać do Warszawy na plan, a potem znowu przyjechać na przedstawienie. I jeszcze do tego ta niesympatyczna postać. Walczyłam z panem Andrzejem, żeby ją trochę uczłowieczyć, ale on powtarzał: „To nie jest pani rola w tym filmie”. Bywałam tak wściekła, że w niektóre dni w ogóle nie chciałam jechać na plan. Moi bliscy wiedzą najlepiej, co się wtedy, o tej czwartej nad ranem, działo.

Pan Andrzej przed ujęciami często powtarzał nam: „No to zagrajcie mi to jakoś pięknie”. Stawaliśmy więc na uszach, żeby zagrać mu to pięknie. I czasem słyszeliśmy: „Nie, to jest jakaś głupota, co wy mi tu gracie?”. W teatrze, kiedy próby trwają parę miesięcy, jest czas na to, żeby się za takie słowa obrazić, a potem od-obrazić. Natomiast w filmie czasem trudno jest zagrać następną scenę, kiedy usłyszało się: „głupoty mi tu gracie”. A z drugiej strony pan Andrzej rozbierał wszystko humorem. Potrafił ustawić scenę „przez łeb”. Czyli przez głowę dziewczynki, żeby skończyć na ciężowym brzuchu Magdy Warzechy: „Przez łeb. O, skończ mi to ujęcie na brzuszku, lepszy brzuszek niż twarzyczka, świetnie”... To w gruncie rzeczy polegało na tym, że on, dając nam wolność, jednocześnie doskonale wiedział, co chce pokazać: rękę ciężarnej matki z obrączką na palcu, kobiety, która musi podjąć decyzję: „Jezus Maria co będzie ze mną, z moim dzieckiem, kiedy ta Żydówka biega po balkonie i krzyczy”. Dlatego u pana Andrzeja ja zawsze będę gotowa zagrać wszystko, nawet jeśli to będzie tylko statystowanie.

Pamiętam jeden z dni zdjęciowych. Musieliśmy zrobić kolejnego dubla, a kończyła się już ekspozycja. To ujęcie musiało powstać, bo następnego dnia mieliśmy już zaplanowane zdjęcia w zupełnie innym obiekcie. Allan Starski, wielki scenograf, zdobył gdzieś oryginalne gazety i książki jeszcze sprzed wojny. Pan Andrzej sięgnął po jakiś przedwojenny album o architekturze, usiadł i... I nagle świat filmu przestał się dla niego liczyć. Ujęcie niedokończone, ekspozycja siada, a nikt z ekipy nie śmiał mu przerwać. To było fantastyczne.

To był chyba pierwszy raz, kiedy pan Andrzej miał do dyspozycji na planie moniterek, na którym od razu mógł zobaczyć, co się dzieje w kamerze.

A jednocześnie starał się patrzeć z jak najbliższej odległości, spod kamery, co my gramy. Nieprzyzwyczajony do nowego urządzenia, pan Andrzej prowokował tym samym zabawne sytuacje. Pamiętam takie ujęcie, nagle przerwane, kiedy operator zawołał:

- Stop! Daszek czapki w kadrze!
- Czyj?! – zirytował się pan Andrzej.
- Pański.
- Cholera...

Wielki tydzień gotowy jest pod koniec 1995 roku. Jego prapremiera odbywa się w lutym 1996 roku, w czasie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie. Film zostaje zakwalifikowany do konkursu głównego – jury pod przewodnictwem Nikity Michalkowa decyduje się przyznać Andrzejowi Wajdzie Srebrnego Niedźwiedzia – nagrodę „za wkład artystyczny”. Dwa dni po zakończeniu festiwalu film trafia do polskich kin. I znów, podobnie jak przy *Korczaku*, film nie ma zbyt wielkiej widowni, natomiast krytycy spierają się o sprawy niemające zbyt wiele wspólnego z merytoryczną oceną filmu.

Beata Fudalej:

Zacząło się już w Berlinie, kiedy w czasie konferencji prasowej ktoś z dziennikarzy powiedział: że to jest słaby film, bo zamiast ludzi są tam typy ludzkie – typowa Polka, typowa Żydówka... Byłam wtedy dość bezczelną gówniarą. Wzięłam więc mikrofon i odpowiedziałam temu panu: „Przepraszam bardzo, ja nie wiem, co to jest typowa Polka czy typowa Żydówka. A skoro pan wie, to może pan mi powie?”. Od pozostałych dziennikarzy dostałam wtedy brawa.

Potem, jakiś czas później, nie pamiętam już, czy to był rok, czy dwa lata po premierze, w Baubigny pod Paryżem odbywał się przegląd filmów Andrzeja Wajdy. Po pokazie *Wielkiego tygodnia* odbywała się dyskusja. I w pewnym momencie wstał jakiś pan, mówiący po francusku z polskim akcentem, i powiedział, że to jest skandal, że taki żydowski film powstał za polskie pieniądze. Wtedy wstała jakaś Japonka, wyrwała mu mikrofon i zaczęła tego faceta okładać... Te przykłady oznaczają jedno: że ten film wzbudza emocje. I chwała Andrzejowi Wajdzie, że zdecydował się podjąć ten temat. Ja sama nie widziałam tego filmu od wielu lat, ale znajomi mówią mi, że co jakiś czas *Wielki tydzień* przypomniany jest w telewizji. I że jest, niestety, coraz bardziej aktualnym filmem...

Mimo nie najlepszego przyjęcia *Wielkiego tygodnia* Wajda nie zwalnia tempa. Jego następny projekt okazuje się dużym zaskoczeniem nawet dla największych miłośników reżysera. To *Panna Nikt* – ekranizacja debiutanckiej powieści Tomka Tryzny. Napisana jeszcze w 1988 roku, a opublikowana sześć lat później powieść o 15-latce z podwałbrzyskiej wsi, która po przeprowadzce do Wałbrzycha stopniowo staje się coraz bardziej cyniczna, by wreszcie popaść

w chorobę psychiczną – zostaje w momencie premiery obwołana przez Piotra Bratkowskiego jedną z najważniejszych polskich książek lat dziewięćdziesiątych. Entuzjastyczne słowa na temat książki Tryzny wypowiada też Czesław Miłosz. Polemika medialna, jaka rozpocznie się między zwolennikami i przeciwnikami *Panny Nikt*, sprawia, że książka szybko staje się bestsellerem.

Mimo to fakt, że jej ekranizacji ma podjąć się właśnie Wajda, jest niespodzianką. To przecież pierwszy od wielu lat współczesny projekt reżysera całkowicie pozbawiony politycznych odniesień. Co więcej Wajda, znany przecież z niechęci do pracy z niezawodowymi aktorami, podejmuje się realizacji filmu, w którym główne role mają zagrać aż trzy piętnastoletnie dziewczyny. Tymi trzema okazały się debiutantka Anna Wielgucka i mające za sobą pierwsze doświadczenia filmowe Anna Powierza i Anna Mucha.

Anna Mucha:

Do *Panny Nikt* trafiłam z castingu. Nie potrafię dziś powiedzieć, kto prowadził te castingi, zapamiętałam jedynie Barbarę Pec-Ślesicką. Dopiero kiedy zostałyśmy właściwie we trzy, z Anią Powierzą i Anią Wielgucką, i zaczęto sprawdzać, jak się ze sobą zgrywamy, pojawił się sam Wajda.

To już było zupełnie inne spotkanie niż przy *Korczaku*. Miałam większą świadomość, więcej rozumiałam. Zobaczyłam na przykład, że on większość ujęć i postaci ma starannie rozrysowane. Wiedział, jak mamy wyglądać i potem akceptował każdy nasz kostium, fryzurę czy makijaż.

Chyba najbardziej podobało mi się to, że choć miałyśmy po piętnaście lat, byłyśmy traktowane w sposób profesjonalny i dojrzały. Wajda spotykał się z nami, mówił o emocjach, o tym, co chciałby, żebyśmy pokazały w danej scenie. Był przy tym na swój sposób ubawiony, że ma do czynienia z trzema dziewczynami o takim samym imieniu. Szybko każda z nas zyskała jakieś przezwisko. Ja byłam Muszką. I tylko w momentach, kiedy nie był ze mnie zadowolony, mówił – zawsze w trzeciej osobie: „Niech Mucha to zagra”.

Dość istotną postacią w tej ekipie był Wojtek Klata. Tym razem sam nie grał, był asystentem pana Andrzeja. Pełnił przy tym funkcję pomostu między panem Andrzejem i nami. Wajda traktował nas przecież jak dorosłe, więc bywało i tak, że nie wszystkie polecenia były dla nas w pełni zrozumiałe. W takich momentach wkraczał właśnie Wojtek i tłumaczył z „Wajdowego” na „nasze”.

Każdą scenę Wajda odgrywał. Pokazywał gesty, emocje, kroki. Mnie to na przykład bardzo pomagało, bo zaczynałam rozumieć, w jakim kierunku on chce, żeby to poszło. Trzeba podkreślić, że Wajda nie ograniczał się do wydawania komend. Jeśli któraś z nas miała jakąś uwagę, słuchał nas. Przecież każda z nas trzech przeczytała książkę, czasem nawet po kilka razy. Dlatego to była zawsze realizacja jego wizji, ale czasem przez którąś z nas nieco zmodyfikowana.

Pamiętam też, jak duży ładunek emocjonalny wkładał w to wszystko. Miałyśmy dzięki temu poczucie, że to, co robimy, ma swoje znaczenie. Ale dla mnie najważniejsza była jego ocena po ujęciach. Jeśli mówił: „Dobrze, Muszko” – byłam szczęśliwa. Jeśli nie mówił nic – mobilizowało mnie to do jeszcze większego wysiłku.

Wtydzień. w-wa premiera 26.11.96 Kinokultura.

Andrzej Ważyła
ARCHIWUM
30-302 KRAKÓW
ul. M. Kuroniewicza 28
KRAKÓW

Dziękuję, że zechcieliście przypisać do kina
na polski film -
na film z prezydentem Nany -
na film o strasakach polskości żydów.

Kino polskie potrzebuje dzisiaj Ważyła i Drodzy Państwo
obecności bardziej niż kiedykolwiek przedtem.
Towarzystwo polskiej kinemat. 42 - 43 lata -
Tu dokument z Pokolecia:

19 stycznia 54 - dziś 26. luty 96.

Widziatem już wiele,
wiele w polskim kinie, bo...
pasze kino nigdy nie stało na przeszkodzie
z dobrym ludźmi, reżyserem, operatorem, scenar-
zystą, ludźmi prod. filmowej -
i tak będzie nadal...

Chcę przeprosić, że z nami dziś na tej estradzie
brakuje otwórnika bez którego w. Tydzień nie
powstanie jako film.

Lew Rywin!

Niestety Lew nie przyjeżdża, ale właśnie
spejrzeć na zefarek!

wchodzi na scenę w Berlinie, aby odebrać
Srebrnego Niedźwiedzia za nasz film w. Tydzień.

Prosi o trybuzenie,

Dlatego nie zróty z

Myszę, że jury z hity to ze względu na moją siwą żonę!

Szkic przemówienia wygłoszonego później w czasie premiery filmu *Wielki Tydzień*

Oczywiście, że to on podejmował decyzje na planie. Ale miał przy tym spore wsparcie ekipy. Bardzo wiele zrobiła w tym filmie Barbara Pec-Ślesicka. Ona zawsze miała na planie swoje zdanie i nie bała się mówić głośno, że coś jej się nie podoba. Potrafiła zganić czy wręcz być ostra, nieprzyjemna. Ale trzeba też podkreślić, że kiedy jej się coś podobało, pochwałam nie było końca. Ważna była obecność pani Krystyny Zachwatowicz. Każdy mógł przyjść z jakąś uwagą, czy to był scenograf Janusz Sosnowski, czy odpowiedzialna za charakteryzację Ewa Symko. Był tylko jeden warunek: trzeba było samemu wyjść z inicjatywą.

Bardzo często wspomina się przypadek Iwony Petry, która swój udział w *Szamance* Andrzeja Żuławskiego przypłaciła chorobą. My miałyśmy jednak nieco łatwiej, w końcu grałyśmy swoje równieśniczki i w *Pannie Nikt* nie było aż tak drastycznych scen. Choć z drugiej strony nam też myliły się rzeczywistości. Jeśli dzisiaj robi się filmy fabularne w dwadzieścia kilka dni zdjęciowych, my w tej równoległej rzeczywistości przebywałyśmy dwa miesiące.

Pamiętam, jak pojechaliśmy z filmem na festiwal do Berlina². Wajda pojechał z żoną, był jeszcze Janusz Morgenstern, też z żoną, jako producent tego filmu. Siłą rzeczy byłam najmłodsza w całej ekipie. I nagle z charyzmatycznego reżysera czy groźnego producenta oni wszyscy przeistoczyli się... może nie tyle w dobrych wujków, ile przyjaznych opiekunów. Ja i tak czułam się zagubiona, bo każdy z nas dostał swojego ochroniarza, czego kompletnie nie mogłam zrozumieć. Zrozumiałam jednak nieco lepiej kilka dni później, kiedy zobaczyłam, jak Wajda idzie po chodniku, pogrążony z kimś w jakiejś rozmowie, i kompletnie nie patrząc, zaczyna przechodzić przez jezdnię. Ochroniarz zareagował błyskawicznie: złapał pana Andrzeja za kołnierz, a potem niemal wstrzymał ruch, żeby Wajda mógł spokojnie przejść przez ulicę.

Dziś myślę, że to spotkanie z nim było jednym z najważniejszych w moim życiu. Nie spotykaliśmy się często. Ale ilekroć to następowało, chwycił mnie za rękę, pytał, czy wszystko w moim życiu w porządku, i przede wszystkim bardzo uważnie mnie słuchał. Kiedy potrzebowałam rekomendacji do szkoły aktorskiej w Nowym Jorku, z wielką nieśmiałością zwróciłam się do niego – napisał dla mnie bardzo entuzjastyczny list. Dlatego kiedy otrzymywałam prośbę, żeby na przykład przyjść na zajęcia do jego Szkoły i wziąć udział w ćwiczeniach aktorskich ze studentami – przyjmowałam takie zaproszenia z przyjemnością.

Prace nad *Panną Nikt* zostają ukończone pod koniec lata 1996 roku. Trzeciego października film zostaje po raz pierwszy zaprezentowany dziennikarzom. Tyle że po pokazie mało który dziennikarz, zajmujący się kulturą, będzie zainteresowany nowym filmem Wajdy – tego dnia Wisława Szymborska

otrzymuje literacką Nagrodę Nobla...

Trzy tygodnie później, 25 października, film trafia do regularnego rozpowszechniania. Film przyjęty jest chłodno zarówno przez widzów, jak i przez krytykę. Bożena Janicka pisze w miesięczniku „Kino”: *Rezygnując z fantasmagorii drugiej części literackiego pierwowzoru (pozostała tylko domieszka marzeń i snów bohaterki) i elementów seksu, obdarzając domowy świat Marysi zrozumieniem i sympatią – Andrzej Wajda przeniósł na ekran Pannę Nikt Tryzny, lecz zrobił w istocie własny film. Inna sprawa, czy ominął wszystkie pułapki, np. czy udało mu się zachować właściwą odległość między sobą a postaciami dziewcząt. Ta pułapka była szczególnie niebezpieczna; nadmierny dystans groził przemędrkowaniem, brak – niebezpieczeństwem przesądzenia się naturalnych cech bohaterek, takich jak infantylnizm i pretensjonalność – w materię samego filmu. W niektórych scenach nie udało się tej pułapki uniknąć.*

Wydaje się więc, że po serii chłodno przyjętych filmów Wajdę czeka los wielu innych mistrzów europejskiego kina – jak choćby Federico Felliniego. Fellini swoje najwybitniejsze dzieła zrealizował przecież w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – a po porażce *Casanovy* (1976 r.) każde następne dzieło włoskiego mistrza przyjmowane było z chłodną uprzejmością. Nikt zatem nie przypuszcza, że już następnym dziełem Wajda powróci do grona tych twórców, których filmy żywo się ogląda i jeszcze żywiej o nich dyskutuje...

1 Wanda Wertenstein (1917-2003) – krytyczka filmowa, scenarzystka, reżyser, tłumaczka. Zrealizowała kilkanaście filmów dokumentalnych, współpracowała z łódzką Szkołą Filmową, przez wiele lat współredagowała miesięcznik „Kino”.

2 *Panna Nikt* startowała w konkursie głównym – jury pod przewodnictwem Jacques’a Langa, byłego francuskiego ministra kultury, przyznało wtedy Annie Wielguckiej honorowe wyróżnienie.

15. KU JASNOŚCI

Pat Tadeusz: MUZYKA
notatka dla wyuczonego kilara.

14. IV. 1998

1. Uwertura pyjjaed Tadeusza.
2. zjawisko w oknie Zosia
2. uosła przybycie Teli mery - Tadeusz
powtarzanie motywu (Zosi - pomyłka Tadeusza)
3. Retrospekcja: opowiedzieć kłoz uika,
dźbrodni Jacka Soplidy.
13. Rozmowa uosna (patriotyczna) Sędziego
i Róbaka: wosz 1812r.
4. Teli mery w Świątynie Dumałosa.
Dzwony wosztes kołozy!

Duxora - wg. Grottegera! poczytek polowania
(Śpiew) psy i waltornie -
Koncert wajskiego - uarog bawoli centkowan
Krzty.

2. Zosia - Tadeusz - fatalna pomyłka! Nr. 2
Tadeusz w rolence (ciogwie za Teli mery,
do "wrosyki" danu tylko kłozanie bez muzyki.
- 5 - Niedzwiedz Morpanie, echo polowania..

→ 5 cd.

Uwagi dla Wojciecha Kilara na temat muzyki do *Pana Tadeusza*,

napisane na trzy miesiące przed rozpoczęciem zdjęć (!).

Michał Kwieciński:

Od momentu, kiedy zacząłem swoją działalność producencką, zawsze chciałem pracować z Andrzejem Wajdą. I los sprawił, że stałem się producentem jego projektu *Moje notatki z historii*, a później spektaklu teatru telewizji *Bigda idzie!* Któregoś razu, przy okazji spotkania w domu u Andrzeja, ośmieliłem się na szczerą rozmowę. Powiedziałem mu wtedy, że powinien w kinie powrócić do tematów, które są absolutnie jego i zrezygnować z chęci przypodobania się współczesności. Ta rozmowa była chyba dobra w skutkach, bo dwa dni później Andrzej zadzwonił do mnie i rzucił pomysł przeniesienia na ekran *Pana Tadeusza*, co dla mnie znaczyło, że czasy *Panny Nikt* odchodzą w niepamięć.

Bardzo zaangażowałem się w okres przygotowawczy tego filmu. Zastanawialiśmy się z panem Andrzejem, jak najlepiej przygotować scenariusz. Uznaliśmy, że powinniśmy dla dobra tego projektu skorzystać z każdego możliwego rozwiązania, również z pomocy profesjonalnego script doctora. Dlatego ze Stanów przyjechał Janek Zarzycki, który zresztą bardzo pomógł nam w konstrukcji filmu. Trzeba jednak zaznaczyć, że największy wkład w scenariusz miał sam Andrzej Wajda, który widział poemat Mickiewicza oczami malarza i absolutnie był to jego temat.

Brałem udział w castingach, w kompletowaniu obsady, doprowadziłem okres przygotowawczy niemal do końca. Miałem też szansę zostać producentem *Pana Tadeusza*. Problem polegał jednak na tym, że sam byłem początkujący w tym zawodzie i wiedziałem, że ważniejsze jest, żeby Andrzej zrobił film, niż żeby całość przeciągnęła się o kolejne dwa lata. Dlatego oddaliśmy projekt do Rywina¹. Bolało trochę, bo czułem się, jakby mi ktoś odebrał własne dziecko, ale byłem przekonany, że los mi to jakoś zrekompensuje i że jeszcze kiedyś zrobię film jako producent Andrzeja Wajdy.

Paweł Edelman:

Pamiętam pierwsze rozmowy z moim przyjacielem, Jeremim Brodnickim, kiedy wspólnie zastanawialiśmy się, jak ugryźć ten temat. Wtedy na ekranach był właśnie film Baza Luhrmanna *Romeo i Julia*. Klasyczna historia została opowiedziana intrygująco, w żywy sposób, ludzie na to poszli. Wydawało się, że to jest doby trop i dla nas. Ale dość szybko uznałem, że to jednak nie jest odpowiedni klucz. Nie wyobrażałem sobie, że można *Pana Tadeusza* unowocześnić. I to był początek.

Z Wajdą spotkaliśmy się w biurze Michała Szczerbica, kierownika produkcji tego filmu. Po pierwszym, ogólnym spotkaniu oczywiście były kolejne, już bardziej robocze. Zaczęliśmy od spraw oczywistych: jaki jest scenariusz, układ zdjęć, jakie zostały podjęte decyzje obsadowe. W tym ostatnim przypadku nie jest tajemnicą, że zaczęło się od Bogusława Lindy, potem dołączył Marek Kondrat, a potem pojawiali się kolejni aktorzy.

Daniel Olbrychski:

Któregoś dnia zadzwonił do mnie Andrzej.

– Słuchaj – powiedział – będę kręcił nasz poemat narodowy.

– Skoro dzwonicz do mnie – odpowiedziałem – to chcesz, żebym zagrał jakąś rolę. – Pomyślałem w pierwszym momencie ze zgrozą, że Andrzej zaproponuje mi księdza Robaka. A ja byłem już po Kmicicu, czyli bardzo podobnej postaci.

– Nie wiem, czy ci się to spodoba – Andrzej na to – bo to dosyć epizodyczna rólka. Mam nadzieję, że się nie obrazisz, ale chciałbym, żebyś zagrał Gerwazego.

– Poczekaj chwilę – powiedziałem. Odłożyłem słuchawkę i wykonałem salto z radości. Wiedziałem lepiej od niego, że co jak co, ale monologów Gerwazego nie będzie mógł wyciąć, bo w nich zawarta jest cała historia konfliktu. Byłem pewien, że jeśli cokolwiek ulegnie skrótom, to na przykład spowiedź księdza Robaka. Mówiłem ten monolog w telewizyjnej wersji *Pana Tadeusza*, zrobionej przez Adama Hanuszkiewicza. Taki dwudziestominutowy tekst dobry jest właśnie do telewizji, ale w kinie mało kto by to wytrzymał.

Paweł Edelman:

Większy problem mieliśmy ze scenariuszem. Wyjściowa wersja tekstu była już po adaptacji dialogów. Wydawało nam się, że tekst jest ciągle za obszerny: za dużo dialogów, za mało akcji. Przez miesiąc moje spotkania z Wajdą dotyczyły więc głównie tego, co jeszcze zmienić w scenariuszu. To była próba uporządkowania i nadania wydarzeniom luźno rozrzuconym po całym poemacie bardziej dramatycznej, filmowej struktury. Przecież *Pan Tadeusz* nie był pisany z myślą o wystawieniu go w teatrze, a tym bardziej z myślą o ekranizacji filmowej. Nie rządził się regułami widowiska, tylko poematu, a to jest fundamentalna różnica. Nasza praca polegała więc na próbie umieszczenia całości poematu epickiego w strukturze dramatycznej, widowiskowej. Wspólnymi siłami udało nam się uzyskać wersję stwarzającą nadzieję, że film, który powstanie według takiego projektu, będzie miał sens.

Wszyscy byli niespokojni, nie tylko Wajda. Wszyscy mieliśmy wątpliwości. Wiedzieliśmy, że podejmujemy się rzeczy bardzo trudnej. Karkołomnej. Że będziemy musieli mieć dużo szczęścia, żeby z tej opresji wyjść bez szwanku. Ja

sam nigdy nie myślałem, że to Mickiewicz, poemat narodowy. Raczej zastanawiałem się nad stojącym przed nami zadaniem, którego podjął się Andrzej. Mnie też zlecono odpowiedzialną robotę i bardzo zależało mi, żeby wywiązać się z niej na tyle dobrze, aby w ten sposób pomóc samemu Andrzejowi.

Od początku sugerowałem zrealizowanie *Pana Tadeusza* w formacie panoramicznym. Andrzej Wajda dał się przekonać do tego pomysłu. Film opowiada o świecie bezkresnych przestrzeni i nieskażonej cywilizacją natury. To pierwszy powód użycia cinemascope'u. Drugi wynika z faktu, iż przedstawiona w filmie rzeczywistość, wykreowana przez reżysera i scenografa, powinna być pokazana możliwie szeroko.

Chciałem zrobić zdjęcia możliwie najskromniejsze, jak najbardziej prawdziwe, wykorzystując jak najwięcej naturalnego światła. Obawiałem się, jak wszyscy operatorzy, głównie tego, czego nie da się kontrolować: złej pogody, niespodzianek ze strony przyrody. Pod tym względem jednak dopisało nam szczęście.

Na którejś konferencji prasowej, jeszcze przed zdjęciami, powiedziałem, że będę starał się fotografować w rytmie romantycznego wiersza. Chodziło właśnie o to, żeby nie próbować niczego unowocześniać. Nowocześnie zrobiony film wywodzi się z telewizji, z teledysków, z reklamówek. To jest szybki rytm wielu ustawień kamery, wielu cięć, wielu kontrplanów. To jest dynamizm. Oczywiście wątek, co zrobić, żeby nasz film unowocześnić, przewijał się w naszych rozmowach. Zastanawialiśmy się, czy musimy coś zrobić dodatkowego, żeby ten tekst przemówił do współczesnego odbiorcy. Jednym z pomysłów było kręcenie z czterech kamer i szybki montaż. Jeszcze w czasie pierwszych rozmów sam Andrzej był zwolennikiem tego, żeby to zrobić nowocześnie, żeby kamera szalała, jeździła, biegła. Wszystko po to, żeby wzmocnić dynamizm, którego brakuje dialogom wygłaszanym trzynastozgłoskowcem. Ja od początku byłem przeciwnikiem wszelkich tego typu rozwiązań. To sformułowanie: „w rytmie romantycznego wiersza” oznaczało, że wszystkie unowocześniające działania byłyby wbrew naturze materiału, który mamy w ręku. Byłem i jestem przekonany, że byłyby to rozwiązania nietrafne i nieskuteczne. Patrząc na aktorów, słuchając przez kamerę tego, co mają do powiedzenia, reagując kamerą na rytm, który jest w tekście, który jest w nich... Nie ma co walczyć z naturą materii, którą ma się w ręku. To byłoby głupie. Stąd właśnie moje sformułowanie, które samo w sobie być może brzmi dość idiotycznie, ma jednak sens.

Daniel Olbrychski:

Wygląd Gerwazego – łysina, szramy na twarzy – to wszystko wymyślił Mickiewicz. Tymczasem została dla mnie przygotowana peruczka, tak jak na rysunkach Andriollego. Andriolli najwyraźniej nieuważnie przeczytał

Mickiewicza, a być może w ogóle nie znał polskiego. A Mickiewicz napisał wyraźnie: „świeciła daleko jego ogromna łysina, ponacinana śladami od kordów”. Dlatego do charakteryzacji przyszedłem kompletnie ogolony.

– Rozumiem, że to pod peruczkę tak się ogoliłeś? – pyta Marysia Dziewulska, nasza charakteryzatorka.

– Nie, tak ma zostać – ja na to. – Zamaluj mi tylko na kolor opaleniznę. No i zrób mi szramę na twarzy, tu i może jeszcze tu.

– No, ale jeżeli mistrzowi się to nie spodoba, to oboje tracimy pracę – mówi Marysia.

– No to chodźmy się pokazać Andrzejowi.

Idziemy oboje, Marysia dziesięć metrów za mną. Wajda siedzi przy monitorze, skupiony.

– Cześć, Andrzej – mówię.

– Cześć – odpowiada. Rzuca na mnie okiem, wraca do monitora i widzę, że nagle podnosi wzrok i zaczyna przyglądać mi się uważnie. Marysia mdleje.

– Bardzo dobrze – mówi Andrzej. – Pięknie to wymyśliłeś.

– To nie ja! Tak napisał to Mickiewicz.

– Popatrz, popatrz. A ja myślałem, że Andriolli jest dobrym malarzem do tego dziełka.

Marek Kondrat:

Film powstawał w zupełnie inny sposób niż wszystkie, jakie dotąd robiłem, łącznie z tymi w reżyserii Wajdy. Obserwowałem na początku jego lęk, a potem szaloną determinację. Nawet byłem niespokojny w pewnym momencie, bo mi się objawił Andrzej taki, jak go zapamiętałem z wcześniejszych filmów, taki niezwykle prący do realizacji, i pomyślałem sobie, czy to aby na pewno dobrze, że znowu nie widać po nim strachu przed tym wszystkim. I teraz Michał Kwieciński, który był dobrym duchem Andrzeja przy powstawaniu scenariusza, strasznie dużo nawrzucał mu do głowy różnych przestróg związanych z aktorami, że jesteśmy obiboki, leniuchy, że nie nauczymy się tekstu, że powinniśmy spotykać się na próbach i wtłukiwać sobie ten tekst jak w telewizji. Andrzej jest za wytrawnym lisem, żeby takim podszeptom ulegać. Poza tym wyczuwał groźbę takiej telewizyjnej inscenizacji. Nie zapomnę nigdy spotkania z nim i Danielem w wytwórni na Chełmskiej. W pustej przestrzeni studia postawił Pawła Edelmana za kamerą i przepowiedzieliśmy próbę pierwszej sceny tego filmu. Ja jeszcze czytałem z kartki, Daniel znał już tekst na pamięć. Widziałem, że Andrzej coś kombinuje, że to nie jest tylko chęć usłyszenia tekstu, bo przecież słyszał go już na próbie czytanej, ale że coś go niepokoi. Poprosił o tę próbę nas, ale być może ten strach mu się przenosił na inne postacie, a na nas chciał coś sprawdzić, czegoś się dowiedzieć i coś z siebie wydusić. Zapytał nas, czy my się nie boimy, czy nie

mamy wrażenia, że to będzie telewizja właśnie, że jakiś teatr, że będziemy tak chodzić przed kamerą i coś recytować...

Daniel Olbrychski:

Andrzej wziął nas wtedy na bok i mówi:

– Słuchajcie, historyczny film, w kostiumach, kto na to przyjdzie? Bardzo was zatem proszę: grajcie tak, żeby tego wiersza nie słyszał.

– Andrzej, widziałeś *West Side Story*? – pytam.

– No, tak.

– W tym filmie tylko śpiewają i tańczą – mówię. – I pamiętam, że kiedy wyszedłem po sensie z kina, to dziwiłem się, że ludzie tak brzydko chodzą i niedbale mówią, bo wydawało mi się, że najbardziej naturalny jest taniec i śpiew. I teraz tak, jak tu z Markiem stoimy, obaj ci gwarantujemy, że tak ci powiemy ten wiersz, że po projekcji będziesz się dziwił, że ludzie dookoła mówią brzydko: prozą i nie do rymu.

I tak zrobiliśmy.

Zdjęcia do *Pana Tadeusza* rozpoczynają się 3 lipca 1998 roku...

Paweł Edelman:

Te pierwsze kręcone sceny – nazwijmy to generalnie przemarszem wojsk – to powinny być sceny wiosenne i musieliśmy je wziąć na początek, tak jak było zapisane w tekście, bo potem już nie będzie wiosny... Musieliśmy udawać wiosnę, bo zrobił się początek czerwca. Rzucaliśmy więc gdzie się dało bociany, które „robiły” wiosnę, jakieś kwiatuszki żółte sadziliśmy, ale myślę, że ten klimat wiosenny jakoś się w tych zdjęciach rysuje. W sumie to było takie docieranie się ekipy, takie pierwsze starcie z materią. Nerwowe dni. To było bardzo ważne jako przygrzywka i początek. Trudny okres dla nas wszystkich – rozruch, początek, rozgrzewka, odpowiedzialność, wyzwanie, pogoda, masy ludzi, koni. Ale udało się dzięki opatrności, która zesłała pogodę. Michałowi Szczerbicowi, który tak to dobrze zorganizował, panu Andrzejowi i nam wszystkim.

Nie wiadomo było jednak ciągle, jak to się rozkręci. Zdjęcia do tej pory były o tyle łatwe, że bez aktorów, bez dialogów (poza jedną krótką sceną z Michałem Żebrowskim). Przejazdy wojsk, parady, troszkę się to działo niezależnie od tekstu. Trudne inscenizacyjnie, strasznie skomplikowane produkcyjnie, ale proste o tyle, że nie zetknęliśmy się z prawdziwym problemem. A prawdziwy problem pojawił się z tekstem i aktorami. I oczywiście na początku niczego nie byliśmy pewni. Tak to jest, jak się robi filmy. Trzeba nakręcić, zobaczyć, nakręcić, zobaczyć... Wejść w jakiś rytm.

Andrzej był na początku niespokojny. Taki strasznie niecierpliwy. Pamiętam, że odbyliśmy rozmowę po pierwszych kilku dniach zdjęciowych, podczas której

poprosiłem go, żeby stał się troszkę bardziej cierpliwy. Przyznał mi oczywiście rację, że jasne, będzie bardziej cierpliwy. On jest mądrym i kochanym człowiekiem, i on to wszystko wie, i oczywiście umie słuchać. Miał pełne prawo do takiej niecierpliwości, bo ona jest naturalnym składnikiem tej pracy.

A w czym objawiała się ta jego niecierpliwość? Strasznie poganiał. Chciał, żeby to się wydarzyło już, już, już. Żeby już włączyć kamerę, żeby już puścić konie, żeby już było ujęcie. A że to jest cholernie duże przedsięwzięcie, to ja prosiłem, żeby poczekać pięć minut, ustawić wszystko dobrze – konie, kamery itd. Żeby dać nam odetchnąć i zorganizować się. Ale były takie momenty, że Andrzej chciał włączać kamerę, kiedy jeszcze nie wszystko było gotowe. Kiedy nie wiedzieliśmy, jaka jest ostrość, jaka jest przesłona, kiedy nie mieliśmy jeszcze kontaktu z drugą kamerą. Padało hasło: „Kamera!”, wszystko zaczynało się toczyć, a jeszcze nie całkiem było gotowe. W Andrzeju wciąż było za dużo niecierpliwości.

Andrzej Seweryn:

Dla mnie ten film był powrotem do pracy z Andrzejem po szesnastu latach przerwy. Byłem szczęśliwy, że w ogóle o mnie pomyślał. Zanim znalazłem się na planie, różni „życzliwi” ostrzegali mnie, że czas płynie, że Andrzej się zmienił. Nieprawda, na planie *Pana Tadeusza* znalazłem go takiego, jakim był przed laty.

Daniel Olbrychski:

Miałem do zagrania scenę z Woźnym, którego grał Marian Kociniak. Piękny wiersz, w którym padają słowa: „To nie żarty – rzekł Klucznik – tu nie ma napaści”. No dobrze... Tylko jak to powiedzieć, żeby nie padło „rzekł klucznik”? Adam Hanuszkiewicz w telewizyjnej wersji *Pana Tadeusza* przyjął konwencję, że aktorzy mówili cały tekst, bez skrótów. Wyrzucę, to nagle złamie się rytm wiersza i nagle widz uzna, że Mickiewicz wcale nie był takim dobrym poetą. Powstanie efekt zaciętej płyty. Dlatego w drodze na plan powiedziałem do Kociniaka: „Maniek, najmocniej cię przepraszam, ale ja ci te trzy brakujące sylaby wyklepię na policzku: *To nie żarty – pam, pam, pam – tu nie ma napaści*”. Powiedziałem też do naszego dźwiękowca, Francuza:

– Proszę mikrofonik tu blisko, przy szyi pana Mariana, żeby wszystkie dźwięki zostały wychwycone.

– A po co? – zapytał. Wy tłumaczyłem. On miał do dyspozycji doskonały przekład *Pana Tadeusza* na francuski, dlatego odpowiedział: – Już rozumiem. Sam się zastanawiałem, jak pan to rozwiąże.

Potem moi koledzy zaczęli do mnie wydzwaniać:

– Profesorze, brakuje mi czterech.

– A co robisz?

- No, idę przez las i monologuję.
- To poproś, żeby błoto ci tam zrobili.
- Już rozumiem...

Każdy z moich kolegów radził sobie z tymi mickiewiczowskimi didaskaliami, jak potrafił. Na przykład w takiej pięknej scenie z księdzem Robakiem Sędzia, czyli Andrzej Seweryn, wyklepał sobie te brakujące sylaby na udzie...

Ostatni klaps na planie pada 25 września 1998 roku. Film gotowy jest na początku 1999 roku. Jednak ze względu na zaplanowaną na luty premierę innej superprodukcji – *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana – premiera *Pana Tadeusza* zostaje przesunięta na jesień. Uroczysta prapremiera odbywa się 18 października w warszawskim Teatrze Narodowym. Cztery dni później film trafia do regularnej dystrybucji. Tym razem recenzje są zdecydowanie pozytywne, choć recenzenci wytykają filmowi pewne słabości – jak na przykład Kazimiera Szczuka, która w swojej recenzji zamieszczonej w miesięczniku „Film” pisze: *A jednak obsadzenie Bogusława Lindy w roli Jacka wásala vel Robaka bernardyna, splatało scenariuszowej koncepcji pewnego figla. Linda – na tle w istocie genialnych kreacji Daniela Olbrychskiego jako Gerwazego i Andrzeja Seweryna jako Sędziego Soplicy – wypada dość blado. Można nawet rzec, iż Olbrychski, jako kontrheros przyćmił Lindę swą wyrazistością, obsesyjną energią, maniactwem zemsty, „sarmacko-gotycką” poetycznością. Sędzia stworzony został przez Seweryna niejako na przeciwnym biegunie; o ile Olbrychski zwycięża wyrazistością – Seweryn zachwyca wielowymiarowością, subtelnością psychologicznych odcieni i bogactwem pomysłów aktorskich, doprawdy powalających, gdy Sędzia szarpie wása, poprawia pas, łzę ociera nad głową synowca czy w pasji pieniaczek... podskakuje ze złości. Linda jest gdzieś pomiędzy – ani tak „mocny”, ani tak wszechstronny. Trudno oprzeć się złośliwej satysfakcji, że oliwa sprawiedliwa, bo wyszło na to, że jednak lata spędzone „na bandziorce” z Pasikowskim to nie to samo, co terminowanie u klasyków.*

Widzowie tym razem za nic mają jakiegokolwiek zarzuty ze strony recenzentów. *Pan Tadeusz* przyciągnie do kin 6,1 miliona widzów. Po 1989 roku to drugi najlepszy wynik, jaki osiągnął jakikolwiek polski film (*Ogniem i mieczem* obejrzało o milion widzów więcej). A zarazem rezultat, o jakim wszystkie polskie produkcje mogą dziś tylko marzyć...

Pod koniec 1999 roku zapada decyzja, że *Pan Tadeusz* będzie reprezentować Polskę w konkursie o Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Pomysł o tyle dziwny, że ze względu na hermetyczność tekstu Mickiewicza tym razem żaden z dystrybutorów z Europy Zachodniej nie jest zainteresowany wprowadzeniem *Pana Tadeusza* do regularnej dystrybucji kinowej. Film trafi na krótko w wąskiej dystrybucji na ekrany amerykańskich kin, ale zostanie przyjęty

bardzo chłodno – Lawrence Van Gelder, krytyk z „The New York Timesa”, napisze: *Pan Tadeusz ma w sobie tyle elementów, by wzniecić ogień, ale zabrakło tej jednej iskry, by ów ogień wyzwolić.* Nie ma też nic dziwnego w tym, że film Wajdy nie otrzyma nawet oscarowej nominacji. A jednak Oscar rzeczywiście się zdarzy, ale z zupełnie innej przyczyny...

Dwudziestego stycznia 2000 roku, w czwartek, „Gazeta Wyborcza” na pierwszej stronie zamieszcza niespodziewanie informację: „Andrzej Wajda zostanie wyróżniony Oscarem za całokształt twórczości”. Wiadomość jest tym bardziej zaskakująca, że sama Akademia jeszcze nie ogłosiła, kto będzie laureatem tej nagrody w czasie 72. edycji Nagród Akademii. Zrobi to tego samego dnia, kilkanaście godzin później.

Honorowe Oscary przyznawane są przez Akademię od 1929 roku, od pierwszej uroczystości oscarowej. O tym, kto zostanie laureatem, decyduje Zarząd Akademii, złożony z przedstawicieli wszystkich trzynastu sekcji składających się na tę instytucję.

Janusz Kamiński:²

Na pomysł zrobienia czegoś, by Andrzej Wajda dostał wreszcie Oscara, wpadł Paweł Potoroczyn, konsul do spraw kultury RP w Los Angeles. Zadzwonił do mnie i powiedział, że chciałby zrobić kampanię promocyjną. Napisaliśmy listy do członków Akademii Filmowej – aktorów, reżyserów, kogo się dało.

Paweł Potoroczyn:

To musiało się stać, trzeba było tylko pchnąć kamyczek, który uruchomi lawinę. Tego, jak to zrobić, trzeba było się po prostu nauczyć. Zajęło mi to trochę czasu. W 2000 roku na festiwalu Freedom Film utworzono nagrodę imienia Andrzeja Wajdy. Odczytano tam list Spielberga zawierający tylko cztery słowa; „To Andrzej, my inspiration” („Andrzejowi, mojej inspiracji”). Pomyślałem wtedy: tak, właśnie teraz!

Janusz Kamiński poprosił Spielberga, żeby napisał do Akademii Filmowej list popierający Wajdę, w którym przedstawił go nie tylko jako reżysera, ale też jako humanistę i bardzo odważnego człowieka.

Początkowo za kampanię płaciłem swoimi kartami kredytowymi. Wkrótce jedyną organizacją, która zdecydowała się wydać pieniądze podatników na niepewny wówczas cel, było Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Wykazało się wyobraźnią i uwierzyło, że to się naprawdę może stać.

W połowie grudnia 1999 roku z inicjatywy właśnie Spielberga do Zarządu Akademii wpływa list sugerujący rozważenie Andrzeja Wajdy jako laureata nagrody honorowej za całokształt twórczości. Pod listem podpisanych jest ponad siedemdziesięciu filmowców. Wśród nich m.in.: Woody Allen, David Lynch,

Miloš Forman oraz Meryl Streep. Pod listem pojawiają się też polskie nazwiska: Janusz Kamiński, Agnieszka Holland, Ewa Braun i Allan Starski.

O ile kandydatów do nagród w poszczególnych kategoriach można wytypować bez większego trudu – kampania toczy się już od listopada i ma charakter otwarty, o tyle wybieranie laureata nagrody honorowej ma charakter tajny. Uważny obserwator może jednak dostrzec, wokół jakich nazwisk legend kina robi się w czasie oscarowej kampanii głośniejsze. Dlatego, choć nazwisko Wajdy przewija się w typowaniach najczęściej, pojawiają się też głosy, że nagrodę może otrzymać kultowy producent Roger Corman czy wybitny reżyser Sidney Lumet³. Wybór Zarządu pada jednak na Wajdę. O decyzji informuje dziennikarzy na specjalnej konferencji prasowej ówczesny Prezydent Akademii, Robert Rehme. Uzasadnienie brzmi następująco: *Andrzej Wajda jest jednym z najbardziej szanowanych filmowców na świecie. Jego filmy pokazywały widzom na całym świecie artystyczne spojrzenie na wolność, demokrację i historię, a sam Wajda poprzez ich realizację stał się symbolem odwagi i nadziei dla milionów ludzi powojennej Europy.*

Siedemdziesiąta druga ceremonia wręczenia Nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej odbywa się 26 marca 2000 roku. Prezenterką nagrody honorowej jest Jane Fonda, która przedstawia sylwetkę laureata. Potem pokazany zostaje krótki film, stanowiący montaż scen z najważniejszych filmów Wajdy. Wreszcie na scenie, przy dźwiękach tematu muzycznego Wojciecha Kilara z filmu *Smuga cienia*, pojawia się sam Andrzej Wajda, powitany przez widownię owacją na stojąco. Kiedy oklaski cichną, Wajda podchodzi do mikrofonu i mówi: *Ladies and Gentlemen, będę mówił po polsku, bo chcę powiedzieć to, co myślę – a myślę zawsze po polsku. Przyjmuję tę zaszczytną nagrodę jako wyraz uznania nie tylko dla mnie, ale dla całego polskiego kina. Tematem wielu naszych filmów były okrucieństwa nazizmu, nieszczęście, jakie niesie komunizm. Dlatego teraz chcę podziękować amerykańskim przyjaciołom Polski i moim rodakom, którym kraj nasz zawdzięcza powrót do rodziny demokratycznych narodów, do zachodniej cywilizacji i instytucji i struktur bezpieczeństwa. Gorąco pragnę, aby jedynym ogniem, którego doświadcza człowiek, był ogień wielkich uczuć. Miłości, wdzięczności i solidarności.*

Krystyna Zachwatowicz:

Kiedy mąż dowiedział się, że otrzymał tego Oscara, przede wszystkim zastanawiał się, co właściwie powinien powiedzieć w ramach podziękowań. To Stasio Tym doradził mu, że te słowa powinny paść po polsku. I Andrzej tak zrobił, dzięki czemu ten tekst bardzo ładnie wyszedł.

Kiedy Andrzej wyszedł na scenę, kilka tysięcy ludzi, zgromadzonych w wielkiej sali, gdzie odbywała się ceremonia, urządziło mu owację na stojąco.

I czuło się, że nie był to kurtuazyjny gest, tylko bardzo ciepłe przyjęcie. To był naprawdę wzruszający moment.

Niemal bezpośrednio po powrocie do Polski Wajda przystępuje do pracy nad telewizyjną adaptacją powieści Stanisława Rembeka *Wyrok na Franciszka Kłosa*. Zrealizowany w zaledwie kilkanaście dni zdjęciowych – między 15 maja i 7 czerwca, film zostaje pokazany po raz pierwszy już 24 września. W tym czasie Wajda powoli rozpoczyna już przygotowania do realizacji kolejnego projektu filmowego – *Zemsta* na podstawie tekstu Aleksandra Fredry...

Paweł Edelman:

Zemsta była projektem zdecydowanie trudniejszym niż *Pan Tadeusz*, co wynika z charakteru tekstu, który jest podstawą scenariusza. Dzieło Mickiewicza to poemat epicki, czyli opowieść wielowątkowa, rozgrywająca się w różnych czasach, w wielu miejscach, z galerią barwnych postaci. Scenariusz według dzieła Mickiewicza zachował te wszystkie cechy, stając się idealną podstawą dla filmu. *Zemsta* Fredry to tekst teatralny, podporządkowany możliwościom sceny. Ogranicza się do kilku obiektów, kilku postaci i niewielu scen. W trakcie pracy nad scenariuszem wydawało nam się, że nie ma sensu rozbijanie tego naturalnego, fantastycznie skonstruowanego scenariusza, jakim jest dramat Fredry, i ubarwianie go zmianami. Zdecydowaliśmy, że raczej trzeba być wiernym oryginałowi i jego układowi fabularnemu. Staraliśmy się oczywiście jak najwięcej scen przesunąć w plener, kiedy tylko tekst dawał taką możliwość.

Magdalena Biedrzycka:

Pamiętam, jak pojechaliśmy na dokumentację do Ogrodzieńca. Cały ten zamek tonął w bieli. Mnie śnieg sięgał do pasa, co stwierdziłam osobiście, bo chłopcy dla zabawy wstawili mnie w zaspy. A kiedy przyjechaliśmy po dwóch miesiącach, już na zdjęcia, po śniegu nie było ani śladu – za to wszędzie była zielona trawa. Dlatego nie było wyjścia, musieliśmy użyć sztucznego śniegu.

Michał Kwieciński:

Z producenckiego punktu widzenia *Zemsta* była przygodą prowincjuszy. Skoro pan Andrzej wymyślił, że całość rozgrywa się w zimie, to zaplanowaliśmy zdjęcia na luty 2002 roku. Jednocześnie w jakimś reportażu z planu filmu hollywoodzkiego zobaczyłem, że w Stanach zimę robią sztucznie. Na wszelki wypadek sprowadziłem więc z Anglii firmę Snow Business. I dobrze się stało. Śnieżyli nam codziennie w tym koszmarze, jaki rozgrywał się w Ogrodzieńcu. Bo to był prawdziwy koszmar: krótki dzień zdjęciowy, błoto, zimno...

Kiedy skończyliśmy zdjęcia, przyjechał do mnie szef tego Snow Businessu. I w pewnym momencie mówi do mnie: „Nie chciałem się wtrącać, ale dlaczego

właściwie robiliście ten film w zimie? Po to jest moja firma, żeby ekipy mogły spokojnie pracować w lecie. Wtedy jest długi dzień zdjęciowy, ciepło, my wszystko pięknie wyśnieżamy – i można spokojnie pracować”. A my właśnie zachowaliśmy się jak typowi prowincjusze: zamiast poobserwować, jak to się robi na świecie, zupełnie bezmyślnie zaplanowaliśmy zdjęcia na zimę, bo wydawało nam się, że śniegu będzie sporo, a Snow Business co najwyżej uzupełni śnieg tu i ówdzie. Sami sobie zafundowaliśmy tę mękę.

Magdalena Biedrzycka:

Mieliśmy zaplanowany jeden dzień zdjęciowy na scenę, kiedy Papkin zmierza do zamku. Tu już żadna, nawet najlepsza firma nie była w stanie nam pomóc – ustawienie kamery miało być takie, żeby było widać krajobraz po horyzont. A kiedy obudziliśmy się rano, okazało się, że raz jeszcze sprawdziło się słynne szczęście pana Andrzeja. On ma chyba jakąś specjalną umowę z Panem Bogiem co do pogody w swoich filmach, bo w nocy napadało tyle śniegu, że żadna firma nie była nam potrzebna.

Magdalena Dipont:

Pan Andrzej zaproponował, a produkcja zatwierdziła ten pomysł, żeby autorem scenografii *Zemsty* był Tadeusz Kosarewicz, jeden z naszych najwybitniejszych scenografów, który pracował już przy *Ziemi obiecanej*. Tyle że w pewnym momencie okazało się, że pracy będzie bardzo dużo – wszystkie plenery kręcone były w Ogrodzieńcu, wszystkie wnętrza – w Warszawie (dwie hale zdjęciowe w Wytwórni na Chełmskiej zabudowane były dekoracjami do tego filmu). Stało się jasne, że jedna osoba nie zapanuje nad tym wszystkim. Pan Tadeusz zdecydował, że powinnam dołączyć do ekipy.

Zajmowałam się głównie tym, co się działo w Warszawie. Pan Tadeusz zrobił główną koncepcję: na przykład zdecydował, że pomieszczenie Cześnika będzie miało sklepienie beczkowe, z której strony znajdą się okna, jaka będzie komunikacja w przestrzeni. Natomiast całą resztę musiałam wymyślić i narysować.

Pan Andrzej wymyślił, że podłoga w sali Cześnika powinna być jak w szwedzkich pałacach – z szerokich desek, ale na drewnie malowana jest zwykle mozaika, stylizowana na mozaikę kamienną. Produkcja obiecała nam ściągnięcie ze Szwecji odpowiedniej książki, żebyśmy mieli do czego się odnieść, ale szło im to jak po grudzie, aż w końcu straciliśmy cierpliwość i namalowaliśmy tę mozaikę sami. Kiedy już wszystko było gotowe, wzięłam pana ze szlifierką i w miejscach, gdzie najczęściej się chodzi, starannie wycieraliśmy tę podłogę. Mnóstwo takich szczegółów – to była moja praca.

Paweł Edelman:

Zadanie było o tyle trudne, że miałem do czynienia z ogromnymi scenami, które rozgrywają się między dwoma, trzema bohaterami w jednej przestrzeni – w jednym pokoju, w jednej sali. Inscenizacja robi się wtedy z natury rzeczy bardziej skomplikowana. Aktorzy chodzą w prawo i w lewo, i w każdym miejscu muszą wyglądać dobrze. Oświetlenie takich scen wymaga dużo więcej wysiłku i jest to robota koronkowa, choć nikt poza fachowcami nie ma o tym pojęcia.

Spędziliśmy z Andrzejem Wajdą wiele czasu, myśląc i rozmawiając, jak przełożyć *Zemstę* na język kina. Rozrysowywaliśmy sobie też poszczególne kadry – Andrzej do dzisiaj ma teczkę z rysunkami, które powstały przy tej okazji. Uznaliśmy, że naszym punktem wyjścia przy rozwiązaniu inscenizacyjnym poszczególnych scen będzie pozostawienie aktorom swobody. Staraliśmy się dostosowywać kamerę do aktorów, a nie odwrotnie. Drugim założeniem było zachowanie ciągłości emocji i temperatury sceny przez rejestrowanie dużych partii tekstu. Nie chcieliśmy zmuszać aktorów do grania małymi kawałkami. Po trzecie – staraliśmy się, żeby sceny nie były statyczne.

ZEMSTA

ANDRZEJ WAJDA

10. IX. 2007. Warszawa.

Drogi Tadeusz,

Oto rezultat naszego spotkania z Tadeuszem
oprodzić więc. Czeki przekazać na zine, aby
mnie pojechać jak to będzie wyglądało,
resztę pozostawić jako materiał doku-
mentalny. Teraz najważniejsze:

1. Rejent na bramę wiadową na podwórku
jeśli potrzebny je murem, ale nie
potrzebny też kiojce.
Proponuję aby je zrobić w izbie z pale-
mykiem, ale strpu - gdzie jak pisał była
kuchnia. (brama wiadowa z zewnątrz do
złotoczenia - może od tyłu zamki?).
2. Widzę Rejenta pomieszczenia tu gdzie
Schody - może widać wchodzić od bramy
wjazdowej.
3. Czesnik wiezka na piotrze na preciaz.
Tam jest podłoga na której ułożą byzbu-
dować catherine te powtarzanie de korr-
gi w Studio z oknem na podwórku jedynym
wiokna mi na serdci kraj obraz w scianie
preciaz.
4. Nie widzę natomiast sposobu na wycięcie tych
murów zewnętrznych jako rozgrzewania
aby zważyć na strou.

Sciskam serdecznie

Andrzej W.

List do Tadeusza Kosarewicza z uwagami na temat scenografii do *Zemsty*

Daniel Olbrychski:

Podobnie jak przy *Panu Tadeuszu* Andrzej trochę się bał, jak zareaguję na propozycję roli Dyndalskiego. Byłem zachwycony tą propozycją. W tym samym czasie w przedstawieniu w Teatrze Polskim grałem Cześnika i uważałem, że nie ma sensu przenosić mojej roli z teatru do kina. Pamiętam zresztą, jak w czasie konferencji prasowej przed rozpoczęciem zdjęć ktoś zadał pytanie: „Dlaczego pan Olbrychski ma grać Dyndalskiego, takiego safandulę?”. Wajda tylko uśmiechnął się w odpowiedzi: „A, bo jestem ciekaw, czym mnie mój stary przyjaciel znowu zaskoczy”. On nie wiedział, jak ja to będę grać.

Andrzej Seweryn:

O ile przy *Panu Tadeuszu* przed zdjęciami były tylko omówienia kolejnych scen, o tyle przy okazji *Zemsty* na prośbę Andrzeja zorganizowano nam taki obóz kondycyjny. Wyjechaliśmy wspólnie na kilka dni i pracowaliśmy nad tekstem. Być może były nawet jakieś próby sytuacyjne, tego już niestety nie pamiętam.

Krystyna Zachwatowicz:

Utarła się tradycja, że kiedy *Zemsta* wystawiana jest w teatrze, kostiumy młodych bohaterów są dziewiętnastowieczne. Wymyśliliśmy zatem, żeby Wacław i Klara byli w tym świecie z osiemnastego wieku. Poza tym chcieliśmy pokazać, że pod tym osiemnastowiecznym warcholstwem kryje się coś, co jak najbardziej można odnieść do współczesności. Słowa Cześnika: „Ja – z nim w zgodzie? – Mocium Panie, / Wprzód słońce w miejscu stanie! / Prędej w morzu wyschnie woda, / Nim tu u nas będzie zgoda” – były aktualne w czasach Fredry, były też aktualne w czasie premiery filmu, a jeszcze bardziej aktualne są dzisiaj...

Magdalena Biedrzycka:

Do pracy przy *Zemście* polecił mnie Michał Kwieciński, z którym bardzo dużo już wtedy współpracowałam. Początkowo przestraszyłam się tej propozycji, ale szybko uspokoiłam się, kiedy dowiedziałam się, że będę pracowała z panią Krystyną Zachwatowicz. Zostałam przez panią Krystynę i pana Andrzeja zaproszona do nich, do domu. Spędziłam z nimi niezwykle wieczór, w czasie którego rozmawialiśmy nie tylko o Fredrze. Pamiętam, że wyszłam z tego spotkania z poczuciem, że zostałam zaakceptowana. To się zresztą potem przełożyło na pracę na planie – oboje cały czas dbali o to, żebym nie czuła się jak ktoś „od zmywania garnków”. Ani przez moment się tak nie poczułam, to rzeczywiście była wspólna praca, choć jeśli chodziło o doprecyzowanie

szczegółów, brała je na siebie pani Krystyna.

Każda z nas coś od siebie wniosła w ten film. Ja na przykład zaproponowałam, żeby Klara, zazwyczaj przedstawiana jako panienka w kontusiku, była jedyną z tego grona postaci, po której widać, że ma jakiś majątek, a jednocześnie wie, co się dzieje na świecie. Dlatego powiedziałam, że filmowa Klara musi wyglądać jak z portretów Thomasa Gainsborough: angielska moda i wysokie włosy. Agata Buzek miała wtedy włosy do pasa, więc na próbę kostiumową Waldek Pokromski przygotował jej taką fryzurę, ale na czas zdjęć ułatwił sobie zadanie i zrobił perukę, inaczej codziennie cztery godziny musielibyśmy czesać Agatę.

Skoro tak bardzo rozpędziłyśmy się z tymi kostiumami, uparłyśmy się, że wszystko musi być autentyczne. Jeśli ma być futerko przy sukni Podstoliny, to z prawdziwych norek. Jeśli koronki – to autentyczne. Dlatego koronki przy sukniach pochodzą z moich zbiorów – ja całe życie kupuję takie rzeczy, ilekroć coś cennego wypatrzę. Jedynie kapelusz dla Papkina stanowił problem – nigdzie w Polsce nie mogłam znaleźć kogoś, kto zrobiłby mi taki kapelusz, jaki chciałam. Skorzystałam więc z pomocy mojej siostry.⁴ Akurat była w Londynie, podpisała więc odpowiedni kwitek w wypożyczalni i wkrótce kapelusz znalazł się w Ogrodzieńcu.

Krystyna Zachwatowicz:

Guziki. Jeden z elementów kostiumu, szczególnie filmowego, na który zwracam szczególną uwagę. Stąd zależało mi bardzo, aby przy kostiumach znalazły się guziki niciane. Problem polegał na tym, że nikt już w Polsce takich nie robi – są tylko albo plastikowe, albo czarne, jak u księży przy sutannach. Wiedziałam za to, gdzie takie guziki można kupić w Paryżu. Dlatego kiedy poleciliśmy do Romka Polańskiego na przymiarkę kostiumu – Romek był wtedy zajęty końcówką montażu *Pianisty* i nie mógł przylecieć do Warszawy – kupiłam guziki do wszystkich kostiumów dla każdego aktora w tym filmie.

Magdalena Biedrzycka:

Postanowiłyśmy, że Papkin będzie wyglądał anachronicznie w stosunku do pozostałych postaci – stąd ten jego podniszczony kaftan. Raz, że taki strój świetnie pasował do figury Polańskiego, dwa – chcieliśmy pokazać, że Papkin to człowiek, który chodzi w jednym i tym samym stroju od trzydziestu lat. Dlatego został uszyty piękny kostium dla Papkina, który potem pracowicie trzy tygodnie niszczyłam...

Paweł Edelman:

Ciekawie było obserwować na planie pracę Andrzeja Wajdy jako reżysera i Romana Polańskiego jako aktora. To są dwie całkowicie odmienne osobowości.

Roman jest człowiekiem przypominającym nieco absolwenta Actors Studio. Potrzebuje precyzyjnej wiedzy na temat swojego stanu, tego, co było wcześniej, co będzie dalej, dokładnej analizy tekstu, wielokrotnych prób, natomiast pan Andrzej nie ma takiej cierpliwości w sobie. Wajda jest malarzem z wykształcenia, wizjonerem. Umieszcza bohatera w pewnej konkretnej sytuacji i obserwuje, co z tego wyniknie. Wszystkie te staranne analizy nie są mu potrzebne. I na tym tle dochodziło między nimi do... Nie do spięć, bo był wzajemny szacunek, ale do starcia osobowości. To było fascynujące.

Michał Kwieciński:

Z mojej perspektywy wyglądało to tak, że Polański narzucił swój sposób grania i pan Andrzej w ogóle z nim nie dyskutował. Trzeba jednak pamiętać, że Polański miał bardzo trudne zadanie, bo ta rola miała olbrzymie partie tekstu do nauczenia się, do tego konieczność śpiewania piosenek, sceny wymagające wysiłku fizycznego – Polański poradził sobie z tym więcej niż znakomicie.

Magdalena Biedrzycka:

Miałam okazję obserwować Polańskiego zarówno na planie *Zemsty*, jak i nieco wcześniej, przy okazji realizacji *Pianisty*. Imponuje mi, jak on dba o każdy, nawet najmniejszy detal. Doskonale pamiętał, że Papkin powinien mieć dziurawy but, choć w większości scen w ogóle nie było tego widać. I nagle w scenie, kiedy miał przelatywać przez płot, zapytał, gdzie jest dziurawy but dla niego – ze względu na warunki staraliśmy się dbać o aktorów, ale w tym wypadku pracowicie, tuż przed ujęciem, przebijaliśmy jakimś gwoździem zelówkę...

Z drugiej strony Polański gotów był na każde poświęcenie. W scenie śniadania dwie godziny bez słowa protestu jadł zimną golonkę. Kiedy ujęcie było gotowe, Polański wylądował oczywiście w toalecie, z powodu problemów żołądkowych. Były na tyle gwałtowne, że zgubił wtedy swoje wąsy, przez co Waldek Pokromski musiał na ostatnią chwilę zrobić mu nowe, żeby kolejny dzień zdjęciowy mógł odbyć się bez przeszkód...

Daniel Olbrychski:

Andrzej z Romkiem współpracowali przy *Zemście* wspaniale. Andrzej, tak jak od każdego aktora, oczekiwał od Romana aktorskiej inwencji. Polański wiedział też doskonale, kiedy może sobie pozwolić na jakieś sugestie reżyserskie. Tak było w scenie, kiedy Dyndalski pisze ów słynny list, dyktowany przez Cześnika, a Papkin pisze w tym momencie swój testament. To jest genialnie napisana scena, nie tylko w polskim komediopisarstwie. Wajda ustawił to tak, że ja siedziałem tyłem do kamery, było widać twarz Romka, no i Janusza Gajosa, który jako Cześnik dyktował swój list. Trwa ujęcie i nagle w połowie sceny Romek

parsknął śmiechem.

– Romek, nie wygłupiaj się, przerwałś taką dobrą scenę! – woła Andrzej.

– Andrzej – Romek na to – przestaw trochę kamerę, to zobaczysz, jak się potem widownia będzie śmiała. Bo ja się śmieję z tego, co Danek gra.

Zdjęcia do *Zemsty* ukończone zostają 28 marca 2002 roku, a już 30 września odbywa się uroczysta premiera filmu. Przyjęcie filmu jest dobre, choć już nie tak entuzjastyczne, jak przy okazji *Pana Tadeusza*. Tadeusz Sobolewski pisze w „Gazecie Wyborczej”: *Zemście Wajdy brak zdecydowanego tonu. Film raz ucieka w umowność, to znów w naturalizm. Chwilami znać pazur Wajdy, a chwilami czuje się ciężar lektury obowiązkowej. W scenach najświetniejszych – pisania listu czy posłowania Papkina, zakończonego zrzuceniem go ze schodów – zapomina się o teatralnym rodowodzie tekstu. Trudno jednak o nim nie pamiętać, gdy Dyndalski idzie przez dziedziniec, wypowiadając Fredrowski tekst wierszem. (...) Mur graniczny, przecinający pokoje zamkowe, charakteryzuje sytuację Cześnika i Rejenta, ale także film Wajdy. Zemsta jest filmem przełamanym, nierównym, pełnym pomysłów, prowadzących w różne strony. Czy mogło być inaczej? Czy ten doskonały tekst teatralny można przełożyć na kino?*

Ramku Drogi, powiedz Sam, czy to nie
jest wspaniałą okazją, aby spotkać
się raz jeszcze w tym życiu i powołać
na ekran ta zdumiewająca postać ~~na~~
jaka jest PAPIRUS ZEMSCIE Brabrego
Fredry - Twój Andrzej Wajda

List do Romana Polańskiego, późniejszego Papkina w *Zemście*

Początkowo wydaje się, że zdanie krytyki dzielają widzowie. Jeśli *Pana Tadeusza* obejrzało w kinach ponad sześć milionów widzów, *Zemsta* osiąga wynik 1,97 miliona. Dopiero przyszłość pokaże, że o takim wyniku frekwencyjnym zdecydowana większość polskich produkcji może jedynie pomarzyć. Mimo upływu czternastu lat od premiery *Zemsta* wciąż utrzymuje się w dziesiątce najchętniej oglądanych filmów polskich zrealizowanych po 1989 roku. Co więcej, Andrzej Wajda pozostaje jedynym twórcą, który w owym rankingu ma w pierwszej dziesiątce aż trzy tytuły. Tym trzecim okaże się następny po *Zemście* projekt reżysera – bodaj najbardziej osobisty w jego karierze...

1 Lew Rywin, producent filmowy, w momencie rozpoczęcia prac nad *Panem Tadeuszem* miał już na koncie zrobione przez siebie m.in. *Wielki tydzień* Andrzeja Wajdy czy *Tato* Macieja Ślesickiego. Był również koproducentem *Listy Schindlera* Stevena Spielberga i producentem wykonawczym takich filmów jak *Europa, Europa* Agnieszki Holland i *Król Olch* Volкера Schlöndorffa.

2 Wypowiedzi Janusza Kamińskiego i Pawła Potoroczyna pochodzą z „Gazety Wyborczej”, z 21.01.2000 roku.

3 Obaj twórcy również zostaną wyróżnieni przez Akademię Honorowymi Oscarami. Lumet odbierze go w 2006 roku, Corman – pięć lat później.

4 Anna Biedrzycka-Sheppard, autorka kostiumów, pracowała m.in. ze Stevenem Spielbergiem, Quentinem Tarantino czy Romanem Polańskim. Trzykrotnie nominowana do Oscara.

16. INTYMNOŚĆ BÓLU

13.VIII.08



Marta i przyjaciel idą w stronę
kamerę w ruchu



Marta patrzy - widzi
kamerę w ruchu



na skrajnie siedzi Bogus i Hal
sprzączka - kamerę zbliża się
kamerę w ruchu



Marta i przyjaciel widać siedzących
kamerę w ruchu



przez siedzących: Marta i przyjaciel
oddają schodek do dołu.
kamerę w ruchu.

nie kamera z uśmiechem.

Scena spotkania Pani Marty i Bogusia z filmu *Tatarak* – rysunki

poszczególnych ujęć przygotowane przez Andrzeja Wajdę.

Piąty marca 1940 roku. Tego dnia najwyższe władze Związku Sowieckiego podejmują decyzję, że polscy jeńcy wojenni to „zdeklarowani wrogowie władzy sowieckiej, nierokujący żadnej poprawy”. Owi „wrogowie” to przede wszystkim oficerowie wojskowi, ale też osadnicy ziemscy czy funkcjonariusze policji. Wszyscy – ponad 25 tysięcy osób – od jesieni 1939 roku przebywają w trzech obozach specjalnych – w Kozielsku, Starobielsku i Ostaszkowie. Teraz wszyscy na mocy owego dekretu, podpisanego przez Stalina, mają zostać rozstrzelani bez postawienia jakichkolwiek zarzutów czy przeprowadzenia śledztwa.

Egzekucje trwają od początku kwietnia do połowy maja. Odbywają się co najmniej w pięciu miejscach...

Krystyna Zachwatowicz:

Matka Andrzeja długo łudziła się, że jej mąż żyje. Czekali całą wojnę: matka, Andrzej, jego brat... Ale po wojnie Czerwony Krzyż odpisywał, że nie ma żadnych wiadomości na temat kapitana Wajdy i powoli stawało się jasne, że jego już nie ma. Choć matka Andrzeja nie przyjmowała tego do wiadomości.

Jeszcze pod koniec 1988 roku, zanim oficjalnie można było mówić głośniej o Katyniu, dzięki księdzu Niedzielakowi¹ jako jedni z pierwszych w kościele Karola Boromeusza w Warszawie ufundowaliśmy z mężem tabliczkę pamiątkową, na której jest nazwisko: kapitan Jakub Wajda, prawdziwy rok śmierci i informacja, że został zamordowany w Katyniu. Długo nie przypuszczaliśmy, że są jeszcze jakieś inne miejsca kaźni. Dopiero w 1994 roku pojawiła się pierwsza formalna lista ofiar, choć i tak niepełna, bo do dziś nie ma listy białoruskiej. Wtedy właśnie dowiedzieliśmy się prawdy, że ojciec Andrzeja został zamordowany nie w Katyniu, a w piwnicy w Charkowie i pochowany w Piatichatkach pod Charkowem. Dlatego potem w filmowym *Katyniu* pojawi się scena, kiedy generał, grany przez Janka Englerta, zostanie zamordowany w podobny sposób.

Michał Kwieciński:

Andrzej Wajda od lat ma swoją listę tematów, którymi żyje, które chciałby zrealizować. Powraca do niej co jakiś czas i na swój sposób uaktualnia: pewne projekty zdążył zrobić, niektóre straciły aktualność, a jeszcze inne po prostu przestały go interesować. Są i takie, które nabierają znaczenia bardziej niż pozostałe. Wtedy zapada decyzja, żeby rozpocząć poważniejszą pracę. Tak było z *Katyniem*. Kiedy Andrzej zdecydował, że chce wreszcie zmierzyć się z tym tematem, powstał pierwszy podstawowy problem: no dobrze, ale kto to napisze?

Przez wiele lat Andrzej opierał się na dobrej literaturze, a jeśli realizował projekty oryginalne, miał do dyspozycji znakomitych scenarzystów, z Aleksandrem Ściborem-Rylskim na czele. Dziś Andrzej nie ma swojego literata, dlatego kształtowanie formy przyszłego projektu zawsze idzie jak po grudzie. W przypadku *Katynia* trwało to cztery lata, zanim powstał taki scenariusz, który zyskał autorską pieczęć Wajdy.

Krystyna Zachwatowicz:

Bardzo długo nie wiadomo było, jak właściwie wejść w ten temat. Powstawały różne wersje scenariuszy – pisał na przykład Odojewski.² Ale wszystkie te teksty to nie było to, czego Andrzej oczekiwał. Dopiero kiedy padł pomysł, żeby pokazać to z perspektywy czekających kobiet, wykorzystując pośrednio przeżycia matki Andrzeja – prace ruszyły na dobre.

Magdalena Biedrzycka:

Decyzja o tym, że ruszają zdjęcia do *Katynia*, zapadła w sierpniu 2006 roku, a już na przełomie września i października zaczynaliśmy zdjęcia. Na pierwszy ogień miała pójść sekwencja otwierająca film: scena na moście, kiedy spotykają się dwie grupy uciekających ludzi. To było duże wyzwanie, bo w scenie miało wziąć udział 500 statystów. To oznaczało, że muszę przygotować 500 kompletów kostiumów z tamtej epoki: żeby pokazać ludzi, cywilów, którzy pod wpływem zagrożenia uciekali z własnych domów, łapiąc, co popadło. Dlatego z moimi ludźmi w ciągu sześciu tygodni przekopałam się przez magazyny, wybrałam odpowiednie rzeczy, które były w strasznym stanie, doprowadziliśmy je do porządku. Potem odbyły się przymiarki, tak że w dniu rozpoczęcia zdjęć statyści przychodzili ubrać się w gotowe komplety kostiumów: od kapeluszy po buty, a niektóre dziewczyny miały też na sobie bieliznę z tamtych lat. I można było robić scenę. Natomiast dla mnie ta gigantyczna praca wykonana w okresie przygotowawczym oznaczała jedno: zyskałam background dla całego filmu, bo kostiumy dla statystów mogłam potem wykorzystywać w innych scenach zbiorowych, dowolnie je modyfikując.

Michał Kwieciński:

Okres przygotowawczy do *Katynia* był rzeczywiście krótki, co w znacznej mierze wiązało się ze sprawami finansowymi. Ale decyzja, by zacząć akurat od sceny na moście, wiązała się z pewną zasadą, która chyba tylko w przypadku Andrzeja Wajdy jest skuteczna. Otóż obojętnie, jaka jest skala filmu, o czym jest fabuła, Andrzej zawsze chce, aby jako pierwsza realizowana była najtrudniejsza scena w filmie. Chodzi o to, żeby ekipa poczuła, że robi się film i że to jest trudne wyzwanie. Czyli trzęsienie ziemi jest na początku, a potem już tylko łatwiej.

Poczułem ulgę, kiedy zdjęcia do *Katynia* ruszyły, bo droga do realizacji była wyjątkowo długa: od heroicznej opowieści o żołnierzach, po historię opowiadaną w gruncie rzeczy przez kobiety. Dopiero kiedy do prac nad scenariuszem włączył się Andrzej Mularczyk, ten film zaczął nabierać realnego kształtu. Choć w wizji pana Mularczyka całość była opowiadaną z punktu widzenia jednej bohaterki, to Andrzej Wajda podjął decyzję o rozpisaniu fabuły na kilka bohaterek.

Maja Ostaszewska:

Rolę Anny w *Katyniu* otrzymałam w wyniku zdjęć próbnych. Próbowałam na podstawie wcześniejszej wersji scenariusza, w której nie było jeszcze tyłu wątków. Ta postać, która w ostatecznej wersji stała się Anną, oryginalnie składała się z wątków rozbitych później między Annę i Generałową, czyli postać, którą zagrała Danusia Stenka.

Zdjęcia próbne odbywały się w małym pokoiku castingowym. Uczestniczył w nich pan Andrzej. Zapamiętałam atmosferę wielkiego skupienia, miałam poczucie, że rzeczywiście pracujemy. Pan Andrzej dawał niewiele uwag, ale były one bardzo inspirujące, bo pomagały zbudować krajobraz wewnętrzny postaci. Podziękowaliśmy sobie, rozstaliśmy się i... na rok zapadła cisza. Prawdę mówiąc, byłam przekonana, że nie zagram. Dopiero później dowiedziałam się, że ta cisza wynikała z kolejnej zmiany koncepcji scenariusza.

Byłam szczęśliwa, kiedy rok później zadzwoniono do mnie z propozycją zagrania roli Anny, już bez konieczności robienia kolejnych próbnych zdjęć. A potem, kiedy przeczytałam ostateczną wersję scenariusza, byłam porażona, również z osobistych powodów. Pan Andrzej, zapraszając mnie do zagrania w tym filmie, nie wiedział, że ja również mam swoją historię rodzinną związaną z Katyniem. Historia Anny była bliźniaczo podobna do historii mojej prababki. Ona również wyruszyła w poszukiwaniu swojego męża, by namawiać go do powrotu, do dezercji, potem została sama z córką i nigdy nie pogodziła się z faktem, że jej męża już nie ma. Mój pradziadek miał na imię Jan – ojciec opowiadał mi, jak prababcia śpiewała mu, swojemu wnukowi, do snu: „Rozkwitały pąki białych róż, wróc Jasieńku z tej wojenki...” – choć była już wtedy bardzo starszą panią, a prawda o Katyniu była już wtedy znana.

Okres przygotowawczy był niezwykle. W gruncie rzeczy przed planem zdjęciowym nie mieliśmy jakichś prób aktorskich. Spotykaliśmy się, oglądaliśmy dokumenty o Katyniu, z których część potem znalazła się w filmie. Sporo też rozmawialiśmy, o czym właściwie chcemy opowiedzieć w tym filmie. Bardzo szybko w czasie tych spotkań dowiedziałam się od pana Andrzeja, że pierwowzorem postaci Anny jest w dużym stopniu jego matka. Nie do końca, bo choć wszystkie postaci i wydarzenia miały swoje odpowiedniki w rzeczywistości, stanowiły jednak zlepek różnych przypadków. Niemniej był to dla mnie zaszczyt,

ale też ogromne obciążenie, by nie zawieść jego wyobrażenia. Na plan często przychodził brat pana Andrzeja. Dostałam nawet od niego fotografię ich matki, którą nosiłam potem cały czas przy sobie, w egzemplarzu scenariusza.

Zawsze bardzo mi zależało, żeby ta bohaterka, którą zagrałam, nie była naiwna. Chciałam pokazać, że wielka wiara w to, że będzie dobrze, pozwala jej zachowywać się tak, jak się zachowywała. A z drugiej strony Anna jest świadoma tego, co się dzieje, tylko nie chce tego przyjąć do wiadomości. Nie potrafiłaby wtedy żyć, a przecież zostaje z małą córeczką, musi być dla niej silna.

Ta postawa Anny chyba najdobitniej wyrażona jest w scenie rozmowy z matką Andrzeja. Tej na Plantach. To była scena, nad którą bardzo długo dyskutowaliśmy, również z Mają Komorowską, na ile pomiędzy nami powinno być ostro. Byłam absolutnie orędowniczką tego, żeby to była ostra scena, mimo że te kobiety są przecież sobie bardzo bliskie. Trzeba też pamiętać, że pracowaliśmy wszyscy pod ogromną presją, bo film nie miał jeszcze nawet skończonych zdjęć, a my już dostawaliśmy listy, jakie są oczekiwania... Dlatego zależało nam, żeby postacie, które pojawią się na ekranie, nie były pomnikami ze spiżu, żeby to byli ludzie z krwi i kości, a zatem żeby było miejsce i na konflikt między nimi. Konflikt spowodowany akurat w przypadku tych dwóch postaci – teściowej i synowej – strasznym bólem. One obie podnoszą na siebie głos, ale w gruncie rzeczy są w pełni świadome, że stało się coś nieodwracalnego i w żaden sposób nie chcą, a może nie potrafią, się z tym pogodzić.

Przed wejściem na plan, przed rozpoczęciem ujęcia, rozmawialiśmy o tym, co za chwilę będzie do zagrania. Pan Andrzej mówił nam, co dla niego jest w danej scenie najważniejsze. Doskonale wiedział, o co mu chodzi. Ale słuchał też naszych uwag. I już po jednym zdaniu potrafił powiedzieć: „Nie, nie, głupoty mówicie”. Albo: „To interesujące, zrobmy tak”. Często zamiast konkretnych uwag pan Andrzej mówił o obrazach. Ja jestem ze szkoły Krystiana Lupy, więc taki sposób pracy był mi bliski.

Pierwsze dwa dni zdjęciowe to była ta sekwencja na moście, otwierająca film. Trzeciego dnia mieliśmy robić scenę tego ostatecznego, jak się potem miało okazać, pożegnania Anny z mężem. Pan Andrzej na początek tego dnia powiedział:

– Słuchajcie, nie ma w tym filmie za bardzo scen miłosnych. Dlatego to musi być scena dramatyczna, rozdzierająca serce, ale tu musi się czuć wielką miłość. – Po czym dodał jeszcze: – Jak to zepsujecie, to koniec. – Zatem obciążeni jego słowami zabraliśmy się do pracy.

Pan Andrzej jest malarzem, starannie komponuje każde ujęcie. Dlatego Anna żegna swojego męża, Rotmistrza – Artura Żmijewskiego – a za jego plecami widać, jak cały oddział żołnierzy wsiada do wagonów. Zrobienie tej sceny zajęło nam pół dnia, bo dla pana Andrzeja ważne było wszystko – zarówno to, co rozgrywa się na pierwszym planie, jak i to, co w tle. Wszystko było kręcone na

stronę Artura. Mimo to musiałam być na planie, bo pokazywano mnie tak na trzy czwarte, więc w każdym dublu musiałam płakać naprawdę. Jednocześnie czekałam cały czas, kiedy będzie kręcone na moją stronę, zbliżenie mojej twarzy, żeby uchwycić jeszcze klimat tej sceny. Robiło się coraz później, aż nagle pan Andrzej powiedział:

– Koniec zdjęć.

– Panie Andrzeju, przecież mieliśmy jeszcze robić zbliżenie na mnie? – zdziwiłam się.

– To jutro zrobimy, zaczniemy od tego – odpowiedział pan Andrzej. Omal się nie załamalam, a on dodał: – Przecież pani świetnie to robi, więc nie ma żadnego problemu.

I rzeczywiście, choć nie było już tego całego wojska w tle, następnego dnia trzeba było jeszcze raz zagrać całą tę scenę z Arturem, na nowo stworzyć tę atmosferę intymności, mając w pamięci to, co zdarzyło się dzień wcześniej.

Pamiętam całą sekwencję, która rozgrywała się w domu kapitana Popowa. Grał go Siergiej Garmasz, fenomenalny aktor, z którym pan Andrzej spotkał się w Moskwie w czasie pracy nad spektaklem według *Biesów*, gdzie pan Siergiej grał Lebiadkina. Obaj panowie lubili się bardzo i mieli ze sobą niezwykle kontakt. I właśnie w tym domu kapitana Popowa zbudowany został wspaniały klimat, również w scenografii.

W którymś momencie mieliśmy zrobić scenę rozmowy Anny z kapitanem. Przed ujęciem pan Andrzej podszedł do mnie.

– W tej scenie pani musi stać przy piecu – powiedział.

– Ale dlaczego? – zapytałam. Nie czułam tego w pierwszym momencie. Wydawało mi się, że taka rozmowa powinna odbyć się przy stole.

– Pani musi tak stać przy piecu – pan Andrzej na to – bo pamiętam, bardzo wyraźnie, jak moja matka często stawała przy piecu. Bardzo mi zależy, żeby pani tak stanęła...

Te słowa były i wzruszające, i mocno uruchamiające wyobraźnię. Nagle całą sobą to poczułam: że nie ma co dyskutować, trzeba stanąć przy piecu, przy którym zresztą w jednej chwili bardzo dobrze się poczułam. Kiedy potem oglądałam film, ten obraz samotnej kobiety, stojącej w ciepłe pieca kojarzącego się z tym, co domowe, z poczuciem bezpieczeństwa, mówił o wiele więcej niż to, co mogłyby wyrazić słowa.

To właśnie w tej samej sekwencji zdarzył się jeszcze jeden niezapomniany moment. Byliśmy już gotowi do kolejnego ujęcia, kiedy pan Andrzej przyjrzał się uważniej drzwiom prowadzącym do kolejnego pokoju.

– Słuchajcie – powiedział – to ma zły odcień, nie podoba mi się to. Trzeba przemalować.

Przynieśli farby, pan Andrzej chwycił je i powiedział:

– Odsuńcie się.

Ekipa zamarła w ciszy. Niektórzy dlatego, bo nie wiedzieli, jak się zachować. Inni – bo to, co się działo, miało swój magiczny urok. Myślę też, że dla pana Andrzeja był to moment wyciszenia, uspokojenia się. Dlatego że zazwyczaj na planie jest osobą niecierpliwą. Nie cierpi czekania – irytuje się wtedy, czasem wścieka. To wszystko bierze się z jego niesamowitej energii. Kiedy zaczynaliśmy *Katyń*, my wszyscy byliśmy pełni energii, a pan Andrzej troszeczkę źle się czuł. Im dłużej trwały zdjęcia, tym bardziej byliśmy zmęczeni – a pan Andrzej rozkwitał. Któregoś dnia usłyszeliśmy, że mamy tego dnia szybciej skończyć zdjęcia. „A co, pan Andrzej jest zmęczony?” – zapytał ktoś. Nie, on tego dnia wybierał się do filharmonii... Rzeczywiście, on jest po prostu uzależniony od robienia filmów, to go stymuluje.

Danuta Stenka:

Mój udział w filmie *Katyń* zaczął się od pecha. Dostałam scenariusz, ze swoim nazwiskiem, indywidualnym numerem kopii i z zastrzeżeniem, żeby nikomu nie udostępniać tego tekstu. W tym czasie wyjeżdżaliśmy z przedstawieniem Krzysia Warlikowskiego do Weimaru, a jako że w dniu powrotu do Warszawy miałam spotkać się z panem Andrzejem, wzięłam scenariusz z sobą. Zabierałam go do teatru, żeby w wolnym czasie podumać nad rolą, przygotować się do rozmowy i... któregoś dnia zostawiłam w taksówce. Idąc na pierwsze spotkanie zdenerwowana, czułam się jak uczeń, który nabroił. Na szczęście zostało mi to wybaczone i dostałam kolejny egzemplarz.

Pierwowzorem mojej roli była generałowa Helena z Danielewiczów Smorawińska. Mimo że rola niewielka, pan Andrzej poświęcił jej dużo uwagi. Długo rozmawialiśmy o tej mojej Generałowej: jakim jest człowiekiem, jakie były jej relacje z mężem... W pewnym momencie pan Andrzej powiedział: „Coś by w niej trzeba było jeszcze znaleźć... wie pani... może ona na przykład ma jakąś ułomność? Coś z ręką? Nie wiem, drży jej dłoń, ona nad tym nie panuje i wstydzi się tego?”. I tak zostało. Nie wiem, czy daje się to zauważyć, ponieważ bardzo rzadko się nią posługuję, trzymam tę dłoń głównie pod pachą drugiej ręki. Ale było w tym coś ciekawego dla mnie samej: fakt, że, nawet jeśli widzowie tego nie zauważą, nie domyślą się, ja mam swoją tajemnicę.

Droga Pani Danuta, oto wczesny pierwotny Pani
rola w naszym katyńskim filmie, generałowa
Suworawicka.

To zdjęcie jest dla mnie szczególnie urozmaiczone,
gdyż pochodzi z Suwarki, gdzie i mój ojciec
był w tym czasie oficerem w 41 p. piechoty i gdzie
raz jeszcze dziękuję za wspomnianą rolę i prozę
o wybranie jeśli przewalitem sobie na niewielkie
chwile, ale dokonałem tego w obawie, żeby
nasze opowiadanie katyńskie oddaliły się od innych...
Przeżyłam serdecznie
Agnieszka Wójcik



Helena z Daniełewiczami Mirosławem Suworawickim
Suwarki 22/V. 1921.

25. VIII. 07
Warszawa.

List do Danuty Stenki napisany po zakończeniu pracy nad filmem *Katyń*

Podczas naszych rozmów wyłonił się obraz małżeństwa, które łączy raczej poczucie przyzwoitości niż miłość. W każdym razie ze strony żony. Panu Andrzejowi zależało przede wszystkim na tym, żeby wśród kobiet czekających na swoich mężczyzn Generałowa była tą, która prawdopodobnie jest wierna, ale nie kocha. Prawdę mówiąc, w scenariuszu nie było na to materiału. Jediną sceną, która dawała cię szansy na przekazanie tego, była scena rozmowy z córką – Ewa wraca do domu i opowiada matce o młodym mężczyźnie, którego spotkała, Generałowa domyśla się, że córka się zakochała i w pewnym momencie rzuca, że związek dwojga ludzi nie zawsze oznacza miłość, po czym wtula się w córkę i zaczyna szlochać. W oczekiwaniu na powrót męża uświadamia sobie, że nie była dobrą żoną. Nie dość go kochała. Nie mówi tego córce wprost, raczej daje jej to do zrozumienia. A tak naprawdę chce się przed nią wypowiedzieć. Nie wiem, czy potrzebuje jej rozgrzeszenia, ale na pewno próbuje zrzucić kamień, który, z każdym dniem, z każdym miesiącem i rokiem oczekiwania, coraz większym ciężarem kładzie się na jej sercu.

Właśnie na tej scenie budowałam swoje myślenie o Generałowej. Jakież było moje zaskoczenie, kiedy podczas pierwszej oficjalnej projekcji, dla mediów, okazało się, że została wycięta. To nic dziwnego, że podczas montażu mogą wypaść nawet spore fragmenty roli, ale tutaj zobaczyłam zaledwie kikut mojej postaci. Nie chodziło o to, że rola została pomniejszona, ale że postać nie tworzyła całości, została „skrócona o głowę”. Na dodatek pytana wcześniej w wywiadach, opowiadałam o niej głównie w kontekście tej sceny. Byłam załamana, nie mogłam sobie miejsca znaleźć. Po raz pierwszy i chyba jedyny w życiu postanowiłam zainterweniować. Na szczęście okazało się, że nie jest to ostateczny obraz, że praca nad filmem nie została jeszcze zakończona.

Pan Andrzej wziął pod uwagę moje obiekcje. Nie przywrócił jednak rozmowy z córką, a jedynie płacz w jej ramionach i wykorzystał ten fragment w innej scenie. W domu Generałowej pojawia się jej dawna służąca Stasia. Role się odwróciły, w powojennej rzeczywistości status społeczny służącej, której mąż w nowych władzach objął jakieś ważne stanowisko, diametralnie się zmienił, gdy tymczasem Generałowa stała się persona non grata. Stasia przynosi przechowywaną, ukrywaną przez nią podczas wojny, szablę Generała. Pierwotnie scena kończyła się wyjściem służącej, ale tu reżyser „dokleił” szloch Generałowej w ramionach córki. Ten prosty zabieg nie tylko pozwolił odbudować tę postać, ale wręcz ją pogłębił. Jestem wdzięczna panu Andrzejowi za to, że nie pozostał obojętny wobec moich wątpliwości i chyłę przed nim czoła za tę kunsztowną „wycinankę”.

Po pewnym czasie przyszedł do mnie pocztą list od pana Andrzeja.

Odręcznie napisany, ze zdjęciem generalostwa Smorawińskich. To było niezwykle miłe. Niespotykane.

Michał Kwieciński:

Scenariusz koncentrował się na postaciach kobiecych. Andrzej postanowił wprowadzić jednak pewne zmiany: usunął niektóre wątki kobiece i wprowadził sceny dotyczące samych oficerów.

Magdalena Dipont:

W przypadku tego filmu największym wyzwaniem był dla mnie obóz, w którym przetrzymywano polskich oficerów. Dlatego że ów obóz umieszczony był w cerkwi. Mało tego, przecież to wszystko rozgrywało się zimą z 1939 na 1940 rok. I żeby osiągnąć odpowiedni efekt wizualny, zgodny z realiami historycznymi, hala zdjęciowa musiałaby mieć wysokości budowlanej dwanaście metrów. A w Polsce jedynym miejscem, gdzie można zbudować coś takiego, jest krakowskie studio Łęg, nie mówiąc już o tym, jak olbrzymie byłyby to koszty. Pan Andrzej powiedział nawet, żebyśmy wybudowali tylko fragment. Ale ja chciałam uniknąć sytuacji, że pan Andrzej powie na planie, jak mu się to zdarza: „To jeszcze obrócmy się w tę stronę”, a tam już nic nie będzie.

To była robota niemal detektywistyczna. Pierwsza trudność: gdzie szukać informacji. W Polsce baza wiedzy na temat Kozielska praktycznie nie istniała. Znalazłam zdjęcia, jak to miejsce wygląda współcześnie – na jednej z kanadyjskich stron internetowych. Po prostu jakaś grupa ludzi pojechała na wycieczkę i zdjęcia z wyprawy wrzuciła do sieci. Przynajmniej wiedziałam już, jak to miejsce wygląda obecnie, po tym, jak cerkiew odzyskała je po 1989 roku.

No dobrze, tylko gdzie znaleźć w Polsce podobny klasztor. Klasztorów prawosławnych wiele w Polsce nie ma, na dodatek wszystkie wciąż funkcjonują, więc odpadały w przedbiegach. Wymyśliłam więc, żeby znaleźć klasztor grekokatolicki, ale skupić się na tych terenach, gdzie dominowało budownictwo murowane, a nie drewniane. Wyszło mi z mapy, gdzie takie klasztory mogły być umiejscowione. Idąc tym tropem, zaczęłam szukać w internecie – i znalazłam kilka bardzo interesujących ruin. Zdobyłam więc numer telefonu do autora tych zdjęć. Bardzo miły pan podpowiedział mi, żebym skontaktowałam się z jego kolegą, pracownikiem muzeum w Lubaczowie, historykiem sztuki. W ten sposób trafiłam do pana, który bardzo mi pomógł, bo przygotował dla mnie wycieczkę po okolicznych terenach. I okazało się, że w okolicach Jarosławia wciąż jest sporo miasteczek, gdzie na jednym placu stały cerkiew, synagoga i kościół. W powojennych czasach wiele z tych budynków miało niekoniecznie sakralne zastosowanie, a teraz stały opustoszałe.

W końcu znalazłam. Dobra, duża przestrzeń. Nie do końca zgodna z faktami,

bo cerkwie w Kozielsku miały bardziej klasycyzującą formę, a ta była bardziej w stylu bizantyjskim, ale trudno. Wystarczyło tylko ją wyremontować, trochę metodami prawdziwymi, trochę filmowymi. No i wstawić te wielopiętrowe prycze dla więźniów, które osobiście wyrysowałam. Zresztą przez cały czas martwiłam się, że dałam za małą przestrzeń między kolejnymi łózkami. A z drugiej strony widać, że ci jeńcy nie mają komfortu, bo nawet nie mogą usiąść prosto na łóżku – więc może dobrze wyszło?

Jan Englert:

Swoją drogę artystyczną zaczynałem jako nastoletni chłopak w *Kanale*. Potem nie grałem u Wajdy. I kiedy zadałem Andrzejowi Wajdzie pytanie, dlaczego przypomniał sobie o mnie po kilkudziesięciu latach, odpowiedział: „Bo pan jeszcze żyje”. Widać moją specjalnością stały się teraz role przedwojennych oficerów.

Występu w *Katyniu* nie traktowałem jednak w kategoriach artystycznych. To było uczestniczenie w czymś wykraczającym poza artystyczne ramy. To było spełnienie pewnego obowiązku – a w takim wypadku nie gra się, tylko się jest.

Artur Żmijewski:

Do pracy przy tym filmie zostałem zaproszony przez pana Andrzeja – bez żadnych zdjęć próbnych. Być może był to wynik naszego spotkania przy *Wyroku na Franciszka Kłosa*. Dostałem scenariusz do przeczytania i zaczęliśmy przygotowania.

Od samego początku miałem – wiem, że nie tylko ja – takie poczucie, że uczestniczę w czymś szczególnym. Pamiętam z czasów studiów, że o *Katyniu* w ogóle nie można było mówić głośno. A nawet jeśli ktoś coś przebąkiwał po cichu, musiał liczyć się z tym, że mogą go spotkać jakieś represje. Dopiero po 1989 roku można było mówić bardziej otwarcie. Pojawiały się pierwsze publikacje, filmy dokumentalne. Natomiast *Katyn* Andrzeja Wajdy miał być pierwszym filmem fabularnym na ten temat. Dlatego każdy z nas w momencie, kiedy znalazł się w obsadzie, miał poczucie, że bierze udział w projekcie, który przeszedł do historii polskiego kina, jeszcze zanim padł pierwszy klaps.

Pan Andrzej jest człowiekiem niezwykle otwartym. Na długo przed okresem zdjęciowym spotykaliśmy się z nim – Maja Ostaszewska, Andrzej Chyra, ja – i rozmawialiśmy. Każdy z nas przeczytał sporo na temat zbrodni katyńskiej, więc były to długie, rzeczowe rozmowy, o samym filmie, ale i o postaciach, które będziemy grali. To było bardzo owocne, bo już przed zdjęciami mieliśmy sporo przegadane.

Na planie, przed realizacją konkretnej sceny, siadaliśmy z panem Andrzejem w jakimś ustroniu i ustalaliśmy, co jest wiodącym tematem tej sceny, już ostatecznie. Wtedy też staraliśmy się ubrać te rzeczy w słowa – choć dialogi były

zapisane w scenariuszu, to jednak Włodek Pasikowski szlifował je do ostatniego momentu. My sami, mając świadomość tego, co już się wydarzyło, i co jeszcze przed nami, szukaliśmy najlepszych słów na ubranie tego. W tym sensie to kino cały czas się tworzyło.

Jest w tym filmie scena, o którą wielokrotnie byłem pytany po premierze. To moment z początku filmu, kiedy Anna, żona Rotmistrza, namawia go, by uciekł razem z nią. On odpowiada, że woli pójść do niewoli razem ze swoimi ludźmi. Długo rozmawialiśmy z panem Andrzejem na temat tego wyboru, jakiego dokonuje mój bohater. Z perspektywy naszego, współczesnego świata ten wybór może dziwić, szczególnie jeśli ma się w pamięci, co ich później spotkało. Ale dla kogoś, kto choć w minimalnym stopniu ma orientację na temat czasów międzywojnia, jest oczywiste, że słowo oficera było czymś, czego się po prostu nie łamie. Rotmistrz nie mógł tak po prostu wrócić z żoną do domu. To kwestia przedwojennego etosu, jaki obowiązywał oficerów czy funkcjonariuszy publicznych: służba przede wszystkim. Dlatego on musiał pójść ze swoimi ludźmi, mając oczywiście nadzieję, że wkrótce wszystko się skończy i wróci do domu, do żony i córki.

Maja Ostaszewska:

Trzeba pamiętać, że absolutnie nikt nie mógł przypuszczać, jak to się wszystko potoczy. Nasi oficerowie bardzo wierzyli w honor i uczciwość, więc spodziewali się co najwyżej jakiegoś procesu, a nie takiego barbarzyńskiego koszmaru.

Natomiast czy Anna rozumiała wybór męża? Myślę, że gdzieś w środku na pewno tak, że pewnie podziwiała go na swój sposób. Wydaje mi się, że to nie jest też tak, że ona tego wyboru nie akceptowała. Myślę, że po prostu rozpacz i emocje są w takiej chwili silniejsze niż racjonalne myślenie. Tak zawsze to postrzegałam.

Artur Żmijewski:

Pan Andrzej od samego początku mówił, że to jest też w jakimś sensie opowieść o jego ojcu. Nie w sensie dosłownym, to nie jest biografia kapitana Wajdy. Natomiast właśnie poprzez postać Rotmistrza pokazana jest ta chyba najważniejsza dla pana Andrzeja rzecz: opowieść o czekaniu. Przecież jego matka przez całą wojnę czekała, że mąż wróci, tak jak syn czekał na ojca. Po wojnie – tak samo. Sama tragedia tych żołnierzy jest straszna. Ale równie straszny, a może i straszniejszy dla ich rodzin był fakt, że długie lata byli okłamywani, że nie można się było dowiedzieć prawdy o tym, co stało się z ich bliskimi. To jeden z najważniejszych wątków tego filmu.

Michał Kwieciński:

Katyń był dość trudnym do realizacji filmem. Kręciliśmy w wielu miejscach

Polski, było sporo przerzutów. Ale wszyscy mieliśmy poczucie, że bierzemy udział w czymś wyjątkowo ważnym. Wtedy podejście do pracy też jest nieco inne niż zazwyczaj.

Magdalena Biedrzycka:

Mimo że od strony realizacyjnej było to ogromne przedsięwzięcie, wspominam tę pracę jako pełną spokoju. Pan Andrzej skupiony, wiedzący dokładnie, czego chce. Fantastyczni aktorzy. Wszyscy wiedzieliśmy, że robimy bardzo ważne kino. Nie było tej nerwowości, która zazwyczaj panuje na planach filmowych. Wyjątkiem stała się ostatnia sekwencja, mordu na żołnierzach – pan Andrzej początkowo bardzo się wahał, czy w ogóle chce ją realizować.

Michał Kwieciński:

Andrzej Wajda bardzo lubi kończyć swoje filmy scenami o charakterze nazwijmy to „poetyckim” – najświetniejszym przykładem jest oczywiście finałowy bieg dzieci w *Korczaku*. Ta sekwencja mordu na żołnierzach wydawała mu się dla odmiany zbyt dosłowną, werystyczną puentą. Dlatego bardzo się wahał. To my wszyscy w ekipie – na czele ze mną i Pawłem Edelmanem – napieraliśmy, żeby ta scena powstała. Andrzej w końcu nam uległ, chociaż sam nie był do końca przekonany.

Paweł Edelman:

W tej scenie interesowało nas jedno – a mianowicie mechanika tej zbrodni. Pokazanie, że to jest taka maszyna, w którą wrzuca się człowieka, a wyciąga trupa. To było naszym celem.

Magdalena Biedrzycka:

Ta scena była dokładnie przez nas przygotowana. Wiedzieliśmy, że sami wykopaliliśmy te doły, że leżą tam manekiny, a nie ludzie, że wspomagają nas kaskaderzy. A jednak wszyscy tę sekwencję bardzo przeżyliśmy. Ja sama nie zdecydowałam się tego dnia pojawić na planie. Nie chciałam na to patrzeć.

Artur Żmijewski:

Dla nas, aktorów, ten dzień był bardzo mocnym przeżyciem. Już sam plan zdjęciowy robił piorunujące wrażenie. Żeby dostać się na plan, musieliśmy przejść jakieś pół kilometra przez las, wśród wykopanych dołów, w których leżały manekiny, ale i ucharakteryzowani statyści, i w które my za chwilę sami mieliśmy się położyć.

Michał Kwieciński:

Robiliśmy tę sekwencję w ośrodku wojskowym pod Warszawą. Atmosfera planu udzieliła się wszystkim. Pamiętam Pawła Małaszyńskiego, straszliwie rozdygotanego wewnątrz. Przeżywał tę scenę bardzo. Ta ręka, z różańcem w dłoni, wystająca z ziemi, należy właśnie do Pawła. W pewnym momencie on dostał ataku paniki, że się udusi pod tą warstwą ziemi. Straszny dzień.

Artur Żmijewski:

Scena z Pawłem Małaszyńskim i różańcem powstała w jednym dublu. Natomiast sceny egzekucji każdego z nas wymagały co najmniej trzech dubli. Pierwszy był oczywiście najmocniejszy, ale pozostałe też nie należały do najprzyjemniejszych. Nie pamiętam jakiegokolwiek innej sceny, która byłaby realizowana przy niemal całkowitej ciszy na planie. Nie było tego dnia żadnego entuzjazmu. Nawet komendy były wygłaszane nieco inaczej niż zwykle.

Jan Englert:

Po obejrzeniu tej sceny tak zwani prawdziwi Polacy zarzucili mi, że nie zachowuję się bohatersko. Że powinienem co najmniej napluć w twarz rozstrzeliwującemu i krzyknąć: „Jeszcze Polska nie zginęła...”. Tymczasem ja tuż przed zabiciem mnie podejmuję ostatnią, rozpaczliwą próbę wyrwania się. Wajda też miał na planie wątpliwości, czy tak powinno być. Przekonałem go, że właśnie próbując wyrwać się, ginę bohatersko. Grałem człowieka odpowiedzialnego nie tylko za siebie, ale i za swoich ludzi. A kiedy ten człowiek orientuje się, że coś, co wydawało się ocaleniem, jest czymś zdecydowanie przeciwnym, nie może zachować absolutnego spokoju. To jest ludzkie. A w moim poczuciu im bardziej coś jest ludzkie, tym bardziej jest przy tym prawdziwe.

Stanisław Radwan:

Napisy końcowe bez muzyki? Trudno sobie wyobrazić coś takiego w kinie. Tymczasem wymyśliliśmy obaj z Andrzejem, aby w przypadku tego właśnie filmu na napisach końcowych nie było żadnej muzyki. Michał Kwieciński nalegał, ale Andrzej się uparł. I dobrze się stało. Bo po tym, co dzieje się w ostatnich minutach filmu, nie może być już nic, żadnego komentarza. Ta cisza, która w związku z tym zapada, jest momentem na oswojenie się z tym, co zobaczyliśmy. Tragedia się rozegrała. Stało się. Reszta jest tylko w nas.

Artur Żmijewski:

Pamiętam premierę w Teatrze Wielkim. Kiedy widzowie zobaczyli tę ostatnią sekwencję, byli porażeni. Trwali potem w milczeniu przez całe napisy i kiedy zapaliły się światła, ta cisza trwała jeszcze przepastną chwilę, zanim rozległy się brawa.

Stanisław Radwan:

Muzykę do filmu miał skomponować Krzysztof Penderecki. Pech chciał, że Krzysztof zachorował wtedy, i to dość poważnie – nie było mowy, aby powstały jakiegokolwiek kompozycje. Spotkałem się wtedy z Andrzejem. Powtarzał, że nie wie, co zrobić, skoro Krzysztof nie może. Powiedziałem mu: „Andrzej, przecież ty cały czas, opowiadając o muzyce do *Katynia*, odwołujesz się do konkretnych utworów Pendereckiego. Spróbuj pogadać z Krzysztofem, żeby dał ci wolną rękę w wyborze jego utworów. W ten sposób, tak jak chciałeś, będziesz miał jego muzykę w tym filmie”.

Penderecki się zgodził. Postawił tylko jeden warunek: żeby wyboru muzyki nie dokonywał montażysta. Wskazał przy tym na mnie – kończyłem studia właśnie u Pendereckiego i choć nie czuję się ekspertem w jego twórczości, w jakiś sposób czuję jego muzykę.

Pracując z Andrzejem nad wyborem odpowiednich fragmentów, postawiłem sobie jedno zadanie: zależało mi, że jeśli jakiś fragment miałby być za długi do danej sekwencji, nie ucinąć go w pół nuty nożyczkami czy nie wyciszać go. Żeby, jeśli już pojawia się jakiś utwór, żeby to była całość. I myślę, że ta muzyka dobrze zaistniała w tym dziwnym filmie. Dziwnym, bo intymność bólu zderzona jest z okrucieństwem samych faktów. *Katyń* to wielkie homagium, a przede wszystkim dzieło wielkiego artysty, z wielką delikatnością dotykającego najokrutniejszych rzeczy, jakie można sobie wyobrazić.

Gotowy film ma swoją uroczystą premierę 17 września 2007 roku, a cztery dni później trafia do regularnej dystrybucji. Przyjęcie filmu przez widzów jest bardzo dobre – *Katyń* stanie się najchętniej oglądanym polskim filmem 2007 roku. Recenzje w mediach również są dobre, choć niepozbawione zastrzeżeń. Tadeusz Sobolewski pisze w „Gazecie Wyborczej”: *Ten film niczego od nas nie chce, na nic nie nawraca. Koloryt zdjęć Pawła Edelmana, muzyka Krzysztofa Pendereckiego (świetnie dobrane fragmenty gotowych utworów), wyciszone aktorstwo – wszystko to sprawia wrażenie, jakby ten film był przysypany popiołem. Jego tonacja jest żałobna, pokutna. To obroni Katyń przed atakiem zagończyków, których bronią jest agresja. Ma się nieodparte wrażenie, że ten film robi coś dobrego dla Polski, oczyszcza atmosferę z nienawiści. (...)Można było zrobić inny film o Katyniu, realistyczny, pozbawiony szkolnego dydaktyzmu, ukazując na przykład znane z przekazów „potępieńcze swary” uwięzionych przez Sowieców polskich oficerów (ich ślad jest u Wajdy w scenie Wigilii w Kozielsku). Wajda wybrał inną drogę – zgodną ze swoim artystycznym temperamentem. Zawsze w gruncie rzeczy był dostarczycielem obrazów dla narodowej wyobraźni. Tak jest i tym razem.*

Artur Żmijewski:

Pan Andrzej jeszcze w trakcie zdjęć mówił, że zdaje sobie sprawę, że scenariusz mógłby być doskonalszy, skupiony na mniejszej liczbie wątków, na jednym bohaterze. Ale mówił też, że to jest pierwszy film fabularny o tych wydarzeniach. Kolejne będą mogły być opowiedziane zupełnie inaczej, ale ten pierwszy musi być właśnie taki: mocno osadzony w kontekście historycznym, poniekąd informacyjny właśnie. I że to pan Andrzej miał rację, chyba najboleśniej przekonaliśmy się w czasie jednego z pokazów przedpremierowych. Na widowni siedzieli młodzi ludzie, gimnazjaliści chyba, którzy po projekcji powiedzieli, że byli święcie przekonani, że ci oficerowie w filmie uratują się z tego obozu...

Michał Kwieciński:

Pamiętam, że pan Andrzej wyszedł z tamtego pokazu przerażony. To był chyba najbardziej wymowny przykład, jak mała była świadomość polskiego odbiorcy na temat tego, co właściwie stało się w Katyniu. Pamiętam, że w czasie prac nad filmem zamówiliśmy badania, z których wyszło, że jedynie jedna czwarta Polaków posiada wiedzę na temat tamtych wydarzeń. Dziś ten wskaźnik jest na poziomie ponad dziewięćdziesięciu procent. I choćby dlatego warto było zrobić ten film.

Maja Ostaszewska:

Dla ludzi dobrze znających historię pewne rzeczy musiały wydawać się oczywiste. A jednak, kiedy zrobiliśmy pokazy specjalne dla członków Rodzin Katyńskich, wielu ludzi przychodziło do nas po pokazie zapłakanych, poruszonych tym, co zobaczyli. Słyszeliśmy od nich, że ten film był im bardzo potrzebny, stał się ukojeniem ich ran. I jeszcze jedno: może właśnie przez te elementy, dla nas Polaków oczywiste, ten film trafił do wielu ludzi na całym świecie?

Już w momencie premiery komisja powołana przez ministra kultury decyduje, że *Katyń* będzie reprezentował Polskę w konkursie o Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Dwudziestego drugiego stycznia 2008 roku staje się jasne, że *Katyń* zostaje ósmym polskim filmem, a czwartym w dorobku samego Wajdy, który uzyskuje oscarową nominację. Jednak choć *Katyń* zaliczany jest do grona faworytów, 24 lutego statuetka trafia dość nieoczekiwanie w ręce twórców austriackiego obrazu *Falszerze*. Niespełna dwa miesiące później, 14 kwietnia, w czasie dziesiątej ceremonii wręczenia Polskich Nagród Filmowych, *Katyń* wygrywa w siedmiu kategoriach, zdobywając tytuł filmu roku, a także wyróżnienia za najlepsze zdjęcia, scenografię, muzykę, kostiumy, dźwięk i kreację Danuty Stenki.

Podobnie jak to miało miejsce niemal trzy dekady wcześniej, po zrealizowaniu tak dużego, politycznego, wyczerpującego filmu następny projekt Wajdy ma być kameralny, wyciszony, znów oparty na prozie Jarosława

Iwaszkiewicza. Początkowo nic nie zapowiada przecież, że *Tatarak*, podobnie jak *Katyń*, dotknie najbardziej osobistych przeżyć – tym razem nie tyle samego reżysera, ile grającej w nim główną rolę Krystyny Jandy.

Krystyna Janda:

Pomysł na *Tatarak* powstał jakieś dwa lata przed śmiercią mojego męża, kiedy nie było jeszcze mowy o żadnej chorobie. Zналиśmy opowiadanie Iwaszkiewicza i rozmawialiśmy o tym tekście przy różnych okazjach – Edward, Andrzej i ja. Ale bardzo długo żadne konkrety nie padały. Powstawały kolejne wersje scenariusza.

Paweł Edelman:

Tatarak okazał się projektem, którego ostateczny kształt ekranowy był zupełnie inny, niż początkowo zakładaliśmy. Przystępowaliśmy do pracy z kompletnie innym scenariuszem. Pierwotnie ten film miał się składać z dwóch części. Pierwsza była adaptacją opowiadania Iwaszkiewicza, druga – współczesną historią aktorki. Scenariusz tej części powstał na podstawie prawdziwej historii, którą Wajda usłyszał gdzieś w Moskwie.

Krystyna Janda:

Przymierzaliśmy się wstępnie do zdjęć latem 2007 roku. Ale właśnie wtedy Edward zachorował. Pamiętam, Andrzej zadzwonił do mnie i powiedział słowami starej piosenki: „A mnie jest szkoda lata, kręćmy”. Odpowiedziałam: „Andrzej, tego lata na pewno nie będę mogła stanąć na planie”. Właśnie w ten sposób Andrzej dowiedział się, że mój mąż jest chory.

Od maja wiedzieliśmy, że to jest choroba terminalna. Nie wiedzieliśmy tylko, jak długo... jeszcze.

W grudniu ja byłam już na tak silnych lekach, że właściwie nie pamiętam, co działo się piątego stycznia³ i w następnych dniach. Pamiętam szczegóły, a nie pamiętam zdarzeń. Umarł. Nie pamiętam, jak wynosili jego ciało z domu. Moja mama i siostra Edwarda zadbały, żebym nie widziała tego momentu. Ale do głowy mi nie przyszło, że mam tego dnia nie grać. Zachowywałam się jak taki koń pociągowy, z klapkami na oczach.

SCENA: Plener. Ulica Sandomierza dziś. Dzień.

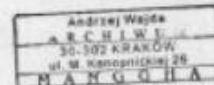
Jdziemy razem z Krystyną Jandą, ulicami dzisiejszego Sandomierza. Główny jej z [redacted] książki, fragment opowiadania.

Reżyser: Na ogół ludzie się dziwią, że aby uciec od zgiełku miast i podróży, aby oderwać się od nuzących i jałowych zajęć, spędzam część lata (raczej późnej wiosny) w małym miasteczku Z., położonym nad wielką rzeką. Oprócz rzeki i łąk nadrzecznych, oprócz nadbrzeżnej wikliny, oprócz lekkiej konstrukcji mostu, który łączy dwa brzegi - w miasteczku nie ma dosłownie nic. Zakurzony rynek, parę domów i domków - owszem, jest dużo ogrodów i sadów, które są jedyną ozdobą osiedla. Dla mnie największą atrakcją jest to, że mogę tam mieszkać (w przytułku dla starców!) nie podając nikomu mego adresu, nie łączony telefonami i depeżami, otrzymując codziennie listy od żony.

Mam też jeszcze jedną atrakcję, której ludzie mniej mnie znający przypisują większe niż ma naprawdę znaczenie: jest to przyjaźń z doktorową M. Jest to prawdziwa przyjaźń, poparta wielkim argumentem tego, że widujemy się raz na rok dwa lub trzy tygodnie, nie pisujemy do siebie i nie jesteśmy zupełnie zainteresowani w naszych żywotach. Pomaga to zarówno szczeroci naszym wyznań, jak też pewnemu wzajemnemu egzaltowaniu swoich charakterów. Jesteśmy dla siebie zawsze czymś osobliwym, w ciągu całych dwudziestu pięciu lat naszej znajomości.

Teraz podaję książkę i ciąg dalszy, ugodując przez miasteczko wyją już [redacted] aktorka.

Janda: Doktorowa M. - p. Marta - straciła w czasie okupacji dwóch synów i teraz jest zupełnie samotna. Mąż potwornie zapracowany. Oprócz szpitala ma olbrzymią praktykę wokół miasteczka. Dawniej widywałem go na chłopskich furkach jadącego po 15, 20 kilometrów do chorych. Teraz ma samochód i może odwiedzić w ciągu dnia znaczną ilość pacjentów.



uwaga da przepisywanego przez powinno podkreślić, nie uwzględniać ich!

Fragment opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Tatarak* z odręcznymi uwagami

Andrzeja Wajdy, dołączony do scenariusza filmu.

Nie pamiętam, jak znalazłam się w teatrze. Dopiero kiedyś potem Magda Umer powiedziała mi: „Nie pamiętasz, że to ja cię wtedy zawiozłam i przywiozłam?”. „Nie pamiętam! Jak to było? Siedziałaś wtedy przez całe przedstawienie?”. Przyjechałam, przez dwie godziny siedziałam w kostiumie, nie odzywając się do nikogo ani słowem. Pogrzebu też nie pamiętam.

Do *Tataraku* wróciliśmy latem 2008 roku.

Magdalena Dipont:

Tatarak prześladował mnie przez jakieś dwa lata. Tak długi okres był spowodowany prywatną sytuacją Krysi. A dlaczego mówię, że prześladował? Bo okazało się, że w tym filmie najwięcej trudności sprawił mi właśnie tatarak.

W czasie pierwszego spotkania ekipy pan Andrzej podkreślił, że tatarak będzie jednym z najistotniejszych elementów scenografii. Odpowiedziałam: „Panie Andrzeju, nie będzie problemu, dużo tego rośnie”. I jakoś nie wzięłam pod uwagę, że dużo tataraku rosło, owszem, ale kilkadziesiąt lat temu. Jeździłam na dokumentację, w poszukiwaniu różnych miejsc do filmu. Znajdowałam ciekawe plenery, tyle że za każdym razem nie było tam tataraku.

Dziś śmieję się, że przy okazji tego filmu przyszło mi zrobić prywatny doktorat z tataraku. Poszłam do ogrodu botanicznego i tam dowiedziałam się, że tatarak to roślina azjatycka i w warunkach europejskich nie jest w stanie dojść do stanu kwitnienia i tworzenia nasion. Rozmnaża się zatem przez kłącza i potrzebuje do tego specyficznych warunków. Jako roślina błotna potrzebuje podmokłej gleby i czystego powietrza. Niewiele go w Polsce zostało, właśnie przez zanieczyszczenie, no i przez to, że w wielu miejscach pojawiły się rowy melioracyjne, przez co praktycznie nie ma już naturalnych podmokłych terenów.

Moja praca jest z gatunku tych, że jeśli pojawia się problem, to trzeba usiąść i wymyślić rozwiązanie. Kto może zatem mieć dostęp do tataraku? Firma, która zajmuje się skupem runa leśnego i polnego, służącego do celów kosmetycznych i farmaceutycznych. Znalazłam taką w internecie, umówiłam się z właścicielem. Powiedziałam mu, że rzecz może wydawać się śmieszna, ale na potrzeby filmu potrzebujemy świeżego tataraku. A on mi na to: „Tak się składa, że wydzierzawiłem na Mazurach teren i mam tam plantację tataraku”.

Tak właśnie prawdziwy tatarak znalazł się w filmie. Wykorzystaliśmy implanty. Polegało to na tym, że w duże czarne skrzynie nasypaliśmy piasku i w ten piasek wsadziliśmy tatarak. Tyle że ten akwen, gdzie powstawały sekwencje

spotkania Doktorowej i późniejszego tonięcia Bogusia, był dosyć płytki i kierownik budowy miał problem, jak owe skrzynie z tatarakiem rozmieścić. Ostatecznie powstały specjalne regały, na których schodkowo postawiliśmy te skrzynie.

Willę doktorostwa znalazłam zupełnym przypadkiem, rok przed zdjęciami. Prowadziłam dokumentację do zupełnie innego projektu. Jechałam ulicą i nagle zobaczyłam ten dom. Poprosiłam kierowcę, żeby zatrzymał samochód. Wzięłam aparat i sfotografowałam wszystko z zewnątrz. Podchodzę do drzwi, dzwonię, cisza. Postanowiłam pójść do sąsiadów, żeby zapytać, czy wiedzą, jak skontaktować się z właścicielem. Okazało się, że to jest dom rodzinny pani sąsiadki – mieszkają tam jej rodzice, a właścicielem jest jej brat. Umówiłam się zatem na spotkanie. Przyszłam, to była sobota lub niedziela, zima. Powiedziałam państwu, którzy tam mieszkali, że ich dom jest tak niezwyklej urody, że powinien kiedyś „wystąpić” w jakimś filmie.

Kiedy na horyzoncie pojawił się *Tatarak*, pokazałam panu Andrzejowi zdjęcia. Pan Andrzej zakochał się w tym domu. Od początku zatem wiedzieliśmy, że to będzie dom Doktorostwa. Musieliśmy oczywiście dokonać pewnych przeróbek. Udawaliśmy na przykład, że pokój zmarłych synów naszych bohaterów jest na parterze, kiedy w rzeczywistości był na piętrze. Natomiast gabinet Doktora, z całym sprzętem rentgenowskim, w ogóle nie powstał w tym domu – tę część zdjęć zrealizowaliśmy w nieczynnym przedszkolu na Mokotowie.

Z tym domem związana jest jeszcze jedna sprawa, nie najlepiej o mnie świadcząca. Na swoje usprawiedliwienie przypomnę, że pierwszą wizytę w tym domu złożyłam, jak już mówiłam, zimą, w weekend. Nie zwróciłam wtedy uwagi na jedną rzecz: okazało się, że ten dom położony jest bezpośrednio pod korytarzem powietrznym lotniska Okęcie. W związku z tym co chwilę przelatywały samoloty – i nagrywanie dźwięku na planie było w tym momencie niemożliwe. Próbowałam znaleźć inny dom, ale żaden nie miał w sobie tej urody. Na szczęście pan Andrzej wykazał się tutaj olbrzymią wyrozumiałością. Było bowiem jasne, że Paweł Szajda, choć po polsku mówi, to jednak z silnie słyszalnym akcentem, zatem postsynchrony były nieodzowne. A co do pozostałych scen pan Andrzej powiedział: „Przecież większość tych scen, które mamy z Krysią i Jankiem Englertem, rozgrywa się wieczorem, kiedy samoloty rzadziej latają. A kiedy będzie jakiś leciał, najwyżej zrobimy przerwę w ujęciu”.

Magdalena Biedrzycka:

Różne mieliśmy pomysły co do wyglądu Krystyny w tym filmie. Zrobiłam kilka projektów. A na którąś próbę przyniosłam stary żakiet mojej teściowej, jeszcze z lat pięćdziesiątych. Krysią złapała ten żakiet i stwierdziła, że to jest właśnie to, w czym powinna zagrać.

– Dobrze, Krysiu – mówię – ale ten żakiet jest na ciebie o dwa numery za

mały.

– To uszyjesz mi taki sam, tylko większy.

I rzeczywiście taki kostium powstał.

Krystyna od początku była pewna jednego: że powinna być ubrana wyłącznie na czarno. Wymyśliłyśmy, że Doktorowa tylko raz pojawi się ubrana w coś kolorowego – w scenie, kiedy idzie na spotkanie z Bogusiem. Plażowa sukienka, którą Krystyna ma na sobie, jeżeli chodzi o fason jest odwzorowaniem sukienki, jaką nosiła moja mama. Z fasonem było łatwo, gorzej ze znalezieniem materiału. W latach pięćdziesiątych charakterystyczne były materiały projektowane przez słynnych polskich plastyków, właśnie takie kwiatowe, bardzo smaczne w wyglądzie. Oczywiście nie można już czegoś takiego dostać w żadnym sklepie. W końcu znalazłam w jakimś magazynie starą, pseudobalową sukienkę, o zupełnie innym fasonie. I ze skrawków tego materiału moja krawcowa wystrygła plażowy kostium dla Krysi.

Wszystko byłoby w porządku, gdyby nie fakt, że materiału z części iwaskiewiczowskiej było za mało na pełnometrażowy film. Nawet wtedy, kiedy pan Andrzej zdecydował, że doda wstęp, w którym pokazana będzie praca ekipy filmowej. To zresztą cała nasza prawdziwa ekipa, obecna wtedy na planie. W tej sekwencji został uwieczniony Jurek Mizak, kierownik planu, który kilka lat później w czasie zdjęć do *Wałęsy* zginął w głupim wypadku samochodowym. Jurek to też historyczna postać spośród ludzi z drugiej strony kamery. Najlepszy kierownik planu w Polsce, pracował z panem Andrzejem przy każdym jego filmie od *Wielkiego tygodnia*. Dobrze, że został uwieczniony w tej scenie, bo jego portret pozostanie już na zawsze.

Krystyna Janda:

Był scenariusz części iwaskiewiczowskiej. Nie było za to gotowego scenariusza części współczesnej. A raczej – powstało dwanaście różnych wersji tej części. Czytałam je wszystkie – między innymi Olgi Tokarczuk, Władysława Pasikowskiego. Uważam, że ktoś kiedyś powinien opublikować te wszystkie teksty, żeby pokazać, jakimi meandrami czasem toczy się droga do filmu.

Sama napisałam także wersję, na prośbę Andrzeja. I wyjechałam do Włoch przekonana, że będziemy robić tę właśnie część. Pierwszego wieczoru wydarzyła się scena, którą ot tak opisałam w swoim *Dzienniku: Wieczorem w tej kawiarni co to zawsze, wieczorem po kolejnym dniu, spotykaliśmy się wszyscy i zasiadaliśmy na gadanie, nagle sroka... sfrunęła z nieba, siadła na oparciu jednego wolnego krzesła przy naszym stoliku, siedziała, rozglądała się, przyglądała się nam, gapiała się na nas wesolo, po czym weszła na stół i napila się naszego Campari, ze szklanek. Mojej i Magdy. Wszyscy ludzie w kawiarni oniemieli, wstali, zrobił się koło nas tłum. Ludzie zaczęli robić zdjęcia, zaczepiać ją, dawać jej wodę do*

picia, lody, ciastka, ale ona miała to gdzieś, odwracała się do nich tyłem, piła tylko nasze Campari i była z nami. Popiła, posiedziała chwilę, pozaczepiała nas wesoło, przypatrywała się nam kolejno i odfrunęła do nieba. Patrzyliśmy na siebie w milczeniu... E. To był On, przywitał nas, napił się jak zwykle Campari z sokiem pomarańczowym. Jak zawsze. I jak zawsze nie chciał wody. Nie lubił wody. Był wesoły i zadowolony. To był On. To oczywiste. Wczoraj wieczorem siedliśmy znów przy tym stoliku, liczyliśmy na to, że przyleci, nie, zdarzyło się to tylko raz.⁴

Krysia Zachwatowicz, żona Andrzeja Wajdy, przeczytała ten wpis. Andrzej pracował wtedy nad moją wersją scenariusza. A ja tam, sama nie wiem dlaczego, umieściłam taką scenę w aptece. Wchodzę, Krystyna Janda, aktorka grająca w filmie Andrzeja Wajdy *Tatarak*, podaję farmaceutce pustą fiolkę i mówię, że muszę kupić lek na serce. Farmaceutka mówi, że nie może mi sprzedać, bo lek jest wyłącznie na receptę. Ja mówię: „Ale to jest lek dla pana Andrzeja Wajdy”. Ona sięga na półkę, podaje mi fiolkę i mówi: „Proszę”. Odwracam się do wyjścia, i wtedy ona mówi: „Proszę przyjąć moje kondolencje, ja też jestem wdową. Życzę pani wszystkiego dobrego”. Głupie trzy zdania, w których padały słowa „Wajda”, „wdowa”, „kondolencje”.

Andrzej przeczytał mój wpis internetowy. Złożyło mu się to ze scenariuszem. Zadzwoił do mnie o siódmej rano i powiedział: „Słuchaj, jeżeli ty masz odwagę pisać takie rzeczy, w scenariuszu, który jest kompletnie na inny temat, napisać: „Wszystkiego dobrego, też jestem wdową”, i to „wdową” ma paść z ekranu, to dlaczego nie pójść dalej? My cały czas rozmawiamy o rzeczy dla nas najważniejszej, o śmierci bliskiego nam człowieka, a robimy film o czymś zupełnie innym. Czy myśmy zwariowali? Róbmy film o tym, co nas naprawdę dotyka i interesuje. Siadaj i pisz”. „Ale co ty z tym zrobisz?” – zapytałam. „Jeszcze nie wiem. Ale przede wszystkim ty to napisz”.

--- END OF DAY 27 -- 20 wrz 2008 -- 3 pgs.

Koniec zdjęć

- ① Monolog Jandy o Suiwera Edwarda są w każdej kombinacji scenariuszowej Kamiecusa. Tyko problem skrotów. Potrzebuję na to 2 dni zdjęć.
- ② Sc. z montażem na koniec zdjęć odbiera moją twórczość zmontowaną w całości Tataraku. Chciałbym ją mieć w strukturze nawet z komplikacją mi.
- ③ Brak mi dnia przeglądu zmontowanego tataraku z monologami Jandy i dnia na decyzję. 2 dni.
- ④ Zdjęcia podwodne zbyt rozbudowane, to można zrobić krócej.

Komentarz napisany po zakończeniu zdjęć do filmu *Tatarak*

Była godzina 7.15. Siadłam i... i w zasadzie wyleciał ze mnie ten monolog na skrzydłach. Piętnaście stron. Bez namysłu. I wysłałam je do produkcji filmu do Warszawy. Zadzwoiłam i zapytałam: „Czy pan Wajda jest w produkcji?”. A sekretarka: „Tak, ale... produkcja została rozwiązana”. Nie miałam pojęcia, co się stało, powiedziałam: „Dobrze, ale niech pani wydrukuje te piętnaście stron i poda ten tekst panu Wajdzie”. I ona to zrobiła. Trzy godziny później dostałam telefon, że film będzie kontynuowany, tyle że zamiast dotychczasowej wersji scenariusza będzie inna – z tym monologiem.

Paweł Edelman:

Długo zastanawialiśmy się, jak nakręcić ten monolog. Zasugerowałem takie rozwiązanie: niech to będzie pokój hotelowy – za inspirację posłużyło tutaj malarstwo Edwarda Hoppera. zaproponowałem, żeby kamera stała gdzieś z boku, nieruchomo, żeby podkreślić wrażenie samotności bohaterki. Niech to będzie przedmiot, do którego można podejść, coś powiedzieć, odwrócić się. Wydawało mi się, że to będzie najbardziej dyskretne z rozwiązań.

Magdalena Dipont:

Miejsce, w którym toczy się monolog Krysi, jest repliką jednego z obrazów Hoppera. Wprowadziłam jedynie nieznaczne modyfikacje. Przede wszystkim na ścianach pojawiła się tapeta. Chodziło mi o wprowadzenie innej faktury, która dawała większe możliwości Pawłowi. Dzięki temu światło w tej scenie żyje.

Paweł Edelman:

Od początku chcieliśmy uzyskać wrażenie, że ten monolog rodzi się właściwie sam z siebie. Inscenizacja była mniej więcej zaplanowana: Krysia wiedziała, że ma do dyspozycji krzesło czy łóżko, na którym może usiąść, czy też okno, do którego może podejść. Ale z drugiej strony miała w tym pełną swobodę, tak aby zachować poczucie improwizacji. Stąd właśnie są momenty, kiedy Krysia jest niedokadrowana, albo całkowicie z kadru wychodzi, a jej monolog wciąż trwa.

Krystyna Janda:

Na czas kręcenia tych ujęć Andrzej wyprosił wszystkich z hali, został tylko on, Paweł Edelman i jego szwenkier. Andrzej dał mi pełną swobodę. Prosił jedynie o to, żebym wcześniej nauczyła się tego tekstu na pamięć, bo inaczej mogłoby mnie ciągnąć do niepotrzebnej improwizacji. Tak zrobiłam. A poza tym mogłam zrobić wszystko. Zapytałam, dokąd jest kadr. Pokazali mi. Zapytałam więc Andrzeja, czy w jakimś momencie mogę wyjść z kadru. Odpowiedział: „Możesz”. Było więc i tak, że w pewnych momentach zostawiałam pusty kadr.

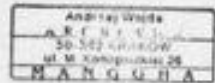
Ten tekst jest bardzo intymny. Zresztą został określony też przez Wajdę, który zrobił wybór z tego, co napisałam. Ale nie wahałam się. To był film Andrzeja Wajdy, wiedziałam, że dzięki temu pozostanie na zawsze. A ja zrobiłam to dla mojego męża.

Ukończony na przełomie 2008 i 2009 roku *Tatarak* zostaje zakwalifikowany do konkursu głównego 59. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie. Pokaz konkursowy kończy się sukcesem i film Wajdy szybko staje się jednym z faworytów. Jednak jury pod przewodnictwem znakomitej brytyjskiej aktorki Tildy Swinton decyduje, że Złotego Niedźwiedzia, główną nagrodę festiwalu,

otrzymuje Claudia Llosa, peruwiańska reżyser, autorka filmu *Gorzkie mleko*. Natomiast Andrzej Wajda otrzymuje nagrodę imienia Alfreda Bauera. To przyznawana od 1987 roku nagroda dla filmu „otwierającego nowe perspektywy w sztuce filmowej”.

Michał Kwieciński:

Ta berlińska nagroda bardzo Andrzeja ucieszyła. A dokładniej, nie tyle sama nagroda, ile jej uzasadnienie, potwierdzające, że nie jest starym mistrzem, tylko innowatorem – czyli jest jeszcze w stanie wprowadzić do kina coś nowego.



od Reżysera.

Rozmyślając od lat o przemianieniu opowiadania Jarostawa Iwaszkiewicza na ekran trafiam nieustannie na jedną przeszkodę. ~~Film~~

Tatarak jest opowiadaniem zbyt krótkim, aby móc uzyskać pełnometrażowy film dla kina — a tylko taka forma w moim przekonaniu spełnia nadreżbę jakie postadam od dawna a tej ekranizacji.

Wreszcie przybył Tataraku.. z innymi opowiadaniem Iwaszkiewicza nie dąży do rezultatu. gdzie jest to arcydzieło literatury ~~z~~ które w sposób naturalny odrzucił reżyser ~~z~~ ~~redukcja~~ w redukcję rzeź maksymalnie, nie sam ~~nie~~ ~~redukcja~~

opowiadanie

jest jednak ~~inna~~ droga, która nie wprowadza żadnych obcych elementów, pozwoli zrealizować mój zamiar. Reżyser ~~filmowy~~ forma ~~Tatarak~~ ~~fakt~~, że z tego opowiadania powstaje film reżysera, który znał się już trzykrotnie z literaturą Jarostawa Iwaszkiewicza:

Brezina, Panne w Wilku, Noc z cerwikami.

~~Żadnie~~ bez znaczenia znat Autora i cieszę się jego przyjazni. Pozwala to ~~mi~~ na wprowadzenie do przyszłego filmu w miejsce Autora — Reżysera aktorowi między w którym Jarostaw Iwaszkiewicz umieścił akcję „Tataraka”.

Oznacza to, że ja sam jako Reżyser wraz z Aktorami: Krzysztofem Janda, i Pawłem Małachowskiem w sądownictwie przystępiemy pierwszego dnia do zdejści tego filmu.

Porównując się tekstom Iwaszkiewicza staramy się zbliżyć najpięknie do Bohaterek naszej opowieści pani Doktorowej Marty. Powiać gdzieś jak umieszka, jej sytuację rozduają i to wszystko bez czołgotatarażk ~~nie~~ onaj — lip na ekranie ~~nie~~ opowiadania. Ten początek

~~to~~ ~~to~~ tylko trzy i pół strony do końca, ale mając śmiałość, że przenosimy dzisiaj widze kinowego w świat tak ~~oni~~ odległy potrzeby tejmy ~~wiece~~ więcej czasu na ekranie, aby to osiągnąć.

3.0.2006.

~~Tatarak~~

~~Ta taka...~~

A więc oglądając tę scenę akcji "Tatarak", i odpowiadając, jak w portacjiom przysiętego filmu jak Autor widział przed laty to miejsce, jak pisał Doktorowski (pauza) ~~...~~ gdzie są mierzki. Dom Starców.

La gdzie Doktorstwo - Edzia była przystanek, ujęty data - tym był Doktor, jak z firmacji przysięd się na samym ch. od. Fiat 125, i dżanego Marta dostawca Bogusia. W czasie tych oglądaniach dżisiejszy Sandomierz zwrócił się w wiadomości z opowieści Jważkiwiera. Nad wista zjawia się "przystanek" - Mierzka wie Marty z zamkniętym pokójem kłopotów, a aktorzy ~~...~~ - to zwrócić się w portacji z opowiadania ~~...~~ i przenieść nas do roku 1958go.

Ponachyć na uszy i osłuch

Tę zabieg może powtórzyć się jeszcze dwókrót - nie w mojej rozumie, kiedy objaśniany aktorom trudności zagrania portacji i na koniec gdzie stawa mi Autora Jarostawa Jważkiwiera opowiadany mi przed laty kłopot "Tatarak" jako film.

Tę zabieg może wydzielić na ekranie opowieści o 25-30 minut wliczając w to pytania aktorów peszykiwanie miejsce zajęć i komentarz Autora. Co z akcją "Tatarak", która obliczona na 40-45 minut, daje szansę filmu do końca, co jest praktycz

wspomnienie ~~...~~ (tę) reżysera i warunki przeniesienia tego ~~...~~ na ekran. Artydzieta literatury Andrzej Wajda

5. luty 2006 Warszawa.

Andrzej Wajda
A.R.C.H.I.V.U.M.
30-302 KRAKÓW
ul. M. Skłodowska 25
MANOCHA

Szkic eksplikacji reżyserskiej napisany w czasie rozpoczęcia

prac przygotowawczych do filmu *Tatarak*

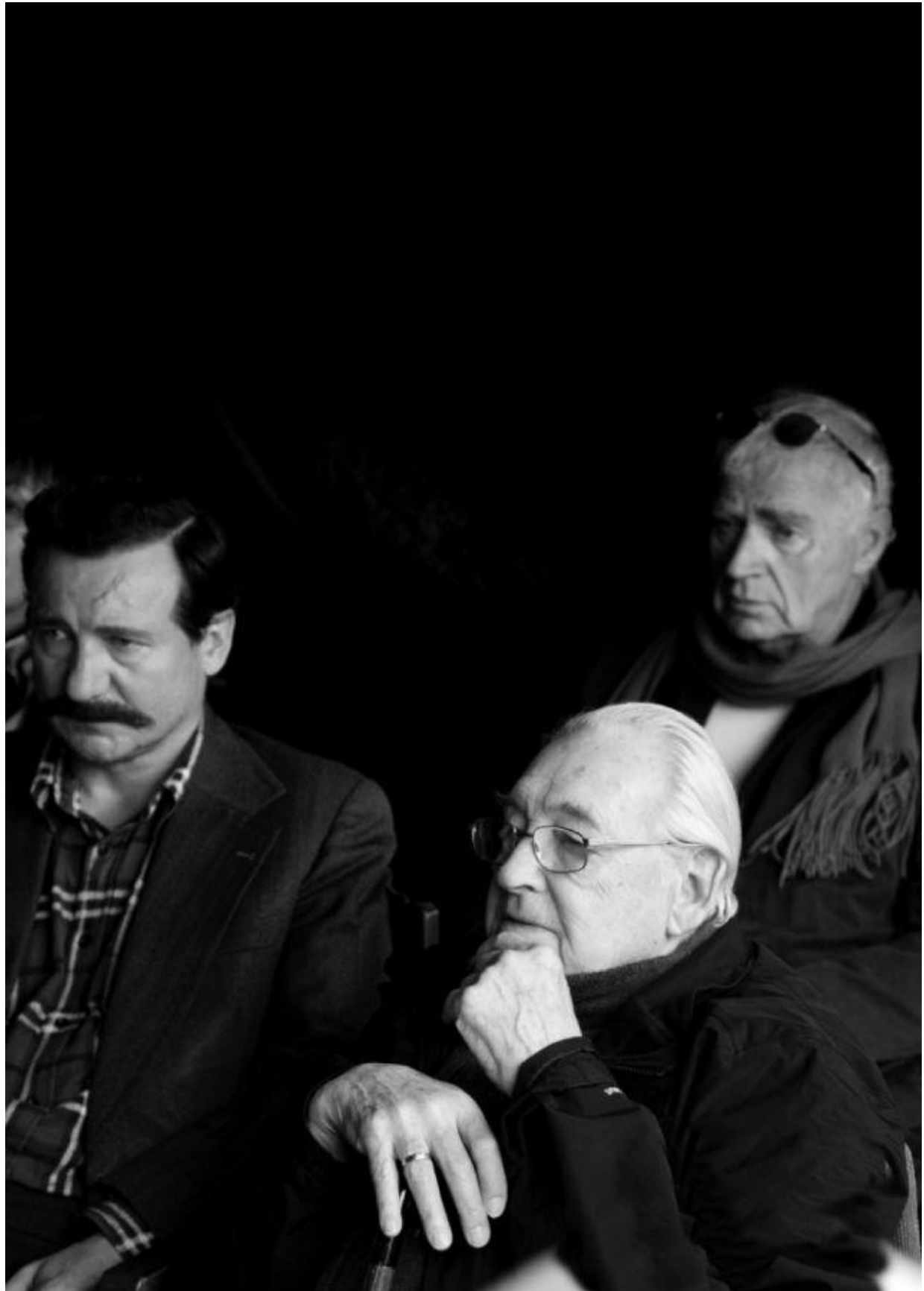
1 Ks. Stefan Niedzielak, proboszcz parafii Karola Boromeusza na warszawskich Powązkach. Przez lata związany z opozycją, starał się doprowadzić do ujawnienia prawdy o zbrodni katyńskiej. Zginął w nocy z 20 na 21 stycznia 1989 roku, zamordowany przez „nieznanych sprawców” – o zabójstwo księdza podejrzewano agentów SB, ale prawdy nie udało się ustalić, m.in. z powodu tajemniczego zniknięcia dowodów zebranych na miejscu zbrodni.

2 Powieść Włodzimierza Odojewskiego *Katyń: Milczący, niepokonani* – która pierwotnie miała być scenariuszem filmu dla Andrzeja Wajdy, została opublikowana w 2003 roku.

3 Edward Kłosiński, wybitny operator, mąż Krystyny Jandy, zmarł 5 stycznia 2008 roku, trzy dni po swoich 65. urodzinach.

4 Fragment wpisu z 21 lipca 2008 roku ze strony Krystyny Jandy.

17. „MY, NARÓD...”



Robert Więckiewicz, Andrzej Wajda i Janusz Głowacki

na planie filmu *Wałęsa: Człowiek z nadziei*

Czternastego sierpnia 1980 roku w Stoczni Gdańskiej im. Lenina wybuchła strajk wywołany przez czterech robotników: Bogdana Borusewicza, Jerzego Borowczaka, Bogdana Felskiego i Ludwika Prądzyńskiego. Postulaty strajkujących są proste: postawić pomnik ofiar Grudnia 1970, zagwarantować podwyżki i dodatki finansowe, wreszcie: przywrócić do pracy Annę Walentynowicz i Lecha Wałęsę. Wałęsa nie pracuje w stoczni od czterech lat, zwolniony za krytykę partyjnych organizacji związkowych. Teraz on sam dobrze wie o planowanym strajku, ale na teren stoczni dociera z opóźnieniem. Szybko jednak obejmuje przywództwo. To on, za namową kobiet, zdecyduje się nie wygaszać strajku po niespełna 48 godzinach. On również okaże się twardym negocjatorem dla władz.

Strajk kończy się 31 sierpnia podpisaniem porozumień. Wśród zaakceptowanych postulatów jest i ten o utworzeniu pierwszego w krajach bloku komunistycznego Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Wałęsa staje na czele związku, coraz częściej angażując się w wygaszanie kolejnych lokalnych strajków. I tak do 13 grudnia 1981 roku, kiedy po wprowadzeniu stanu wojennego Wałęsa stanie się najśłynniejszym więźniem politycznym w Polsce. Jesienią 1983 roku za swoją działalność Wałęsa zostanie wyróżniony Pokojową Nagrodą Nobla.

Prosty robotnik, niemający jeszcze trzydziestki, który wstrząsnął nienaruszalnym, jak się wydawało, systemem – to idealny temat również dla kina. Nic dziwnego, że pierwsze przymiarki do filmu biograficznego o Lechu Wałęsie rozpoczynają się jeszcze w pierwszej połowie lat 80...

Agnieszka Holland:

Scenariusz filmu o Wałęsie zamówili u mnie Polacy mieszkający w USA. Mieli znakomite kontakty w Los Angeles i zupełny brak pojęcia o produkcji filmowej. Chcieli ten film zrobić za małe pieniądze, wykorzystując moje zdolności reżyserskie i trudną sytuację finansową. Liczyli także na atrakcyjność tematu – fascynujący bohater i jego typowo amerykańska droga do sukcesu.

W międzyczasie ludzie z otoczenia Wałęsy udostępniłi prawa do robienia tego filmu kilku firmom naraz. To spowodowało straszne zamieszanie i w konsekwencji nic z tego nie wyszło.

W moim scenariuszu były elementy humoru i pewnej ludowej rubasności, co wydaje mi się charakterystycznym elementem tej postaci. Przede wszystkim jednak miał to być film o wspaniałym, odważnym człowieku. Chciałam też obalić mit romantycznego Polaka, który ginie na barykadach. Chciałam pokazać kogoś,

kto ma trochę szwejkowskiego sprytu, ale w pozytywnym znaczeniu.

Po sukcesie *Europy Europy* i *Tajemniczego ogrodu* ponownie zaproponowano mi realizację filmu o Wałęsie, ale wtedy także nic z tego nie wyszło.

Pierwsze informacje, że Andrzej Wajda przymierza się do realizacji filmu o Lechu Wałęsie, pojawiają się jeszcze w 2008 roku. Wówczas mówi się, że reżyser wykorzysta gotowy już scenariusz Agnieszki Holland. Jednak rok później, kiedy przymiarki do realizacji nabierają realnych kształtów, okazuje się, że za scenariusz odpowiadać będzie wybitny dramaturg Janusz Głowacki.

Pierwotny pomysł Wajdy jest prosty: powrócić do wydarzeń z sierpnia 1980 roku i pokazać proces, jak z prostego robotnika rodzi się ktoś, kto stanie się liderem. Głowacki podejmuje się stworzenia tekstu, z – jak sam potem przyzna – pewnymi obawami, skoro *Polowanie na muchy*, owoc jedynej jak dotychczas współpracy duetu Wajda–Głowacki, okazał się artystyczną porażką. Obawy poniekąd są słuszne: w czasie wielomiesięcznych prac nad filmem scenariusz przejdzie wiele zmian...

Michał Kwieciński:

Proces powstawania scenariuszy do filmów pana Andrzeja jest skomplikowany. To nie jest tak, że powstaje jedna wersja, która potem kierowana jest do realizacji. Tych wersji jest zawsze kilkanaście, często są konsultowane z różnymi autorami w Polsce, a nawet ze script-doctorami w Ameryce. O tym się zwykle nie mówi, bo wtedy zapadają jedynie jednostkowe decyzje, poprawiające niektóre elementy tekstu.

W przypadku *Wałęsy* pojechałem ze wstępną wersją scenariusza do Stanów, do pewnej osoby, która wydawała mi się idealna do oceny tego tekstu. Był to mój znajomy, Amerykanin, scenarzysta i reżyser, dość znany na tamtejszym rynku, a przy tym niemający większego pojęcia o Polsce. A nam zależało, żeby *Wałęsa* był zrozumiały także poza Polską. I mój znajomy po lekturze powiedział, że tekst mu się podoba, ale jest nieco za lekki i powinien być dociążony jakąś ramą. Na przykład jakimś wywiadem, którego Wałęsa udziela i wtedy przewijają się te wspomnienia. Wśród kilku przykładów zasugerował właśnie rozmowę Wałęsy z Orianą Fallaci¹. Andrzej zapoznał się z tym wywiadem i bardzo przekonał się do tego pomysłu.

Robert Więckiewicz:

W związku z tym, że film miał opowiadać historię rozgrywającą się na przestrzeni dwóch dekad – od 1970 do 1989 roku – początkowo pojawił się pomysł, aby Wałęsę zagrało trzech aktorów – młody, nieco starszy i aktor w średnim wieku. Zaproszono mnie i dwóch kolegów na spotkanie i poproszono

nas, abyśmy przygotowali po dwie sceny. Po jakimś czasie dostałem od pana Andrzeja list, że na pewno spotkamy się przy tym filmie, a jeszcze później dowiedziałem się, że Wałęsę zagra tylko jeden aktor, i że to będę ja.

Magdalena Biedrzycka:

W sekwencji wywiadu zarówno Robert Więckiewicz, jak i Maria Rosaria Omaggio wyglądają niemal dokładnie tak, jak wyglądali prawdziwi Wałęsa i Oriana Fallaci. Niemal, bo nie byłam do końca pewna koloru koszuli Wałęsy – zdjęcie z tego spotkania było czarno-białe. Wymyśliłam zatem, że ta koszula będzie szara. Natomiast wygląd Fallaci to już zasługa pani Omaggio. Jak wiadomo, pani Omaggio od lat gra monodram poświęcony postaci tej słynnej włoskiej dziennikarki. A kiedy dowiedziała się, że zagra w naszym filmie, weszła w kontakt z rodziną Fallaci i do nas przyjechała w jej oryginalnym futrze z norek, ze słynną kameą. Miała magnetofon, jakim posługiwała się Oriana, paliła te same papierosy. A że jest do tego podobna do prawdziwej Fallaci, złudzenie było niesamowite.

Kiedy powstała pierwsza wersja montażowa filmu, okazało się, że trzeba jeszcze dokręcić trzy minuty rozmowy Wałęsa–Fallaci. Z panią Omaggio nie było problemu – zachowała swój kostium. Natomiast przepadł garnitur Giovanniego Pampiglione, który grał w tej sekwencji tłumacza. Trafił do magazynu i co się z nim stało – nie wiem. Opatrzność nade mną czuwała, bo po pół roku później poszłam do sklepu, w którym kupiłam ten garnitur, i znalazłam drugi taki sam. Szalik na szczęście był mój prywatny, więc nie zginął.

Michał Kwieciński:

Odkąd pracuję z panem Andrzejem, zawsze nastawiam się, że będą dokrętki. Wynika to z faktu, że kiedy powstaje pierwsza wersja montażowa, zwykle okazuje się, że brakuje jakiejś sceny. W *Wałęsie* mieliśmy pięć czy sześć dni zdjęciowych dokrętek, ale tak jest zawsze, przy każdym filmie pana Andrzeja, więc nie było to niczym nadzwyczajnym.

Robert Więckiewicz:

Scenariusz tego filmu w trakcie realizacji wciąż się zmieniał i rozrastał. Nieustannie ktoś znajdował jakieś dokumenty czy inne archiwalia, które zdaniem pana Andrzeja powinny znaleźć się w filmie. Pan Janusz Głowacki był więc proszony o dokonywanie kolejnych poprawek, a ja dostawałem nowe sceny właściwie na bieżąco.

Michał Kwieciński:

Janusz napisał scenariusz w swoim stylu. Dużo w tym tekście było lekkości, ironii, poczucia humoru. Andrzej jest jednak tragikiem i dlatego współpraca obu

panów – czy też w pewnym momencie jej brak – polegała na usuwaniu ze scenariusza wszystkiego, co wydawało się Andrzejowi za śmieszne w temacie *Wałęsa*. Andrzej mówił o niektórych scenach: „To byłoby idealne, gdyby to był drugi film o Wałęsie”. Dlatego to, co ostatecznie znalazło się na ekranie, jest wynikiem pewnego kompromisu. Z jednej strony scenariusz Głowackiego nadał temu filmowi pewien ton, bez którego *Wałęsa* byłby tylko ciężką piłą narodową, z drugiej strony Andrzej zdawał sobie sprawę, że robi film o jednej z najważniejszych postaci dla polskiej historii, stąd właśnie „dociążenie” fabuły.

Paweł Edelman:

Już na początku pracy postanowiliśmy z panem Andrzejem, że scenariusz zostanie poszerzony o pewne aspekty historyczne i heroiczne, których tekst Głowackiego w ogóle nie dotykał. Gdyby spojrzeć na to obiektywnie, wydaje mi się, że połowa filmu to jest tekst Głowackiego, a druga połowa to są sceny czy sekwencje, które rodziły się już w bezpośredniej pracy nad filmem: sekwencje wyciągnięte ze starych dokumentów czy też sceny, w których brał udział sam Wałęsa, a które na użytek naszego filmu zostały odtworzone z Robertem Więckiewiczem.

Robert Więckiewicz:

Pan Andrzej z Pawłem Edelmanem funkcjonują już właściwie jak jeden organizm. Dlatego też Paweł często antycypował wydarzenia na planie i wiedząc, gdzie pan Andrzej będzie chciał postawić kamerę, stawiał ją tam zawczasu. Obserwowałem to z boku i widziałem, jak bardzo organiczna jest ich współpraca.

Michał Kwieciński:

Paweł jest osobą bardzo introwertyczną i dyskretną. Nigdy nie widziałem, żeby usiłował narzucić Andrzejowi swoje zdanie. A jednocześnie jest dla Wajdy idealnym partnerem, bo bezbłędnie realizuje zamierzenia. Mam też wrażenie, że Andrzej czuje się przy Pawle po prostu bezpiecznie.

Paweł Edelman:

Kiedy pan Andrzej zobaczył gotowy film, podziękował mi za to, że tym razem wycofałem się całkowicie, rezygnując z „ładnych” zdjęć na rzecz całkowitego oddania się postaci i tematowi. A ja po prostu uważam, że podstawowe zadanie operatora polega na zrozumieniu materii, z jaką ma on do czynienia, i na tej podstawie podejmowania pewnych decyzji artystycznych, które spowodują, że ekranowa rzeczywistość będzie na tyle spójna, że widz w nią uwierzy.

Wałęsa wbrew pozorom był trudnym filmem, a jednocześnie bardzo

pociągającym. To był przecież świat zbudowany z autentycznych dokumentów, z prawdziwych scen starannie przez nas odtworzonych, ale też ze scen w stu procentach zainscenizowanych. Od początku wiedzieliśmy, że skorzystamy z zapisów dokumentalnych. Dlatego podjęliśmy decyzję, że ten film będzie realizowany na dwóch kamerach – 16 mm i 35 mm. Wszystko po to, żebyśmy mogli swobodnie żonglować różnymi fakturami. Wiedzieliśmy, że będziemy w pewnych momentach konfrontować naszą pracę z obrazami z różnych archiwaliów, i że owe obrazy mogą mieć złą jakość – zatem chcieliśmy przygotować widza na takie zdarzenia. To tylko z pozoru jest proste. Dlatego z *Wałęsy* jestem bardzo zadowolony i wręcz dumny, że on wygląda tak, jak wygląda.

Magdalena Dipont:

Pewien kłopot w przygotowaniu *Wałęsy* polegał na tym, że to jest historia, która w gruncie rzeczy wydarzyła się niedawno. Tymczasem my jesteśmy takim narodem, który nie ma żadnego szacunku dla dóbr kultury materialnej i ciągle wprowadzamy jakieś zmiany. Wszyscy uważają, że to film prawie współczesny, zatem dla scenografa żaden kłopot. Tymczasem nawet najprostsze struktury miejskie są już zupełnie inne.

Pracowaliśmy głównie we wnętrzach – wybudowanych w hali zdjęciowej oraz w wybranych pomieszczeniach. Zdjęć ulicznych nie mieliśmy dużo. I dużych adaptacji przy nich nie było. Głównie trzeba było przemalowywać te wszystkie brudy, idiotyczne graffiti – to jest choroba naszych czasów, że jacyś młodzi psychopaci wciąż niszczą to, co jest świeżo odnowione...

Część filmu miała dotyczyć okresu już po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy Wałęsa jest internowany. Pojechałam do Arłamowa, zobaczyć, jak to miejsce wygląda obecnie i zyskać orientację, do czego się właściwie przymierzam. Okazało się, że nie da się tam robić zdjęć, bo w latach dziewięćdziesiątych ośrodek został niemal całkowicie zmodernizowany – miał przepiękne wejście i obrzydliwe drzwi. Na dodatek w momencie, kiedy tam przyjechałam, był to właściwie jeden wielki plac budowy, bo stawiano nowy ośrodek. Na szczęście w starym ośrodku pozostało kilka pomieszczeń o charakterze z lat osiemdziesiątych, wiedziałam więc przynajmniej, czego szukam.

Ostatecznie sceny z internowania Wałęsy zrobiliśmy w starym budynku należącym do kolei, na warszawskim Grochowie. W tym samym budynku w piwnicy zrobiliśmy też drukarnię KOR-owską oraz... wnętrze lotniska. Dziś pewnie nie byłoby to możliwe, bo ów budynek został poddany modernizacji.

Magdalena Biedrzycka:

Wałęsa to było jakieś szaleństwo. Bardzo dużo materiału zostało nakręcone

i trochę mi żal, że pewne sceny nie weszły do tego filmu. Widzę tych cudownych aktorów, którzy przemykają gdzieś w tle, a to byli ludzie, którzy mieli w filmie opowiedziane całe historie. Mam przez to takie poczucie, że wyhodowaliśmy ogromne drzewo, które potem zostało przycięte. Bo montaż jest bezlitosny, trzeba było nadać temu filmowi jakąś konkretną formę, a ta została ustalona właściwie dopiero pod koniec zdjęć.

Robert Więckiewicz:

Przygotowując się do roli Wałęsy, zdawałem sobie sprawę, jak trudna i pełna pułapek może być ta praca. Lech Wałęsa jest jedną z najbardziej znanych postaci nie tylko w Polsce, ale i za granicą, w związku z tym każdy będzie mógł sobie porównać efekt końcowy moich wysiłków z oryginałem. Bardzo ważne było dla mnie nie tylko fizyczne upodobnienie się do bohatera, ale również jak najbardziej realistyczne oddanie jego temperamentu, sposobu mówienia, poruszania, gestykulowania, chodzenia etc. Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem siebie w pełnej charakteryzacji, zrozumiałem, że nie chcę, nie powinienem używać naturalnego brzmienia swego głosu – bo to może wprowadzić pewien dysonans. Z drugiej strony – nie chciałem naśladować głosu Wałęsy, parodiować go. Starłem się znaleźć coś pomiędzy, wypracować złoty środek, głos, który już nie byłby moim głosem, a jeszcze nie byłby jego. Przede wszystkim skupiłem się na sposobie mówienia Wałęsy, na jego charakterystycznym rytmie, frazowaniu, zawieszeniach, zamyśleniach. W pracy nad rolą bardzo pomocne były materiały archiwalne, które są powszechnie dostępne i znane – na przykład filmowy zapis negocjacji między stroną rządową a komitetem strajkowym w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 roku. W filmie kilkakrotnie zastosowany był zabieg wkopiowania mnie jako Lecha Wałęsy w oryginalne materiały filmowe z tamtych czasów. To wymagało wielkiej precyzji. Godzinami wpatrywałem się w ekran monitora, starając się zapamiętać każdy gest, spojrzenie, grymas Wałęsy, nauczyć się ich. Przez cały okres zdjęciowy było dla mnie czymś absolutnie fantastycznym obserwować, w jak znakomitej formie jest pan Andrzej Wajda. Co prawda poruszał się po planie o lasce, ale jego temperament i energia sprawiały, że bardzo często wstawał od monitora, podchodził i bezpośrednio przekazywał mi swoje uwagi. Dawało mi to poczucie bezpieczeństwa. Jednego z pierwszych dni zdjęciowych zapytałem pana Andrzeja o jakiś szczegół dotyczący sposobu zagrania fragmentu sceny, a on odpowiedział z uśmiechem: „A co mnie pan pyta. Nie po to tutaj pana wynająłem, żeby pan mi pytania zadawał. Przecież pan to lepiej wie”. Utkwiło mi w pamięci zdanie pana Andrzeja – “Podoba mi się, że pan tę rolę gra bezczelnie”. Bywało, że po jakimś ujęciu łapał się za głowę i mówił: „No nie, oni mnie za to zabiją...”. To było na swój sposób urocze, bo widziałem, że wciąż tkwi w nim chęć wsadzenia kija między szprychy. Nie chciał tego filmu robić na kolanach. Któregoś dnia doszło do

sytuacji, o której pan Andrzej wspominał potem w różnych wywiadach. Dostałem nową, wielką scenę i powiedziano mi, że będziemy ją realizować następnego dnia. Stanowczo odmówiłem. Ta scena nie była wcześniej zapisana w scenariuszu, w związku z czym zwyczajnie potrzebowałem czasu, żeby się do niej przygotować. Odbyła się w związku z tym między nami taka rozmowa: – Panie Robercie, tu taka nowa scena jest i będziemy ją jutro robić. – Nie, nie będziemy jej jutro robić, panie Andrzeju. – A dlaczego? – Nie jestem gotowy, to za mało czasu. – A ile pan potrzebuje czasu? – Nie wiem. Parę dni co najmniej. – Fantastycznie – mówi pan Andrzej. – Przekładamy. Aktor potrzebuje się przygotować. Wiem, że potem był dumny z tego, że znalazł się taki w ekipie, co odważył się powiedzieć mu „nie”.

Michał Kwieciński:

Robert grał głównego bohatera, w związku z czym bronił swojej postaci. Ale i tak jak na potrzeby pana Andrzeja był bardzo łagodny. Problem polega bowiem na tym, że Andrzej jest w gruncie rzeczy bardzo samotną osobą – nie w życiu, tylko w swojej drodze artystycznej. On bardzo rzadko pracuje już ze swoją dawną paczką – Olbrychskim, Sewerynem czy Pszoniakiem. A ci młodzi, którzy trafiają do ekipy, są trochę Andrzejem sparaliżowani, więc bardzo rzadko ośmielają się mówić: „Panie Andrzeju, ja bym to zrobił inaczej”, częściej wierzą święcie w jego słowa. Jest postrzegany jako mędrzec i ma tego pełną świadomość. I chyba brakuje mu bardzo takiego szczerego, bezpośredniego kontaktu.

Robert Więckiewicz:

Bardzo podobał mi się sposób, w jaki pan Andrzej inscenizuje sceny. Często wychodził od detalu i stopniowo dokładał kolejne elementy. Była na przykład taka scena, kiedy Wałęsa, jedząc zupę, czyta żonie artykuł z gazety. Informacyjnie bardzo ważna, ale w sensie inscenizacyjnym niewiele się w niej działo. Pan Andrzej zaczął od zbliżenia bochenka chleba. Poprosił Agnieszkę Grochowską, żeby kroїła ten chleb. Następnie kamera stopniowo cofała się, odsłaniając całą kuchnię, talerz zupy na stole, jedzącego Wałęsę, wbiegające nieustannie dzieci biorące po kromce. Praktycznie w jednym ujęciu pozornie statyczna scena w rękach mistrza ożyła.

Dla pana Andrzeja nie zawsze najważniejsze jest słowo, bo ono i tak przecież padnie. Ważniejszy jest obraz – i nie powiem tutaj nic odkrywczego, ale pan Andrzej ma genialne wyczucie kadru, jego kompozycji i dynamiki.

Michał Kwieciński:

Być może gdyby do filmu o Wałęsie wziął się jakikolwiek inny reżyser, byłby to film zdecydowanie przeciwko Lechowi: że był normalnym ubołem, który brał pieniądze od władz, donosił na kolegów, a na strajk został dowieziony przez

ubecję motorówką. Andrzej tymczasem uznał, że nie wolno w żaden sposób opluwać tego człowieka, bo to bardziej zaszkodzi, niż pomoże. Ale od początku chciał też, aby w filmie znalazła się scena, w której Lech podpisuje jakieś papiery. Przy czym starał się to pokazać tak, żeby nic nie było jednoznaczne. Że to, co się stało, było wynikiem pewnej nonszalancji życiowej Wałęsy. Że to nie było świadome wejście w struktury agentury, tylko zbieg przypadków, i jednocześnie pewnego przyparcia do muru: masz człowieku żonę, ledwo co urodzone dziecko... Wajdzie chodziło o to, żeby nie usprawiedliwiać, ale też w żaden sposób nie oskarżać.

Robert Więckiewicz:

Pan Andrzej powiedział wyraźnie: robimy ten film po to, by przypomnieć światu, ale przede wszystkim nam, Polakom, jak istotną postacią w historii przemian demokratycznych w XX wieku jest Lech Wałęsa. Może późno – ale lepiej późno niż wcale. W tym kontekście bardzo znamieny okazał się pokaz filmu w Kongresie USA. Amerykanie wciąż traktują Wałęsę jak bohatera. Co do Polaków – mam poczucie, że nasz film niewiele zmienił. To znaczy ci, którzy byli przeciwnikami Wałęsy, są nimi dalej. Choć film nie jest w pełni gotowy, jeszcze w sierpniu 2013 roku odbywa się pokaz specjalny. Biorą w nim udział Andrzej Wajda z Krystyną Zachwatowicz i Lech Wałęsa z synem Jarosławem.

Michał Kwieciński:

Wiem, że pan Andrzej był od samego rana potwornie zdenerwowany przed tym pokazem. Zresztą nie tylko on. Ja, jako producent tego filmu, znalazłem się w niezręcznej sytuacji. Robiliśmy przecież film o żyjącym człowieku, znanym na całym świecie. Poprosiłem więc Wałęsę, jeszcze przed zdjęciami, żeby podpisał mi zgodę na wykorzystanie jego wizerunku. Odmówił, twierdząc, że wierzy Wajdzie. I gdyby nagle Wałęsa oprotestował ten film, zrobiony za kilkanaście milionów złotych, *Człowiek z nadziei* nigdy nie trafiłby do dystrybucji... Na szczęście wszystko skończyło się dobrze.

Zapytany o swoje wrażenia po projekcji, Lech Wałęsa mówi: *Zleciało szybko, nie nudziłem się. Nic o moim życiu bym nie poprawił. Jedyne słowa krytyki skierowane są w stronę... Roberta Więckiewicza: Bufonada. Ja takim bufonem nie byłem, takim zarozumialcem. W tym momencie odzywa się Jarosław Wałęsa: Oj, tata, czasami byleś...*

Uroczysta prapremiera filmu odbywa się 5 września w czasie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji. Uczestniczą w niej nie tylko Andrzej Wajda, Robert Więckiewicz czy Agnieszka Grochowska, ale też Lech Wałęsa z żoną Danutą. Danuta Wałęsowa ma zresztą do swojej ekranowej odpowiedniczki stosunek dużo bardziej krytyczny niż mąż. Zapytana jeszcze

w Wenecji o wrażenia, pochwali rolę Agnieszki Grochowskiej, ale powie krótko: „To nie byłam ja”. Jednak już po polskiej premierze filmu przyzna, że postać na ekranie to jednak ona sama. Choć w wywiadzie udzielonym Łukaszowi Modelskiemu z „Twojego Stylu”, dopowie: *To nie był dobry scenariusz. Bo ja nie jestem taką słodką dziewczynką. To był trudny czas i słodkie dziewczynki by przepadły. Wtedy trzeba było twardo się postawić i głośno krzyknąć.*

Polska premiera filmu, z udziałem prezydenta Bronisława Komorowskiego, odbywa się 21 września, osiem dni przed siedemdziesiątymi urodzinami Lecha Wałęsy. Film trafia do regularnej dystrybucji 4 października. I znów, zgodnie zresztą z wcześniejszymi przypuszczeniami samego Wajdy, recenzje niewiele mają wspólnego z artystyczną oceną filmu. Są tym bardziej krytyczne, im bardziej krytyczna jest postawa danej redakcji wobec postaci samego Wałęsy. Jedynie nieliczni dziennikarze próbują dokonać rzetelnej analizy dzieła Wajdy, wskazując jego mocne i słabe strony. Na przykład Tadeusz Sobolewski pisze w „Gazecie Wyborczej”: *Rozmowa Wałęsy z dyrektorem stoczni, który stoi w otwartym oknie na piętrze – scena jak z Samych swoich. Pertraktacje z wicepremierem, któremu Wałęsa – Więckiewicz wymachuje przed nosem długopisem z papierem w prestidigitatorskim montażu Grażyny Gradoń łączącym fikcję z dokumentem. Zajazd Henryki Krzywonos, która przybywa tramwajem pod stocznię i rzuca się na Wałęsę, żeby kontynuował strajk: „Sprzedaliście nas, teraz wytłuką nas jak pluskwy! Zamykać bramę!”. I fortel z mszą świętą, którą Wałęsa z Borusewiczem zarządzają, żeby zatrzymać robotników w stoczni i onieśmielić ZOMO...*

Czy to nie są sceny jak z Pana Tadeusza czy Trylogii? Coś bardzo polskiego, tyle że rozegranego w sztafażu robotniczym, peerelowskim, socjalistycznym. Narazając się zarówno prawicy, jak i lewicy, Wajda zrobił film nostalgiczny, żebyśmy przez chwilę zatęsknili za tamtą wolnością zdobywaną w ucisku.

We wrześniu 2015 roku w mediach pojawiła się informacja, że Andrzej Wajda rozpoczyna zdjęcia do nowego filmu. *Powidoki* to opowieść o ostatnich czterech latach życia Władysława Strzemińskiego, malarza, teoretyka sztuki. Zgodnie ze słowami samego Wajdy ma to być rozgrywająca się między 1948 a 1952 rokiem, czyli w najmroczniejszych latach stalinizmu, opowieść o tym, jak „władza zamordowała, zniszczyła artystę”.

Michał Kwieciński:

Andrzej długo myślał o tym projekcie. Nie mógł ruszyć, bo nie miał odpowiedniego scenariusza. W końcu taki tekst się znalazł – napisał go Andrzej Mularczyk. Ale Andrzej i tak był pełen wahań. Ja, jako producent, mówiłem: „Andrzeju, rób. Ty musisz robić filmy. Więc rób, mimo pewnych kłopotów zdrowotnych. Praca cię ożywi”. Oczywiście Andrzej miał wątpliwości co do tekstu. Myślę, że okazałem się dobrym duchem tego projektu, bo w pewnym momencie

powiedziałem: „Andrzej, przestań myśleć, że ten scenariusz ma być perfekcyjny. Zrób te sceny, które lubisz, a potem się będziemy martwić”. Na szczęście nie było potrzeby poprawek, bo powstał bardzo dobry scenariusz, bardzo logiczny i nie trzeba w ogóle było robić wyrwanych scen.

Premiera *Powidoków* przewidziana jest na jesień 2016 roku.

Szóstego marca 2016 roku Andrzej Wajda obchodzi dziewięćdziesiąte urodziny. W udzielonym z tej okazji wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” mówi Donacie Subbotko: *Nie mam zbyt wiele czasu (...). Kto ma 90 lat, jest prawdziwie starym człowiekiem. Dlatego spieszę się i myślę już o następnym filmie. Jak długo jeszcze stoję, mam dość energii, siły, żeby narzucić swoją wolę ekipie, to mogę kręcić.* Zapytany, jaki będzie następny po *Powidokach* projekt, Wajda odpowiada: *Mam kilka pomysłów. Zobaczymy.*

Sześćdziesiąt lat kariery. Niemal czterdzieści filmów kinowych, trzy filmy telewizyjne i jeden serial. I to jeszcze nie koniec. Filmowa podróż Andrzeja Wajdy wciąż trwa.

Warszawa, 11.07.2014 – 06.03.2016

1 Oriana Fallaci, wybitna włoska dziennikarka, w czasie kariery przeprowadziła wiele rozmów z politykami z całego świata. Wywiad z Lechem Wałęsą odbył 7 marca 1981 roku w Gdańsku.

Indeks osób

Adler Stanisław
Allen Woody
Altman Robert
Ammanati Floris Luigi
Anders Władysław
Andrys Alfred
Andrzejewska Jadwiga
Andrzejewski Jerzy
Antczak Jerzy
Bachmann Larry
Baczyński Krzysztof Kamil
Badinter Élisabeth
Baljon Tadeusz
Bałucki Michał
Bando Tamasaburo
Bardini Aleksander
Bareja Stanisław
Barrault Marie-Christine
Bartoszewski Władysław
Basie Count
Ber Ryszard
Berestowski Wadim
Bergman Ingmar
Beria Ławrientij
Berman Jakub
Bertolucci Bernardo
Białoszczyński Tadeusz
Biedrzycka-Sheppard Anna
Biedrzycka Magdalena
Bielas Katarzyna
Bieńkowski Andrzej
Bierut Bolesław
Bińczycki Jerzy
Blumsztajn Seweryn
Bohdziewicz Antoni
Borcuch Jacek
Borowczak Jerzy
Borowiec Jerzy

Borowski Tadeusz
Borusewicz Bogdan
Bossak Jerzy
Brandys Kazimierz
Brandys Marian
Bratkowski Piotr
Braun Ewa
Braunek Małgorzata
Brauner Artur
Bresson Robert
Briley John
Brodnicki Jeremi
Bromski Jacek
Bryll Ernest
Brzozowski Andrzej
Brzozowski Stanisław
Budkiewicz Jan
Budzisz-Krzyżanowska Teresa
Bugajski Ryszard
Bujak Zbigniew
Bułhakow Michaił
Buñuel Luis
Buzek Agata
Carrière Jean-Claude
Celińska Stanisława
Chéreau Patrice
Chęciński Sylwester
Chruszczow Nikita
Chyra Andrzej
Clemont Jerome
Connery Sean
Conrad Joseph
Coppola Francis Ford
Corman Roger
Costa-Gavras
Cybulski Zbigniew
Czechow Anton
Czerwińska Zofia
Czerwiński Jan
Czeszko Bohdan

Czyżewska Elżbieta
Dałkowska Ewa
Danton Georges
Davis Miles
Dąbrowska Maria
Dąbrowski Dariusz
De Sica Vittorio
Dejczner Maciej
Delon Alain
Dembińska Wiesława
Depardieu Gerard
Deray Jacques
Diba Farah
Dipont Magdalena
Domaradzki Jerzy
Dostojewski Fiodor
Drawicz Andrzej
Dreyfuss Richard
Drogosz Leszek
Dudziński Piotr
Duryasz Józef
Dutron Paul
Dybowski Wacław
Dymek Janusz
Dymny Wiesław
Dziedzic Irena
Dziewulska Maria
Eastwood Clint
Edelman Marek
Edelman Paweł
Eljasiak Jerzy
Ellington Duke
Englert Jan
Falk Feliks
Fallaci Oriana
Favre Le Bret Robert
Fellini Federico
Felski Bogdan
Fetting Edmund
Fiałkowski Tomasz

Fijałkowski Ryszard
Fik Marta
Filipski Ryszard
Fiszbach Tadeusz
Flaszen Ludwik
Fonda Jane
Forbert Władysław
Ford Aleksander
Forman Miloš
Fredro Aleksander
Fudalej Beata
Fuksiewicz Jacek
Gaertner Katarzyna
Gainsborough Thomas
Gałczyński Konstanty Ildefons
Garmasz Siergiej
Garner Erroll
Gawlik Jan Paweł
Gibson Mel
Gibson William
Gielgud John
Gierek Edward
Gillespie Dizzy
Gintrowski Przemysław
Gliński Wieńczysław
Głowacki Janusz
Godard Jean-Luc
Gomułka Władysław
Gradoń Grażyna
Gran Wiera
Grass Günther
Grechuta Marek
Grochowska Agnieszka
Grotowski Jerzy
Grzelecki Stanisław
Grzewiński Jerzy
Hager Ludwik
Halberstam David
Haliński Andrzej
Handke Peter

Hanuszkiewicz Adam
Hańcza Władysław
Has Wojciech Jerzy
Heinberg Roman
Heymann Daniele
Hłasko Marek
Hochberg Aleksander
Hochhuth Rolf
Hoffman Jerzy
Hoffman Walentyna
Holland Agnieszka
Holland Henryk
Hollender Wilhelm
Holoubek Gustaw
Holtz Witold
Hopper Edward
Hübner Zygmunt
Huppert Isabelle
Idziak Sławomir
Igar Stanisław
Iwaszkiewicz Jarosław
Iżewska Teresa
Jackiewicz Aleksander
Jacob Gilles
Jagielski Mieczysław
Jahoda Mieczysław
Jakubowska Wanda
Jan Paweł II (Karol Wojtyła)
Janczar Tadeusz
Janda Krystyna
Janicka Bożena
Janowska Alina
Jarocki Jerzy
Jaroszewicz Piotr
Jaroszevska Zofia
Jaruzelski Wojciech
Jasienica Paweł
Jędrusik Kalina
Jogałła Jerzy
Joxe Pierre

Kaczmarek Jacek
Kaden-Bandrowski Juliusz
Kalenik Mieczysław
Kałużyński Stanisław
Kałużyński Zygmunt
Kamiński Janusz
Kamiński Zbigniew
Kantor Tadeusz
Kapuściński Ryszard
Karkoszka Elżbieta
Karpiński Maciej
Karwowski Łukasz
Kawalerowicz Jerzy Kądziołka Franciszek
Kędziński Paweł
Kępińska Elżbieta
Kierc Bogusław
Kieślowski Krzysztof
Kijowski Andrzej
Kijowski Janusz
Kijowski Maciej
Kilar Wojciech
Kisielewski Jan August
Kisielewski Stefan
Kiszczak Czesław
Klata Wojciech
Kletowski Piotr
Kłaczyński Zbigniew
Kłosiński Edward
Kobiela Bogumił
Kociniak Marian
Kociołek Stanisław
Komar Michał
Komeda (Trzeciński) Krzysztof
Komédowa Zofia
Komorowska Maja
Komorowski Bronisław
Konczalowski Andriej
Kondrat Marek
Konwicka Maria
Konwicki Tadeusz

Kopczyński Andrzej
Korczak Janusz
Kornatowska Maria
Korzyński Andrzej
Kosarewicz Tadeusz
Kostenko Andrzej
Kotkowski Andrzej
Kotowska Monika
Kotys Ryszard
Kowalski Władysław
Kownacka (Kwasz) Gabriela
Kozincew Grigorij
Krafftówna Barbara
Krakowska Emilia
Krakowski Józef
Kreczmar Jan
Król Waldemar
Królikiewicz Adam
Krzywonos Henryka
Krzyżewska Ewa
Kucówna Zofia
Kukułczanka Jadwiga
Kułago Aleksander
Kurek Henryk („Henio Meloman”)
Kurosawa Akira
Kurowska Bożena
Kutz Kazimierz
Kuźmiński Zbigniew
Kwiatkowska Barbara
Kwiatkowska Halina
Kwieciński Michał
Kydryński Juliusz
Lang Jacques
Lanzmann Claude
Latałło Stanisław
Leighton Margaret
Lelouch Claude
Lem Stanisław
Lewiński Jerzy
Lewkowicz Konstanty

Linda Bogusław
Lipman Jerzy
Lisowski Jerzy
Llosa Claudia
Lollobrigida Gina
Lorentowicz Małgorzata
Luhmann Baz
Lumet Sidney
Lupa Krystian
Luther Igor
Lutowski Jerzy
Lynch David
Łapicki Andrzej
Łomnicki Jan
Łomnicki Tadeusz
Łozińska Sławomira
Łoziński Marcel
Łysak Piotr
Łukaszewicz Olgierd
Machulski Jan
Machulski Juliusz
Maciejewski Maciej
Magnani Anna
Majewski Janusz
Makk Károly
Malajkat Wojciech
Malanowicz Zygmunt
Malatyńska Maria
Malczewski Jacek
Malick Terrence
Malkovich John
Małaczyński Paweł
Małynicz Zofia
Marczewski Wojciech
Marecki Piotr
Margolis Alina
Markowski Andrzej
Mastroianni Marcello
Matuszkiewicz Jerzy „Duduś”
Matyjaszkiewicz Stefan

Mazowiecki Tadeusz
Ménégoz Margaret
Mercier David
Merlin Serge
Mermaz Louis
Mészáros Márta
Mętrak Krzysztof
Michalek Bolesław
Michałkow Nikita
Michnik Adam
Michnikowski Wiesław
Mickiewicz Adam
Mifune Toshiro
Mikulski Stanisław
Milian Jerzy
Miłosz Czesław
Mishima Yuko
Misiorny Michał
Mizak Jerzy
Młynarska Paulina
Moczar Mieczysław
Modelski Łukasz
Modrzyńska Urszula
Moes Jerzy
Molière Tony
Montand Yves
Morawski Zdzisław
Morgenstern Janusz
Mucha Anna
Mularczyk Andrzej
Müller Robby
Munk Andrzej
Mussolini Benito
Nałęcki Konrad
Naumienko Bogdan
Nehrebecka Anna
Niedzielak Stefan
Niemen Czesław
Nowicki Jan
Nowina Zarzycki Jan

Oblamski Jerzy
Obrazcow Siergiej
Ochalski Andrzej
Odojewski Włodzimierz
Olbrychski Daniel
Olczak-Ronikier Joanna
Olivier Laurence
Olszewska Izabella
Omaggio Maria Rosaria
Onyszkiewicz Janusz
Opania Marian
Osadziński Andrzej
Osiecka Agnieszka
Osiecka-Kuminek Maria
Ossowski Jan
Ostaszewska Maja
Osterloff Barbara
Ozimek Stanisław
Pampiglione Giovanni
Pascal Christine
Pasikowski Władysław
Passendorfer Jerzy
Pawlik Bronisław
Pawlikowski Adam
Pec-Ślesicka Barbara
Penderecki Krzysztof
Perepeczko Marek
Petelska Ewa
Petelski Czesław
Petersen Wolfgang
Pichelski Jerzy
Pieńkowska Alina
Piłsudski Józef
Piotrowski Andrzej
Piwowarski Radosław
Płażewski Jerzy
Pokromski Waldemar
Polański Roman
Polony Anna
Poręba Bohdan

Potocka Małgorzata
Potoroczyn Paweł
Powierza Anna
Prądyński Ludwik
Proust Marcel
Prucnal Anna
Pszoniak Wojciech
Prugar Halina
Przebindowski Jakub
Przybyszewska Stanisława
Przybyszewski Stanisław
Przymanowski Janusz
Ptak Barbara
Putowski Maciej
Radulski Edward
Radwan Stanisław
Radzinowicz Anatol
Radziwiłowicz Jerzy
Raksa Pola
Raniszewski Czesław
Rehme Robert
Rembek Stanisław
Resnais Alain
Reymont Władysław
Robespierre Maximilien
Rocard Michel
Rossellini Roberto
Roustang Pierre
Rómmel Karol
Różewicz Stanisław
Rybkowski Jan
Rywin Lew
Saint-Just Louis de
Samosiuk Zygmunt
Saretok Zofia
Sarraute Claude
Sawan Zbigniew
Schiller Leon
Schlondorff Volker
Schygulla Hanna

Scorsese Martin
Seniuk Anna
Seweryn Andrzej
Seweryn Maria
Sheybal Władysław
Siemion Adam
Sienkiewicz Henryk
Siwiński, szewc
Skarżanka Hanna
Skarżyński Jerzy
Skolimowski Jerzy
Słonimski Antoni
Słowacki Juliusz
Smarzowski Wojciech
Smith Maggie
Smoktunowski Innokentij
Smorawińska z Danielewiczów Helena
Smorawińscy
Sobczuk Bogusław
Sobociński Witold
Sobolewski Tadeusz
Sosnowski Janusz
Spielberg Steven
Stalin Józef
Staniszewska Grażyna
Stankiewicz Roman
Starowieyska Ewa
Starska Wiesława
Starski Allan
Starski Ludwik
Stawiński Jerzy Stefan
Stenka Danuta
Streep Meryl
Strzemiński Władysław
Subbotko Donata
Sułkowski Marcin
Swinarski Konrad
Swinton Tilda
Symko Ewa
Szabó István

Szajda Paweł
Szczepkowska Joanna
Szczurba Jacek
Szczurbić Michał
Szeski Jerzy
Szpakowska Małgorzata
Szumilak Krystyna
Szurmiej Szymon
Szyma Tadeusz
Szymborska Wisława
Szyndler Zygmunt
Ścibor-Rylski Aleksander
Ślesicki Maciej
Śliwiński Włodzimierz
Świdorski Jan
Tarantino Quentin
Tarkowski Andriej
Taviani Paolo i Vittorio
Tchórzewski Krzysztof
Tejchma Józef
Thulin Ingrid
Titkow Andrzej
Toeplitz Jerzy
Toeplitz Krzysztof Teodor
Tokarczuk Olga
Toruńczyk Barbara
Toscan du Plantier Daniel
Trela Jerzy
Truffaut François
Tryzna Tomek
Tym Stanisław
Tyrmand Leopold
Tyszkiewicz Beata
Umer Magda
Van Gelder Lawrence
Verdon Gwen
Wajda Jakub
Wajda Karolina
Walczewski Marek
Walentyńowicz Anna

Wałęsa Danuta
Wałęsa Jarosław
Wałęsa Lech
Warlikowski Krzysztof
Warmiński Janusz
Warwas Ewa
Warzecha Magdalena
Wasilewska Wanda
Wawrzyńczak Piotr
Weber Kurt
Weiss Janusz
Welles Orson
Wertenstein Wanda
Wichniarz Kazimierz
Wielgucka Anna
Więckiewicz Robert
Wilczyńska Stefania
Wilder Billy
Wilhelmi Janusz
Wilhelmi Roman
Wilson Lambert
Wimmer Marian
Wirth Andrzej
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
Włodarczyk Jan
Wohl Stanisław
Wojciechowski Andrzej „Idon”
Wojtyszko Maciej
Woroszyński Wiktor
Wójcik Jerzy
Wójcik Magda Teresa
Wójcik Wiesław
Wróblewski Jan „Ptaszyn”
Wybult Tadeusz
Wyczółkowski Marek
Wyler William
Wysocka Lidia
Wyspiański Stanisław
Zachwatowicz Krystyna
Zaleski Krzysztof

Załoski Zbigniew
Zamachowski Zbigniew
Zanussi Krzysztof
Zaorski Andrzej
Zaorski Janusz
Zapasiewicz Zbigniew
Zapolska Gabriela
Zawistowski Tadeusz
Zelnik Jerzy
Ziarnik Jerzy
Ziegler Regina
Ziętek Ewa
Zimoń Damian
Zore Ingrid
Zylber Jan
Zyskind Sara
Żebrowski Edward
Żebrowski Michał
Żeleński Tadeusz „Boy”
Żeromski Stefan
Żmijewski Artur
Żołek Elżbieta
Żukrowski Wojciech
Żułowski Andrzej

Źródła ilustracji

Właściciel: Archiwum Andrzeja Wajdy, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie

Rysunki i notatki autorstwa Andrzeja Wajdy

Studio filmowe KADR

Archiwum Autora

Archiwum Danuty Stenki

Czesław Czapliński/FOTONOVA

Autor i wydawca *Wajda. Kronika wypadków filmowych* przeprowadzili starannie i w dobrej wierze poszukiwania każdego z autorów utworów zamieszczonych w niniejszej książce lub innych uprawnionych z tytułu autorskich praw majątkowych do nich. Jednak ustalenie tych osób nie w każdym przypadku okazało się możliwe. Dlatego, jeśli ktoś z Czytelników odnajdzie wśród zamieszczonych w książce ilustracji utwór, którego jest autorem lub uprawnionym z tytułu praw autorskich, bądź którego autor lub uprawniony z tytułu praw autorskich jest mu znany, a wykorzystanie utworu nastąpiło bez wiedzy lub zgody takich osób, uprzejmie prosimy o kontakt z wydawcą.

Podziękowania

W czasie jednego ze spotkań Pan Andrzej Wajda zapytał mnie w pewnym momencie, które z Jego filmów cenię sobie szczególnie. Wymieniłem bez namysłu: *Wszystko na sprzedaż*, *Ziemia obiecana*, *Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza*, *Tatarak*. Ta książka jest moim podziękowaniem za przeżycia, jakich dostarczyły mi te i wiele innych filmów.

Nie mogę jednak nie podziękować w sposób szczególny samemu Panu Andrzejowi Wajdzie i Jego małżonce, Pani Krystynie Zachwatowicz, za życzliwość, jaką mi okazali w czasie pracy.

Podziękowania należą się również tym, którzy w różny sposób wspierali mnie w czasie pracy. Są to: Dorota Malinowska-Grupińska, Zuzanna Malinowska, Marcin Grygo, Marek Michalak, Monika Lang, Eliza Oczkowska, Danuta Stenka, Krystyna Olbrychska, Natalia Adaszyńska, Anna Górecka, Dawid Kubiowski, Olgierd Łukaszewicz, Jarosław Prytycki, Szymon Tomczuk.

Specjalne podziękowania dla pana Mateusza Matysiaka z Archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Manggha w Krakowie – za cierpliwość i nieocenioną pomoc w znalezieniu materiałów do książki.

Bartosz Michalak

Copyright © 2016, Bartosz Michalak

Copyright © 2016, Wydawnictwo MG

Wszelkie prawa zastrzeżone. Reprodukowanie, kopiowanie w urządzeniach przetwarzania danych, odtwarzanie w jakiegokolwiek formie oraz wykorzystywanie w wystąpieniach publicznych – również częściowe – tylko za wyłącznym zezwoleniem właściciela praw.

ISBN: 978-83-7779-317-6

Projekt okładki: Zuzanna Malinowska

Korekta: Dorota Ring

www.wydawnictwomg.pl

kontakt@wydawnictwomg.pl

handlowyMG@gmail.com

Plik opracował i przygotował Woblink

The logo for Woblink, featuring the word "woblink" in a bold, lowercase, sans-serif font. The letters 'o', 'b', and 'l' are stylized with small colored dots above them: 'o' has a blue dot, 'b' has a purple dot, and 'l' has an orange dot.

woblink.com

