

SŁAWOMIR KOPER

GWIAZDY
KINA
PRL



GWIAZDY KINA PRL



Sławomir Koper

Warszawa 2014

Spis treści

Karta redakcyjna

Od autora

Rozdział 1. W ŚWIECIE FILMU POLSKI LUDOWEJ

Kolaboranci i emigranci

Pierwsze roczniki filmówki

Socrealizm

Szkoła polska

Honoratka

Zespoły filmowe i kolaudacje

Dziewczyny z okładek

Pola Raksa

Kino moralnego niepokoju

Kultowe sceny polskiego kina

Rozdział 2. MISTRZ ANDRZEJ

Z oficerskiej rodziny

Śmierć ojca

Sztuka i okupacja

ASP

„Pokolenie”

Mistrz pracy zespołowej

Żony pana Andrzeja

Kontrowersje

Anegdoty, anegdoty

Od „Popiołów” do „Pana Tadeusza”

„Katyń”

Rozdział 3. SAMOTNOŚĆ MAŁEGO RYCERZA

Z prądem przemian

Wbrew przeciwnościom

W świecie X muzy

Małżeństwa aktora

Jerzy Michał Wołodyjowski

Towarzysz Tadeusz

„Łom”

„Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna”

Maria Bojarska

Prawdziwa nienawiść

Samotność

Król Lear umarł na scenie

Rozdział 4. BOBEK

Czarna seria

Tencynek

Niezapomniany rocznik

Trójmiasto

Bim-Bom

Żółty motor

Materialny wymiar sławy

Warszawa

Liryczna twarz prześmiewcy

Jan Piszczyk

„Wszystko na sprzedaż”

„Człowiek z M-3”

Zakręt pod Koronowem

Rozdział 5. DZIWNE KOLEJE LOSU JERZEGO SKOLIMOWSKIEGO

Boks i studia

Jazz

Poezja

„Niewinni czarodzieje”

„Nóż w wodzie”

Łódź

Elżbieta Czyżewska

Samochody pana Jerzego

„Ręce do góry”

Emigracja

Rzymskie przygody

Komercja, komercja

Jack Nicholson

Ambicje

„Ferdydurke”

Paleta barw

Synowie mistrza

Powrót

Mazury

Rozdział 6. KMICIC

Autokreacja

Ulubiony aktor Wajdy

Jerzy Hoffman

Drohiczyn

Duch rywalizacji

Monika

Alkohol

„Potop”

Maryla

Zuzanna Łapicka

Paryż

Podteksty

Rozdział 7. BEATA TYSZKIEWICZ

Tylko film

W rodzinie Tyszkiewiczów

Czas wojny

Barbara Tyszkiewicz

Paulinum

Panna z dworku

Catherine Deneuve Europy Wschodniej

Mężczyźni pani Beaty

Pytań ciąg dalszy

W poszukiwaniu stabilizacji

Wierna sobie

Zakończenie

Przypisy

Ważniejsza bibliografia

None

Projekt okładki: FRYCZ I WICHA

Redaktor prowadząca: KATARZYNA LITWIŃCZUK

Korekta: MAŁGORZATA ABLEWSKA, WERONIKA GIRYS-CZAGOWIEC

Skład: TOMASZ ERBEL

Zdjęcie na okładce oraz [5] i [6] – Zofia Nasierowska/Reporter;

[1] – Cezary Pecold/Forum;

[2] – Janusz Sobolewski/Forum;

[3] – Maciej Billewicz/Forum;

[4] – Jerzy Kośnik/Forum.

Copyright © Sławomir Koper, Czerwone i Czarne

Wydanie pierwsze

ISBN 978-83-7700-151-6

Czerwone i Czarne Sp. z o.o. S.K.A.

Rynek Starego Miasta 5/7 m. 5

00-272 Warszawa

Konwersja: [eLitera s.c.](#)

Od autora

Zgodnie z zapowiedzią, kolejną pozycję z cyklu o elitach PRL poświęciłem gwiazdom kina tej epoki. I chociaż zawsze mam problem z doбором bohaterów do poszczególnych książek tej serii, to tym razem stanąłem przed zadaniem trudniejszym niż zwykle. Polska kinematografia osiągnęła bowiem w tamtym okresie bardzo wysoki, światowy poziom, a talenty wielu reżyserów i aktorów rozbłyły pełnym blaskiem. Powszechnym uznaniem cieszyli się również operatorzy oraz kompozytorzy muzyki filmowej i gdybym chciał uwzględnić chociaż część najważniejszych postaci kinematografii, książka ta musiałaby mieć kilka razy większą objętość.

Nigdy jednak nie byłem zwolennikiem pisania o wszystkim i o wszystkich, uważam bowiem, że w ten sposób otrzymujemy potok wiadomości, z którego nic nie wynika. To raczej domena encyklopedii i leksykonów, podczas gdy mnie zawsze bardziej interesował obraz autentycznego człowieka, a więc taki, którego nie można znaleźć w oficjalnych biografiach. Dlatego też czytelnicy mogą być zaskoczeni wizerunkiem niektórych bohaterów tej książki. Andrzej Wajda to przede wszystkim genialny mistrz pracy zbiorowej. Potrafi perfekcyjnie zmobilizować podwładnych do wspólnej analizy poszczególnych scen oraz postaci, by w twórczy sposób uzyskać jak najlepszy efekt finalny. Natomiast Jerzy Skolimowski jest reżyserem, który zawsze starał się unikać komercji i w XXI stuleciu tworzy kino autorskie, skądinąd cieszące się dużym powodzeniem. Przy okazji jest wszechstronnie utalentowanym artystą, a także człowiekiem skłonym do korzystania z uroków życia.

Po dłuższym namyśle zdecydowałem się na pominięcie w tej książce osoby Zbyszka Cybulskiego, zapewne stanie się on bohaterem jednej z moich następnych opowieści. W zamian przedstawiłem postać jego najbliższego przyjaciela, Bogumiła Kobieli, aktora o ogromnych możliwościach i zdecydowanie niedocenianego. W odróżnieniu od Cybulskiego zaszufladkowano go bowiem wyłącznie do ról komediowych, a był artystą wszechstronnie utalentowanym. Niestety, zmarł przedwcześnie na skutek obrażeń odniesionych w wypadku samochodowym i dzisiaj pamiętany jest niemal wyłącznie jako Jan Piszczyk, główny bohater *Zezowatego szczęścia* Andrzeja Munka.

Natomiast pisząc na temat Tadeusza Łomnickiego, starałem się ukazać genialnego aktora teatralnego, który do historii polskiej kultury przeszedł jako Michał Wołodyjowski z ekranizacji *Trylogii* Sienkiewicza. I przedstawić go jako człowieka popełniającego błędy, które zaważyły na całej jego działalności zawodowej. Jako członek KC był bowiem osobą niezbyt popularną w środowisku aktorskim, co przystoiło jego osiągnięcia artystyczne. A przecież po latach uważa się go za najwybitniejszego aktora epoki PRL.

Książkę dopełniają szkice na temat Beaty Tyszkiewicz i Daniela Olbrychskiego przedstawiające ich jako ludzi z krwi i kości, a nie posągowe postacie, do bycia którymi oboje obecnie aspirują. I przy tej okazji pragnę przeprosić czytelników za drobne powtórzenia w rozdziale o Olbrychskim, których nie dało się niestety uniknąć. Pan Daniel pojawił się już bowiem w mojej książce *Sławne pary PRL*, w rozdziale o Maryli Rodowicz.

Podobnie jak w przypadku poprzednich pozycji z tej serii korzystałem z dokumentów zgromadzonych w archiwum Instytutu Pamięi Narodowej. Przyznam jednak, że pomimo

zapoznania się z treścią ponad tysiąca (!) notatek wykorzystałem tylko niewielką ich część. Nie ukrywam, że znalazłem tam zaskakujące, a nawet szokujące informacje, jednakże wiarygodność większości z nich pozostawiała wiele do życzenia. Nie jestem zresztą zwolennikiem publikowania każdej notatki sporządzonej przez Służbę Bezpieczeństwa, co obecnie wydaje się dość modne w pewnych kręgach historyków i dziennikarzy. Szczególnie celują w tym młodzi badacze, kompletnie nieznający realiów epoki PRL. Korzystając z archiwów IPN, ani na chwilę nie wolno zapominać o tym, że ma się do czynienia z dokumentami wytworzonymi przez tajną policję polityczną, której funkcjonariusze musieli udowodniać swoją przydatność, skuteczność i operatywność, a w tym celu mogli się posuwać do mniej lub bardziej delikatnego ubarwiania rzeczywistości. Dlatego też archiwalia Służby Bezpieczeństwa traktowałem z najwyższą ostrożnością.

Bez większych obiekcji korzystałem natomiast ze wspomnień, wywiadów i korespondencji, czasami wykazując ich niezgodność z faktycznym przebiegiem wydarzeń. Ale na tym właśnie polega praca historyka – krytyczny stosunek do źródeł jest jedną z najważniejszych cech odróżniających ten zawód od zawodu publicysty. Wydaje mi się przy tym, że obalenie pewnych mitów nie zaszkodziło treści tej książki, która – jak sądzę – dobrze wpisuje się w cykl moich publikacji poświęconych życiu elit PRL. I mam nadzieję, że nie będzie ostatnią pozycją z tej serii...

Sławomir Koper

None

Rozdział 1

W świecie filmu Polski Ludowej

KOLABORANCI I EMIGRANCI

Ze wszystkich sztuk najważniejszy jest dla nas film” ogłosił kiedyś towarzysz Lenin i dobrze wiedział, co mówi. Wprawdzie kino początkowo uważano za rozrywkę właściwą dla kucharek i służących, ale przecież w przodującym ustroju wszyscy mieli być równi. A skoro film stał się popularną rozrywką, to bez problemu mógł nieść przesłanie ideologiczne. I nie bez powodu mistrz hitlerowskiej propagandy, Joseph Goebbels, stwierdził, że po obejrzeniu *Pancernika Potiomkina* można się stać prawdziwym bolszewikiem.

Komuniści, którzy objęli władzę w Polsce po zakończeniu II wojny światowej, nie zapominali o kinematografii, znaleźli się jednak w wyjątkowo trudnej sytuacji. W efekcie działań wojennych zniszczeniu uległ praktycznie cały przemysł filmowy, zginęli też lub wyemigrowali najważniejsi przedwojenni fachowcy z tej branży.

W kraju odnalazła się wprawdzie część przedwojennych gwiazd polskiego ekranu, ale komuniści odnosili się do nich z wyjątkową nieufnością. Elżbieta Barszczewska, Tola Mankiewiczówna czy Helena Grossówna musiały się zadowolić występami na scenach teatralnych, podobnie jak największy amant II Rzeczypospolitej, Aleksander Żabczyński. On zresztą, jako były żołnierz Andersa, i tak miał wiele szczęścia, że nie skończył w kazamatach na Rakowieckiej.

Zdecydowanie łagodniej potraktowano natomiast Adolfa Dymśkę, który podczas wojny grał na koncesjonowanych przez hitlerowców scenach teatralnych. Ogłoszonemu przez ZASP bojkotowi okupacyjnych teatrów z różnych przyczyn nie podporządkowało się aż dwustu aktorów, a wśród nich były wielkie nazwiska. Obok Dymśki na jawnych scenach grały prawdziwe legendy: Antoni Fertner, Kazimierz Junosza-Stępowski, Józef Węgrzyn, Mira Zimińska-Sygietyńska, Karol Hanusz. Lucynie Messal, gwiazdce operetki, zorganizowano nawet oficjalny benefis z okazji 40-lecia pracy artystycznej (!), a były szef Qui Pro Quo, Jerzy Boczkowski, zapewniał wielu spektaklom oprawę muzyczną.

Po wojnie aktorzy stawali przed Komisją Weryfikacyjną ZASP, która indywidualnie rozpatrywała ich sprawy. Z reguły zapadały kary czasowego zakazu gry na stołecznych scenach (Antoni Fertner, Józef Kondrat, Hanna Chodakowska), zdarzały się jednak również poważniejsze obostrzenia. Adolf Dymśka miał zakaz gry w stolicy, obowiązek przekazywania 15 procent honorariów na Dom Aktora w Skolimowie, a na afiszach jego nazwisko zastępowano trzema gwiazdkami. Nie przeszkodziło mu to jednak zostać największą gwiazdą pierwszej powojennej komedii filmowej *Skarb*.

Komuniści bowiem od bohaterów ruchu oporu czy sił zbrojnych na Zachodzie zdecydowanie bardziej woleli osoby skompromitowane i tym samym całkowicie od nich zależne. Inna sprawa, że wielu aktorów trafiło na kolaboracyjne sceny za zgodą, a nawet na polecenie polskiego podziemia. Paradoks bowiem polegał na tym, iż po wojnie bezpieczniej było przyznać się do współpracy z okupantem niż do przynależności do Armii Krajowej...

Nowi władcy Polski działali sprawnie i nie tracili czasu. Już w listopadzie 1945 roku na mocy dekretu KRN utworzono państwowe, podlegające Ministerstwu Kultury i Sztuki przedsiębiorstwo Film Polski. Uzyskało ono monopol na realizację filmów na terenie kraju oraz wyłączność na dystrybucję produkcji zagranicznych. Pierwszymi powojennymi filmami polskimi były *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego oraz *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, zaś

w 1948 roku Buczkowski zrealizował wspomniany już wcześniej *Skarb*, a Aleksander Ford nakręcił *Ulicę Graniczną*.

Partyjni decydenci dołożyli starań, by przekonać do współpracy przedwojennych fachowców z branży filmowej. Aktorów zawsze można było wypromować, w kraju ich zresztą nie brakowało, natomiast do wychowania nowego pokolenia reżyserów czy operatorów potrzebny był czas. I właśnie dlatego *Zakazane piosenki* realizował Leonard Buczkowski, reżyser mający na swoim koncie najdroższą produkcję filmową II RP, *Gwiazdzistą eskadrę*, a także *Wierną rzekę*, *Rapsodię Bałtyku* i *Testament profesora Wilczura*. Wanda Jakubowska w 1939 roku zekranizowała *Nad Niemnem* (film nie wszedł do kin z powodu wybuchu wojny), natomiast Forda, jako byłego członka Komunistycznej Partii Polski, uważano za człowieka sprawdzonego. W okresie międzywojennym tworzył on obrazy zaangażowane politycznie i nawet współpracował z Wandą Wasilewską. Po wybuchu wojny znalazł się w „ojczyźnie proletariatu”, gdzie kręcił filmy szkoleniowe dla Armii Czerwonej, a następnie został kierownikiem Czołówki Filmowej Wojska Polskiego. Przeszedł cały szlak bojowy od Lenino do Berlina, realizując przy okazji filmy dokumentalne: *Przysięgamy ziemi polskiej*, *Polska walcząca* czy *Majdanek – cmentarzysko Europy*. Do pracy w filmie powrócił także doświadczony operator, Stanisław Wohl, nieukrywający zresztą swoich ambicji reżyserskich.

Stolicą odradzającej się kinematografii została Łódź, Warszawa była bowiem kompletnie zniszczona i nie ulegało wątpliwości, że upłynie wiele lat, zanim w pełni powróci do życia. Natomiast Kraków leżał za daleko od stolicy, a komuniści nie mieli zaufania do jego mieszkańców. I całkiem słusznie, bo już niebawem Kraków, jako jedyne miasto w kraju, odważył się głosować przeciwko władzy ludowej podczas słynnego referendum w czerwcu 1946 roku.

PIERWSZE ROCZNIKI FILMÓWKI

Powołanie do życia przedsiębiorstwa Film Polski było równoznaczne z rozpoczęciem działalności przez łódzką Wytwórnę Filmów Fabularnych. Przedsiębiorstwem musiał zarządzać sprawdzony pod względem politycznym fachowiec, zatem na stanowisko dyrektora powołano Aleksandra Forda.

To właśnie w Łodzi przy ulicy Łąkowej powstawały pierwsze powojenne filmy fabularne, dokumentalne (Polska Kronika Filmowa), propagandowe oraz oświatowe. Możliwości techniczne (i zapasy taśmy filmowej) pozwalały początkowo na realizację dwóch, trzech filmów fabularnych rocznie, po kilku latach było to już dwa razy więcej. Natomiast w 1953 roku zrealizowano pierwszy polski film barwny, *Przygodę na Mariensztacie*.

W 1948 roku rozpoczęła działalność Szkoła Filmowa w Łodzi, legendarna filmówka, bez której nie można sobie wyobrazić dziejów polskiej kinematografii. Jej pierwszymi wykładowcami byli Jerzy Bossak, Stanisław Wohl, Jerzy Toeplitz, Wanda Jakubowska i Antoni Bohdziewicz. Początkowo jednak wszystko nosiło cechy całkowitej improwizacji.

„Kiedyś, dawno temu, przed laty – wspominał Andrzej Wajda – byłem z rektorem Jerzym Toeplitzem w Kopenhadze, gdzie profesor wygłaszał odczyt o Szkole Filmowej w Łodzi. Mówił po angielsku i pewnie dlatego po dłuższej chwili doszło do mojej świadomości, że chodziłem do najlepszej z możliwych szkół, w których uczą robić filmy. [...]

Siedziałem zdumiony, nie wierząc własnym uszom. Przecież ukończyłem właśnie tę Szkołę, a w mojej pamięci nie pozostało nic z tych pedagogicznych zabiegów, o których tak pięknie opowiadał profesor.

Pamiętałem natomiast zmarnowane godziny spędzone na schodach w oczekiwaniu na nie przyjeżdżających z Warszawy wykładowców. Pamiętam również nieodparte wrażenie, że tracę czas... że tu, na Targowej, jestem najdalej, jak to tylko możliwe, od miejsca, gdzie dzieje się coś ważnego dla przyszłości polskiej sztuki filmowej”^[1].

Szkołę zlokalizowano w dawnym pałacu Oskara Kona, a że były to lata stalinizmu, przy wejściu zawisała tablica z trzema napisami. Do cytowanego już hasła Lenina dołączyły opinie Józefa Stalina („Film pomaga klasie robotniczej i jej partii wychowywać w duchu socjalizmu”) oraz Bolesława Bieruta („Udostępnić masom ludowym poprzez budownictwo socjalizmu wszystkie zdobycze kultury, takie jest podstawowe zadanie naszego pokolenia”). Portret Stalina namalował osobiście Andrzej Wajda razem z Konradem Nałęckim, obaj panowie studiowali wcześniej na krakowskiej ASP.

„Jeżeli w szkole powstawały filmy zgodne z koncepcją realizmu socjalistycznego – twierdził Kurt Weber – to w dużym stopniu dlatego, że byliśmy do niego przekonani. Do wyjątków należał Andrzej Munk. Jakakolwiek moja wypowiedź, choćby tylko sygnalizująca pozytywny stosunek do socrealizmu, była zawsze przez niego kwitowana pobłażliwym spojrzeniem i uśmiechem. [...] Jednak większość studentów w zasadzie akceptowała ideologiczne wymagania socrealizmu jako sztuki popularnej”^[2].

Pojawiały się nowe roczniki, w szkole zaczynała panować atmosfera jak na większości uczelni. Ci, którzy byli już tutaj zadomowieni, z wyższością patrzyli na młodszych kolegów wystraszonych wielkim miastem i szkołą z ambicjami.

„Kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Łodzi – wspominał Kazimierz Kutz – z wrażenia trzęsły mi się nogi, bo szkoła mieściła się w pałacyku. Dla chłopca ze Śląska wejście do pałacyku było dużym przeżyciem. Na korytarzu panowała cisza. Naprzeciwko holu przez otwarte drzwi ujrzałem głowy dwóch starszych kolegów odwróconych do mnie dupami. Pochylali się nad stołem i udawali, że nic nie słyszą, choć na pewno słyszeli. W końcu odwrócili się. Dali mi jakiś formularz, kazali wypełnić i znów dupą się odwrócili. Pisałem strasznie trzęsącą się ręką, a kiedy oddałem, to nawet na mnie nie spojrzeli”^[3].

Początkowo na uczelni panowała ostra dyscyplina (za dwie nieobecności na zajęciach skreślano z listy), ale studenci, szczególnie ci ze szkół artystycznych, niespecjalnie przejmowali się uczelnianym rygorem. Pochodzący z zamożnego domu Andrzej Strzyżowski „nosił amerykańskie krawaty z gołymi dziwkami, chodził w butach na grubych podszewkach”. Jego ubożsi koledzy zadowalali się wąskimi spodniami, żółtymi szalikami i obowiązkowymi beretami. Do tego dochodziły ubrania z zagranicznych paczek. Na terenie szkoły można było zobaczyć studentów w mundurach wojskowych państw zachodnich lub w swetrach rodem z marynarki handlowej. Najważniejsze były jednak berety i szaliki.

„Berety? – uśmiechał się operator Jacek Korcelli. – Nam się wydawało, że to coś artystycznego. I za to właśnie nas piętnowano, za postawę artystowską. Trwały prześladowania, ale ponieważ sam profesor Bohdziewicz nosił ozdobne skarpetki, zamszową marynarkę i często coś kolorowego pod szyją, więc on pierwszy uznał dokuczanie chłopcom z powodu stroju za bezsensowne”^[4].

Ubiór to jednak nie wszystko. Młodość zawsze miała swoje prawa, których żaden ustrój polityczny nie potrafił stłamsić. Studenci pierwszego roku faktycznie dużo się uczyli, ale potem bywało już dużo, dużo weselej. W interesujący sposób łączono upodobanie do alkoholu z pasjami sportowymi.

„Piłkę nożną trenowaliśmy niemal codziennie na małym boisku do koszykówki, więc technikę mieliśmy świetną – wspominał Kutz. – W akademickich mistrzostwach Łodzi do finałowej rozgrywki stanęliśmy z politechniką. Na boisko weszliśmy w fatalnym stanie – niewyspani, przepici, sini – jednym słowem, dziady. Jędryka, zawsze bardzo zawzięty, grał jako libero, a na bramce stał Gruza – barczysty, wysoki, wyglądał na klasę międzynarodową. Kibice politechniki, których była większość, śmiali się z nas i gwizdali. Wygraliśmy ten mecz 5-0. Gdyby nie kac, strzelilibyśmy jeszcze więcej. Byliśmy jednak pijaki i jebusie straszne...”^[5].

Młodzi filmowcy urządzali „straszliwe libacje”. Andrzej Munk „po pijaku przestawił latarnię na Wodnym Rynku”, a ambicją każdego starszego studenta było zorganizowanie sobie własnego klanu alkoholowego. W efekcie „wszyscy z młodszego roku musieli przejść kurs alkoholowy”.

„Z okazji 1 Maja – wspominał Jacek Korcelli – ci, co uczyli się trochę lepiej i mieli dobrą średnią, dostawali pięćset złotych ekstra. Odbływały się wtedy straszne pijaństwa. Profesorowie też w nich brali udział albo przymykali oczy...”^[6].

Szkoła była swoistą enklawą; uważano, że najciekawsze rzeczy w całej Łodzi dzieją się właśnie w jej murach. Niektórzy nie wychodzili z akademika całymi tygodniami, chyba że zabrakło alkoholu i trzeba było „dopić się” na mieście. Celował w tym szczególnie Jan Łomnicki (brat Tadeusza), który uciekając kiedyś przed patrolem milicji, wpadł na komisariat (!) i zabarykadował się w areszcie. Wyrzucono go za to z ZMP, ale na uczelni pozostał...

Sport i alkohol nie wyczerpywały jednak aktywności przyszłych filmowców. Chociaż wszyscy należeli do ZMP (poza wyrzuconymi za pijaństwo), to słuchali zakazanego jazzu i organizowali potańcówki dość odległe od socjalistycznych wzorców wychowawczych.

„Zawsze byłem »prozachodni« – opowiadał Roman Heinberg. – Mieszkałem po wojnie na Zachodzie i widziałem, co się dzieje. Dlatego przyszli do mnie koledzy i kazali, bym został przewodniczącym Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, bo ono miało prawo organizowania zabaw bez uzgadniania z kimkolwiek. To ja zaprosiłem po raz pierwszy »Melomanów« do szkoły na bal. Szkoła słynęła z fantastycznych balów. Każdego roku zjeżdżały na nie najpiękniejsze panienki z całej Polski. Dostać się na taką zabawę było niestęchanie trudno, a trwała ona co najmniej trzy dni”^[7].

Oczywiście obowiązywał pewien rodzaj kamuflażu i studenci pojawiali się na balu w zielonych koszulkach oraz czerwonych krawatach. A gdy nadchodziła informacja o zbliżającej się delegacji ZMP z dzielnicy, to Melomani natychmiast zmieniali repertuar. Zamiast jazzu rozlegało się *Na wzgórzach Mandżurii* czy też *Był kapitan, dzielny chwat*.

„Jazz był jednak owocem zakazanym i część kolegów niechętnie go słuchała – przyznawał Jacek Korcelli. – Na zapleczu głównej sali, najczęściej pod wodzą [Bohdana] Poręby, zbierała się grupka i śpiewała marszowe pieśni w rodzaju *Antek murarz*. Wymagało to dużo samozaparcia, bo »Melomani« grali ślicznie”^[8].

A skoro już o filmówce i Melomanach mowa, to nie sposób nie wspomnieć o pewnej zadziwiającej wymianie. Do Melomanów dołączył bowiem student filmówki, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, natomiast do szkoły filmowej trafił perkusista zespołu, Witold Sobociński. Panowie przez pewien czas grali w jednym składzie, a potem każdy z nich poszedł własną drogą. Matuszkiewicz został jednym z najwybitniejszych saksofonistów jazzowych w kraju, natomiast Sobociński – cenionym operatorem filmowym.

„[...] filmy były wtedy ucieczką od okropnego świata – wspominał powojenne lata Krzysztof Zanussi. – W dzieciństwie nie miałem nawet cienia wątpliwości, że ten świat jest okropny. Nie czuję żadnej tęsknoty do lat dzieciństwa, nie płaczę za wczesną młodością, bo miałem okropne dzieciństwo, wstrętą młodość i żadnych »westchnień« ku nim nie wznoszę. To były okropne czasy i bardzo nam się wtedy źle żyło”^[9].

Socrealizm zapanował w kinie wcześniej niż w innych dziedzinach sztuki. Już w grudniu 1947 roku pojawił się na ekranach film Eugeniusza Cękalskiego *Jasne Łany* z udziałem Kazimierza Dejmka, Jana Kurnakowicza i Andrzeja Łapickiego. Czego tam nie było! Pogrążona w odmętach bimbrownictwa wieś, bogaty i okrutny młynarz, bandy przeciwników ustroju usiłujących zniszczyć transformator i szkołę. Zatruty alkohol, po którym mieszkańcy wsi tracili wzrok, i dzielny nauczyciel wprowadzający nowe porządki. A na koniec szczęśliwy finał, aresztowani sabotażyści, elektryfikacja wsi oraz ślub nauczyciela z miejscową dziewczyną.

Doktryna realizmu socjalistycznego trafiała również do filmów o ambicjach historycznych. W *Młodości Chopina* Forda kompozytor (Czesław Wołłejko) był niemal rewolucjonistą i bardziej interesował się polityką niż muzyką.

Do kinematografii realizm socjalistyczny oficjalnie wprowadzono podczas zjazdu filmowców w Wiśle w listopadzie 1949 roku. Zgodnie z obyczajami epoki powoływano się na opinie klasyków „przodującego ustroju”. Nie zabrakło również cytatów z przemówienia Bieruta wygłoszonego z okazji inauguracji rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu:

„[...] obowiązkiem twórcy kształtującego duchową dziedzinę życia narodu jest wczuć się w tętno pracy mas ludowych, w ich tęsknoty i potrzeby, z ich wzruszeń i przeżyć czerpać natchnienie twórcze do własnego wysiłku, którego głównym celem powinno być podniesienie i uszlachetnienie poziomu życia tych mas”^[10].

Powstała jednak stosunkowo niewielka liczba typowo socrealistycznych obrazów. Produkcja trwała dość długo (kilka miesięcy), a świat zmieniał się w szybkim tempie. W grupie filmów zgodnych z obowiązującą doktryną na szczególną uwagę zasługuje *Przygoda na Mariensztacie* Buczkowskiego, gdzie zastosowano sprawdzone przedwojenne metody. Nic tak bowiem nie podnosiło popularności filmu jak melodyjne piosenki, a *Przygodę* ozdobiono utworami Tadeusza Sygietyńskiego. Do tego dodano jeszcze obowiązkową rywalizację dwóch ekip murarskich (żeńskej i męskiej) oraz wątek miłosny wpleciony w socjalistyczne współzawodnictwo pracy.

SZKOŁA POLSKA

Gdy do kin wchodził film Buczkowskiego, trwały już przygotowania do realizacji *Pokolenia*, w którym Wajda udowodnił, że socrealizm wcale nie musi być pozbawiony walorów artystycznych. I chociaż film mieścił się w obowiązującej konwencji, to jednak był zapowiedzią czegoś nowego w polskiej kinematografii.

„Mało ludzi zdaje sobie z tego sprawę – wspominał Wajda – że polskie kino przełamało się tak naprawdę jednego lata 1953 roku, kiedy my robiliśmy *Pokolenie*, Rybkowski *Godziny nadziei*, a Kawalerowicz pierwszą część *Celulozy*. Okazało się wtedy, że wszystkie te filmy są podobnie wyinscenizowane, że inaczej niż dotąd grają w nich aktorzy. Więcej, że to są już inni aktorzy. Nie Duszyński, nie Szaflarska, nie Dymśza, ale Janczar, Łomnicki, Polański, Modrzyńska, Cybulski. Inne zdjęcia, inni operatorzy. To był zupełnie nowy styl. To dopiero był początek polskiego kina po wojnie”^[11].

Wajda odniósł sukces i niebawem przystąpił do realizacji *Kanału* na podstawie scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego. Tym razem jednak produkcję poprzedziła burzliwa dyskusja na posiedzeniu Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy. Dziwnym trafem spotkanie odbywało się w budynku stojącym kilkanaście metrów od wjazdu, którym Stawiński schodził w Powstaniu do kanałów, aby przebić się do Śródmieścia...

Scenariusz był jednak sprawą polityczną, a o tragedii Powstania dotychczas nie kręcono filmów.

„[...] musimy się zastanowić – mówił Ludwik Starski – czy ludzie są w stanie przez półtorej godziny patrzeć, jak inni tarzają się w gównie. Ja osobiście nie wyobrażam sobie, żeby to można było znieść. [...] Postawienie kwestii powstania wywoła ogromny oddźwięk u społeczeństwa, ludzie zobaczą swoich bliskich, którzy ginęli jak szczury i będą występowali z pytaniem, co robili tamci, którzy stali po drugiej stronie Wisły”^[12].

Film uratował Tadeusz Konwicki, który przytomnie zauważył, że scenariusz nie godzi w podstawy Polski Ludowej. Natomiast w ostatnich latach przyzwyczajono się „do potraw bardzo jałowych”, toteż gdy „otrzymuje się potrawę pełną treści”, to powstają problemy.

„[...] film nie wzywa do obalenia ustroju. Jestem przekonany, że jak pójdzie na Zachód, to przyniesie nam szalony profit z punktu widzenia ideowo-moralnego. Czy nie możemy pokazać ludziom rzeczy, któreśmy przeszli?”^[13].

Rzeczywistość okazała się jednak bardziej skomplikowana, a po pokazie filmu w Cannes Stawiński nie mógł opędzić się od amerykańskich producentów. Uznano go za człowieka o niezwykłej wyobraźni i chciano natychmiast zatrudnić w Hollywood. Amerykanie uważali bowiem, że sam wymyślił „wojnę w kanałach”, a gdy tłumaczył, że scenariusz napisał na podstawie własnych przeżyć, nikt nie chciał w to uwierzyć.

Podczas realizacji tego filmu napotymano również poważne problemy techniczne.

„Przeczytałem scenariusz – wspominał asystent Wajdy, Kazimierz Kutz – i zdałem sobie sprawę, że film będzie ciężki. Dekoracje zbudowano na podwórku wytwórni: ogromne kanały zalane brzoją. Rozbieraliśmy się do kąpielówek, wypijaliśmy po dwie sety i wchodziliśmy w gówno na cały dzień. Było to tak straszne i odrażające, że Andrzej ani razu nie odważył się tam wejść. Pod koniec nie wytrzymałem, podupałem na zdrowiu i kończył za mnie Kuba [Janusz – S.K.] Morgenstern”^[14].

Kanał wraz z *Człowiekiem na torze* Munka uchodzą za pierwsze w pełni dojrzałe obrazy polskiej szkoły filmowej – kierunku, który miał nadawać ton naszej kinematografii przez kolejne dziesięć lat. Oznaczał on zerwanie z estetyką poprzedniej epoki, indywidualne podejście do ludzkich postaw i mitów narodowych. Wyczuwalna też była obecność skutków wojny, nawet wtedy, gdy na ten temat nie padało z ekranu ani jedno słowo.

„[...] filmy »szkoły polskiej« sięgały po fakty, które zawsze budziły emocje i spory wśród ogromnej części społeczeństwa polskiego – uważał Stanisław Janicki. – Takimi faktami są: powstanie warszawskie, kampania wrześniowa, rozwarstwienie polityczne polskiego ruchu oporu, szczególnie pozycja Armii Krajowej i inne. Fakty te przez długie lata były bądź przemilczane, bądź też przedstawiane w sposób niepełny. [...] Twórcom mniej chodziło o wyczerpującą ocenę społeczno-polityczną tych wydarzeń czy zjawisk, bardziej o rozładowanie pewnych kompleksów, pewnych »napieć istniejących w zbiorowej podświadomości społecznej«”^[15].

Do „szkoły polskiej” należą jednak bardzo różne produkcje, albowiem obok nowatorskich filmów Wajdy, Munka czy Morgensterna zaliczano do niej również gloryfikujące partię obrazy Czesława Petelskiego. Bez wątpienia największym arcydziełem gatunku był następny (po *Kanale*) film Wajdy, *Popiół i diament*. Obraz zarówno wynoszony pod niebiosa, jak i niemiłosiernie krytykowany. Film, bez którego nie można wyobrazić sobie dziejów polskiej kinematografii.

Popiół i diament nie tylko ugruntował pozycję Wajdy, ale też uczynił gwiazdę ze Zbyszka Cybulskiego.

„Cybulski jako Maciek – pisał Tadeusz Lubelski – był kimś księżycowym, nie z tego świata, a zarazem przypominał chuligana, którego mijano się na ulicy, wnosił ze sobą archetypowy czar romantycznego buntownika, a równocześnie – sposób bycia złotego młodzieńca z klubu studenckiego. Wiązało się to dodatkowo z nieznanym jeszcze u nas typem aktorstwa. Niemal prosto na plan Wajdy Cybulski przyjechał z Paryża, [...] gdzie miał okazję podpatrzeć w nowych amerykańskich filmach Marlona Brando i Jamesa Deana, jak dziko, spontanicznie, nieprzewidywalnie potrafią reagować. Wypróbowanie podobnego stylu gry w roli Maćka dało efekt piorunujący”^[16].

Maciek Chełmicki nosił ciemne szkła, wobec czego ulice polskich miast szybko zapełniły się młodymi ludźmi w podobnych okularach. Nie dbali oni o to, że w ostatniej scenie filmu Chełmicki ginie wśród pojemników na śmieci, co symbolizowało koniec pewnej epoki. W chwili premiery filmu polska młodzież nie interesowała się nadmiernie dziejami antykomunistycznego podziemia ani losami jego bojowników, dzisiaj nazywanych „żołnierzami wyklętymi”. Pod koniec lat 50. Cybulski był dla większości młodych Polaków odpowiednikiem „buntownika bez powodu”...

HONORATKA

W połowie lat 50. w łódzkiej filmówce pojawiło się nowe pokolenie studentów, zupełnie innych ludzi niż ich poprzednicy. Nie mieli oni poważnych dylematów ideologicznych, chcieli tylko kręcić dobre filmy i używać życia. Szkoła również miała większe możliwości, bez problemów udostępniano studentom filmy zza żelaznej kurtyny. Przychodziły one prosto z ambasad, razem z listą dialogową, którą czytał jeden ze studentów. Na projekcjach bywali zresztą różni znajomi spoza uczelni, a oglądanie zachodnich produkcji wciągało jak narkotyk.

„[...] przez cały czas naszego pobytu w Łodzi – wspominał Roman Polański – a nawet w okresie poświęconym przede wszystkim fotografowaniu, pochłanialiśmy niezliczone ilości filmów. W salach projekcyjnych pokazy trwały przez cały dzień i nieraz do późnej nocy kłębili się tam studenci. Część oglądała filmy bezpośrednio związane z programem, a wielu innych chodziło na projekcje jak na węgry. Często jakiś wykładowca w poszukiwaniu słuchaczy wsuwał głowę przez uchylone drzwi i ściągał widzów na zajęcia. Filmy stanowiły dla nas główne pożywienie. Oglądaliśmy na okrągło klasyczne pozycje kina światowego, analizując je w nieskończoność. [...] Kiedy tylko rozchodziła się wiadomość o pokazie jakiegoś szczególnie interesującego filmu, następowała inwazja na salę”^[17].

W poprzednich latach studenci filmówki rzadko pokazywali się poza uczelnią, natomiast teraz uznali się za królów życia. Łódź była ich miastem, a oni jej chlubą. Chcieli mieć tu polskie Hollywood, a nie stolicę włókiennictwa. Głównym miejscem spotkań towarzyskich była kawiarnia Honoratka przy ulicy Moniuszki.

„[...] była mała i przytulna jak francuska kochanka – wspominał Henryk Grynberg. – I dyskretna,

w wąskiej, ustronnej uliczce. Tak mała i ustronna, że nie opłacało się jej uspołecznic i dzięki temu się uchowała. Przyćmione szyby, niepozorne, wąskie drzwi – kto nie wiedział, ten nie wszedł, i o to właśnie chodziło. W Grandzie za rogiem siedzieli brzuchacze, dosłowni i metaforyczni, a w Honoratce artyści – prawdziwi i ewentualni^[18].

Wizyty w Honoratce nobilitowały, to było miejsce, gdzie należało się pokazać. Daniel Olbrychski, jako początkujący aktor, czasami tam zaglądał, „wychylając głowę przez drzwi, udając, że sprawdza, kto przyszedł. Oczywiście nikogo tam nie widział, ale widziano jego”.

Do kawiarni przychodziły najpiękniejsze dziewczyny, co dodatkowo zachęcało filmowców do odwiedzania tego lokalu. Zgodnie przyznawali oni, że „był to świat wielkich łowów” i miejsce, gdzie „zbierali się najlepsi, którzy mieli słabość do kobiet”.

„W »Honoratce« najlepiej było pokazać się z takim, który miał etykietkę sławnego artysty – wspominała Ewa Frykowska. – Dziewczyny polowały na nich. Nie było ważne, jak wyglądał, musiał być znany. Filmowcy, a przeważnie aktorzy, byli najbardziej pożądani, po nich szli jazzmani, młodzi gniewni pisarze i reszta artystycznych środowisk^[19].”

Nie wszyscy jednak czekali, aż zdobędą sławne nazwisko – najczęściej wystarczało już to, że byli studentami filmówki. Legitymacja tej uczelni działała na dziewczyny jak magnes.

„W czasach mojej łódzkiej młodości – kontynuowała Frykowska – spotykałam tabuny tych trzydziestoletnich starców, snujących się po deptaku na Piotrkowskiej. Ci starszawi panowie, z powodu wojny opóźnieni w pobieraniu edukacji, odmładzali się, studiując w Szkole Filmowej. Prowadzili rozwiążyły tryb życia. Kręcili się w pobliżu naszego gimnazjum. Nam, dziewczynom, to imponowało. Popisywali się przed nami wiedzą na temat literatury – snuli opowieści, kto to Sartre, Nabokov, Hłasko, Truman Capote i Dostojewski. Byli dla nas autorytetami w dziedzinie mody, teatru, filmu i muzyki. Jednocześnie pomagali się nam wyzwolić spod jarzma zaściankowej mentalności naszych rodziców, skrzętnie korzystając przy tym z naszej młodzieńczej odwagi^[20].”

Wprawdzie Honoratka była lokalem bezalkoholowym, jednak nie można powiedzieć, że filmowcy unikali trunków. Pewna impreza zorganizowana w mieszkaniu Ewy i Wojtka Frykowskich wymknęła się spod kontroli i trwała aż dziesięć dni. Biesiadnicy powracali na chwilę do wytwórni (i do szkoły), po czym ponownie pojawiali się z zapasami alkoholu i nowymi dziewczętami. Część z nich przeniosła się nawet na dach budynku, „gdzie zaliczyli nowe towary, które sprowadzili z miasta”.

Na co dzień bywało jednak bardziej kameralnie, z czego korzystał Henryk Grynberg, absolwent dziennikarstwa.

„Ładna dziewczyna prędzej czy później zostawała kochanką filmowca – jednego, drugiego, trzeciego – mniej ładna klapserką. Facetowi było trudniej. Mnie bohema akceptowała, bo się nie wykoleiłem i nie poszedłem pracować do gazet, ale głównie dlatego, że miałem małą, przytulną kawalerkę – cztery metry na cztery – której nie odmawiałem studentom i absolwentom Szkoły Filmowej^[21].”

ZESPOŁY FILMOWE I KOLAUDACJE

Rok 1955 zapisał się w dziejach polskiej sztuki filmowej nie tylko premierą *Pokolenia*. W maju powołano do życia zespoły filmowe, które zrewolucjonizowały krajową kinematografię.

„Operacja stworzenia zespołów polegała na tym, że z dużego przedsiębiorstwa, jakim była

Wytwórnia Filmów Fabularnych, wydzielono pracowników twórczych – tłumaczył Jan Włodarczyk. – Otóż w Wytwórni na etacie byli nie tylko reżyserzy, scenografowie czy scenarzyści, ale również elektrycy, pracownicy budowlani etc. Uznano, że ci specjaliści zostaną w wytwórni filmowej, a zespoły filmowe będą czymś w rodzaju quasi-producentów, skupionych w zrzeczeniu jako w osobnej firmie. Na początku nazywała się Zespołem Autorów Filmowych z dyrektorem na czele”^[22].

Było to zbawienne posunięcie dla polskiej kinematografii. Dawało twórcom taki margines swobody, jaki był tylko możliwy w warunkach ustrojowych Polski Ludowej.

„Zespół gromadził się wokół mistrza, a jednocześnie przyciągał młodych ludzi – opowiadał Kazimierz Kutz. – Zespół był bowiem naturalnym miejscem debiutu filmowego. Zaś między zespołami i ich artystycznymi opiekunami panował zdrowy duch konkurencji”^[23].

Problemem stała się jednak rywalizacja wewnątrz zespołów, gdyż erupcja młodych talentów zagrażała pozycji uznanych twórców. Nie wszyscy potrafili to zaakceptować, ale na szczęście niektórzy starsi stażem reżyserzy (Wanda Jakubowska, Stanisław Wohl) uznali, że liczy się tylko efekt artystyczny, i ustąpili miejsca młodszemu.

Zespoły filmowe dały potężny impuls do rozwoju polskiej kinematografii, liczba produkowanych filmów zwiększyła się trzykrotnie. W obowiązujących warunkach politycznych wszystko jednak zależało od decyzji władz, dlatego podstawowe znaczenie miały kontakty osobiste szefów zespołów. Po zatwierdzeniu scenariusza przez odpowiednie czynniki zaczynało się poszukiwanie pieniędzy na produkcję i „chodzono do KC, do Wydziału Kultury, do władz kinematografii”.

Najważniejszą osobą w świecie polskiego filmu był wówczas wiceminister kultury i sztuki, któremu bezpośrednio podlegali filmowcy. Współpraca z resortem nigdy nie była łatwa, szczególnie gdy stanowisko wiceministra obejmowali ludzie zupełnie przypadkowi.

„[Jeden z nich] na spotkaniach z realizatorami podpatrywał, jakie noszę buty i skarpetki – opowiadał Jerzy Gruza – a potem po tygodniu widziałem go tak samo obutego. Był bohaterem znanej anegdoty: kiedy został ministrem i zajął się kulturą, podobno chodził po gabinecie bardzo zdenerwowany, co kupić synowi na urodziny.

Sekretarka zaproponowała nieśmiało:

– Może książkę, panie ministrze.

– On już ma książkę – odpowiedział szef i dalej się frasował”^[24].

Do legendy przeszła interwencja twórców kultowego *Rejsu*, protestujących przeciwko usunięciu z filmu sceny gry w salonowca. Cenzorzy uznali bowiem, że jest to aluzja do tego, iż „partia bije inteligencję po dupie”.

„[...] mocno zdziwiony poprosił, żebyśmy mu wyjaśnili – opisywał Janusz Głowacki rozmowę z wiceministrem – dlaczego jego ta scena nic a nic nie śmieszy. I czyżby to znaczyło, że coś z nim jest nie tak. Zaprotestowaliśmy, wyjaśniając, że to po prostu humor niższego gatunku, i zaczęliśmy salonowca tłumaczyć, a następnie w gabinecie odgrywać. Wszystko na nic. W końcu powiedzieliśmy, że jak nie będzie salonowca, to wycofujemy z filmu nazwiska. Wtedy się zamyślił, bo sprawa się zaczęła robić polityczna, potem machnął ręką i wysłał do Łodzi, gdzie trzymano kopię filmu, nie pozwalając się do niej zbliżyć, telegram: »Przywrócić scenę dupnika. Minister Kultury i Sztuki«”^[25].

O skierowaniu filmu do dystrybucji decydowała kolaudacja – komisyjny odbiór przez specjalnie dobrane grono decydentów. Uznawano to za sprawdzian dla filmu i jego twórców, kolaudacja miała wyjaśnić, czy produkcja spełnia wymogi ideologiczne.

„Film się zatwierdzało na komisji scenariuszowej, której przewodniczył ówczesny szef kinematografii w randze wiceministra – tłumaczył reżyser Bohdan Poręba. – Natomiast komisja składała się ze wszystkich szefów zespołów, czyli kolegów. Starszych, bardziej doświadczonych. [...] Do tego byli pisarze, dziennikarze, krytycy i także jakiś tam delegat KC. Oni dbali o to, aby nie było [...] zdecydowanie antypaństwowych akcentów”^[26].

Czasami przypominało to sąd kapturowy, na niektórych kolaudacjach bywało bowiem „dwunastu dyrektorów czy urzędników”, a tylko „czterech czy pięciu twórców”. Szczególnie brutalny charakter przybrały kolaudacje za czasów Janusza Wilhelmiego, który zarządzał polską kinematografią w połowie lat 70.

Był to człowiek niezwykle zdolny, a jednocześnie cyniczny i pozbawiony jakichkolwiek zasad moralnych. Nazywano go „inteligentnym szatanem”, a w karierze partyjnej nie przeszkodził mu nawet udział w Powstaniu Warszawskim w szeregach AK.

Wilhelmi był znawcą literatury i krytykiem literackim, w latach 50. napisał wstęp do *Nurtu* Wacława Berenta, z „którego wynikało coś w tym rodzaju, że nie doceniano zbawczej roli kozaków Suworowa, krzywdząco nazywając ich akcją rzezią Pragi”. Jako szef „Kultury” (warszawskiej) gardził ludźmi i „uważał, że każdego można kupić”.

„Zapewne poprawiało mu to samopoczucie – uważał Głowacki. – Jak kogoś nie szanował, to go lubił upokarzać. Pewien krytyk przynosił na przykład słuszny ideologicznie tekst. Wilhelmi czytał go, krzywiąc się z obrzydzenia, potem przy autorze wrzucał do kosza i na koniec mówił: »Niech pan to wyciągnie, będziemy drukować«”^[27].

Będąc szefem kinematografii, dokładał starań, aby „kinomani znieawidzili Wajdę, a pokochali Porębę”. Zastąpił zatrzymaniem produkcji *Na srebrnym globie* Żuławskiego oraz brutalnym atakiem na *Palace Hotel* Ewy Kruk, który Stanisław Dygat (autor scenariusza) przyjął atakiem serca i śmiercią.

Dla partii Wilhelmi był jednak bezcenny, dlatego też mianowano go na stanowisko ministra kultury i sztuki. Przebywał wówczas w Bułgarii i zdecydował się na natychmiastowy powrót do kraju. Bułgarski samolot pasażerski, którym leciał, zderzył się jednak w powietrzu z wojskowym migiem i uległ katastrofie. W Polsce nic jeszcze o tym nie wiedzano i w efekcie pierwszy i ostatni raz w dziejach PRL Sejm powołał na stanowisko ministra nieżyjącego już kandydata.

Śmierć Wilhelmiego wywołała w środowisku filmowym wręcz nieprawdopodobną eksplozję radości. Janusz Atlas na zawsze zapamiętał imprezę, jaką z tej okazji urządono w warszawskim Ścieku (klubie filmowców) przy ulicy Trębackiej:

„Czegoś takiego jeszcze nie widziałem... Pijani kreatorzy masowej wyobraźni rzucali się sobie w ramiona ze łzami wzruszenia w oczach, strzelali korkami od szampana i śpiewali *Sto lat*. To było doprawdy upiorne, a co gorsza, jakoś nie mogłem wykrzesać w sobie uczucia zgorszenia. Odwrotnie – ta spontaniczna radość wielu znanych, utalentowanych i inteligentnych osób udzieliła mi się i bez wyrzutów sumienia świętowaliśmy do rana”^[28].

DZIEWCZYNY Z OKŁADEK

Wraz z końcem epoki stalinizmu z okładek pism zniknęły dzielne traktorzystki i murarki,

a dorastające dziewczęta znów mogły (oficjalnie!) marzyć o karierze aktorskiej. Tygodnik „Film” ogłosił konkurs „Piękne dziewczęta na ekrany!”, natomiast krakowski „Przekrój” zainicjował akcję „Dziewczyny z okładek trafiają na ekran”. Efekty przeszły najśmielsze oczekiwania. Zwyciężczynią konkursu „Filmu” w 1959 roku została 17-letnia Ewa Wiśniewska, a rok wcześniej na okładce „Przekroju” pojawiła się maturzystka, Beata Tyszkiewicz. Dla obu dziewcząt oznaczało to początek błyskotliwej kariery, natomiast inne laureatki z reguły zaliczały świetny debiut, potem jednak nie miały już tyle szczęścia.

„Była jedną z najpiękniejszych dziewczyn, jakie kiedykolwiek widziałem – opisywał Barbarę Kwiatkowską Roman Polański. – Ciemna szatynka, prawie brunetka, miała twarz o wykroju migdała, wspaniałe długie rzęsy, zadarty nosek i gibkie, jędrne ciało”^[29].

Kwiatkowska zadebiutowała w komedii Janusza Morgensterna, *Ewa chce spać*. W ciągu kolejnych dwóch lat pojawiła się jeszcze sześciokrotnie na ekranie, jednak większą rolę zagrać miała tylko w *Zezowatym szczęściu* Munka i *Jowicie* Morgensterna. Nie zrobiła kariery na Zachodzie, gdzie zaczynała od ról u boku Jeana-Louisa Trintignanta i Alaina Delona, aby ostatecznie porzesać na mało znaczących zachodnioniemieckich produkcjach.

Tragicznie natomiast potoczyły się losy innej bohaterki konkursu „Przekroju”, Teresy Tuszyńskiej. Zauważył ją fotograf „Expressu Wieczornego” Andrzej Wiernicki, a wykonane przez niego zdjęcia trafiły na okładkę magazynu „Kobieta i Życie”. Fotograf wysłał je również do redakcji „Przekroju” i w efekcie Tuszyńska wygrała kolejną edycję konkursu organizowanego przez ten tygodnik. W nagrodę dostała małą rolę w *Ostatnim strzale* Rybkowskiego, po czym zagrała w *Białym niedźwiedziu* u boku Gustawa Holoubka. Prawdziwym jej debiutem było jednak *Do widzenia, do jutra*, gdzie partnerowała Zbyszkowi Cybulskiemu. I właśnie ten film uczynił z niej gwiazdę.

„Młoda, wspaniała, śliczna dziewczyna – wspominał operator Jan Laskowski. – Nie miała większych problemów na planie. Mimo że nie miała doświadczenia, zachowywała się jak prawdziwa profesjonalistka. Intuicyjnie wyczuwała, jak należy ustawić się do ujęcia. Problemy, jeśli były, wynikały u niej z pewnego braku techniki aktorskiej”^[30].

Zarabiała jednak zbyt mało jak na gwiazdę, albowiem uznano ją za aktorkę niezawodową i rozliczano jak statystkę. Zapewne z tego powodu nie zdecydowała się ostatecznie na poświęcenie całej uwagi filmowi i równocześnie pracowała jako modelka. Inna sprawa, że sława i popularność spadły na młodą dziewczynę stanowczo za wcześnie.

„Na niczym jej nie zależało naprawdę – twierdził biograf Tuszyńskiej, Krzysztof Trojanowski. – Miała lekki stosunek do życia. Wszystko traktowała lekceważąco, niepoważnie wręcz. Pewnie trochę dlatego, że wewnątrz wciąż była niedojrzałym dzieckiem. Ale też nie było nikogo, kto mógłby ją zdecydowanie pchnąć w kierunku prawdziwej kariery, kto zaopiekowałby się zawodowo”^[31].

Niepowodzeniem zakończyły się jej kolejne małżeństwa, wpadła w uzależnienie od alkoholu. Próbowana szczęścia za południową granicą, występując w czechosłowackich filmach, a po raz ostatni pojawiła się na ekranie dziesięć lat po swoim debiucie. Zmarła w zupełnym zapomnieniu w 1997 roku.

POLA RAKSA

Polscy filmowcy nigdy nie narzekali na brak urodzanych aktorek, ale tylko jedna z nich stała się symbolem kobiecej urody pokolenia dorastającego w latach 60. Unieśmiertelnił ją Bogdan

Olewicz w słowach kultowej *Autobiografii*, wykonywanej przez grupę Perfect. I miał rację, albowiem tak pięknej dziewczyny na naszych ekranach nie było nigdy wcześniej ani później.

Apolonia Raksa trafiła do filmu również dzięki pojawieniu się na okładce, z tym że jej fotografię zamieścił tygodnik młodzieżowy „Dookoła Świata”. Szybko też zadebiutowała, występując w ekranizacji powieści Kornela Makuszyńskiego *Szatan z siódmej klasy*. Miała wówczas 19 lat i studiowała polonistykę we Wrocławiu.

Odniosła wielki sukces i zmieniła kierunek studiów – porzuciła polonistykę na rzecz Wydziału Aktorskiego w łódzkiej PWSFTviT. Dostała angaż w Teatrze Powszechnym w Łodzi i dalej grała w filmach. Była niezwykle popularna, ale przypisano ją do jednego rodzaju ról.

„Żaden aktor nie godzi się chętnie na takie ograniczenie swojego emploi – mówiła w wywiadzie prasowym w 1970 roku. – Mnie takie ograniczenie spotkało już w początkach mojej pracy zawodowej. Po moich pierwszych filmach uznano, że powinnam grać wyłącznie postacie dziewcząt pięknych, prostych, o łagodnym sercu; a więc typ ról, które określa się mianem »pierwsza naiwna«. Tak zaszklakowany aktor zaczyna wzdychać do ról czarnych charakterów. Postać »naiwnej« jest przecież z reguły uproszczona, a przez to – pusta i nieprawdziwa”^[32].

Gdy jednak w jednym z odcinków serialu telewizyjnego *Kapitan Sowa na tropie* zagrała morderczynię, widzowie byli oburzeni. Mogli zaakceptować ją jako „tę trzecią” w *Ich dniu powszednim* (gdzie Cybulski dla Raksy porzucił Aleksandrę Śląską), ale nie jako osobę zdolną do popełnienia zbrodni. Największą jednak krzywdę wyrządził jej serial *Czterej pancerni i pies*, bo nigdy już nie zdołała uwolnić się od postaci Marusi Ogoniok. I niewiele w tej kwestii zmieniły kolejne role teatralne i filmowe, chociaż szczególnie na scenie stworzyła kilka znakomitych kreacji.

Pola zresztą zawsze narzekała, że krajowe kino koncentruje się wokół spraw mężczyzn i dotychczas nikt jeszcze nie wpadł na pomysł „pokazania w filmie polskim współczesnej kobiety, jej świata, problemów”.

„Ile dobrych ról kobiecych oglądaliśmy w naszych filmach? – pytała retorycznie. – Dotychczas chyba tylko trzy: w *Jak być kochaną*, w *Niekochanej* i w *Polowaniu na muchy*. Nasz film jest zdominowany przez panów. Panowie walczą, cierpią, przeżywają problemy; panie pełnią w [tym] świecie rolę pomocniczą, są po to, by wysłuchać, pocieszyć, wesprzeć. Ich kobiece sprawy traktowane są pobłażliwie, jeśli nie zgryźliwie. A że kobiety występują przeważnie na drugim planie, więc charakteryzuje się je w sposób uproszczony, „metodą kilku kresiek”, albo są jednoznacznie dobre, albo – jednoznacznie złe”^[33].

Od czasu *Czterech pancernych* coraz rzadziej pojawiała się na ekranie, nie układało się również życie prywatne. Rozpadło się jej małżeństwo z operatorem Andrzejem Kostenką, z którym miała syna. Inna sprawa, że – jeżeli wierzyć wspomnieniom Ewy Frykowskiej i Gene Gutowskiego – Kostenko nigdy nie był typem wiernego męża i kompletnie nie nadawał się na ojca rodziny.

Na początku lat 80. Pola związała się z młodszym o 11 lat Bogusławem Lindą. Aktor zamieszkał u niej, czego nie zaaprobował jej dorastający syn. Była dla Lindy „matką, żoną i kochanką”, jednak on traktował ją chyba głównie jako właścicielkę mieszkania, w którym czasowo się zatrzymał. Nie chciał, by partnerka „trzymała go pod kluczem”, zawsze zresztą miał opinię playboya. Prowadził hulaszczy tryb życia, miewał romanse z innymi kobietami. Ostatecznie Pola wyrzuciła go z mieszkania, Linda jednak specjalnie się tym nie przejęła. Miał już wtedy liczne propozycje filmowe, nawiązał też romans z Moniką Jaruzelską.

Raksa po raz ostatni pojawiła się na dużym ekranie w 1993 roku w *Uprowadzeniu Agaty*. W latach 90. prowadziła jeszcze rubrykę o modzie w „Rzeczpospolitej”, potem zniknęła na dobre. Obecnie mieszka w Kałuszynie niedaleko Legionowa i zazdrośnie strzeże swojej prywatności.

„Od dziecka słynęła z elegancji, więc zajęcie się modą nie wydawało się czymś zaskakującym – pisała kilka lat temu Iza Wojdak na łamach tygodnika »Świat i Ludzie«. – Po zdaniu egzaminów otrzymała od Ministerstwa Kultury i Sztuki uprawnienia projektanta. Nie tylko tworzy kolekcje, ale też pisze na tematy związane z modą, o trendach i o historii. Interesuje się także malarstwem”^[34].

KINO MORALNEGO NIEPOKOJU

Filmowa adaptacja *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda z 1960 roku wylansowała modę na ekranizację wielkich dzieł polskiej literatury. Drogą tą poszli Wajda (*Popioły*), Kawalerowicz (*Faraon*), a następnie Jerzy Hoffman (*Pan Wołodyjowski*). Złośliwi mówili o filmowaniu lektur szkolnych, a względnie udana ekranizacja takiej lektury zapewniała sukces kasowy. Przy okazji powstało jednak wiele wybitnych filmów – *Faraon*, *Noce i dnie* oraz *Ziemia obiecana* otrzymały nominacje do Oscara, a zdjęcia Jerzego Zelnika jako władcy Egiptu można było odnaleźć w amerykańskich podręcznikach do historii starożytnej.

Na drugim biegunie powstawały filmy typowo rozrywkowe. Polscy widzowie zawsze cenili komedie, a władze traktowały ten nurt krajowej kinematografii jako swoisty „wentyl bezpieczeństwa”. W efekcie nasz kraj uchodził „za najweselszy barak w całym obozie” socjalistycznym.

Początkowo unikano zbyt ostrej satyry na codzienne życie w PRL, skutecznie jednak przełamano tabu obyczajowe dotyczące okupacji niemieckiej. W połowie lat 60. pojawił się film *Giuseppe w Warszawie* (niezapomniane kreacje Czyżewskiej i Cybulskiego), który jako pierwszy prezentował wojnę na wesoło. A Cybulski w roli malarza pacyfisty starającego się do niczego nie mieszać to prawdziwa perełka naszego kina.

Sceny z polskich komedii na stałe weszły do kultury masowej i nawet dzisiaj prawie każdy zna losy rodzin zabużańskich repatriantów, Karguli i Pawlaków. Mistrzem gatunku stał się Stanisław Bareja, a bez jego filmów trudno sobie wyobrazić kinematografię PRL. W zależności od aktualnej sytuacji politycznej mógł pokazać na ekranie więcej lub mniej, pozostawał jednak najlepszym specjalistą od filmowania absurdów codziennego życia w Polsce Ludowej. Jego *Miś* jest arcydziełem porównywalnym wyłącznie z *Rejsem* Piwowskiego i *Seksmisją* Machulskiego.

Partyjni decydenci większy problem mieli z twórcami nurtu zwanego kinem moralnego niepokoju, który zdominował naszą kinematografię w połowie dekady Edwarda Gierka. Nowe pokolenie twórców (Krzysztof Zanussi, Feliks Falk, Filip Bajon, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski), nowi aktorzy (Bogusław Linda, Jerzy Stuhr, Krystyna Janda) i nowe dylematy. Zniknął już wątek rozrachunku z wojną i okupacją, a postacie kina moralnego niepokoju zmagają się przede wszystkim z własnymi problemami egzystencjalnymi i próbowały znaleźć swoje miejsce w otaczającej rzeczywistości.

Bohaterem filmów tego nurtu z reguły był sfrustrowany inteligent, niepotrafiący pogodzić się z codziennością epoki PRL. W starciu z realiami życia na ogół ponosił klęskę, najczęściej nie układały mu się również sprawy osobiste. Czasami w ramach życiowego konformizmu demoralizował się w szybkim tempie, starając się zagłuszyć głos własnego sumienia. To właśnie wówczas powstały takie filmy, jak *Barwy ochronne*, *Wodzirej*, *Przypadek*, *Amator*, *Kobieta*

samotna. Niektóre produkcje zaliczane do tego nurtu trafiły zresztą na półki i swoje premiery miały dopiero w późniejszych latach.

„Mówi się, w kręgu prywatnym oczywiście – twierdził Andrzej Wajda – że współczesne społeczeństwo polskie jest głęboko zdemoralizowane w jego stosunku do pracy, do mienia społecznego, do instytucji życia publicznego i jest to niewątpliwie prawda. Ale trzeba także powiedzieć, że całkowicie inne postawy obowiązują w gronie rodzinnym i w małych grupach koleżeńskich i przyjacielskich, że czego innego uczymy nasze dzieci. Powstaje więc pytanie, czy może być zdrowe społeczeństwo pogrążone tak głęboko w osobliwej schizofrenii moralnej i czy zadaniem sztuki nie jest zastanowienie się, co wyparło moralność prawdziwą z terenu moralności publicznej oraz uporczywe optowanie na rzecz jednolitego kodeksu moralnego, obowiązującego zawsze i wszędzie?”^[35].

Złośliwi wprawdzie twierdzili, że głównym bohaterem kina moralnego niepokoju był tak zwany snuj, czyli totalny nieudacznik życiowy, którego jedynym zajęciem było negatywne komentowanie otaczającej go rzeczywistości. Nurt ten jednak odegrał ogromną rolę w naszej kinematografii, było to kino inteligentnie przeznaczone dla ambitnego odbiorcy. Na dodatek to właśnie wtedy do głosu doszło grono utalentowanych twórców, z których część miała zrobić kariery również za żelazną kurtyną. Realizacja filmów w wolnym świecie była zresztą zawsze marzeniem polskich reżyserów, a przykłady Polańskiego i Skolimowskiego wskazywały, że polscy twórcy w niczym nie ustępują swoim kolegom z Zachodu. Praca w tamtejszej kinematografii przynosiła zresztą duże profity, a na tego rodzaju pokusy nie byli odporni nawet najbardziej ambitni artyści. Wprawdzie Polański przyjeżdżał do kraju rzadko, ale Skolimowski potrafił pokazać, jak wygląda sukces w zachodnim wydaniu.

„Scena sprzed lat – wspominał Jerzy Gruza. – Warszawa rozgrzana lipcowym słońcem do białości. W Teatrze Współczesnym męcząca próba na scenie. Drzwi na ulicę są otwarte. Potrzeba odrobiny powietrza w dusznej sali. W oświetlonym słońcem wejściu staje w białych jeansach i jedwabnej koszuli młody człowiek. To Skoli [Jerzy Skolimowski – S.K.], przyjechał po festiwalu w Bergamo, gdzie zdobył pierwszą nagrodę za swój debiut filmowy.

Przywołuje gestem nie znoszącym sprzeciwu Tadeusza Łomnickiego, który zostawia próbę i idzie potulnie do sylwetki w drzwiach.

Skoli pokazuje mu swój nowy nabytek: białego forda mustanga z otwieranym dachem. Jest sam środek komuny. Ludzie gromadzą się koło luksusowego, zagranicznego samochodu. Właściciel każe Łomnickiemu schylić się, zajrzeć pod spód, otwiera bagażnik, każe mu podziwiać komfort deski rozdzielczej i skórzanych siedzeń.

– Waarto żyć!... Prraaawda, Tadziu?... – mówi, uśmiechając się triumfująco”^[36].

KULTOWE SCENY POLSKIEGO KINA

„Usiadłam przy stole z Zapasiewiczem – opisywała Krystyna Janda pracę nad *Bez znieczulenia* Wajdy. – Mówił on. Jeśli chodzi o mnie, grał tylko duży palec mojej stopy: siedziałam na krześle z podkurczonymi nogami, kamera patrzyła na niego spoza mojej nogi. [...] Zapytałam Andrzeja, co powinnam mówić, jeśli zapytają mnie o rolę. Odpowiedział, żebym się nie przejmowała, bo dziennikarze wymyślą wszystko sami. I miał rację. Pokazał mi potem ze śmiechem francuskie recenzje. W jednej byłam sumieniem narodu, w drugiej aniołem śmierci, w trzeciej, jeśli dobrze pamiętam, emanacją duszy Wschodu...”^[37].

To nie był wyjątek, czasami reżyserzy wspólnie z aktorami improwizowali przed kamerą sceny,

które następnie wchodziły do filmów. I nie dotyczyło to tylko polskiej kinematografii, podobnie bywało również za granicą. Daniel Olbrychski trafił kiedyś przypadkowo na plan *Agnus Dei* Miklósa Jancsó i niespodziewanie dla siebie samego pojawił się przed kamerą.

„Nawet nie było planów, żebym zagrał w tym filmie – wspominał aktor. – Wieczorem jednak, w czasie bankietu, Jancsó i jego scenarzysta [...] namówili się i jeden z nich rzekł:

– Skoro już tu jesteś, to zagraj coś jutro.

– Co?

– U Wajdy jeździłeś na białym koniu, tak?

– Tak. W *Popiołach*.

– A potem we *Wszystko na sprzedaż* grałeś na skrzypcach, tak?

– Tak.

– No to wspaniale. Zrobimy prezent dla Wajdy. U mnie będziesz jednocześnie jeździł na białym koniu i grał na skrzypcach – zdecydował Jancsó. – Zgoda?

– Zgoda, ale jak można puścić wodze konia tu, na puszczie? Koń mi pójdzie i ani z jazdy, ani z gry nic nie będzie.

– To jest rzeczywiście problem... No to ja postawię wokół ciebie wianuszek tańczących nagich dziewcząt. Potrafisz jeździć w kółko i grać na skrzypcach?

– Potrafię.

Potem krytycy długo się zastanawiali, co oznacza ta scena”^[38].

Analizując wspomnienia ludzi filmu, czasami można dojść do wniosku, że wiele kultowych scen powstało zupełnie przypadkowo. Wspaniały monolog inżyniera Mamonia (Zdzisław Maklakiewicz) z *Rejsu* również zaplanowany był inaczej, miał bowiem wtrącać do niego swoje uwagi siedzący obok Jan Himilsbach. Ale pan Janek tego dnia zdecydowanie nadużył wysokoprocentowych napojów i opuściła go wena. Na jego twarzy zawitał wyraz wielkiego skupienia, gdyż starał się zrozumieć, co mówi kolega. I właśnie ten wyraz koncentracji na obliczu Himilsbacha tak zachwyił potem krytyków i publiczność...

Gdyby próbować wyliczyć kultowe sceny z polskich filmów epoki PRL, to zapewne niniejsza książka musiałaby mieć znacznie większe rozmiary. Do kultury masowej weszły bowiem dialogi z dziesiątków filmów, które po latach bawią coraz to nowe pokolenia. I do dzisiaj nie straciły swojej aktualności, jak chociażby wypowiedzi Jerzego Stuhra z *Seksmisji*.

Czasami jednak dialogi zaczerpnięte z filmów wykorzystywane są w całkowicie odmiennych sytuacjach, niż to planowali ich twórcy. Taki los spotkał chociażby kwestię Daniela Olbrychskiego wypowiedzianą podczas deszczowego pojedynku Kmicica z Wołodyjowskim na planie *Potopu*. Słynne „kończ waść, wstydu oszczędź” nieraz trafiało na sceny kabaretowe jako ilustracja intymnych kontaktów męsko-damskich...

Niemal od chwili premiery *Popiołu i diamentu* status kultowej uzyskała scena palenia spirytusu w kieliszkach. Naśladowano ją wielokrotnie, z reguły w bardzo prywatnych okolicznościach, bez względu na rzeczywisty kontekst sytuacji. I nieważny był poziom intelektualny czy status

materialny naśladowców, czynność ta weszła do kultury masowej.

Gdyby natomiast wziąć pod uwagę kultowe sceny erotyczne polskiego kina epoki PRL, to zapewne za najlepszą uznano by słynną scenę seksu na maku z *Magnata* Filipa Bajona – macocha i pasierb (Grażyna Szapołowska i Bogusław Linda) wśród makowców na kuchennym stole oraz stary książe (Jan Nowicki) podstuchujący zakochaną parę, czyli własną żonę i syna...

Najchętniej jednak pamiętane są sceny komediowe, takie chociażby jak monolog chłoporobotnika (Józef Nalberczak) z *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, tłumaczącego trasę swojego dojazdu do pracy w Warszawie:

„Ja to, proszę pana, mam bardzo dobre połączenie. Wstaję rano, za piętnaście trzecia, latem to już widno. Za piętnaście trzecia jestem już ogolony, bo golę się wieczorem. Śniadanie jadam na kolację, tylko wstaję i wychodzę. [...] Do PKS mam pięć kilometrów. O czwartej za piętnaście jest PKS. [...] Ale i tak mam dobrze, bo jest przepełniony i nie zatrzymuje się. Przystanek idę do mleczarni, to jest godzinka. Potem szybko wiozę mnie do Szymanowa, mleko ma najszybszy transport, inaczej się zsiada. W Szymanowie zsiadam, znoszę bańki i łapię EKD. Na Ochocie w elektryczny i do Stadionu [stacja Warszawa-Stadion – S.K.] i już mam z górki. Bo tak: 119, przesiadka w 13, przesiadka w 345 i jestem w domu, znaczy w robocie. I jest za piętnaście siódma, to jeszcze mam kwadrans. To sobie obiad jem w bufecie. To po fajrancie nie muszę już zostawać, żeby jeść, tylko prosto do domu. I góra 22.50 jestem z powrotem. Golę się, jem śniadanie, idę spać”^[39].

Zapewne nikt, kto chociaż raz oglądał *Nie lubię poniedziałku* Tadeusza Chmielewskiego, nie zapomni widoku Bohdana Łazuki powracającego do domu po torach tramwajowych, natomiast widzom *Misia* na zawsze zapadł w pamięć trener Jarząbek wyśpiewujący hymny pochwalne na cześć prezesa Ochódzkiego. Ale najpiękniejsza scena kinematografii epoki PRL nie miała w sobie nic z komedii, a na pomysł jej sfilmowania mógł wpaść wyłącznie polski twórca. Tylko bowiem nasz rodak jest w stanie wyobrazić sobie ubranego w biały garnitur i cylinder (!) mężczyznę, który zrywa w stawie nenufary, aby następnie ofiarować je ukochanej kobiecie. Jednak nawet ta scena wygląda zupełnie inaczej, gdy weźmiemy pod uwagę wspomnienia reżysera *Nocy i dni*, Jerzego Antczaka.

„Kręcimy! Karol Strasburger wchodzi do wody i zaczyna brnąć przez grząskie dno, aby dostać się do najpiękniejszych kwiatów. Zrywa je i układa w bukiet. Nagle... odrzuca kwiaty ze wstrętem i zaczyna wykonywać jakieś dziwne figury, jakby trzepała nim choroba św. Wita, po czym szybko zaczyna iść w stronę brzegu. Kiedy stanął na twardym gruncie, gwałtownie zaczął rozpinać rozporek. Konsternacja. Strasburger zwariował.

Podbiegam do niego.

– Co się stało?

Przychylił się do mnie i jęknął cicho:

– Pijawki dostały mi się za wysoko.

Odbiegł na bok. Usiadł na trawie. Pobiegłem za nim. Krzyknął:

– Zrób coś, inaczej nie wejdę w to bagno!

Zgłupiałem. Nie wiem, co robić. Z pomocą przychodzi niezawodny Jurek Michaluk. Pół godziny później Karol założył gumowe buty, pożyczone od straży pożarnej, sięgające do bioder.

Z trudem wcisnęliśmy go w spodnie. Wstał i nagle... górę bierze aktorska pycha.

– A jak mi te gumowe gacie popsują figurę?

Zaczął się wyginać, robić przysiady. Wreszcie uznał:

– Nie. Mogę grać.

Wszedł do wody. Narwał naręcz nenufarów i położył je u stóp Barbary”^[40].

Natomiast za prawdziwy koniec epoki PRL w polskim kinie można uznać scenę z *Psów* Władysława Pasikowskiego, kiedy to funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa wynoszą z bufetu pijanego kolegę. Śpiewają przy tym *Balladę o Janku Wiśniewskim*, co podczas seansów kinowych wywoływało huraganowe wybuchy śmiechu na widowni. Trzy lata od chwili upadku komunizmu już bowiem wystarczyły, aby widzów zmęczyła kolejna dawka propagandy, tym razem pochodząca z kręgów kombatantów Solidarności...

None

Rozdział 2
Mistrz Andrzej



„**ANDRZEJ WAJDA**, gdy go ktoś przekona, potrafi w sekundę zmienić na planie wszystko. A ponieważ jest wirtuozem, nie tylko nie opóźni zdjęć, ale nawet je przyspieszy. W zachodnich warunkach jakakolwiek zmiana, o której reżyser, operator, oświetlacz czy scenograf nie są odpowiednio wcześniej poinformowani, wywołuje na planie zawieruchę. A zmienić w ogóle cały pomysł w noc poprzedzającą ujęcie – nie do pomyślenia! Tak mi się zdarzało tylko z Wajdą”.
(Daniel Olbrychski)

Z OFICERSKIEJ RODZINY

Wksiążce o gwiazdach kina PRL nie może oczywiście zabraknąć Andrzeja Wajdy. Znakomity

reżyser i twórca polskiej szkoły filmowej jest bowiem postacią, bez której w ogóle nie można sobie wyobrazić dziejów naszej kinematografii. Jego pozycję w świecie rodzimego filmu najlepiej oddaje fakt, że na dziewięć polskich nominacji do Oscara (w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny) aż cztery przyznano jego obrazom. W efekcie nieuwzględnienie jego osoby w niniejszej publikacji przypominałoby relację o Watykanie bez wspomnienia o urzędującym papieżu.

Przez długi czas nic jednak nie wskazywało na to, że Wajda zajmie się filmem. Przede wszystkim interesował się plastyką, studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a na egzamin do łódzkiej filmówki pojechał właściwie przypadkowo. Tam zresztą również nie wiodło mu się najlepiej, ale – jak wiadomo – prawdziwy talent trudno zmierzyć szkolnymi ocenami. Historia notuje bowiem wiele przypadków wybitnych twórców, którzy nie mieszcząc się w przyjętych standardach, mieli problemy z regularną edukacją.

Andrzeja Wajdę nazywa się czasem „dostojnym spadkobiercą postszlacheckiej inteligencji”, chociaż inteligentem jest dopiero w drugim pokoleniu. Jego dziadek, Kazimierz Wayda, pełnił urząd wójta we wsi Szarów koło Wieliczki, natomiast ojciec przyszłego reżysera, Jakub, poświęcił się karierze wojskowej. Podczas I wojny światowej znalazł się w szeregach Drugiej Brygady Legionów Polskich, nie zdążył jednak odznaczyć się w boju, albowiem trafił na front tuż przed kryzysem przysięgowym (miał wówczas 17 lat) i za odmowę złożenia ślubowania na wierność cesarzowi Wilhelmowi II został internowany w Szczypiornie.

Do służby powrócił po zakończeniu wojny, wziął udział w obronie Lwowa oraz konflikcie polsko-bolszewickim. Pozostał w wojsku, w 1921 roku otrzymał promocję na porucznika, a następnie awansowano go do stopnia kapitana.

W 1925 roku ożenił się z nauczycielką Anielą Białowąs, córką galicyjskiego urzędnika. Niedługo po ślubie przydzielono go do 41. Pułku Piechoty w Suwałkach, gdzie urodzili się jego dwaj synowie: Andrzej i Leszek (późniejszy profesor krakowskiej ASP). W 1934 roku kolejny przydział spowodował przeniesienie się rodziny Wajdów do Radomia.

Starszy potomek Jakuba od wczesnej młodości zdradzał talent plastyczny. W domu „nazywano go »artystą z urodzenia« i rodzina była z niego dumna, aczkolwiek czasami miała go za dziwaka”^[1]. Nie cieszył się jednak najlepszym zdrowiem, miał problemy z drogami oddechowymi i każdej wiosny ojciec przywoził go do Centrum Wyszkożenia Sanitarnego w Warszawie. Pomimo to Jakub marzył o karierze wojskowej syna, toteż Andrzej w wieku 13 lat przystąpił do egzaminu do Korpusu Kadetów we Lwowie.

„Do najbardziej wstydliwych przeżyć 1939 roku – wspominał reżyser – muszę zaliczyć mój egzamin do korpusu kadetów, na który pojechałem do Lwowa razem z Ojcem niedługo przed wojną. Moje odpowiedzi na pytania egzaminatorów były żenujące. Nic nie umiałem, niczego nie wiedziałem. Ojciec nie powiedział na to, zwyczajem Wajdów, ani słowa, ale zaprowadził mnie na *Panoramę Racławicką*. Wrażenie niezapomniane i, jak się okazało, niezatarte – z tym samym zachwytem oglądałem ją we Wrocławiu zaraz po rekonstrukcji. Tak za jednym zamachem dowiedziałem się aż dwóch rzeczy: że są lepsi ode mnie i trzeba będzie gonić ich co sił oraz że istnieje świat doznań, które poruszają silniej niż rzeczywistość. Zapomniałem o mojej kłęsce i byłem szczęśliwy, choć to nie ja namalowałem to ogromne płótno”^[2].

ŚMIERĆ OJCA

Wybuch wojny zakończył spokojną egzystencję Wajdów. Jakub znalazł się na froncie i rodzina przez dłuższy czas nie miała o nim żadnych informacji.

„Oczami chłopca oglądałem upadek wspaniałej armii – wspominał pan Andrzej – w której ojciec mój służył jako oficer. [...] Z rozpaczą spoglądałem na kolumnę kilku tysięcy oficerów idących do niemieckiej niewoli. [...] To było pierwsze moje spotkanie z historią, pierwszy wielki obraz historyczny: obraz klęski”^[3].

Na próżno wraz z matką i bratem szukali ojca, kapitan Jakub Wajda przebywał bowiem w sowieckiej niewoli. Wreszcie skontaktował się z rodziną, jednak po raz ostatni korespondencja od niego przyszła zimą 1939 roku. Potem zapadło milczenie, a trzy lata później nazwisko Wajda pojawiło się na opublikowanej przez Niemców liście katyńskiej. Nie zgadzało się imię (Karol), natomiast rok urodzenia (1900) i stopień wojskowy były identyczne jak w przypadku Jakuba. Niezgodność imienia pozwalała żywić nadzieję, że jest to tylko przypadkowa zbieżność nazwisk. Faktycznie, w Katyniu zginął kapitan rezerwy Karol Erazm Wajda niemający nic wspólnego z zaginionym Jakubem. Jednakże ojciec przyszłego reżysera również nie uniknął przeznaczenia – wiele lat później okazało się, że został zamordowany w Charkowie.

Aniela Wajda nigdy nie pogodziła się ze śmiercią męża i do końca życia (zmarła w 1950 roku) czekała na powrót Jakuba do domu. Jej starszy syn okazał się większym realistą i już od zakończenia wojny utwierdzał się w przekonaniu, że Katyń był elementem masowej zbrodni NKWD i że w ZSRR zniknęło bez wieści kilkanaście tysięcy polskich oficerów. Całą prawdę poznał jednak dopiero po upadku PRL.

Andrzej Wajda przez wiele lat podawał w oficjalnych dokumentach, że jego ojciec zginął podczas wojny, co niektórzy uznawali za przejaw konformizmu. Warto jednak zauważyć, że niemal do końca istnienia Polski Ludowej oficjalnie utrzymywano, iż zbrodni dokonali hitlerowcy, a więc nikt będący przy zdrowych zmysłach nie twierdziłby publicznie, że jego ojca rozstrzelano na polecenie Stalina. I tak na przykład Irena Krzywicka pisała w ankietach personalnych, że jej męża „zamordowali Niemcy w Katyniu”...

Po raz pierwszy reżyser publicznie wypowiedział się na ten temat dopiero w 1989 roku. Wspominał wówczas, że marzy o nakręceniu filmu na temat zbrodni, dodając, że jego ojciec zginął w Katyniu. I stało się to powodem do ataków na reżysera.

„[...] ojciec Pana Andrzeja nie zginął w Katyniu – pisał Piotr Włodarski w wydanej w 2001 roku książce – o czym Pan Andrzej dobrze wiedział. Ojciec Pana Andrzeja zginął w czasie wojny – to fakt. Osoba, do której Pan Andrzej się przyznaje, a która zginęła w Katyniu, nawet nie należała do rodziny Pana Andrzeja, o czym Pan Andrzej dobrze wiedział. Po co więc głosił nieprawdę? Żeby czuć się lepszym? Bardziej doświadczonym przez los? Po co szargał dla swej pychy kolejną świętość Polaków? [...] Po co Pan Andrzej trwa przy mistyfikacji? Przy rozpowszechnianiu nieprawdy? Co na tym zyskiwał? Zyskuje? Może sądził, że prawda nigdy nie wyjdzie na jaw? Przecież komuniści przez 45 lat kłamali o Katyniu i nikt im za to nic nie zrobił”^[4].

Pomijając już samą formę wypowiedzi Włodarskiego, warto zwrócić uwagę na pewien fakt, o którym autor zdaje się nie wiedzieć. Określenie „zbrodni katyńskiej” jest wśród historyków synonimem kaźni polskich oficerów z wiosny 1940 roku. I obejmuje zarówno zbrodnię dokonaną w Katyniu, jak i egzekucje w Charkowie, Twerze, Kijowie czy Mińsku. Natomiast dla społeczeństwa polskiego słowo „Katyń” od lat pozostawało czytelnym komunikatem na temat wymordowania polskich oficerów. W efekcie Wajda, chcąc być właściwie zrozumianym, musiał użyć tej nazwy. A zresztą, czy polska krew przelana w Katyniu różni się czymś od tej z Charkowa czy Tweru?

SZTUKA I OKUPACJA

„Kiedy zaglądam dziś do swego pierwszego notatnika z 1942 roku – wspominał po latach reżyser – bezgranicznie zdumiewa mnie fakt, że zapisywałem w nim wyłącznie, co i kiedy namalowałem, jakby otaczająca mnie rzeczywistość okupacji nie istniała. Kilka lat później poznałem anegdotę, która bawiła mnie analogią do mego własnego nastawienia. Kiedy pytano Cézanne’a: »Mistrzu, co pan robił w 1870 roku, kiedy Prusacy szli na Paryż?«, artysta odpowiadał: »Namalowałem kilka szkiców pejzażowych«^[5].

Z powodu okupacji zakończył oficjalną edukację szkolną już w 1940 roku. Potem „nosił worki, pracował jako ślusarz, jako kowal, był kreślaczem na kolei”.

Marzył, by studiować w krakowskiej ASP i pragnienie to pozwoliło mu przetrwać wojnę.

„Do Radomia zawitał [...] artysta malarz Waław Dobrowolski i w 1941 roku otworzył swoją szkołę. Nie istniała długo, zamknięta przez władze niemieckie. Ale nawet ten krótki czas dał mi jakieś podstawy do dalszej samodzielnej pracy”^[6].

Pod Wawelem znalazł się jeszcze podczas okupacji, rozbito bowiem radomską grupę AK, w której był łącznikiem, i musiał natychmiast opuścić miasto.

„Zawiadomiłem przez brata Matkę, co się stało, i nic nikomu nie mówiąc, wlałem na wieżę kościoła Bernardynów znanymi sobie schodami, aby tam przenocować, a rano już jechałem do Krakowa w nadziei, że tam nikt nie będzie mnie szukał”^[7].

Resztę okupacji spędził u braci ojca, cały czas obawiając się dekonspiracji. Na domiar złego, z powodu trudności aprowizacyjnych musiał nosić przefarbowany na granatowo dawny mundur galowy ojca. Miał jednak szczęście, że nie stało się to przyczyną represji. Być może dlatego, iż starał się nie wychodzić z domu bez naprawdę ważnego powodu.

Nie odmówił sobie jednak wizyty na wystawie sztuki japońskiej, jaką władze niemieckie zorganizowały na cześć swojego sojusznika. Wystawiono wówczas zbiory, które Feliks Jasieński ofiarował 20 lat wcześniej krakowskiemu Muzeum Narodowemu.

„Ukrywałem się wtedy w domu moich stryjów w Krakowie, tygodniami nie wychodząc na ulicę, ale na wystawę zbiorów japońskich w Sukiennicach pójść musiałem. Miałem wtedy siedemnaście lat i choć od trzech już wojennych lat malowałem namiętnie, nie widziałem dotąd żadnej wystawy sztuki. Było to moje pierwsze tego rodzaju przeżycie. *Fala* Hokusai, portrety kobiet Utamaro czy *Deszcz na moście* Hiroshige wryły się w moją pamięć i stały się moją własnością raz na zawsze, gdziekolwiek bym się nie znalazł”^[8].

Dla stawiającego pierwsze kroki malarza było to ogromne przeżycie. Dlatego gdy ponad 60 lat później dostał w Japonii Kyoto Prize, to nagrodę tę (350 tysięcy dolarów) przeznaczył na budowę Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie. Oczywiście całą ideę wsparł finansowo rząd polski i sponsorzy z Kraju Kwitnącej Wiśni, jednak to właśnie Wajda był organizatorem tego przedsięwzięcia.

Po radomskim epizodzie z AK nie angażował się więcej w działalność konspiracyjną, poświęcając wolny czas na próby malarskie. Podobno powstało wówczas ponad 40 jego prac (obrazów, rysunków, kompozycji), co przeciwnicy pana Andrzeja do dzisiaj mają mu za złe. Uznali bowiem, że było to zachowanie niepatriotyczne, a kilkunastoletni chłopak powinien naśladować swoich rówieśników z Powstania Warszawskiego.

Wajda mieszkał jednak w Krakowie, gdzie wszystko trochę inaczej wyglądało. Starszy od niego o trzy lata Gustaw Holoubek wspominał wojnę jako czas „normalnych młodzieńczych doświadczeń: miłości, czytania poezji, wypraw w góry i picia alkoholu”. I nie ukrywał, że najbardziej interesowały go wówczas spotkania towarzyskie i recytacja poezji romantycznej w gronie przyjaciół.

Osobiście uważam, że powinno się oddzielać kulturę od spraw wojny. Zawsze i wszędzie byli bowiem ludzie, którzy więcej mogli dać swojemu narodowi, pozostając przy życiu, niż ginąc na polu walki. Niestety jednak jesteśmy narodem kultuwującym etos śmierci i bezwzględnego poświęcenia Ojczyźnie – narodem, „którego losem jest strzelać do wroga z brylantów”. Młodzi redaktorzy literackich czasopism z Warszawy zapłacili wysoką cenę za udział w konspiracji. Współzałożycielka „Drogi”, Ewa Pohoska, nie dożyła nawet wydania drugiego numeru miesięcznika. Niemcy zamordowali również trzech kolejnych redaktorów naczelnych „Sztuki i Narodu”. Nieco więcej szczęścia miał ten czwarty i zarazem ostatni, czyli Tadeusz Gajcy, który poległ z bronią w ręku w Powstaniu Warszawskim. Wtedy też zginął najbardziej utalentowany polski poeta młodego pokolenia, Krzysztof Kamil Baczyński. Ich walka i śmierć w żaden sposób nie zmieniły sytuacji militarnej, bo pojedynczy zwykli żołnierze nie wygrywają wojen. Tymczasem śmierć wybitnego artysty zawsze jest dla narodu stratą niepowetowaną. Spróbujmy więc sobie wyobrazić, jak wyglądałaby nasza kultura bez wspaniałych kreacji Gustawa Holoubka czy filmów Andrzeja Wajdy. Na szczęście obaj mieli więcej rozsądku niż ich koledzy z Warszawy...

ASP

W marcu 1945 roku Wajda znów podjął naukę. Został przyjęty do radomskiego liceum dla dorosłych, a rok później zdał egzamin maturalny. Ponownie udał się do Krakowa, gdzie przystąpił do egzaminu na ASP. Sprawdzań zakończył się połowicznym sukcesem, został bowiem przyjęty na wydział malarstwa jako wolny słuchacz. Utrzymywał się wówczas głównie z katalogowania zabytków kultury materialnej polskiej wsi.

„Niełatwo było przeżyć pierwsze lata w krakowskiej ASP – wspominał – zwłaszcza zarobić pieniądze, które pozwoliłyby mi studiować malarstwo. Szczęśliwym trafem profesor Roman Reinfuss gromadził wtedy zbiory i katalogował pilnie to, co jeszcze pozostało po wojnie na wsiach wokół Krakowa. Chętnie podjąłem się uczestniczenia w tych wyprawach jako rysownik kowalskich okuć na Podhalu. W czasie okupacji w 1944 roku pracowałem w ślusarskim warsztacie mojego stryja, Wojciecha Wajdy, na Salwatorze, jako pomocnik kowala. Te kwalifikacje dobrze ocenił profesor Reinfuss, płacąc mi, jak wynika z zachowanych przez Muzeum rachunków, skromnie, ale godziwie”^[9].

Studentem był jednak Wajda przeciętnym i przez dwa kolejne semestry nie potrafił zaliczyć zajęć z perspektywy oraz lektoratu z języka francuskiego. Dobrze natomiast sprawdzał się w rysunku, dostał nawet nagrodę pieniężną za akt. Po dwóch latach oficjalnie przyjęto go w poczet studentów, przyznano mu też stypendium akademickie w wysokości czterech tysięcy złotych miesięcznie. Suma ta nie była wcale tak wysoka, jakby się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Miało to bowiem miejsce jeszcze przed słynną, albo raczej osławioną, „reformą pieniężną” z października 1950 roku, kiedy to stare złote przeliczano na nowe w stosunku sto do trzech.

Wajda należał wówczas do Grupy Samokształcenia, czyli nieformalnego koła studentów ASP pod przewodnictwem Andrzeja Wróblewskiego. Młodzi entuzjaści czuli się powołani do reprezentowania tych, którzy nie przeżyli wojny. Uważali, że „lepsi zginęli, a oni zostali i powinni

być głosem zmarłych”. I niemal od samego początku pozostawali w konflikcie z kadrą uczelni, ponieważ negowali panującą wówczas estetykę kolorystów.

Wajda nie znalazł artystycznego spełnienia w murach tej uczelni. Wiedział, że nie ma specjalnie oryginalnego talentu plastycznego, a nie chciał „zostać tylko jednym z wielu, którzy ukończyli krakowską ASP”. Zrezygnował ze studiów po zaliczeniu trzeciego roku, a bezpośrednią przyczyną jego decyzji było to, że do Akademii powrócił Wróblewski. Wajda zawsze był pragmatykiem i właśnie wtedy zrozumiał, że nigdy Wróblewskiemu nie dorówna.

„Kiedy po roku zjawiał się znów w Akademii – wspominał reżyser – kazał mi przyjść do siebie i jako pierwszemu chyba pokazał swoje pierwsze *Rozstrzelanie*. Zrozumiałem wtedy, że w czasie roku nieobecności, kiedy ja malowałem kwiatki i butelki, on stał się dojrzałym artystą. Zrozumiałem wtedy, co to jest talent, a czym są zdolności”^[10].

Z tego też powodu Wajda zmienił zainteresowania i postanowił poświęcić się stosunkowo młodej gałęzi sztuki, jaką był film. Miał przy tym niewielkie rozeznanie w problemach polskiej kinematografii, która w tamtym czasie dopiero odradzała się po kilkuletniej okupacyjnej przerwie.

Przyszły reżyser początkowo chciał tworzyć filmy animowane, ale ostatecznie postanowił zdawać egzaminy na reżyserię. Decyzję tę podjął po przeczytaniu reportażu w dwutygodniku „Film” podczas wakacji w Sopocie w 1949 roku. I jak to z wakacyjnymi decyzjami bywa, duży wpływ na jej realizację miała panująca wówczas pogoda.

„Zdecydowałem się natychmiast – wspominał tamten moment. – Wszystko zależało od pogody. Jeśli będzie słońce, zostajemy nad morzem, jeśli deszcz, jedziemy zdawać do Szkoły w Łodzi. Rano lał deszcz. Wsiadliśmy do pociągu, ale już za Tczewem wyjrzało słońce. Czy zrobiłem dobrze? Ta niepewność została we mnie do dzisiaj”^[11].

W Łodzi nie tylko zdał egzaminy wstępne, ale też – z uwagi na wcześniejszą, trzyletnią edukację w ASP – został przyjęty od razu na drugi rok. Natomiast Andrzej Wróblewski nigdy nie zrobił kariery plastycznej, do której był predysponowany. Nie zdążył, bo w wieku 30 lat zmarł na zawał serca podczas samotnej pieszej wycieczki w Tatry.

POKOLENIE

Początkowo wydawało się, że w murach filmówki Wajda również nie znajdzie swojego miejsca. Od samego bowiem początku był negatywnie nastawiony do Łodzi i uczelni.

„Szczerze nie lubiłem tego miasta – przyznawał. – Przyjaciół i znajomych miałem tylko w Warszawie i Krakowie. W Łodzi nie znałem nikogo. Nie bardzo też wciągnąłem się w życie szkoły”^[12].

Potwierdzał to jego młodszy kolega, Kazimierz Kutz, który po latach ocenił, że „Wajda stał z boku” i właściwie w nic się „nie mieszał, nie angażował”. Uchodził za indywidualistę, współpracownicy dostrzegali jednak, że był „dojrzały od nich artystycznie”. A kiedy „wiosną 1950 roku sekretarz uczelnianej organizacji Czesław Petelski podczas zebrania wezwał Wajdę do udziału w Zarządzie Koła ZMP, ten odparł, że z wiosną miewa zapaści i nie nadaje się do żadnej pracy”^[13].

Zawsze miał bardzo dobry gust, potrafił się pięknie wystawiać, ale początkowo nie zdradzał większego talentu. Zrealizowane przez niego etudy filmowe przywykło się określać mianem nieudanych i rzeczywiście przez wiele lat stanowiły obiekt drwin kolejnych roczników

studentów.

Jerzy Bossak (profesor filmówki, późniejszy dziekan Wydziału Reżyserskiego) odrzucił jedną z jego etiud, „żeby Wajda się jej nie wstydził”, w odpowiedzi pan Andrzej wyszedł z jego gabinetu, trzaskając drzwiami. W rezultacie uczelniany projekt *Cztery opowieści* (film złożony z czterech części, każda wyprodukowana przez inną grupę studentów) przekształcił się w *Trzy opowieści*; dla ekipy Wajdy zabrakło taśmy filmowej.

Pan Andrzej chyba specjalnie się tym nie przejął, zdążył bowiem nawiązać współpracę z Aleksandrem Fordem. Asystował mu przy realizacji *Młodości Chopina* oraz *Piątki z ulicy Barskiej*. A gdy Ford dostał propozycję nakręcenia ryzykownego politycznie filmu *Staż kandydacki* na podstawie *Pokolenia* Bohdana Czeszki, to wolał zlecić wyreżyserowanie obrazu asystentowi. Film ostatecznie zachował tytuł pierwowzoru literackiego, a dla Wajdy stał się przepustką do prawdziwej kariery.

„[Film ten] nie różnił się właściwie – wspominał Roman Polański – przynajmniej na pierwszy rzut oka, od innych wcześniejszych filmów na temat ruchu oporu. [...] Jednak inny był sposób narracji. Wskazywał na to już początek filmu: efektowna, nie kończąca się panorama Ochoty, gdzie rozgrywa się większość akcji, przechodząca w jazdę i spuentowana zbliżeniem. Wajda nawiązywał do dokumentu, nie wypierał się również wpływu włoskiego neorealizmu. *Pokolenie* miało jednak coś specyficznie polskiego – również dzięki postaciom, które odbiegały od propagandowych stereotypów. Dzieło Wajdy nie przypominało żadnego filmu nakręconego dotąd w Polsce Ludowej”^[14].

Opinie na kolaudacji były miażdżące. Bohaterów *Pokolenia* nazywano „lumpenproletariatem”. Produkcję podobno uratowała pochlebna opinia Wandy Wasilewskiej, której nikt nie odważył się przeciwstawić. W efekcie obraz trafił do kin, a Wajda z satysfakcją zgłosił go jako film dyplomowy.

Następne lata przyniosły mu sukces *Kanału* (Srebrna Palma w Cannes *ex aequo* z *Siódmą pieczęcią* Ingmara Bergmana) oraz *Popiołu i diamentu*. Oba obrazy wzbudziły zachwyt w kraju i za granicą, ten drugi do dzisiaj ma status kultowego w Japonii. A kiedy w 1961 roku reżyser przyjechał do Jugosławii, aby nakręcić *Powiatową lady Makbet*, miejscowi filmowcy nazywali go już „starym klasykiem”. A miał wówczas zaledwie 35 lat i większość najważniejszych filmów przed sobą.

MISTRZ PRACY ZESPOŁOWEJ

Podstawą sukcesu pana Andrzeja zawsze była umiejętność pracy w grupie. Reżyser chętnie słuchał opinii innych osób na planie i gdy je zaakceptował, to natychmiast wprowadzał w życie. Podczas pracy nad *Pokoleniem* skorzystał wiele z doświadczenia Tadeusza Łomnickiego, zgromadził zresztą wokół siebie znakomitą ekipę. Oprócz Łomnickiego byli to przecież: Jerzy Lipman, Stefan Matyjaszkiewicz, Roman Polański, Tadeusz Janczar, Zbigniew Cybulski, Kazimierz Kutz. I tak miało już pozostać na zawsze.

„Łączy w sobie talent dowódcy i poety – wspominał Daniel Olbrychski. – Należy do tych reżyserów, z którymi każdy producent na świecie może bez obaw pracować. Wajda świadom jest ograniczeń i trudności, włącznie z finansowymi, i nigdy nie postawi producenta w niezręcznej sytuacji. Nawet wówczas, gdy robił *Popioły* i gdy budżet filmu był – rzekomo – nieograniczony, bo to przecież państwowy producent. Wajda wiedział, czego może żądać, a czego nie. Nie jest małostkowy. [...] Podobnie jak aktor – gdy narzeka, że kostium ma za ciasny, to widocznie nie ma zaufania do własnego talentu... Andrzej niby malarz, któremu gdy

zabraknie zielonej farby, używa niebieskiej...”^[15].

Pełna uznania zawsze była wobec niego również Krystyna Janda. To właśnie Wajda odkrył jej talent, wielka kariera tej aktorki zaczęła się, gdy zaangażował ją do *Człowieka z marmuru*.

„Znałam dzięki Andrzejowi Sewerynowi różnych interesujących ludzi – wspominała Janda – lecz nikt nie zrobił na mnie takiego wrażenia swoją ciekawością świata, życia, człowieka. Nie wiedziałam, że można w podobny twórczy sposób obserwować wszystko, co nas otacza, reagować tak głęboko, a jednocześnie spontanicznie i prawdziwie, wyciągać zaskakująco trafne wnioski”^[16].

Innym odkryciem Wajdy był Daniel Olbrychski, reżyser zaangażował go do *Popiołów*, gdy pan Daniel był jeszcze studentem warszawskiej PWST. Zawsze uważał, że czas spędzony z Wajdą podczas ekranizacji epopei Żeromskiego był najlepszy w jego życiu zawodowym. Jeszcze przed pierwszym klapsem dostał zresztą informację, czego może się spodziewać.

„Gratuluje panu sukcesu, panie Danielu – mówił wykładowca filozofii w PWST, Zdzisław Morawski. – Ale nie *Popioły* i nie ta rola będzie dla pana najważniejsza... Gratuluje, że przez rok czy półtora będzie pan przebywał w towarzystwie jednego z największych intelektualistów w Europie – Andrzeja Wajdy. Będzie miał pan kontakt z nim i jego otoczeniem: pisarzami, poetami, reżyserami. Niech pan nie zmarnuje tego czasu, bardzo pana proszę”^[17].

Wajda był przy tym konsekwentny, pomimo że tłumaczono mu, iż Janda kompletnie nie nadaje się na aktorkę, to jednak nie zrezygnował z pomysłu zaangażowania jej. I chociaż miał przed sobą debiutantkę, traktował ją na równi z innymi członkami ekipy. A gdy Janda czasami improwizowała przed kamerą, to niektóre jej pomysły natychmiast wprowadzał w życie.

„W pewnej scenie komisja po obejrzeniu materiałów do filmu Agnieszki chce wyjść z montażowni, a ona musi ich jakoś zatrzymać. Podeszłam do drzwi, podniosłam nogę i oparłam podeszwę buta o futrynę, na wysokości ich brzuchów. Wajda zawył z zachwytu. Następną godzinę spędził na własnoręcznym przyklejaniu plastrem nogawki moich spodni do buta, żeby nie zsuwała się z tydki, kiedy podnoszę nogę. Ekipa czekała, pukając się w czoło”^[18].

Z czasem pan Andrzej doszedł do perfekcji w pracy zespołowej, a jego aktorzy doskonale wiedzieli, czego od nich oczekuje. Często nie musieli sami nic proponować, wystarczała dyskusja nad sceną czy postacią.

„Siedzimy – wspominał pracę nad *Pannami z Wilka* Daniel Olbrychski – grzebiemy się w zawiłościach psychologicznych każdej sceny, ktoś bez przerwy podrzuca jakieś pomysły, ale Andrzej kręci głową niezadowolony.

W pewnym momencie Andrzej Wajda wstaje i mówi:

– Już rozumiem. Jedziemy...

Egzekwowanie następowało błyskawicznie. Andrzej, naładowany tymi wielogodzinnymi dyskusjami, niczym wirtuoz, który nie traci czasu na szczegóły, przystępował do kręcenia i po dwóch, trzech godzinach scena była gotowa. To, co innemu reżyserowi zabrałoby cały dzień, Andrzej zrobił w ciągu – góra – dwóch godzin”^[19].

Wajda umiejętnie wciągał „do tworzenia filmu wszystkich współpracowników”. Zawsze posiadał dar wzbudzania „emocji całej ekipy” i w mistrzowski sposób to wykorzystywał. Oczywiście jako reżyser zawsze brał odpowiedzialność za finalny efekt. Sukces czy klęska szły bowiem na jego

konto.

Pamiętał jednak, że aktorzy są tylko ludźmi i także mogą przeżywać chwile załamania nerwowego. Wiedział, jak im dodać pewności siebie, czego osobiście doświadczyła Janda na planie *Człowieka z marmuru*.

„Któregoś dnia, kiedy nie miałam zdjęć, przyszedłam do wytwórni z maleńką wtedy Marysią [Marią Seweryn – S.K.] i obejrzałam schodzące materiały. Załamałam się. To była katastrofa. Rozpłakałam się i wyjąkałam, że dalej grała nie będę. Wajda przerwał zdjęcia, wyprowadził mnie poza obręb wytwórni, w takie krzaki, przykucnął, co mnie zdumiało – i powiedział, że jest dobrze, moja rola będzie czymś zupełnie nowym w kinie. Żebym mu zaufała. Uwierzyłam i gram do dzisiaj”^[20].

Oczywiście nigdy nie brakowało opinii, że pan Andrzej wykorzystuje pomysły innych, aby sobie przypisać wyłączną chwałę. Zarzucano mu również wtórność i naśladownictwo, a co dziwniejsze, zarzuty takie padały ze strony bliskich przyjaciół i współpracowników reżysera.

„Otóż Wajda zapożycza się z rozmysłem u innych – wspominał Tadeusz Konwicki. – Nie robi tego ukradkiem, wstydliwie, zacierając zręcznie swe uczynki. Wajda bierze z tego gigantycznego supermarketu to wszystko, na co ma ochotę. Bierze to, co go zachwytiło albo wydało się skuteczne w działaniu. Bierze ostentacyjnie, bierze nawet z pewną celebrą, bo to branie jest dla niego jakby formą wspólnej komunii. Albo odmianą rytuału wypalania fajki pokoju. [...] Wajda wykleja piękne, przejmujące kolaże z akapitów naszych książek, z ujęć naszych filmów, z oktaw naszych polonezów. Wajda jest wielkim animatorem naszej przeciętności. Ale też Wajda nie posiada uczniów i naśladowców. Bo nie można naśladować naśladownictwa”^[21].

Jeszcze dalej poszedł Kazimierz Kutz, który miał okazję być asystentem Wajdy przy *Pokoleniu* i *Kanale*. Początkowo cenił postępowanie przełożonego, z czasem jednak zaczął odczuwać irytację. Zarzucał mu wręcz plagiaty i nielojalność wobec współpracowników, których zasługi przypisywał sobie.

„Andrzej Wajda to talent rzadki – nie umie istnieć bez cudzej inspiracji: może, a właściwie musi ona pochodzić skądkolwiek, w zależności od potrzeby. Może to być obraz, cudze dokonanie, wyczytana myśl lub konkretna opinia, nawet przypadkowego człowieka. Jeśli cokolwiek mu się udaje, to przez wysiłek innych. Umiał świetnie dobierać współpracowników. [...] Jest zawsze tam, gdzie być powinien – na europejskich zgiełkach i reprezentacyjnych targowiskach. Ma świadomość współczesnego wieszca, Mickiewicza czy Krasińskiego, słowem, geniusza, przez co uważa, że wszyscy i wszystko powinni mu służyć i nigdy nie przychodzi mu do głowy myśl, że coś może być niedopuszczalne lub niemoralne. Plagiat, cytaty, nielojalność czy niedochowanie umowy – nie istnieją u niego. Jest to u niego tak autentyczne, że aż moralne”^[22].

Z czasem Kutz posunął się jeszcze dalej i gdy ostatecznie skłócił się z tzw. księstwem warszawskim (nieoficjalnym salonem literackim, gdzie Wajda odgrywał pierwszoplanową rolę), to zdradził kulisy powstawania słynnego *Kanału*.

„On się zaraz na początku załamał, okazało się, że to dla niego za trudne fizycznie. Kręciliśmy w październiku-listopadzie, kanały wybudowano w wytwórni w Łodzi, na podwórzu; codziennie trzeba było w to błoto wchodzić w majtkach. [...] A on się tylko od czasu do czasu pojawiał i montował zrobiony materiał. Jeszcze mu trzeba było pokazywać, co po czym. [...] A do tego zmontowany już materiał okazał się »wielkim głównem«. Dopiero Tadeusz Konwicki, kierownik literacki w zespole Kadr, opowiedział Wajdzie jego własny film – tak jak powinien wyglądać. A Wajda pokornie przemontował, po czym spił śmietankę”^[23].

Każdy artysta ma jednak własne metody pracy, a liczy się tylko końcowy efekt artystyczny. A ten w przypadku Wajdy z reguły był znakomity. Inna sprawa, że profesjonalizm pana Andrzeja z czasem osiągnął taki poziom, iż reżyser sam bywał zaskoczony.

„Realizując *Pana Tadeusza*, miałem dziwne wrażenie, jakby ten film robił się sam. Moi współpracownicy zwrócili uwagę, że ja nie robię zbyt wielu ruchów, żeby go wyreżyserować, że się za dużo nie wtrącam, tyle tylko, ile jest potrzebne. Prowadził nas tekst, prowadziło nas to, co sami przeczytaliśmy i zrozumieli”^[24].

ŻONY PANA ANDRZEJA

„Nie podobało mi się, że Daniel odbiera żonę jednemu z naszych kolegów – wspominał Wajda okoliczności pierwszego ślubu Olbrychskiego. – Nie pochwalałem decyzji o małżeństwie, bo to trochę za wcześnie... Wówczas potrzebna mu była swoboda decydowania o sobie, a nie uzależnianie się od kogokolwiek. Uważałem Daniela za człowieka, którego pragnąłbym obdarzyć swoim życiowym doświadczeniem, dlatego odwoziliśmy go od myśli o małżeństwie. Ja byłem od młodości uwikłany w najrozmaitsze układy rodzinne i uczuciowe, chciałem, by Olbrychski tego uniknął. Przynajmniej w okresie, kiedy dopiero kształtowała się jego artystyczna osobowość. Powinien być wolny i czekać na to, co mu zaczęło spadać z nieba. Bałem się o Daniela. Nie, nie z powodu jego narzeczonej... Uważałem, że przeszkadzać mu będzie każde małżeństwo. Osoba nie miała tu nic do rzeczy”^[25].

W czasie gdy Wajda namawiał swojego ulubionego aktora do rozwagi, sam miał już poważne doświadczenie w sprawach małżeńskich. Jego dwa pierwsze związki zakończyły się niepowodzeniem i właśnie szykował się do trzeciego ślubu.

W młodości długo zmagał się z nieśmiałością wobec płci pięknej; uważał zresztą, że jednym z jego problemów życiowych był brak znajomości kobiecej natury. Przyznawał się do tego w swoich wspomnieniach:

„Dziwnie to zabrzmiało, ale ja w tamtym czasie nie miałem zielonego pojęcia o kobietach. Wychowany surowo w domu, szkole i kościele, nagle znalazłem się na wolności i wśród artystów krakowskiej Akademii zacząłem wieść, jak to mówi w *Biesach* kapitan Lebiadkin o Stawroginie, »życie ironiczne«. Nie było w tym nic nadzwyczajnego, ale w wieku dwudziestu lat, jako niewinny dosłownie chłopiec, odkryłem nowy świat”^[26].

Poznał wówczas koleżankę z uczelni, Gabrielę Obrembę. Podobno była „pierwszą kobietą, która go zauważyła” i chyba właściwie nigdy nie zrozumiał, z jakich powodów. Zachwycał się jej urodą, talentem plastycznym oraz pięknym głosem i w efekcie stracił dla niej głowę.

„Byłem zakochany – przyznawał – ale żenić się? To nie było w stylu naszej Akademii. Poza tym czekaliśmy na trzecią wojnę. Nikt w nią tak naprawdę nie wierzył, ale wisiała nad nami wojenna przeszłość, nauka z czasów, kiedy w pojedynkę zawsze łatwiej było się uratować. Dzieci? Któż z nas mógł brać odpowiedzialność za innych, skoro ledwie radziliśmy sobie z własnym życiem...”^[27].

Decyzję o małżeństwie przyspieszył wyjazd Wajdy do Łodzi. Gabriela pozostawała w Krakowie, a ślub miał przypieczętować związek i ułatwić przetrwanie rozłąki.

Rozwód nastąpił w sierpniu 1959 roku, a pan Andrzej był już wówczas związany z Zofią Żuchowską. Początki ich miłości dobrze zapamiętała Zofia Komeda-Trzcińska, żona słynnego jazzmana:

„W »Filmówce« niedawno wyszła wspaniała książka o Szkole Filmowej – opisana jest jedna »impresa« z okazji 10-lecia Szkoły, tam jest uchwycony ten klimat... Specjalnie z Krzysiem pojechaliśmy wtedy z Krakowa. Jak weszłam do szatni, to pamiętam, w kącie, na takim niewielkim taboreciku przycupnięta była para... Zapatrzona w siebie, zakochana... Śliczna dziewczyna o takiej »kociejk« urodzie. Wtulona w chłopaka. To był Wajda i ówczesna jego dziewczyna Zosia – utalentowana malarka. Podeszłam do nich i powiedziałam: »Jacy wy śliczni jesteście«. Bo Wajda też był bardzo przystojny... Wzięli potem ślub”^[28].

Także o drugiej żonie reżyser zachował ciepłe wspomnienie, choć związek ten rozpadł się jeszcze szybciej niż poprzednie małżeństwo. Wajda wziął na siebie winę za niepowodzenie:

„Zosia była kobietą nieskończenie delikatną – tłumaczył po latach. – Wymagała ode mnie nieustannej opieki i pomocy. Ja zaś, ze swoim ówczesnym egoizmem, z nastawieniem na walkę o robienie filmów, nie potrafiłem jej tego dać”^[29]. Małżeństwo formalnie jeszcze trwało, gdy w życiu pana Andrzeja pojawiła się Beata Tyszkiewicz. Podczas realizacji *Popiołów* (1964/1965) byli już parą i sprawiali wrażenie mocno w sobie zakochanych.

„Bardzo szybko zorientowałem się, że Wajda i księżniczka Elżbieta, czyli Beata Tyszkiewicz, mają się ku sobie – wspominał Daniel Olbrychski. – Pozostało mi więc tylko zostać ich wiernym przyjacielem i ewentualnym gorylem. [...] Tyszkiewicz była wówczas prawdziwą gwiazdą. Przyjaźń, którą mnie darzyła, bardzo mnie nobilitowała i jako artystę, i jako mężczyznę. To, że stałem się potem ojcem chrzestnym ich córki Karoliny, było dla mnie całkiem naturalne”^[30].

Niedługo potem Tyszkiewicz wyjechała na trzymiesięczny kontrakt do Bombaju i ostatecznie w Indiach spędziła rok. Dla ich związku był to okres próby – korespondowali ze sobą i chyba dojrzewali do legalizacji romansu.

„Nazywał mnie w nich – wspominała Tyszkiewicz listy od Wajdy – zależnie od częstotliwości i klimatu moich odpowiedzi: Słodką Desdemoną, Potworem azjatyckim, Potworem bez serca, Królową Śniegu – którą zapewne będziesz grać na Spitsbergenie w koprodukcji bułgarsko-afrykańskiej, kiedy w planie będziemy mieli inny film, Promyczkiem oczekiwanym na dworcach kolejowych, na lotniskach, w hotelach”^[31].

Aktorce wydawało się wówczas, że wreszcie znalazła tego jedyne, właściwego mężczyznę, u boku którego spędzi resztę życia. Imponowały jej jego pozycja w branży, intelekt, obycie towarzyskie, nie przeszkadzał fakt, że był o 12 lat starszy.

„Przepętniało mnie szczęście i nadzieja – wspominała – że nareszcie będę potrzebna temu mężczyźnie, człowiekowi fascynującemu, szalenie utalentowanemu, tytanowi pracy, że będę mogła sprawdzić się jako życiowa partnerka, będziemy mieli dom, dzieci...”^[32].

Pan Andrzej znakomicie zarabiał, a pani Beata otrzymała godziwe honorarium za indyjski kontrakt i po dołożeniu oszczędności Barbary Tyszkiewicz (matki aktorki) mogli sobie pozwolić na zakup dworku w Głuchach koło Warszawy, gdzie przed laty urodził się Cyprian Kamil Norwid. Stan własnościowy majątku w latach 80. (według dokumentów IPN) wyglądał następująco: 40 procent – Andrzej Wajda, 40 – Beata Tyszkiewicz i 20 – Barbara Tyszkiewicz. Teściowa reżysera musiała być współwłaścicielką także ze względów formalnych, park bowiem miał status ziemi rolnej (pomimo dwustuletniego drzewostanu), co według ówczesnego prawa nakładało na właścicieli konieczność posiadania odpowiednich kwalifikacji. Matka Beaty była absolwentką Wydziału Rolniczego Uniwersytetu Jagiellońskiego, a to rozwiązywało problem.

Beata i Andrzej pobrali się w maju 1967 roku, dwa miesiące po uzyskaniu rozvodu przez

reżysera. Na świecie była już ich jedyna córka, Karolina. To właśnie ona mieszka obecnie w dworze w Głuchach, prowadząc tam hodowlę koni. W 1999 roku posiadłość znalazła się na pierwszych stronach gazet, gdy w bliżej niewyjaśnionych okolicznościach poniósł tam śmierć Bartłomiej Frykowski – syn Wojtka Frykowskiego.

Trzecie małżeństwo Andrzeja Wajdy trwało najkrócej ze wszystkich, albowiem reżyser rozstał się z Beatą Tyszkiewicz już w lipcu 1968 roku (rozwód orzeczono rok później). Nie znamy bezpośrednich przyczyn tego stanu rzeczy, jednak po latach pani Beata wzięła winę na siebie, pisząc, że Wajda „był nadzwyczajnie delikatny, czuły, ale ona była za młoda, aby to docenić. Wytrąciła go ze spokoju, zawiodła”^[33].

„Nawet moja Mama stanęła po jego stronie. Często mnie nie było, jeździłam w różne miejsca do różnych krajów na zdjęcia filmowe. Tak więc Andrzej zostawał z moją Mamą, która go uwielbiała. Spełniał wszystkie jej oczekiwania, był dla niej taki czuły i dobry, i wspaniały. Ale oni stanowili jakby jeden front, szczególnie wtedy, kiedy postanowiłam rozstać się z Andrzejem. Sprzeciw środowiska, sprzeciw Mamy. Postanowili się zjednoczyć dla mojego dobra – jak zapewne myśleli. To właściwie dołało oliwy do ognia. Oczywiście, miałam okres wahań i zwątpienia we własne siły, ale za nic nie chciałam tego okazać. Mama zajęła się urządzaniem domu na Żoliborzu, który kupił sobie Andrzej. Były kłopoty, ale Mama przeprowadziła wszystko jak należy”^[34].

Wydaje się, że wina faktycznie musiała leżeć po stronie pani Beaty, która po latach zerwała nawet współpracę ze swoją biografką i zagroziła jej pozwem sądowym, na wypadek gdyby poruszyła ona ten wątek (książka ostatecznie nie powstała). Podejrzeń to potwierdza również zachowanie Wajdy, który wobec kobiet zawsze był dżentelmenem, ale dla swojej trzeciej żony zrobił wyjątek. I gdy Filip Gańczak przygotowywał książkę *Filmowcy w matni bezpieki*, dał mu „do zrozumienia, że musi się zdecydować: albo ona, albo on”. 40 lat po rozwodzie nie chciał figurować w jednej publikacji razem z byłą żoną, z którą ma przecież dziecko. Dziennikarz usiłował przekonać Wajdę, że „rozdział o Tyszkiewicz nie będzie kolidował z rozdziałem jemu poświęconym”, ale reżyser nie zmienił zdania.

„Odpowiedź jest szybka i nieco zaskakująca – pisał Gańczak. – Wajda oznajmia mi listownie, że zdecydowanie nie weźmie udziału w mojej książce. Prosi również, bym w ogóle nie korzystała z materiałów IPN na jego temat i nie wymieniał jego nazwiska. Doszedł do wniosku, że najlepiej będzie, jeśli sam napisze książkę o sobie”^[35].

Bez wątpienia pani Beata swoim postępowaniem musiała wyjątkowo boleśnie zranić partnera, skoro ten pomimo upływu tylu lat nadal nie potrafił jej wybaczyć. Wajda pośrednio przyznawał się jednak, że przyczyną jego osobistych niepowodzeń był fakt, że zbyt dużo uwagi poświęcał karierze.

„Często zastanawiam się nad moją reżyserską karierą i myślę, że decydującym czynnikiem było lekceważenie domu. Regularne domowe obiady zacząłem jadać dopiero koło pięćdziesiątki. Miałem więc wcześniej dość czasu, aby poświęcić się wyłącznie sztuce”^[36].

Niepowodzenia w życiu osobistym odreagowywał, kręcąc kolejne filmy. Po rozpadzie małżeństwa z Tyszkiewicz zemścił się na całym rodzie żeńskim, realizując *Polowanie na muchy*, czyli jeden z najbardziej nietypowych filmów w swojej karierze. I choć w postaci inteligenta tłamszonego przez silniejsze od niego kobiety trudno doszukiwać się analogii do Wajdy, to jednak film ocieka niechęcią do płci pięknej.

„Bez większego namysłu chwyciłem scenariusz Janusza Głowackiego – przyznawał Wajda –

i rozgoryczony chwilowymi niepowodzeniami postanowiłem rozprawić się z kobietami, które próbują kształtować nasze męskie życie. [...] Niestety chwilowa niechęć do kobiet zaćmiła mi rozum”^[37].

Miał już wówczas opinię uwodziciela, jednak nadal pozostawał człowiekiem dyskretnym i pieczołowicie chroniącym swoją prywatność. Nigdy nie wywoływał żadnych skandali towarzyskich, do opinii publicznej nie przeciekały relacje o jego romansach. A chociaż Agnieszka Holland uważała go za „postać nazbyt egzotyczną”, takiego „polsko-spatifowskiego playboya”, to przecież w dalszym ciągu był typem dżentelmena starej daty, który nigdy nie pozwolił na żadne plotki o sobie i o swoich partnerkach.

Na początku lat 70. zakochał się z wzajemnością w młodszej o cztery lata scenografce, Krystynie Zachwatowicz, córce zasłużonego dla odbudowy Warszawy profesora Jana Zachwatowicza. W środowisku uważano wtedy, że związek ten nie przetrwa próby czasu, gdyż Krystyna miała opinię osoby „bardzo trudnej we współżyciu, chimerycznej, despotycznej i zadufanej w swoją wielkość”. Trudno było również oczekiwać, że Wajda po rozpadzie trzech kolejnych małżeństw znajdzie wreszcie osobiste szczęście. Okazali się jednak bardzo dobraną parą, co potwierdzają nawet dokumenty SB...

„Pod datą 5 lutego 1972 r. w notiesie Andrzeja Wajdy – pisał biograf reżysera, Tadeusz Lubelski – pojawiła się zwięzła wzmianka: »Krystyna Z. Rozmowa. Tak!«. Miesiąc później wybrali się w pierwszą wspólną podróż do Syrii. Krystyna Zachwatowicz, znakomita scenografka, łącząca legendarną pracowitość z urodą, talentem i fantazją, okazała się dla reżysera wymarzoną towarzyszką życia. Odtąd we wszystkim byli razem”^[38].

Pobrali się w styczniu 1974 roku, a ich małżeństwo trwa do dnia dzisiejszego.

KONTROWERSJE

Wajda był zbyt znaczącą postacią w polskiej kulturze, by nie zainteresowała się nim Służba Bezpieczeństwa. Jej funkcjonariusze zawsze gromadzili informacje o każdej wybijającej się postaci, nawet gdy w danej chwili nie zamierzano z niej korzystać. Papier jest jednak cierpliwy, a dokumenty w przyszłości mogły się przydać.

Wydaje się, że SB przygotowywała informacje mające skompromitować pana Andrzeja, gdyż podczas pracy nad *Niewinnymi czarodziejami* posądzono go o romans (!) z Jerzym Skolimowskim. Jak bowiem donosił jeden z agentów SB, z „przyjaźni ze Skolimowskim (nie bez podtekstów homoseksualnych, ale nie wiem, czy cielesnych) wyniknął scenariusz *Niewinnych czarodziejów*”^[39]. To oczywisty absurd i można nawet podejrzewać, że donosicielowi pomylili się twórcy filmu, współautorem scenariusza był bowiem Jerzy Andrzejewski...

W 2001 roku na rynku wydawniczym pojawiła się wspomniana już książka Piotra Włodarskiego, *Pan Andrzej*. Autor, absolwent łódzkiej filmówki i niespełniony reżyser dokumentalista, w bezpardonowy sposób zaatakował Wajdę, zarzucając mu kłamstwa, mitomanię i skrajny konformizm. Książka ma charakter wyboru dokumentów archiwalnych uzupełnionych zjadliwymi komentarzami autora. Niestety, autor, cytując setki dokumentów, nigdzie nie dał żadnego przypisu, co jednoznacznie dyskwalifikuje jego pracę. Brak przypisów jest bowiem dopuszczalny w niekontrowersyjnej książce o charakterze popularnym, natomiast każdą obrazoburczą „biografię” nieuchronnie zamienia w pamflet, albo raczej paszkwil.

Ponadto Włodarski wielokrotnie mija się z prawdą, a jego niewiedza czasami jest wręcz zatrważająca. Za przykład może posłużyć informacja o pierwszym ślubie Wajdy:

„28.12.1951 rok. Pan Andrzej w wieku 25 lat bierze ślub z Gabrielą Ireną Obrembą, studentką zamieszkałą w Katowicach, urodzoną 24.03.1927 w Mysłowicach. Wcześniej poznali się w ASP. Pani Gabriela Obremba studiowała malarstwo w latach 1946–1950, a potem grafikę w latach 1950–1955 w krakowskiej ASP (ciekawostką jest fakt, że w »papierach« na grafice figuruje jako Maria)”^[40].

Zapewne byłoby to „ciekawostką”, gdyby nie fakt, że wzmianka ta dotyczy rodzonej siostry Gabrieli, Marii, która faktycznie studiowała grafikę, a następnie wyszła za mąż za Sławomira Mroźka, o czym autor zdaje się nie wiedzieć. I chyba w ogóle nic nie wie o istnieniu siostry pierwszej żony Wajdy...

Takich błędów w książce Włodarskiego jest znacznie więcej, poza tym pojawiają się liczne insynuacje i podejrzenia niepoparte żadnymi dowodami (oczywiście bez przypisów). Autor stwierdza na przykład, że podczas „sławetnego sfałszowanego referendum” w czerwcu 1946 roku pan Andrzej miał „20 lat i prawdopodobnie głosował”. Tylko w jaki sposób? Włodarski sugeruje, że 3 razy „tak”, na co oczywiście nie ma żadnego potwierdzenia. W tej sytuacji wypada się cieszyć, że nie oskarżył Wajdy o udział w pogromie kieleckim, z Radomia miałby przecież niedaleko...

Podstawowym zarzutem ze strony Włodarskiego jest kolaboracja pana Andrzeja z komunistami. Autor zupełnie nie zwraca uwagi ani na kontekst historyczny, ani osobisty i z poziomu wygodnej kanapy feruje wyroki po kilkudziesięciu latach. W tej sytuacji znacznie bardziej trafia do przekonania spokojna i zrównoważona opinia samego Wajdy, który tak tłumaczył swoje ówczesne stanowisko:

„Nie mieliśmy złudzeń: wojna się skończyła i nie wierzyliśmy, że w lesie przeczekamy do następnej. Starsi mieli jakieś porachunki, my nie. I nie mieliśmy sobie nic do zarzucenia, bo nie było szans na inną drogę. Może gdyby żył mój ojciec, mówiłby mi coś innego? Tego nie wiem. W każdym razie byłem bardzo rozczarowany tym, że ta przedwrześniowa Polska rozpadła się jak domek z kart. Nie tylko ja tak myślałem. Jan Rodowicz, legendarny »Anoda«, żołnierz grup szturmowych »Szarych Szeregów«, nie bez powodu od razu zapisał się na architekturę i nie myślał o żadnym sprzeciwie. Tak: nie wiązaliśmy się z tym, co było, tylko z tym, co będzie”^[41].

Włodarski ogłosił również, że Wajda był członkiem PPR, a następnie PZPR, i powołał się przy tym na życiorys reżysera napisany przez niego w czasie, gdy przyjmowano go do łódzkiej filmówki^[42]. Potwierdzeniem przynależności partyjnej ma być opinia na temat Wajdy wydana przez kierownika kadr PWSTiF w Łodzi. Zawiera ona jednak szereg rażących błędów – pan Andrzej nazywany jest tam „absolwentem A.S.P. w Krakowie” i „dobrym naukowcem”^[43]. Oczywiście ponownie obyło się bez przypisów źródłowych.

„Przenosząc się z krakowskiej ASP do szkoły filmowej w Łodzi – tłumaczył reżyser – zostawiłem za sobą wiele spraw niezakończonych. Jedną z nich był zamiar wzmocnienia działań grupy Andrzeja Wróblewskiego i przystąpienie do partii. Tak, poczyniłem w tej sprawie nawet pewne kroki w Krakowie. Okazały się one jednak nie mieć żadnych konsekwencji, bo kiedy złożyłem deklarację wstąpienia do Polskiej Partii Robotniczej, ta przestała istnieć. W grudniu 1948 roku połączyła się bowiem z PPS i powstała PZPR. To prawda, że wpisałem do podania o przyjęcie do Filmówki, że należę do PPR – ale na tym koniec. Skoro PPR nie było, to chyba moja deklaracja do Łodzi nawet nie dotarła. Dla mnie też – kiedy zobaczyłem, że działalność partii w Filmówce sprowadza się do intryg personalnych i donosów – przestało to mieć sens i znaczenie”^[44].

Marszałek Piłsudski mawiał, że „kto nie był socjalistą za młodu, ten na starość będzie

skurwysynem” i zdanie to nie przestało być aktualne w czasach młodości Andrzeja Wajdy. Jego lewicowe skłonności nie powinny specjalnie dziwić, tym bardziej że nie tylko on dał się uwieść komunistycznej ideologii. W gronie wielbicieli nowego ustroju znalazły się bowiem postacie znacznie bardziej doświadczone życiowo i politycznie.

Nie znajduje potwierdzenia również inny argument Włodarskiego, jakoby o przynależności partyjnej Wajdy świadczył fakt, że czasami tytułowano go „towarzyszem”. To przykład kompletnej ignorancji w dziedzinie obyczajów panujących w czasach PRL. Organizacje partyjne różnego szczebla zwracały się bowiem w ten sposób do wielu bezpartyjnych obywateli. Pamiętam, że mój ojciec dostawał jakieś pisemka z zakładowej Podstawowej Organizacji Partyjnej (w epoce Edwarda Gierka), które zawsze były kierowane do towarzysza Ryszarda Kopra, albowiem działaczom PZPR w jego miejscu pracy nie przeszkadzało to, że „towarzysz Ryszard Koper” nigdy do partii nie należał...

Z drugiej strony Andrzej Wajda do 1976 roku najwyraźniej starał się, by nie mieć nic wspólnego z polityką. I choć czasami nie mógł uniknąć politycznych tematów, to przecież nigdy nie zdecydował się na ostre postawienie sprawy. Dlatego też cenzura nie zatrzymała mu żadnego filmu.

„Ja chciałem po prostu robić filmy – tłumaczyć. – Jak najlepsze, jak najciekawsze. Polska szkoła filmowa otworzyła nam drogę w świat, a naszym filmom przysporzyła widzów poza krajem. Dlatego specjalnie mnie nie zauroczył Październik 1956 i powrót Gomułki do władzy – miałem wtedy na głowie co innego, pracowałem już nad filmem *Kanał*. Marzec 1968 też nie był dla mnie tak ważny, choć cierpiałem z racji tego, że wielu mych przyjaciół zostało zmuszonych do wyjazdu. Grudzień '70 był wstrząsem. Ale nawet wtedy wiedziałem, że więcej dobrego dla Polski zrobię, kręcąc filmy niż, na przykład, podpisując petycje czy protesty”^[45].

Wydaje się jednak, że Wajda, podobnie jak wielu innych, uwierzył ekipie Gierka. I zawiódł się dopiero w 1976 roku po wydarzeniach w Radomiu i Ursusie. A chociaż już wcześniej przystąpił do realizacji *Człowieka z marmuru*, to nadal nie zamierzał osobiście angażować się w opozycję.

„A. Wajda w rozmowach z D. Olbrychskim – donosił tajny współpracownik SB ps. »Jerzy« – odnośnie składania podpisów pod protestami w pierwszym okresie oświadczył: »Ty podpisuj, ja nie mogę tego zrobić teraz, bo by mi wstrzymali *Człowieka z marmuru*, a tym filmem więcej zdziałam niż podpisem«. D. Olbrychski po pewnym czasie zapytał A. Wajdę na temat otrzymanej propozycji wygłoszenia »kazania« w kościele. A. Wajda odpowiedział: »Oczywiście, musisz to zrobić«”^[46].

Z drugiej jednak strony reżyser miał liczące się w świecie nazwisko i władzom zupełnie nie wypadało go prześladować. I choć od 1977 roku SB bacznie mu się przyglądała (jego sprawa nosiła kryptonim „Luminarz”), to jednak nie zastosowano wobec niego żadnych represji poza okresowym zablokowaniem paszportu w latach 80. Oczywiście śledzono go i podsłuchiowano, ale uznanie pana Andrzeja za ofiarę systemu totalitarnego byłoby zwyczajnym nieporozumieniem. Jeżeli bowiem nie zdecydował się na emigrację tak jak Polański czy Skolimowski, to musiał się liczyć z podobnymi niedogodnościami. Ostatecznie wiedział, że żyje w kraju komunistycznym, a nie w wolnym świecie.

ANECDOTY, ANECDOTY

Andrzej Wajda zawsze sprawiał wrażenie człowieka, który realizuje się poprzez pracę. Gdy przypadkowo znalazł się na Kubie podczas słynnego kryzysu politycznego, a świat stanął na krawędzi wojny jądrowej, starał się wykorzystać tę sytuację pod kątem swojej przyszłej pracy

reżyserskiej.

„Nie odczuwałem lęku – tłumaczył Stanisławowi Janickiemu. – Mieszkałem w hotelu Hilton z wielkim oknem od strony morza, skąd spodziewany był desant. Najbezpieczniejszym miejscem była łazienka, a w niej wanna, w której zresztą spałem. Przeżyłem wojnę i okupację i wiem, że źle jest zginąć zaraz na początku; potem może być dużo ciekawych rzeczy, które mogą przydać się do filmów”^[47].

Reżyser nie przystawał również do obiegowych opinii o świecie polskiego filmu. I chociaż Andrzej Łapicki wspominał, że bywał z nim w lokalach z wyszynkiem, to jednak sam zainteresowany stanowczo twierdził, że „nie pił i po pijaku się nie zadawał”. Abstynencja w czasach PRL oznaczała jednak izolację towarzyską, a przecież Wajda nigdy nie był typem samotnika.

„[...] kiedy Jan Tarasin, z którym studiowałem [na ASP – S.K.], powiedział mi: »Andrzej, najlepszym przyjacielem dla malarza jest on sam«, rzuciłem malarstwo. Bo to nie byłem ja. Nie mogę być przyjacielem dla samego siebie. Boję się samotności!”^[48].

Rzeczywiście, we wspomnieniach z epoki raczej trudno znaleźć relacje o alkoholowych imprezach z udziałem pana Andrzeja. Zawsze miał swoje grono przyjaciół, z którymi lubił spędzać czas i wymieniać poglądy, ale nie był mu do tego potrzebny żaden rodzaj stymulacji. W szarej rzeczywistości PRL sprawiał wrażenie człowieka z innej planety, zawsze był doskonale ubrany, wypoczęty i nie narzekał na otaczający go świat. A to wzbudzało zrozumiałą zawiść.

„Pojechaliśmy do wytwórni na Łąkowej – wspominała Ewa Frykowska – gdzie w barku niektórzy leczyli kaca, delektując się piwem. Przy sąsiednim stoliku siedział Mistrz [Wajda – S.K.]. Nigdy nie widziałam go w towarzystwie ludzi pijących. Nie pojawiał się na żadnych nocnych hulankach, a jego partnerki opowiadały, że w łóżku wyłącznie czyta poezję. Z miną nawiedzonego gęgał coś do znanego Operatora [Jerzy Lipman – S.K.], swoim miękkim, trochę kobiecym głosem. Operator Mistrza też był nienagannie ubrany. Przytakiwał mu, pykając z fajki. Mieli takie miny, jakby, w drodze łaski, za chwilę gotowi byli udzielić komuś audiencji. Byli od nas starsi przynajmniej o 15 lat. W przeciwieństwie do mojej rodziny korzystali z tego wrednego ustroju pełnymi garściami, bez żadnych moralnych zahamowań. Żyli na koszt komunistycznego reżymu jak luksusowe kurtyzany”^[49].

Jerzy Lipman miał jednak niebawem przekonać się, jak dobrze jest „korzystać z tego wrednego ustroju pełnymi garściami”. W 1969 roku został zmuszony do emigracji (był pochodzenia żydowskiego) i do ojczyzny więcej już nie powrócił. Człowiek, który sfilmował najważniejsze polskie produkcje lat 50. i 60. i z którego doświadczenia czerpały pokolenia operatorów, pracował za granicami kraju (głównie w RFN). Zmarł w 1983 roku w Londynie.

Co prawda Andrzej Wajda unikał alkoholu, ale zawsze był wyrozumiały wobec alkoholowych słabości bliźnich. Szczególnie gdy chodziło o młodych aktorów, którzy „musieli się wyszumieć”.

„Już po paru dniach zdjęciowych narozrabiąłem w jakiejś knajpie – wspominał ekranizację *Popiołów* Daniel Olbrychski – chyba w SPATiF-ie. Poszło o panienkę, pobiliśmy się z kimś... Doszło to do produkcji, dalej – do reżysera.

– Ten pański pupilek wywołał skandal.

W tym czasie mój partner z planu, Boguś Kierc, który grał Cedrę, w hotelowej kuchni upiekł ciasto i przyniósł je na plan.

– No, proszę – śmiał się Wajda. – Jak dobrze obsadziłem role: Rafał bije się w SPATiF-ie, a Cedro piecze tort...”^[50].

Pan Andrzej najwyżej cenił talent – Jerzego Lipmana zastąpili u jego boku Witold Sobociński i Andrzej Kostenko, a nie byli to grzeczni chłopcy. Kostenko lubił uroki życia, natomiast Sobociński (były perkusista jazzowy) posługiwał się w pracy plugawym językiem i nie hamował się na planie.

„Witek, gdy pracuje – opowiadał Olbrychski – to wpatruje się we wzornik kamery i mówi do aktorów:

– Uprzejmie ciebie proszę, kurwa, troszeczkę w lewo, nie, w dupę, za daleko... Teraz trochę w prawo, tylko, kurwa, powoli”^[51].

Gdy Wajda zaangażował do *Polowania na muchy* Małgorzatę Braunek, z którą nigdy wcześniej nie współpracował, początkowo nie mógł z nią dojść do porozumienia. Poprosił o radę Kazimierza Kutza, u którego Braunek wcześniej grała, a młodszy kolega wytłumaczył mu, jak należy prowadzić aktorkę na planie.

„Kazio zamyślił się na chwilę i mówi:

– Andrzejku kochany, to jest motylek. Co ja mówię, motylek... To jest właściwie niteczka babiego lata, ta Margaret Braunek. Należy ją otoczyć ciepłym zefirkiem. Patrząc, na rękach nosić, dmuchać i chuchać delikatnie, żeby ona mogła kotuszać się w zachodzącym jesiennym słończku. I z tego wynikną najpiękniejsze rzeczy, wierz mi...

I po tym poemacie Kutz dodaje:

– A nie jest źle przed ujęciem dać jej setę!”^[52].

OD POPIOŁÓW DO PANA TADEUSZA

Każdy poważny reżyser na pewnym etapie kariery dochodzi do momentu, w którym chce ekranizować klasykę literatury. Nie inaczej było z Wajdą – po sukcesach filmów opartych na współczesnych utworach (*Pokolenie*, *Popiół i diament*) wziął na warsztat *Popioły* Żeromskiego.

Film wzbudzał niezdrowe emocje jeszcze przed premierą. Według „patriotów” spod znaku Mieczysława Moczara miał to być pamflet na „wartości narodowe”, natomiast według innych – filmowa metafora powojennego, oszukanego pokolenia. W prasie ukazywały się listy protestacyjne, głos zabierali politycy, inteligenci i robotnicy. I chyba o taką dyskusję właśnie Wajdzie chodziło.

„Nie wybieram do ekranizacji Sienkiewicza, tylko Żeromskiego – mówił w wywiadzie – bo nie interesuje mnie literatura zgody narodowej, literatura pogodzenia wszystkich ze wszystkimi. [...] Naszymi bohaterami są ludzie młodzi, niedojrzali, ludzie takiego »niedojrzałego« kraju, jaki odziedziczyliśmy i po pierwszej wojnie, i po pierwszej niepodległości. Ten młodzieniec jest bohaterem i *Ferdydurke*, i powstania warszawskiego. On jeszcze ciągle za nami idzie”^[53].

Po *Popiołach* zekranizował jeszcze *Wesele* i *Brzezinę*, ale dopiero *Ziemia obiecana* przyniosła mu światowy rozgłos. Film ten, jako pierwsza produkcja Wajdy, dostał nominację do Oscara, ale statuetki niestety nie zdobył.

„Niechęć części Amerykańskiej Akademii Filmowej wywoływał rzekomy antysemityzm filmu – wspominał Olbrychski. – Co im tam, że Polak przedstawiony jest 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”^[54].

Sukcesy w kraju zrekompensowały jednak niepowodzenie w Hollywood. Wprawdzie władze sugerowały, że należy „chwalić dzieło, nie twórcę”, ale Wajda nie mógł narzekać na brak należnego splendoru.

Cztery lata później przyszła kolejna nominacja do Oscara, którą tym razem uhonorowano *Panny z Wilka*. W Polsce pozostała ona jednak niemal zupełnie niezauważona, kończyła się bowiem „zima stulecia”, a kraj był pogrążony w ciężkim kryzysie gospodarczym. Wajda stracił zresztą poparcie władz, gdy w 1976 roku zrealizował *Człowieka z marmuru*. Nakręcony na podstawie scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego film uznano za niepoprawny politycznie i antysocjalistyczny w swojej wymowie.

Wajda planował jego realizację jeszcze na początku lat 60., a w pierwszej wersji zagrać mieli Roman Polański i Stanisław Mikulski. Dla ówczesnych partyjnych decydentów scenariusz okazał się jednak niemożliwy do zaakceptowania, a gdy po upływie dekady obraz skierowano wreszcie do produkcji, to oczywiście zaangażowano już inną obsadę. Tymczasem władze nadal usiłowały zmarginalizować znaczenie filmu, pozwalając na jego projekcję tylko w jednym (!) stołecznym kinie. Sukces był jednak olśniewający, a lista oczekujących na bilety została zapełniona na kilka miesięcy naprzód. W tej sytuacji *Człowieka z marmuru* dopuszczono do normalnej dystrybucji.

Przez cały okres Polski Ludowej każdy kolejny film Wajdy był wydarzeniem, na które oczekiwały miliony widzów. W efekcie reżyser często używał tego argumentu w dyskusjach z oponentami, jego filmy generowały bowiem duże zyski. I kiedy w kwietniu 1982 roku odbyła się kolaudacja *Przesłuchania* Ryszarda Bugajskiego, pan Andrzej w taki oto sposób spostponował atakującego go film Mieczysława Waśkowskiego:

„Kolego Waśkowski! Kiedy mówi pan o pieniądzach, za które film Bugajskiego został zrobiony, powinien pan pamiętać, że nie są to z pewnością pana pieniądze – jak wiadomo, żaden pana film nie przyniósł zysku, są to raczej moje pieniądze, ponieważ moje filmy zarabiały na kinematografię”^[55].

Podczas karnawału Solidarności Wajda na prośbę gdańskich stoczniovców zrealizował *Człowieka z żelaza*. Film był wprawdzie dużo słabszy od poprzednika, ale oglądano go na całym świecie, otrzymał też Złotą Palmę w Cannes (pierwsza polska Złota Palma). Natomiast w stanie wojennym wyreżyserował we Francji *Dantona* z Gérardem Depardieu w tytułowej roli. I nagle coś się zacięło w tej sprawnie dotychczas działającej maszynie. Po *Dantonie* Wajda tworzył filmy ładne (*Kronika wypadków miłosnych*), bardzo przeciętne (*Korczak*, *Wielki tydzień*), zdarzyła się również kompletna porażka (*Pierścionek z orłem w koronie*). Wydawało się więc, że jako reżyser już się wypalił.

„Nie wiadomo, czy kariera polityczna zabiła w nim artystę – pisał złośliwie Jerzy Urban – czy też w sposób naturalny skończył się jako twórca filmowy, a żeby miał jakieś zajęcie, żona znalazła dla niego nową zabawkę, politykę otóż”^[56].

KATYŃ

Podczas realizacji *Dantona* do reżysera zwróciło się dwóch amerykańskich producentów. I jak

wspomina Wajda, powiedzieli „w wielkim sekrecie, że Sołżenicyn, mieszkający już wtedy w Stanach Zjednoczonych, życzy sobie, bym zrealizował jego scenariusz *Czołgi znają prawdę*”^[57]. Miała to być historia stłumienia buntu w łagrze przez wojska pancerne. Wajda jednak odmówił.

„Mogłem robić ten film – tłumaczył swoją decyzję – nawet umiałbym go wyreżyserować, gdyż scenariusz był naprawdę świetny. Przede mną stał jednak wybór. Wiedziałem, że jeśli taki film nakręcę, nie mam po co wracać do kraju, gdyż tego mi władze nie darują. Że cały system może runąć za mojego życia – tego w ogóle nie brałem w rachubę. Będę więc musiał – myślałem – zostać amerykańskim, francuskim, jakimś tam zagranicznym reżyserem. Mogłem nim zostać, kiedy *Papiół i diament* pokazał się w amerykańskich kinach. Mogłem wtedy zaczynać od początku i powiedzieć sobie: W Polsce zrobiłeś pierwszy krok, teraz idź dalej. Ale ja czułem zawsze za sobą polską widownię i głęboko wierzyłem, że opowiadając coś o Polsce, mogę być reżyserem nie tylko europejskim, ale i światowym. [...] A za granicą – o czym mógłbym im opowiadać? Każdy elektryk, każdy pomocnik kamerzysty wiedziałby więcej o rzeczywistości niż ja, imigrant. Szybko musiałbym schodzić do coraz bardziej banalnych zleceń, robić trzeciorzędne filmy, aż w końcu stałbym się zawodowym reżyserem telewizyjnych seriali. Ale ja nigdy nie uważałem się za zawodowego reżysera. Przewróciło mi się w głowie – czułem się artystą, który przemawia do widzów, a oni potrzebują jego głosu”^[58].

Ostatecznie uznał, że „komuna nie upadnie przez jego film z Sołżenicynem, a on zostanie w pół drogi jako emigrant”. Obawiał się również bariery językowej, bo chociaż władał kilkoma obcymi językami, to jednak nigdy na planie nie potrafiłby w pełni wyrazić swoich oczekiwań i emocji.

„[...] Andrzej z aktorami zagranicznymi porozumiewa się słabiej niż z polskimi – przyznawał Olbrychski. – Jego siłą jest język. Co mówi, jak czaruje słowem, skrótem, metaforą – potrafi aktora natchnąć entuzjazmem”^[59].

Nie bez powodu w jego produkcjach na Zachodzie zawsze brali udział polscy aktorzy. W ich towarzystwie mógł pracować, tak jak lubił, czyli prowadzić niekończące się dyskusje nad sfilmowaniem poszczególnych scen, wysłuchiwać ich uwag i wybierać najlepsze rozwiązania.

W 1989 roku przyjął propozycję Lecha Wałęsy i wystartował do Senatu z listy Komitetu Obywatelskiego. W swoim okręgu wyborczym (w Suwałkach) uzyskał największą liczbę głosów, świat polityki przyniósł mu jednak rozczarowanie. Po konfliktach w obozie solidarnościowym nie zdecydował się kandydować w następnych wyborach. Miał również poważne dylematy w kwestii dalszej pracy artystycznej.

„Spotkałem go – wspominał Krzysztof Kieślowski – był smutny. – Co ja będę robił? – spytał. – Filmy – odpowiedziałem. – O czym? Popatrzył na mnie takim wzrokiem, że zrozumiałem, że naprawdę nie wie”^[60].

Pan Andrzej z niepokojem obserwował komercjalizację polskiej kinematografii. W warunkach rodzącego się kapitalizmu liczył się głównie zysk i nie było miejsca na ambitne obrazy. Inni też byli widzowie i ich oczekiwania.

„Inteligencją publiczną wymiotło z kina w pierwszych latach stanu wojennego – narzekał – teraz wróciła publiczność całkiem inna, zwabiona *Klasztorem Shaolin*. Było to z punktu widzenia władz politycznych stanu wojennego znakomite posunięcie. Z sal kinowych zniknął inteligent zainteresowany filmem politycznym; zniechęcony, już nie powrócił, postarzał się i pozostał w domu przed telewizorem, zdany na program kontrolowany znacznie dokładniej niż repertuar kinowy. [...] Dziś społeczeństwo nie ma kompleksów, a widz w kinie domaga się jedynie

rozrywki na swoim poziomie i zadowolony rechoce, patrząc w ekran. Wolny naród, wolny widz, mało cywilizowane społeczeństwo. [...] Kiedy wkraczałem do Szkoły Filmowej w Łodzi, witał mnie napis: »Ze wszystkich rodzajów sztuk film jest dla nas najważniejszy«. Nie ma już tego hasła, zniknęła ZSRR, a kino przestało być najważniejszą ze sztuk, zwłaszcza w Europie”^[61].

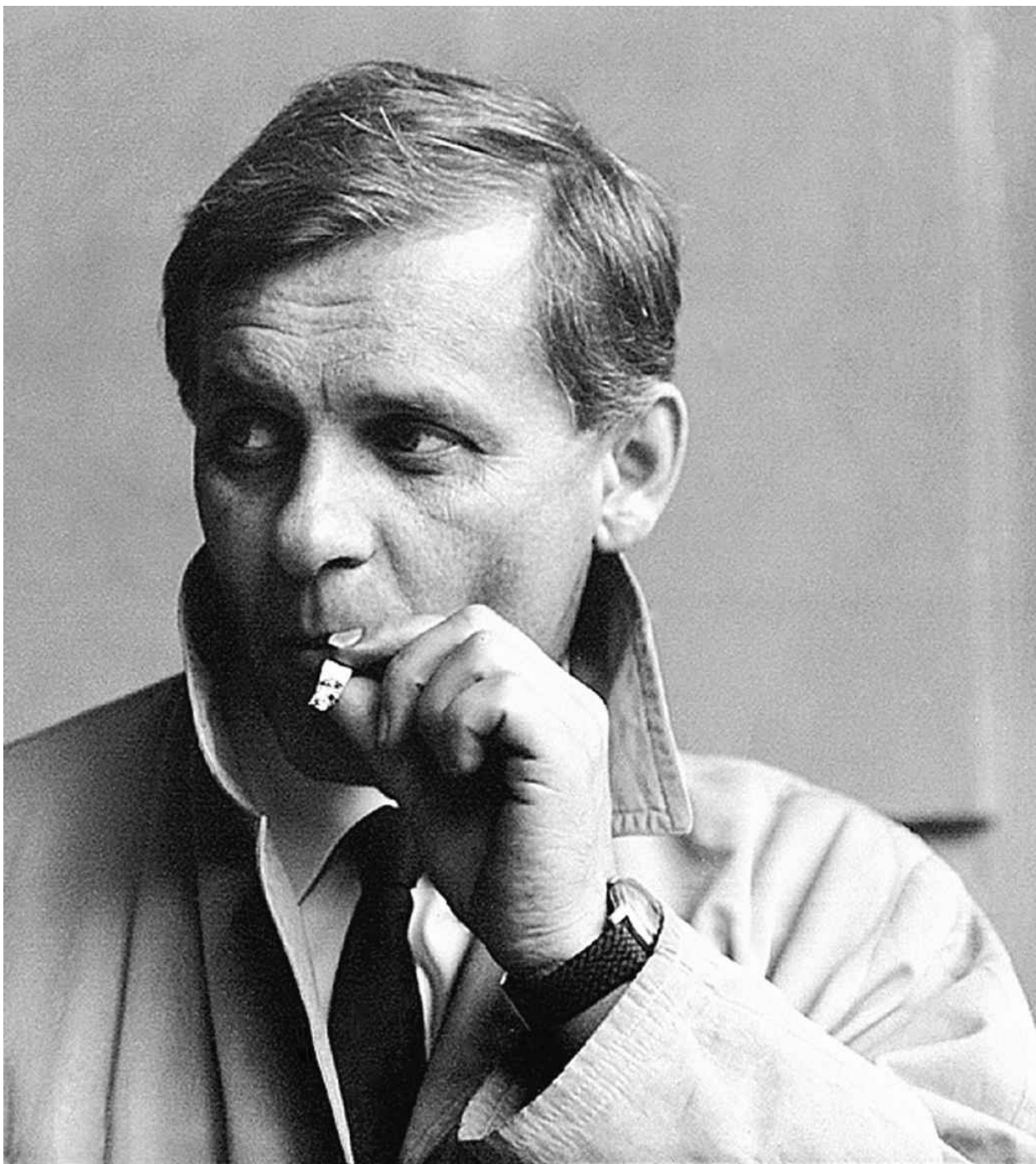
Pan Andrzej mógł narzekać na czasy i obyczaje, ale nie zamierzał się poddawać. I powrócił w naprawdę wielkim stylu – w 1999 roku na ekrany trafił *Pan Tadeusz*. Film wprawdzie nie otrzymał nominacji do Oscara, ale amerykańscy akademicy uhonorowali Wajdę za całokształt twórczości. I chociaż reżyser zapewne wołałby za *Pana Tadeusza* dostać jednak Oscara, docenił również i to wyróżnienie. Stało się ono dla niego motywacją do dalszej pracy.

„Wajda nie urodził się dla bezpretensjonalnych przyjemności – pisał Tadeusz Nyczek w 2001 roku – i chyba dlatego średnio się czuje w dzisiejszym kinie czy w ogóle w modelu kultury zmierzającej ku hedonizmowi. [...]. Należy do zwolenników tezy, że takie filmy i programy mają zdecydowany wpływ na wypaczanie nieletnich mózgów, i gdyby miał jakiś wpływ na reformowanie demokracji, chyba nie byłby zwolennikiem absolutnej i totalnej wolności od pewnych form mądrej cenzury”^[62].

W 2007 roku udało mu się wreszcie spełnić marzenie życia i wyreżyserować *Katyń* (kolejna nominacja do Oscara), będący hołdem dla pomordowanych, a jednocześnie tragiczną opowieścią o losach ich żon i rodzin. Dwa lata później pojawił się kameralny, uhonorowany wieloma nagrodami *Tatarak*, a w 2013 roku do kin wszedł pomnikowy *Wałęsa. Człowiek z nadziei*. Pan Andrzej pomimo sędziwego wieku nie traci chęci do pracy i obecnie przygotowuje się do przeniesienia na ekran losów Władysława Strzemińskiego, awangardowego malarza z pierwszej połowy ubiegłego stulecia, którego biografia artystyczna i osobista była niezwykle skomplikowana, a małżeństwo z genialną rzeźbiarką, Katarzyną Kobro, uchodziło za wyjątkowo toksyczne. Znając możliwości Wajdy, można podejrzewać, że stary mistrz podoła temu zadaniu i wyreżyseruje kolejny znakomity film.

None

Rozdział 3
Samotność Małego Rycerza



„**TADEUSZ ŁOMNICKI** był szalenie uważnym, ciekawym, ujmującym rozmówcą i bardzo troskliwym człowiekiem. To całkowicie kłóciło się z obiegowymi opiniami na jego temat, że jest uzurpatorem, tyranem, furiatem... Wściekał się, kiedy nie szanowano jego pracy. Nie znosił zarozumiałych leni, zakochanych w sobie beztalenci i kiedy oni stawali na jego drodze ku wymarzonej kreacji, wybuchał. Ale jednocześnie miał nieskończenie dużo wyrozumiałości dla tych, którzy pracują, ale im nie wychodzi. Dla nich był człowiekiem niezwykle ciepłym i bardzo pomocnym”.
(Eugeniusz Korin)

Z PRĄDEM PRZEMIAN

Właściwie aż do roku 1980 nie można mówić o działalności opozycyjnej w środowisku teatralnym i filmowym. Aktorów i reżyserów bardziej interesowały perspektywa nagrody państwowej, przydział na mieszkanie czy talon na samochód niż kontestacja władzy. Nie przepadano jednak za ludźmi z branży, którzy weszli w struktury władzy. Niechęci środowiska doświadczył Gustaw Holoubek, o którym plotkowano, że został posłem na Sejm wyłącznie w celu utrzymania stanowiska dyrektora Teatru Dramatycznego w Warszawie. Ale pan Gustaw pozostał bezpartyjny, natomiast jego wielki rywal, Tadeusz Łomnicki, firmował swoim nazwiskiem decyzje KC PZPR. I pozostał członkiem Komitetu Centralnego nawet po VIII Zjeździe partii w lutym 1980 roku, gdy od dawna było już wiadomo, że kraj zmierza ku katastrofie.

„Odnosiłem wrażenie, że to zbliżenie Tadeusza do władzy – wspominał Andrzej Wajda – to zaangażowanie się u dworu, płynęło z potrzeby dowiedzenia się: a jacy oni tam są. Jak ta władza wygląda. Spodziewał się, że wyssie stamtąd jakąś wiedzę, która pomoże mu potem lepiej ten temat pokazać na scenie”^[1].

Wydaje się jednak, że partyjna kariera Łomnickiego była kontynuacją jego całej postawy życiowej. Wprawdzie podczas wojny należał do Szarych Szeregów i Armii Krajowej, „wzdrygając się na myśl o szarej masie pod czerwonym sztandarem, która niebawem nadejdzie”, ale wkrótce po wkroczeniu Sowietów przeszedł na stronę komunistów. Nie przeszkadzał mu nawet fakt, że NKWD aresztowało jego dwóch kolegów, po których ślad zaginął. Łomnicki z żelazną logiką planował swoją przyszłość i wiedział, że wszelka działalność opozycyjna uniemożliwi mu karierę. A przy okazji chyba naprawdę uwierzył w socjalizm...

WBREW PRZECIWNOCIOM

Pan Tadeusz nie miał raczej warunków fizycznych, aby stać się wybitnym artystą. Był niskiego wzrostu, miał szerokie biodra, co powodowało, że sprawiał wrażenie aktora predysponowanego do ról charakterystycznych. Łomnicki zdawał sobie z tego sprawę i przez większość życia walczył z ograniczeniami, jakie stwarzała mu jego własna powierzchowność.

„Wydawało mi się, że zawsze był z siebie niezadowolony – opowiadała jego druga żona Irena. – Był blondynem, chciał być brunetem; miał niebieskie oczy, chciał mieć czarne. Kordiana zagrał na przekór swoim warunkom fizycznym. Męczył się ze sobą, nie lubił siebie i to musiało jakoś zaważyć na jego życiu”^[2].

Łomnicki właściwie wszystko podporządkował karierze, co musiało odbić się na sprawach osobistych. W efekcie był pięć razy żonaty, gdyż kolejne partnerki nie wytrzymały trudów życia u jego boku. Jedna z jego żon stwierdziła nawet, że właściwie to „rozwodziła się z nim przed każdą premierą”...

W 1945 roku Tadeusz stanął przed komisją poborową, nie prezentował się jednak specjalnie efektownie i jej członkowie uznali, że bez niego też „wygrają wojnę”. Powrócił zatem do tego, co go wówczas najbardziej fascynowało, czyli do pisania „wierszy i dramatów”. Pod koniec roku udał się na egzamin do krakowskiego oddziału ZASP-u, ale podobno pomylił drzwi. I zamiast przed komisję egzaminującą przyszłych dramaturgów trafił na sprawdzian aktorski i został przyjęty do Studium Aktorskiego przy Teatrze Starym.

Po kilku miesiącach zadebiutował na scenie w epizodycznej roli w *Mężu doskonałym* Jerzego Zawieyskiego. Miał sporo szczęścia, znalazł się bowiem pod opieką legendarnego Juliusza Osterwy, który miał do niego dużą słabość. Łomnicki nigdy zresztą nie ukrywał, że wiele zawdzięczał staremu mistrzowi.

Rok później trafił do zespołu Teatru Śląskiego w Katowicach. Tam po raz pierwszy poczuł smak popularności:

„W tych czasach byłem bardzo szczęśliwy, potrzebny – wspominał. – Reżyserzy się mną zaczęli interesować, krytyka, no i publiczność bardzo mnie lubiła. Ja grałem *Szczęście Frania*, Chłopca z Deszczu w *Dwóch teatrach*, grałem pierwsze role szekspirowskie jak Puka, jak Błazna w *Wieczorze trzech króli*, naprawdę czułem się potrzebny. I nie raz jak wychodziłem z teatru, to publiczność była zgromadzona i mówiła: »Dobranoc, panie Franiu, dużo szczęścia, panie Franiu«. Ja spuszczałem oczy i wracałem do domu”^[3].

Talent Łomnickiego doceniał sam Aleksander Zelwerowicz, pozytywnie wyrażając się o jego kreacjach. Po latach pan Tadeusz przyznawał, że wówczas trochę „przewróciło mu się w głowie” i zaczął traktować legendarnego aktora jak zwyczajnego kolegę ze sceny. Niezwłocznie został za to ukarany.

„[...] grałem z Zelwerowiczem w sztuce Morstina *Taniec księżniczki*. Tam na scenę podawano mu cudownie przysmażane pierożki, a on był smakosz. A ja mu te pierożki kradłem. I raz z pięciu zostało tylko dwa. On się wściekł, wstał i swoją lagą wyrznął mnie w kręgosłup, aż jęknąłem”^[4].

Nie zapominał również o swoich literackich ambicjach i „całe noce” poświęcał na pisanie. Wreszcie spełniło się najskrytsze marzenie, Teatr Stary wystawił jego sztukę *Noe i jego menażeria*.

„To była sztuka bardzo obrazoburcza jak na owe czasy – przyznawał Łomnicki. – To nie był patriarcha biblijny ten Noe, to był zwyczajny człowiek, który miał kochanki, który był gotów sprzedać rodzinę za łyk powietrza. A na końcu buntuje się przeciwko Bogu i przysięga, że jeżeli jeszcze raz światu groziłaby katastrofa, to uprzedzi wszystkich i będzie ratował”^[5].

W rolę niewiernej żony Sema wcieliła się Halina Mikołajska, z którą Łomnicki flirtował u schyłku wojny. Nic z tego jednak nie wyszło, Halina nie była specjalnie nim zainteresowana, a gdy nie przychodziła na umówione spotkania, to tłumaczyła się słabą pamięcią...

Teraz jednak stworzyła znakomitą kreację, a przedstawienie cieszyło się dużą popularnością. Łomnicki otrzymał wiele propozycji dalszych inscenizacji, zainteresowanie okazywały również teatry z zagranicy. Ostatecznie jednak sztuki nie wystawiono nigdzie poza Krakowem, zapewne wpływ na to miała również postawa hierarchii kościelnej zaniepokojonej tematem przedstawienia.

W 1949 roku Łomnicki przeniósł się do Warszawy, gdzie łączył grę aktorską ze studiami reżyserskimi. Nie porzucił jednak pisania.

„Muszę powiedzieć – przyznawał po latach – że również dołożyłem cegiełkę do socrealizmu, albowiem napisałem sztukę *Kąkol i pszenica*. Charakterystyczny tytuł dla tamtych czasów. [...] Nowe szło jak walec”^[6].

I chyba szczerze wierzył w trwałość komunizmu nad Wisłą, albowiem już w 1948 roku zgłosił akces do partii. Wprawdzie nie wiadomo, czy wstąpił do PPR, czy też do PPS, ale z końcem roku (po oficjalnym zjednoczeniu obu partii) znalazł się w szeregach PZPR.

„[...] nie ukrywam, że w młodości interesowałem się ideą socjalizmu – tłumaczył wiele lat później. – Ideą demokracji, ideą równego startu. Socjalizmem, w którym świat jawił mi się jako świat ludzi pogodzonych. Ja nie ukrywam, że do dzisiaj ta idea jest mi bliska. Ale nie wiedziałem, że najlepiej służyć swojemu społeczeństwu, kiedy robi się to, co się naprawdę potrafi”^[7].

Wyjaśniał, że wówczas był młody i naiwny, ale przecież doskonale wiedział, czym jest komunizm i jaki wpływ wywiera na sztukę.

„Dzisiaj sobie trudno wyobrazić, jakim presjom podlegał teatr. Zaleceniom, chęciom zobaczenia tego, co ten sponsor ówczesny, czyli partia, chciał zobaczyć. No i te ingerencje odgórne, to było okropne”^[8].

Niewiele zmieniło się pod tym względem po październikowej odwilży. Wkrótce bowiem „przyszły przymrozki” i to całkiem poważne.

„Ja pamiętam taką rzecz. Na przedstawienie *Pierwszego dnia wolności* przyszło całe Biuro Polityczne, zobaczyć, o co to chodzi z tą wolnością. W pierwszym rządzie siedział Gomułka. Ponury, spode łba spoglądał tak na scenę, siedział tak troszkę speszony i nie bił brawo”^[9].

Pierwszy sekretarz nie był intelektualistą i nie potrafił zrozumieć spektaklu. Nie bardzo się orientował, o co w tym wszystkim chodzi, i sprowadził cały problem do kwestii „strzelać i już”. W efekcie zespół nie pojechał z inscenizacją za granicę.

W ŚWIECIE X MUZY

Chociaż Łomnickim szybko zainteresowała się kinematografia, to jednak aktor nigdy nie ukrywał, że film był dla niego tylko odskocznią od prawdziwej sztuki.

„Nie bardzo lubiłem grać w filmach, bo to jest wszystko przypadkowe – tłumaczył. – Albo się długo czeka, albo potem niezwykle szybko się robi te zdjęcia, jest pośpiech. No i oczywiście te warunki techniczne, człowiek jest przecież uzależniony [od tego], my z Andrzejem Wajdą mówiliśmy, że jesteśmy w szponach techniki. [...] Raz powiedział on komuś na planie: »Niech pan wbije tu ten gwóźdź«, a tamten na to: »Widzi pan, 12 lat Polski Ludowej i gwoździa nie ma«. [...] A do tego te mikrofony, ślicznie zagrałem scenę, a tu inżynier dźwięku mówi: »Panie, jeszcze raz, bo nie słychać«”^[10].

Jak na aktora, który nie przepadał za filmem, Łomnicki pojawiał się przed kamerą z zadziwiającą regularnością. Zadebiutował już w 1946 roku w obrazie Stanisława Wohla *Dwie godziny*, pierwszym powojennym filmie pełnometrażowym. Ze względu jednak na obiekcje cenzury produkcja przeleżała na półce 11 lat i za debiut kinematografii Polski Ludowej uchodzą *Zakazane piosenki*, których premiera odbyła się w styczniu 1947 roku.

„Miałem scenę dość trudną – wspominał Łomnicki pracę pod okiem Wohla. – Były takie wysokie schody w restauracji, która była w dole i na szczycie tych schodów miałem uderzyć w twarz Kazimierza Pawłowskiego. Zrobiłem to jakoś niezręcznie [...], po ujęciu podszedł do mnie Wohl i powiedział: »No, nie wybijesz się w filmie, jeżeli będziesz w ten sposób bił i uderzał«. Powtórzyliśmy ujęcie, ja bardziej ośmielony tym, co powiedział Wohl, rąbnąłem z całej siły. Kazio spadł ze schodów, zaczął krzyczeć; tragedia, rozpacz. On krzyczy: »Moja kość ogonowa, moja kość ogonowa!«, bo sturlał się aż na sam dół. A Wohl podszedł do mnie wtedy i powiedział: »No, jeżeli tak będziesz grał w filmie, to nigdy się nie wybijesz«”^[11].

Nie była to jedyna chwila przed kamerą, kiedy Łomnickiego poniosło i poturbował kolegę z planu. Podczas kręcenia *Niewinnych czarodziei* skutecznie znokautował (w efektowny zresztą sposób) Jerzego Skolimowskiego...

Przez kolejnych sześć lat wystąpił w kilku filmach, m.in. w *Dwóch brygadach*. Była to dość swobodna ekranizacja sztandarowego dzieła socrealizmu *Brygada szlifierza Karhana*, czeskiego dramaturga Vaška Káni. Mimo że Łomnicki był już wówczas członkiem PZPR, a w przyszłości miał

wejść do najwyższych władz partyjnych, udział w tej produkcji wypominano mu jeszcze bardzo długo. W filmie wystąpili również: Hanka Bielicka, Ludwik Sempoliński i Andrzej Łapicki, co jednak nie wpłynęło na odbiór tych artystów przez kolegów z branży.

Łomnicki wziął również udział w realizacji *Żołnierza zwycięstwa*, filmowej biografii Karola Świerczewskiego. Ponownie znalazł się w doborowym towarzystwie, Lenina zagrał bowiem Jacek Woszczerowicz, a Dzierżyńskiego Gustaw Holoubek...

Pierwszą dużą rolą filmową Łomnickiego był Lutek w *Piątce z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda. Na planie tego filmu aktor zetknął się z Andrzejem Wajdą (asystentem reżysera), co w najbliższych latach miało zaowocować bliską współpracą. Film (pomimo swojego politycznego przesłania) został zauważony w Europie i w 1954 roku otrzymał w Cannes Nagrodę Jury. Natomiast odtwórców głównych ról – Tadeusza Janczara i Łomnickiego – uhonorowano w kraju nagrodami państwowymi.

W tym samym roku Wajda przystąpił do realizacji *Pokolenia*. W epizodach pojawili się Roman Polański i Zbigniew Cybulski, a główne role znów kreowali Janczar oraz Łomnicki, który miał już tak duże doświadczenie filmowe, że był najważniejszą osobą na planie.

„Tadeusz ciągnął już wtedy w pierwszym zaprzęgu – wspominał asystent Wajdy, Kazimierz Kutz. – Wiedział o zawodzie dziesięć razy tyle co my, profani bez pojęcia o tym, co może aktor, jak należy z nim postępować, co to jest dramatyczność, dramaturgia w ogóle i całe obrzędy empirii artystycznej. On już wszystko wiedział, uczył nas i pouczał, obsadzał także role, bo nie mieliśmy rozeznania na rynku aktorskim. To on wymyślił wtedy Hankę Skarżankę na swoją matkę, a Tadeusza Fijewskiego namówił na mały epizod niemieckiego strażnika. Ale przede wszystkim podbijał nam cyngiel ambicji i nakłaniał do totalnego wysiłku, odważnego stawiania na ryzyko, ale tym samym i na niewyobrażalną przyjemność tworzenia”^[12].

Bez udziału pana Tadeusza zapewne powstałby inny film, ale Wajda zawsze pozostawiał aktorom dużą swobodę i chętnie słuchał ich opinii. Już wtedy wiedział, że to oni tworzą wielkość reżysera i bez ich osobistego zaangażowania sukces nie będzie możliwy. Dlatego też praca nad *Pokoleniem* przebiegała odmiennie niż nad *Piątką z ulicy Barskiej*.

„[...] był to wielomiesięczny znój dziewiczy, od świtu do nocy – kontynuował Kutz. – Wymknęliśmy się ponadto spod kontroli leniwego Forda i poszliśmy na całość. A więc tak, jak trzeba było. W tej sytuacji Tadeusz był naszym autorytetem i arbitrem naszych szaleństw. Gdy więc dzisiaj, z perspektywy czterdziestolecia, patrzę na tamte wydarzenia, widzę, że Tadeusz spełniał równie ważną rolę poza planem zdjęć. Miał nad nami ogromną przewagę doświadczenia i, najprościej mówiąc, był naszą instancją asekuracyjną”^[13].

To właśnie wtedy Łomnicki osobiście poznał Cybulskiego i Polańskiego, z którymi w przyszłości miał jeszcze nieraz współpracować. Obaj zresztą okazali się zagorzałymi wielbicielami talentu Tadeusza i zawsze wyrażali się o nim w samych superlatywach. Podobnie zresztą jak Wajda.

„Gdy zaczynałem pracę nad *Pokoleniem* – przyznawał pan Andrzej – nie miałem pojęcia o pracy z aktorem. Łomnicki dał mi zaraz na początku kariery szansę uzupełnienia mego wykształcenia. Przychodząc na plan, przeprowadził najpierw analizę postaci i wyznaczył poszczególne etapy rozwoju. Miał dar przewidywania zakończenia, będącego dramaturgiczną konsekwencją całości”^[14].

Inna sprawa, że cenzura czuwała i ostateczna wersja *Pokolenia* zdecydowanie odbiegała od zamysłów reżysera i jego ekipy.

„Film miał poważne trudności, zanim skierowano go do rozpowszechniania – potwierdzał Polański. – Kolaudacja nie przebiegała najlepiej. Niektóre sekwencje musiał Wajda przekreślić, żeby wzmocnić ich wymowę ideologiczną, inne – wyciąć, między innymi efektowną scenę mojej bójki z Cybulskim. Wariant *Pokolenia*, który w końcu wyświetlono i podziwiano na całym świecie, stanowił jedynie blade odbicie Wajdowskiej wersji oryginalnej”^[15].

Partyjnym decydom bowiem nie wystarczyło, że film jest opowieścią o młodych komunistach. Jego bohaterowie musieli być ludźmi bez skazy, w efekcie szczególnie ucierpiała rola Cybulskiego, którego kreacja nie pasowała do ideału bojownika „o wolność i demokrację”.

„Pierwotnie postać, którą grał Zbyszek – tłumaczył Kutz – obok roli Łomnickiego i roli Tadka Janczara, była równie rozbudowana. Stach Tadeusza poszedł w partię, Jasio Janczara w strach, a Kostek Zbyszka w szmalcownictwo. Była nakręcona taka scena – wielka, moim zdaniem! – gdy Stach, wracając z akcji na getto, na styku ze sceną samobójczej śmierci Jasia (Janczara), natyka się na Kostka pod płótnem kirkutu. Z workiem na plecach, w którym Kostek ma odrąbane głowy Żydów, by w domu powymować ich przezłoczone uzębienie”^[16].

W Polsce Ludowej Anno Domini 1954 nie było jednak miejsca dla hien cmentarnych rodem z Gwardii Ludowej...

MAŁŻEŃSTWA AKTORA

Wprawdzie pan Tadeusz niemal całkowicie poświęcił życie karierze zawodowej, to jednak niezmiennie pozostawał wrażliwy na pięć piękną. Pięć razy stawał na ślubnym kobiercu, cztery razy się rozwodził, nie unikał również przelotnych romansów. Przyczyną rozpadu małżeństw nie były jednak zdrady, lecz raczej dążenie Łomnickiego do bezwzględnej dominacji.

„Był wybitnym, genialnym artystą – wspominał Eugeniusz Korin – jakich bardzo rzadko natura wydaje na świat. Właśnie artystą, a nie tylko aktorem. Dlatego Tadeusza-człowieka trudno było oddzielić od Tadeusza-artysty. Całe jego życie było dziełem sztuki. Nie znaczy to, że w życiu grał – była to tak wyjątkowa osobowość, że każdy, kto posiadał choć trochę wrażliwości, odczuwał to w kontaktach z nim. Mogę to powiedzieć, bo znałem go bardzo długo”^[17].

Pierwsza żona Łomnickiego, Halina, była tancerką. Miał z nią syna, Jacka, nieżyjącego już absolwenta Wydziału Operatorskiego łódzkiej filmówki. Podobno to właśnie ona nakłoniła męża do wstąpienia w szeregi partii komunistycznej.

„Ktoś należący do środowiska teatralnego – twierdziła ostatnia żona aktora, Maria Bojarska – zapewne w najlepszej wierze, poinformował mnie kiedyś z całą powagą, że Tadeusz wstąpił do PZPR pod wpływem żony: to żona namówiła go, to przez żonę! No tak, jako »komediant« w sztuce Bernharda bardzo przekonująco mówił Tadzio celną kwestię: »Kobieta potrafi wywabić mężczyznę z najpiękniejszej okolicy i uwięzić go w jakiejś dziurze«. Psychologicznie rzecz biorąc. Mogło tak być, że zawiniła kobieta, to bardzo prawdopodobne”^[18].

Małżeństwo miało burzliwy przebieg, a Halina nie potrafiła zrozumieć pasji zawodowej męża. Uważała, że przesadza ze swoim perfekcjonizmem, chciała się bawić i używać życia. Inna sprawa, że oboje byli wtedy jeszcze bardzo młodzi.

„Tadzio uczył się roli Mazepy – pisała Bojarska – wypracowując mozolnie każde słowo, każdą sylabę, każdą głoskę, a pierwsza żona wtargnęła do pokoju ze zniecierpliwioną pretensją, że nie idą na dancing. Niezgodność charakterów? Trudno o lepsze określenie”^[19].

Halina nie była mu zresztą wierna, Tadeusz znał nawet jej partnera. Nie przeszkodziło to jej

jednak „w partii szukać pomocy mającej zapobiec powtórnemu ożenkowi ex-męża”. Łomnicki bowiem wkrótce po rozwodzie ponownie się ożenił, właściwie zresztą nigdy nie był sam, opowiadano o nim, że chyba „urodził się żonaty”...

Irenę poznał w Warszawie w 1951 roku, niebawem po jej przyjeździe do Polski. Dziewczyna pochodziła z mieszanego małżeństwa, jej ojciec był sowieckim działaczem rozstrzelanym podczas stalinowskich czystek, natomiast matka polską komunistką. Irena przez kilka lat wychowywała się w sowieckich domach dziecka, niemal nie znała polskiego, to właśnie Tadeusz „uczył ją języka, polskiej historii i poezji”. Pobrali się trzy lata później, małżeństwo nie było jednak dla Ireny najłatwiejszą próbą.

„Dla mnie było go dziesięć razy za dużo – wspominała. – Ciągłe czegoś dociekał, nie wytrzymywałam tego napięcia. On wyrывał mnie z mojego świata. Ja zawsze żyłam »do wewnątrz«”^[20].

Nowa pani Łomnicka była wyjątkowo urodziwą kobietą, niewysoką, drobną, rudowłosą. Łomnicki był z niej niezwykle dumny, a podziw innych mężczyzn sprawiał mu ogromną przyjemność.

„[...] kiedy pierwszy raz wszedł z nią do jakiegoś warszawskiego salonu – wspominała Bojarska – [...] zapadła cisza, wszystkich zamurowało. Musiało mu to mocno pochwalić, zwłaszcza że nie mniejsze wrażenie niż uroda wywierał życiorys ukochanej”^[21].

Podobno niemal od samego początku małżeństwa myśleli o rozwodzie, Irena bowiem tęskniła za spokojem, którego nie mogła znaleźć u boku męża. Związek ostatecznie zakończył się w 1960 roku, a oficjalnym powodem jego rozwiązania była niezgodność charakterów.

Od tej chwili Łomnicki miał preferować znacznie młodsze partnerki, kobiety, które potrafił całkowicie zdominować. Jego kolejną żoną została Teresa Sobańska, podobno imponowało mu jej arystokratyczne nazwisko oraz koligacje z Erwinem Axerem, dyrektorem Teatru Współczesnego. Chętnie przybierał wobec niej postawę mentora i nauczyciela.

„Zaspałam na egzamin wstępny na socjologię – opowiadała trzecia pani Łomnicka. – Wściekł się, nie mógł tego pojąć, nie rozmawiał ze mną dwa tygodnie. Przedtem obłożył mnie książkami z tej dziedziny, sam je przeczytał i chciał przedyskutować. Czułam się, jak przed profesorem. U niego to była pasja, chęć zgłębienia tematu, mnie zależało przede wszystkim na nim. Jeśli potem studiowałam filozofię, to bardziej dlatego, aby zaspokoić jego ambicje”^[22].

Jednak jak zwykle u Łomnickiego na pierwszym miejscu była jego sztuka. Podporządkowywał jej wszystko, dzielił swoje życie na etapy od roli do roli, a gdy rozpoczynał przygotowania do nowej kreacji, wówczas nic innego nie miało znaczenia.

„Trzeba było okazywać zachwyt – tłumaczyła Teresa – inaczej zamykał się w sobie, wściekły był, trzaskał drzwiami. Potem się nauczyłam, że jeśli chcę mu na jakiś drobiazg zwrócić uwagę, to muszę go najpierw przez dwadzieścia minut chwalić. Szukał bezgranicznej akceptacji”^[23].

Aprobata publiczności była mu konieczna do pracy, nie potrafił bez niej normalnie funkcjonować. Zachwyt widzów stanowił dla niego rekompensatę za „niedosyt akceptacji środowiska teatralnego”.

„Naprawdę szczęśliwego zobaczyłam go w Leningradzie w roku 1963 – kontynuowała Teresa – gdy zagrał tam Artura Ui. Rosyjscy artyści go wielbili. Przez dwa tygodnie trwał nieustanny bankiet na jego cześć. Każdy chciał go podejmować u siebie w domu. A on był wreszcie pogodny”^[23].

i rozluźniony”^[24].

Ich małżeństwo trwało siedem lat, dla obojga nie był to łatwy okres. Łomnicki miał romanse z koleżankami ze sceny i „odnajdywał przyjemności w demonstrowaniu władzy”, a do tego był chorobliwie zazdrosny. I czasami potrafił zachowywać się jak damski bokser.

„Była jakby sielanka, a jednocześnie wszystko wisiąło na włosku – wspomina Teresa. – Jakiś niewinny telefon do mnie wzbudzał jego furię. Był wściekle zazdrosny, a równocześnie nie krył, że mnie zdradza. Jaki był? [...] Czy można opisać tęczę albo ogień? Czarujący. Nieuchwytny. Potwór... i kochałam go”^[25].

JERZY MICHAŁ WOŁODYJOWSKI

Teatr zawsze był rozrywką elitarną, a popularność w szerokich kręgach społeczeństwa dawał tylko film. Tadeusz mógł uważać kino za niższy rodzaj sztuki, ale jednak go nie unikał. Trzeba jednak przyznać, że bardzo rozważnie dobierał repertuar (*Eroica*, *Ósmy dzień tygodnia*, *Baza ludzi umarłych*, *Zamach*, *Kamienne niebo*). A w 1960 roku zagrał główną rolę w *Niewinnych czarodziejach*, najlepszym polskim filmie o problemach młodzieży tamtych lat.

„[To] pewnie jeden z najbardziej obojętnych politycznie filmów, jakie zrealizowałem – wspominał Andrzej Wajda. – Całkowicie inaczej oceniali go jednak władze z czasów Gomułki. Niewinny temat młodego lekarza, który lubi elastyczne skarpetki i dobre papierosy, posiada magnetofon i nagrywa na nim swoje rozmowy z dziewczętami, którego jedyną pasją jest gra na perkusji w jazzowym zespole Krzysztofa Komedy – okazał się bardziej drażliwy dla ideologów-wychowawców niż Armia Krajowa i powstanie warszawskie”^[26].

Do roli Łomnicki utlenił włosy, wcielił się bowiem w postać młodego lekarza sportowego, który „po godzinach” gra jazz w klubie (piwnicy) muzycznym. Spędza noc z przypadkowo poznaną dziewczyną, prowadząc z nią specyficzną grę erotyczną. Wprawdzie do niczego nie dochodzi, ale możliwe, że niebawem staną się parą.

Film wywołał ożywioną dyskusję społeczną na temat młodzieży i granic swobody obyczajowej, a 32-letni Łomnicki stał się symbolem młodego pokolenia.

„Patrząc jednak na ten utwór dzisiaj – pisał Cezary Prasek – widzi się, że jest on przede wszystkim dość wiernym odzwierciedleniem tamtej epoki, specyficzną poniekąd dokumentacją życia środowiska peerelowskiej złotej młodzieży. Mamy więc w nim autentyczną modną ówczesną kawiarnię Manekin znajdującą się w podziemiach jednej z kamieniczek na staromiejskim rynku, jazz wykonywany przez zespół Krzysztofa Komedy, skuter będący ważnym atrybutem playboya”^[27].

Na taśmie filmowej zarejestrowano widoczne jeszcze wojenne zniszczenia Warszawy, dominujący nad miastem Pałac Kultury i Nauki, ale nie padają żadne słowa o polityce czy okupacji. A Łomnicki jak zwykle zagrał perfekcyjnie, wcielając się w postać, z którą mogło identyfikować się wielu młodych ludzi. Rozjaśnienie włosów przyniosło spodziewany efekt i mógł uchodzić za znacznie młodszego, niż był w rzeczywistości. Inna sprawa, że jego ówczesna żona „odchudziła” go do tej roli o 10 kilogramów...

Natomiast kilka lat później aktor otrzymał propozycję, która miała zaważyć na całym jego życiu zawodowym. Zagrał główną rolę w filmie, który obejrzał praktycznie każdy Polak – wcielił się bowiem w postać Michała Wołodyjowskiego. Popularność wersji filmowej (kolorowej) utrwalił dodatkowo serial telewizyjny (czarno-biały), a blisko 40-letni Łomnicki okazał się aktorem

stworzonym do tej roli.

„U publiczności spotkałem się z uznaniem i sympatią – wspominał wiele lat później – a przecież ten serial *Przygody pana Michała* to obejrzała cała Polska, i to jest bardzo miłe i wdzięczne, ale do dzisiaj jeszcze identyfikują mnie z tą postacią małego rycerza. A że puszczają ten film nieraz w telewizji, zdobywa sympatię nowego, coraz to nowszego pokolenia, tymczasem ja [...] już trochę się zmieniam i nie przypominam tamtego człowieka”^[28].

Jak zwykle zagrał perfekcyjnie, nie potrzebował też pomocy kaskaderów. Tym razem jego warunki fizycznie znakomicie odpowiadały postaci Wołodyjowskiego i wreszcie nikt nie narzekał na niski wzrost aktora.

W PRL nic jednak nie mogło być normalne, ekranizacja *Trylogii* przebiegała od końca i kilka lat później rozpoczęto zdjęcia do *Potopu*. Łomnicki ponownie został obsadzony w roli Wołodyjowskiego, a scena jego pojedynku z Kmicicem (w strugach ulewnego deszczu) przeszła do historii polskiego kina. Dla milionów Polaków Łomnicki pozostał wyłącznie Michałem Wołodyjowskim bez względu na inne dokonania.

I gdy w 1999 roku Jerzy Hoffman przystąpił wreszcie do realizacji *Ogniem i mieczem*, to w kraju rozpętała się dyskusja, czy Zbigniew Zamachowski udźwignie legendę Łomnickiego. Nie obawiano się o Krzysztofa Kowalewskiego w roli Zagłoby, pewne zainteresowanie wzbudzał przystojny Aleksandr Domogarow jako Bohun, ale z największym niepokojem oczekiwano właśnie nowego Wołodyjowskiego. Pan Zbigniew sprostął zadaniu, bez wątpienia jednak naśladował sposób gry swojego wielkiego poprzednika. Inna sprawa, że Zamachowskiego raczej nikt nie będzie kojarzył z postacią Wołodyjowskiego, natomiast Łomnicki na zawsze pozostanie w pamięci jako Mały Rycerz...

TOWARZYSZ TADEUSZ

W 1969 roku Łomnicki został prorektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Otrzymał obietnicę objęcia stanowiska rektora, władze zażądały jednak dowodu lojalności. Sprawę osobiście poprowadził I sekretarz Komitetu Wojewódzkiego w Warszawie, Józef Kępa. Powiedział aktorowi, że „partia chce mu dać szansę”, ale w zamian musi wejść w skład wojewódzkich władz partyjnych.

Na tym się zresztą nie skończyło, bo gdy rok później Łomnicki faktycznie został rektorem, to potem jeszcze posłusznie zasiadł w prezydium VI Zjazdu PZPR i został wybrany na zastępcę członka KC.

„Wtedy chłopcy z teatru – uważał Kazimierz Kutz – jak dzieci z piaskownicy w konkursie na ilość babek, konkurowali pomiędzy sobą o prestiżowe stanowiska. Guccio był prezesem, pośłem i dyrektorem teatru. Mariusz trzymał pod sobą związki zawodowe. Adam Teatr Narodowy. Tadeusz poszedł – z niejakim opóźnieniem, jakby się zagapił – po linii partyjnej, bo wszystkie inne były już zatkańe, i budował własny obszar wpływów. Stworzył taki pozaukładowy bajpas”^[29].

Inna sprawa, że właśnie rozpoczynała się dekada Edwarda Gierka i wielu ludzi szczerze uwierzyło nowej ekipie. Jednak Łomnicki posunął się zdecydowanie dalej – firmował decyzje władz partyjnych swoim nazwiskiem, a było to już naprawdę wielkie nazwisko. Po *Przygodach pana Michała* rozpoznawał go bowiem niemal każdy Polak.

Wydaje się, że towarzyszeni Tadeuszowi imponowała kariera partyjna. Imponowała do tego

stopnia, że nie zwrócił uwagi na przestrożę Mieczysława Moczara, który przed pierwszym posiedzeniem KC poradził mu wyjść z sali, gdyż nie było to miejsce dla artysty.

„[...] nie zdawałem sobie sprawy, że zostając tam i będąc tam – przyznawał po latach Łomnicki – bezpowrotnie oddalam się od ludzi, których ceniłem, którzy mieli rację. I którzy mieli prawo krzyknąć, że rozum śpi, którzy byli przeciw. Jest taka jakaś dziwna granica, której nie można przekroczyć. Granica prawości uczciwego człowieka, który przystępując do jakiegoś niejasnego kontraktu, nie rozumie, że świat ocenia nie tę prawość charakteru, tylko fakty, które mówią same za siebie”^[30].

I brnął dalej w partyjne układy, albowiem stanowisko w KC gwarantowało mu spełnienie jego największego artystycznego marzenia – prowadzenie własnego teatru.

„W życiu każdego dojrzałego aktora – tłumaczył wiele lat później – przychodzi taki moment, w którym szuka czegoś trudniejszego niż tylko te zadania, które go czekają na każdej próbie w teatrze. I właśnie dlatego tworzyłem Teatr na Woli, bo tak chciałem pracować”^[31].

W epoce PRL nominacja na stanowisko dyrektora zależała od decyzji partii. Łomnicki był lojalny i potrzebny, dlatego w styczniu 1975 roku egzekutywa PZPR na warszawskiej Woli podjęła uchwałę o zorganizowaniu w tej dzielnicy teatru. Jego siedzibą miały być pomieszczenia kina Mazowsze, a na dyrektora zaproponowano oczywiście towarzysza Tadeusza. W zamian na kolejnym zjeździe PZPR Łomnicki znów okazał swój serwilizm i podczas obrad mianowano go członkiem Komitetu Centralnego.

„Tadeusz był wtedy u szczytu partyjnej kariery – podsumował Kutz – był członkiem Komitetu Centralnego i kokosił się, płał w partyjnej ważności. Miał wszystko, co mieć mógł”^[32].

Z perspektywy lat porażające wrażenie wywołują prasowe relacje z obrad. Łomnicki był członkiem zespołu ds. pracy ideowo-wychowawczej, rozwoju kultury socjalistycznej i środków masowego przekazu. Dyskutował na temat „dialektycznego sprzężenia dowodzącego, że leninowska teza o jedności ideologii, polityki i ekonomii jest dyrektywą owocną, na której także w następnych latach opierać się będzie program budowy rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego”^[33].

Na uwagę zasługują personalia delegatów biorących udział w dyskusjach o kulturze, zgodnie bowiem z komunistycznymi obyczajami musieli oni reprezentować „całe” społeczeństwo. Toteż obok rektorów uczelni artystycznych czy literatów głos zabierali: górnik kombajnista, brygadistka z Korczyńskich Zakładów Spożywczych oraz robotnik z Zakładów Azotowych w Kędzierzynie. Łomnicki płacił wysoką cenę za stanowisko rektora i własny teatr...

„Muszę powiedzieć sam o sobie – przyznawał z goryczą – że jako polityk to ja byłem bardzo rozbijającą osobowością. I naiwną. Ja musiałem być chyba bardzo pocieszną postacią dla sprytnych manipulatorów, którzy mnie usypiali i nie budzili do czasów upiorów. A z drugiej strony byłem łatwym celem drwiny ze strony tych ludzi, którzy wiedzieli, że rozum śpi, i wtedy głośno o tym krzyczeli. Ludzi, którzy mieli rację. Dość powiedzieć, że do tego KC wybrali mnie cyrkowcy, czyli Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. I tak znalazłem się tam na czele własnego osamotnienia”^[34].

Prawda była jednak chyba nieco bardziej skomplikowana. Z zachowanych relacji wynika, że towarzyszowi Tadeuszowi imponowała sympatia Edwarda Gierka, bywał z nim nawet na Kremlu, nie unikał również kontaktów towarzyskich z działaczami szczebla dzielnicowego. A jego wiary w partię nie zachwiały nawet wydarzenia z czerwca 1976 roku ani powstanie KOR-

u. Do końca pozostał też wierny rządzącej ekipie i w lutym 1980 roku pojawił się na kolejnym, VIII Zjeździe PZPR. Tym razem wszedł do jego prezydium, a przez jeden dzień prowadził nawet obrady.

„W imieniu VIII Zjazdu – mówił z trybuny – kierujemy do bratnich partii komunistycznych i robotniczych świata, do partii narodowo-demokratycznych i ruchów narodowo-wyzwoleńczych wyrazy serdecznej wdzięczności za przesłane pozdrowienia i życzenia. Życzymy im dalszych sukcesów w wytrwałej walce o sprawę klasy robotniczej w obronie interesów mas pracujących, o pokój, wolność narodów i socjalizm. Polska Zjednoczona Partia Robotnicza nadal będzie czynić wszystko dla umacniania internacjonalistycznej jedności ruchu komunistycznego i robotniczego, dla zespolenia wszystkich sił postępu, demokracji i pokoju”^[35].

Obrady transmitowała telewizja i wywarły one ogromne wrażenie na środowisku aktorskim. Słowa Łomnickiego powszechnie uznano za kolejny dowód jego serwilizmu, co chyba nie do końca było prawdą. Tadeusz nie pozostał bowiem obojętny na lata indoktrynacji, a komunistyczna ideologia pozostawiła ślady w jego psychice.

„[...] prowadził obrady któregoś tam zjazdu partii w Sali Kongresowej Pałacu Kultury – wspominał Kutz – zobaczyłem go w TV, jak czytał nadesłane telegramy, i zdawało mi się, że imituje Broz-Titę [komunistycznego dyktatora Jugosławii – S.K.]. W parę dni później odwiedziłem go w Teatrze na Woli. [...] Siedział przed lustrem, jeszcze w kostiumie Galileusza. Rozmazywał makijaż. Pogratiulowałem mu roli Tity, zbladł, potem odwrócił się raptownie i prawie ściskając palec wskazujący z kciukiem przed moim nosem, wysyczał wściekłym szeptem: »Wiesz, co ci powiem? Was jest tyłu« – wskazywał na szparkę pomiędzy palcami. – »Tyłu! Ty i cała warstewka liberałów zostaniecie rozgnieceni jak pluskwy!« – zacisnął palce, aż mu zbiały paznokcie”^[36].

„ŁOM”

Łomnicki tracił również dystans do siebie samego. Jeszcze niedawno mawiał z zadumą, że „każdy ma swojego Holoubka”, a teraz uznał się za najlepszego polskiego aktora. Inna sprawa, że żaden z jego rywali nie potrafił tak całkowicie zapamiętać się w grze.

„Na scenie »szedł na całość«, wprowadzał się w stan najwyższej emocji i dzięki temu uzyskiwał efekt – opowiadał Antoni Libera. – Grał w swoistym transie. Efekt na ogół był wspaniały. Lecz płacił też za to ogromną cenę. Po wielkich rolach wracał za kulisy kompletnie wyczerpany”^[37].

Swoją sztukę cenił niezwykle wysoko, bo zdarzało mu się mawiać, iż „zazdrości widzom, że będą mogli go oglądać”. A kiedy student PWST nazwał go „mistrzem”, stwierdził, że nazywanie go „Bogiem” byłoby bardziej adekwatne...

Jego kolejne kreacje sceniczne odbijały się na stosunkach panujących w PWST. Gdy wcielał się w rolę kanalii, to podobnie zachowywał się wobec podwładnych i studentów, a kiedy grał pozytywnych bohaterów, stawał się przystępny i wyrozumiały. Tracił kontakt z rzeczywistością, zacierała się u niego granica pomiędzy kreacją aktorską a realnym życiem. Studenci nazywali go „Łomem” i zapewne nie był to tylko skrót nazwiska...

„Wielki, groźny, liryczny, nieznośny, wspaniały, gderliwy, pełen pychy – mówiła Barbara Lasocka. – W końcu nie umiał już tych masek zdjąć. Grę przyjął jako życie i tą grą swoje życie zabijał”^[38].

Zespół Teatru na Woli zorganizował z własnych studentów, albowiem żaden z aktorów

o uznanej renomie nie chciał grać u Łomnickiego. Do sceny przyłgnęła nieoficjalna nazwa „Teatru KC”, odstraszała też osoba dyrektora.

„Już wtedy rozumieliśmy, że jest nielubiany, bo jest artystycznie bezwzględny – wspominał Adam Ferency. – Ludzie bali się go, dawał im odczuć swoją artystyczną wyższość. On rzeczywiście miał przekonanie, że nikt nie dorasta mu do pięt. Przedstawił nam plany repertuarowe, całkowicie przejrzyste. Nie było niebezpieczeństwa, że zaczniemy grać socrealizm”^[39].

PRZEDSTAWIENIE HAMLETA WE WSI GŁUCHA DOLNA

Holoubek i Łomnicki nigdy nie zagrali razem w jednym spektaklu. Tadeusz odmówił również gościnnych występów na scenie Dramatycznego, chociaż rywal ofiarowywał mu „cały teatr do dyspozycji”, aby tylko „robił, co chce”. Ale czy współpraca takich osobowości mogłaby przynieść pozytywne efekty?

„Tego typu aktorstwo mi nie odpowiada – tłumaczył Holoubek. – Nie sądzę, żeby aktorstwo polegało na naśladowaniu, zatraceniu własnej osobowości, penetracji siebie na granicy psychopatologii. Ale to, co robił Łomnicki – w tej dziedzinie dla mnie obcej – było wspaniałe. Z punktu widzenia rzemiosła aktorskiego – niezmiernie efektowne i miejscami fascynujące”^[40].

Wprawdzie Teatr na Woli miał być „sceną dla robotników”, to jednak jego repertuar okazał się jednym z najciekawszych w Warszawie. W ciągu pięciu lat kadencji Łomnickiego odbyło się 19 premier, z czego aż 11 było pierwszymi inscenizacjami w naszym kraju. Gwiazdą pierwszej wielkości był oczywiście pan dyrektor, to właśnie on „ciągnął teatr za sobą”. Ale miał też znakomite wyczucie wobec początkujących aktorów, w jego zespole pojawili się: Dorota Stalińska, Adam Ferency i Emilian Kamiński. Na ich tle geniusz Łomnickiego był szczególnie widoczny, inna sprawa, że właśnie wówczas wspiął się on na wyżyny swojego talentu.

„[...] dojrzała sztuka aktorska Łomnickiego stanowiła rzadki fenomen – uważał Erwin Axer. – Stylu jego, żywego jeszcze w pamięci widzów i aktorów, niepodobna wyprowadzić z tradycji naszej sceny. [...] Potrzebował kilku dobrych lat, nim w pełni zapanował nad instrumentem, z którego był niezadowolony, którego wręcz nienawidził. Tym większe zwycięstwo, kiedy poczuł, że nieforemny (mniej może nieforemny, niż sam uważał) ciałem władał jak wirtuoz. Dwoił się i troił. Ekscentrycznymi zagraniami zachwycał i szokował reżyserów, tryskał pomysłami, wprowadzał dziesiątki oryginalnych, efektownych etiud, które później beztrudno porzucał. Wydawało się, że jedyny problem to znalezienie zadowalającego, co znaczyło dostatecznie efektownego zakończenia, na które decydował się pod sam koniec prób, kiedy rola przybierała kształt ostateczny, nieraz odmienny od tego, co tworzył, lub zdawał się tworzyć, podczas długich tygodni”^[41].

W 1976 roku Łomnicki przystąpił do realizacji sztuki *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* chorwackiego dramaturga, Ivo Brešana. Inscenizacja w Teatrze na Woli była polską prapremierą dramatu, a reżyserii podjął się Kazimierz Kutz.

Spektakl od samego początku wzbudzał obiekcje władz. Akcja dramatu została osadzona na jugosłowiańskiej wsi, a czarnym charakterem był lokalny prominent partyjny, Mate Bukarica – przewodniczący spółdzielni produkcyjnej, oszust i złodziej. A towarzysz Tadeusz dobrze sprawdzał się w rolach łajdaków.

„Jedynym warunkiem, jaki postawiłem, podejmując pracę w teatrze Łomnickiego – wspominał Kutz – był jego udział, w roli głównej. Korespondowała ona w sposób perwersyjny z jego

działalnością pozateatralną. To mnie bawiło. Tu węszyłem najsmaczniejsze obszary zemsty: mogłem przyglądać się, jak partyjny Tadeusz grać będzie partyjną kanalię. Stykał się zapewne z niejedną i ciekawiło mnie, jak to partyjne jadło przеносić będzie na scenę”^[42].

Od samego początku inscenizacja napotkała opór władz. Łomnicki wiedział, na co się zanosi, ale podjął ryzyko, „zapominając o partii, cenzurze i strachu”. I po mistrzowsku rozegrał sprawę.

Na próby przychodzili „cenzorzy najmniejsi” i w osłupieniu obserwowali wydarzenia na scenie. Następnie pojawili się „cenzorzy szczebla wyższego”, aż wreszcie odegrano przedstawienie dla „pani sekretarz od propagandy KW w asyście wszystkich cenzorów”. Na widowni byli obecni rodziny aktorów oraz zaproszeni przez Łomnickiego „zaufani krytycy, będący też krytykami partii”. Relacja Kazimierza Kutza o tych wydarzeniach jest tak interesująca, że warto ją przytoczyć w dłuższym fragmencie.

„Po spektaklu odbył się drugi spektakl – relacjonował Kutz. – Tadeusz, jeszcze w kostiumie jugosłowiańskiego partyzanta, spocony i zmordowany, pierwszy zabrał głos i oświadczył, że zrozumiał swój błąd polityczny, już wie na pewno, że jako członek partii pomylił się, i prosi panią sekretarz o wyrażenie zgody na zdjęcie spektaklu z afisza. Na to jego przyjaciele krytycy rzucili się na niego – a był to okres politycznego szoku z powodu powstania KOR-u – i przeciwstawili się jego prośbie. Jeden mówił, że nie możemy oddawać walkowerem pola przeciwnikom, drugi, że ostatecznie przedstawione w sztuce problemy nie są naszymi problemami, tylko jugosłowiańskimi, trzeci wynosił walory artystyczne pod niebiosa. Powoływano się także na topograficzne położenie teatru i jego proletariackie otoczenie, na nasz teatr w naszej dzielnicy, który powinien promieniować na całą Warszawę. I wtedy pani sekretarz, która przyszła z wyrokiem w kieszeni, zaczęła Tadeusza napominać, że jednak przesadza, że tak nie można, i zaproponowała, aby przez najbliższe dwa tygodnie dawać przedstawienia zamknięte, zapraszać przedstawicieli klasy robotniczej i jej się radzić”^[43].

Łomnicki nie zamierzał jednak „zapraszać klasy robotniczej, bo i tak by nie przyszła”, kazał natomiast rozpuścić po stolicy wieść o znakomitym przedstawieniu, które ma być zdjęte przez cenzurę. Wprawdzie dotychczas jego teatr bojkotowano (istniała niepisana zasada, że „tam się nie chodzi”), ale urok zakazanego owocu przeważał. Łomnicki osiągnął swój cel, bo wreszcie do jego teatru „ludzie walili jak do kościoła”.

Ostatecznie spektakl grano przez dziesięć dni, a Łomnicki dzięki podwładnym stojącym przy wejściu zawsze miał informacje, kto jest na widowni. I w zależności od sytuacji grał w określony sposób, wiedział bowiem, na ile może sobie pozwolić i jakie będą ewentualne konsekwencje. W efekcie za każdym razem, „nie zmieniając nic w sytuacji scenicznej, grał nieomal inną sztukę, inny jej wariant”.

„Aż przyszli najważniejsi ludzie teatru: reżyserzy, aktorzy, pisarze, i wtedy zagrał dla nich na najwyższych obrotach swego talentu. Dał prawdziwy popis swoich arcyumiejętności, popis, jaki trudno sobie wyobrazić. Nie jest on do opisania.

Przez te dziesięć dni siedziałem za kulisami sparaliżowany zachwytem – możliwościami Tadeusza, które nie miały końca. On niszczył, a jednocześnie unaoczniał granice i wyobrażenia o aktorstwie. Pokazał mi coś, z czym później już nigdy się nie zetknąłem – wielkość, na którą brak nazwy. Tadeusz był genialny”^[44].

MARIA BOJARSKA

Kariera partyjna Łomnickiego stała się również przyczyną rozpadu czwartego małżeństwa pana

rektora. Tak przynajmniej twierdziła jego następną żonę, Maria Bojarska:

„[...] koronnym argumentem rozwodowym stało się [dla niej] odkrycie, że wychodziła za mąż za aktora (ojca swego dziecka), nie za działacza. Wielkość sztuki aktorskiej Tadeusza istotnie potrafiła zamydlić oczy wielu ludziom: żonom, kochankom żon, jego własnym przyjaciółkom, kolegom i koleżankom po fachu, po prostu całej widowni. I długo udawało mu się ukrywać prawdziwe oblicze! Do czasu, ale dość długo. Osoba zajęta najpierw macierzyństwem, potem budową i wykańczaniem domu, najwyczejniej w świecie mogła nie zauważyć, że już w 1971 roku, dwa lata po ślubie, wielki aktor został wybrany do KC – w końcu żona to żona, a nie partyjny towarzysz, nie Anioł Stróż czy spowiednik, prawda?”^[45].

W książce poświęconej mężowi (*Król Lear nie żyje*) pani Maria nie szczędziła złośliwości swoim poprzedniczkom. Pisała o nich w sposób agresywny, dając do zrozumienia, że dopiero u jej boku aktor znalazł pełnię szczęścia. Szczególnie zaś irytowały ją pozytywne (dość rzadkie zresztą) opinie męża o byłych partnerkach, ale czy może to dziwić u żony numer pięć? Nawet jeśli Łomnicki przeżył z Marią 18 lat i pozostał z nią aż do swojej śmierci?

Książce Bojarskiej nie sposób odmówić walorów literackich, bo *Król Lear nie żyje* to naprawdę dobra pozycja, szkoda tylko, że złość i zazdrość o przeszłość męża z reguły odbierały autorce zdolność trzeźwego spojrzenia.

Rozwód z czwartą żoną odbył się w 1974 roku, a miejsce Zofii niemal natychmiast zajęła Bojarska.

„Swoją ostatnią żonę poznał w szkole teatralnej, była wykładowcą – wspominała aktorka Anna Gornostaj. – Zafascynowani patrzyliśmy na tę miłość! Choć była między nimi spora różnica wieku [26 lat – S.K.], rozumieliśmy, że takiego człowieka można pokochać. Nigdy nie słyszałam plotek, że był niedobry dla swoich żon. Ostatnią, Marię, widywałam z nim w bufecie. Pięknie się do siebie odnosili. Miała wypadek samochodowy i wiem, że on wtedy fantastycznie nią się opiekował. To chyba jest dowodem oddania, miłości”^[46].

Maria musiała jednak zaakceptować przeszłość partnera, bo ten miał z wcześniejszych związków dwóch synów, których losami się interesował. Starszy, Jacek, nie sprawiał większych kłopotów – był już wtedy dorosłym człowiekiem (starszym nawet od swojej macochy). Natomiast młodszy potomek aktora był wówczas małym chłopcem, co stwarzało dla pani Marii pewne zagrożenie.

„Ojciec to dla mnie teatr – wspominał Piotr Łomnicki. – Nie Pan Wołodyjowski, który dał mu telewizyjną popularność, ale właśnie teatr. Godziny, gdy w domu uczył się tekstu, bo miał kiepską pamięć i kosztowało go to wiele wysiłku. Godziny, gdy rozmawiał ze mną o budowaniu roli. A potem premiera, gdy na moich oczach to wszystko się domykało. Misterium”^[47].

Pomimo znacznej różnicy wieku (a może właśnie z tego powodu) Maria z reguły potrafiła postawić na swoim. Nigdy nie była typem potulnej partnerki i bez większych problemów rozdzieliła obowiązki domowe.

„W oczach ogółu i tak pozostawałam aż za bardzo wyzwolona. [...] Kiedyś przyszedł Jerzy Trela – i nie mogę powiedzieć, żeby był tak całkowicie, tak absolutnie, tak bez żadnej wątpliwości trzeźwy. Tadeusz poszedł do kuchni przygotować mu jakąś kanapkę czy jajecznicę, nie pamiętam, a wtedy Trela straszliwie mnie obrugał: ty, taka owaka, największy polski aktor robi w kuchni jajecznicę, a ty tu sobie siedzisz, taka owaka, jakby nigdy nic?!”^[48].

Tamta jajecznicza nie była zresztą ewenementem – podobno przy Bojarskiej Tadeusz w pełni rozwinął swoje umiejętności kulinarne, przygotowując „w kuchni istne cuda”. Ale czy był jedynym mężczyzną na świecie, który w ten sposób szukał odpoczynku od codziennych problemów?

„Unikałam gotowania – przyznawała Bojarska. – Nie chciałam gotować. Nie umiałam gotować. I dziwiłbym się takiemu łamaniu konwencji gościom potrafiłam powiedzieć coś, co zależnie od płci gorszyło ich lub zachwycało: »U nas jest podział. Tadeusz zajmuje się stołem, a ja łożem«”^[49].

W decydujących sprawach Łomnicki potrafił jednak postawić na swoim i gdy Maria zaszła w ciążę, zażądał, by poddała się aborcji. Zbliżał się już do 60. roku życia i nie chciał kolejnego dziecka – takiego, którego pełnoletności mógł nie doczekać. Ona opierała się, ale ostatecznie podporządkowała się woli męża. Nie wiadomo jednak, czy kiedykolwiek wybaczyła mu stratę dziecka...

PRAWDZIWA NIENAWIŚĆ

Inscenizacja *Przedstawienia Hamleta we wsi Głucha Dolna* nie była jedynym przejawem niesubordynacji Łomnickiego wobec partii. W jego życiu zawodowym coraz częściej pojawiał się dylemat: sztuka czy ideologia. Jeszcze w 1976 roku znalazł się w obsadzie aktorskiej *Człowieka z marmuru*, w którym wcielił się w rolę „ulubieńca systemu”, reżysera Burskiego. Na planie filmu pojawił się również Jacek Łomnicki, wówczas student łódzkiej filmówki.

„Teatr na Woli złośliwi nazywali teatrem KC – opowiadał Łomnicki. – A więc świetnie się do tego nadawałem, pełniłem różne funkcje, byłem członkiem KC, byłem dyrektorem teatru, byłem rektorem i wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Żyłem w przyspieszeniu i pośpiechu, może nie tak, jak postać z tego filmu, Burski, który jeździł z festiwalu na festiwal, bo ja raczej ciężko pracowałem i albo z wykładu biegłem na próbę, albo z próby na przedstawienie, albo na zebranie. Ale jednak bardzo dobrze się do tego nadawałem”^[50].

Udział w filmie Wajdy oraz inscenizacja dramatu Brešana wywołały „pierwsze pomruki niezadowolenia” ze strony KC PZPR. Nieufność partyjnych decydentów pogłębiła się jeszcze bardziej w związku z następnym przedsięwzięciem Łomnickiego. Tym razem pan dyrektor wziął na warsztat kontrowersyjną sztukę Tadeusza Różewicza *Do piachu*.

Historia wiejskiego parobka, który był w partyzantce AK i został rozstrzelany przez swoich za rozbój i gwałty, nie podobała się nikomu. Oskarżono Łomnickiego (i Różewicza) o szarganie narodowych świętości, o współpracę z „niemieckimi rewizjonistami”, a największe oburzenie wyrażali partyjni decydenci, niedawno jeszcze uważający żołnierzy AK za „prawicowych zbrodniarzy”. Inna sprawa, że inscenizacja *Do piachu* nie okazała się specjalnie udanym przedsięwzięciem.

„To był dla mnie zgrzyt – wspominał Andrzej Wajda. – Oczywiście, że takie historie dzieją się na wojnie. Ale sztuka wydobywała wszystkie te elementy, które tak dobrze znaliśmy z propagandy antyakowskiej. Co gorsza, rzecz była zrobiona marnie jako spektakl teatralny, co jeszcze pogłębiało wrażenie kłamstwa”^[51].

Jesienią 1980 roku Łomnicki znalazł się w wyjątkowo trudnej sytuacji. Wprawdzie popierał powstanie „Solidarności”, ale uważany był za przedstawiciela partyjnego „betonu”. Stracił również zaufanie władz PZPR i na efekty takiego stanu rzeczy nie trzeba było długo czekać. Nowym rektorem PWST został Andrzej Łapicki, źle działało się również w zespole teatralnym

Łomnickiego.

„Wola zdradziła go pierwsza – opowiadał Wajda. – Parę lat wcześniej partia zrealizowała jego pragnienie posiadania własnego teatru, teraz za to przyszło mu płacić”^[52].

Przeciwko Łomnickiemu wystąpiła „Solidarność” największego zakładu dzielnicy, Zakładów Radiowych im. Marcina Kasprzaka. Zażądano oddania pomieszczeń teatru i ponownego urządzenia w tym miejscu kina. Atak na swojego dyrektora poparli związkowcy z Teatru na Woli.

„Najgłośniej krzyčili przeciwko Łomnickiemu bardzo średni aktorzy – wspominała Dorota Stalińska. – Jeszcze niedawno byli w podstawowej organizacji partyjnej, teraz tworzyli trzon »Solidarności«. Niedawno Łomnicki załatwiał im mieszkania, pożyczki, samochody, dobre pensje – i nikt się wtedy nie brzydził jego członkostwem w KC. Teraz te lizusy i włazidupy zmieniły czerwony obrus na zielony, zwołały zebranie i wbiły mu nóż w plecy”^[53].

W ramach „socjalistycznej odnowy” uznano, że talent nie ma większego znaczenia, a „halabardnik może grać Hamleta”. Zapomniano, że dyrektor nie zwracał uwagi na zapatrywania polityczne swoich aktorów i w jego zespole znaleźli miejsce ludzie reprezentujący także zupełnie inny światopogląd.

„Był moim rektorem, profesorem, nauczycielem od aktorstwa, dyrektorem teatru, w którym pracowałem – opowiadał Emilian Kamiński – wreszcie, jeżeli mogę tak powiedzieć, przyjacielem... [...] Przyszedł rok 1981 i wywieziono go niemalże na taczce. Ci, którym dał pracę, szansę, załatwił mieszkanie, miejsce w szpitalu, żłobek, przedszkole itp., kopnęli go w... Za to, że należał do partii. Tak, był marksistą i nigdy z tym się nie krył. Ja byłem z przeciwnego bieguna, a mimo to dał mi szansę, mogliśmy pracować, mogliśmy się przyjaźnić”^[54].

W obronie Łomnickiego i jego teatru wystąpiła wtedy Halina Mikołajska, a więc ktoś, komu nikt nie mógł zarzucić miłości do komunizmu. Pani Halina jako jedyna osoba ze środowiska aktorskiego należała do KOR-u i zapłaciła za to wysoką cenę. Wiedziała jednak, że atak na Łomnickiego jest zbrodnią przeciw sztuce.

„Jeśli odnowa będzie polegać na tym – mówiła na spotkaniu z robotnikami – że w ramach rewindykacji sali odebranej robotnikom zniszczy się teatr [...], który miał jeden z najciekawszych i najśmielszych repertuarów w Warszawie, i ukarze się pana Łomnickiego za to, że zrobił dobry teatr [...], to zaczniemy naprawdę od złego końca”^[55].

Buntownicy z zespołu Łomnickiego dopiero po latach przyznali się do błędu. Musiało upłynąć odpowiednio dużo czasu, by wreszcie zrozumieli, że zniszczyli wartościową i ambitną scenę, a przy okazji najwybitniejszego aktora epoki PRL.

„Niektórzy koledzy mówili o »brzemieniu winy wobec biednych robotników« – wspominał Krzysztof Kołbasiuk – właśnie takich sformułowań używali. Kto był winny? Łomnicki. Mnie się też wydawało, że jak wyświetlimy wreszcie prawdę o narodzinach teatru, to go uratujemy. Byłem głupi. Dopiero później zrozumiałem, co myślał »Łom«: że to my mordujemy teatr. Złożył rezygnację. Nim odszedł, pokazał nam – tej sforze, która skoczyła mu do gardła – że jest ponad awantury. Stworzył wielką kreację w *Amadeuszu*. Ale te przeżycia spowodowały, że zaraz zachorował na serce”^[56].

Propozycję inscenizacji sztuki Shaffera Łomnicki dostał od Polańskiego. Reżyser miał ambicje teatralne i zawsze chciał wystawić coś w kraju. Szybko doszli do porozumienia – Polański objął reżyserię i zarezerwował dla siebie rolę Mozarta. Łomnicki, który wyjątkowo dobrze grał

kanalie, miał wcielić się w postać Salieriego.

W chwili przyjazdu do Polski Polański doskonale zdawał sobie sprawę z trudnej sytuacji Łomnickiego:

„Wszystko obróciło się przeciwko niemu – wspominał reżyser. – Sala Teatru na Woli mieściła się w dzielnicy robotniczej i kiedyś należała do zakładów imienia Kasprzaka. Łomnicki uczynił z teatru jedną z czołowych, nowoczesnych i twórczych scen w Warszawie, grając klasykę i autorów współczesnych. Robotnicy zaczęli teraz głośno protestować, że nikt z nimi nie konsultował powołania do życia teatru: domagali się przekształcenia go z powrotem w kino. Również gesty Łomnickiego w stosunku do zespołu – załatwianie mieszkań, telefonów czy przydziałów na samochody – zostały z dnia na dzień zapomniane. Mimo jego uczciwości zawodowej i osobistej poddano go takiej samej krytyce jak innych członków aparatu partyjnego. Tak jak niektórzy, pożał się Boże, artyści robili karierę na swojej przynależności do partii, tak inni oportuniści, tym razem z »Solidarności«, korzystali z tego ruchu, aby się wylansować”^[57].

Premiera *Amadeusza* odbyła się w czerwcu 1981 roku i stała się najważniejszym wydarzeniem kulturalnym w stolicy. W tamtym niezwykle gorącym politycznie okresie swoje chwilowe zwycięstwo odniosła Sztuka.

„[...] w teatrze dosłownie *tout le monde*; słychać było rozmowy w wielu obcych językach – relacjonował Łomnicki – przyjechali goście z całego świata, nie mówiąc już o polskich pisarzach, aktorach, reżyserach, ludziach ze sfer politycznych i dyplomatycznych. Przedstawienie Polańskiego rozsnobowało nawet tych, którzy dotąd tego uczucia nie znali. Na premierze i na kolejnych spektaklach salę szturmowały setki ludzi. Trzask aparatów fotograficznych i szmer kamer pozwalał się zorientować, że w wydarzeniu tym bierze udział wiele stacji TV – polskiej, europejskich, a nawet amerykańskich, że błyski fleszy rozniosą materiał dokumentacyjny do redakcji na całym świecie. Wyczuwało się duże podniecenie”^[58].

Była to ostatnia premiera przygotowana za czasów dyrekcji Łomnickiego. Kończył swoją pracę w Teatrze na Woli już jako gość, oficjalnie bowiem zrezygnował ze stanowiska i odszedł z zespołu. Nic więc dziwnego, że odczuwał gorzką satysfakcję, gdy pod koniec spektaklu, wywożony ze sceny na wózku, wypowiadał finałową kwestię Salieriego: „Miernoty wszystkich czasów, pozdrawiam was”.

SAMOTNOŚĆ

Towarzysz Tadeusz mógł być z przekonania marksistą, ale nigdy nie zamierzał legitymizować przemocy wobec społeczeństwa. Wprowadzenie stanu wojennego było dla niego szokiem, a już w drugim dniu jego obowiązywania na własne oczy zobaczył, jak wyglądają metody ekipy Jaruzelskiego.

„Było to 14 grudnia – wspominał. – Szedłem Krakowskim Przedmieściem na próbę do Teatru Polskiego. I nagle przed Pałacem Staszica zobaczyłem sukiny, do których ładowano wyciągniętych siłą, wynoszonych za ręce i nogi profesorów i naukowców Polskiej Akademii Nauk”^[59].

Tego samego dnia oddał legitymację partyjną i zdecydował, że więcej nie będzie się już angażował w żadną działalność polityczną.

„To nie było nawrócenie – twierdził Erwin Axer. – Po prostu zrozumiał, że stoi w jednym rzędzie z ludźmi, którymi gardzi on sam, i społeczeństwo”^[60].

Doświadczenia burzliwych lat 1980–1981 miały fatalny wpływ na jego zdrowie. Pojawiły się

poważne problemy z sercem, konieczna stała się operacja. W kraju nie można było jej przeprowadzić i w grę wchodził wyłącznie zabieg za granicą. Na szczęście Roman Polański nie miał zwyczaju zapominać o swoich przyjaciółach.

„Kiedy Tadeusz Łomnicki ciężko zachorował na serce – mówiła Agnieszka Holland – Polański załatwił szpital i operację w Londynie, zapłacił za operację, potem go gościł u siebie w Paryżu. Tadeusz mieszkał u niego kilka miesięcy. Wtedy po raz pierwszy byłam zresztą w mieszkaniu Polańskiego – właśnie z wizytą u Łomnickiego”^[61].

Po powrocie do kraju konieczna okazała się dalsza hospitalizacja. I wtedy Łomnicki zdał sobie sprawę ze swojego osamotnienia. Leżał w szpitalu kardiologicznym w Aninie (dawnej lecznicy rządowej) i właściwie nikt go tam nie odwiedzał. A przecież jego choroba nie była tajemnicą dla środowiska aktorskiego.

„[...] wspaniały »Łom« leżał w szpitalu w Aninie – opowiadał Emilian Kamiński. – Kiedy go odwiedzałem, powiedział mi: »Czy ty wiesz, że jest was dwóch, ty i Andrzej Łapicki. Jedynie wy mnie tu odwiedzacie«. Nie skarżył się, bo to był dzielny człowiek, ale czułem, że było mu przykro. Mówił: »Ci, którym tyle pomogłem, na zebraniach na mnie pluli«. Był strasznie rozbity i samotny...”^[62].

Okazał się jednak twardym człowiekiem. Na jakiś czas przeszedł do warszawskiego Teatru Studio, a potem już nigdy nie związał się na stałe z żadnym zespołem. Ale dalej tworzył niezapomniane kreacje. Tę w *Ostatniej taśmie Krappa* Becketta miałem szczęście zobaczyć na własne oczy. To było prawdziwe mistrzostwo świata... Mała salka na górze Teatru Studio, kilkudziesięciu widzów siedzących na materacach i wielki aktor. Po przedstawieniu długo nie mogłem odzyskać równowagi.

Epoka schyłkowego PRL-u obfitowała jednak w liczne absurdy, które czasami znajdowały swoje odbicie w wydarzeniach artystycznych. Jedną z najważniejszych scen monodramu była ta, w której Krapp obiera i zjada banana. Podczas gościnnego spektaklu w krakowskim Teatrze Starym miała ona nieco zaskakujący przebieg.

„Łomnicki wyciąga banana – wspominał Marek Stremecki – i zjada go w zupełnie ekwilibrystyczny sposób. Po chwili zaczyna jeść drugiego, przerywa jednak i rzuca go gdzieś za kulisy. I w tym momencie na widowni Teatru Starego rozlega się głośny szept: »Kurwa, gdzie on kupił banany?«. Cały nastrój od razu przepadł... Ani reżyser, ani Łomnicki nie przewidzieli czegoś takiego”.

W latach 80. pan Tadeusz pozostawał wierny sobie i w odróżnieniu od wielu „nawróconych” aktorów nie zbliżył się do Kościoła. Był wolny i chciał udowodnić, że jego sztuka sama się obroni.

„Nie nawrócił się i nie podlizywał nowym egzekutywom – przyznawał Kazimierz Kutz. – Odkupienie widział w wytężonej pracy. Był jak stary mebel, który nie mieści się w nowych metrażach”^[63].

Zacęła go doceniać nawet opozycja, co zaowocowało tym, że w 1984 roku otrzymał nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej. Mógł to uznać za swój osobisty tryumf, albowiem okazało się, że jego talent ostatecznie wziął górę nad polityką. A do tej ostatniej nie chciał już wracać i w czasach Okrągłego Stołu odmówił zarówno Mieczysławowi Rakowskiemu, jak i Lechowi Wałęsie. To był już zamknięty rozdział w jego życiu.

KRÓL LEAR UMARŁ NA SCENIE

Podobno w życiu każdego wybitnego aktora przychodzi czas, w którym pragnie on zmierzyć się z *Królem Lear*. Tak samo było z Łomnickim, brakowało jednak chętnych do wystawienia sztuki, co aktor traktował jako kolejny przejaw ostracyzmu wobec swojej osoby.

„Wszystko odczuwał boleśnie, na wszystko się żalił – opowiadała Joanna Szczepkowska. – Była w nim gorycz człowieka, który wie, że osiągnął najwyższy poziom artystyczny, i czuje się niedoceniony. Uważał, że jeżeli on chce zagrać Leara, to należy uczynić wszystko, żeby do tego doszło. Jednocześnie narzucał swoje warunki – miał już wtedy gotową obsadę”^[64].

Odmówił mu Andrzej Wajda, a przecież jego nazwisko otwierało każdą możliwość realizacji teatralnej. Reżyser uważał jednak, że nie dojrzał jeszcze do inscenizacji tej tragedii.

„To nie jest prawda, że go nie chciano. Jeśli żaden z teatrów Warszawy i Krakowa nie wystawił *Króla Leara*, to nie z powodu ostracyzmu wobec Łomnickiego. Przecież w tamtym czasie teatr nasz się zagubił. Ja uważałem, że nie jestem jeszcze gotowy do wyreżyserowania tej sztuki. Myślałem: może w przyszłym roku. To mój największy grzech, że nie rzuciłem wszystkiego i nie zrobiłem z nim Leara, kiedy Łomnicki był do tej roli gotowy”^[65].

Na realizację sztuki nie zdecydował się również Zbigniew Zapasiewicz, który wówczas prowadził Teatr Dramatyczny. Po latach nie ukrywał, że obawiał się dominującej osobowości Łomnickiego, która mogła zakłócić funkcjonowanie jego sceny:

„To był bardzo silny człowiek, o mocno ukształtowanym poglądzie na teatr. Miałem własny pogląd, jak poprowadzić Dramatyczny. Bałem się wprowadzać do zespołu kogoś, kto tym pomysłem zachwieje, bałem się, że on mnie zmajoryzuje. On był osobny, nie podporządkowałby się cudzej wizji. Może to był mój błąd. Teraz rozumiem postawę Tadeusza. Człowiek dochodzi do pewnej dojrzałości, ma swój własny pogląd na to, czym jest aktorstwo, i coraz trudniej mu zmieścić się wśród poglądów innych ludzi. Wtedy mogło nam się wydawać, że nim rządzi pycha”^[66].

Brak stałego etatu teatralnego skutkowało tym, że Łomnicki miał więcej czasu dla młodszego syna. Okazywał mu dużo wyrozumiałości i z „cudownym spokojem znosił nastoletniego buntownika w okresie burzy i naporu”. Chłopak był zresztą wielbicielem talentu ojca, a niektóre jego przedstawienia oglądał po kilkanaście razy. Chciał nawet zdawać do PWST, ale ojciec kategorycznie się temu sprzeciwił.

„To była jego mądrość życiowa – opowiadał Piotr Łomnicki. – Nie chciał dopuścić, bym musiał mierzyć się z jego wielkością. Miał świadomość, że nazwisko w tym przypadku byłoby jak ciężka kolumna, którą bym za nim dźwigał. Groził, że nie tylko mi nie pomoże, ale wręcz będzie rzucał kłody pod nogi. I za to mu jestem wdzięczny”^[67].

W 1991 roku spełniło się wreszcie wielkie marzenie mistrza – dyrektor Teatru Nowego z Poznania zaprosił go do realizacji *Króla Leara*. Eugeniusz Korin nie obawiał się dominacji starego aktora ani złej sławy, jaka go otaczała. Uznał, że ta szekspirowska rola Łomnickiego stanie się wydarzeniem o ogólnopolskim znaczeniu.

„Podczas tych wszystkich kontaktów przekonałem się – wspominał Korin – że był szalenie uważnym, ciekawym, ujmującym rozmówcą i bardzo troskliwym człowiekiem. To całkowicie kłóciło się z obiegowymi opiniami na jego temat, że jest uzurpatorem, tyranem, furiatem... Owszem, byłem świadkiem, jak zdarzyło mu się raz czy dwa wybuchnąć, ale zawsze racja była po jego stronie. Wściekał się, kiedy nie szanowano jego pracy. Nie znosił zarozumiałych leni, zakochanych w sobie beztalenci i kiedy oni stawali na Jego drodze ku wymarzonej kreacji,

wybuchał. Ale jednocześnie miał nieskończenie dużo wyrozumiałości dla tych, którzy pracują, ale im nie wychodzi. Dla nich był człowiekiem niezwykle ciepłym i bardzo pomocnym. Osobiście wspominam go jako szalenie ciepłą osobę”^[68].

Wymarzona rola wymknęła mu się dosłownie w ostatniej chwili... 22 lutego, na tydzień przed premierą, odbywała się jedna z ostatnich prób spektaklu. Łomnicki zagrał scenę rozmowy Leara z Gloucesterem, a następnie, zgodnie z treścią sztuki, wybiegł za kulisy, gdzie usiadł na krześle, by w odpowiednim momencie wrócić na scenę.

„Tam, w kulisie, czekał na swoje wejście nieżyjący już aktor Marek Obertyn – wspominał Korin – i to on zobaczył, jak nagle Tadeusz spada z krzesła i opada na podłogę. Ja i kilku współpracowników, którzy oglądali próbę z widowni, usłyszeliśmy dziwny odgłos i krzyk, prawdopodobnie Marka. Pobiegliśmy za kulisy i zobaczyliśmy leżącego Tadeusza. Wszyscy myśleliśmy, że to jakieś załamanie, wiedzieliśmy też, że ma wstawiony rozrusznik serca. Szybko przyjechała karetka pogotowia i przewieziono go na OIOM. Razem z jego żoną Marysią Bojarską, która była też obecna na próbie, czekaliśmy w szpitalu na wynik badania. Po kilkudziesięciu minutach dowiedzieliśmy się od lekarza, że Tadeusza już nie ma z nami”^[69].

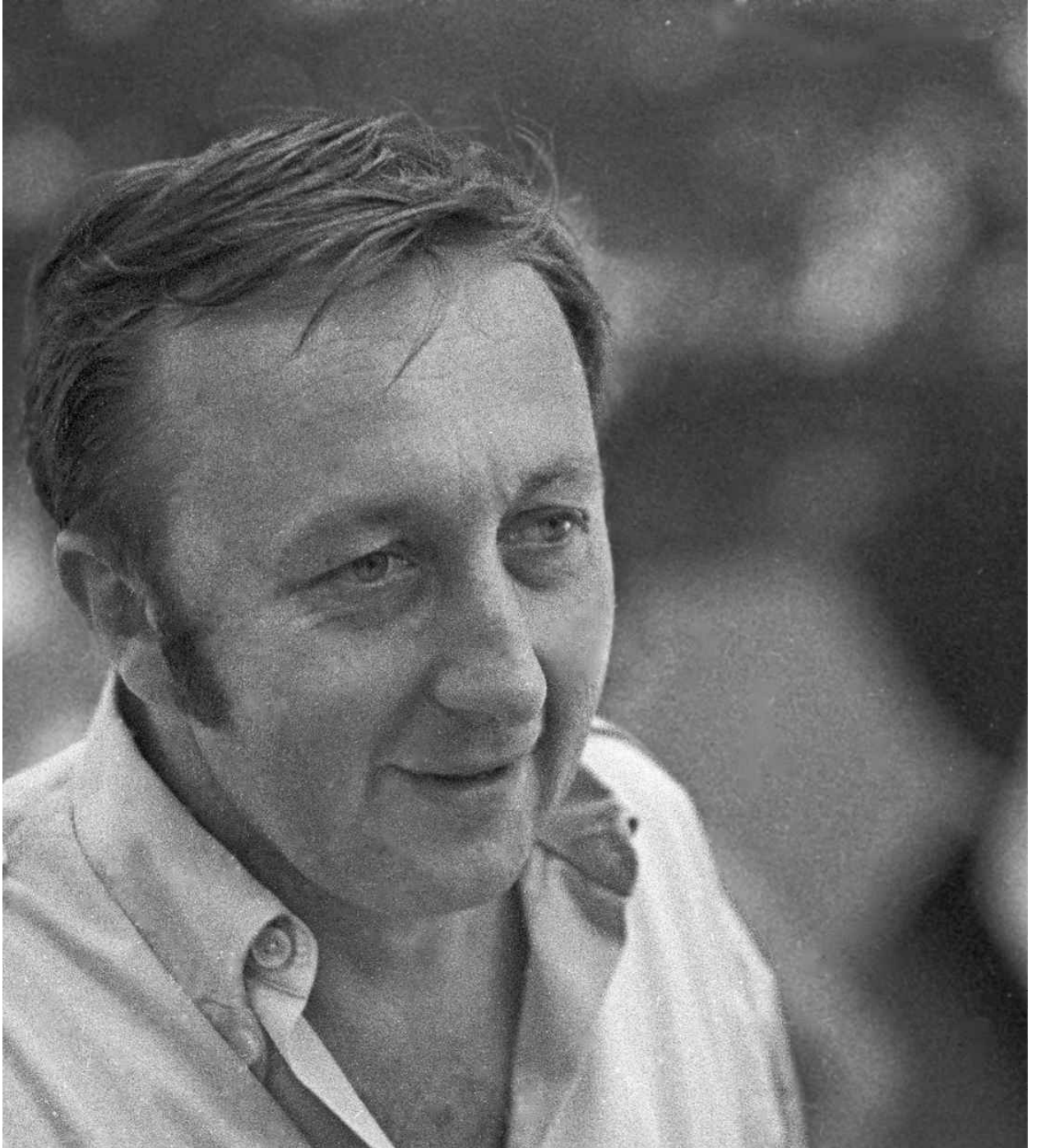
„Wprowadzał mnie w niezwykle światy – wspominał ojca Piotr Łomnicki – uczył wrażliwości, a jednocześnie popchnął do tego, bym był człowiekiem wolnym i osobnym. Strasznie mi go brakuje. Odszedł, gdy właśnie przestawałem być nastolatkiem i zaczęliśmy się przyjaźnić”^[70].

Tadeusz Łomnicki umarł tam, gdzie spędził większość swego życia, a więc w teatrze, który zawsze był dla niego najważniejszy. Zmarł śmiercią aktora i można przypuszczać, że gdyby sam mógł decydować o sposobie swojego odejścia, to wybrałby właśnie takie rozwiązanie. Z tą tylko różnicą, że zapewne zaczekałby do premiery...

None

Rozdział 4

Bobek



„**BOGUMIŁ KOBIELA** praktycznie mógł zagrać wszystko. To prawda. Pół żartem, pół serio zrobiłem z nim kiedyś próbne zdjęcia do roli babci w filmowej serii telewizyjnej. Kiedy wszedł do studia, już ucharakteryzowany, w kostiumie starszej pani, wszyscy zbaranieli. Był najbardziej autentyczną babcią, jaką kiedykolwiek widzieliśmy w życiu. Po zdjęciach usiadł, założył nogę na nogę, odsłonił kolano i powiedział zalotnie: »Babcia jak była młoda, to też lubiła chodzić na dziewczynki«”.
(Jerzy Gruza)

CZARNA SERIA

Drugiego lipca 1969 roku we wsi Buszkowo koło Koronowa samochód marki BMW prowadzony przez Bogumiła Kobielę wpadł w poślizg i czołowo zderzył się z autobusem. Aktor został ciężko ranny i pomimo wysiłków lekarzy zmarł osiem dni później w szpitalu w Gdańsku. Jego śmierć „wpisała się w tragiczną serię, jaka dotknęła bliskich sobie ludzi jednego pokolenia”, jako pierwszy, dwa i pół roku wcześniej, pod kołami pociągu zginął Zbyszek Cybulski. W kwietniu 1969 roku zmarł Krzysztof Komeda, a w czerwcu Marek Hłasko. Natomiast miesiąc po śmierci Kobieli banda Charlesa Mansona napadła na dom Romana Polańskiego w Beverly Hills. Wśród ofiar zbrodniarzy była żona reżysera, Sharon Tate, oraz jego przyjaciel, Wojciech Frykowski.

„I ja sobie wtedy uświadomiłam na tym pogrzebie – wspominała pożegnanie Komedy Małgorzata Kobiela, żona aktora – że przecież Krzyś niedawno [...] był obok nas przy otwartym grobie Zbyszka w Katowicach. A teraz myśmy stali przy jego grobie. Wtedy powiedziałam: »Bobek, popatrz, między nami stoi następny pogrzeb. Któraś z tych osób będzie następna, na której pogrzeb pójdziemy«. I to był pogrzeb Bobka właśnie”^[1].

Bogumił Kobiela cieszył się wprawdzie ogromną popularnością, ale jednak nie zdążył spełnić się aktorsko. Zaszukano go bowiem jako specjalistę od komedii, podczas gdy jego marzeniem były role dramatyczne.

„Obdarzony świetną techniką aktorską mógł zagrać właściwie wszystko – potwierdzał Andrzej Wajda. – Ponieważ posiadał też ogromną siłę komiczną, mechanicznie obsadzano go w rolach komediowych. [...] Chyba najbardziej cierpiał nad tym, że widownia żąda od niego mniej, niż on może z siebie dać”^[2].

TENCZYNEK

W domu Bobka nie było tradycji aktorskich. Była to solidna, zamożna rodzina, której przed wojną znakomicie się powodziło.

„On pochodził z bardzo dobrej rodziny – wspominał Jerzy Gruza. – Dziadek ze strony matki był ważną figurą wśród przedwojennych władz Śląska, ojciec literatem [i nauczycielem – S.K.]. Bobek miał poczucie odrębności, coś takiego jak niezwracanie uwagi na otoczenie. Był zapatrzony w siebie. Taki paniczyk z Tenczynka, gdzie jego dziadek kupił podmiejską rezydencję. Podobno matka, gdy on grał, klęczała przed telewizorem. Był najstarszym synem, reszta rodziny żyła w jego kulcie. Ale to działało też w drugą stronę – on strasznie kochał matkę”^[3].

Po wojnie życie rodziny uległo gwałtownym zmianom. W 1945 roku zmarł Ludwik Kobiela i opieka nad dwoma synami spadła na matkę. Wprawdzie mogła liczyć na pomoc rodziców, ale jej status materialny znacznie się pogorszył. Dla Bobka Tenczynek na zawsze pozostał jednak synonimem rodzinnego szczęścia i już jako dorosły człowiek chętnie do niego powracał. Mawiał, że nic go tak nie odpręża jak zbieranie grzybów w okolicznych lasach, najlepiej wypoczywał też pod okiem matki.

„Tęsknię już bardzo za Wami i za Tenczynkiem – pisał w jednym z listów. – Jednak to przez tyle lat weszło w krew, że jak lato, to trzeba być w Tenczynku. Często śni mi się Tenczynek po nocach i zdjęcie domu oglądam, bo noszę w portfelu”^[4].

Zawsze też mówił, że gdyby uległ jakiemuś wypadkowi, to chce być pochowany na tenczyńskim cmentarzu, „na tej górce”, gdyż „stamtąd wszystko widać”.

NIEZAPOMNIANY ROCZNIK

Uczył się w gimnazjum w Krzeszowicach oraz w liceum w Katowicach. Nie miał szczególnych

osiągnąć w nauce, niczym też specjalnym nie wyróżniał się na tle rówieśników. Po maturze złożył dokumenty do Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Katowicach, uznał jednak, że zawód księgowego nie przyniesie mu satysfakcji, i ostatecznie zdecydował się na egzaminy w Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej w Krakowie. I pomimo oporu rodziny pozostał konsekwentny w swoim wyborze.

Kraków był zupełnie innym miastem niż Katowice, tam wciąż jeszcze zachowała się atmosfera rodem z *belle époque*. Bobek na czas studiów zamieszkał u swoich ciotecznych babek ze strony matki.

„Panie były już wielce leciwe, po osiemdziesiątce – pisał biograf Kobieli, Maciej Szczawiński – i mocno wyczulone na wszelkie kontakty Bogumiła. Na to, gdzie bywa i z kim się spotyka. W związku z tym, gdy przyprowadzał kogoś do domu, natychmiast wymieniał jakieś dobrze brzmiące rodowe nazwisko. I wtedy babcie mówiły z ulgą: »No, to zaraz widać...«”^[5].

Starsze panie zwracały baczną uwagę nie tylko na kontakty towarzyskie Bogumiła, ale i na zachowanie jego znajomych. Liczyły się dobre pochodzenie oraz odpowiednie maniere towarzyskie, ciotki i babki Bobka nie potrafiłyby zaakceptować ludzi pochodzących z nizin społecznych.

„Bobek załapał się jeszcze na ten stary uciekający świat – potwierdziła jego kuzynka, Janina Stapińska. – Zresztą, to chyba dotyczy także mnie samej? Zdążyliśmy w ostatniej chwili na to wszystko. [...] Bo przecież to nie był świat rodziców, dziadków, ale mówiąc ściśle pradziadków! Dwa pokolenia wcześniej. Więc z jednej strony, prawie żadnych wspólnych doświadczeń, pomostów, języka, a z drugiej, świadomość szlachetności i klasy tego, co się widziało”^[6].

Było to dla Bogumiła zupełnie nowe doznanie, edukacja równie ważna jak nauka w PWSA. Poznawał ginący świat „koronek i popołudniowych herbat” rodem z czasów Franciszka Józefa. I nigdy miał o nim nie zapomnieć.

„[...] prababki, babki i ciotki to był rdzenny Kraków – mówił Andrzej Stapiński, mąż Janiny. – Kraków ze swoim nastrojem i wystrojem. Chwilami prześmieszny, ale jaki rasowy! Oczywiście bardzo, bardzo mieszczański, bardzo serio, z tradycjami. [...] Babki były ogromnie wrażliwe, do tego stopnia, że prawie wcale nie tolerowały obecności mężczyzn w mieszkaniu. Wszystkie stare panny. [...] Chyba nawet na psy mówiło się »ta suka«”^[7].

W PWSA Kobiela studiował na jednym roku z Kaliną Jędrusik, Zbigniewem Cybulskim i Leszkiem Herdegenem. Nieco później rozpoczął studia Jerzy Grotowski, często pojawiał się na uczelni Sławomir Mrożek, zaprzyjaźniony z Herdegenem. Szczególne więzi połączyły Bobka ze starszym o cztery lata Zbyszkiem Cybulskim, to właśnie wtedy stali się parą nierozłącznych przyjaciół. I gdy w 1953 roku obaj kończyli studia, to skorzystali z oferty jednego z pedagogów, Lidii Zamkow. Pani profesor dostała właśnie angaż na stanowisko dyrektora Teatru Wybrzeże w Gdańsku i zabrała ze sobą całą utalentowaną grupę podopiecznych. Razem z Kobielą i Cybulskim do Gdańska przeprowadzili się również Jędrusik i Herdegen.

Bogumił nigdy jednak nie odebrał dyplomu ukończenia studiów. Nie rozliczył się bowiem z biblioteką uczelni, zgubił wypożyczone książki. A później był już zbyt zapracowanym człowiekiem, aby zwracać uwagę na takie drobiazgi jak brak dyplomu, tym bardziej że jego ogromny talent był widoczny na każdym kroku...

TRÓJMIASTO

„Sopot, Trójmiasto, inne, osobne miejsce w tamtej Polsce – wspominał Marek Kobiela, brat Bogumiła. – Bobek i Zbyszek byli już wtedy nierozłączni. Prawdziwa, mocna przyjaźń. Najpierw dostali lokum w sopockim pensjonacie »Mewa«, *vis-à-vis* Grand Hotelu, a niedługo potem wylądowali w ogromnym pokoju z kwaterunku. Miał chyba ponad pięćdziesiąt metrów kwadratowych. Adres: Sopot, ulica Świerczewskiego 11 [obecnie Władysława Andersa – S.K.]. Ich rezydencja, ich najprawdziwsze królestwo. Ze wspólnym użytkowaniem kuchni i klozetki na piętrze. To już dzisiaj legenda...”^[8].

I chociaż „pokój był tak zniszczony jak strzelnica na rynku”, to jednak bywał w nim cały ówczesny artystyczny świat Trójmiasta. Stanisław Dygat z Kaliną Jędrusik, Sławomir Mrozek, Roman Polański, Krzysztof Komeda, Jerzy Skolimowski, Wojciech Kilar, Agnieszka Osiecka. A samo Trójmiasto również stanowiło wówczas wyjątkowe miejsce na kulturalnej mapie Polski. W Klubie Artystów przy ulicy Monte Cassino (tzw. Monciaku) grano *Przy drzwiach zamkniętych* Sartre’a, sztukę, której nie można było wystawiać na profesjonalnych scenach. W Białym Kocie na pianinie grywał Edmund Fetting, „mrużąc pod nosem delikatne, pół swingujące, pół marzące piosenki”. W 1956 roku w Sopocie zorganizowano Międzynarodowy Festiwal Muzyki Jazzowej, na który zjechało 50 tysięcy fanów z całej Polski. Nie mogło oczywiście tam zabraknąć Zbyszka i Bobka.

„Zdjęcie Cybulskiego i Kobieli na motorach – wspominał Jerzy Gruza – zamieszczone niedawno na pierwszej stronie »Wyborczej«, nagle przypomniało mi pewien dla mnie wstydlivy epizod z Bobkiem, kiedy to właśnie przy wejściu na molo robiłem zdjęcia z Festiwalu Jazzowego dla telewizji. Kobiela podjechał do nas na motorze, a ja dawałem mu znaki, aby się odsunął, gdyż tak nieszczęśliwie zatrzymał się, że zasłaniał mi część kadru. Zamiast raczej dać mu znak, aby głębiej ulokował się w kadrze, zlikwidowałem go z pola widzenia kamery. Nie mógł mi tego przebaczyć bardzo długo. Zrozumiałem później, jak go to musiało dotknąć, młodego aktora na dorobku, i co znaczyła wtedy dla nich telewizja... Zachowałem się jak typowy telewizyjny cham”^[9].

Przyjaźń Kobieli z Cybulskim polegała na przyciąganiu się przeciwieństw. Byli odmiennymi osobowościami, wtedy zresztą uważano, że to Kobiela jest bardziej utalentowany i robi większą karierę. Odmiennie też traktowali płęć piękną, Zbyszek recytował dziewczętom wiersze, a Bobek dążył do celu najprostszymi środkami. Ostro zresztą rywalizowali ze sobą na tym polu, ale Kobielę uważano za większego kobieciarza.

„Bobek działał według powiedzenia »rączki pracują« – uważał Jacek Fedorowicz. – Żywo mówił, trochę grał nerwowego, tu dotknął niby przypadkiem, tam dotknął, jego ruchy stawały się coraz naturalniejsze, po chwili mógł już objąć swoją rozmówczynię, usiąść obok, wziąć za kolano, wpatrzeć się w oczy. [...] Zbyszek zwykle przegrywał z Bobkiem, który miał nieprawdopodobny wdzięk”^[10].

Bez wątpienia Kobiela miał natomiast większe niż przyjaciel poczucie humoru i uwielbiał robić mu różnego rodzaju dowcipy. Cybulski nie pozostawał zresztą dłużny, wówczas Bogumił przygotowywał rewanż, co spotykało się z ripostą Zbyszka. I tak bez końca.

„Na początkach ich pobytu na Wybrzeżu – wspominał Mieczysław Kochanowski –Kobiela zaaranżował Cybulskiemu fikcyjny wywiad radiowy, w którym wypytywano go o sytuację w Jemenie i inne delikatne sprawy natury politycznej, o których miał nader mętne pojęcie. Odkrywszy mistyfikację, Zbyszek postanowił wziąć odwet.

Pomysł nasunęły mu krążące po Wybrzeżu pogłoski o bandzie, która porywa ludzi i zabija ich na

mięso. Faktem jest, że gdyby banda taka naprawdę istniała, to pyknicznej budowy i łagodnego usposobienia Bobek byłby dla niej szczególnie interesującym obiektem. Druga część wynikała z gorącej i nieopanowanej skłonności Kobieli do dziewczyn”^[11].

Cybulski, znając upodobania przyjaciela, podsunął mu efektowną dziewczynę, która sprawiając wrażenie wielbicielki Bobka, zaprosiła go do siebie. Dawła przy tym do zrozumienia, że wcale nie chodzi jej tylko o wycie z aktorem herbaty.

„W domu wszystko szło jak z płatka – kontynuował Kochanowski. – Bohater nasz był już częściowo roznegliżowany, kiedy dziewczyna przeprosiła na chwilę, wyszła z pokoju, pozostawiając go w oczekiwaniu, pełnego nadziei. Ale zamiast dziewczyny do pokoju weszło po chwili kilku drabów potężnej postury w rzeźnickich fartuchach i z odpowiednimi narzędziami w ręku. Zatrzymali się i, oglądając Bobka uważnie, zaczęli fachową rozmowę na temat racjonalnego wykorzystania tak atrakcyjnej masy towarowej. Kobiela padł na kolana, szlochając, błagał o litość, powoływał się na swój młody wiek, perspektywy wspaniałej kariery, niespełnione nadzieje i wiele innych rzeczy. Oprawcy jakby niespecjalnie się tym interesowali, a ich fachowe dyskusje odbierały ofierze resztki nadziei. Wreszcie otworzyły się drzwi i do pokoju weszli przyjaciele Bobka ze Zbyskiem na czele. Kobiela, płacząc dalej, ale już ze szczęścia, rzucił się im w ramiona, dziękując za ocalenie. Dopiero po dłuższej chwili dotarło doń, że i krwawy zamach, i cudowna odsiecz były mistyfikacją”^[12].

Wspólnie również robili znajomym dowcipy, a do legendy przeszło wydarzenie w gdańskim Domu Aktora. W pewien ponury listopadowy wieczór zgromadzone tam towarzystwo słuchało opowieści o duchach, ktoś przywołał historię pewnego leśniczego, który powiesił się kilka miesięcy wcześniej, a jego wykrzywiona w przedśmiertnym grymasie twarz długo jeszcze nawiedzała okolicznych mieszkańców. To była okazja, której Zbyszek i Bobek nie mogli nie wykorzystać!

„Tuż po zakończeniu opowieści wybiegli niepostrzeżenie na dwór, pod okno pokoju, w którym siedziało zgromadzone towarzystwo, tam Kobiela wspiął się na ramiona Cybulskiego, spuścił spodnie i to, co one skrywały, przycisnął do szyby. Chwilę jeszcze panowała cisza, potem przerwał ją straszny krzyk, Bobek zeskoczył na ziemię i, zapinając w biegu spodnie, pobiegł za Zbyskiem do domu. Nikt nie zauważył ich chwilowej nieobecności, koledzy cucili i uspokajali omdlałe i histeryzujące niewiasty. Na pytanie, co się stało, odpowiedzieli: Nie widzieliście? Za oknem pokazała się jakaś niesamowita twarz, potworna była! I te oczy...”^[13].

BIM-BOM

Niestety współpraca Kobieli i Cybulskiego z Teatrem Wybrzeże napotykała coraz większe przeszkody. Lidia Zamkow musiała zrezygnować ze stanowiska, a po jej odejściu obu aktorów odsunięto od gry. W zamian skierowano ich do pracy teatralnej ze studentami – Zbyszka na politechnikę, natomiast Bobka do wyższej szkoły ekonomicznej. W tym samym czasie w wyższej szkole sztuk plastycznych zespół teatralny organizował Włodzimierz „Wowo” Bielicki. I niebawem doszło do połączenia sił.

„Długi ten nos kochany [Kobiela – S.K.], tak jak wielu młodych aktorów na Wybrzeżu – wspominał Jerzy Afanasjew – pracował z jakąś inną »trupą ekonomiczną« (chyba wspólnie liczyli na liczydłach), w końcu rzucił wszystko do diabła i przystał do nas. [...] Kiedyś w jednym z akademików na ulicy Wyspiańskiego we Wrzeszczu urządziliśmy plebiscyt. Przegłosowaliśmy nazwę »Bim-Bom«. Nazwę dźwięczną. Być może dzwon miał przebudzić martwe dusze? Być może był bliski *Chatce Puchatka*”^[14].

Pierwszy program przygotowali wspólnie: Cybulski, Bielicki i Kobiela, w drugim „doszlusował Sławomir Mrożek”. Spektakle spotkały się wręcz z entuzjastycznym przyjęciem, a sława studenckiej sceny wykroczyła niebawem poza Wybrzeże, a nawet za granice kraju. Z zachwytem przyjmowano ich „zarówno w Moskwie, jak i w Brukseli”, ze sceny płynęły „teksty dowcipne, finezyjne, lekkie, poza tym dużo poezji”. Był to manifest artystyczny pokolenia odwilży popaździernikowej.

„Grupka głównych autorów była wyjątkowo różna i niespójna – uważał Jacek Fedorowicz – i to na pewno stanowiło jej siłę. Zbyszek lubił bardzo, żeby działania sceniczne niosły jakieś zdecydowane i głębokie przesłanie, i wspaniale tymi ciągotami uzupełniał frywolność i elficzną lekkość Kobieli. [...] Zbyszek był w »Bim-Bomie« przywódcą aż do końca, choć Bobek, a także Wowo, czuwali dyskretnie nad ostatecznym kształtem pomysłów. Bobek dbał głównie o to, żeby nie było za poważnie, i wkraczał bezwzględnie, gdy scena zaczynała dryfować w kierunku *Makbeta*”^[15].

Cybulski i Kobiela rzadko pojawiali się osobiście na scenie, zadowalali się rolą animatorów całego przedsięwzięcia. I chociaż powszechnie uważano, że najlepsze były ich dwa pierwsze spektakle, to jednak zespół dalej osiągał sukcesy. Okazał się bezkonkurencyjny na dwóch kolejnych festiwalach krajowych (w Warszawie i we Wrocławiu), a w 1957 roku studencka ekipa dostała nawet zaproszenie do Paryża.

„Zbyszek i Bobek pojechali tam nieco wcześniej jako stypendyści – relacjonował Fedorowicz. – Przyjęli nas pozostających jako starzy już paryżanie i gotowi byli oprowadzać, a także służyć radą. Bobek dał jedną: nigdy nie dać się sterroryzować kelnerowi. Było tak: tuż po przyjeździe Bobek i Zbyszek wybrali się do kabaretu, na to przecież dostali stypendia, [...] oszołomieni nieco – według relacji Bobka – wydali oba stypendia w jeden wieczór, nie umiając się opędzić od kelnera, który niezwykle umiejętnie wyzwolił u nich szeroki gest, będący próbą leczenia kompleksu ubogich krewnych ze Wschodu. Efekt szampańskiego wieczoru był taki, że aby spędzić – zgodnie z planem – jakiś czas w Paryżu, musieli się potem obaj zatrudnić w wytwórni sztucznych kwiatów”^[16].

Kobiela pracował przy produkcji, natomiast bardziej efektowny Cybulski roznosił kwiaty klientom. Chcąc uzyskać jak najlepsze napiwki, obdarzał odbiorców „swoim zniewalającym, szerokim uśmiechem”. Niestety, jego głównymi klientami byli żałośnicy, których radosny uśmiech dostawcy doprowadzał do pasji. W efekcie Cybulski szybko stracił pracę...

ŻÓŁTY MOTOR

„»Bim-Bom« trwał sześć lat – wspominał Fedorowicz. – Od 1954 do 1960 roku. Kobiela był nim pochłonięty od pierwszej premiery do ostatniego spektaklu – poświęcając mu swój talent, czas i siły. [...] Wnosił do naszego teatru lekkość i wdzięk, subtelność i poetycki żart, wspaniały zmysł obserwacyjny i ogromne wyczucie sceny. [...] Był zawsze autorem najcelniejszych sformułowań, błyskotliwych drobiazgów, które nadawały całości niepowtarzalny styl. [...] Był bardzo konsekwentny w przekazywaniu swojego spojrzenia na świat. [...] Stale łamał utarte systemy myślenia, stale szukał czegoś nowego, nie chciał poddawać się konwencjom i unikał powtórzeń”^[17].

Szefowie kabaretu szybko uzyskali status gwiazd, w czym pomógł im film, a jako pierwszy, jeszcze w 1953 roku, przed kamerą zadebiutował Kobiela (*Trzy opowieści* Czesława Petelskiego). Ale niebawem Cybulski zdystansował przyjaciela, a po roli Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamentach* stał się idolem młodego pokolenia.

Po zmianach kadrowych w Teatrze Wybrzeże Zbyszek i Bobek powrócili na macierzystą scenę. Wspólnie wyreżyserowali *Jonasza i błazna* Jerzego Broszkiewicza oraz *Kapelusz pełen deszczu* Michaela Gazzo, regularnie też pojawiali się w obsadzie aktorskiej. Jesienią 1958 roku zaangażowali się również w kolejne przedsięwzięcie sceniczne, jakim był eksperymentalny Teatr Rozmów, gdzie wystawili kilka spektakli.

Dzięki dużej aktywności zawodowej mogli podreperować swój skromny budżet, praca w Bim-Bomie nie przynosiła bowiem większych dochodów. I gdy wspólnie kupili motocykl, to w jednej z ankiet każdy z nich określił swój stan posiadania jako „pół motoru”.

„[...] ten niesłychany motocykl Kobieli i Cybulskiego! – wspominał Jerzy Afanasjew – oczywiście wspólny, bo u nich wszystko było wspólne. Podejrzewam, że nawet gdy buty kupowali, to jeden kupował jeden but, drugi – drugi, pieniądze bowiem, które zarobili w »Bim-Bomie«, tylko na to mogły im pozwolić”^[18].

Motocykl kupili od koleżanki ze szkoły aktorskiej, Renaty Kułakowskiej. Jak na ówczesne warunki był to stosunkowo drogi pojazd, ale Kobiela i Cybulski koniecznie chcieli go mieć.

„[...] kupili sobie ze Zbyszkiem SHL-kę – opowiadał Marek Kobiela. – Pojemność 125 cm. Tylko że chcieli jednak trochę się wyróżniać. [...] Stąd ich marzenie, żeby ta SHL-ka miała wygląd motoru stricte sportowego. I jeszcze na dodatek związanego z Wybrzeżem. Postanowili przelakierować go na kolor jasnożółty, po czym obarczyli całym wykonaniem... mnie. U lakiernika spędziłem chyba z tydzień, żeby SHL-kę do tego pożądanego koloru przywołać. I potem wspólnie jeździli. Raczej szaleńczo, także po plaży, bo to był motor ich dwóch. Musiałby pan widzieć, jak pruli brzegiem morza w przekonaniu, że świat wstrzymał oddech”^[19].

Kobiela i Cybulski cieszyli się tak wielką popularnością w Trójmieście, że gdy pojazd został skradziony, to po kilku dniach odnalazł się przed wejściem do SPATIF-u z karteczką: „Przepraszam, nie wiedziałem czyj”.

Oczywiście Bobek nie byłby sobą, gdyby nie robił dowcipów kosztem Zbyszka, gdy ten samotnie szalał na motorze.

„[...] przyjeżdża Bobek – wspominał Zbigniew Józefowicz. – Siada, pytamy, co ze Zbyszkiem? Aaa, Zbyszek, to chyba nie przyjedzie... – Jak to nie przyjedzie? – Kiedy jechałem autobusem, minąłem go po drodze. – Jak to po drodze? – No, motor, Zbyszek... – Co, motor, Zbyszek? – Ja nic nie powiem, nic nie wiem. – Zmartwieliśmy. Po jakimś czasie przyjeżdża Zbyszek. – To ty żyjesz? – A co? – Bobek mówił, żeś się rozwalil na motorze. – Ja nic nie mówiłem, ja nie mówiłem, że zginął. Ja mówiłem, że Zbyszek i motor. – Na co Zbyszek: – Zepsuł mi się motor, no i nie wiedziałem, co zrobić, nie było nikogo, kto by mi pomógł”^[20].

Motocykl był eksploatowany praktycznie non stop i często odmawiał posłuszeństwa. Właściciele starali się usuwać usterki samodzielnie, w efekcie często pojawiali się na spotkaniach straszliwie umorusani. Ale to był właściwy szyk dla fanów motocykli, każdy posiadacz jednoślada powinien przecież osobiście rozkręcać na części ukochaną maszynę...

Kobieli i Cybulskiemu wystarczało pieniędzy na utrzymanie motocykla, ale na odzież już niekoniecznie. Na co dzień obaj chodzili w identycznych czerwonych swetrach, które rzadko (szczególnie Zbyszek) oddawali do prania. Bogumił jednak znalazł rozwiązanie, aby na randkach prezentować się efektownie. Zakładał wówczas kolorowe kamizelki, które „pożyczał” z teatralnego magazynu. Ale potrafił również urządzać przyjęcie urodzinowe, na którym witał gości w stroju Adama...

„Bobek uwielbiał się przebierać – wspominał Jerzy Gruza. – Zawodowo i prywatnie. Znam kogoś, kto uważał, że najlepiej wyglądał na plaży nudystów. Gdzie tylko dopadł jakiegoś kapelusza, płaszcz, wdzianka, szalika, wkładał je na siebie. Stawał przed lustrem i już był kimś innym. Napoleonem, amantem, pederastą, kucharką, księdzem... W przeciwieństwie do Zbyszka Cybulskiego, którego bardzo trudno było przebrać, Bobek natychmiast zmieniał się, miał niebываłe zdolności kreacyjne, począwszy od zewnętrznej podatności na efekt kostiumu”^[21].

Oczywiście Kobiela nie byłby sobą, gdyby nie wykorzystywał tego do kolejnych dowcipów. Aktor nie mógł bowiem żyć bez codziennej dawki humoru.

„Wajda mówi, że praktycznie mógł zagrać wszystko – kontynuował Gruza. – To prawda. Pół żartem, pół serio zrobiłem z nim kiedyś próbne zdjęcia do roli babci w filmowej serii telewizyjnej. Kiedy wszedł do studia, już ucharakteryzowany, w kostiumie starszej pani, wszyscy zbaranieli. Był najbardziej autentyczną babcią, jaką kiedykolwiek widzieliśmy w życiu. Po zdjęciach usiadł, założył nogę na nogę, odstąpił kolano i powiedział zalotnie: »Babcia jak była młoda, to też lubiła chodzić na dziewczynki«”^[22].

MATERIALNY WYMIAR SŁAWY

„Pod koniec maja była tu na Wybrzeżu Rada Kultury z Warszawy – pisał Bobek do matki w czerwcu 1955 roku – cały aktyw kulturalny Polski z ministrem Sokorskim na czele. Nikt z nich nie był na żadnym przedstawieniu w Teatrze Wybrzeże, natomiast w sobotę zajechały przed nasz teatrzyk [Bim-Bom – S.K.] wytworne samochody, z tych zaś wysiedli (uwaga!, uwaga!): minister Sokorski, vce-min. Motyka, vce-min. Wilczek, Dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów – W. Balicki, vce-dyr. Centralnego Zarządu Teatrów – W. Pański i jeszcze z piętnastu facetów, w tym najwybitniejsi aktorzy i reżyserzy, jak: Axer, Kreczmar, plastycy – między innymi Studnicki, Wnukowa itd., laureaci nagród państwowych, tak, tak!”^[23].

Dla gości dostawiono krzesła, zdenerwowany Kobiela biegał za kulisami, a Cybulski „siedział zamknięty w wychodku, aby nie denerwować aktorów”.

Przedstawienie zakończyło się sukcesem i „cała ta dostojna ferajna przyszła za kulisy”. Oficjalnie uznano, że Bim-Bom jest „młody, świeży, wzruszający, ambitny, problemowy, dojrzały zawodowo, i że można go wszędzie na świecie pokazać”.

To nie był wyjątek, o Kobieli i Cybulskim zaczęło robić się głośno w kraju, co miało przełożenie na ich sytuację materialną. Niebawem zmienili SHL-kę na jawę 175, a następnie kupili dwa motory. Wreszcie Bogumił dorobił się pierwszego samochodu, został właścicielem używanego fiata 500.

Pojazd stał się jednak przyczyną jego dalszych problemów finansowych, utrzymanie auta okazało się bowiem znacznie bardziej kosztowne niż utrzymanie motocykla. Poza tym Bobek miał chyba zwykłego pecha.

„Kupiłem fiacika – pisał do matki. – Od razu na drugi dzień ruszyłem do Starogardu, tam, gdzie kręca *Krzyżaków*. Postawiłem samochód i poszedłem na plan. Wracam za 10 minut, patrzę, maska wgnieciona, lampa urwana, szyba rozbita. Jakiś wojskowy szofer cofał ciężarówkę i subtelnie mnie najechał. Szukaj wiatru w polu. Tak że z miejsca kosztowało mnie to ponad 2 tysiące, a do tej pory samochód niegotowy”^[24].

Kobiela przyznawał, że „bez samochodu już by nie mógł się obejść”, a o jego fiacika Cybulski jest „okropnie zazdrosny”. Oczywiście remont samochodu przekraczał możliwości płatnicze Bobka,

więc prosił rodzinę o pomoc:

„Chwilowo jestem w nędzy, ale dałem sobie zrobić spodnie, bo już wszystko ze mnie spadło. Dobrze by było, gdybyście coś sprzedali, ale nie na gwałt i głupio! Ja będę mógł pomóc za jakiś miesiąc – dwa”^[25].

Kobiela czasami dostawał większe honoraria, problemem był jednak regularny dopływ gotówki. Pobierał wynagrodzenie z kilku źródeł, większe pieniądze (jednorazowo) otrzymywał za reżyserię, ale najbardziej opłacała mu się gra w filmach.

„Mam propozycje do 3 filmów. W międzyczasie wyrwałem się na tydzień do Łodzi do *Zamachu na Kutscherę* (próbne zdjęcia), a jeszcze umówiony jestem z Hasem na nieduży, ale świetny epizod w *Pożegnaniach* Dygata. To wszystko nie koniec, bo – uwaga!, uwaga! – podpisałem umowę już – na dużą rolę (18 dni) – w *Popiele i diamentcie* Andrzejewskiego. Wyśrubowałem stawkę na ryczałt – 20 tysięcy złotych! Jadę w poniedziałek na pierwsze zdjęcia i cieszę się jak dziecko”^[26].

To właśnie po filmie Wajdy kupił fiacika, swój pierwszy samochód. W tych czasach był to symbol niezwyklego luksusu.

Przy okazji doskonale zdawał sobie sprawę z faktu, że do sprawnego funkcjonowania w świecie artystycznym PRL konieczne są dobre kontakty z władzą.

„Słyszę, że będą występy dla Cyrankiewicza – pisał do rodziny. – Wolę z nimi dobrze żyć, bo w końcu jak przyjdzie załatwić przydział jakiegoś mieszkania czy czegoś innego, to jedno słowo takiego władcy wystarczy, zamiast miesiący chodzenia”^[27].

Towarzysz premier zawsze miał słabość do artystów, a jedno jego słowo mogło rozwiązać wiele ich problemów. Przekonał się o tym i Kobiela, gdy niespodziewanie dostał talon „na samochód małowartościowy z importu”. A do tego płatność rozłożono „na 24 raty, co było wyjątkowym przywilejem”.

Razem z nim talony na podobne pojazdy otrzymali Dygat i Konwicki, co dla Bobka oznaczało poważną nobilitację. Inna sprawa, że „prezent” od Cyrankiewicza stał się przyczyną poważnych dylematów ekonomicznych aktora. Pojazd należało wykupić, a on oddał właśnie fiacika do remontu.

„No i teraz nie wiem, co zrobić – zwierzał się matce. – We fiacika tyle włożyłem i lubię go jeszcze, co prawda stoi teraz w remoncie i pieniędzy nie dałem, bo nie mam, ale pożyczę chyba z teatru i będę miał na chodzie [...] Sprzedać fiata i kupować ten »przywilej«? Miałbym za to nowy, z gwarancją, że pojeżdżę ze dwa lata bez naprawiania. A może spróbuję sprzedać ten na raty, bo to można z 10 tysięcy zarobić, ale tylko komuś znajomemu (komu?), bo nie wolno itd. [...] A najsmieszniejsze, że uszczęśliwiony nie mam za bardzo skąd zdobyć pieniędzy, kombinuję – kombinuję zamiast robić coś sensownego”^[28].

Czasy PRL były epoką absurdów ekonomicznych. Przydziałowy nowy pojazd można było wykupić za równowartość dotychczasowego, mocno zużytego pojazdu niższej klasy. I do tego jeszcze na nieoprocentowane raty. Faktycznie opłacało się żyć dobrze z władzą i rzeczywiście Kobiela miał nad czym się zastanawiać. Inna sprawa, że aby podołać wszystkim wyzwaniom ekonomicznym, dużo wówczas pracował i listy do rodziny często kończył zwrotem: „Całuję w biegu”...

WARSZAWA

Gdy 30 sierpnia 1960 roku Zbigniew Cybulski poślubił Elżbietę Chwalibóg, to obaj przyjaciele byli wówczas już w trakcie przeprowadzki do stolicy. Znaleźli zatrudnienie w Teatrze Ateneum, skąd Kobiela przeniósł się do Komedii. Z powodu zmiany stanu cywilnego przez Zbyszka nie zamieszkali już razem.

Kobiela opuścił Wybrzeże z powodów finansowych. Nie ukrywał, że Warszawa dawała mu większe możliwości, tutaj bowiem mógł łatwiej łączyć pracę w różnych miejscach.

„[...] po prostu nie potrafiłem wyżyć z mojej gaży teatralnej – tłumaczył powody opuszczenia Trójmiasta – natomiast w Warszawie sytuacja zmieniła się diametralnie. Ale żyję z zegarkiem w ręku, pomiędzy kabaretem, filmem, telewizją, ciągle w pociągu, autobusie, taksówce. [...] I czuję, że wraz z wyjazdem z Wybrzeża skończył się etap mojej młodości. I że ta dorosłość, która przyszła, jest dorosłością w znaczeniu negatywnym, dorosłością, która przelicza czas na pieniądze”^[29].

Jeszcze przed przeprowadzką do stolicy rozpoczął współpracę z warszawskim kabaretem Wagabunda, gdzie zarabiał nieporównywalnie lepiej niż w Trójmieście. Kabaret cieszył się ogromną popularnością i Kobiela „objechał z nim całą Europę i Stany, a Polskę przeorali chyba wzdłuż i wszerz paręnaście razy”.

„»Wagabunda« płaci – pisał w maju 1960 roku do matki. – To jednak świetna instytucja. Wszystkie długi uregulowane. Jestem czysty i jeszcze mam 5 tysięcy ma książeczce. Samochód naprawiony, przyjechałem nim z Gdańska, przywożąc większość rzeczy. Chodzi znakomicie. Teraz musimy się wziąć za Wasze długi. Ponieważ za 3–4 dni będę w Katowicach, to wolę przywieźć, niż posyłać, no chyba żebyście bardzo nagle potrzebowali – zadesperujcie”^[30].

Szefową zespołu była Lidia Wysocka, a współpracowali z nim artyści tej miary, co: Maria Koterbska, Edward Dziewoński, Wiesław Michnikowski, Mieczysław Czechowicz czy Stanisław Tym. A skoro w jego składzie pojawił się Kobiela, to nie mogło tam zabraknąć również Cybulskiego, chociaż Zbyszek pozostał w zespole tylko przez trzy miesiące. Jego osobowość aktorska nie pasowała do Wagabundy, w efekcie dostawał „większe brawa przy wejściu niż przy zejściu ze sceny”.

„Byli jeszcze w programie Cybulski i Wojnicki – pisał Jan Bober na łamach »Gazety Krakowskiej«. – Niestety nie można powtórzyć na wesole *Popiołu i diamentu*, a »Wagabunda« to nie »Bim-Bom«... Zaś Wojnicki ze swoim głosem bardzo kulturalnego pieśniarza bardziej nadaje się do »Arabeski«, gdzie błyszczałby jak gwiazda pierwszej jakości, aniżeli do zdecydowanie innych wymiarów estradowych »Wagabundy«”^[31].

Natomiast Kobiela błyskawicznie odnalazł się w zespole kabaretu. Nie tylko doskonale sprawdzał się na scenie, ale również jak zwykle był duszą towarzystwa. Pewnego dnia ofiarą jego dowcipu padł poeta i satyryk, Marian Załucki.

„[...] był człowiekiem szalenie wrażliwym i niepewnym siebie – wspominała Załuckiego Maria Koterbska. – Na jednym z przedstawień, schodząc ze sceny po wyjątkowo chłodno przyjętym występie, narzekał:

– Cóż to za okropna publiczność. Nie ma pojęcia o niczym. Po co tu przyszli. Na pewno chcieliby, żebym się pośliznął na skórcie od banana i wpadł twarzą w tort. Albo żebym powiedział »dupa!«. To by ich śmieszyło. Co za prymityw!

Chłopcy natychmiast postanowili go dobić. W przerwie wpadł do garderoby z grobową miną

napuszczony przez Bobka Wojtek Furman.

– Marian! Coś ty zrobił!?

– Jak to co ja zrobiłem? Nic nie zrobiłem.

– Przed chwilą przyszedł do mnie jakiś facet i poskarżył się, że to skandal, żeby artysta takiej klasy ubliżał publiczności po swoim występie.

Marian był przerażony i blady jak ściana.

– Jezus Maria! Jak to jest możliwe, że oni to słyszeli?!

Na to Kobiela:

– Pewnie mikrofon był włączony.

– Jaki mikrofon?

– Ten, co stoi zawsze w kulisach po piosence Marysi.

– Jezus Maria!

O mało nie dostał zawału.

– W drugiej części nie wychodzę. Wygwizdzą mnie.

– Może powinieneś ich przeprosić.

– Jak?!

Trwało to jeszcze dobrych pięć minut, zanim chłopcy wreszcie powiedzieli wykończonemu Marianowi, że to tylko żart. Ze dwa dni z nimi nie rozmawiał”^[32].

Wagabunda nie wyczerpywał jednak aktywności kabaretowej Bobka, aktor pojawiał się także w programach Dudka i telewizyjnym Kabarecie Starszych Panów. Ale największym wyzwaniem było *Poznajmy się*, cykliczny program telewizyjny z udziałem publiczności realizowany razem z Jerzym Gruzą i Jackiem Fedorowiczem.

„Nie przerażała go myśl, że staje sam na sam z publicznością bez autora – wspominał Gruza. – Był sam autorem, nie w znaczeniu dosłownym, ale dlatego, że budował i wywoływał sytuacje, wiedział, kiedy i jak spointować to, co rodziło się między sceną a publicznością. [...] Uczył nas, jak się bawić, widzieć w rzeczach ludzkich, błahostkach, ten błysk odwrotnej, śmiesznej strony życia. [...] Przełamywał konwenans, uczył publiczność swobody i naturalnej reakcji. Uczył śmiać się”^[33].

Kobiela miał jednak problemy z aklimatyzacją w stolicy. W Trójmieście uważano go za króla sceny, natomiast w Warszawie panowała ogromna konkurencja. W efekcie przyjmował niemal każdą propozycję i w branży opowiadano, że współpraca z Kobielą zaczyna się od uzgodnienia z nim wolnego terminu...

LIRYCZNA TWARZ PRZEŚMIEWCY

„Poznałam mojego męża na plaży w Karwi – wspominała Małgorzata Nowakowska – gdzie pojechaliśmy razem z koleżanką. Byliśmy wtedy w Sopocie na wakacjach i pojechaliśmy z wizytą do ekipy filmowej naszych znajomych – do Karwi na plażę. I tam był Bobek tak

śmiesznie przebrany, że nie sprawiał wrażenia amanta, bo miał taki kostium przedwojenny w paski, długi... w zasadzie takie kalesony na ramiączkach. Poznaliśmy się, ale nie zrobił jakiegoś piorunującego wrażenia. Raczej mnie rozśmieszył. Zresztą przez całe życie potem mnie rozśmieszał”^[34].

Wprawdzie Kobiela przekroczył już 30. rok życia, ale nie zamierzał spoważnieć. Dalej płatał figle znajomym i aranżował najdziwniejsze sceny towarzyskie, aby tylko osiągnąć humorystyczny efekt. Inna sprawa, że jego przyjaciele chyba właśnie tego od niego oczekiwali.

„On był aktorem też w życiu – wspominał Jerzy Gruza. – Odgrywał różne sytuacje – dramatyczne, śmieszne, potrafił w każdej chwili coś zaimprovizować. Bawił się tym, że mógł kogoś wplątać w kłopotliwą sytuację. [...] Miał w naturze taką nieodpartą chęć postawienia drugiego człowieka w sytuacji krępującej”^[35].

Był przy tym mistrzem prowokacji. Pewnego dnia pojawił się w Domu Pracy Twórczej ZLP w Oborach, gdzie na tarasie kilku znakomitych literatów czytało właśnie prasę (Antoni Słonimski, Marian i Kazimierz Brandysowie). I z niewinną miną zapytał, kto „z polskich pisarzy mieszkających teraz w Oborach jest najciekawszy?”. W odpowiedzi jego rozmówcy jednocześnie zakryli twarze gazetami...

Scena w Oborach nie była wyjątkiem, Kobiela bowiem nawet z czytania książek potrafił uczynić prawdziwe misterium. Znajomym chętnie pokazywał, jak rozumie zalecenie, aby dzieła literackie czytać od deski do deski.

„[...] czytał każdą książkę bardzo starannie – tłumaczył Gruza. – Zaczynał powoli od tytułu, tłumaczenia, kto był redaktorem, kto korektorem, jakie wydawnictwo, ilość nakładu, gdzie mieści się drukarnia... Rozdział pierwszy... No, nie przeczytał w swoim życiu wiele..., ale za to bardzo dokładnie”^[36].

Małgorzata Kobiela twierdziła jednak, że zachowanie męża było jednak wyłącznie grą, mającą pokryć nieśmiałość i chorobliwy brak pewności siebie. Pobrali się w 1963 roku, spędzili razem sześć lat i jej opinii należy traktować poważnie. Pani Małgorzata z zawodu była bowiem lekarzem psychiatrą, co jednak wcale jej nie pomagało w codziennym życiu.

„To był człowiek zagubiony i psychicznie zdecydowanie kruchy – tłumaczyła w rozmowie z Maciejem Szczawińskim. – Mimo pozorów nie radził sobie. Ludzie czasami brali to za »sposób«, taki rodzaj maski. Ale potrafili też kpić z niego i wykorzystywali tę miękkość, kiedy tylko wyczuli, że on jej nie udaje. Pewnie komuś, kto wyobraża sobie Bobka na podstawie ról, albo niektórych, pożałuj Boże, towarzyskich obserwacji, moje słowa mogą się wydać »idealizacją po czasie«. Jakimś wymysłem wręcz. Bóg z nimi”^[37].

Wdowa po Kobieli uważała po latach, że okazała się o wiele gorszą żoną niż on mężem. Starał się jej dać poczucie bezpieczeństwa (temu służyła jego aktywność zawodowa), drażniła ją jednak „bezzadność i bezbronność” Bobka.

„[...] oboje byliśmy ludźmi raczej słabymi – przyznawała – a już na pewno zbyt wrażliwymi. I stąd chyba ta silna potrzeba siebie nawzajem. Zresztą, najlepszy dowód to jego listy. Często pisał, że wolałby nie zarabiać już tych pieniędzy, byle wrócić do domu. Bo tęsknił, zwyczajnie tęsknił i źle te nasze rozłąki znosił. Ja też”^[38].

W swoich listach nazywał ją czule „Biedronką” i bez zahamowań zwierzał się jej z chwil słabości i załamania. Bez niej czuł się źle nawet w ulubionym Krakowie.

„[...] mnie nic nie obchodzi: czy dobrze gram, czy źle, czy jem, czy piję, czy idę ulicą. A jeszcze, co gorsza, dziesiątki przyjaciół, znajomych, rodzina, i wszyscy wylewni, serdeczni. Ja uśmiecham się, dłonie ściskam, rozmawiam, a w duszy potwornie smutno [...] Już naprawdę nie wiem, co ze sobą zrobić, bo męczę się”^[39].

Małgorzata także źle znosiła rozłąkę, gdy mąż wyjeżdżał, to świat przestawał dla niej istnieć. Kobiela o tym wiedział i to jeszcze bardziej pogarszało jego samopoczucie.

„Smutno mi jakoś i dziwnie przed tą Ameryką – pisał do matki, zanim wyjechał z Wagabundą do USA – bo ja jestem jednak nostalgista, natura kameralna, więc mnie ta odległość trochę mrozi. Poza tym żal mi Gośki. Ona pustelnik-samotnik. Jak ja wyjeżdżam, wszelkie kontakty ze światem zrywa, siedzi sama i zadręcza się”^[40].

Podczas pobytu na drugiej półkuli zabijał tęsknotę za żoną kupowaniem jej upominków. Szczególnie gustował w bieliznie i w sklepach w Chicago zaczęli „brać go za zбочeńca fetyszystę, bo ciągle oglądał pończochy i biustonosze”...

Zawsze starał się spełniać marzenia żony i sprawiać jej niespodzianki. Małgorzata uwielbiała eleganckie buty, dlatego po powrocie z jednego z zagranicznych wojaży wyjął z walizki siedem czy osiem par obuwia „w różnych kolorach, fasonach”. Doskonale wiedział, w jaki sposób sprawić jej radość...

„Kiedyś zauważyłam na wystawie na Nowym Świecie kapelusz – mówiła pani Małgorzata Maciejowi Szczawińskiemu. – Supermodny, kowbojski, no obłądny po prostu. Ale drogi potwornie. Więc ja, osoba rozsądna, zrezygnowałam zaraz i poszliśmy do SPATIF-u na obiad z Gruzą. Bobek zniknął co chwila, to jakiś telefon, to coś załatwiał. W końcu wychodzimy, lato, pusta szatnia, przy drzwiach zawsze pan Franek i w tej pustej szatni, co ja widzę? Na wieszaku »mój« kapelusz! Oranżowy! Kowbojski! Sam, samiuteńki wśród pustych wieszaków. Wyobraża pan sobie, jak się zdenerwowałam. »Mój kapelusz! – krzyczę – ktoś go kupił«... A pan Franek podszedł wolno do kapelusza, zdjął go: »To pani kapelusz« – mówi. Bobek w międzyczasie wyskoczył do tego sklepu, kupił go i co najważniejsze zaaranżował całą sytuację...”^[41].

Kobiela spędził w Warszawie dziewięć lat, ale chyba jednak nigdy tego miasta nie uznał za własne. W Trójmieście on i Cybulski potrafili załatwić niemal wszystko, a w czasach PRL znajomości znaczyły więcej niż pieniądze. Natomiast w stolicy brakowało mu odpowiedniej siły przebicia, problemy miał nawet z przydziałem mieszkania. Ostatecznie dzięki osobistej znajomości z prezesem jednej ze spółdzielni mieszkaniowych otrzymał nieduże M-3 na Powiślu. Lokal mieścił się na ósmym piętrze bloku przy ulicy Ludnej, zgodnie z ówczesnymi standardami był wyposażony w ciemną kuchnię. Oboje z żoną czuli się jednak szczęśliwi, mieli tam wspólnie spędzić cztery lata.

„[...] to nie był na pewno ktoś zbijający duże pieniądze – wspominała męża pani Małgorzata. – Czy o tych pieniądzach myślący jakoś szczególnie. [...] Po prostu jeździł, występował, chałturzył, bo wszyscy chałturzyli. Ale nie pieniądze były wtedy najważniejsze. Za to było tutaj [na Ludnej – S.K.] nieraz bardzo tłumnie, bardzo kolorowo i chyba niebanalnie. Czasem ponad dwadzieścia osób. Mieliśmy swoje towarzystwo, swoje spotkania, swój świat i swoje poczucie humoru. Inaczej się żyło, inaczej się rozmawiało, słuchało też chyba inaczej”^[42].

JAN PISZCZYK

Czasami jednak Kobiela sam prowokował problemy finansowe. W tych czasach wyjazdy zagraniczne były dobrą okazją do handlu, a za sprzedawane za granicą towary (lub honoraria

w dewizach) przywożono luksusowe dobra niedostępne w kraju. Był to intratny proceder, przynoszący wielokrotny zysk w stosunku do zainwestowanego kapitału.

Pan Bogumił nie różnił się pod tym względem od innych rodaków, a podróże z Wagabundą stwarzały mu liczne możliwości handlowe. Niestety, w jego przypadku sprawy najczęściej przebiegały tak jak w filmie Andrzeja Munka *Zezowate szczęście*. Wszystko miało być wspaniale, a wychodziło jak zawsze.

„Liczyłem, że wszystkie zarobione w Izraelu pieniądze przywożę – skarżył się Kobiela w liście do matki – i w ten sposób stanę na nogach, tymczasem jak idiota (znasz mój zmysł handlowy) dałem sobie wmówić kupienie w Atenach futra (»jak nic dadzą w Polsce ze 30 tysięcy«). I rzeczywiście, jak bałwan, kupiłem czarne, piżmowe, z czapką, po czym dumny jak paw, że wiozę taką fortunę, przyleciałem do Polski. Zimna woda na głowę! Tysiące wycieczek przywozły do Polski miliony takich futer... Warszawa zasypana futrami, futro na futrze wyziera spod futra, a nikt nie kupuje. Z największym wysiłkiem i protekcjami przyjęli do komisju.

Do tej pory wisi, a ja brnę w długi. W drugim komisju wisi ta kurtka zamszowa z Anglii, też już trzy miesiące bez skutku. Ale jestem dobrej myśli! Z miejsca się wziętem za jakieś teksty telewizyjne, ratę z filmu też dostałem, pierwsze pałace długi zepchnąłem”^[43].

W filmie wciąż jednak płacono najlepiej, a Kobiela na brak propozycji nie narzekał. Jego pierwszą poważniejszą rolą była postać podporucznika Dąbeckiego w *Eroice* Munka, natomiast zachwyty krytyków wzbudził jako Drewnowski w *Popiele i diamentach*.

„Drewnowski to przebiegły, chłodno kalkulujący cynik – pisał Krzysztof Demidowicz. – Grając kogoś takiego, łatwo było wpaść w płaską karykaturę. Kobiela wybrnął z tej sytuacji rewelacyjnie. Stworzył postać, jakby z Gogola, śmiesznią i grozną zarazem”^[44].

Uznano, że film Wajdy miał dwóch bohaterów. Pierwszym z nich był oczywiście Cybulski, natomiast Kobiela doskonale sprawdził się w epizodzie. I obok kreacji Zbyszka to właśnie jego rola wywarła na krytykach największe wrażenie.

W kwietniu 1959 roku Munk przystąpił do realizacji *Zezowatego szczęścia* na podstawie *Sześciu wcieleń Jana Piszczyka* Jerzego Stefana Stawińskiego. Główną rolę reżyser powierzył Kobieli, a Bobek zagrał ją wręcz brawurowo. Okazał się znakomitym odtwórcą postaci życiowego nieudacznika i oportunisty, starającego się przetrwać bez względu na okoliczności.

„[...] powoli zaczynam rozumieć impulsy, które kierowały moim postępowaniem – mówił Jan Piszczyk pod koniec filmu. – Otóż chyba zawsze usiłowałem, całkiem nieświadomie, przystroić się w szaty uznanego przez opinię bohatera danego historycznego okresu. W życiu dziecka był nim harcerz, później podchorąży, wreszcie konspirator... Wszystkie te etapy przebiegłem w bezowocnej pogoni za życiowym powodzeniem. Czy mogłem przypuszczać, że wszędzie czeka mnie nieuchronna klęska?...”^[45].

Film Munka ukazywał najnowsze dzieje Polski w sposób odległy od dotychczas obowiązujących standardów. Nie było tam bohaterstwa i heroizmu, tylko szamotanina głównego bohatera z prześladowającym go pechem. Piszczyk gotów był na każdy kompromis, akceptował każdą ideologię, ale i tak zawsze ponosił klęskę. I te jego niepowodzenia z kobietami...

„Rola Piszczyka napisana była specjalnie dla Kobieli – uważał Tadeusz Sobolewski. – Bez niego ten film byłby może tylko dydaktyczną satyrą na ludzi bez własnego oblicza. [...] Aktor pokazywał człowieka uwikłanego w nieprawdę i tę nieprawdę demaskował. Jego bohater chce

przybrać formę, w której inni by go akceptowali. Chce być taki jak inni, ale pech, czy może nadmiar dobrych chęci sprawia, że ten gorliwiec zostaje rozpoznany i wyśmiany”^[46].

Niestety, właściwie już nigdy więcej Bogumiłowi nie powierzono równie znakomitej roli. Co gorsza, Piszczyk go zaszufładkował, Kobiela grywał dużo, ale z reguły były to epizody lub role drugoplanowe (wziął udział w realizacji ponad 40 produkcji!). Był również współautorem scenariusza *Do widzenia, do jutra* (wspólnie z Cybulskim i Wilhelmem Machem).

Kobiela okazał się jednak tak znakomitym aktorem, że nawet z roli drugoplanowej potrafił stworzyć prawdziwą perełkę. Krytycy i publiczność zachwycali się jego kawalerem Toledo w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Wojciecha Hasa, a przecież doskonałych aktorów w tej produkcji nie brakowało...

Pech jednak czasami powracał. Gdy wreszcie pan Bogumił dostał dużą rolę na miarę swoich możliwości w ambitnym filmie (*Ręce do góry* Skolimowskiego), to obraz zatrzymała cenzura i na ekrany wszedł dopiero kilkanaście lat później. Inna sprawa, że scena z podwójnymi oczami Stalina i paniczna ucieczka Kobieli przeszły do historii polskiej kinematografii.

Trudno powiedzieć, jak potoczyłaby się filmowa kariera Bobka, gdyby dłużej współpracował z Andrzejem Munkiem. Reżyser ten chyba jako jedyny twórca w kraju potrafił „operować zarówno językiem tragedii, jak i komedii”, będąc „mistrzem w obnażaniu fałszu narodowych stereotypów i symboli”. A Bogumił znakomicie sprawdzał się w rolach tragikomicznych i zapewne jeszcze nieraz spotkaliby się na planie. Niestety, Andrzej Munk zginął w wypadku samochodowym pod Łowiczem we wrześniu 1961 roku...

WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ

Kobiela był osobą bardzo lubianą w środowisku, przyjaźnił się z Romanem Polańskim, Januszem Morgensternem, Krzysztofem Komedą, Wojtkiem Frykowskim (wspólnie z Komedą był świadkiem na jego ślubie z Agnieszką Osiecką). Natomiast przyjaźni z Polańskim nie przerwała nawet emigracja reżysera i gdy Wagabunda występował w Londynie, to na przedstawieniu pojawił się pan Roman, porywając Bobka ze sobą.

Aktor nie pozostał również odporny na motoryzacyjne pasje świata filmowego. Fiacika 600 zastąpił fiatem 850, a następnie przesiadł się do bmw 1600, co było elementem „środowiskowego współzawodnictwa w kupowaniu bmw”. Tej modzie oparł się tylko Cybulski, ale on ze Szwecji przywiózł sportowe volvo. Nie prowadził jednak auta osobiście, nigdy bowiem nie znalazł czasu na zrobienie samochodowego prawa jazdy. I na swoje nieszczęście jeździł pociągami.

Bobek był bardzo dumny ze swego bmw i po jego zakupie z wyższością traktował kierowców innych pojazdów.

„Pamiętam: Bobek lekceważący na widok mojego fiata – narzekał mąż jego kuzynki, kompozytor Wojciech Kilar. – Ten samochód wydawał mi się wówczas ósmym cudem świata, to są w końcu lata sześćdziesiąte, PRL. Ale on sam jeździł akurat bmw. Bobek błyskotliwy, Bobek elokwentny, jakiś taki celny, potrafi rzeczywiście świetnie puentować różne sytuacje, Bobek brylujący w towarzystwie, które zawsze – oooo! aaaa! [...]

A do Katowic przyjeżdżał coraz rzadziej. Coraz rzadziej zaglądał też do Tenczynka. No cóż, wchłaniał go ten inny świat. Warszawski”^[47].

Kobiela faktycznie brylował w towarzystwie, ale Kilar chyba niesłusznie oskarżał go

o gwiazdorskie odruchy. Aktor rzeczywiście chciał korzystać z efektów własnej ciężkiej pracy, jeździł dobrym samochodem, ubierał się elegancko, ale mężczyźnie zbliżającemu się do 40. roku życia nie wypadało już siadać na rozklekotany motor i nosić przybrudzonych swetrów. A do Tenczynka jeździł wtedy, gdy pozwalał mu na to czas. Nigdy też nie wyrzekł się rodzinnej miejscowości, a szczególnie grzybobrania w tamtejszych lasach.

Układało mu się w życiu coraz lepiej, myśleli też z żoną o dziecku. W styczniu 1967 roku spotkał go jednak wyjątkowo bolesny cios, na Dworcu Głównym we Wrocławiu pod kołami pociągu zginął Zbyszek Cybulski. Bogumił do końca życia nie otrząsnął się po tej tragedii.

Gdy Andrzej Wajda przystąpił do realizacji filmu poświęconego pamięci Zbyszka (*Wszystko na sprzedaż*), to nie mogło tam zabraknąć Kobieli. Wprawdzie pojawił się tylko w epizodzie, ale jego żarliwy monolog na zawsze zapada w pamięć. To wypowiedź przyjaciela, człowieka, który nie zgadza się z koncepcją reżysera na temat osoby zmarłego. I przypomina, że artysta nie może nigdy oderwać się od swoich korzeni.

„[...] To chyba dosyć jasne – mówił nerwowo, przyspieszając z każdym zdaniem. – Nie ma człowieka znikąd, [taki] jest tylko w tych waszych filmach salonowych. A jak w życiu przychodzi jakaś autentyczna kariera, jakieś festiwale, jakieś te twoje garnitury dwurzędowe, to proszę ciebie, rzeszowskie i kieleckie trzyma cię za nogi i pozwala ci stać na tych nogach, bo tam było twoje dzieciństwo i twoja młodość. Jakiś wujek stary, przyjaciel, ksiądz katecheta, oni śledzą tę karierę, słuchają radia. I mówią, to jest nasz Bobek, nasz Andrzej, [dlatego] nie wolno się wygłupić, reprezentuje się coś, kawał lasu, jakieś piachy! Oni tam walczyli, a ty teraz odcinasz kupony, tak? I dlatego jak chcesz zachować prawdziwą twarz, to musisz wiedzieć, że odpowiadasz za województwo swojej młodości!”^[48].

Może dlatego Kobiela starał się nigdy nie zapominać o Tenczynku...

CZŁOWIEK Z M-3

Pan Bogumił mógł cierpieć po stracie przyjaciela, ale był profesjonalistą i znał swoje obowiązki. Jeszcze przed realizacją *Wszystko na sprzedaż* zagrał w innym filmie Wajdy, *Przekładaniec*, a następnie w komedii Leona Jeannota, *Człowiek z M-3*. Film Wajdy jest już niemal całkowicie zapomniany (Bobek wcielił się tam w postać kierowcy rajdowego), natomiast drugi obraz do dzisiaj cieszy się ogromną popularnością.

Bobek grał w nim lekarza ortopedę, który, aby zamieszkać w upragnionym M-3, musi ożenić się w ciągu miesiąca. Dwa pokoje z kuchnią przydzielano bowiem wyłącznie żonatym, a on był człowiekiem stanu wolnego. Perypetie uczuciowe doktora Tomasza Piechockiego poprowadzono w sposób niezwykle błyskotliwy, a Kobiela nie zawiódł. Zaś kuchenna scena tenisowego forhendy przy użyciu jajka i patelni to już prawdziwe mistrzostwo świata.

W ostatnich ujęciach filmu główny bohater wraz ze swoją wybranką obserwują budowę bloku, w którym mają dostać upragnione mieszkanie. Można przypuszczać, że Kobiela, kręcąc tę scenę, miał reminiscencje z własnego życia, gdy w połowie lat 60. oglądali z żoną plac budowy przy ulicy Ludnej i cieszyli się na obiecane własne M-3...

Premiera filmu odbyła się pod koniec lutego 1969 roku, zaś dwa miesiące później los ponownie dał znać o sobie. Do Polski przywieziono znajdującego się w stanie śpiączki Krzysztofa Komedę, a gdy przyjaciel po kilku dniach zmarł, to Bogumił ponownie popadł w depresję. Podczas pogrzebu dyskretnie obserwował go Andrzej Wajda, który nawet w takiej chwili nie zapominał o swoim zawodzie. I wtedy doszedł do wniosku, że Bogumił doskonale sprawdzałby się w rolach

szekspirowskich.

„Myśl, że byłby znakomitym odtwórcą którejś z rzymskich postaci Szekspira, przyszła mi do głowy, kiedy patrzyłem na niego podczas pogrzebu Komedy. Poruszył mnie wyraz głębokiego tragizmu, jaki wówczas miała jego twarz; wyglądał jak człowiek, który zajął na drugą stronę. Było mi wstyd, że w takiej chwili przychodzi mi do głowy myśl o wykorzystaniu tego w sztuce, ale jestem człowiekiem żyjącym, moje reakcje muszą kierować się w stronę życia”^[49].

Wajda niebawem rozpoczął z Kobielą rozmowy na temat realizacji *Makbeta* i aktor zapalił się do tego pomysłu. Główna rola w dramacie Szekspira dla Teatru Telewizji od dawna była jego marzeniem i szansą na zmianę wizerunku artystycznego.

Tym bardziej że nie była to jedyna propozycja dotycząca klasycznego repertuaru, jaką otrzymał w tym czasie. Jerzy Gruza przystąpił bowiem do realizacji komedii *Mieszczanin szlachcicem* Moliera – Bobek był odtwórcą tytułowej roli i jak zwykle stworzył fantastyczną kreację. Nie zdążył jednak już jej zobaczyć na ekranie.

Wajda ostatecznie zrealizował *Makbeta* z Tadeuszem Łomnickim w roli głównej. Krytycy jednak niemiłosiernie narzekali na ten spektakl, aktor bowiem zagrał króla Szkocji w sposób bardzo zachowawczy.

„Łomnicki nosi wąsy i bródkę, ma krótkie włosy szesane na bok – pisał Aleksander Jackiewicz. – Wygląda jak Sienkiewicz. [...] Było coś dziewiętnastowiecznego w Łomnickim. Także w grze. On grał Makbeta na cały regulator, jak w dawnym teatrze. Wszystko wygrywał. Wyobraziłem więc sobie Makbeta słabszym i bardziej przeciętnym, niż go się zwykle traktuje. Szeregowy dworzanin króla Duncana, dobry oficer, niezły wódz, dostaje nagle mandat na króla i rzuca się w wir walki z rozpaczą małego człowieczka, który do tego nie dorósł”^[50].

Czy zatem nie byłaby to rola wręcz stworzona dla Kobieli? Kontynuacja Jana Piszczyka w szekspirowskim wydaniu? Szkoda, bardzo szkoda, że nie było mu dane wystąpić na scenie jako Makbet.

Niemal zupełnie nieznaną pozostaje natomiast fakt, że Bogumił miał zagrać jedną z głównych ról w *Rejsie* Marka Piwowskiego. Miał wcielić się w postać fałszywego kaowca, którego ostatecznie odtwarzał Stanisław Tym. I mając w pamięci jego kreację, można tylko sobie wyobrazić, jak w tej roli prezentowałby się Kobiela. Zapewne byłaby to zupełnie inna postać i chyba znacznie ciekawsza. Nie ujmując bowiem nic panu Stanisławowi, to jednak Bobek był od niego znacznie lepszym aktorem. Niestety Bogumił zginął przed rozpoczęciem zdjęć do filmu.

ZAKRĘT POD KORONOWEM

Na polskich drogach jest wiele miejsc cieszących się szczególnie złą sławą, a jedną z nich jest zakręt na drodze nr 25 we wsi Buszkowo pod Koronowem. To w tym miejscu wypadki mieli: Waldemar Baszanowski (zginęła wówczas żona sztangisty), Irena Santor i Krzysztof Krawczyk. 2 lipca 1968 roku rozbiło się w tym miejscu białe bmw prowadzone przez Bogumiła Kobielę.

Aktor był dobrym kierowcą, lubił też szybką jazdę. W swoim bmw 1600, stosunkowo lekkim pojeździe o dobrym przyspieszeniu, Bobek czasami zbyt mocno dociskał pedał gazu. W nie najlepszym stanie były jednak opony samochodu, w kraju nie dało się kupić nowych, nawet za dewizy.

„Jechał nim z żoną na chałturę na Wybrzeże – opowiadał Jerzy Gruza. – On nie zapiął pasów, ona tak. Samochód dobrze trzymał się drogi – oni siedzieli z przodu, bagaże były z tyłu.

Przejechali już część trasy, gdy zaczął padać deszcz. Zrobiło się ślisko, więc przydałoby się większe obciążenie wozu. Widzą, że na autostopie stoi dwóch facetów. Gośka mówi: »Weźmy ich«. Bobek się zatrzymał i wtedy okazało się, że faceci mają ciężkie bagaże – namiot, plecaki. Kładą je obok siebie, na tylnym siedzeniu. Tam też przesuwają się środek ciężkości, wóz traci stabilność. Jest zakręt, Bobka znosi na drugi pas, łapie czołówkę z tirem. Gośka prawie wyskakuje przez okno. Bobek zostaje przygnieciony przez autostopowicza, który wbija go w kierownicę”^[51].

Początkowo wydawało się, że Bobek nie odniósł większych obrażeń, gdy pojawiło się pogotowie, to kazał zająć się żoną, która była ranna w głowę. Chwilę potem jednak zemdał, trafił do szpitala w Bydgoszczy, lekarze stwierdzili pękniętą śledzionę i liczne obrażenia wewnętrzne. Śmigłowcem przetransportowano go do Gdańska, gdzie przeszedł dwie operacje. Walka o jego życie trwała osiem dni, 10 lipca 1969 roku aktor zmarł.

„W ostatnią drogę do rodzinnego Tenczynka jechałem z bratem żukiem – wspominał Marek Kobiela. – Wynajęliśmy to auto specjalnie do przewozu zwłok. A że z Gdańska do Tenczynka jazda długa, dzień był przepiękny, ciepły, słoneczny, więc zatrzymywaliśmy się po drodze kilka razy na przydrożnych polankach leśnych. Wtedy sobie przypomniałem, że on tak strasznie lubił zbierać grzyby, już od dziecka. I na tych polankach, na skraju lasu znajdowałem grzyby, było ich niewiarygodnie dużo, aż dziw brał. Nie wiedziałem za bardzo, co zrobić, ale w końcu kilka z nich zabrałem ze sobą. Leżały obok trumny”^[52].

Na świeżej mogile Bobka żona postawiła koszyk grzybów, wiedziała, że mąż wolałby to zamiast kwiatów...

Kilka miesięcy później, w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia, telewizja wyemitowała *Mieszczanina szlachcicem*. Była to premiera, której Bobek już nie dożył, a ostatnie prace nad spektaklem stanowiły dla Jerzego Gruzy wyjątkowo traumatyczne przeżycie. Cały czas miał bowiem przed oczami postać zmarłego przyjaciela.

„Ciężka praca nad tekstem – mówił kilka dni po pogrzebie. – I znów wspaniałe próby, gdzie improwizował, grał, śmieszył nas do łez. A potem harówka w studio w upale, w ciężkich kostiumach. Trzymał się najlepiej ze wszystkich. Był wspaniały. Materiał wywoływano i kopiowano prawie przez miesiąc. Wczoraj zadzwonił telefon, że mogę go oglądać. Boję się iść do montażowni”^[53].

Małgorzata Kobiela powróciła do wyuczonego zawodu lekarza psychiatry. Nigdy więcej nie wyszła za mąż, do dzisiaj mieszka w M-3 przy ulicy Ludnej, tam, gdzie spędziła z Bogumiłem najlepsze lata swojego życia.

None

Rozdział 5

Dziwne koleje losu
Jerzego Skolimowskiego



„**Krótkie filmy JERZEGO SKOLIMOWSKIEGO** budziły niejakie zaniepokojenie profesorów swoją beładnością; ale student, jak wiadomo, uczy się, więc wolno mu robić rzeczy nieskładne. Tym więcej, że straty były minimalne, tyle co taśma kosztuje. We fragmentach tych Skolimowski występował sam jako główny aktor, zaś trzy różne role wykonywała Czyżewska po przyjaźni i bezpłatnie, zmieniając peruki i charakteryzację. Gdy Skolimowski skończył szkołę, okazało się, że wszystkie jego krótkometrażówki – wypracowania, składają się na pełny film”.
(Zygmunt Kałużyński)

Gdyby przeprowadzić konkurs na najbardziej nieprawdopodobną biografię filmową epoki PRL, to zapewne zwycięzcą zostałby Jerzy Skolimowski. Reżyser trafił bowiem do zawodu wyjątkowo skomplikowaną drogą – studiował etnografię, był poetą, trenował boks, pracował jako elektryk w zespole jazzowym. A gdy zdobył już uznanie w świecie filmu, to zajął się malarstwem, osiagając zresztą w tej dziedzinie znaczące sukcesy.

Jerzy Skolimowski urodził się na kilkanaście miesięcy przed wybuchem II wojny światowej. W czasie kampanii wrześniowej odniósł poważne obrażenia w wyniku eksplozji bomby, przez wiele lat mógł „ustami niemal dotknąć ucha”, późno zaczął mówić i na zawsze pozostało mu charakterystyczne jąkanie się. Podczas okupacji stracił ojca. Stanisław Skolimowski należał do konspiracji i został zamordowany, kiedy Jerzy miał pięć lat.

„Mój ojciec był jednym z szefów ZWZ na terenie Warszawy – wspominał Skolimowski. – Został aresztowany przez gestapo. Najpierw przebywał na Majdanku, potem wywieziono go do Flossenbürga w Niemczech i tam zagazowano. Razem z matką biwakowaliśmy pod drutami Majdanka, żeby podać mu trochę żywności. Ojciec nie znosił cebuli i czosnku, a tu nagle błagał, moją matkę o główkę czosnku, bo to miało go utrzymać przy życiu...”^[1]

Po wojnie matka została attaché kulturalnym polskiej ambasady w Pradze i Jerzy trafił do ekskluzywnego gimnazjum z internatem w Podiebradach. Siedział w jednej ławce z Václavem Havlem, a przełożonym jego grupy sypialnej był Miloš Forman. W tej samej szkole uczył się również Ivan Passer – w przyszłości scenarzysta *Pali się, moja panno*.

Skolimowski przebywał w Czechosłowacji przez trzy lata, z tego okresu pochodzą jego pierwsze sukcesy w kontaktach z płcią piękną. Zaczął spotykać się z jedyną dziewczyną w szkole, a właściwie nie sprzeciwiał się jej zamiarom.

„Raz w tygodniu cała szkoła chodziła do kina. I kto usiadł koło mnie? Lila. Zgasło światło. Ona była starsza i przejęła inicjatywę. To było piorunujące wtajemniczenie. No i ta potworna wściekłość tych wszystkich Czechów”^[2].

Natomiast z powodu innej dziewczyny, już po powrocie do kraju, zainteresował się boksem. Po latach uważał, że cierpiał wtedy na „kompleks wątlęgo faceta”, który musiał sobie radzić w życiu.

„Moją pierwszą miłością była jedna z najładniejszych dziewczyn na Saskiej Kępie, od Curie-Skłodowskiej. Kochał się w niej niejaki Plichta, największy zabijaka w dzielnicy. Zacząłem więc trenować boks. Okazało się, że jestem całkiem niezły, wygrałem parę walk, porozwalali mi łuki brwiowe, ale łyknąłem ringu. Rok później, kiedy szedłem do swojej panny, a z przeciwka nadchodził Plichta, nie ustąpiłem z drogi, a on zszedł na bok i mówi: cześć, bokser!”^[3]

Skolimowski traktował zresztą boks całkiem poważnie, trenował w warszawskiej Sparcie, stoczył ponad 20 walk. Połowę z nich przegrał, nigdy jednak nie został znokautowany ani też nie leżał na deskach.

„Myśmy walczyli o drugą ligę – wspominał ostatni występ na ringu – to była warszawska A klasa. Decydujące spotkanie odbywało się w kinie Znicz na Grochowie. Lali nas w straszny sposób, byłem w wadze półśredniej, czyli wchodziłem na ring jako szósty. Przegrywaliśmy już 10:0 i udało mi się tę walkę jakimś cudem wygrać, zresztą jedyną, jaką nasz zespół wygrał. Uratowałem honor drużyny i zszedłem z ringu na zawsze”^[4].

Skolimowski przestał trenować, ale zdobyte umiejętności nieraz przydały mu się w życiu.

Czasami bowiem wdawał się w awantury i właśnie dzięki ringowej przeszłości wychodził z nich obronną ręką:

„Kiedy studiowałem na Uniwersytecie Warszawskim, na jedną z potańcówek przy Krakowskim Przedmieściu wdarła się taka grupa z Powiśla... [...] Jeden z chłopaków był słynnym na całą okolicę chuliganem. Wołali na niego Atomek. Mały i bardzo szybki. On szedł pierwszy i wszystkich przepychał. W pewnym momencie dotarł do mnie. Udało mi się wyprowadzić cios. Padł, a reszta się zmyła. Ale na tym historia się nie skończyła. Atomek rozповідаł, że miałem na palcu sygnet. Inaczej przecież nie mógłbym go ściąć z nóg jednym ciosem. A ja w życiu nie nosiłem żadnych pierścieni!”^[5].

Skolimowski miał talent plastyczny i początkowo zdawał na Akademię Sztuk Pięknych, ostatecznie wylądował jednak na Historii Kultury Materialnej (połączenie etnografii z archeologią). Czuł, że „obcuje z rzeczami pięknymi, wielkimi”, ale wiedział, iż „są one dla niego za mądre, zbyt skomplikowane”. Zapewne z tych powodów nigdy nie obronił pracy magisterskiej (o więźbach dachowych na Kurpiach), zwłaszcza że wówczas pochtaniały go już zupełnie inne sprawy.

JAZZ

„Nie wiem, jakim cudem udało mi się uczestniczyć w najważniejszych wydarzeniach tamtego czasu – wspominał Skolimowski. – Byłem wszędzie – na jam sessions Tyrmanda na Wspólnej i w Teatrze na Tarczyńskiej, i w gdańskim Bim-Bomie, i na Zaduszkach Jazzowych w Krakowie, i w Teatrze Cricot Kantora – załapaliśmy się tam z kolegą Iredyńskim, żeby w przerwie na galerijce recytować swoje wiersze. Piwnica pod Baranami występowała w Zakopanem na gościnnym tournée dla zarobku – oczywiście byłem tam i występowałem z wierszami”^[6].

Pojawił się również na planie *Eroiki* Andrzeja Munka. Tak bardzo chciał wystąpić jako statysta, że zgodził się zaryzykować życie, Munk poszukiwał bowiem dublera dla Tadeusza Janczara do sceny zjazdu narciarskiego. Problemem był jednak fakt, że Skolimowski nigdy wcześniej nie jeździł na nartach.

„[...] nawet zjechałem ze stromego stoku, ale nie umiałem się zatrzymać, runąłem tuż przed kamerą, przewracając lampę. Podszedł do mnie Munk: ile razy miałeś deski na nogach? Mówię mu, że to był pierwszy raz. I chyba za to mnie polubił”^[7].

Kiedy w sierpniu 1956 roku Leopold Tyrmand zorganizował I Ogólnopolski Festiwal Muzyki Jazzowej, to oczywiście nie mogło tam zabraknąć Skolimowskiego. Jerzy widoczny jest na zdjęciach z otwarcia imprezy, gdy maszerował na czele pochodu, a idący za nim członkowie Sekstetu Komedy nieśli trumnę z napisem „stare polskie przeboje”. „Żałobnicy” przepasani byli szarfami przodowników pracy („300% normy”), a użycie trumny jako rekwizytu stanowiło wówczas wyjątkowo nowatorski zabieg.

Skolimowski był zagorzałym fanem zespołu Komedy, jeździł za nim z koncertu na koncert. Okazał się tak bezgranicznie oddanym wielbicielem, że zaproponowano mu pracę w charakterze oświetleniowca. Z fatalnym zresztą dla zespołu skutkiem.

„[...] już w trakcie pierwszego koncertu okazało się – narzekała Zofia Komédowa – że on nie miał zielonego pojęcia o elektryczności. Ciągłe wkładał wtyczki nie tam, gdzie trzeba, wybuchały tablice, paliły się bezpieczniki – piekło!

Po wtóre, »pierwszy kibic« uwielał kawały. [...] chcę wyjść na scenę, bo prowadziłam także

konferansjerkę, a tu okazuje się, że jestem przywiązana linką do drabinki. Szamocę się, szarpie, a z tyłu Skolim chichocze, zaciera ręce... A tu luka w koncercie, napięcie spada...

Albo kiedyś w Filharmonii Łódzkiej... Było tylko jedno wyjście na scenę – wąskie drzwi. Ruszam, a w przejściu olbrzymia miednica z wodą. I co??? Mam na oczach publiczności dźwigać ją, przesuwać? Więc musiałam wejść do lodowatej wody i jak gdyby nigdy nic, uśmiechnięta, promienna, poczłapać w lakierowanych, złotych szpilkach na estradę, a za mną mokre plamy^[8].

Na domiar złego Skolimowski usiłował uczyć się grać na instrumentach, oczywiście bez zgody ich właścicieli. Dlatego też dostawał solidną porcję razów od członków zespołu, co jednak nie przynosiło efektów wychowawczych. Po koncertach z reguły odbywało się polowanie na samozwańczego elektryka, któremu urządzano „bitki à la Skolimów”. Przyszły reżyser nie przejmował się tym specjalnie i bardziej interesowało go to, aby na plakatach widniało jego nazwisko jako osoby odpowiedzialnej za „efekty świetlne”. I koniecznie chciał, aby było pisane tej samej wielkości czcionką co nazwiska muzyków.

„[...] był niebywale skąpy – kontynuowała Zosia. – Do tego stopnia był oszczędny, że gdy na przykład szliśmy na obiad, oczywiście wszyscy razem i każdy coś tam sobie zamawiał... powiedzmy jeden kotlet schabowy, drugi sznycel, trzeci bryzol, to Jurek zawsze zamawiał to samo: bukiet z jarzyn i ziemniaki. A potem było słycać przy stole: »D-daj ugryźć...«. I w ten sposób zjadał więcej mięsa niż każdy z nas i oczywiście nie ponosił żadnych kosztów. Wychodził najedzony, no bo ten dał mu kawałek i ów... w sumie siedem kawałków mięsa. A przecież dochody dzieliliśmy równo i Skolimowski brał dokładnie tyle samo, co Komeda czy którykolwiek z muzyków. Dzięki temu zyskał sobie nowe przezwisko – »Daj ugryźć«^[9].

Skolimowskiemu udało się jednak zadebiutować na scenie w charakterze muzyka jazzowego. Wprawdzie zakupiony saksofon przegrał w karty, ale na jednym z koncertów grupy Melomani usiadł za perkusją. Oczywiście przez przypadek.

„Wtedy na baniakach grał u nich Witold Sobociński – wspominał po latach – i nie wiem, czy musiał pójść do toalety, czy odprowadzał do domu ładną dziewczynę. Dość, że znalazłem się na scenie i zacząłem grać. Okazało się, że strasznie zwalniam. Duduś Matuszkiewicz podchodził do mnie i tupał nogą, żebym przyspieszył i wszedł w rytm^[10].

POEZJA

Kariera elektryka zespołu Komedy nie wystarczała jednak Jerzemu. Uznał, że niektóre utwory lidera sprawdzą się jako piosenki, i postanowił, iż napisze do nich teksty. Efekty nie były jednak specjalnie zachęcające.

„[...] zacząłem kombinować, czy nie mógłbym napisać słów do najlepszego utworu Komedy *Kotek w chmurach*. Wymyśliłem kompletną bzdurę. Krzysztof mnie wyszydził i powiedział: »Wiesz co, takie wiersze to ja ci mogę, ot tak, powiedzcie: koło drzewa stoi lewa, koło lewej stoi prawa, a pośrodku jest środeczek«. I to był cały on. Dotknął mnie strasznie, że jestem takim zupełnym idiotą, więc zacząłem grzebać w wierszach, czytać Eliota. Wydawało mi się, że rozumiem, o co chodzi, i zacząłem coś tam kleić^[11].

Klecił z całkiem dobrym skutkiem i w 1957 roku zadebiutował wierszem *Moje rundy* na łamach „Nowej Kultury”. Wziął udział w I Kongresie Poezji Polskiej w Kórniku i dostał tam wyróżnienie, w doborowym zresztą towarzystwie. Podobnie uhonorowano bowiem Ireneusza Iredyńskiego i Andrzeja Bursę, a dwie pierwsze nagrody otrzymali Stanisław Grochowiak i Ernest Bryll. W tym samym roku ukazał się pierwszy tomik poetycki Skolimowskiego *Gdzieś blisko siebie*, a rok

później *Siekiera i niebo*. Został też w wieku 19 lat członkiem Związku Literatów Polskich.

Jako dobrze zapowiadającego się poetę wysłano go do Domu Pracy Twórczej ZLP w Oborach, gdzie miał pracować nad następnymi utworami. Spotkał tam jednak Andrzeja Wajdę i Jerzego Andrzejewskiego, co całkowicie odmieniło jego życie.

NIEWINNI CZARODZIEJE

Wajda i Andrzejewski pracowali wówczas nad scenariuszem filmu o współczesnej młodości. Uznali jednak, że swe pomysły powinny skonfrontować z przedstawicielem młodego pokolenia, a jedyną taką osobą w Oborach był Skolimowski. Po zapoznaniu się z efektami ich pracy Jerzy wydał negatywną opinię, twierdząc, że scenariusz nie ma nic wspólnego z rzeczywistością.

„Jak chcecie opowiadać o młodości – tłumaczył – to musi być boks, musi być jazz, musi być fajny facet, który ma skuter i spotyka fajne dziewczyny, podrywa je, udaje mu się albo nie, i do tego czasem ma refleksje”^[12].

Wajda i Andrzejewski bez większych dyskusji przyjęli jego punkt widzenia i zaproponowali mu współpracę. W ten sposób powstał scenariusz *Niewinnych czarodziei*, a Jerzego oficjalnie zaliczono do twórców filmu. Na ekranie pojawiła się plejada przyszłych gwiazd polskiej kinematografii. W głównej roli, perkusisty jazzowego, obsadzono Tadeusza Łomnickiego. Towarzyszyła mu Krystyna Stypułkowska, a ponadto wystąpili: Kalina Jędrusik, Zbigniew Cybulski, Roman Polański i Marian Kociniak. W rolę jednego z muzyków wcielił się Krzysztof Komeda, natomiast boksera walczącego z łomnickim osobiście zagrał Skolimowski.

„Pamiętam taką zabawną scenę, jaka wydarzyła się w trakcie jednego ujęcia – wspominała Zofia Komédowa. – Grał w niej Łomnicki i Jurek Skolimowski, który grał rolę młodego, znokautowanego przez łomnickiego boksera. Sam zresztą tę scenę napisał dla siebie. [...] Ustawiono plan, kamerę, światła... Łomnicki zamierzył się, uderzył... niedobrze. Wajda niezadowolony. Kręcą jeszcze raz. Znowu niedobrze. Źle »krew« się rozlała, nie wyszło. Próbuje trzeci raz... Łomnicki zamachnął się, uderzył, Skolim upadł... Znakomicie! Wajda zachwycony! Tylko, że Skolim zalany krwią 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... Scenę sam wymyślił, napisał i... zagrał. Tak realistycznie...”^[13].

Pan Jerzy faktycznie uchodził wówczas za człowieka dość oszczędnego, nie wiadomo jednak, czy rzeczywiście zażądał odszkodowania. Natomiast na pewno praca nad *Niewinnymi czarodziejami* sprawiła, że poważnie zainteresował się filmem. Namawiał go do tego również Wajda, uważając, że chłopak ma autentyczny talent, który szkoda byłoby zmarnować. W efekcie Skolimowski pojechał na egzaminy do łódzkiej filmówki i zdał je bez większych problemów. Po latach twierdził jednak, że o ich wyniku zdecydował fakt, iż podchodził do nich bez większych obciążeń. Znalazł bowiem zajęcie, które całkowicie go zaabsorbowało.

NÓŻ W WODZIE

„W trakcie egzaminów Polański przyszedł do mnie – wspominał Skolimowski – i powiedział, że ma pomysł. Miał tylko samą anegdotkę o trójkącie małżeńskim. U niego akcja filmu trwała tydzień, pojawiali się dodatkowi bohaterowie. A ja od razu: »Akcja dzieje się jeden dzień, trzy osoby, mało słów, dużo dyscypliny«. A on na to: »Siadajmy pisać!«. Było piekielnie gorąco. Siedzieliśmy w mokrych prześcieradłach w mieszkaniu Romka na Narutowicza. Kuba Goldberg donosił nam soki. Pisanie zajęło zaledwie trzy albo cztery noce. Brzmi to jak anegdota, ale

naprawdę tak było. Praca polegała na tym, że graliśmy trzy role na przemian. Raz Romek grał tego faceta, ja autostopowicza, potem któryś z nas udawał dziewczynę. Pełna improwizacja”^[14].

Polański – wówczas już absolwent łódzkiej szkoły filmowej – za krótkometrażowy obraz *Dwaj ludzie z szafą* zdobył na festiwalu w Brukseli brązowy medal. *Nóż w wodzie* miał być jego fabularnym debiutem, a wkład Skolimowskiego w powstanie filmu faktycznie okazał się ogromny. Polański przyznawał zresztą, że Jerzy „talentem i oryginalnością” przerastał „innych o głowę” i bez jego udziału obraz zapewne miałby zupełnie inny charakter.

Pan Roman miał szczęśliwą rękę do ludzi, udało mu się bowiem stworzyć znakomity zespół. Skolimowski był współscenarzystą, świetną muzykę napisał Komeda, a całość sfilmował Jerzy Lipman (operator *Kanału* i *Pokolenia*). W efekcie powstało dzieło, które jako pierwszy polski film otrzymało nominację do Oscara. A przy okazji – do Złotego Lwa w Wenecji (film otrzymał tam nagrodę krytyków) oraz do nagrody Brytyjskiej Akademii Sztuk Filmowych i Telewizyjnych.

ŁÓDŹ

W szkole filmowej Skolimowski trzymał się nieco na uboczu. Wprawdzie jak przystało na modnego młodego człowieka, nabył skuter (włoską lambrettę), którym z szykiem jechał pod uczelnię, jednak czas spędzał głównie w Warszawie. Rzadko też brał udział w studenckich imprezach.

„Ogólnych baletów nie cierpiałem – przyznawał. – To nie był sport dla mnie. Moi koledzy lubili się przy tym zaprawić i rzeczywiście balet robił się orgiastyczny, ale ja za tym nie przepadałem. Wolałem sam na sam”^[15].

Studia traktował jednak poważnie, a w jednej z etiud szkolnych udało mu się obsadzić samego Stanisława Dygata. Znakomity pisarz potraktował go bardzo serio (ostatecznie Skolimowski był członkiem ZLP) i panowie szybko przeszli na „ty”. Etiuda okazała się bardzo udana, a Dygat dostał nawet nagrodę za najlepszą rolę męską podczas jednego z przeglądów.

Koledzy z uczelni podziwiali wprawdzie talent Skolimowskiego, ale za plecami kpili z jego charakteru. Pan Jerzy faktycznie był chyba wyjątkowo skąpym człowiekiem, skoro zdarzyło mu się nawet „obsadzić” w jednej z krótkometrażówek własnego wartburga wyłącznie w tym celu, aby pojazd był codziennie myty za darmo. Bulwersował również kolegów swoimi pomysłami na dodatkowy zarobek.

„Kiedyś Skolimowski przyszedł do szkoły z wagą łazienkową – wspominał reżyser i scenarzysta Feridun Erol. – Wtedy dwa złote to były pieniądze, a on brał dwa złote za zważenie... Do wieczora uzbierał na pół litra. Nie można było dopuścić, aby pieniądze wyniósł ze szkoły. Chytrze zaproponowaliśmy: »Skolimowski, tu jest twoje 150 złotych, a tu jest nasze. Możesz podwoić bank – zagrajmy w piłkę. On zagrał w składzie: Idziak, Bogdanowicz, ja z Butrymowiczem i Wierzbiańskim. Wbiliśmy im 7-0. Pieniądze Skolimowskiego jeszcze tego dnia przepiliśmy”^[16].

Na drugim roku studiów pan Jerzy wpadł jednak na pomysł, który w przyszłości wzbudził podziw środowiska filmowego. Tak jak każdy ze studentów wydziału reżyserskiego był zobowiązany do przygotowania kilku filmów krótkometrażowych, on jednak postanowił wykorzystać ich realizację w określonym celu.

„Owe krótkie filmy Skolimowskiego – pisał Zygmunt Kałużyński – budziły niejako zaniepokojenie profesorów swoją beładnością; ale student, jak wiadomo, uczy się, więc wolno

mu robić rzeczy nieskładne. Tym więcej, że straty były minimalne, tyle co taśma kosztuje. We fragmentach tych Skolimowski występował sam jako główny aktor, zaś trzy różne role wykonywała Elżbieta Czyżewska po przyjaźni i bezpłatnie, zmieniając peruki i charakterystykę. Gdy Skolimowski skończył szkołę, okazało się, że wszystkie jego krótkometrażówki – wypracowania, składają się na pełny film, który oglądamy właśnie pod tytułem *Rysopis*^[17].

Był jedynym studentem filmówki, który opuszczał szkołę z gotowym pełnometrażowym filmem! Na podobny pomysł nie wpadł nawet Polański, *Rysopis* pojawił się w kinach jesienią 1965 roku.

„Zwykle budowano dekoracje w studiu na Marysinie – wspominał pracę nad filmem – ale ja kazałem postawić dekoracje na placu Zwycięstwa koło szkoły. Chciałem mieć za szybą przejeżdżający tramwaj, samochody, prawdziwe życie. [...] Odkryłem tam na placu Zwycięstwa, że aktorzy mogą zagrać lepiej lub gorzej, ale przejeżdżający tramwaj na pewno zrobi mi prawdę. To nadało już styl. Myślałem już znaczeniami. [...] Słynna scena z naprawiaczami torów, wspaniały efekt świetlny pracującej spawarki. Bardzo nowatorska była to fotografia, kolejne ćwiczonko operatorskie na użycie światła, ale nie tylko, bo to była dla mnie kolejna cegiełka”^[18].

Nic zatem dziwnego, że pomimo swoich słabości pan Jerzy był idolem dla młodszych kolegów. Marek Koterski chciał nawet powtórzyć jego pomysł ze złożeniem filmu z krótkometrażówek, ale przecież „nie mogło być drugiego Skolima”. Był on bowiem „zjawiskiem niepowtarzalnym”, człowiekiem „zupełnie niesamowitym, jeśli chodzi o siłę przebicia, czar osobisty i predyspozycje do zawodu”.

Koterski nigdy zresztą nie zapomniał pierwszego spotkania ze swoim idolem, było to podczas egzaminów wstępnych, a jego starszy kolega sprawiał wrażenie osobnika z innej planety.

„Otwiera się brama i wjeżdża mustang Skolimowskiego z roztrzaskaną przednią szybą (niektórzy mówili, że specjalnie sam ją stłukł, żeby wyglądało na wypadek, co dodawało dreszczyku emocji). Wsiada piękny Skolim, grzywa włosów, blue džinsy, biały pas. Podlatuje Mierzejewski, całuje go w czoło. Wszystko na oczach tych szaraczków”^[19].

ELŻBIETA CZYŻEWSKA

Koledzy zazdrościli Skolimowskiemu nie tylko samochodów. Jeszcze podczas studiów pan Jerzy związał się bowiem z najpopularniejszą aktorką młodego pokolenia, Elżbietą Czyżewską. Przy okazji jego wybranka uważana była wówczas za jedną z bardziej urodziwych artystek w kraju.

„Miała najpiękniejsze nogi, jakie w życiu widziałam, wliczając Marlenę Dietrich i różne inne sławy – wspominała Beata Tyszkiewicz. – Kiedyś kupiłam jej w Rembertowie piękne buty na obcasie, gdy włożyła je na nogi, to te buty wyglądały jakby były stworzone specjalnie dla niej i jej nóg”^[20].

Oficjalnie uchodzili za małżeństwo, chociaż powątpiewał w to znający ich dobrze Andrzej Kostenko. Zresztą kilka lat temu sam Skolimowski w rozmowie z Małgorzatą Domagalik nie zaprzeczał, gdy dziennikarka zakwestionowała fakt jego ślubu z Elżbietą Czyżewską. Ale mieszkali ze sobą przez pięć lat.

„Pasowali do siebie, tylko stale się kłócili – uważał Andrzej Łapicki. – Elka nie była łatwa, zresztą on też nie. [...] Może po drodze każde z nich miało jakieś romanse, ale to nie wykraczało poza konwencjonalne, koleżeńskie układy. Dawniej w teatrze w ogóle panowała atmosfera romansowa. Teraz niestety teatr zrobił się jednościowy, patrzę na to z przerażeniem”^[21].

Czyżewska była już gwiazdą, on studentem szkoły filmowej. Ale pani Elżbieta doskonale

wiedziała, że związała się z utalentowanym człowiekiem, przed którym otwierała się wielka przyszłość. Pod wieloma względami pasowali zresztą do siebie.

„Rzadko ktoś ich odwiedzał – opowiadał Wojciech Solarz – bo zawsze tam był okropny bałagan. Spali na materacach rozłożonych na podłodze, wszystkie rzeczy były porzucane. Zresztą w każdym mieszkaniu Skolimowskiego było podobnie, Elka też nie przywiązywała wagi do porządku”^[22].

I chociaż często zachowywali się jak przedstawiciele cyganerii artystycznej, to jednak Skolimowski zwracał ogromną uwagę na prezencję Elżbiety. Lubił atrakcyjne kobiety, uważał także, że aktorka zawsze musi dobrze wyglądać. Otoczenie twierdziło wręcz, że to właśnie on „stworzył” Czyżewską, i faktycznie aktorka najlepsze role zagrała, gdy mieszkała z panem Jerzym.

„Kiedy gdzieś razem wychodzili – tłumaczył Solarz – to mówił jej, jak powinna wyglądać, w co się ubrać, jakie buty, jakiego koloru. [...] Sam był człowiekiem niezwykle ambitnym, myślę, że też trochę Elkę naciskał, żeby i ona parła do przodu. W domu jakby ją reżyserował, przygotowywał do występów w życiu”^[23].

Z drugiej jednak strony to Elżbieta wciągnęła go do środowiska Studenckiego Teatru Satyryków. Skolimowski trafił tam nawet na scenę, w jednym z programów recytował swoje wiersze. A było to dla niego poważną nobilitacją.

„Zawsze przyjaźnił się z tymi, którzy zaszli wysoko – uważała aktorka Zofia Czerwińska. – I tak się potrafił ustawić, że to o niego trzeba było się starać. Ale jeśli chodzi o związek z Elą, to myślę, że ją kochał. Chociaż to nie była łatwa miłość, ciągle było między nimi napięcie. Co wieczór po przedstawieniu przychodzili na wódeczkę do SPATiF-u”^[24].

Można jednak odnieść wrażenie, że to Skolimowski był bardziej zaangażowany niż Czyżewska. I chociaż zawsze miał słabość do poci pięknej, to jednak nie było słyhać o jego zdradach, zapewne dochowywał wierności Elżbiecie. I chyba miał nadzieję na trwały związek.

„Jurek zawsze miał mocny charakter – wspominał Andrzej Kostenko – ale nie mogę też powiedzieć, że Elka mu się podporządkowywała. Była intelektualnie niezależna, zdecydowanie miała swoje zdanie na każdy temat. [...] Ale Elka nie była dla Skolimowskiego jakąś kolejną »dupczką«, traktował ją poważnie, miał dla niej uznanie”^[25].

Podobno Czyżewska podkochiwała się w Andrzeju Łapickim, co aktorowi sprawiało dużą przyjemność. Często flirtowali ze sobą, Elżbieta traktowała zresztą flirt jako normalny element gry towarzyskiej.

„[...] właściwie znałam Elę od zawsze – wspominała Zuzanna Łapicka. – Przewijała się przez całe moje dzieciństwo, bo ona i Jerzy Skolimowski przyjaźnili się z moimi rodzicami i bywali u nas w mieszkaniu na Mokotowie w Warszawie, a latem w Chałupach. To było wtedy polskie Saint-Tropez, tylko że artyści mieszkali w pokojach z miednicą i wiadrem. [...] Pamiętam, jak kiedyś Ela razem ze Skolimowskim zajechali swoim wartburgiem de luxe. Był z nimi Gołas, z którym wtedy kręciła *Żonę dla Australijczyka*. Miałam może sześć lat. Na plaży zobaczyłam, że ojciec poszedł aż na sam koniec falochronu. Skoczył do wody, choć wcześniej tego nie robił, bo woda była lodowata. Krzyczeliśmy: »Jak woda?«, ojciec udawał, że świetna: »Zupa!«, a Elka na to: »Chyba chłodnik«. Wyczułam, że ojciec się popisuje przed Czyżewską. Kiedy byłam już trochę starsza, obserwowałam Elkę i Skolimowskiego. Uważałam, że są jak markiza de Merteuil i Valmont z *Niebezpiecznych związków*, podobnie jak oni bawili się środowiskiem i różnymi układami. Ela

błyszcząca, była królową. Przysłuchiwałam się jej dowcipnym, trochę cynicznym rozmowom. Ela spokojnie na oczach żon flirtowała z ich mężami, więc trudno się dziwić, że kobiety jej nie lubiły”^[26].

Czasami jednak nie kończyło się na flircie. Ewa Morelle (pierwsza żona Wojtka Frykowskiego) twierdziła, że Czyżewska miała długi i burzliwy romans z Andrzejem Kondratiukiem, którego traktowała jako „wyjście awaryjne” w przypadku niepowodzenia związku ze Skolimowskim. Reżyser bowiem „nie wyrażał ochoty na zalegalizowanie związku” i stawał się „nieczuły na jej sukcesy”.

Elżbieta znalazła jednak inne rozwiązanie, poznała korespondenta „New York Timesa” w Polsce, Davida Halberstama. Znany dziennikarz, laureat Nagrody Pulitzera oczarował aktorkę, co Skolimowski przyjął z oburzeniem („geniuszy się nie opuszcza!”). Czyżewska natychmiast wyprowadziła się ze wspólnego mieszkania, a „cierpiała może ze trzy dni”. Skolimowski nigdy na jej temat się nie wypowiadał i pozostał w tym konsekwentny do dnia dzisiejszego.

Elżbieta porzuciła Jerzego, ale nie potrafiła zrozumieć, że były partner po jej odejściu względnie szybko doszedł do siebie.

„[...] świetnie pamiętam spotkanie w »Piekiełku«, słynnym klubie w Hotelu Europejskim – wspominała Ewa Morelle. – Był to wyjątkowy wieczór. Komedowie gościli Sama Spiegła – słynnego producenta filmowego, który przyjechał do Warszawy z zamiarem kręcenia filmu *Noc generałów*. Była między innymi Czyżewska z Halberstamem. Tego dnia odbywał się ślub Skolimowskiego z Joanną Szczerbic, aktorką młodszą i nie tak znaną jak Elżbieta. Komedowie byli zaproszeni i pojechali złożyć im życzenia. Elka błagała, żeby wrócili i zdali jej relację. Była rozdygotana. Piła, paliła i bez przerwy mówiła o Jurku. Nawet dziwiłam się, że tak reaguje, mając przy sobie Halberstama i perspektywę wyjazdu do Stanów. Może uświadomiła sobie, że wciąż kocha Skolimowskiego? Może urażona ambicja? W każdym razie Skolimowski bardzo ją dotknął. Nie znam powodu, dlaczego rozstali się z Elżbietą, ale widocznie coś musiało się wydarzyć poważnego, bo Skolimowski nigdy nie chciał o niej wspominać”^[27].

SAMOCHODY PANA JERZEGO

Reżyser zawsze miał słabość do aut i jeszcze w szkole filmowej przesiadł się ze skutera do złotego wartburga 311 coupé, prezentu od Elżbiety. Na początku lat 60. prywatne samochody były w Polsce rzadkością, a dwudrzwiowy pojazd z NRD wywierał odpowiednie wrażenie.

Długo się nim jednak nie nacieszył, rozbił go bowiem na drzewie, podróżując z Andrzejem Kostenką do Łodzi. Za pieniądze z odszkodowania kupił niewielki NSU Prinz, zachodniemieckie auto było wówczas symbolem wysokiego statusu społecznego. Ale czas na prawdziwie luksusowy pojazd miał dopiero nadejść, w 1967 roku Skolimowski otrzymał honorarium za nakręcony w Belgii *Start* i kupił używanego forda mustanga. Jeździł nim aż do czasu emigracji, przed wyjazdem z kraju sprzedał pojazd Czesławowi Niemenowi.

Pan Jerzy mógł być zapalonym fanem motoryzacji, ale nigdy nie przywiązywał wagi do formalnej strony użytkowania pojazdów. Wartburga rozbił, nie posiadając w ogóle (!) prawa jazdy, dlatego przed zgłoszeniem wypadku kupił odpowiedni dokument na bazarze! Były to jednak czasy, gdy nie istniała jeszcze ewidencja komputerowa, dlatego nikt nie zwrócił uwagi na nielegalne dokumenty pechowego kierowcy.

Skolimowski w ogóle miał dużo szczęścia, gdyż z powodu swojego upodobania do brawurowej jazdy nieraz wpadał w poważne tarapaty. Nie zwracał uwagi na znaki drogowe, stan

nawierzchni, pogodę, a nawet... przejazdy kolejowe.

„Jechaliśmy z Andrzejem Kostenką do Czechosłowacji – wspominał reżyser po latach – żeby zrobić nowelkę filmową *Dialog*. Mieliśmy tam mieszkać miesiąc, więc wzięłem ze sobą żonę [Joannę Szczerbic – S.K.] i matkę. [...] Była zima – moja pierwsza zima w tylnonapędowym mustangu. Kostek pyrkał za mną swoim volkswagenem, a ja rwałem do przodu. Gdy tylko wjechaliśmy w góry, zaraz wylądowałem w rowie. Ale nic to, wyciągnęła mnie pierwsza przejeżdżająca ciężarówka. Jedziemy dalej. Po paru kilometrach, na jednym z zakrętów, znowu lądujemy w rowie. I po raz drugi mustanga wyciągnęła ta sama ciężarówka. Ale to nadal nic! Grzeję dalej, a Kostek za mną. O trzeciej w nocy zjeżdżam ze stromej góry do miasteczka, w którym nie dałem rady wyhamować przed przejazdem kolejowym. Z impetu podbijam szlaban i staję na środku torów. Silnik gaśnie. Oczywiście nadjeżdża pociąg. Inny pewnie najpierw wyrzuciłby z auta żonę w ciążę i zaraz potem matkę. A ja próbowałem uruchomić silnik. Zu-zu-zu-zu... Nic. No to jeszcze raz: zu-zu-zu-zu... Zapalił w ostatniej chwili. Uciekłem spod pociągu, podbijając drugi szlaban. Dopiero w tym momencie nadjechał Kostek, który musiał wysłuchać straszliwych złorzeczeń dróżnika”^[28].

Mustanga zamienił zresztą Skolimowski niebawem na mercedesa, a następnie przesiadł się do bmw. Tym ostatnim pojazdem również nie cieszył się zbyt długo, ale znów uszedł z życiem z groźnej sytuacji.

„Pamiętam, że po zrobieniu w Niemczech okropnego filmu *Król, dama, walet* – opowiadał – byłem moralnie skacowany i postanowiłem to jakoś odreagować. W Stuttgarcie kupiłem nowiutkie sportowe bmw, w kolorze złotym. Jak tylko wyjechałem z fabryki, postanowiłem, że nie będę wracał do domu do Monachium autostradami jak pierwszy lepszy frajer, ale pojedę wąskimi drogami, przez góry. Pogoda piękna, pruję 140 km/h i zachwycam się, jaki jestem wspaniały. Nagle widzę na szczycie wzniesienia faceta, który zapamiętałe macha rękami. Myślę sobie: na pewno z podziwu dla mojej jazdy. Więc jeszcze dodaję gazu. Kiedy wreszcie dostrzegam w jego ręce czerwoną chorągiewkę, jest już za późno. Pędząc, widzę jego przerażoną minę, mijam go, a tuż za wzniesieniem wyłania się koszmarny obraz. Parędziesiąt metrów ode mnie jezdnię blokuje olbrzymi czołg Bundeswehry. Wciskam hamulec, zapieram się rękoma o kierownicę i walę w ten czołg. Kierownica się łamie, ślubna obręczka zrywa mi się z palca i wpada pod gąsienice, potężnie uderzam czołem w lusterko – do dziś mam blizny. Żołnierze wyciągali mnie przez tylną szybę. Przyleciał helikopter i zabrał mnie do szpitala”^[29].

Oczywiście nie zapiął pasów bezpieczeństwa, a od wyjazdu z fabryki przejechał zaledwie 60 kilometrów. Regularnie zresztą tracił i odzyskiwał prawo jazdy, do dzisiaj również nie potrafi zachowywać się za kierownicą w sposób zrównoważony. Jak zwykle bowiem nie zwraca uwagi na takie drobiazgi jak dokumenty czy przepisy drogowe.

„[...] ciągle mam jakieś samochodowe przygody – przyznaje Skolimowski. – Jakiś czas temu w Szczytnie stanąłem nielegalnie na chodniku przed bankiem i zabrali mi prawo jazdy, bo było już nieważne. Kiedy indziej zostawiłem na tydzień samochód na policyjnym parkingu na Okęciu. A nie miałem ani prawa jazdy, ani nawet badań technicznych. Myślałem, że już nie jestem taki lekkomyślny jak kiedyś, ale jednak wciąż mi się zdarza”^[30].

RĘCE DO GÓRY

W 1965 roku w repertuarze polskich kin pojawiły się dwa filmy Skolimowskiego. Jako pierwszy premierę miał *Walkower*, a pół roku później skierowano do dystrybucji *Rysopis*. W obu filmach reżyser wcielił się w rolę głównego bohatera, Andrzeja Leszczyca. Były to dwie

opowieści o „marginesowej wegetacji wartościowego człowieka” niepotrafiącego odnaleźć się w codziennym życiu.

Skolimowskiego okrzyknięto „polskim Antonionim”, a jego pozycję ugruntowała trzecia część trylogii, *Bariera*. Tym razem reżyser nie pojawił się przed kamerą, a w głównej roli wystąpił Jan Nowicki. Obraz zdobył Nagrodę Specjalną Jury na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Valladolid, a reżyser stał się osobą rozpoznawalną na Zachodzie. Dzięki *Barierze* dostał ofertę realizacji filmu w Belgii – i swym *Startem* ponownie zachwycił krytyków. Obraz otrzymał Złotego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie.

„Kim jest bohater *Bariery*? – tłumaczył Skolimowski. – Człowiekiem, który z walizką w rękę opuszcza nagle dom akademicki; studentem podejmującym próbę znalezienia sobie nowych warunków życia, rozważającym wszystkie »za« i »przeciw«. Mój bohater czepia się kurczowo jakichkolwiek nadających się do rozpatrzenia propozycji. Spotkanie dziewczyny, która wie, czego chce, i dąży do celu o własnych siłach, fascynuje go”^[31].

Podobnie jak w przypadku poprzednich filmów Skolimowski osobiście napisał scenariusz, a za zdjęcia odpowiadał Andrzej Kostenko. *Bariera* była jednak tylko etapem w drodze do celu, jakim miała stać się realizacja kolejnego filmu w kraju (*Ręce do góry*). Skolimowski zaplanował bowiem kontynuację losów Andrzeja Leszczyca i rozliczenie się z epoką stalinizmu w Polsce. Ponownie osobiście wcielił się w rolę głównego bohatera, a partnerowali mu: Joanna Szczerbic, Adam Hanuszkiewicz, Tadeusz Łomnicki i Bogumił Kobiela. Muzykę napisał niezawodny Komeda, a za zdjęcia odpowiedzialni byli Andrzej Kostenko i Witold Sobociński.

Film nie trafił jednak na ekrany, a o zatrzymaniu jego dystrybucji zadecydowała scena z portretem Stalina o podwójnych oczach. Reżyserowi odebrano wizę, obraz wycofano z festiwalu w Wenecji. Skolimowski po latach przyznał, że gdyby nie ta decyzja władz, to zapewne nigdy nie wyjechałby z Polski. A tak – nie pozostawiono mu wyboru, wiedział bowiem, że w kraju nie nakręci już żadnego wartościowego filmu.

„[...] za daleko się posunąłem – tłumaczył. – Nie wiedziałem, że żądanie wycięcia czterookiego Stalina wyszło z ambasady radzieckiej. Próbowałem walczyć. W czasie pięciominutowej audiencji u Kliszki tłumaczyłem, jękając się, że robiliśmy ten film z Łomnickim, Hanuszkiewiczem, Kobielą i Joanną Szczerbic z poczucia patriotyzmu, z wiarą, że można w Polsce coś zmienić. »Czy te argumenty pana przekonują?« – spytałem. Kliszko pokręcił głową, że nie. Ja butnie: „W takim razie nie widzę miejsca dla siebie w tej kinematografii, nie będę przecież robić komedii w rodzaju »Żona dla Australijczyka«. On na to: »Szerokiej drogi«. I wstał. Wyjechałem w 1969”^[32].

EMIGRACJA

Przyznać trzeba, że w ciągu kilkunastu lat Skolimowski niewiele się zmienił. Gdy przystępował do realizacji *Startu*, to za wszelką cenę chciał osiągnąć sukces i znów nie zawahał się zaryzykować zdrowia, aby tylko osiągnąć cel.

Główną rolę zamierzał powierzyć Polańskiemu, pojechał więc do St. Moritz, do willi Sonji Ziemann (żony Marka Hłaski), gdzie wówczas przebywał reżyser. I chociaż Skolimowski wciąż nie nauczył się jeździć na nartach, to tak jak przed laty w Zakopanem udał się na stok narciarski. Sytuacja była jednak o wiele groźniejsza niż w Tatrach, reżyser z przyjaciółmi wjechał bowiem na Corvatsch, najwyższą i najtrudniejszą górę w regionie. Skolimowski był przerażony, ale „miał dość odwagi, aby przyjąć wyzwanie”.

„Temperatura na szczycie wynosiła minus 20 stopni – wspominał producent Gene Gutowski – a ponieważ wiał silny wiatr, odpowiadała mniej więcej 40 stopniom poniżej zera. Na tej wysokości powietrze jest bardzo rozrzedzone, toteż trudno oddychać i swobodnie się poruszać. Roman poprosił mnie, żebym ubezpieczał Jerzego podczas zjazdu, a potem wraz z Hansem [Möllingerem, instruktorem narciarskim – S.K.] beztroško pomknął w dół. Skolim mógł się jeszcze w tym momencie wycofać i zjechać kolejką, ale choć patrzył na stromy stok z wyraźnym przerażeniem, oznajmił, że pojedzie za mną”^[33].

Zjazd okazał się prawdziwą katastrofą. Skolimowski ciągle się przewracał, a Gutowski co chwila musiał mu pomagać. Panowie wolno posuwali się w dół stoku i do końca trasy dotarli, gdy inni zdążyli już kilka razy zjechać. Jerzy na szczęście niczego sobie nie złamał i sprawiał wrażenie zadowolonego z całej sytuacji, co doprowadziło Gutowskiego do pasji. A był to dopiero początek ich współpracy i w przyszłości producent miał nieraz żałować, że jednak pomagał reżyserowi na stoku.

„Kiedy w późniejszych latach przypominałem sobie wszystkie problemy, na jakie naraził mnie Skolimowski podczas kręcenia *Przygód Gerarda*, a potem w trakcie realizacji spektaklu *Śmierć i dziewczyna*, który również reżyserował, nasuwała mi się okrutna myśl, że gdybym był mniej dobroduszny i pozwolił mu zamarznąć lub spaść w przepaść, oszczędziłbym sobie, a zapewne i innym, wielu kosztów i kłopotów”^[34].

Wprawdzie Polański nie przyjął propozycji Skolimowskiego i nie zagrał w *Starcie*, ale nie zapomniał o swoim dawnym współpracowniku. I gdy ten ostatecznie wyemigrował z kraju, to zaferował mu pomoc, nie przejmując się specjalnie uwagami Gutowskiego.

Skolimowski po latach wielokrotnie podkreślał szok, jaki przeżył wraz z rodziną po opuszczeniu Polski. Na podstawie relacji Gutowskiego można jednak odnieść wrażenie, że Jerzy doskonale bawił się w wolnym świecie, a producent miał nigdy nie zapomnieć ich kolejnego spotkania.

„W pewien letni wieczór wszedł on do mojej łazienki, rozebrał się i wskoczył nago do wanny, w której akurat brałem kąpiel. Muszę dodać, że żaden z nas nie był gejem, a jedynym powodem przemożnej chęci nagłej kąpieli była dzieląca ze mną ową wannę bardzo ładna Holenderka, której kształtne piersi unosiły się na powierzchni wody w otoczeniu bąbelków piany”^[35].

Scena miała miejsce w Amsterdamie podczas przyjęcia wydanego przez Gutowskiego i Polańskiego z okazji zakupu prawa do sfilmowania powieści *Dzień na plaży*. Atmosfera była bardzo swobodną, Skolimowski od razu zresztą przystąpił do działania, a Gutowski nie pozostawał w tyle.

„[...] wszyscy troje wyszliśmy z wanny i położyliśmy się w wielkim łóżu, z którego obserwowaliśmy przebieg przyjęcia. Kochaliśmy się z nią na przemian na oczach gości, którzy nie okazwali tym najmniejszego zainteresowania. Kelnerzy, nieustannie wchodząc do apartamentu z pełnymi tacami, zerkali na nas przelotnie, a przechodząc koło łóżka, mrugali porozumiewawczo lub posyłali uśmiechy zachęty i aprobaty”^[36].

Impreza skończyła się jednak przedwcześnie, organizatorzy nie spodzielali się bowiem, że tego dnia odwiedzi ich „pół Amsterdamu”. Razem z gośćmi zniknął również Skolimowski, zabierając ze sobą bezpruderyjną Holenderkę. Producent miał żałować, że dziewczyny więcej już nie zobaczył, natomiast Jerzy niebawem znów dał znać o sobie.

Gutowski mógł narzekać na nowego podopiecznego, ale Polański miał dużo uznania dla talentu Skolimowskiego i producent musiał zgadzać się z jego decyzjami. I właśnie dzięki uporowi

Polańskiego Jerzy niebawem podpisał z Gutowskim wieloletnią umowę.

„Nie byłem przekonany o słuszności tej decyzji, a szczególnie niepokoiła mnie kwota 60 tysięcy dolarów, którą mieliśmy mu rocznie zagwarantować. W końcu jednak jak zwykle ustąpiłem i wynegocjowałem ze Skolimem kontrakt, który zamierzaliśmy podpisać właśnie w Amsterdamie. Można więc założyć, że uważał on wspólną kąpiel z piękną dziewczyną za jedną z ubocznych korzyści wynikających ze współpracy z Cadre Films”^[37].

Pierwszym filmem, jaki pan Jerzy miał nakręcić po wyjeździe z kraju, była ekranizacja *Przygód brygadiera Gerarda* Arthura Conan Doyle’a, a w głównej roli żeńskiej wystąpić miała Claudia Cardinale.

RZYMSKIE PRZYGODY

Po latach Skolimowski uważał, że sprzeniewierzył się swoim ideałom, kręcąc filmy komercyjne. Życie pozostaje jednak życiem i nikt przy zdrowych zmysłach nie zaryzykowałby sfinansowania autorskiego filmu mało znanego reżysera z Europy Wschodniej. Pan Jerzy musiał ugruntować swoją pozycję, a drogę prowadzącą do tego stanowił sukces kasowy. Nie było to jednak łatwe, Skolimowski nie znał żadnego obcego języka, a zatrudnienie wraz z nim Witolda Sobocińskiego i Andrzeja Kostenki niewiele zmieniało sytuację.

„Produkcja *Przygód Gerarda*, które kręciliśmy w rzymskim studio Cinecittà, miała wszelkie cechy katastrofy – narzekał Gutowski. – Skolimowski był niewątpliwie zdolnym reżyserem, ale rozmiary filmu – kostiumowej epopei, której budżet w roku 1968 sięgał czterech milionów dolarów, co odpowiadałoby w dzisiejszych czasach osiemdziesięciu milionom – przerastały jego możliwości i umiejętności zawodowe”^[38].

Oddzielnym problemem były przyzwyczajenia zawodowe reżysera wyniesione z rodzinnego kraju. Nie potrafił zaakceptować zachodniego systemu pracy i na planie wiele czasu spędzał na dyskusjach z Kostenką i Sobocińskim. Ekipa czekała bezproduktywnie, a trójka Polaków ustalała, gdzie ustawić kamerę i jak nakręcić kolejną scenę.

Pan Jerzy potrafił jednak oczarować przedstawiciela firmy United Artists, amerykańskiego dystrybutora filmu. Wstawiła się za nim również Claudia Cardinale i mógł sobie pozwolić na ignorowanie pretensji Gutowskiego.

„[...] chodził w meksykańskim kapeluszu i emanował pewnością siebie – złorzeczył producent. – Wszędzie towarzyszyli mu Sobociński i Kostenko, którzy na jego polecenie zamieszkali w wynajętej przez niego willi i płacili mu czynsz ze swoich diet”^[39].

Skolimowski nie byłby sobą, gdyby nie zażądał również zmian w scenariuszu. Uznał bowiem, że jest zbyt „staroświecki” i razem z Kostenką „wprowadzał do tekstu elementy całkowicie surrealistyczne”. Gutowski był przerażony, ale reżyser spokojnie polecił mu zająć się tłumaczeniem poprawek na angielski, oznajmiając, że panuje nad sytuacją. Producent nie miał zresztą wyboru, wprowadzenie nowej ekipy na plan nie wchodziło bowiem w rachubę.

„[...] trudno zmienić reżysera po rozpoczęciu filmu – tłumaczył. – Trzeba wstrzymać kosztowną produkcję, by zyskać czas na znalezienie odpowiedniego człowieka, a także zmienić harmonogram zajęć aktorów. W sumie jest to bardzo droga operacja. United Artists nie zgodziło się na taką zmianę, a my nie mieliśmy na nią pieniędzy”^[40].

Jedyną zemstą producenta na Skolimowskim było pominięcie jego osoby przy zaproszeniach na wakacje do Cortiny d’Ampezzo. Pojawił się tam natomiast Kostenko, co przysporzyło nowych

problemów. Operator uwiódł bowiem włoską pokojówkę Gutowskiego.

„Jak się później dowiedziałem, podczas tych wakacji straciła dziewictwo z Andrzejem Kostenką, który najwyraźniej obudził jej uśpione libido. Wprowadził w ten sposób dziewczynę na drogę seksualnych doznań, które niekoniernie ułatwiły jej życie (kilka lat później wylądowała w amsterdamskim burdelu)”^[41].

KOMERCJA, KOMERCJA

„Takimi filmami mogłem zarobić na parę lat życia – tłumaczył Skolimowski. – Żyłem od filmu do filmu. Włochy, Niemcy, Anglia, Hollywood. Ciągłe borykanie się. Dom, rodzina”^[42].

Nie do końca było to prawdą, reżyser zarabiał bowiem całkiem przyzwoite pieniądze i nie pozostawał obojętny na dobra materialne. Rodzina także nie zawsze zajmowała pierwsze miejsce, zdarzały mu się bowiem romanse ze znacznie młodszymi partnerkami.

„Przyjechał sportowym mercedesem w złotym kolorze – wspominała Ewa Morelle – w towarzystwie osiemnastoletniej córki polskiego idola filmowo-teatralnego, którego chyba wszystkie nasze rodaczki miały za chodzący ideał. Panienska rozsiewała wokół siebie samą radość życia, była wyjątkowo snobistycznym kąskiem. Miała ogromne poczucie humoru i rozkoszne dołeczki w policzkach. Plejada znajomych nie komentowała tego śmiałego romanse, gdyż byliśmy przekonani, że jest to zjawisko wyjątkowe i należy trzymać język za zębami. Sama bohaterka chyba nie zdawała sobie sprawy, jaki zamęt sieje w głowach naszych filmowych pożeraczy serc. Reżyser tym razem ich przebił”^[43].

Romans nie trwał jednak długo, dziewczyna bowiem „dostała się na romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim” i niebawem powróciła do kraju. Natomiast Skolimowski po kolejnej komercyjnej produkcji (*Król, dama, walet*) zaczął odmawiać kręcenia filmów typowo rozrywkowych. Nie potrafił jak Polański zatracić się w produkcji wysokobudżetowej dla szerokiego grona odbiorców i dalej marzył o kinie autorskim.

Poważnym problemem był jednak charakter Skolimowskiego, reżyser często nie potrafił dojść do porozumienia z gwiazdami grającymi w jego filmach. Nie rozumiał, że na Zachodzie liczy się wyłącznie producent i aktor o głośnym nazwisku, natomiast reżyser pozostaje osobą drugiego planu.

„Taki przykład: *Król, dama, walet* według Nabokova – wspominał. – Pierwszy dzień zdjęć na Lazurowym Wybrzeżu. Troje aktorów w łódce: Gina Lollobrigida, David Niven, John Moulder-Brown. Łatwa scena, wszyscy gotowi. Kamera na tratwie, ja moczę nogi w wodzie – czekamy na zachód słońca. Nagle Lollobrigida woła: muszę mieć swoje krople do oczu! A krople są w hotelu. Tłumaczę: Gina, do tego czasu słońce zajdzie. A wtedy ona zaczyna wrzeszczeć. Po włosku. Nie rozumiem, ale czekam. Wrzeszczy non stop minutę, dwie. Za plecami mam ekipę, to mój pierwszy klaps i wiem, że albo z tego wybrnę, albo na oczach wszystkich leżę jak na ringu. Przychodzi mi z pomocą bokserki refleks. Daję jej skończyć i mówię: Gina, to było fenomenalne! Gdybyś to teraz zrobiła na ekranie? Kamera! Action! Udało się...”^[44].

Jeszcze gorzej wyglądała sprawa finansowania filmów. Czasami producentem zostawał człowiek, który wyłożył największą sumę na realizację, co powodowało określone konsekwencje. Podczas pracy nad *Wiosennymi wodami* Skolimowski nie potrafił uwierzyć w to, co działo się na planie:

„Omali nie wyleciałem z filmu. Miałem straszny konflikt z Nastassją Kinski i Timothyem Huttonem,

a co gorsza, z producentem Angelo Rizzolim jr. To jeden z najbogatszych Włochów. Jego ojciec był producentem najgłośniejszych filmów Felliniego. Syn – zwalasty, gruby, otoczony bandą pochlebców. Nasze pierwsze spotkanie: mówimy o *Wiosennych wodach*, zwracam uwagę, że dobrze by było mieć do filmu dyliżans pocztowy. Rizzoli potwierdza: tak, pierwsza poczta kursowała między Budapesztem a Wiedniem. Na to jego asystent, Amerykanin, podbiega, klęka i całuje go w rękę, mówiąc: maestro, pan wszystko wie! Nie uwierzyłbym, że takie sceny są możliwe. Pomyślałem: rany boskie, w co się pakuję! Usiłowali wyrzucić mojego operatora Witka Sobocińskiego. Kinski się wściekała, schodziła z planu. [...] Czułem się przegrany. Fakt, że tym filmem zarobiłem na wiele lat życia, niczego nie usprawiedliwia!”^[45].

Doszedł do wniosku, że sprzedał swoje osobiste ambicje, i w pewnej chwili postanowił „zastopować ten proces”. Uznał, iż „chętnie będzie się wspinał na artystyczne szczyty, ale Himalaje Hollywood to nie jego górski szlak”. I pozostał w tym konsekwentny.

„Miałem wyreżyserować thriller z morderstwem seksualnym w tle. Wielka produkcja z Garym Oldmanem i Kelly McGillis. Gdybym zrobił ten film, byłbym innym człowiekiem. Prawdopodobnie kompletnie bym się wtedy skomercjalizował i kręcił wielkie produkcje za jeszcze większe gaże. Nie podjąłem się jednak tego, a wiadomo, że zrobiłbym to świetnie, co tu gadać”^[46].

Akcja filmu miała toczyć się w Wiedniu na przełomie XIX i XX stulecia. Reżyser postanowił wprowadzić postacie Freuda i Junga, „utopić to w psychoanalitycznym sosie”, tak aby wyszedł „w miarę artystyczny film”. W zamian miał otrzymać siedmiocyfrowe (!) honorarium, po dwóch miesiącach jednak zrezygnował i zwrócił zaliczkę. Uznał, że „wziął na warsztat coś, co cuchnie” i „próbuję to wyperfumować”. Po latach przyznał jednak, że „parę filmowych głupstw zrobił”, odrzucił bowiem scenariusz *Rozpaczliwie szukając Susan* (nie podobał mu się udział Madonny), podobnie jak ofertę realizacji *Czarnej wdowy*.

„Ten wiedeński film ustawiłby mnie do końca życia – tłumaczył – i pociągnął za sobą intratne propozycje. Ale już wówczas zacząłem się poważnie zastanawiać, czy aby o to właśnie mi chodzi?”^[47].

JACK NICHOLSON

Podobno jedynym prawdziwym przyjacielem Skolimowskiego jest Jack Nicholson. Panowie poznali się w połowie lat 60., gdy reżyser trafił do Cannes ze swoim *Walkowerem*. Nicholson, nikomu jeszcze nieznany aktor, grał wówczas w „strasznie kiczowatych horrorach”. Przed nim dopiero były *Easy rider* i nominacje do Oscara, warto również pamiętać, że dwa lata później jego kandydaturę do udziału w *Dziecku Rosemary* odrzucił Roman Polański.

Amerykaninowi spodobał się film Skolimowskiego i wieczorami obaj panowie włączyli się po plaży, „popalając trawkę, co sprzyjało zacieśnianiu więzów”. Spotkali się niebawem na festiwalu we włoskim Pesaro, pan Jerzy udał się tam za własne środki pomimo oficjalnego sprzeciwu polskiego Ministerstwa Kultury.

„Jechałem w wagonie 3 klasy pociągiem osobowym bez grosza – wspominał Skolimowski. – Pieniądze na bilet zdobyłem, sprzedając parę butelek wódki, jakie z sobą miałem. I gdy wysiadłem w Pezzaro [Pesaro – S.K.], dźwigając przed sobą 10 pudeł taśm, ujrzałem Jacka, który gramolił się z sąsiedniego wagonu z własnymi taśmami. Obaj byliśmy goli. Mimo to spędziliśmy wspólnie kolejne 10 dni – stąd wzięta się trwająca do dziś przyjaźń. Jesteśmy w tym samym wieku, mamy podobne poczucie humoru. Świetnie się rozumiemy. A po latach w końcu udało się nam spotkać na planie – przy okazji filmu Tima Burtona *Marsjanie atakują!*, w którym

wystąpiłem głównie dla Jacka”^[48].

Nie udało im się jednak wspólnie nakręcić autorskiego filmu. Planowali to wielokrotnie, ale za każdym razem coś stawało na przeszkodzie. Nawet gdy prace były już zaawansowane.

„Chcieliśmy zrobić *Zwycięstwo* według powieści Conrada, Jack miał grać główną rolę. Nawet pracowaliśmy nad pomysłem w jego domu w Aspen. Mieliśmy świetny tekst, ale nie byliśmy w stanie wywalczyć praw autorskich. Wciąż miało je studio, gdzie w latach 40. nakręcono film w oparciu o powieść”^[49].

Nicholson zawsze pozostaje lojalny wobec swojego polskiego przyjaciela. Za każdym razem wypowiada się o nim w samych superlatywach i z radością wita jego kolejne filmy. Podobno po tylu latach przyjaźni ze Skolimem potrafi też „odśpiewać cały hejnał mariacki – z urwaną nutą”...

AMBICJE

Chociaż pierwsze filmy kręcone przez Skolimowskiego na Zachodzie należały do kina typowo rozrywkowego, to nie można powiedzieć, że pan Jerzy ograniczał się wyłącznie do komercji. W ciągu kilkunastu lat udało mu się zrealizować kilka ambitnych projektów, które przyniosły mu uznanie krytyki. *Na samym dnie* z 1970 roku można potraktować jako kontynuację losów Andrzeja Leszczyca w angielskich realiach, natomiast późniejszy o osiem lat *Wrzask* (na podstawie opowiadania Roberta Gravesa) przyniósł reżyserowi Nagrodę Specjalną Jury w Cannes. Film powstał zresztą zupełnie przypadkowo, a pan Jerzy nie znał wcześniej w ogóle twórczości Gravesa.

Pracował wówczas nad intratnym zamówieniem od pewnego amerykańskiego producenta. Mieszkał na jego koszt w ekskluzywnym hotelu w Londynie i gdy współpraca została zerwana (Amerykanin zażądał przekazania praw autorskich do projektu), to pozostał z ogromnym rachunkiem do uregulowania. Kiedy reżyser zastanawiał się, co ma dalej zrobić, niespodziewanie odezwał się telefon:

„Jakiś mężczyzna mówił: »Słuchaj. Ty mnie nie znasz, bo ja dopiero wyprodukowałem jeden film, ale mam taki projekt, który mógłby cię zainteresować«. »Gdzie jesteś?« – zapytał Skolimowski. »Na dole«. »To wchodź»”^[50].

Za chwilę w drzwiach pojawił się Jeremy Thomas, który zaproponował Skolimowskiemu realizację filmu właśnie na podstawie opowiadania Gravesa. Reżyser po zapoznaniu się z jego treścią miał obiekcje, czy w oparciu o tak krótki tekst (siedem stron) możliwe jest napisanie pełnometrażowego scenariusza, ale Thomas stwierdził, że jeżeli „chce pisać sam, to niech pisze, a jeżeli nie, to da mu znakomitego współautora”. Natychmiast też wręczył Skolimowskiemu pierwszą ratę zaliczki, dzięki której ten mógł zapłacić za hotel. Pan Jerzy przystąpił do pracy, a film okazał się dużym sukcesem artystycznym. Natomiast projekt, nad którym dotychczas pracował, sprzedał niebawem Amerykaninowi, ale „oczywiście za znacznie większą sumę”.

Obiektywnie trzeba jednak przyznać, że Skolimowski nie należał do reżyserów lubiących się przepracowywać. Od zakończenia pracy nad *Królem, damą, waletem* upłynęło sześć lat, zanim na ekranach pojawił się *Wrzask*. A na następny film, *Fuchę*, trzeba było poczekać kolejne cztery lata.

Tym razem powstał obraz o polskich robotnikach, których wprowadzenie stanu wojennego w Polsce zaskoczyło podczas pracy w Londynie. Skolimowski napisał scenariusz w rekordowo krótkim czasie, najwyraźniej chciał zrealizować film na gorąco, gdy wydarzenia w Polsce

komentowano na całym świecie. Ponadto Jeremy Irons, odtwórca głównej roli, nie miał zbyt dużo wolnego czasu. Ale największym problemem były jednak jak zwykle pieniądze.

„W Channel Four przeczytali go [scenariusz] i od ręki dali mi pół budżetu – wspominał reżyser. – Na własną rękę musiałem szukać drugiej połowy. Znałem pewnego przedsiębiorcę, który lubił ze mną grać w tenisa, ponieważ zawsze wygrywał. Pojechałem na snobistyczne trawiaste korty Barons Court i kogo widzę na centralnym korcie? Mojego Michaela White’a. Mówię: może zagrasz seta ze mną? Gramy, on mnie łatwo bije – 1:0. Zmiana stron, a ja rzucam hasło: wiesz, chyba będę robić film! Gramy dalej. 3:0. Zmiana. On pyta: kogo masz w filmie? Jeremy’ego Ironsa! Wspaniale. Przy 5:0 White pyta, skąd mam kasę. Channel Four! No, nie może być lepiej. I w tym momencie zaczynam grać najlepszy tenis w swoim życiu, żeby przy kolejnych zmianach zaciekawić go jeszcze bardziej. Doprowadzam do stanu 6:6. Michael przerywa: dajmy spokój z tą grą, let’s talk business. I po dziesięciu minutach wyjmuje książeczkę, wypisuje mi czek”^[51].

Film *Fucha* dostał w Cannes nagrodę za scenariusz, ale jednocześnie wzbudził oburzenie władz w Warszawie. Uznano go za „antypolski”, pokazano nawet w krajowej telewizji w tym samym cyklu, co słynny *Shoah* (dokumentalna produkcja o udziale Polaków w Holokauście).

Oglądałem wówczas *Fuchę* i przyznam, że obraz Skolimowskiego budził we mnie mieszane uczucia. Miałem wrażenie, iż reżyser operuje stereotypami na temat zachowania Polaków na Zachodzie (słynna scena, gdy Jeremy Irons na lotnisku kradnie apaszkę ze sklepu), ale po latach wydaje mi się jednak, że był to uczciwy film. Skolimowski, przebywając zresztą od lat w Wielkiej Brytanii, miał zdecydowanie lepsze rozeznanie na temat naszych gasarbeiterów niż ludzie w kraju.

Dwa lata później pan Jerzy przystąpił do realizacji kolejnego „polskiego” filmu, *Najlepszą zemstą jest sukces*. Jego bohaterem był Polak, który przygotowywał dla Anglików show o stanie wojennym. Tym razem Skolimowski poniósł jednak dotkliwą porażkę.

„Filmowałem swoje własne życie. To była klęska finansowa. Wycofał się partner, bank zajął mi film. Po tym wszystkim kompletnie zraziłem się do Londynu. Jest słynne porzekadło Samuela Johnsona: »If you are tired of London, you are tired of life«. Pomyślałem: na miłość boską, chyba nie jestem jeszcze znudzony życiem. I uciekłem do Kalifornii. Niechętnie, bo to też nie jest miejsce, które da się lubić. Santa Monica, Malibu. Los wygnańca...”^[52].

FERDYDURKE

Skolimowski zdecydowanie jednak rozczulał się nad sobą, mówiąc o „losie wygnańca”. W Kalifornii kupił bowiem dom, gdzie prowadził dostatnie i wygodne życie.

„[...] odciąłem się od świata – opowiadał – mój dom w Malibu położony jest nad samym oceanem, zawieszony na skale i także odizolowany od ludzi. Nie widzę tam ani tłumy, ani nawet sąsiedztwa. Gdy spojrzę przed siebie, widzę wyłącznie ocean, gdy się odwrócę, za plecami mam góry. Tam stworzyłem swoją enklawę”^[53].

O rezygnacji z kręcenia kolejnych filmów zdecydowała klęska ekranizacji *Ferdydurke* w 1991 roku. Była to polsko-francusko-brytyjska produkcja realizowana w kraju z udziałem polskich aktorów. Skolimowski zaryzykował sfilmowanie dzieła Gombrowicza i... spotkał się z miażdżącą krytyką.

Polskich widzów raziła bowiem gra zagranicznych aktorów i dobiegający z ekranu język angielski – sprawiał on sztuczne wrażenie i nie mógł oddać specyfiki prozy Gombrowicza. Natomiast dla

zachodniego widza film okazał się kompletnie niezrozumiały. Skolimowski chciał zrobić uniwersalne dzieło i nie zadowolili nikogo.

„Byłem na fałszywym tropie – przyznał kilkanaście lat później – tylko osioł mógł wpaść na pomysł robienia Gombrowicza po angielsku. Zatrudnianie aktorów o pięciu różnych narodowościach (Anglicy, Szkot, Amerykanin, dwie Francuzki i Polacy) to kolejne nieporozumienie. Nie sposób było ujednoczyć ich akcentów”^[54].

Kłęska okazała się tym bardziej bolesna, że film był rodzinnym przedsięwzięciem. Pan Jerzy napisał bowiem scenariusz wspólnie z synami (Michałem i Józefem), wydaje się jednak, że opinie o *Ferdydurke* nie wywarły na nich specjalnego wrażenia. Obaj postanowili bowiem kontynuować przygodę ze światem filmu z dobrymi zresztą wynikami.

Natomiast ich ojciec zerwał z reżyserią na 17 lat. Pojawił się wprawdzie w kilku epizodycznych rolach aktorskich (np. w *Operacji Samum*), ale przed kamerą stanął dopiero w 2008 roku. Mimo to cały czas utrzymywał kontakt ze światową kinematografią, był członkiem jury na festiwalach w San Sebastian i Wenecji. Skoncentrował się jednak na nowej pasji – malarstwie.

PALETA BARW

Skolimowski przejawiał zdolności plastyczne już od bardzo dawna, zdawał przecież kiedyś nawet na warszawską ASP, zaś w latach 70. planował realizację filmu *Niczyi sen*, którego scenariusz przygotowywał, malując obrazy. Przez wiele lat koncentrował się jednak na kolekcjonowaniu malarstwa, a jego plastyczne pasje znane były właściwie tylko przyjacielom (w domu Nicholsona zawsze wisiały obrazy Skolimowskiego).

W 1996 roku malarz i reżyser Julian Schnabel namówił Skolimowskiego do zorganizowania pierwszej wystawy. Odbędzie się ona w Weber Gallery w Turynie i odniosła duży sukces (sprzedano wszystkie prace). Wpłynęło to na zmianę postawy Skolimowskiego, który od tej chwili zaczął traktować malarstwo na równi z reżyserią – jako ważny środek osobistego wyrazu artystycznego.

„W Galerii Zero One [...] odbył się wernisaż Skolimowskiego – opisywała wystawę w Los Angeles dziennikarka Elżbieta Bajon. – Przybyli na niego znajomi reżysera: Jack Nicholson, Dennis Hopper, Bob Rafelson, David Lynch. [...] Tytuł wystawy brzmiał *33 żółte ramy* – składało się na nią jednaście tryptyków oraz dwa duże płótna olejne”^[55].

Skolimowski skoncentrował się na malarstwie wielkoformatowym. Najchętniej używał szybko schnących farb akrylowych z przewagą czerni i bieli, często też nie tytułował obrazów, nadając im wyłącznie numery. Od czasu pierwszych wernisaży wielokrotnie wystawiał swoje płótna na świecie, praktycznie zawsze z sukcesami, ma bowiem autentyczny talent. Nie bez powodu nazywany jest najlepszym malarzem wśród reżyserów światowego formatu...

Interesującym cyklem plastycznym Skolimowskiego są obrazy powstałe w efekcie jego pobytów w Japonii. Reżyser nigdy zresztą nie ukrywał swojej fascynacji Krajem Kwitnącej Wiśni.

„[...] gdy przyleciałem do Tokio, z powodu dużej różnicy czasu nie mogłem spać. W związku z tym nocami wędrowałem po tokijskich ulicach. Nocą wyglądają one zupełnie inaczej niż za dnia. Dochodzą wtedy do głosu niezwykle japońskie znaki. Na ulicach nie ma tłumów przechodniów, sznurów aut. Są puste. A zarazem są wypełnione różnymi reklamami, nazwami sklepów, na które zwracamy uwagę – siła tych znaków okazała się tak wielka, tak na mnie oddziaływała, że momentalnie po powrocie do Kalifornii zabrałem się do pracy nad dużymi

płótnami, inspirowanymi japońską kaligrafią”^[56].

Skolimowskiego zachwyciły „inność i tajemniczość” Kraju Wschodzącego Słońca, jego „kultura znaków i symboli”. Fascynacja jest zresztą najzupełniej odwzajemniona, w Japonii bowiem jego filmy są bardzo popularne. To jedyny kraj na świecie, gdzie istnieją fan cluby reżysera, wydano tam nawet komiks, którego był bohaterem. Skolimowski, wykorzystując swoją popularność, zorganizował w Tokio przegląd polskich filmów, natomiast japońskie produkcje zagościły w Warszawie. A przy okazji odbyła się wystawa obrazów reżysera inspirowanych Krajem Kwitnącej Wiśni.

SYNOWIE MISTRZA

Współpraca przy scenariuszu do *Ferdydurke* nie była pierwszym kontaktem Michała i Józefa Skolimowskich z twórczością ojca. Wcześniej bracia zagrali w *Najlepszą zemstą jest sukces*, a Michał pojawił się także w obsadzie aktorskiej *Latarniowca* z 1985 roku.

Józef w wieku 20 lat porzucił studia i zajął się malarstwem. Przyjął pseudonim Joseph Kay (nie chciał być kojarzony z osobą ojca), a pierwszą wystawę miał 14 lat później. Najbardziej zainteresował go jednak film, razem z bratem wyprodukowali w 1993 roku *Motyw cienia*. Wspólnie napisali scenariusz, razem pojawili się w obsadzie aktorskiej, a Józef zajął się także reżyserią.

Film nie odniósł jednak sukcesu, a młodszy brat zaczął popadać w depresję i problem ten zdominował jego życie.

„Spotykał się z psychologiem – opowiadał Michał Skolimowski. – Mówił mu o lękach, napadach duszności, klaustrofobii w autobusach. Brał leki antylękowe. Jesienią jego stan bardzo się pogorszył: przestał wychodzić z domu, twarz mu się zmieniła, bał się, miał koszmarne sny. Wprowadziłem się do niego i poszliśmy do innego lekarza, który orzekł, że to problem ego i że podłożem jest rywalizacja z ojcem. Jaka rywalizacja? Józef dużo malował, ale przecież to ojciec zaczął wtedy malować zainspirowany malarstwem Józefa. A kino zawsze chcieliśmy robić zupełnie inne niż ojciec”^[57].

Bracia powrócili do Kalifornii, gdzie kolejni lekarze potwierdzili diagnozę polskich psychiatrów. Problemem Józefa był fakt, że miał już „trzydzieści parę lat, a ciągle był uzależniony od ojca finansowo”. Pomimo napisania kilku scenariuszy, malowania obrazów, które znajdowały nabywców, „po kilku latach znowu w 50 procentach zależał od pieniędzy ojca”. Był to dla Józefa problem nie do przewyciężenia.

Terapię miał stanowić kolejny projekt filmowy, dawało to nadzieję na powrót młodego Skolimowskiego do równowagi psychicznej.

„Przez wiele lat pisałem – kontynuował Michał – ale moje scenariusze wymagały dużych budżetów. Zorientowałem się, że żyłem mrzonkami. Postanowiłem napisać scenariusz, który naprawdę możemy zrealizować. Skromny film z polskimi aktorami, dziejący się w Polsce. I to była *Ixjana*. Kiedy Józef przeczytał pierwszą wersję, zobaczyłem błysk w jego oku. To się zbiegło z momentem, kiedy zaczął zdrowieć”^[58].

Bracia wspólnie dokończyli scenariusz, obaj też wyreżyserowali film. Józef napisał ścieżkę dźwiękową, którą uznano za bardzo udaną.

„Ojciec zaprosił Pawła Mykiety, który jest autorem muzyki do *Essential Killing*, na projekcję *Ixjany*. Nie powiedział mu, co to za film i czyj. Po projekcji Mykiety pyta: co to za muzyka, kto to zrobił? Kiedy usłyszał, że to mój brat i do tego, że pierwszy raz wziął gitarę do ręki, kiedy miał 30 lat, był zdumiony. Józef miał żal do rodziców, że nie dali mu możliwości odkrycia swoich talentów. Można było go przecież do jakiejś szkoły muzycznej posłać. Ale to długa historia naszego dzieciństwa”^[59].

Młodzi Skolimowscy zawsze unikali rozgłosu, rzadko udzielali wywiadów, nie interesowali się życiem towarzyskim branży filmowej. Nie chcieli wypowiadać się nawet o *Ixjanie*, ostatecznie rolę rzecznika wzięli na siebie producent, Jacek Samojłowicz.

Po zakończeniu pracy nad filmem obaj wybrali się na kilka miesięcy do Indii, po czym Michał powrócił, aby zatwierdzić kopię filmu. Brat pozostał w Azji, nie dane mu było jednak dożyć premiery *Ixjany*. Doznał silnego ataku paniki i trafił do szpitala, gdzie zaraził się jakąś bakterią. Bezpośrednią przyczyną zgonu była sepsa, miał 42 lata.

„Gdybym miał dalej tworzyć – mówił Michał Skolimowski – chciałbym je [projekty] wszystkie podpisać także imieniem brata. Bo to byłyby nasze filmy. Wszystkie omawialiśmy dokładnie. Do niektórych mamy nawet rozrysowane ujęcia. Mam także ponad 50 obrazów Józefa i demo z piosenkami, nad którymi pracował. [...] Wszystko robiliśmy razem. Jak się nie spotykaliśmy, dzwoniliśmy do siebie codziennie. Czasem dwa razy. Nawet kiedy już wszystko zostało omówione. [...] Mam 44 lata, nigdy nie chorowałem. Ojciec ze strony mojej matki żył 97 lat. Boję się tak długo żyć bez brata”^[60].

POWRÓT

„W Cannes powiedziałem ze sceny – opowiadał Skolimowski – że po 17 latach od zrobienia filmu »przeciętnego«, jakim był *Ferdydurke*, przyrzekłem sobie, że powrócę z filmem, który będzie przynajmniej dobry. Trochę to bezczelnie zabrzmiało. Ale rzeczywiście, przez te lata chciałem odbudować siebie jako artystę. Zająłem się serio malowaniem. Miałem szereg wystaw na obu półkulach, wiele satysfakcjonujących zakupów. Malowałem bezkompromisowo, nie zhańbiłem się tym, że dotykałem płótna w jakimkolwiek innym celu jak tylko, żeby zrealizować to, na co mam ochotę. Że tak ma być. Dawniej w ten sposób robiłem filmy. I tak było teraz, przy *Czterech nocach z Anną*”^[61].

Faktycznie, pan Jerzy powrócił w wielkim stylu. Niespodziewanie dla wszystkich w 2008 roku zaprezentował nowy film, którego premiera miała miejsce podczas festiwalu w Cannes. *Cztery noce z Anną* pokazano również na inauguracji przeglądu w La Rochelle oraz na festiwalu filmów europejskich w Cinémathèque Française w Paryżu.

Obraz został ciepło przyjęty przez krytykę i publiczność, na festiwalu w Tokio zdobył specjalną nagrodę jury, otrzymał też wiele wyróżnień w Polsce. A Skolimowski nadal zadziwiał pomysłami zza kamery – kiedyś podczas pracy nad *Wrzaskiem* zażądał ptaków na planie, a teraz miał bardziej wyrafinowane życzenia.

„Film kręciliśmy w grudniu, a ja mówię: »Na jutro mam mieć żywą muchę«. Na planie konsternacja. Kto widział muchę w grudniu? Szaleństwo. Wracam do domu na wsi i martwię się, bo koncept muchy, która będzie personifikować bohatera, stał się nagle moją potrzebą artystyczną. Chodzę więc po domu i oglądam trupy much na parapetach. Nagle widzę, że jedna rusza łapą. Na łyżeczkę ją i do słoika. Następnego dnia pędzę z muchą do sądu, w którym kręciliśmy scenę. I przez pół godziny »ogrywamy muchę«. Na szczęście wciąż była żywa. Pięknie zagrała”^[62].

Skolimowski poszedł za ciosem, najwyraźniej uwierzył, że ma jeszcze dużo do powiedzenia w świecie filmu. W 2010 roku na ekrany wszedł *Essential Killing*, za który reżyser otrzymał specjalną nagrodę jury na Festiwalu Filmowym w Wenecji oraz Złote Lwy na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Współautorką scenariusza została nowa partnerka życiowa reżysera, Ewa Piaskowska, wspólnie zajęli się również produkcją filmu.

„Wszyscy moi koledzy – uważa Skolimowski – zarówno za granicą, jak i w Polsce – Roman Polański czy Andrzej Wajda – robią raczej duże produkcje, wysokobudżetowe. Takich filmów oczywiście nie da się robić metodą nowej fali, więc przypuszczam, że jestem w tej chwili dosyć osamotniony w tym gatunku”^[63].

MAZURY

„Jurek ma piękną cechę – opowiadał Andrzej Kostenko – nie mówi źle o ludziach. Nigdy nie słyszałem, żeby kogoś krytykował, [żeby] cieszył się z cudzych niepowodzeń, co niestety dość często zdarza się w naszym środowisku. Prawdą jest natomiast, że budził emocje. Był zawsze oryginalną postacią, także w sposobie bycia, ubierania”^[64].

Skolimowski nigdy nie lubił również mówić o swoim życiu uczuciowym. Z Joanną Szczerbic spędził 25 lat, dochowali się dwóch synów, nie było to jednak idealne małżeństwo. Michał po latach krytycznie oceniał także metody wychowawcze rodziców:

„Byliśmy zaniedbani. Kto by pomyślał? Ojciec – reżyser, matka – aktorka po szkole teatralnej. Tymczasem matka nie dawała nam poczucia bezpieczeństwa, bo sama czuła się zagrożona, gdy ojciec latał po świecie. Pracował nad filmami i był nieobecny, więc nie mieliśmy figury ojca. [...] Nieobecność ojca wpłynęła szczególnie na Józefa, bo ja urodziłem się dwa lata wcześniej, kiedy rodzice przeżywali jeszcze miodowy okres swojego związku. Józef nie miał tego początku, który mógłby mu dać fundamentalne zaplecze”^[65].

Na domiar złego Skolimowski zawsze lubił płęć piękną i nigdy nie był wzorem wierności małżeńskiej. To spowodowało ostateczny rozpad związku z Joanną, a jej miejsce zajęła znacznie młodsza Ewa Piaskowska, absolwentka fakultetu filmowego uniwersytetu w Los Angeles.

Nowa pani Skolimowska przyjechała za reżyserem do Polski. Pan Jerzy bowiem przeniósł się do kraju (zachował jednak dom w Malibu) i osiedlił niedaleko Pasymia na Mazurach. Tam, w leśniczówce, z dala od świata i ludzi czuje się najlepiej. Zawsze bowiem „przedkładał samotność, co najwyżej dzieloną we dwoje, ponad życie w wielkim zbiorowisku ludzi”.

Początkowo podobno wcale jednak nie był przekonany, czy osiadzie na Mazurach. W jednym z wywiadów wyjaśniał nawet, że zamieszkał tam z powodu... psa:

„[...] jadąc do Polski, nie wiedziałem, że zostanę tu na dłużej, czy nawet może na zawsze... Wziąłem z sobą jedynie mojego psa Buboną, który mieszkał ze mną 10 lat i miał tam raj na ziemi. W Warszawie Bubon marniał w oczach, weterynarze byli bezradni. Uznałem, że brak mu przestrzeni, do jakiej przywykł, i zacząłem szukać miejsca, które byłoby namiastką tamtego. Wybrałem właśnie to, w środku mazurskiego lasu, i Bubon tu jeszcze jakiś czas biegał. Wkrótce jednak odszedł, co bardzo przeżyłem. Dopiero po roku otrząsnąłem się z tego i pojawił się w domu Bufon, też owczarek. Bufon – bo śmiał zająć miejsce swojego poprzednika”^[66].

Na bieżące wydatki Skolimowski zarabia rolami w filmach, za udział w serialu TVN *Naznaczony* „otrzymywał najwyższą gażę aktorską w Polsce”. Wcielił się tam w rolę wyjątkowo podłego osobnika, potwora w ludzkiej skórze, człowieka, który był przyczyną wszystkich kłopotów

bohaterów serialu. Zatem – jak twierdzili złośliwi – Jerzy Skolimowski wreszcie zagrał siebie samego...

None

Rozdział 6

Kmicic



„Uważałem **DANIELA OLBRYCHSKIEGO** za człowieka, którego pragnąłbym obdarzyć swoim życiowym doświadczeniem, dlatego odwodziłem go od myśli o małżeństwie. Przynajmniej w okresie, kiedy dopiero kształtowała się jego artystyczna osobowość. Powinien być wolny i czekać na to, co mu zaczęło spadać z nieba. Bałem się o Daniela. Nie, nie z powodu jego narzeczonej... Uważałem, że przeszkadzać mu będzie każde małżeństwo”.

(Andrzej Wajda)

AUTOKREACJA

Andrzej Wajda zawsze chętnie słuchał opinii innych, a umiejętność ta dotyczyła również kwestii

obsady aktorskiej jego produkcji. Chętnie angażował początkujących artystów, którzy dzięki rolom w jego filmach rozpoczynali wielkie kariery. Andrzej Łapicki polecił mu Krystynę Jandę, która osiągnęła status gwiazdy dzięki roli Agnieszki w *Człowieku z marmuru*. U Wajdy swoją pierwszą znaczącą rolę zagrał również Daniel Olbrychski. Do obsady *Popiołów* polecił go rektor PWST, Jan Kreczmar. I choć ten doświadczony pedagog dostrzegł wielki talent u studenta pierwszego roku, to jednak Olbrychski nigdy nie ukończył regularnej nauki na tej uczelni. Uprawnienia aktorskie zdobył eksternistycznie i z pewnym opóźnieniem, ale za to bardzo wczesnie rozpoczęła się jego wspaniała kariera filmowa.

Pan Daniel regularnie pojawiał się na ekranie, szybko też zdobył dużą popularność. Przez większość kariery potrzebował jednak ciągłego potwierdzania swojej pozycji, sprawiał bowiem wrażenie człowieka niepewnego własnej wartości i to zarówno w sprawach zawodowych, jak i w życiu prywatnym. Czasami prowadziło to do sytuacji wręcz kuriozalnych.

„[...] we wszystkim musi być najlepszy – tłumaczył Andrzej Żuławski. – Najlepiej jeździ konno, najlepiej boksuje, gdy walczył na pięści ze swoim małym synkiem, to go nokoutował. Mówiono, mu: Daniel, co ty robisz, przecież to dziecko. A on musiał być najlepszy”^[1].

I zapewne w tej chorobliwej potrzebie rywalizacji tkwiły przyczyny powodzenia pana Daniela, który zawsze musiał być na pierwszym miejscu, zawsze musiał być lepszy od innych. W kraju byli jeszcze inni aktorzy o porównywalnym talencie, ale olśniewającą karierę zrobił tylko Olbrychski. Obiektywnie trzeba jednak przyznać, że koszty sukcesu były wysokie...

ULUBIONY AKTOR WAJDY

Popioły otworzyły przed nim drogę do wielkiej kariery; grał u Morgensterna, Kutza, Hoffmana, Antczaka, Zanussiego. Ale przede wszystkim pozostał aktorem Wajdy, pojawiał się na planie jego najważniejszych filmów. I doskonale wpisywał się w zespołowy system pracy reżysera.

„Daneek proponuje bardzo wiele rozwiązań – przyznawał Wajda – lepszych, gorszych, znakomitych. Nauczyłem aktorów, którzy ze mną pracują, aby nie tylko odgrywali co ich, ale także przedstawiali własne pomysły. Także i dlatego, że w Polsce rzadko można trafić na dobrze napisany scenariusz. Aktor, wykonując niemal jota w jotę to, co zawarte w świetnym scenariuszu – zawsze zbuduje postać. W innym wypadku – jeżeli nie rozumie, co gra, jeżeli nie uczestniczy w budowaniu dramaturgii filmu – to postać, którą kreuje, znika, a w najlepszym razie jest pęknięta”^[2].

Po *Popiołach* Olbrychski pracował z Wajdą przy *Wszystko na sprzedaż*, *Brzezynie*, *Pannach z Wilka*, *Ziemi obiecanej*. Panowie znakomicie się rozumieli, a Daniel zawsze wyrażał się o reżyserze z najwyższą rewerencją.

„Wajda, gdy go ktoś przekona, potrafi w sekundę zmienić wszystko. A ponieważ jest wirtuozem, nie tylko nie opóźni zdjęć, ale nawet je przyspieszy. W zachodnich warunkach jakkolwiek zmiana kolejności ujęć, światła, dekoracji, o których reżyser, operator, oświetlacz czy scenograf nie są odpowiednio wcześniej poinformowani, wywołuje na planie zawieruchę. A zmienić w ogóle cały pomysł w noc poprzedzającą ujęcie – nie do pomyślenia! Tak mi się zdarzało tylko z Wajdą”^[3].

Bywało jednak, że Olbrychski nie zawsze akceptował pomysły Wajdy. Nie rozumiał postaci Borowieckiego w *Ziemi obiecanej*, obcy był mu bowiem świat XIX-wiecznej przemysłowej Łodzi.

„Najpierw powieść, a potem scenariusz przeczytałem bez przekonania – przyznawał. –

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, bawełna... [...]

– Gdyby Borowiecki – tłumaczył Wajda – urodził się w XVII wieku, to pewnie byłby podobnym zabijaką jak Kmicic. Szablą by zdobywał sobie pozycję, a nie wekslem i niemieckim kredytem. Jeden i drugi chciał być najlepszy. Jeden i drugi, każdy na swój sposób, walczył o Polskę...”^[4].

Olbrychski nie był jednak do końca przekonany. Zupełnie niesłusznie, zagrał bowiem jak zawsze znakomicie, a film okazał się arcydziełem (nominowano go zresztą do Oscara). Sceny erotyczne Borowieckiego z Lucy Zuckerową (Kalina Jędrusik) przeszły do historii polskiej kinematografii, a równie ciekawie jak przed kamerą było też poza planem. Scenariusz zawierał bowiem dwie sceny zbliżenia seksualnego pomiędzy Jędrusik i Olbrychskim, a pan Daniel postanowił zakpić z partnerki.

„Kalina zagrała [...] niezwykle odważnie. Dla mnie jednak drastyczniejsza była scena w karocy. Kalina daje mi w niej depeszę przeznaczoną dla jej męża, z której wynika, że ceny bawełny pójdą w górę, a ja dzięki tej wiedzy będę mógł zbić fortunę. Otwieram dach od karety i krzyczę na całą Łódź, że to triumf. Przeczytawszy o tym w scenariuszu jakieś trzy miesiące przed zdjęciami, uświadomiłem sobie, że ręce będę miał zajęte depeszą, a Kalina siedząca naprzeciwko mnie w pewnym momencie zanurkuje w dół. Będę grał radość z depeszy i z tego, co ona robi mi pod kadrem”^[5].

Olbrychski zakupił kiedyś w Danii czarne prezerwatywy (kolorowy luksus niedostępny w PRL) i jedną z nich założył przed rozpoczęciem zdjęć.

„Już przy pierwszym dublu – kontynuował aktor – przekonuję się, że miałem rację. Przy drugim dublu już się do mnie nie odzywa. Widzę, że jest speszona, choć pokrywa to aktorstwem. Przez następne dwa dni Kalina nie schodzi na śniadania w hotelu, ledwie odpowiada na moje »dzień dobry«. Myślę: »Cholera, strasznie ją czymś obraziłem«. W pewnym momencie podchodzi do mnie Kłosiński: »Kalina strasznie cię przeprasza. Nie wiem za co, ale mam ci powiedzieć, że czarne też jest piękne«”^[6].

Niektórzy uważali, że dla Wajdy Olbrychski miał stać się następcą Cybulskiego, co zresztą reżyser sam zasugerował we *Wszystko na sprzedaż*. Wajda miał bowiem wyrzuty sumienia, że nie wykorzystał w pełni talentu Zbyszka (Cybulski grał u niego tylko trzykrotnie), a Daniel stanowiłby rodzaj kompensacji za utraconego na zawsze aktora. Ale w świecie filmu nigdy nie ma dwóch identycznych artystów. Olbrychski poszedł własną drogą i trudno go porównywać z Cybulskim. Wydaje się zresztą, że pan Daniel był bardziej wszechstronny, dzięki czemu znakomicie odnajdywał się w każdej niemal roli, od komedii po dramat Szekspira.

Wprawdzie Olbrychski z całą pewnością był profesjonalistą, jednak nie zawsze współpraca z nim układała się bezproblemowo. Aktora szczególnie drażnił intelektualny styl pracy Zanussiego, pan Daniel lubił bowiem bardziej swobodną atmosferę na planie. Podczas realizacji *Życia rodzinnego* zupełnie nie potrafił dojść do porozumienia z reżyserem.

„Jeszcze bardziej ode mnie męczył się podczas zdjęć Janek Nowicki, człowiek może jeszcze bardziej niż ja spontaniczny, oczywisty i naturalny. On też miał kompleks Zanussiego; nie wychodzili w rozmowach poza »panie Janie« i »panie Krzysztofie«. Nowicki płakał, upijał się, aż wreszcie [...] obaj znaleźliśmy sposób, jak zdenerwować pana reżysera. Co jakiś czas łapaliśmy się za jaja i wydawaliśmy straszny krzyk. Krzysio natychmiast wychodził do parku”^[7].

JERZY HOFFMAN

Podobno rolę Azji Tuhajbejowicza pan Daniel zawdzięczał przypadkowi, a właściwie swojemu upodobaniu do siłowania się na rękę. Podczas jednego z mocno zakrapianych spotkań w SPATiF-ie „pojedynkował się” z Jerzym Hoffmanem. Wygrał reżyser, który następnie złożył Olbrychskiemu całkiem poważną propozycję współpracy.

„Wychodząc, złapał mnie przy kontuarze w szatni i powiedział po swojemu, zaciągając i zaciskając zęby:

– Bracie kochany! Dla Wajdy to ty możesz być typowy Słowianin, dla Antczaka typowy Skandynaw, a ja po prostu chlapnę ciebie na czarno i ty u mnie będziesz Azja. Zastanów się”^[8].

Hoffman szykował się właśnie do ekranizacji *Pana Wołodyjowskiego*, a dla Olbrychskiego udział w tej produkcji oznaczał całkowite zerwanie z dotychczasowym wizerunkiem aktorskim. Sceptycznie odnosił się do tego projektu także Andrzej Wajda:

„Odradzałem Danielowi udział w tym filmie – tłumaczył pan Andrzej. – Uważałem, że bez względu na to, czy film będzie udany, czy nie, czy Olbrychski zagra w nim dobrze, czy źle, to *Pan Wołodyjowski* będzie murowanym sukcesem narodowym. A Danielowi nie był potrzebny sukces. Już go odniósł. Wydawało mi się, że ten aktor potrzebował wówczas dużej roli, żeby wziął się za coś poważnego, coś, co go dalej rozwinie...”^[9].

Początki współpracy z Hoffmanem nie były łatwe – Daniel nie potrafił przystosować się do nowych warunków, prezentował zachowania, do jakich przywykł, pracując z Wajdą, „cały był rozedrgany, żeby nie powiedzieć – rozhisteryzowany”. W efekcie, obrażony, czasami nie rozmawiał na planie z reżyserem. Hoffman miał zemścić się na nim za to, a dysponował w tych sprawach znacznymi możliwościami.

„Wbijaliśmy Daniela na pal – wspominał reżyser. – Musiał siedzieć na wąskim siodelku rowerowym, co na dłuższą metę wcale nie było wygodne. Ponieważ był to okres naszych nieporozumień, nie mogłem sobie odmówić odrobiny sadyzmu. Olbrychski siedzi na siodelku, a ja każę wygasić światła i zarządzam przerwę obiadową. Nikt, z Danielem włącznie, nie pisnął nawet słówka”^[10].

Produkcja filmowa z reguły obfituje w nieprzewidziane sytuacje, a życie bywa najlepszym scenarzystą. Podobnie było podczas realizacji filmu Hoffmana; jedną z najciekawszych anegdot opowiadał sam reżyser.

„*Pana Wołodyjowskiego* kręciliśmy w Bieszczadach. W pobliskiej wsi mieszkał chłop grający na skrzypcach. Daniel też grał na skrzypcach, więc naturalnie od razu obaj się pokumali. Olbrychski chyba nawet mieszkał u tego górala... Pewnego dnia na plan przyjechał autor scenariusza, Jerzy Lutowski, i poszedł do chałupy. Tam już obaj skrzypkowie byli po małej wódce...

– Oto autor *Pana Wołodyjowskiego* – Daniel przedstawił chłopu Lutowskiemu.

Na co chłop padł na kolana i zawołał:

– Jezus Maria, pan Sienkiewicz!”^[11].

DROHICZYN

„Ile razy zbliżam się do Bugu, do mostu w Tonkielach, serce zaczyna mi zawsze bić mocniej – opowiadał Olbrychski o rodzinnym Drohiczynie. – A ile razy przekraczam ten most, czuję się

u siebie”^[12].

„Małą ojczyzną” pana Daniela pozostał bowiem Drohiczyn nad Bugiem, aktor wciąż pamięta o swoich rodzinnych stronach. Nawet po osiągnięciu największych sukcesów zawsze chętnie tam przyjeżdżał, nigdy zresztą nie ukrywał, że w rodzinnym miasteczku najlepiej mu się wypoczywa. Do dzisiaj ma w Drohiczynie wielu przyjaciół, a kilka lat temu wybudował tam również swój dom.

Nie sposób nie wspomnieć, że przed laty każda jego wizyta w rodzinnych stronach kończyła się potężnym pijaństwem.

„W tym Drohiczynie najczęściej pił z sąsiadem, panem Motelem – wspominała Maryla Rodowicz. – Zdarzyło się na przykład, że pojechali furmanką po siano na pole, a rankiem następnego dnia jeszcze ich nie było. Opowiadali potem, że w polu złapała ich burza, więc położyli się między zagonami, gdzie strasznie przemokli i zmarzli. Trafili do jakiejś chaty, gospodarz poczęstował ich alkoholem, żeby się rozgrzać, i tak się rozgrzali, że nie byli w stanie wrócić”^[13].

Olbrychski miewał również szalone pomysły, potrafił na przykład wjechać konno na piętro karczmy (!). I nigdy też nie ukrywał przed swoimi partnerkami, że podczas wizyt nad Bugiem na pewno nie odmówi sobie alkoholu.

„Daniela kolega ze szkoły był zakonnikiem w miejscowym klasztorze malowniczo położonym nad brzegami Bugu – kontynuowała Rodowicz. – Miał w celi telewizor, więc chodziliśmy do niego na transmisję z olimpiady w Montrealu. Przychodziliśmy wieczorami – on kończył odprawianie wieczornej mszy, spirytus na miodzie z cytryną kończył się przegryzać, a siostry szarytki bezszelestnie zastawiały stół. Wszystko własnej produkcji! Niestety, ciężko nam potem było wstać od stołu, bo miodówka ma tę właściwość, że głowa pracuje normalnie, ale nogi odmawiają posłuszeństwa. A jaki kac jest po tym straszny!”^[14].

Pan Daniel opowiadał, że zarówno on, jak i jego goście nie potrafili spokojnie czekać, aż „spirytus się przegryzie”. Aktora i jego przyjaciół z reguły gościło całe miasteczko, a odbywało się to tak intensywnie, że czasem mieli oni trudności z opuszczeniem gościnnego Drohiczyna. Zdarzyło się kiedyś, że po trzech dniach libacji, w związku z tym, że krajanie Daniela zablokowali drogę wyjazdową furmankami i ciągnikami, Olbrychski i jego koledzy w „chwili względnie jasnego umysłu” przenieśli „malucha” przez mokradła i uciekli do stolicy.

„W połowie tego szaleństwa przyjechał Andrzej Żuławski z ówczesną swoją narzeczoną – opowiadał Olbrychski. – Chciał kupić ziemię w Drohiczynie. Gdy zobaczył, co się wyprawia, lekko zdębiał. Jego dziewczyna doradziła, by szybko wypić butelkę, to się z nami i z miejscowymi szybko dogada. Rychło kupił ziemię”^[15].

DUCH RYWALIZACJI

„[...] wysunięty przez Wajdę, pobudliwy i skrzywiony psychicznie – pisał o Olbrychskim w kwietniu 1968 roku TW »Mathis« w notatce służbowej dla SB. – [...] Przez Wajdę ma powiązania z ośrodkami zagranicznymi żydowskimi i NRF. Nie jest traktowany poważnie i nie uchodzi za dobrego aktora...”^[16].

I chyba właśnie brak akceptacji ze strony środowiska aktorskiego stanowił jeden z największych problemów pana Daniela. Nie był akceptowany, gdyż wtedy nie miał jeszcze dyplomu PWST, a z drugiej strony często okazywał się wyjątkowo męczącym kompanem. Zawsze, wszędzie i ze

wszystkimi chciał rywalizować, co przybierało formę wręcz manii prześladowczej.

„Szpanował, chodził na rękach, na przyjęciach spuszczał się z okien – wspominał Stefan Friedmann – wisi na parapecie na jednej ręce. Uwielbiał zwracać na siebie uwagę. Sztuczki z pudełkiem od zapalek albo z kartką przy ścianie:

– No, chodźcie, robimy zawody, kto ile razy kartkę złapie...

– Daniel, spierdalaj, chcemy się spokojnie napić wódki.

– Dobra, wypijemy, ale przedtem zmierzmy się, posilimy na rękę, poskaczmy, kto dalej”^[17].

Jego chorobliwe upodobanie do potwierdzania swojej sprawności fizycznej było dla kolegów po fachu wyjątkowo uciążliwe. W branży krążyły już na ten temat legendy, a pana Daniela postrzegano jako osobnika, który nie potrafi dorosnąć.

„O brawurze Olbrychskiego opowiadano anegdoty – kontynuował Friedmann. – Reżyser mówi do aktora na przykład:

– Musi pan wskoczyć do komina, wyskoczyć piecem, zabić trzystu Niemców i przepłynąć w pław rzekę...

– Eee, nie... Nie dam rady. To może zagrać tylko Olbrychski. Niech pan jego zaangażuje”^[18].

Oczywiście pan Daniel był pierwszym chętnym do udzielania wywiadów, a gdy dziennikarze się nim nie interesowali, robił wszystko, by zwrócić na siebie uwagę.

„Byłam z Danielem na festiwalu w Rio de Janeiro – wspominała Małgorzata Braunek. – Idziemy razem słynną Copacabaną, rozmawiamy, śmiejemy się. Nagle patrzę, a on ni z tego, ni z owego zaczyna iść na rękach.

– Co się stało? Co robisz?

Okazało się, że Daniel zauważył zbliżających się z przeciwka fotoreporterów akredytowanych na festiwalu. Żeby zwrócić ich uwagę, maszerował na rękach!”^[19].

Powszechnie uważano, że „należał do niewielkiej grupy ludzi, którzy gdyby mieli czapkę niewidkę, nie chcieliby zrobić z niej użytku”. Z pewnością był efekciarzem, ale na efekciarstwie przecież nie kończył. W latach 70. z łatwością obezwładnił uzbrojonego osobnika i tym samym udaremnił porwanie samolotu. Złośliwi komentatorzy twierdzili, że od tego czasu, nawet „wsiadając do kolejki WKD”, czeka na to, by „nagle wynurzył się terrorysta”.

MONIKA

W marcu 1967 roku Olbrychski poślubił starszą o sześć lat aktorkę Teatru Ateneum, Monikę Dzienisiewicz. Wybranka rozwiodła się dla niego z Wowo Bielickim, co nie spotkało się z aprobatą środowiska. Przyjaciele uważali zresztą, że Daniel, wiążąc się z Moniką, popełnia poważny błąd. Był jeszcze bardzo młody, miał zaledwie 22 lata i dopiero rozpoczął karierę filmową. Celnie ujął to Andrzej Wajda, który zamiast życzeń ślubnych przysłał telegram o treści: „Co robisz, kopnij się w głowę!”. Mimo to Daniel postawił na swoim.

„Nie byłam dla niego dobrą żoną – przyznawała Monika Dzienisiewicz-Olbrychska. – Robiłam mu sceny zazdrości, bo był ode mnie młodszy. Skoro ja porzuciłam wspaniałego męża, to nikt mi nie mógł zagwarantować, że Daniel nie porzuci starszej od siebie żony”^[20].

Awantury wybuchwały w tym związku niemal codziennie i niewiele zmieniło pojawienie się dziecka. Monika i Daniel mieli wyjątkowo trudne charaktery i żadne z nich nigdy nie chciało ustąpić drugiemu. Na domiar złego załatwiali swoje sprawy publicznie, zupełnie nie zwracając uwagi na otoczenie. Tak jak podczas realizacji *Skoku* Kazimierza Kutza.

„Kręciliśmy właśnie w PGR Manieczki – opowiadał Olbrychski – gdy na planie zjawiała się Monika. Prawie natychmiast kłótnia! Postanowiłem więc nie spędzać reszty wieczoru w sypialni na wypominaniu sobie wzajemnych, prawdziwych bądź urojonych win, lecz pójść do apartamentu Kazia. Kutz i Opania, w towarzystwie jakichś statystek, popijali wódeczkę, opowiadając sobie nadzwyczaj ciekawe historyjki. Żwawo do nich dołączyłem. Nie minęło może pół godziny, gdy weszła moja żona, podeszła do mnie i publicznie dała mi w pysk. Znając mnie, czym prędzej odwróciła się na pięcie. Starła się iść demonstracyjnie, z godnością, ale jednocześnie na tyle szybko, żeby umknąć przed rowerem, którym w nią rzuciłem.

Kazio zdążył tylko krzyknąć:

– Jezus!

Rower (bo był to jego rower) już frunął, ale trafił w zamykające się za Moniką drzwi. Rozleciał się w drobny mak”^[21].

ALKOHOL

Pan Daniel zawsze nadużywał alkoholu, co z czasem stało się pewnym problemem. Ale uczciwie trzeba przyznać, że miał mocną głowę i niesamowitą wręcz kondycję. Po latach wspominał, że czasami zdarzały mu się „noce z poniedziałku na czwartek”.

„[Daniel] do picia potrzebuje kompana – tłumaczyła Małgorzata Braunek. – A jak znajdzie kogoś, kto mu dorównuje! Kiedy kręciliśmy *Skok*, razem z Opanią mieli tak zwane trzydniówki. Po prostu nie mogli skończyć. Przychodzili na plan w strasznym stanie; te czerwone oczka... No, trudno się dziwić, bo pili do czwartej czy szóstej nad ranem, a za godzinę rozpoczynaliśmy pracę. Mieli żelazne zdrowie!!!”^[22].

W środowisku aktorskim alkohol z reguły lał się szeroką strugą, a pan Daniel przodował w tym procederze. Właściwie trudno znaleźć jakieś wspomnienia o młodym Olbrychskim, w których nie byłoby mowy o piciu wódki. I to w dużych ilościach.

Olbrychski, podobnie jak większość rodaków, nie wyobrażał sobie dobrej zabawy bez mocnych trunków. Uwielbiał celebrować konsumpcję alkoholu i jak zawsze musiał być na pierwszym miejscu. Imprezę uznawał za udaną, gdy był jej głównym aktorem.

„Początek biesiady wygląda w wykonaniu Daniela bardzo statecznie – wspominała Agnieszka Osiecka. – Pije po polsku, z ogromną godnością. Zaczyna się to jak przyjęcia u Radziwiłła albo dostojne chłopskie wesela z czasów Witosa. Mrożona wódka w kryształach [...] wytworna zakąska – wszystko w bardzo dobrym guście. Potem następuje styl francuski. Do rozmowy wchodzi może bardziej filuterne tematy. [...] A potem już zaczyna się pić normalnie, bez żadnego uważania. Daniel przestaje wcielać się w rolę dostojnego, powściągliwego biesiadnika. Aha, między etapem francuskim a normalnym piciem widzowie mogą obserwować przerywnik gimnastyczny – mocowanie na rękę”^[23].

Libacja w towarzystwie Olbrychskiego nie mogła oczywiście się obyć bez jego popisów artystycznych. Śpiewał więc pieśni Wysockiego, ubarwiając je swoim własnym komentarzem, potem snuł opowieści „o męskich przygodach”, a następnie recytował poezje Norwida.

Słuchacze, którzy dotrwali do końca, na deser dostawali jeszcze XIII księgę *Pana Tadeusza*...

Trzeba jednak przyznać, że pan Daniel nie wywyższał się i zawsze dbał o swoich wielbicieli. Zdarzyło się nawet, że w połowie lat 70. przyjął propozycję udziału w uroczystości nadania imienia „Kmicic” nowemu domowi akademickiemu w Opolu. Kończył właśnie pracę nad *Potopem*, a propozycję złożył mu Stanisław Nicieja – ówczesny student miejscowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej i dzisiejszy rektor Uniwersytetu Opolskiego.

Zadzwoił on do Teatru Narodowego w Warszawie, gdzie Olbrychski wówczas pracował, i poprosił aktora do telefonu. Po kilku minutach usłyszał głos Daniela Olbrychskiego.

„Przedstawiłem się – wspominał profesor Nicieja – i powiedziałem:

– Oddajemy w Opolu piękny, nowoczesny akademik, najwyższy budynek w mieście. Naszym marzeniem jest, aby pan, jako Kmicic, był jego ojcem chrzestnym. Czy jest to możliwe?

– Świetny pomysł. Bardzo mi to odpowiada. Przyjadę.

– Jakie powinienem przygotować honorarium?

– Żadnego, proszę tylko przygotować skrzynkę wódki, parę osób, które grają na gitarach, i klub na około 50 osób, tak żebyśmy mogli uczcić te chrzciny i prześpiewać całą noc. Przyjadę z Marylą Rodowicz, która w tym wypadku wcieli się w postać Oleńki.

Oniemiały odłożyłem telefon. A gdy powiedziałem zebranim, że Olbrychski przyjeżdża, nastąpiła euforia, której czas nigdy w mej pamięci nie zatrze”^[24].

Pan Daniel nie zawiódł i pojawił się w Opolu po warszawskiej premierze *Potopu*. Opolska impreza udała się nad wyraz, a Olbrychski był bardzo zadowolony. Najwyraźniej w otoczeniu studentów czuł się znacznie lepiej niż na bankiecie z okazji rozdania Oscarów, który odbył się kilka lat później.

„Przyjęcie po Oscarach wygląda trochę tak jak w łagowie. Nad ranem tworzą się grupki, na jednym stoliku stoi Oscar, na drugim dwa, na trzecim Oscar leży zanurzony w jakimś sosie. Przy czwartym stoliku dwóch facetów siłuje się na rękę, a stawką jest Oscar. Naraz ktoś wpada na estradę i krzyczy:

– Kto mi podpierdolił mojego Oscara?!”^[25].

POTOP

Po sukcesach w *Popiołach*, *Panu Wołodyjowskim*, *Brzezynie* i *Weselu* Olbrychski po raz pierwszy spotkał się ze zmasowaną krytyką, i to zanim jeszcze zaczęły się zdjęcia do kolejnej produkcji.

Jerzy Hoffman, przystępując do realizacji *Potopu*, zaproponował mu rolę Andrzeja Kmicica. Była to postać wręcz stworzona dla pana Daniela, widzowie jednak mieli na ten temat inne zdanie. Uznano, że skoro w *Panu Wołodyjowskim* zakończył swoje filmowe życie na palu, to w *Potopie* nie może wcielać się w inną rolę. W kraju rozpętała się burzliwa dyskusja na temat obsady filmu, a Olbrychski stał się celem bezpardonowych ataków.

„Publiczność, która kilka lat wcześniej głosowała na mnie w plebiscytach – wspominał aktor – teraz usiłowała mieszać mnie z błotem. Nagonka najpierw rozpętała się w prasie. Dlaczego? Skąd u części prasy taka napastliwość? Odnosiłem wrażenie, że cała Polska nie mówi o niczym

innym, tylko o tym, że Olbrychski nie nadaje się do roli Kmicica. Nie mam wątpliwości, że kampania była sterowana, ale, u diabła, przecież nie z powodów politycznych! Wtedy jeszcze nikomu się nie narażałem”^[26].

Na widok Olbrychskiego ludzie wysiadali z tramwaju, aktora wyzywano, a czasami wręcz grożono przemocą fizyczną. Było to szczególnie niebezpieczne w lokalach z wyszynkiem, pan Daniel bowiem jak zwykle nie unikał życia towarzyskiego, a – jak wiadomo – alkohol z reguły wzmaga agresję.

„Byłam w towarzystwie Daniela i naszego wspólnego przyjaciela, Bolesława Sulika – relacjonowała Agnieszka Osiecka. – Najpierw bankietowaliśmy w klubie filmowców, a potem przez pół nocy błakaliśmy się po knajpach. Nad ranem zawędrowaliśmy do baru mlecznego Zodiak – na poranny kefir. Nagle spostrzegłam, że pijani ludzie zbili się w grupkę i zaczęli bardzo agresywnie zaczepiać Daniela. Niektórzy chcieli go bić – za to, iż śmie grać Kmicica. Obronił nas jakiś tajniak, też pijany, ale czujny.

Do dziś czuję ciarki na plecach: tak wielkiej agresji, wręcz wściekłości, w błahej w końcu sprawie, nigdy później nie widziałam”^[27].

Ostatecznie Olbrychski nie ugiął się pod presją – zagrał Kmicica i zrobił to tak znakomicie, że oponenti zamilkli, a film dostał nominację do Oscara. Jednak nie wszyscy jego przeciwnicy mieli tyle odwagi, co krytyk Stanisław Grzelecki, który po premierze publicznie przyznał się do błędu.

„Niech mi wolno będzie się przedstawić – powiedział. – Nazywam się Grzelecki, byłem jednym ze sprawców nagonki prasowej na reżysera i odtwórcę głównej roli. Proszę przyjąć moje najgłębsze przeprosiny”^[28].

Natomiast sam Olbrychski twierdził, że do zagrania Kmicica ostatecznie przekonał go Kirk Douglas, któremu telefonicznie żalił się na ataki widzów i krytyków.

„Kochany, żyjesz w jakimś niebywale pięknym kraju dla aktora – mówił gwiazdor. – Kiedy ja, jeden z kilku bardzo znanych aktorów Hollywood, gram w filmie pierwszym, drugim, trzecim, to napiszą w prasie: »Douglas był dobry« albo »Douglas był zły«. I co? Nic, żyję dalej – i to całkiem nieźle... Ale żeby przed zagraniem jakiegokolwiek roli całe społeczeństwo dyskutowało, czy mam grać, czy nie, no to takiego zaszczytu – tak, zaszczytu – jeszcze nigdy nie dostąpiłem... Żeby z powodu filmu wybuchła niemal wojna secesyjna, to mogę ci tylko zazdrościć, że żyjesz w takim pięknym kraju. Jeżeli uważasz, że dasz radę – zagraj”^[29].

MARYLA

Małżeństwo Moniki i Daniela układało się coraz gorzej, a w życiu aktora zaczęły pojawiać się inne kobiety. Najbardziej cierpiał na tym synek artysty, Rafał.

„Nie lubię i nie chcę wspominać swojego dzieciństwa – mówił po latach – bo jest ono dla mnie jak rozdrapywanie ran. W moim dzieciństwie nie było niemal nic pozytywnego”^[30].

O ostatecznym rozpadzie małżeństwa zdecydował romans Olbrychskiego z Marylą Rodowicz. Znali się wcześniej z widzenia, a zbliżył ich... śnieg i mróz.

„[...] akurat byłam w trasie – wspominała Maryla – kiedy zaatakowała zima. Lód na drogach, o oponach zimowych nikt wtedy jeszcze nie słyszał. Nie odważyłam się jechać dalej i zostawiłam auto w Lublinie. Mój menadżer wrócił do Warszawy i w parku, w Łazienkach, spotkał Daniela. »Chcesz się przejechać porsche?« – zagaił. »Pewnie, że chcę!« – Daniel na to. I ukradkiem,

w tajemnicy przed żoną, pojechał pociągiem do Lublina. Towarowym zresztą. Przyproceedził mój samochód do Warszawy i wysłał mi zaczepną kartkę: „»Nieznany fetyszysta porwał pani samochód. Na razie tulę się do kierownicy«. Oho, wiedziałam, że będzie się działo”^[31].

Wypadki potoczyły się błyskawicznie. Daniel podjął inicjatywę, uczył piosenkarkę jeździć konno i pewnego dnia w szatni klubu jeździeckiego cały „pachnący podniecająco koniem i potem” pocałował ją po raz pierwszy.

„Zaprosił mnie też na ostatnie przedstawienie *Hamleta* w Teatrze Narodowym – opowiadała Rodowicz. – Czułam się mocno zażenowana, bo posadził mnie w łoży na balkonie, z boku sceny i przez cały spektakl Hamlet zwracał się do tej łoży. Wszyscy ludzie na mnie patrzyli [...] Potem pojechałam z nim na festiwal filmowy do Gdańska, gdzie podarował mi rolę Kmicica i... pogalopowało”^[32].

Zostali kochankami, chociaż pan Daniel wciąż był żonaty. Specjalnie chyba nie spieszyło mu się do rozwodu i nadal mieszkał razem z rodziną. A Maryla zgodziła się przyjąć rolę kochanki aktora.

„Gdyby między mną i Danielem działo się dobrze – twierdziła Monika Dzienisiewicz – to ani Maryla Rodowicz, ani nikt inny nie zdołałby zauroczyć mojego męża. Nie traktowałam jej w kategorii potencjalnej rywalki. Dla mnie była to popularna piosenkarka. Jako kobieta w ogóle mnie nie interesowała. W związku z nią nie zapalało się żadne ostrzegawcze światełko.

Wiedziałam, że do Daniela dzwoni impresario pani Rodowicz, namawiając go, by uczył gwiazdę jeździć konno i prowadzić samochód. Sama przekazywałam mężowi informacje o tych telefonach”^[33].

Do oficjalnego zerwania doszło dopiero wówczas, gdy Monika nakryła męża z Marylą w warszawskim hotelu MDM. Aktor okazał się nieostrożny, bo zaparkował swojego trabanta „klamka w klamkę” z porsche Rodowicz.

Po tym incydencie Daniel nie miał już wyboru – wyprowadził się z domu i razem z Marylą wynajęli mieszkanie. Związek ten od samego początku skazany był jednak na porażkę. Rodowicz oczekiwała oficjalnej deklaracji Olbrychskiego, czyli małżeństwa, natomiast aktor przez trzy lata wspólnego życia właściwie nic nie zrobił, aby spełnić oczekiwania partnerki.

„Z latami narastało coś, do czego nie przywiązywałam wagi – przyznawał pan Daniel. – Nie potrafiłem wyjaśnić swojej sytuacji prawnocivilnej. Wciąż byłem formalnym mężem Moniki Dzienisiewicz, więc nie mogłem zrobić nic, by doprowadzić do ślubu z Marylą. Nie chciałem, aby rozwód przeprowadzono z orzekaniem o winie; po co w sądzie wylewać na siebie pomyje?”^[34].

Zapewne zadecydowały względy ekonomiczne, bo w przypadku orzeczenia rozwodu z jego winy Monika mogłaby wystąpić o alimenty dla siebie z tytułu pogorszenia sytuacji życiowej. I dlatego nie zgadzała się na rozwód bez orzekania o winie.

Innym problemem była chorobliwa zazdrość Olbrychskiego o sławę i popularność. Cierpiał, gdy Maryla była rozpoznawana na ulicy, gdy proszono ją o autografy. Nie dostawał w tym czasie specjalnie atrakcyjnych ofert zawodowych, zarabiał na życie, jeżdżąc z recytacjami po Polsce. Miejsca swoich występów dobierał tak, aby być w pobliżu Maryli, która dużo koncertowała. I oczywiście wciąż nie miał czasu dla swojego syna.

„Byłem wychowywany przez babcię i mamę – wspominał Rafał – a z ojcem nie widywałem się za często, praktycznie wychowywałem się bez niego. Ciągłe był zajęty pracą i różnymi kobietami”^[35].

Chałturzenie w domach kultury zapewniało przyzwoity dochód, a Daniel mógł przebywać u boku ukochanej kobiety. I raczej nie dostrzegał, że ona odczuwała już zmęczenie jego obecnością. Zapewne gdyby doczekali się dziecka, wypadki potoczyłyby się inaczej. Ale Maryla poroniła, a w otoczeniu pojawił się kolejny konkurent do jej serca. Był nim Andrzej Jaroszewicz, starszy syn premiera PRL.

„Mijaliśmy się – wspominał Olbrychski ostatnie miesiące związku z Marylą. – Dosłownie i w przenośni... Wybuchaly drobne z pozoru nieporozumienia, do których przywiązywaliśmy większą wagę, niż na to zasługiwały. Nie odnajdywaliśmy się w łóżku. Rozvodu wciąż nie było...”^[36].

Daniel przestał wyjeżdżać z Marylą, w zamian często przesiadywał w SPATiF-ie. Piosenkarka po powrocie „zastawała go pijanego albo nie zastawała w ogóle”. W efekcie przedłużała trasy koncertowe, nie chcąc wracać do stolicy. I wreszcie stało się to, co musiało się stać – Rodowicz wybrała Jaroszewicza. Daniel prosił o interwencję matkę Maryli, a gdy to nie poskutkowało, uniósł się honorem i zamieszkał w hotelu.

„Wyprowadził się co prawda z mieszkania – opowiadała pani Maryla – ale zostawił sobie klucze i czasami tam przychodził. Wracam z trasy, a tam stolik i lampa spalone – w wynajętym mieszkaniu. Okazało się, że Daniel wpadł tam któregoś wieczora z Edwardem Stachurą. Akurat była wtedy rocznica śmierci Zbyszka Cybulskiego, więc panowie postanowili odtworzyć scenę z *Popiołu i diamentu*, tę z płonącym spirytusem. No i spalili wielką lampę i stolik”^[37].

Uczczenie pamięci zmarłego przyjaciela za pomocą płonącego wyposażenia mieszkania można jeszcze zrozumieć, ostatecznie niejedynemu mężczyźnie pod wpływem procentów miał podobne występkę na sumieniu. Gorzej, że Danielowi zdarzały się zachowania niemające nic wspólnego ani z dobrym smakiem, ani z kulturą osobistą.

„Przyszedł też kiedyś w nocy z kolegą i jakimiś panienkami, niespecjalnie przejmując się tym, że śpię. Całą noc musiałam znosić głośną muzykę i wrzaski. Nad ranem ucichło, ale kiedy szłam do łazienki, moim oczom ukazał się krajobraz po bitwie: jedna naga panienska spała na kanapie, druga w jakimś kącie, panowie też zalegali gdzieś nieprzytomni. Zamknęłam się w swoim pokoju, bo nie wiedziałam, co może im strzelić do głowy, jak się obudzą”^[38].

ZUZANNA ŁAPICKA

Daniel zamieszkał w hotelu Grand, gdzie usiłował dojść do równowagi. Po latach wspominał, że nie chciał nikogo widzieć, a o jego miejscu pobytu wiedziało zaledwie kilka osób.

„Hotelowe panienki początkowo robiły mi awanse – wspominał – potem perwersyjnie zamawiały u orkiestry *Małgoškę* z dedykacją dla mnie, a później bardzo często przynosiły mi do pokoju a to śniadanie, a to kieliszek szampana... Byłem im bardzo wdzięczny”^[39].

Wbrew jednak temu, co pisał, dość szybko nawiązał romans z plastyczką z Wybrzeża, Małgorzatą Lutomską. Ich matki dobrze się znały, podobno były nawet wstępne plany matrymonialne. Kilka tygodni po rozstaniu z Marylą Daniel jeździł już z występami po kraju, a w aktach IPN zachowała się relacja z podsłuchu w hotelu Brda w Bydgoszczy, gdzie spędzał noc z Małgorzatą. Pisałem o tym szerzej w *Sławnych parach PRL*.

Romans z Lutomską nie trwał zbyt długo, bo w życiu pana Daniela pojawiła się 23-letnia Zuzanna, córka Andrzeja Łapickiego. Zamieszkali razem, nie był to jednak łatwy okres w życiu zakochanej dziewczyny.

„Od początku zachowywałem się jak rekonwalescent – przyznawał Olbrychski. – Rozstanie z Marylą odebrało mi zaufanie i wiarę w powodzenie jakiegokolwiek nowego związku. Pomyślałem, że wreszcie będę odpoczywał, pozwalając się kochać przez kobietę. Jak facet, któremu lekarze powiedzieli, że ma wadę serca, nie może więc dźwigać walizek. Byłem zadowolony: walizki będzie za mną nosić Zuzanna”^[40].

I tak miało już pozostać – nowa partnerka była jego kochanką, pielęgniarką i sekretarką. A pan Daniel pozwalał się wielbić i znowu na plan pierwszy wysuwał własną karierę. Zuzia była mu potrzebna, ale czy kiedykolwiek rzeczywiście ją kochał?

„Nie zajmowałem się nią tak, jak powinien to robić starszy o dziewięć lat mężczyzna – wyjaśniał po latach. – Widziałem, że wciąż się uśmiechała, właściwie wszystko mi wybaczała, nie awanturowała się z byle powodu. Bardzo dobrze. Mogłem sobie zrobić odpoczynek wojownika”^[41].

Gorzej, że ten „wojownik” uznał, iż nigdy więcej nie będzie się angażował uczuciowo. A Łapicka była dla niego zbyt dobra i zbyt wyrozumiała, aby to docenił. Zapewne myślał, że zawsze będzie trwała u jego boku.

„Zuzia opowiadała mi, że kiedyś pokłócili się z Danielem – wspominała Agnieszka Osiecka. – Chciał ją jakoś przeprosić i zaczarować, więc zaczął grać na skrzypcach. Nie byłoby w tym niczego złego, gdyby koncert nie odbywał się na środku szosy między Juratą a Jastarnią. Jechali dwoma samochodami. Daniel zatrzymał Zuzię i zadedykował jej utwór na skrzypce.

W rowie stała kobieta z córką. Później okazało się, że córka właśnie nie dostała się do szkoły teatralnej.

– Dobrze zrobiłaś – powiedziała kobieta do dziewczyny. – Zobacz, do czego to dochodzi u tych artystów...”^[42].

PARYŻ

Pod koniec lat 70. Olbrychskim zainteresowali się filmowcy z Zachodu. Zaczęło się od *Blazanego bębenka* Volkera Schlöndorffa, a potem już grał regularnie w produkcjach niemieckich, francuskich oraz włoskich. Zarabiał coraz większe pieniądze i przeniósł się na stałe do Paryża. Zuzia krążyła pomiędzy krajem a Francją, co z pewnością nie sprzyjało stabilizacji. I niewiele zmieniał też fakt, że oficjalnie byli już małżeństwem i mieli córkę. Tym bardziej że pan Daniel uparł się, aby nie dorastać, i często postępował jak obrażony na cały świat mały chłopiec.

Zuzanna przyjechała na dłużej nad Sekwanę, gdzie wraz z Magdą Umer zaprzyjaźniła się z sędziwą Ireną Krzywicką mieszkającą w podparyskim Bures-sur-Yvette. Nestorka polskiego feminizmu stała się dla nich „kimś z rodziny”, a „świadomość jej obecności była im potrzebna”. Dzięki temu Zuzanna łatwiej znosiła nieporozumienia z Danielem, wiedziała bowiem, że na Krzywicką (pomimo jej wieku i ślepoty) zawsze może liczyć. I niebawem okazało się to bardzo przydatne.

„Pamiętam, kiedy zachorowaliśmy wszyscy na gripę – wspominała pani Zuzanna. – Daniel, z którym się wiecznie kłóciłam, miał kupić nam lekarstwa. Wziął recepty, ale po kolejnej awanturze wyszedł, trzaskając drzwiami. Zadzwoniliśmy do Ireny, która natychmiast zaczęła działać. Odtworzyła recepty, kupiła leki, dostarczyła je nam. Niewidoma kobieta z kalekim synem [Andrzej Krzywicki chorował w młodości na polio – S.K.] przynieśli nam wszystko, co trzeba, bo nasz dzielny, umięśniony Kmicic przepadł jak kamień w wodę. To było koronne

zdarzenie. Ten obraz utkwił mi w pamięci, bo wtedy zrozumiałam, że jestem zdana wyłącznie na siebie. Niedługo potem wróciłam do Polski i rozwiodłam się z Danielem”^[43].

PODTEKSTY

Niestety nie był to jedyny przykład nielojalności pana Daniela w tamtym czasie. Zuzanna wróciła do kraju, a on wziął udział w realizacji filmu Margarethe von Trotty, *Róża Luksemburg*. Nawiązał wówczas romans z odtwórczynią roli tytułowej, niemiecką aktorką Barbarą Sukową. Nie wiadomo, czy planowali wspólną przyszłość (podobno mieszkali razem w Paryżu), w każdym razie Niemka urodziła syna, Wiktora, którego Olbrychski uznał.

„W czasie dobrze robionego filmu – tłumaczył Andrzej Żuławski romansową atmosferę na planie filmowym – ludzie praktycznie się nie rozstają. Przychodzą bardzo wcześnie na plan, rozmawiają o tym, co mają zrobić. A potem, zanim się rozejdą, też rozmawiają, oglądają to, co zostało nakręcone. To maszyna, która kręci się 24 godziny na dobę. Ja świetnie rozumiem, dlaczego na planie zdarzają się wszystkie te miłostki. Bo zazwyczaj pół ekipy męskiej ma jakieś historie z drugą połową ekipy żeńskiej. To jest taka kondensacja czasu, emocji, nerwów, wysiłków, że ludzie się poznają w sensie intelektualnym, fizycznym, seksualnym jak w żadnym innym miejscu”^[44].

Pani Zuzanna okazała się jednak osobą wyjątkowo wyrozumiałą (i zapewne bardzo kochała swojego niewiernego męża), bo po uzyskaniu rozwodu dała mu kolejną szansę. Razem byli jeszcze przez kilka lat, zanim ostatecznie uznała, że ten związek nie ma już żadnego sensu...

Daniel Olbrychski nadal robił wiele, aby media o nim nie zapomniały. W listopadzie 2000 roku na wystawie Piotra Uklańskiego w warszawskiej Zachęcie pociął szablą (w obecności kamer telewizyjnych!) fotosy aktorów ubranych w niemieckie mundury. Tłumaczył, że ekspozycja *Naziści* go obrażała (znalazło się na niej również jego zdjęcie), a poza tym podobno prosili go o to koledzy aktorzy. Ostatecznie sprawa nie trafiła na drogę sądową, doszło do ugody, a pan Daniel znów był w centrum uwagi.

Olbrychskiemu, podobnie jak praktycznie każdemu aktorowi, zdarzało się czasem brać udział w typowo komercyjnych przedsięwzięciach. Ale traktował to z humorem, czego przykładem może być jego rola w serialu *Tajemnice Sahary*:

„Przyznam się jednak, że trochę z braku czasu, trochę z lenistwa, w scenariuszu przeczytałem dokładnie tylko własną rolę. Przed końcem zdjęć zapytałem reżysera, patrząc na instalacje wybudowane w Cinecittà:

– A co to za kształt nam tu scenograf przyrządził?

– To przesłanie, które ma ulecieć w kosmos.

Chryste Panie, pomyślałem, ale było już po herbacie...”^[45].

Olbrychski do dzisiaj regularnie pojawia się na ekranie, ale najczęściej gra mało znaczące role w niezbyt ambitnych produkcjach. Wypada jednak przypomnieć, że wystąpił również w *Panu Tadeuszu*, *Przedwiośniu*, *Pestce*, *Ogniem i mieczem* czy *1920 Bitwie Warszawskiej*. Bez względu na wszystkie zawirowania w karierze zawodowej i w życiu prywatnym jest uznawany za jednego z najwybitniejszych aktorów polskiego kina. I całkiem słusznie, gdyż stworzył naprawdę wielkie kreacje, które na zawsze zapisały się w annałach sztuki filmowej.

Pan Daniel ożenił się po raz trzeci i związek ten trwa do chwili obecnej. Podobno doszedł też do

porozumienia ze swoimi synami, a jakiś czas temu można było oglądać zdjęcia, na których pozuje razem z Rafałem i Wiktorem. Czyżby wszystko wreszcie się poukładało? To wiedzą już tylko sami zainteresowani...

None

Rozdział 7
Beata Tyszkiewicz



„**BEATA TYSZKIEWICZ** posiadała dar będący udziałem tylko nielicznych wielkich gwiazd i zarazem wybitnych aktorek – dar nasycenia sobą taśmy, tworzenia atmosfery szczególnie intymnej, oddziaływania na widza wprost, bez pośrednictwa ekranowego partnera. Każdy gest takiej aktorki jest nieskończenie prawdziwy, żadne słowo nie jest puste. A kreowane przez nią postaci to marzenie każdego mężczyzny: są doświadczone, sprawiedliwe w ocenach, ale zdolne do wybaczenia, łączą kobiecą delikatność z dojrzałym erotyzmem, a odkrywanie ich tajemnic jest równie pasjonujące jak lektura powieści kryminalnej”.

(Jacek Tabęcki)

TYLKO FILM

Na przełomie lat 50. i 60. w polskim filmie pojawiło się pokolenie aktorek, które skoncentrowały się wyłącznie na kinematografii. O ile jednak Barbara Kwiatkowska i Teresa Tuszyńska po znakomitych debiutach nie zrobiły większej kariery, to Beata Tyszkiewicz przez wiele lat pozostawała ozdobą polskich ekranów. Na scenie natomiast pojawiła się tylko dwa razy – w 1962 roku wystąpiła w *Karierze Artura Ui* w Teatrze Współczesnym, a dwa lata później zagrała na deskach Ateneum w inscenizacji *Za rzekę, w cień drzew* Hemingwaya.

„Nie bardzo sobie wyobrażam – tłumaczyła po latach – jak można, mając dzieci, codziennie wychodzić z domu o szóstej wieczór i wracać o jedenastej. Poza tym jestem zdemoralizowana pracą dla kina – film robi się raz, a potem on już na nas przez całe życie pracuje. W teatrze zaś za każdym razem odtwarza się od nowa to samo. Takie wielokrotne powtarzanie byłoby dla mnie chyba zbyt monotonne”^[1].

Andrzej Łapicki uważał ją za najpiękniejszą polską aktorkę, znacznie przewyższającą urodą Kalinę Jędrusik i Elżbietę Czyżewską.

„Piękna pod każdym względem – mówił w jednym z ostatnich swoich wywiadów. – Miała naturalność, której brakowało innym aktorkom, bo Beata nie skończyła szkoły aktorskiej. Miała osobowość, która sprawiała, że patrzyło się tylko na nią. A mężczyźni zachowywali się w jej towarzystwie jakoś lepiej. Łączyła w sobie dwie pozornie przeciwstawne cechy – dużą bezpośredniość i wrodzoną klasę. Chcieli z nas zrobić taką gwiazdorską parę, na wzór Brodzisza i Bogdy. Niestety, nie wyszło”^[2].

Decydujący wpływ na całe życie zawodowe pani Beaty miało jej arystokratyczne pochodzenie. Wywodziła się z hrabiowskiego rodu Tyszkiewiczów, na świat przyszła w pałacu w Wilanowie, była absolwentką Liceum Sióstr Niepokalanek w Szymanowie. Dzięki temu miała szyk i klasę, o których inne artystki mogły jedynie marzyć. Ceniono ją jednak nie tylko jako aktorkę, ale również jako dobrą koleżankę.

„Beata ma jeden dar bezcenny – wspominała Agnieszka Osiecka – który wciąż doskonalili: poczucie humoru. Poza tym jest wspaniałomyślna. Napisałam dla niej kiedyś piosenkę *Nikomnie żal pięknych kobiet* i ledwie postawiłam kropkę, to zaraz dałam innej dziewczynie. I co? I nic. Ludzie mówią, że Beata dostała rumaka od kirgiskiego księcia. Nawet mnie ten rumak nie kopnął w głowę”^[3].

Inna sprawa, że Tyszkiewicz czasami zachowywała się w sposób nieprzystający do obrazu dobrze wychowanej arystokratki. Zawsze miała cięty język i potrafiła nawet przejść do rękoczynów, gdy uznała, że sytuacja tego wymaga.

„Kiedyś szłam Nowym Światem z kolegą, który chciał mi zaimponować – wspominała. – W pewnym momencie wypalił: »Nie ma nic gorszego niż uderzenie w twarz. Nie przeżyłbym takiego upokorzenia!«. Jak się odwinęłam, jak go chlasnęłam! Po czym spokojnie powiedziałam: »Widzisz, jakoś przeżyłeś«”^[4].

W RODZINIE TYSZKIEWICZÓW

Beata Tyszkiewicz urodziła się w sierpniu 1938 roku jako córka hrabiego Krzysztofa Tyszkiewicza i Barbary Rechowicz. Rodzice przyszłej gwiazdy poznali się podczas studiów na Wydziale Rolniczym Uniwersytetu Jagiellońskiego, jednak dla konserwatywnej rodziny Tyszkiewiczów małżeństwo z dziewczyną pochodzącą z inteligenckiego domu było jawnym mezaliansem. Nie

pojawił się nawet na ślubie syna, a rodowy majątek Tyszkiewiczów „nie wpłynął na poziom życia rodziców” przyszłej aktorki. Inna sprawa, że nie był to jedyny mezalians w tym rodzie w latach 30., ponieważ kuzyn Krzysztofa, Michał, wywołał głośny skandal towarzyski, gdy w 1931 roku poślubił Hanę Ordonównę.

Młodzi małżonkowie mieszkali przy Krzywym Kole na warszawskiej Starówce, Barbara pracowała w Polskim Instytucie Eksportowym przy Ministerstwie Przemysłu i Handlu. Podobno jej zarobki wynosiły „tyle samo”, co wynagrodzenie niani zajmującej się małą Beatą, zatem podstawy utrzymania zapewniał ojciec, prowadząc antykwariat.

Wprawdzie rodzice Krzysztofa byli właścicielami pałacu przy ulicy Litewskiej w Warszawie (obecnie mieści się tam ambasada Szwajcarii), to jednak Barbara wolała urodzić pierwsze dziecko w pałacu w Wilanowie należącym wówczas do zaprzyjaźnionych hrabiostwa Branickich. Po Beacie Branickiej przyszła aktorka dostała zresztą swoje imię, natomiast do chrztu podawał ją Adam Branicki.

CZAS WOJNY

W Wilanowie Beata spędziła kilka lat okupacji niemieckiej. Rodzina powiększyła się wtedy o brata, Krzysztofa (urodził się w 1942 roku), a po latach aktorka z nostalgią wspominała ten okres:

„Przywiązanie do tych chwil, jakie spędziłam w Wilanowie, sprawia, że poszukuję wszystkiego, co związane z tym miejscem. [...] Moje wczesne dzieciństwo, beztroskie, zapowiadające najszcześniejsze życie na świecie, wydaje mi się po latach trochę nierealne, jak z literatury lub z filmu”^[5].

Trzeba przyznać Branickim, że starali się zaoszczędzić dzieciom okropności wojny. Nie zawsze było to jednak możliwe, a Powstanie Warszawskie odcięło Beatę i jej brata od rodziców. W chwili jego wybuchu Tyszkiewiczowie przebywali bowiem w Warszawie, natomiast ich dzieci wraz z Branickimi zostały usunięte z Wilanowa. Na szczęście dzięki pomocy oddziałów węgierskich (oficjalnie sojuszników Niemców) wszyscy znaleźli schronienie u Radziwiłłów w Nieborowie.

Ojciec Beaty, pomimo poważnej wady serca, bohatercko walczył w Powstaniu, za co odznaczono go Krzyżem Kawalerskim Orderu Virtuti Militari. Zwracał powszechną uwagę, gdy w dniach apokalipsy stolicy chodził „we flanelowym garniturze i łososiowych, irchowych rękawiczkach, ubrany jak na wizytę”. Po zakończeniu walk trafił do niewoli, a po wojnie pozostał na Zachodzie.

Barbara Tyszkiewicz podzieliła los innych uchodźców z Warszawy. Razem z teściową osadzono ją w obozie w Pruszkowie, udało jej się jednak stamtąd wydostać. Gdy tylko otrzymała wiadomość o losie dzieci, niezwłocznie udała się do Nieborowa i zabrała stamtąd Beatę i Krzysztofa. Wyjechała z nimi do Krakowa, uważając, że „w Nieborowie jest za dużo arystokracji”, co – jak podejrzewała – nie mogło się dobrze skończyć. I miała całkowitą rację, bo przebywających w pałacu arystokratów wywieziono niebawem do ZSRR i osadzono w Krasnogorsku w pobliżu Moskwy. Do Polski powrócili dopiero w 1947 roku, nie wszyscy jednak, bo w obozie zmarła Anna Radziwiłł, żona księcia Janusza, właściciela Nieborowa.

BARBARA TYSZKIEWICZ

Matka Beaty okazała się bardzo operatywną osobą, a przenosiny do Krakowa wyjątkowo trafną decyzją. Wspólnie ze swoim dawnym promotorem, profesorem Teodorem Marchlewskim,

„organizowała na nowo Wydział Rolny, a szczególnie dział genetyki” na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dzięki pomocy kolegów z czasów studiów „otrzymała mieszkanie przy placu Matejki 2, w bardzo porządnym domu”. W efekcie sama mogła udzielać pomocy, miała też możliwość odwiedzania się Branickim po ich powrocie z Krasnogorska, „proponując im swój pokój z używalnością kuchni”.

„Mama była najdzielniejszą z dzielnych matek – wspominała pani Beata – nigdy nie widziałam jej pochmurnej, narzekającej na niewygody. Dlatego wszędzie było nam wspaniale, a kiedy byliśmy razem we trójkę, naprawdę niczego nam nie brakowało”^[6].

Nie można jednak powiedzieć, aby Barbara Tyszkiewicz była zwolenniczką delikatnych metod wychowawczych. Potrafiła karać dzieci, bijąc je wieszakiem, gdyż „uważała, że wieszak jest bardzo wygodny, bo się go łatwo chwyta”^[7].

Przebywający na zachodzie Europy Krzysztof Tyszkiewicz początkowo przysyłał paczki do kraju, ale z czasem tego zaprzestał. W Wielkiej Brytanii ułożył sobie życie z nową rodziną, doczekał się też kolejnego syna, Janusza. Beata ponownie spotkała go, będąc już dorosłą kobietą, ojciec bowiem nie chciał jej wcześniej widzieć.

„Ilekcroć byłam w Londynie – wspominała – a chyba aż dziewięciokrotnie, bo miałam tam przecież rodzinę mojej Matki, pisałam do Ojca karteczki, że czekam na jego telefon między 9 a 10 rano. Nigdy się do mnie nie odezwał. Nie chciałam pierwsza do niego dzwonić. Mama mówiła, że kiedy byłam mała, bardzo mnie kochał, ale chciałam pozostawić mu wybór. Widocznie nie mógł się zdecydować...”^[8].

W końcu jednak udało się jej spotkać ze starym, schorowanym Krzysztofem. I chyba usprawiedliwiła postępowanie ojca, uznając, że małżeństwo rodziców rozpadło się z powodu obiektywnych okoliczności.

„Był wrażliwym człowiekiem, łagodnego usposobienia – tłumaczyła. – Może aż tak łagodnego, że z trudem przychodziło mu podejmowanie decyzji, on raczej poddawał się sytuacji. Urodził się w innej rzeczywistości i nie sprostał zmianom”^[9].

Barbara potraktowała decyzję córki „jako pewnego rodzaju zdradę wobec naszej trójki”, a chociaż sama także przyjeżdżała do Londynu, to nigdy nie spotkała się z mężem, mimo że ostatni raz widziała go w czasie Powstania Warszawskiego. I dopiero gdy Krzysztof zmarł, poprosiła nieśmiało Beatę, aby córka jej opowiedziała, „jak wyglądało ich spotkanie”. I przyznała, że teraz będzie jej trudniej żyć, gdyż „utraciła antagonistę, kogoś, komu chciała za wszelką cenę pokazać, jak doskonale sobie radzi bez jego pomocy”.

PAULINUM

Barbara nie pozostała jednak zbyt długo pod Wawelem. Dzięki wstawiennictwu dyrektora Muzeum Narodowego, Stanisława Lorentza, dostała skierowanie do Wrocławia, gdzie pracowała przy ewidencjonowaniu ocalałych dóbr kultury. Zarabiała jednak niewiele i powoli wyprzedawała ostatnie dobra, jakie jej pozostały (w tym pierścionek zaręczynowy). Sytuację pogarszał zły stan zdrowia syna, który miał „trzykrotnie powiększoną komorę serca” i wymagał „zmiany klimatu”. Ostatecznie więc pani Tyszkiewicz zgłosiła się jako kandydatka na dyrektora hotelu Vang [Wang – S.K.] w Bierutowicach i ściągnęła do siebie pozostające dotychczas w Krakowie dzieci.

Następnie rodzina przeniosła się do Jeleniej Góry, gdzie Barbara została dyrektorem Składnicy

Muzealnej Ministerstwa Kultury i Sztuki w pałacu Paulinum zbudowanym w XIX stuleciu przez rodzinę Kramstów. Instytucja ta była właściwie połączeniem magazynu muzealnego z Domem Pracy Twórczej, a pani Tyszkiewicz zarządzała całością przedsięwzięcia.

„Do Paulinum zwożono z pobliskich zamków i pałaców to wszystko, co przedstawiało muzealną wartość – wspominała Beata – przedmioty, meble, porcelanę, szkło, broń, rzeźby, zbiory znaczków. [...] Często przedmioty docierały do składnicy opakowane w szmatki, a porcelanę z zamku Książ zawinięto w książęcą wyprawkę”^[10].

Trochę to przypominało pobyt w Wilanowie, młodzi Tyszkiewiczowie mieszkali bowiem „wśród pięknych mebli i przedmiotów”. Z drugiej strony była to jednak egzystencja na terenie muzeum, w którym wciąż zmieniała się ekspozycja.

„W niektórych składnicach – opisywał Witold Kieszkowski, kierujący powojenną akcją rewindykacyjną na Dolnym Śląsku – większość materiału zabytkowego stanowią wyposażenia zabytkowych wnętrz, zarówno kościelnych, jak i świeckich. Składają się na nie obrazy, rzeźby, ołtarze, kandelabry, boazerie itp. Tak na przykład Paulinum przechowuje wyposażenie artystyczne kilku zamków, między innymi zamku Czocho, a przede wszystkim fragmenty bogatego wnętrza barokowego kościoła w Lubiążu, między innymi kilkadziesiąt olbrzymich ołtarzowych obrazów czołowego śląskiego malarza XVII wieku Michała Willmanna oraz kilkadziesiąt skrzyń z rzeźbami figuralnymi i dekoracyjnymi”^[11].

W Paulinum bywali przedstawiciele polskich elit kulturalnych, pensjonat stał się bowiem ważnym punktem na towarzyskiej mapie kraju. Trafiła tam również Maria Dąbrowska, która w czasie swojego wspólnego pobytu z Anną Kowalską zwróciła uwagę na kilkuletnie dzieci dyrektorki:

„Pensjonat prowadzi pani Tyszkiewiczowa, osoba bardzo przyjemnych manier. Ma dwoje interesujących dzieci – Beatę i Krzysztofa (9 i 6 lat). O tym, jak dzisiejsza epoka paczy i wykoślawia osobowość ludzką już od dziecka, świadczy opowiadanie matki o małej Beatce z czasów okupacji. Dziecko pyta: »Mamusiu, a o której przed wojną była godzina policyjna?«. Matka: »Przed wojną nie było żadnej godziny policyjnej«. Dziecko nie wierzy: »Jak to, mamusiu – przecież musiała być godzina policyjna. O której?«. – »Ależ moje dziecko, o żadnej. Przed wojną można było chodzić całą noc«. »Mamusiu, co też ty mówisz. Musiała być godzina policyjna. Bo przecież po co ludzie mają chodzić całą noc?«”^[12].

W Paulinum przebywali również przedstawiciele polskiej nauki, w tym Aleksander Gieysztor, w którym Beata „kochała się na zabój”. Razem z dorosłymi przyjeżdżały dzieci, dzięki czemu panna Tyszkiewicz poznała starszą od siebie o kilka lat Krystynę Zachwatowicz – późniejszą czwartą żonę Andrzeja Wajdy. Największą sympatią młodego pokolenia cieszył się jednak Stanisław Dygat, który ze spokojem znosił wybryki małych urwisów, łącznie z solidną kąpielą z okazji śmigusa-dyngusa zafundowaną mu podczas snu.

„Zabawnie utrwalił mi się w pamięci – wspominała go Beata wiele lat później. – Myjąc się, wsadził nogę do fajansowej umywalki, która w wyniku tego pękła i zraniła go boleśnie. Zbiegając po schodach z krwawiącą nogą, krzyczał, nie wymawiając »r«:

– Jestem łanny, jestem łanny!”^[13].

Zwróciła również uwagę na żonę pisarza, Władysławę Nawrocką, która także zachowywała się dość niekonwencjonalnie.

„Jego ówczesna żona chodziła po parku i śpiewała: »Słońce wschodzi i zachodzi tu i tam, po co o mnie marzyć, po co o mnie śnić, kiedy mam innego, z którym pragnę żyć«”^[14].

Małżeństwo Dygatów przeżywało już wówczas kryzys, który po pojawieniu się w życiu pisarza Kaliny Jędrusik miał zakończyć się rozwodem.

PANNA Z DWORKU

Znajomości nawiązane w pensjonacie okazały się bardzo cenne. Kiedy ze względu na arystokratyczne pochodzenie nie przyjęto Beaty do gimnazjum w Karpaczu, jej matka udała się do ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego, którego gościła kiedyś w Paulinum. Jego interwencja wystarczyła do zmiany decyzji władz oświatowych.

Barbara Tyszkiewicz zdawała sobie sprawę z faktu, że jeśli rodzina pozostanie na prowincji dłużej, to córka „prawdopodobnie w końcu wyjdzie za mąż za syna miejscowego fotografa i zostaną tam na zawsze”^[15]. Wobec tego zdecydowała się na powrót do stolicy, gdzie mieszkali jej siostra i ojciec, zaś teściowa przebywała w pobliskich Laskach jako zakonnica. Barbara dostała pracę w charakterze archiwistki w redakcji „Szpilek”, a jej zarobki wystarczały na skromne utrzymanie rodziny.

Beata uczyła się w renomowanym liceum imienia Narcyzy Żmichowskiej przy ulicy Klonowej, jednak pomimo swojego arystokratycznego pochodzenia czuła, że nie pasuje do nowych koleżanek.

„Dziewczęta były dobrze ułożone – wspominała – grzeczne.

– Mamo – żaliłam się – żadna z nich nie powiedziała nigdy nawet »gówno«. Nie chcę chodzić do takiej szkoły!

Mamę naturalnie to tylko upewniło, że umieściła mnie we właściwej szkole”^[16].

O jej przyszłości zdecydowała przygoda jak z romansu dla pensjonarek. Wprawdzie nie pojawił się książę na białym koniu (ostatecznie były to w końcu czasy PRL), ale jego rolę przejął pewien filmowiec.

„Któregoś dnia w szkole na Klonowej zjawił się młody człowiek. Paweł Komorowski, asystent reżysera Antoniego Bohdziewicza, poszukiwał dziewczyny do roli panienki z dworku szlacheckiego. Byłam w dziewiątej klasie, miałam niespełna siedemnaście lat, długie jasne włosy i miliardy piegów. Zauważył mnie i zaprosił do »Bristolu« na rozmowę z reżyserem”^[17].

Zaraz po spotkaniu Beata udała się do redakcji „Szpilek”, aby „zapytać mamę, co o tym sądzi”. Okazało się, że pani Barbara już знаła całą sprawę i ją aprobowała.

„Nie wiedziałam – wspominała aktorka – że moja przyszywana ciotka, Inka, zna Antoniego Bohdziewicza i że zwierzył jej się, że wymarzył sobie w roli Klary [w *Zemście* Aleksandra Fredry – S.K.] kogoś dotąd nieznanego, świeżego.

– Mam dla ciebie taką dziewczynę. Śmieszna, blondynka i do tego z prawdziwego dworku”^[18].

Rola w filmie Bohdziewicza kosztowała ją jedenaście (!!!) ocen niedostatecznych na świadectwie i usunięcie z liceum. Na szczęście udało się ją umieścić w szkole z internatem prowadzonym przez siostry niepokalanki w Szymanowie.

„Zostałam przyjęta, pod warunkiem że nie będę nikomu w internacie opowiadała, że grałam

w filmie – przyznawała – bo uczennic nie można demoralizować. Naturalnie zaraz opowiedziałam o tym wszystkim dziewczętom. Słuchały z rumieńcami na twarzach”^[19].

Zapewne nie mniejsze rumieńce wywołało wspomniane już wcześniej zdjęcie z okładki „Przekroju”. Inna sprawa, że jak na tamte czasy była to dość śmiała fotografia, a Beata jak na swoje niespełna 20 lat wyglądała bardzo kobieco. „Ona klęcząca na krześle – wspominał fotograf Wojciech Plewiński – odwrócona, duży dekolt, duże niebieskie oczy. Chodziła wtedy do liceum prowadzonego przez zakonnice w Szymanowie, siostry zrobiły larum, że tak nie może być, że to zgorszenie. I, jak wieść niesie, nie dopuścili Beatki do matury”^[20].

W rzeczywistości dziewczyna przystąpiła do egzaminu maturalnego, ale go nie zdała. Po latach tłumaczyła się, że na sprawdzianie pisemnym dostała temat „Satyra i komedia w XVIII wieku w walce o odrodzenie społeczeństwa” i – jak przystało na arystokratkę – po krótkim wstępie zauważyła, że „społeczeństwo osiemnastego wieku po prostu nie czytało, więc uważa taki temat za niewłaściwy...”^[21]. Zakonnice nie doceniły jednak trzeźwego spojrzenia i uznały, że abiturientka napisała pracę „nie na temat”.

Brak matury uniemożliwił jej studia weterynaryjne w Krakowie, wobec czego za namową Antoniego Bohdziewicza zdecydowała się na szkołę teatralną w Warszawie. Uczelnia oferowała możliwość zdawania egzaminów maturalnych eksternistycznie już podczas nauki na pierwszym roku. Wymagało to jednak zezwolenia z Ministerstwa Kultury i Sztuki.

„Naczelnik Wydziału Szkolnictwa Artystycznego – wspominała Beata – pan Nowicki od razu mnie wyrzucił za drzwi. Nawet nie chciał ze mną rozmawiać. Byłam załamana, z napięcia kręciło mi się w głowie, czas gonił, nie było mowy o przystąpieniu do egzaminów wstępnych do Szkoły Teatralnej. Mama ze swą wrodzoną zaradnością poradziła mi:

– Kochanie, nie po to kończyłaś szkołę zakonną, żeby nie nauczyć się, jak siostry i księża załatwiają swoje sprawy... Nie ma spraw nie do załatwienia! Pójdiesz jutro o ósmej rano i siądziesz przed drzwiami pana naczelnika. Przesiedzisz tak jeden, dwa dni. Ilekroć cię zobaczy, tyle razy będzie wiedział, że nie zrezygnujesz. Nie może cię stamtąd wyrzucić, siedzisz sobie, nie odzywasz się, tylko jesteś. Gdy cię naczelnik zapyta, po co jeszcze tam wysiadujesz, powiesz grzecznie, że czekasz, aż zmieni zdanie”^[22].

Metoda okazała się niezwykle skuteczna i naczelnik już drugiego dnia udzielił stosownego zezwolenia. Beata udała się na egzaminy, po których została studentką stołecznej PWST. Ale tej szkoły również nie było jej dane ukończyć...

CATHERINE DENEUVE EUROPY WSCHODNIEJ

„Beata posiadała dar będący udziałem tylko nielicznych wielkich gwiazd i zarazem wybitnych aktorek jak Romy Schneider, Annie Girardot, Faye Dunaway – pisał Jacek Tabęcki w 1989 roku – dar nasycenia sobą taśmy, tworzenia atmosfery szczególnie intymnej, oddziaływania na widza wprost, bez pośrednictwa ekranowego partnera. Każdy gest takiej aktorki jest nieskończenie prawdziwy, żadne słowo nie jest puste. A kreowane przez nią postaci to marzenie każdego mężczyzny: są doświadczone, sprawiedliwe w ocenach, ale zdolne do wybaczenia, łączą kobiecą delikatność z dojrzałym erotyzmem, a odkrywanie ich tajemnic jest równie pasjonujące jak lektura powieści kryminalnej...”^[23].

Jedną z przyczyn nieukończenia przez Tyszkiewicz studiów były prace zarobkowe, które podejmowała bez zgody uczelni. Prezentowała w telewizji maseczki kosmetyczne, reklamowała książki Państwowego Instytutu Wydawniczego. Na domiar złego podczas jednego

z przedstawień PWST naraziła się rektorowi, Janowi Kreczmarowi.

„Podczas przerwy spotkałam w foyer Jana Kotta, znanego krytyka teatralnego – wspominała. – Pamiętał mnie dobrze z Paulinum, przyjeżdżał tam na odpoczynek z żoną Lidią i małą córeczką Tereską. zaproponował, bym po przerwie siadła obok niego, bo jego żona nie przyszła, a miał zaproszenie dla dwóch osób w trzecim rzędzie. Kilka dni przed tym wieczorem Jan Kott napisał w »Przełęcz Kulturalnym«: »Gdybym miał obsadzać *Romea i Julię*, rolę Julii powierzyłbym Beacie Tyszkiewicz«, co w połączeniu z późniejszym wydarzeniem miało dla mnie pewne konsekwencje. Weszliśmy na salę, gdy gasły światła. Szybko precyzyjnie się do miejsc wskazanych na zaproszeniu, ale okazało się, że jedno z nich zajęta już jakaś pani. Kurtyna poszła w górę! Nie chcąc robić zamieszania, usiadłam na jednym fotelu z Janem Kottem, a właściwie na jego kolanach. Los chciał, że tuż przed nami siedział rektor Jan Kreczmar»^[24].

Następnego dnia została wezwana do gabinetu rektora, który stwierdził, że „w ten sposób nie robi się kariery w teatrze”, albowiem „trzeba na nią ciężko pracować”. I usunął Beatę z uczelni.

Brak formalnego wykształcenia aktorskiego nie przeszkodził jej w karierze filmowej, albowiem już w wieku 21 lat zagrała u boku Gustawa Holoubka i Zdzisława Maklakiewicza w filmowej adaptacji *Wspólnego pokoju* Uniłowskiego. A reżyser obrazu, Wojciech Has, zwrócił na nią uwagę, gdy w telewizyjnym magazynie dla pań prezentowała maseczkę ze świeżego ogórka...

„Jana Kreczmara spotkałam po dwóch latach na zdjęciach do filmu *Lalka* u Wojciecha J. Hasa – wspominała Tyszkiewicz. – Grał mojego ojca. Był wspaniałym aktorem, niezmiernie wymagającym zarówno od siebie, jak i wobec partnerów. W końcu doczekałam się chwili, kiedy znaleźliśmy się sami na planie filmowym. Kręciliśmy we Wrocławiu scenę wyścigów konnych, siedzieliśmy w powozie sami, bo towarzysząca nam Janina Romanówna poszła poprawić charakteryzację. Ośmieliłam się skomentować naszą pamiętną rozmowę w rektoracie szkoły.

»Nawet nie wie pan, panie rektorze, jaka jestem wdzięczna. Gdyby nie pańska decyzja, nie siedzielibyśmy razem dziś w powozie...«.

Uśmiechnął się.

»No dobrze, już dobrze, moje dziecko, człowiek czasem się myli«^[25]».

W przypadku tej relacji po raz pierwszy dotykamy delikatnej sprawy wiarygodności wspomnień pani Beaty. W rzeczywistości od chwili usunięcia jej z PWST do pracy nad *Lalką* upłynęło aż 10 lat, albowiem film Hasa powstał w 1968 roku, kiedy Tyszkiewicz miała już za sobą role w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, *Popiołach* i *Pierwszym dniu wolności*. I niestety nie jest to jedyny przypadek mijania się pani Beaty z prawdą, przy czym w innych miejscach chodzi o znacznie poważniejsze sprawy niż problemy z datowaniem wydarzeń.

Lalka przyniosła Beacie Tyszkiewicz duży sukces, natomiast rola w filmie Jana Rybkowskiego *Dziś w nocy umrze miasto* zapewniła jej angaż w Indiach. Tą kreacją zachwycił się bowiem jeden z tamtejszych producentów, który zaproponował polskiej aktorce trzymiesięczny kontrakt na udział w realizacji filmu historycznego *Alexander and Chanakaya*. Okazało się jednak, że hinduska kinematografia rządzi się prawami zupełnie niezrozumiałymi dla Europejczyków.

„Przez pierwsze trzy miesiące zdjęciowe – opowiadała aktorka – nie miałam ani jednego dnia zdjęciowego, dlatego że w Indiach, co prawda, robi się tysiąc dwieście filmów rocznie, ale nikt nie wie, że produkcja jednego filmu trwa od ośmiu do dziesięciu lat przeciętnie»^[26].

Ostatecznie w Indiach spędziła rok, z czego efektywnie pracowała przez 11 dni. Wynagrodzenie

było jednak wyjątkowo atrakcyjne, a ona potraktowała „pracę” nad tym filmem jako specyficzny rodzaj wypoczynku. Od tego czasu wielokrotnie brała udział w zagranicznych produkcjach, a z racji znakomych warunków fizycznych nazywano ją nawet Catherine Deneuve Europy Wschodniej. Szczególną popularność zdobyła w ZSRR, co miało konsekwencje również w jej życiu osobistym.

MEŹCZYŹNI PANI BEATY

„Niektórzy czytają romanse, inni je mają – wspominała Tyszkiewicz. – Moje romanse były małżeństwami, choć wychodząc za mąż, za każdym razem myślałam, że robię ten krok raz na zawsze”^[27].

Na początku lat 60. nie myślała jednak o ślubie. Wprawdzie czasami „bardzo odczuwała samotność”, ale twierdziła, że nigdy nie zdecyduje się na małżeństwo.

„[...] mężczyźni-aktorzy, chociaż są miłymi kolegami, nie nadają się na mężów – relacjonował jej słowa pewien znajomy – a mężczyzna z innego środowiska nie znajdzie zrozumienia z powodu wykonywanego zawodu. Powiedziała, że już upatrzyła sobie plac w okolicach Jabłonna, będzie chciała uzyskać kredyt na zbudowanie jednorodzinnej domku i postara się o dzieci, aby mieć dla kogo pracować”^[28].

Pani Beata w swoich wspomnieniach chętnie pisała o rozrywkach, jakim oddawała się w tamtych latach, o wypadach w gronie rówieśników na imprezy taneczne, a także o platonicznych uczuciach:

„Była we mnie tak przeogromna chęć posiadania swojego chłopca, kogoś bliskiego, wyłącznie dla siebie, że zgodziłabym się nawet wziąć ślub korespondencyjnie i dalej pisać listy, mnie to by wystarczyło”^[29].

Nigdzie nie przyznała się jednak, że w tamtym czasie utrzymywała kontakty towarzyskie z przebywającymi w Warszawie zachodnimi dyplomatami. I że z jednym z nich, sekretarzem ambasady kanadyjskiej, Pierrem Charpentierem, połączyły ją bliskie stosunki. Podobno wyjeżdżała z nim kilkakrotnie „na weekendy poza Warszawę”, a także „spotykała się z nim w różnych lokalach” oraz „przyjmowała go u siebie w domu”^[30]. W znajomości tej nie przeszkadzał jej fakt, że dyplomata był żonaty, a spotkania z reguły odbywały się podczas nieobecności jego żony w Polsce.

To wszystko miało się jednak zmienić z chwilą, gdy poznała bliżej Andrzeja Wajdę. Wprawdzie spotkali się już kilka lat wcześniej, a Beata wystąpiła nawet w jego *Samsonie*, filmie zrealizowanym na podstawie prozy Kazimierza Brandysa, ale parą stali się dopiero podczas ekranizacji *Popiołów*. W tym czasie rozpadło się już drugie małżeństwo Wajdy i reżyser smakował odzyskaną wolność. Przebywając w Londynie razem z Andrzejem Żuławskim, zachowywał się dość nietypowo – obaj „mieli długie włosy, nosili welwetowe ubrania z żabotami i nagle uznali, że są młodzi i muszą się bawić”. Goszczono ich tam „w różnych splendorach i luksusach”, a Wajda „przeżywał tam różne przygody”^[31].

Reżyser jednak szybko powrócił do realnego życia i pojawił się w kraju, aby rozpocząć pracę nad *Popiołami*. I właśnie wtedy na poważnie zainteresował się Beatą Tyszkiewicz.

„Wiązałam wiele nadziei z realizacją tego filmu – wspominała pani Beata wiele lat później. – Byłam wtedy najszcześliwszą osobą na świecie. Zresztą, wszystkich na planie nie opuszczała radosna atmosfera, a ja nie czułam żadnego ciężaru roli. Zdjęcia w pałacu w Nieborowie, gdzie

słyszałam echo dzieciństwa, obecność po tylu latach w nieborowskiej bibliotece, najpiękniejszym wnętrzu, jakie znam, gdzie światło pada z dwóch stron i oświetla skarby zatrzaśnięte we wspinających szafach... Są takie ważne chwile w życiu, gdy czas biegnie zupełnie inaczej. Właśnie wtedy tak było. Filmowe spotkanie narodziło między nami miłość. Zdecydowaliśmy się z Andrzejem założyć dom^[32].

Pobrali się niedługo po narodzinach Karoliny, gdy tylko Wajda uzyskał rozwód. A już rok później związek ten rozpadł się z winy Tyszkiewicz.

„[...] widzę, że od strony Górnośląskiej idzie Andrzej Wajda – relacjonował Żuławski. – Idzie rozbity totalnie człowiek z walizką w ręku, z której wystaje rąbek koszuli. Idzie w kapciach wieczorem po ulicy. Zatrzymuję się i pytam, co się dzieje. A on mówi: »Beata ma kogoś innego«^[33].

Był to głośny skandal towarzyski, który po latach aktorka usiłowała minimalizować. Tłumaczyła, że „była za młoda”, że „nie dojrzała jeszcze do małżeństwa”. Ale w chwili rozpadu związku miała już 30 lat i nie uchodziła za niewinną pensjonarkę. Rozwód orzeczono rok później.

Wkrótce po rozstaniu Wajda przystąpił do pracy nad *Polowaniem na muchy* według scenariusza Janusza Głowackiego. A pani Beata nie potrafiła odnaleźć się w sytuacji.

„Opowiadanie było o słabiutkim i bezradnym mężczyźnie, którym manipulują silne kobiety-modliszki – wspominał Głowacki. – Niby chcąc go uszczęśliwić, ale naprawdę, jak każde uszczęśliwianie na siłę, wpędzając w głęboką depresję. To był troszkę nowy w polskim kinie, a zwłaszcza u Wajdy, rodzaj bohatera, zaplątanego w szarą rzeczywistość, bo mu się po nocach nie przypomina ani wojna, ani obóz, ani chociaż Niemiec z psem owczarkiem. [...] Mnie akurat rzuciła malarka Bożena Wahl – pierwsza kobieta, z którą mieszkałam, i pierwsza, która mnie namawiała, żebym pisał. Zrobiła to zresztą pod głupim pretekstem, że ją cały czas zdradzam, więc byłem rozżalony. A znów Beata Tyszkiewicz rozstała się burzliwie z Andrzejem Wajdą, więc on też miał coś do powiedzenia na temat niszczących kobiet. Zabawne było to, że zaraz po rzuceniu Wajdy Beata się zgłosiła spokojnie na próbne zdjęcia do głównej roli – czyli kobiety-modliszki. Wajda jej nie wziął, więc już miał drobną satysfakcję. [...] Zresztą – Zygmunt Kałużyński, który miał najwyraźniej jeszcze większy żal do kobiet, napisał entuzjastyczną recenzję pod tytułem *Świat zatruty przez panie*”^[34].

Analizując różnego rodzaju niedomówienia świadków wydarzeń, nie można wykluczyć, że główną przyczyną rozpadu małżeństwa Wajdów był romans pani Beaty z Andrzejem Łapickim. Aktorka nigdy zresztą nie ukrywała swojej fascynacji jego osobą. Ulegała jego „czarowi osobistemu” i „poczuciu humoru”, które robiły na niej „piorunujące wrażenie”. Można zatem podejrzewać, że to właśnie o nim pisała w swoich wspomnieniach. Wprawdzie nie podała żadnych danych osobowych, ale jest to tak interesująca relacja, że warto ją przytoczyć w dłuższym fragmencie:

„Miałam dwadzieścia dwa lata, kiedy zakochałam się bez pamięci w starszym ode mnie mężczyźnie. Miał ułożone życie – żonę, dwoje dzieci. To trwało blisko cztery lata. To bardzo długi okres w życiu młodej kobiety. Wiedziałam, że nasza miłość nie miała przyszłości, ale moja fascynacja nie wygasła.

Zawsze był – i to w czasach, kiedy wszyscy żyliśmy skromnie – bardzo starannie ubrany. To nie było tak, że ja się w nim szalenie zakochałam, tylko ja go pokochałam... bo musiałam pokochać, a on po prostu był jak z obrazka. Nadawał się do tego jak nikt inny. Był w cudownym okresie – urzekający w swojej urodzie i postrzeganiu samego siebie, kreowaniu własnego wizerunku.

Miałam więc wielką miłość bez żadnych obowiązków. Miałam kogoś, kto przychodził pachnący, posyłał róże. Nigdy nie chciałam kogoś, kto miałby zostawić dla mnie żonę i dzieci. Nie wierzę w takie związki. To dlaczego w ogóle pozwoliłam sobie na taką więź? Bo miałam alibi. Film był moim alibi. Spotkania, wspólne wyjazdy, wspólne podróże – wszystko było jak w filmie. I tylko modlić się, żeby sceny nie skończyć dzisiaj, żeby zostać na jutro. Spotykaliśmy się na festiwalach, graliśmy w kolejnych filmach. Nigdy – chyba że tłumaczyła to sytuacja zawodowa, nie pokazałam się z nim publicznie. Nigdy też sobie nie pozwoliłam, żeby zadzwonić do niego do domu”^[35].

Wprawdzie pani Beata twierdzi, że romans rozpoczął się w 1960 roku (to wówczas miała 22 lata), ale można podejrzewać, że nie jest to prawda. Spotykała się wtedy z Pierrem Charpentierem i nic nie było słyhać o innych mężczyznach w jej życiu. Andrzej Łapicki był natomiast postacią tak popularną, że nawet drobne poszlaki wskazujące na romans nie pozostałyby niezauważone. Uchodził bowiem za największego (i najbardziej eleganckiego) playboya świata polskiego filmu tamtej epoki. Opowiadano, że romansował z większością ładnych aktorek, które mu partnerowały, i zawsze czynił to z ogromną klasą. Już jego pojawienie się na ekranie w towarzystwie kobiety wprowadzało atmosferę napięcia erotycznego, które udzielało się widzom.

„*Naprawdę wczoraj* był filmem jak na tamte czasy silnie erotycznym – opowiadał Janusz Atlas – choć gdyby pokazano go dzisiaj, wydawałby się całkiem niewinny. I prawdopodobnie naiwny. Zmęczony outsider Łapicki miał zamiar prysnąć z jakimś dziełem sztuki za granicę, ale w miasteczku, gdzie dzieło wisiało w jakimś kościółku, spotkał dziewczynę i wieczorową porą długo rozmawiali w numerze obskurnego hoteliku, a potem poszli do łóżka. Nie tak zwyczajnie, bo dziewczyna, grana przez Beatę Tyszkiewicz, z rozbierania zrobiła całą etiudę. Poza tym film był smutny i – o czym jeszcze nie wiedziałem – szalenie »nowofalowy«. Za każdym razem wychodziłem z kina otumaniony, podobnie jak po *Moderato cantabile*, ale Jeanne Moreau nie rozbierała się tak ładnie jak Beata Tyszkiewicz”^[36].

Film Rybkowskiego wszedł na ekrany w 1963 roku. Czy Tyszkiewicz i Łapicki mieli już wtedy romans? Czy też ich związek zaczął się później? Chyba jednak nie bez powodu pani Beata cofnęła jego początki do roku 1960 i skróciła do niespełna czterech lat (prawdopodobnie trwał dłużej). Można podejrzewać, że starała się w ten sposób ukryć, iż to właśnie Łapicki stał się przyczyną rozpadu jej małżeństwa. Całą prawdę znało tylko ich troje, przy czym zachowywali na ten temat dyskretne milczenie.

Dziwić natomiast może to, że Wajda nigdy nie zerwał stosunków zawodowych z Łapickim. Aktor regularnie pojawiał się w jego kolejnych filmach i nie słyhać było nic na temat ich nieporozumień. Obracali się w tych samych kręgach towarzyskich, obu zaliczano do filarów tzw. księstwa warszawskiego – środowiska solidarnie znieawidzonego przez większość artystów spoza tej grupy. A dodatkowego smaczku całej sprawie dodaje sytuacja na planie *Wszystko na sprzedaż* z 1968 roku. Łapicki grał tam rolę reżysera, którego filmową żoną była Tyszkiewicz. A nad całością obrazu czuwał prawdziwy reżyser, czyli Andrzej Wajda, będący wówczas faktycznym mężem aktorki. Wszystko to było ogromnie skomplikowane...

PYTAŃ CIĄG DALSZY

Pani Beata zapewne nie bez powodu swoje wspomnienia zatytułowała *Nie wszystko na sprzedaż*. Z jednej strony jest to czytelne nawiązanie do filmu męża, a z drugiej wyraźny sygnał, że jej autobiografia zawiera liczne przemilczenia. I rzeczywiście, autorka o pewnych sprawach w ogóle nie pisze, co zgodne jest z tytułową zapowiedzią, jednak wydaje się, że w kilku

miejscach sprzedaje towar wątpliwej jakości. Czasami bowiem po prostu mija się z prawdą, co bardzo trudno wytłumaczyć zwykłą niepamięcią.

Niezwykłe zagadkowo wygląda bowiem jej znajomość z rosyjskim reżyserem i scenarzystą Andriejem (Andronem) Konczałowskim, którego poznała w 1963 roku na festiwalu w Moskwie. Andron to syn poety Siergieja Michałkowa i rodzony brat Nikity Michałkowa. Jego matka, Natalia Pietrowna, była „kobietą niezwykłą, poetką, tłumaczką literatury, a także piosenek Édith Piaf”.

Michałkowowie żyli na poziomie niewyobrażalnym dla przeciętnego obywatela ZSRR.

„[...] mieli dom na Nikolinej Górze, w pilnie strzeżonym osiedlu willowym zbudowanym w 1932 roku, 30 kilometrów od Moskwy. Azyl dla ludzi z najwyższych sfer rządowych. [...] Dom położony był w lesie. Piękny, stary, z gankami, jak z Turgieniewa lub Czechowa; w pobliżu płynęła rzeczka”^[37].

Przebywając tam, można było odnieść wrażenie, że świat zatrzymał się na początku XX stulecia i nigdy nie doszło do takich potworności jak rewolucja, komunizm czy wojny światowe.

„Natalia Pietrowna prowadziła ich dom w starym stylu. Na stole zawsze dymił samowar. Na święta wielkanocne pieczono barany i przygotowywano paschę. Jej smaku nigdy nawet nie próbowałam odtworzyć. Tajemnica tkwiła w serze, który przez dwadzieścia godzin ucierała ze śmietanką i cukrem pomagająca w domu Katia”^[38].

Pani Beata nie ukrywała, że zawsze czuła dużo sympatii do Androna, który był „fantastycznym człowiekiem i czarującym mężczyzną, wyjątkowym znawcą kobiet”. Często przy tym „miał szalone pomysły” i „tyle samo zalet, co wad”, a także „nie był wiernym mężem” i „kochał niespokojną, rosyjską miłość”^[39].

Tyszkiewicz i Konczałowski korespondowali ze sobą, aktorka do dzisiaj „głęboko w sercu skrywa jego uczucia” oraz „przechowuje spory pakiecik listów, zdjęć i cudowne wspomnienia”. Zażyłość ta musiała być wyjątkowo bliska, skoro Tyszkiewicz do Natalii Pietrownej przez wiele lat mówiła „Mamo”.

„Ojciec Androna, Siergiej Michałkow – wspominała aktorka – zabrał mnie do zakładu, w którym wyprawiają najszlachetniejsze odmiany soboli. Jedyny raz w życiu uczestniczyłam w misterium kupowania tak wspaiałego futra. Dmuchali w te puszyste skóry z włosami i pod włos, przepuszczali przez specjalne maszyny, wyginając je we wszystkich kierunkach, a wszystko po to, by sprawdzić, czy wybrane futro jest naprawdę najwyższej jakości. I tak stałam się posiadaczką pięknych soboli”^[40].

Konczałowski zaproponował jej rolę w *Szlacheckim gnieździe*, filmie realizowanym na podstawie prozy Turgieniewa. Obraz ten przyniósł polskiej aktorce wielką popularność w ZSRR. Współpraca z reżyserem nie była jednak łatwa, bo Andron używał czasami mocno niekonwencjonalnych metod. Pani Beata przekonała się o tym choćby wtedy, gdy nie potrafiła rozplakać się przed kamerą:

„Niestety, nie mogłam zmusić się do płaczu, mimo kilku prób i rad Androna, który jak żaden inny reżyser rozumiał kobiety. Kręciliśmy jeszcze raz i jeszcze raz... W końcu Andron poprosił, aby wszyscy zeszli z planu, a gdy zostaliśmy sami, uderzył mnie w twarz z całej siły. Poczułam nagle, jak od uderzenia zakręciło mi się w głowie. Byłam wściekła i wzburzona. Żaden mężczyzna nie będzie mnie bił! Wracam do Warszawy... Wszystko się we mnie buntowało, gdy

sztam przez zamglony park w filmowym szlafroku. Andron dogonił mnie, padł na kolana i błagał:

– Wróć przed kamerę!... Musisz zrozumieć, nigdy bym sobie nie wybaczył.

Wróciłam zapłakana i zagrałam, w poczuciu straszliwej krzywdy, jaką mi wyrządził! Bardzo długo nie mogłam mu tego wybaczyć”^[41].

Doceniała jednak profesjonalizm reżysera i gdy emocje opadły, przyznawała, że „wiele nauczyła się przy tym filmie”. Zrozumiała, iż jest to twórca, który potrafi od każdego aktora wydobyć to, czego oczekuje.

„Jest wrażliwy na drobne, pozornie nie zauważalne szczegóły – mówiła w wywiadzie w 1970 roku. – Chciał na przykład, abym grała w prawdziwych klejnotach, w biżuterii jego matki. Przywiązywał wielką wagę do sposobu, w jaki małe dziewczynki jedzą tort, jak Cyganie piją wódkę. Był zachwycony, kiedy udało się sfilmować, jak pszczoły unoszą się nad miodem. Stąd ta niezwykła scena ostatecznego pożegnania Ławreckiego z Warwarą rozegrana na huśtawce. Chciałam to zagrać tak, aby się czuło nieuchronność rozstania, uchwycić ten nastrój tak jak zapach, melodię czy smak”^[42].

Film faktycznie zapewnił jej status gwiazdy w ZSRR, czego nigdy nie zapomniała reżyserowi. I bez względu na to, jak faktycznie potoczyły się losy ich znajomości, to zawsze wypowiadała się o nim w samych superlatywach.

„Gdy po latach na festiwalu filmowym w Rydze – opowiadała pani Beata – wyznaczono mnie do wręczania nagrody Andronowi, powiedziałam przy tej okazji publicznie:

– Oto mężczyzna, który mnie nauczył w bardzo szczególny sposób, jak kochać, śmiać się i płakać.

Andron zripostował:

– Oto kobieta, którą ukradł mi Andrzej Wajda!”^[43].

Ale czy na pewno bliska znajomość z Konczałowskim zakończyła się wówczas, gdy na horyzoncie pojawił się polski reżyser? *Szlacheckie gniazdo* weszło bowiem na ekrany dopiero w 1969 roku. Jeśli pani Beata faktycznie romansowała z Andronem jeszcze przed związkiem z Wajdą, to zestawiając informacje z różnych źródeł, można uznać lata 1960–1964 za wyjątkowo burzliwy okres jej biografii. Wygląda bowiem na to, że miała wówczas jednocześnie bliskie kontakty z Charpentierem, Łapickim i Konczałowskim. A może zatem chronologia tych dwóch ostatnich związków wyglądała zupełnie inaczej?

W POSZUKIWANIU STABILIZACJI

Małżeństwo z Wajdą zakończyło się klęską, a jeszcze mniej udany okazał się kolejny matrymonialny projekt pani Beaty, która poślubiła reżysera Witolda Orzechowskiego i właściwie niespecjalnie potrafiła uzasadnić tę decyzję:

„Jest taki typ mężczyzny, który zawsze jest obok i czeka. Jesteś załamana, a on przypadkowo spotyka cię na ulicy i ma akurat dwa wolne bilety do kina. Miły, uśmiechnięty, jest wiosna, on z bukietem fiołków. Aż wreszcie nadchodzi ten czas dla niego. On bierze inicjatywę w swoje ręce, choć ona wcale nie miała żadnych planów z nim związanych, tylko przez chwilę była słaba, akurat w dołku i było jej wszystko jedno, bo nie potrafiła sobie poradzić z domem i problemami”^[44].

Czytając te słowa, można odnieść wrażenie, że aktorka po prostu nie protestowała, gdy inicjatywę przejął Orzechowski. Romans, który był przyczyną rozpadu małżeństwa z Wajdą, zakończył się, a pani Beata padła ofiarą ostracyzmu towarzyskiego. Nie zamierzała jednak rezygnować z pracy, a potrzebny był jej ktoś do zarządzania domowymi sprawami. I takim człowiekiem okazał się właśnie Orzechowski:

„Nie wiadomo kiedy się wprowadził [...] Ja wyjechałam do jakiegoś filmu, a jak przyjechałam, to okazało się, że on już zdał swoją pracownię, gdzie mieszkał. A ja znowu wyjeżdżałam. Nadzwyczajnie zajmował się domem i Karusią. Niani nie wolno było z nikim rozmawiać w parku, nie wolno było wysiąść przed domem z taksówki, żeby nikt nie porwał Karoliny i żeby nic się jej nie stało. Jadła właściwe potrawy, do każdego garnka zaglądał. Natomiast ja miałam rzeczywiście spokojną głowę. Wiedziałam, że wszystko będzie dopilnowane. Cenna zaleta. Człowiek staje się uzależniony od takiej osoby, do której ma zaufanie, która wszystkiego dopilnuje”^[45].

To było jednak zbyt mało, aby stworzyć związek, który mógłby przetrwać. Małżonkowie mieli bowiem „absolutnie różne podejście do życia” i aktorka pewnego dnia „nie chciała go już więcej widzieć”. Tym bardziej że do Polski przyjechał z Francji architekt Jacek Padlewski, w którym w młodzieńczych latach była bardzo zakochana.

Padlewski na stałe przebywał na Zachodzie, a kiedy odwiedził rodzinny kraj, zorganizował spotkanie dawnych przyjaciół.

„Japa odprowadził mnie do taksówki – wspominała tamten wieczór – i z takim zapamiętaniem to robił, że potknął się na prostej drodze i zasyczał z bólu. Zawiozłam go do pogotowia, gdzie stwierdzono złamanie i założono gips. Wymagał doglądania. Ja miałam kryzys w małżeństwie, jemu zaważyło się życie osobiste, rozstał się z żoną, z którą miał dwóch synów. Odżył klimat naszej, a właściwie bardziej mojej pierwszej miłości...”^[46].

Pobrali się w 1976 roku, na świat przyszła druga córka pani Beaty, Wiktoria. Aktorka zamieszkała wraz z mężem w Marsylii, co nie okazało się jednak najlepszym rozwiązaniem.

„Po raz pierwszy byłam od kogoś uzależniona finansowo – opowiadała. – [...] Zostawałam sama z moim wolnym czasem. Nikomu nie byłam potrzebna. Dzieci, bo przywiozłam też Karolinę, miałam »zorganizowane« dzięki niani. Schodziłam na basen, wracałam z basenu, później wydawało mi się, że coś ugotuję i gotowałam, potem Jacek nie mógł przyjechać na obiad, wracał wieczorem po późnym lunchu w mieście. Sama jadłam kolację i powoli wpadałam w depresję”^[47].

Powrót do pracy zawodowej niewiele pomógł, zwłaszcza że mąż nie akceptował związanych z tym wyjazdów do Paryża. Tęskniła też za Polską, nigdy zresztą nie chciała opuszczać kraju na stałe. Nie potrafiła „istnieć między dwoma krajami i pogodzić tego z pracą”, a dłuższe pobyty w Polsce spotykały się z protestami męża. Wreszcie każde z nich zajęło się własnym życiem i małżeństwo się rozpadło.

WIERNA SOBIE

„Czy w ogóle można stale kochać? – pytała retorycznie kilka lat temu. – Mnie to się nie udało. Bardzo cenię ludzi, którzy chcą spędzić całe życie z jednym partnerem. To trochę tak, jakby ktoś całe życie zajmował to samo mieszkanie, znał każdy zakamarek, wiedział, gdzie co leży. Są jednak ludzie ciekawi świata, którzy chcą zmieniać mieszkania co dwa lata, nigdy ich nie kupują, zawsze wynajmują. I tak – jedni mają małżeństwa, a inni romanse. Są kobiety, które godzą się,

a może nawet pragną przeżyć życie z jednym mężczyzną, kochać go, szanować, z nim dojrzewać i wychowywać dzieci, razem się starzeć. Ale są także inne, które uważają, że życie z nowym partnerem może je wzbogacić”^[48].

Pani Beata pozostała wierna sobie. W latach 90. sensację wzbudził jej romans z młodszym o 30 lat Karlem Tesslerem, brytyjskim aktorem polskiego pochodzenia. Poznali się na festiwalu filmowym w Egipcie, Tyszkiewicz miała wówczas 54 lata.

„Nie rozumiem, w czym problem – dziwił się Brytyjczyk. – Jak jesteśmy w lesie i napotkamy diament, to nie wolno nam go nie zauważyć, nie zabrać... [...] Odnaleźliśmy siebie. Wierzmy sobie na tyle, że powinniśmy razem iść przez te bardzo trudne czasy”^[49].

Tessler przeprowadził się do Polski, pojawił się nawet u boku pani Beaty na planie filmu *Dwa księżycy*. Jednak również ten związek nie wytrzymał próby czasu.

„Nie mam pojęcia, gdzie on teraz jest i co się z nim dzieje – tłumaczyła Tyszkiewicz. – O innych związkach z przeszłości chętnie wam opowiem, ale w tym przypadku nie ma o czym mówić. Zupełnie nieciekawym tematem...”^[50].

Dystygowana aktorka, nazywana czasami „aniołem PRL-u”, z łatwością dostosowała się do nowej rzeczywistości i na początku transformacji ustrojowej zszokowała fanów, występując w reklamie odkurzaczy. Honorarium przeznaczyła na leczenie chorej matki (Barbara Tyszkiewicz zmarła w 1992 roku).

Nigdy też właściwie nie zniknęła z ekranów, odpierając w ten sposób złośliwy atak Andrzeja Żuławskiego, który stwierdził, że nigdy nie dysponowała umiejętnościami aktorskimi, ale w zamian „miała jeden talent, czyli biust”. Inna sprawa, że wypowiedź reżysera sprawia wrażenie wyrafinowanej męskiej złośliwości, której przyczyny trudno ustalić. Czy jest nią solidarność z Wajdą, czy coś zupełnie innego?

W ostatnich latach Beata Tyszkiewicz gościnnie pojawiła się w serialach: *Teraz albo nigdy!*, *Magda M.* i *Niania*. Dużą sympatią widzów cieszyła się jej rola w *Listach do M.*, gdzie wcieliła się w postać ciepłej i kochającej matki menedżera homoseksualisty granego przez Pawła Małaczyńskiego. Młode pokolenie zna ją głównie jako jurorkę *Tańca z gwiazdami*.

Wydaje się, że ona sama zachowuje dystans do wizerunku, jaki budowała przez niemal całą swoją karierę:

„Od lat słyszę, że jestem wspaniałą aktorką albo wspaniałą, szykowną damą. Z ręką na sercu, nic w tej sprawie nie robię. Piorę, codziennie chodzę na zakupy, dotykam każdego pomidora. Kiedy widzę znudzoną ekspedientkę, robię wszystko, żeby ją rozweselić. A to rzucę komplement, a to zaproponuję ciastko. [...] Mnie to obchodzi, że ta pani ma kwaśną minę”^[51].

Pomimo zaawansowanego wieku zadziwia swoją aktywnością. Jest przewodniczącą rady Fundacji Dzieciom „Zdążyć z Pomocą”, a w 2013 roku podpisała kontrakt na promocję rajstop firmy Gatta. Wywołała w ten sposób dyskusję, czy osobom, które przekroczyły 70. rok życia, wypada brać udział w reklamach tego typu garderoby...

None

Zakończenie

Gdy zaczynałem pracę nad cyklem o elitach PRL, to planowałem napisać serię składającą się z pięciu części. A teraz, gdy właśnie ukończyłem piątą książkę, widzę, że nie wyczerpałem nawet połowy interesujących mnie tematów. Tym bardziej że praca nad każdym kolejnym tytułem przynosi nowe odkrycia i pomysły następnych publikacji. Epoka Polski Ludowej jest bowiem prawdziwym rajem dla historyka: posiadamy ogromną liczbę źródeł (dokumentów, wspomnień, dzienników, korespondencji), wreszcie możemy spokojnie penetrować archiwa, a przede wszystkim żyją jeszcze uczestnicy i świadkowie tamtych wydarzeń. Takiej pokusie nie potrafi się oprzeć żaden autor publikacji historycznych i ja nie jestem pod tym względem wyjątkiem.

Ciepłe przyjęcie przez Czytelników mojej serii o PRL stanowi dodatkową zachętę do pracy, a zapachu mi nie brakuje. Nigdy nie miałem aspiracji naukowych, natomiast mam (i to całkiem duże) ambicje popularyzatorskie. I gdy widzę, że zwiększa się zainteresowanie moją ukochaną dziedziną wiedzy, to czuję, że naprawdę warto pisać, gdyż przynosi to widoczne efekty. Dlatego niebawem mogą się Państwo spodziewać kolejnych tytułów z cyklu o elitach PRL, chociaż trudno mi w tej chwili powiedzieć, jakim tematem zajmę się w najbliższym czasie. Pomysłów zresztą mam tak wiele, że nie wiem, kiedy uda mi się je wszystkie zrealizować...

Przypisy

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU 1

- [1] K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1998, s. 11.
- [2] Za: *Ibidem*, s. 33.
- [3] Za: *Ibidem*, s. 34–35.
- [4] Za: *Ibidem*, s. 68.
- [5] Za: *Ibidem*, s. 57.
- [6] Za: *Ibidem*.
- [7] Za: *Ibidem*, s. 67.
- [8] Za: *Ibidem*.
- [9] K. Zanussi, *Sylwetka artysty*, Warszawa 2008, s. 11.
- [10] Za: *Realizm nierealny*, <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/88008,realizm-nierealny.html>.
- [11] K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 86.
- [12] Za: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. Zarębski, Warszawa 2006, s. 91.
- [13] Za: *Ibidem*.
- [14] K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 91.
- [15] S. Janicki, *Film polski od A do Z*, Warszawa 1977, s. 56.
- [16] Za: *Historia kina...*, *op. cit.*, s. 97.
- [17] R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 97–98.
- [18] H. Grynberg, *Uchodźcy*, Warszawa 2004, s. 39.
- [19] E.M. Morelle, *Słodkie życie*, Kraków 2007, s. 19.
- [20] *Ibidem*, s. 13.
- [21] H. Grynberg, *op. cit.*, s. 15.
- [22] Za: *Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, red. A. Romanowska, Warszawa 2006, s. 22.
- [23] Za: *Ibidem*.
- [24] J. Gruza, *Człowiek z wieszakiem. Życie zawodowe i towarzyskie*, Warszawa 2003, s. 123.
- [25] J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 219.

- [26] Za: A. Ferens, *Errata do Biografii. Stanisław Dygat*, TVP SA 2009.
- [27] J. Głowacki, *op. cit.*, s. 184.
- [28] J. Atlas, *Atlas towarzyski*, Warszawa, b.d.w., s. 76.
- [29] R. Polański, *op. cit.*, s. 120.
- [30] Za: Teresa Tuszyńska. *Młoda, wspaniała, śliczna*, http://film.interia.pl/wiadomosci/film/news/teresa-tuszynska-mloda-wspaniala-sliczna,1838991,38?utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox.
- [31] Za: *Ibidem*.
- [32] *Nie chcę być naiwną*, „Ekran” 15/1970.
- [33] *Ibidem*.
- [34] Za: *Marusia z „Czterech pancernych” kończy 70 lat*, <http://stylzycia.newsweek.pl/w-czwartek-70-urodziny-poli-raksy,75224,1,1.html>.
- [35] A. Wajda, *Gdańsk-80: Odpowiedzialność artysty-filmowca wobec polskiej rzeczywistości współczesnej*, „Kino” 12/1979.
- [36] J. Gruza, *40 lat minęło jak jeden dzień*, Warszawa 1998, s. 420.
- [37] K. Janda, *Tylko się nie pchaj*, Warszawa 1992, s. 45.
- [38] D. Olbrychski, *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1991, s. 67.
- [39] Za: *Ikony polskiego filmu: kultowe sceny*, <http://film.interia.pl/raport/ikony-polskiego-filmu/news/ikony-polskiego-filmu-kultowe-sceny,1945538,8426>.
- [40] J. Antczak, *Noce i dni mojego życia*, Warszawa 2009, s. 258–259.

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU 2

- [1] IPN BU 0222/1572/2.
- [2] A. Wajda, *Autobiografia. Kino i reszta świata*, Kraków 2013, s. 20.
- [3] A. Wajda, *Moje spotkanie z historią* [w:] *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, red. W. Wertenstein, Kraków 2000, s. 178.
- [4] P. Włodarski, *Pan Andrzej. Kłamca, mitoman czy konformista – rzecz o towarzyszu Andrzeju Wajdzie*, Łódź 2001, s. 142.
- [5] A. Wajda, *Autobiografia...*, s. 38.
- [6] *Ibidem*, s. 38.
- [7] *Ibidem*, s. 29.
- [8] *Ibidem*, s. 254.
- [9] A. Wajda, *Rysowanie dla profesora Reinfussa*, http://etnomuzeum.eu/viewItem,rysowanie_dla_profesora_reinfussa_1946.html.

- [10] Za: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1998, s. 21.
- [11] *Ibidem*.
- [12] *Ibidem*, s. 49.
- [13] T. Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2005, s. 53–54.
- [14] R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 87.
- [15] D. Olbrychski, *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1991, s. 66.
- [16] K. Janda, B. Janicka, *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Warszawa 2004, s. 53.
- [17] Za: D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 57.
- [18] K. Janda, *Tylko się nie pchaj*, Warszawa 1992, s. 42.
- [19] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 217.
- [20] K. Janda, *op. cit.*, s. 43.
- [21] T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989, s. 215–216.
- [22] K. Kutz, *Klasy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999, s. 326–327.
- [23] R. Kalukin, *Kutz, Wajda i polska szkoła filmowa*, <http://www.newsweek.pl/kazimierz-kutz-andrzej-wajda-polska-szkola-filmowa-film-kino-newsweek-pl,artykuly,279960,1.html>.
- [24] Za: T. Lubelski, *op. cit.*, s. 254.
- [25] Za: D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 97.
- [26] A. Wajda, *Autobiografia...*, *op. cit.*, s. 44.
- [27] *Ibidem*, s. 44.
- [28] Z. Komédowa-Trzcíńska, *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996, s. 96.
- [29] Za: T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 93.
- [30] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 60.
- [31] B. Tyszkiewicz, *Nie wszystko na sprzedaż*, Warszawa 2004, s. 131.
- [32] *Ibidem*, s. 129.
- [33] *Ibidem*, s. 143.
- [34] *Ibidem*, s. 145.
- [35] F. Gańczak, *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011, s. 273.
- [36] A. Wajda, *Autobiografia...*, *op. cit.*, s. 45.
- [37] <http://www.wajda.pl/pl/filmy/film13.html>.

- [38] T. Lubelski, *op. cit.*, s. 134–135.
- [39] IPN BU 0222/1572/2.
- [40] P. Włodarski, *op. cit.*, s. 34.
- [41] Za: W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda. Podejrzany*. Warszawa – Kraków 2013, s. 14.
- [42] P. Włodarski, *op. cit.*, s. 21.
- [43] *Ibidem*, s. 20.
- [44] Za: W. Bereś, K. Burnetko, *op. cit.*, s. 19.
- [45] Za: *Ibidem*, s. 15–16.
- [46] IPN BU 0222/30/2.
- [47] Za: T. Lubelski, *op. cit.*, s. 99.
- [48] Za: D. Subbotko, *Szał bitewny*,
http://wyborcza.pl/magazyn/1,134733,15174257,Szal_bitewny.html.
- [49] E.M. Morelle, *Słodkie życie*, Kraków 2007, s. 64–65.
- [50] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 59.
- [51] *Ibidem*, s. 126.
- [52] Za: *Ibidem*, s. 90.
- [53] Za: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=121891>.
- [54] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 213.
- [55] A. Wajda, *Autobiografia...*, *op. cit.*, s. 193.
- [56] J. Urban, *Alfabet Urbana. Od UA do Z*, Warszawa 1990, s. 193.
- [57] A. Wajda, *Autobiografia...*, *op. cit.*, s. 218.
- [58] *Ibidem*, s. 218–219.
- [59] D. Olbrychski, *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1992, s. 265.
- [60] Za: T. Lubelski, *op. cit.*, s. 237.
- [61] A. Wajda, *Autobiografia...*, *op. cit.*, s. 238–239.
- [62] T. Nyczek, *Gorzki zwycięzca*, „Gazeta Wyborcza”, 14 marca 2001, nr 62.

Przypisy do ROZDZIAŁU 3

- [1] Za: *Ja broczę krwią*, http://kobieta.interia.pl/archiwum/news-ja-brocze-krwia-strona-4,nld,397139?utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox.
- [2] Za: *Ibidem*.

- [3] Za: L. Perski, *Ja, komediant*, TVP SA 1992.
- [4] Za: *Ibidem*.
- [5] Za: *Ibidem*.
- [6] Za: *Ibidem*.
- [7] Za: *Ibidem*.
- [8] Za: *Ibidem*.
- [9] Za: *Ibidem*.
- [10] Za: *Ibidem*.
- [11] Za: *Ibidem*.
- [12] K. Kutz, *Portrety godziwe*, Kraków 2004, s. 74.
- [13] *Ibidem*, s. 74–75.
- [14] Za: *Genialny potwór*, <http://www.rp.pl/artykul/9131,913786-85--rocznica-urodzin-Tadeusza-Lomnickiego.html>.
- [15] R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 89.
- [16] K. Kutz, *Portrety...*, *op. cit.*, s. 76–77.
- [17] Za: M. Zaradniak, *Pędźmy za nim biegiem, biegiem*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/133662.html?josso_assertion_id=9F93EFB7365F7995.
- [18] M. Bojarska, *Król Lear nie żyje*, Warszawa 2002, s. 107.
- [19] *Ibidem*, s. 108.
- [20] Za: *Ja broczę krwią...*, *op. cit.*
- [21] M. Bojarska, *op. cit.*, s. 110.
- [22] Za: M. Grochowska, *Wytręceni z milczenia*, Wołowiec 2013, s. 453.
- [23] Za: *Ibidem*, s. 454.
- [24] Za: *Ibidem*, s. 455.
- [25] Za: *Ibidem*, s. 455.
- [26] Za: <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=122256>.
- [27] C. Prasek, *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2013, s. 124.
- [28] Za: L. Perski, *op. cit.*
- [29] K. Kutz, *Portrety...*, *op. cit.*, s. 81.
- [30] Za: L. Perski, *op. cit.*

- [31] Za: *Ibidem*.
- [32] K. Kutz, *Portrety...*, *op. cit.*, s. 81.
- [33] Za: „Trybuna Ludu” 11.12.1975.
- [34] Za: L. Perski, *op. cit.*
- [35] „Trybuna Ludu” 15.02.1980.
- [36] K. Kutz, *Klapy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999, s. 192–193.
- [37] Za: M. Grochowska, *op. cit.*, s. 449.
- [38] Za: *Ibidem*, s. 462.
- [39] Za: *Ibidem*, s. 463.
- [40] Za: *Ibidem*, s. 428.
- [41] E. Axer, *Czwarte ćwiczenia pamięci*, Kraków 2003, s. 80–81.
- [42] K. Kutz, *Portrety...*, *op. cit.*, s. 82.
- [43] *Ibidem*, s. 86–87.
- [44] K. Kutz, *Klapy i...*, *op. cit.*, s. 194.
- [45] M. Bojarska, *op. cit.*, s. 110–111.
- [46] Za: *Emilian Kamiński: od Tadeusza Łomnickiego aktorstwa uczył się Jack Nicholson*, http://www.se.pl/rozrywka/plotki/emilian-kaminski-od-tadeusza-lomnickiego-aktorstwa-uczyl-sie-jack-nicholson_228850.html.
- [47] Za: J. Podgórska, *Życie pod nazwiskiem*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/289084,1,zycie-pod-nazwiskiem.read>.
- [48] M. Bojarska, *op. cit.*, s. 90.
- [49] *Ibidem*, s. 91.
- [50] Za: L. Perski, *op. cit.*
- [51] Za: M. Grochowska, *op. cit.*, s. 467.
- [52] Za: *Ibidem*, s. 467.
- [53] Za: *Ibidem*, s. 468.
- [54] Za: *Emilian Kamiński...*, *op. cit.*
- [55] Za: M. Grochowska, *op. cit.*, s. 468.
- [56] Za: M. Grochowska, *op. cit.*, s. 468–469.
- [57] R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 364.
- [58] T. Łomnicki, *Spotkania teatralne*, Warszawa 1984, s. 209.

- [59] Za: J.R. Kowalczyk, *Rówieśnicy. Tadeusz Łomnicki, Roman Polański*, <http://www.rp.pl/arttykul/98054.html>.
- [60] Za: M. Grochowska, *op. cit.*, s. 469.
- [61] Za: M. Żakowska, *Holland. Polański nie daje się uczesać*, http://wyborcza.pl/1,75475,7134150,Holland_Polanski_nie_daje_sie_uczesac.html.
- [62] Za: *Emilian Kamiński...*, *op. cit.*
- [63] Za: M. Grochowska, *op. cit.*, s. 472.
- [64] Za: *Ibidem*, s. 473.
- [65] Za: *Ibidem*.
- [66] Za: *Ibidem*.
- [67] Za: J. Podgórska, *op. cit.*
- [68] Za: M. Zaradniak, *op. cit.*
- [69] Za: *Ibidem*.
- [70] Za: J. Podgórska, *op. cit.*

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU 4

- [1] Za: W. Krupiński, *Zezowate szczęście z M-3*, „Dziennik Polski”, 122/2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/arttykuly/118111.druk.html>.
- [2] „Film” 31/1969.
- [3] Za: J. Szczerba, *Kobiela: nasz Woody Allen*, http://wyborcza.pl/1,75475,6806800,Kobiela_nasz_Woody_Allen.html?as=2#ixzz2vZY6VVHD.
- [4] Za: http://www.przelom.pl/przelom/0_401/Bogumil-Kobiela.
- [5] M. Szczawiński, *Zezowate szczęście. Opowieść o Bogumile Kobieli*, Katowice 1996, s. 28.
- [6] Za: *Ibidem*, s. 32.
- [7] Za: *Ibidem*, s. 31.
- [8] Za: *Ibidem*, s. 33.
- [9] J. Gruza, *Człowiek z wieszakiem. Życie zawodowe i towarzyskie*, Warszawa 2003, s. 53–54.
- [10] Za: M. Przyborowska, *Bogumił Kobiela. Sztuka aktorska*, Gdańsk 2011, s. 46–47.
- [11] Za: *Cześć, starzenia! Wspomnienia o Zbyszku Cybulskim*, red. M. Pryzwan, Warszawa 2007, s. 89–90.
- [12] Za: *Ibidem*, s. 90.
- [13] Za: *Ibidem*, s. 91.
- [14] J. Afanasjew, *Sezon kolorowych chmur*, Gdańsk 1965, s. 43.

- [15] Za: *Cześć, starzenia!...*, *op. cit.*, s. 119.
- [16] Za: *Ibidem*, s. 118.
- [17] Za: „Film” 31/1969.
- [18] J. Afanasjew, *op. cit.*, s. 30.
- [19] Za: M. Szczawiński, *op. cit.*, s. 38.
- [20] Za: *Cześć starzenia!...*, *op. cit.*, s. 116–117.
- [21] J. Gruza, *40 lat minęło jak jeden dzień*, Warszawa 1998, s. 252.
- [22] Za: *Ibidem*, s. 253.
- [23] Za: M. Szczawiński, *op. cit.*, s. 44.
- [24] Za: *Ibidem*, s. 48.
- [25] Za: *Ibidem*.
- [26] Za: *Ibidem*, s. 47.
- [27] Za: <http://www.plezantropia.fora.pl/b-wolne-miasto-gdansk-b,43/bogumil-kobiela,7390.html>.
- [28] Za: M. Szczawiński, *op. cit.*, s. 49–50.
- [29] Za: M. Przyborowska, *op. cit.*, s. 51.
- [30] Za: M. Szczawiński, *op. cit.*, s. 58.
- [31] Za: R. Frankl, *Maria Koterbska. Karuzela mojego życia*, Warszawa 2008, s. 147.
- [32] *Ibidem*, s. 148.
- [33] „Film” 31/1969.
- [34] Za: M. Przyborowska, *op. cit.*, s. 48.
- [35] *Ibidem*, s. 47.
- [36] Za: J. Gruza, *Człowiek...*, *op. cit.*, s. 25.
- [37] Za: M. Szczawiński, *op. cit.*, s. 70.
- [38] Za: *Ibidem*.
- [39] Za: *Ibidem*, s. 71.
- [40] Za: *Ibidem*, s. 80–81.
- [41] Za: *Ibidem*, s. 92.
- [42] Za: *Ibidem*, s. 97.
- [43] Za: *Ibidem*, s. 103–104.

- [44] „Film” 12/2000.
- [45] Za: <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=122278>.
- [46] „Film” 27/1979.
- [47] Za: M. Szczawiński, *op. cit.*, s. 58.
- [48] A. Wajda, *Wszystko na sprzedaż*, ZRF „Kamera” 1968.
- [49] „Film” 31/1969.
- [50] A. Jackiewicz, *Pan Makbet*, „Film” 33/1969.
- [51] Za: J. Szczerba, *Kobiela: nasz...*, *op. cit.*
- [52] Za: A. Bogunia-Paczyński, *Bogumiła Kobieli droga do Tenczynka*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/bogumila-kobieli-droga-do-tenczynka>.
- [53] „Film” 31/1969.

Przypisy do ROZDZIAŁU 5

- [1] Za: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, [b.r.], s. 73.
- [2] Za: I. Kurz, *Twarze w tłumie*, Warszawa 2005, s. 75.
- [3] T. Sobolewski, *Bokserki refleks*, „Duży Format” 27/2008.
- [4] *Domagalik i Skolimowski*, <http://www.styl.pl/magazyn/wywiady/mistrz-i-malgorzata/news-domagalik-i-skolimowski,nId,304217,nPack,3>.
- [5] Za: A. Bartosiak, Ł. Klinke, *Jerzy Skolimowski*, „Playboy” 10/2008, <http://wywiadowcy.pl/jerzy-skolimowski/>.
- [6] T. Sobolewski, *op. cit.*
- [7] *Ibidem*.
- [8] Z. Komeda-Trzcińska, *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996, s. 57–58.
- [9] *Ibidem*, s. 58–59.
- [10] A. Bartosiak, Ł. Klinke, *op. cit.*
- [11] Za: *Domagalik i...*, *op. cit.*
- [12] Za: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 102.
- [13] Z. Z. Komeda-Trzcińska, *op. cit.*, s. 59.
- [14] Za: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 127–128.
- [15] Za: *Ibidem*, s. 132.
- [16] Za: *Ibidem*, s. 164.

- [17] Z. Kałużyński, *Nowa fala zalewa kino*, Warszawa 1970, s. 67.
- [18] Za: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 148–149.
- [19] Za: *Ibidem*, s. 182.
- [20] Za: I. Komendołowicz, *Elka*, Kraków 2012, s. 12.
- [21] *Ibidem*, s. 30.
- [22] *Ibidem*, s. 102.
- [23] Za: *Ibidem*, s. 103.
- [24] Za: *Ibidem*, s. 65.
- [25] Za: *Ibidem*, s. 149–150.
- [26] „Była zjawiskowa i ponętna”. Fragment biografii Elżbiety Czyżewskiej, <http://stylzycia.newsweek.pl/-byla-zjawiskowa-i-ponetna---fragment-biografii-elzbiety-czyzewskiej,84015,1,1.html>.
- [27] I. Komendołowicz, *op. cit.*, s. 220–221.
- [28] Za: A. Bartosiak, Ł. Klinke, *op. cit.*
- [29] Za: *Ibidem*.
- [30] Za: *Ibidem*.
- [31] Za: C. Prasek, *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2011, s. 113.
- [32] Za: T. Sobolewski, *op. cit.*
- [33] G. Gutowski, *Od Holocaustu do Hollywood*, Kraków 2004, s. 246.
- [34] *Ibidem*, s. 255.
- [35] *Ibidem*, s. 242.
- [36] *Ibidem*, s. 244.
- [37] *Ibidem*, s. 245.
- [38] *Ibidem*, s. 287.
- [39] *Ibidem*, s. 290.
- [40] *Ibidem*, s. 293.
- [41] *Ibidem*, s. 294.
- [42] T. Sobolewski, *op. cit.*
- [43] E.M. Morelle, *Słodkie życie*, Kraków 2007, s. 215–216.
- [44] T. Sobolewski, *op. cit.*

- [45] *Ibidem*.
- [46] Za: A. Bartosiak, Ł. Klinke, *op. cit.*
- [47] J. Kobus, *Jerzy Skolimowski: wolny człowiek*, <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/kino-wewnetrzne/168-jerzy-skolimowski-po-prostu-czlowiek>.
- [48] Za: *Ibidem*.
- [49] Za: *Ibidem*.
- [50] Za: I. Grodź, *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010, s. 129.
- [51] T. Sobolewski, *op. cit.*
- [52] Za: *Ibidem*.
- [53] Za: J. Kobus, *op. cit.*
- [54] Za: A. Bartosiak, Ł. Klinke, *op. cit.*
- [55] Za: I. Grodź, *op. cit.*, s. 152.
- [56] Za: J. Poros, *Skolimowski: Japonia, moja miłość*, <http://film.interia.pl/wiadomosci/film/news/skolimowski-japonia-moja-milosc,1927312,38>.
- [57] Za: A. Zuchora, *Michał Skolimowski. Brat swojego brata*, <http://kultura.newsweek.pl/michal-skolimowski-brat-swojego-brata,98552,1,1.html>.
- [58] Za: *Ibidem*.
- [59] Za: *Ibidem*.
- [60] *Ibidem*.
- [61] Za: T. Sobolewski, *op. cit.*
- [62] Za: A. Bartosiak, Ł. Klinke, *op. cit.*
- [63] Za: J. Socha, *Jerzy Skolimowski specjalnie dla Stopklatki*, <http://stopklatka.pl/-/6658565,jerzy-skolimowski-specjalnie-dla-stopklatki>.
- [64] Za: I. Komendołowicz, *op. cit.*, s. 151.
- [65] Za: A. Zuchora, *op. cit.*
- [66] Za: J. Kobus, *op. cit.*

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU 6

- [1] A. Żuławski, *Ostatnie słowo*, Warszawa 2011, s. 193.
- [2] D. Olbrychski, *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1991, s. 277.
- [3] *Ibidem*, s. 277.
- [4] Za: *Ibidem*, s. 210.

- [5] J. Szczerba, *Co ja, Jezus Chrystus jestem?*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,6894162,Co_ja_Jezus_Chrystus_jestem.html.
- [6] *Ibidem*.
- [7] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 126.
- [8] *Ibidem*, s. 114.
- [9] Za: *Ibidem*, s. 115.
- [10] Za: *Ibidem*, s. 116.
- [11] Za: *Ibidem*, s. 117.
- [12] P. Modzelewski, *Szlakiem gwiazd. Daniel Olbrychski*, odc. nr 8, TVP SA 2012.
- [13] M. Rodowicz, J. Szubrycht, *Wariatka tańczy*, Warszawa 2013, s. 226.
- [14] *Ibidem*, s. 227.
- [15] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 46.
- [16] IPN BU 00945/2185.
- [17] Za: D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 98.
- [18] *Ibidem*, s. 99.
- [19] Za: *Ibidem*, s. 99.
- [20] Za: *Ibidem*, s. 100.
- [21] *Ibidem*, s. 89.
- [22] Za: *Ibidem*, s. 47.
- [23] Za: *Ibidem*, s. 47–48.
- [24] Za: *Doctor Honoris Causa Universitas Opoliensis Daniel Olbrychski*, Opole 2013.
- [25] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 158.
- [26] *Ibidem*, s. 148.
- [27] Za: *Ibidem*, s. 149.
- [28] Za: *Ibidem*, s. 156.
- [29] *Ibidem*, s. 150.
- [30] Za: *Olbrychski: tata zepsuł mi dzieciństwo*, <http://www.fakt.pl/Olbrychski-Tata-zepsul-mi-dzieinstwo,artykuly,41875,1.html>.
- [31] M. Rodowicz, J. Szubrycht, *op. cit.*, s. 224–225.
- [32] *Ibidem*, s. 225.

- [33] Za: D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 161.
- [34] *Ibidem*, s. 165.
- [35] Za: *Olbrychski: tata...*, *op. cit.*
- [36] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 166.
- [37] M. Rodowicz, J. Szubrycht, *op. cit.*, s. 231.
- [38] *Ibidem*, s. 231.
- [39] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 167–168.
- [40] *Ibidem*, s. 169.
- [41] *Ibidem*, s. 170.
- [42] Za: *Ibidem*.
- [43] Za: A. Tuszyńska, *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, Kraków 2011, s. 479.
- [44] A. Żuławski, *op. cit.*, s. 95–96.
- [45] D. Olbrychski, *op. cit.*, s. 225.

PRZYPISY DO ROZDZIAŁU 7

- [1] „Film” 12/1996.
- [2] M. Żakowska, *Ostatni wywiad. Łapicki o kobietach*, http://wyborcza.pl/1,76842,12169142,Ostatni_wywiad_Lapicki_o_kobietach.html?as=3#ixzz2wDIXW2yN.
- [3] Za: Ł. Maciejewski, *Aktorki. Spotkania*, Warszawa 2012, s. 635.
- [4] A. Bartosiak, Ł. Klinke, *Mężczyzna idealny*, „Playboy”, 8/2006.
- [5] B. Tyszkiewicz, *Nie wszystko na sprzedaż*, Warszawa 2004, s. 12–13.
- [6] *Ibidem*, s. 38.
- [7] Za: B. Tadla, *Kto pyta, nie błądzi. Rozmowy wielkich i niewielkich*, Warszawa 2011, s. 148.
- [8] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 178.
- [9] *Ibidem*, s. 181.
- [10] S. Wrześciński, *Składnica Paulinum. Kulisy rewindykacji na Dolnym Śląsku*, <http://odkrywcy.pl/kat,1037773,page,2,title,Skladnica-Paulinum-kulisy-rewindykacji-na-Dolnym-Slasku,wid,16346950,wiadomosc.html?smg4sticaid=6126c7>.
- [11] Za: *Ibidem*.
- [12] M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*, t. 1, Warszawa 1996, s. 388.
- [13] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 49.

- [14] *Ibidem*, s. 49.
- [15] *Ibidem*, s. 53.
- [16] *Ibidem*, s. 54.
- [17] *Ibidem*, s. 63.
- [18] *Ibidem*, s. 65.
- [19] *Ibidem*, s. 69.
- [20] D. Buczak, *Polowanie na kociaki*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,3792488.html?as=5>.
- [21] *Ibidem*, s. 73.
- [22] *Ibidem*, s. 74.
- [23] „Iluzjon” nr 1–2/1989.
- [24] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 78.
- [25] *Ibidem*, s. 80.
- [26] Za: N. Terentiew, *Zwierzenia kontrolowane*, Warszawa 2004, s. 156.
- [27] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 128.
- [28] IPN BU 3243/2.
- [29] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 93–94.
- [30] IPN BU 00 324/2.
- [31] A. Żuławski, *Ostatnie słowo*, Warszawa 2011, s. 78.
- [32] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 129.
- [33] A. Żuławski, *op. cit.*, s. 82.
- [34] J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 167–168.
- [35] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 84.
- [36] J. Atlas, *Atlas towarzyski*, Warszawa, b.d.w., s. 66–67.
- [37] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 164.
- [38] *Ibidem*, s. 166.
- [39] *Ibidem*.
- [40] *Ibidem*, s. 167.
- [41] *Ibidem*, s. 168–169.
- [42] Za: *Nie chcę grać za wszelką cenę*, „Ekran” 28–29/1970.

[43] B. Tyszkiewicz, *op. cit.*, s. 169.

[44] *Ibidem*, s. 145.

[45] *Ibidem*, s. 146.

[46] *Ibidem*, s. 187.

[47] *Ibidem*, s. 193–194.

[48] *Ibidem*, s. 202.

[49] Za: *Sekrety gwiazd: nieznany romans Tyszkiewicz*,
http://www.plotek.pl/plotek/1,78649,9234319,Sekrety_gwiazd_nieznany_romans_Tyszkiewicz.html.

[50] Za: *Ibidem*.

[51] Za: Ł. Maciejewski, *op. cit.*, s. 599.

None

Ważniejsza bibliografia

- Afanasjew J., *Sezon kolorowych chmur*, Gdańsk 1965.
- Antczak J., *Noce i dni mojego życia*, Warszawa 2009.
- Atlas J., *Atlas towarzyski*, Warszawa, b.d.w.
- Axer E., *Czwarte ćwiczenia pamięci*, Kraków 2003.
- Bartosiak A., Klinke Ł., *Jerzy Skolimowski*, „Playboy” 10/2008,
<http://wywiadowcy.pl/jerzy-skolimowski/>.
- Bartosiak A., Klinke Ł., *Mężczyzna idealny*, „Playboy”, 8/2006.
- Bereś W., Burnetko K., *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa–Kraków 2013.
- Bogunia-Paczyński A., *Bogumiła Kobieli droga do Tenczynka*,
<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/bogumila-kobieli-droga-do-tenczynka>.
- Bojarska M., *Król Lear nie żyje*, Warszawa 2002.
- Buczak D., *Polowanie na kociaki*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1.96856.3792488.html?as=5>.
- „Była zjawiskowa i ponętna”. *Fragment biografii Elżbiety Czyżewskiej*,
<http://stylzycia.newsweek.pl/byla-zjawiskowa-i-ponetna---fragment-biografii-elzbiety-czyzewskiej.84015.1.1.html>.
- Cześć, starzenia! Wspomnienia o Zbyszku Cybulskim*, red. M. Pryzwan, Warszawa 2007.
- Dąbrowska M., *Dzienniki powojenne*, t. 1, Warszawa 1996.
- Doctor Honoris Causa Universitas Opoliensis Daniel Olbrychski*, Opole 2013.
- Domagalik i Skolimowski*, <http://www.styl.pl/magazyn/wywiady/mistrz-i-malgorzata/news-domagalik-i-skolimowski.nId.304217.nPack.3>.
- Emilian Kamiński: od Tadeusza Łomnickiego aktorstwa uczył się Jack Nicholson*,
http://www.se.pl/rozrywka/plotki/emilian-kaminski-od-tadeusza-lomnickiego-aktorstwa-uczyl-sie-jack-nicholson_228850.html.
- Ferens A., *Errata do Biografii. Stanisław Dygat*, TVP SA 2009.
- „Film” 31/1969.
- „Film” 27/1979.
- „Film” 12/2000.
- Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, red. Romanowska A., Warszawa 2006.
- Frankl R., *Maria Koterbska. Karuzela mojego życia*, Warszawa 2008.
- Gańczak F., *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*, Warszawa 2011.

Genialny potwór,
<http://www.rp.pl/artykul/9131,913786-85--rocznica-urodzin-Tadeusza-Lomnickiego.html>.

Głowacki J., *Z głowy*, Warszawa 2004.

Grochowska M., *Wytrąceni z milczenia*, Wołowiec 2013.

Grodź I., *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010.

Gruza J., *40 lat minęło jak jeden dzień*, Warszawa 1998.

Gruza J., *Człowiek z wieszakiem. Życie zawodowe i towarzyskie*, Warszawa 2003.

Grynberg H., *Uchodźcy*, Warszawa 2004.

Gutowski G., *Od Holocaustu do Hollywood*, Kraków 2004.

Historia kina polskiego, red. Lubelski T., Zarębski K., Warszawa 2006.

<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=121891>.

<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=122256>.

<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=122278>.

<http://www.plezantropia.fora.pl/b-wolne-miasto-gdansk-b,43/bogumil-kobiela,7390.html>.

http://www.przelom.pl/przelom/0_401/Bogumil-Kobiela.

<http://www.wajda.pl/pl/filmy/film13.html>.

Ikony polskiego filmu: kultowe sceny, <http://film.interia.pl/raport/ikony-polskiego-filmu/news/ikony-polskiego-filmu-kultowe-sceny,1945538,8426>.

„Iluzjon” nr 1–2/1989.

IPN BU 0222/1572/2.

IPN BU 0222/30/2.

IPN BU 00 324/2.

IPN BU 3243/2.

IPN BU 00945/2185.

Ja broczę krwią, http://kobieta.interia.pl/archiwum/news-ja-brocze-krwia-strona-4.nld,397139?utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox.

Jackiewicz A., *Pan Makbet*, „Film” 33/1969.

Janda K., *Tylko się nie pchaj*, Warszawa 1992.

Janda K., Janicka B., *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Warszawa 2004.

Janicki S., *Film polski od A do Z*, Warszawa 1977.

Kalukin R., *Kutz, Wajda i polska szkoła filmowa*, <http://www.newsweek.pl/kazimierz-kutz-andrzej-wajda-polska-szkola-filmowa-film-kino-newsweek-pl.artykuly,279960,1.html>.

Kałużyński Z., *Nowa fala zalewa kino*, Warszawa 1970.

Kobus J., *Jerzy Skolimowski: wolny człowiek*, <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/kino-wewnetrzne/168-jerzy-skolimowski-po-prostu-czlowiek>.

Komeda-Trzcińska Z., *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996.

Komendołowicz I., *Elka*, Kraków 2012.

Konwicki T., *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989.

Kowalczyk J.R., *Rówieśnicy. Tadeusz Łomnicki, Roman Polański*, <http://www.rp.pl/arttykul/98054.html>.

Krubska K., Miller M., Turowska Z., Wiśniewski W., *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1998.

Krupiński W., *Zezowate szczęście z M-3*, „Dziennik Polski” 122/2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/arttykuly/118111.druk.html>.

Kurz I., *Twarze w tłumie*, Warszawa 2005.

Kutz K., *Klasy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999.

Kutz K., *Portrety godziwe*, Kraków 2004.

Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Warszawa 2006.

Lubelski T., *Ilustrowana historia kina polskiego*, Chorzów 2009.

Lubelski T., *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2005.

Łomnicki T., *Spotkania teatralne*, Warszawa 1984.

Maciejewski Ł., *Aktorki. Spotkania*, Warszawa 2012.

Marusia z „Czterech pancernych” kończy 70 lat, <http://stylzycia.newsweek.pl/w-czwartek-70-urodziny-poli-raksy.75224.1.1.html>.

Miller M., *Arystokracja*, Warszawa 1993.

Modzelewski P., *Szlakiem gwiazd. Daniel Olbrychski*, odc. nr 8, TVP SA 2012.

Morelle E.M., *Słodkie życie*, Kraków 2007.

Nie chcę być naiwną, „Ekran” 15/1970.

Nie chcę grać za wszelką cenę, „Ekran” 28–29/1970.

Nyček T., *Gorzki zwycięzca*, „Gazeta Wyborcza”, 14 marca 2001, nr 62.

Olbrychski D., *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1991.

Olbrychski: tata zepsuł mi dzieciństwo, <http://www.fakt.pl/Olbrychski-Tata-zepsul-mi-dziecinstwo.arttykuly.41875.1.html>.

Perski L., *Ja, komediant*, TVP SA 1992.

Podgórska J., *Życie pod nazwiskiem*,

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/289084.1.zycie-pod-nazwiskiem.read>.

Polański R., *Roman*, Warszawa 1989.

Poros J., *Skolimowski: Japonia, moja miłość*,
<http://film.interia.pl/wiadomosci/film/news/skolimowski-japonia-moja-milosc.1927312.38>.

Prasek C., *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2013.

Przyborowska M., *Bogumił Kobiela. Sztuka aktorska*, Gdańsk 2011.

Realizm nierealny, <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/88008.realizm-nierealny.html>.

Rodowicz M., Szubrycht J., *Wariatka tańczy*, Warszawa 2013.

Sekrety gwiazd: nieznany romans Tyszkiewicz,
http://www.plotek.pl/plotek/1.78649.9234319.Sekrety_gwiazd__nieznany_romans_Tyszkiewicz.html.

Sobolewski T., *Bokserki refleks*, „Duży Format” 27/2008.

Socha J., *Jerzy Skolimowski specjalnie dla Stopklatki*, <http://stopklatka.pl/-/6658565.jerzy-skolimowski-specjalnie-dla-stopklatki>.

Subbotko D., *Szał bitewny*,
http://wyborcza.pl/magazyn/1.134733.15174257.Szal_bitewny.html.

Szczawiński M., *Zezowate szczęście. Opowieść o Bogumile Kobieli*, Katowice 1996.

Szczerba J., *Co ja, Jezus Chrystus jestem?*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1.96856.6894162.Co_ja__Jezus_Chrystus_jestem_.html.

Szczerba J., *Kobiela: nasz Woody Allen*,
http://wyborcza.pl/1.75475.6806800.Kobiela__nasz_Woody_Allen.html?as=2#ixzz2vZY6VVHD.

Tadla B., *Kto pyta, nie błądzi. Rozmowy wielkich i niewielkich*, Warszawa 2011.

Terentiew N., *Zwierzenia kontrolowane*, Warszawa 2004.

Teresa Tuszyńska. Młoda, wspaniała, śliczna,
http://film.interia.pl/wiadomosci/film/news/teresa-tuszynska-mloda-wspaniala-sliczna.1838991.38?utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox.

„Trybuna Ludu” 11.12.1975.

Tuszyńska A., *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, Kraków 2011.

Tyszkiewicz B., *Nie wszystko na sprzedaż*, Warszawa 2004.

Tyszkiewicz B., *Tylko film*, „Film”, 12/1996.

Urban J., *Alfabet Urbana. Od UA do Z*, Warszawa 1990.

Wajda A., *Autobiografia. Kino i reszta świata*, Kraków 2013.

Wajda A., *Gdańsk-80: Odpowiedzialność artysty-filmowca wobec polskiej rzeczywistości współczesnej*, „Kino” 12/1979.

Wajda A., *Moje spotkanie z historią*, [w:] *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, red. W. Wertenstein, Kraków 2000.

Wajda A., *Rysowanie dla profesora Reinfussa*,
http://etnomuzeum.eu/viewItem.rysowanie_dla_profesora_reinfussa_1946.html.

Wajda A., *Wszystko na sprzedaż*, ZRF „Kamera” 1968.

Wertenstein W., *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, Kraków 2000.

Włodarski P., *Pan Andrzej. Kłamca, mitoman czy konformista – rzecz o towarzyszu Andrzejku Wajdzie*, Łódź 2001.

Wrzesiński S., *Składnica Paulinum. Kulisy rewindykacji na Dolnym Śląsku*,
<http://odkrywcy.pl/kat.1037773.page.2.title.Skladnica-Paulinum-kulisy-rewindykacji-na-Dolnym-Slasku.wid.16346950.wiadomosc.html?smg4sticaid=6126c7>.

Zanussi K., *Sylwetka artysty*, Warszawa 2008.

Zaradniak M., *Pędźmy za nim biegiem, biegiem*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/133662.html?josso_assertion_id=9F93EFB7365F7995.

Zuchora A., *Michał Skolimowski. Brat swojego brata*,
<http://kultura.newsweek.pl/michal-skolimowski--brat-swojego-brata.98552.1.1.html>.

Żakowska M., *Holland. Polański nie daje się uczesać*,
http://wyborcza.pl/1,75475,7134150,Holland_Polanski_nie_daje_sie_uczesac.html.

Żakowska M., *Ostatni wywiad. Łapicki o kobietach*,
http://wyborcza.pl/1,76842,12169142,Ostatni_wywiad_Lapicki_o_kobietach.html?as=3#ixzz2wDIXW2yN.

Żuławski A., *Ostatnie słowo*, Warszawa 2011.

None

