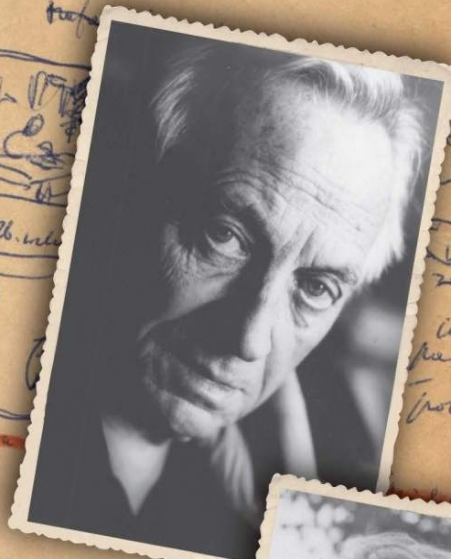


Scena 44
Chłopców - Dzień

Popielucha
Charakter
Stole



Zbyszek:
Wytrzymaj Henio
Henio: (zobacz
Kiszkę będą
Zbyszek:
Wypadła mi



Henio:
Jacusiowi to trza mleka
przygrzać...

Stanisław
Różewicz

BYŁO, MINĘŁO...

w kuchni i na salonach X Muzy



Opracowanie graficzne: Janusz Barecki

Redakcja: Agnieszka Dziewulska

Korekta: Bogusława Jędrasik

Rysunki: Paweł Różewicz

Autorzy i źródła zdjęć: Franciszek Kądziołka (str. 26), Elżbieta Lempp
(str. 163 i okładka), Karol Walaszczyk (str. 137), archiwum Ireny i Pawła Różewiczów.

Copyright © by Irena i Paweł Różewiczowie

Copyright © by Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2012

ISBN 978-83-244-0204-5

Wydawnictwo dołożyło wszelkich starań, aby ustalić autorstwo i skontaktować się ze wszystkimi autorami materiału ilustracyjnego bądź ich spadkobiercami i podpisać stosowne umowy. W niektórych przypadkach okazało się to niemożliwe. Dlatego sekretariat wydawnictwa prosi o pilny kontakt wszystkich zainteresowanych.

Wydawnictwo ISKRY
ul. Smolna 11, 00-375 Warszawa
tel./faks (22) 827 94 15
e-mail: iskry@iskry.com.pl
www.iskry.com.pl



1946

Do filmu wprowadził mnie reżyser Jerzy Zarzycki, z którym byłem w kontakcie listownym. „Niech pan robi tę maturę i przyjeżdża...” – pisał. Przesłał mi scenariusz filmu *Jutro premiera* opowiadającego historię warszawskiej prapremiery *Halki Moniuszki*. Autorami scenariusza byli Mira Zimińska, przyszły twórca „Mazowsza” Tadeusz Sygietyński i Jerzy Toeplitz. W trzy dni po maturze, z walizeczką, którą dał mi Tadeusz, pojechałem do Łodzi. Pierwszy raz znalazłem się w atelier filmowym. Była to poniemiecka hala sportowa przy ulicy Łąkowej.

Na hali stały dekoracje do *Zakazanych piosenek* reżysera Buczkowskiego. Fragment ulicy z domami, sztuczny bruk, paliły reflektory na pomostach i w dekoracji. Na kranie zdjęciowym (jednym z dwóch wywiezionych z niemieckiej Ufy w Berlinie) siedział operator Kruszyński i drugi – Karol Chodura. Na dole w fotelu reżyser Leonard Buczkowski. Kręciło się kilka osób w białych kitlach. Dekoracja miała coś z hali fabrycznej, coś z laboratorium, charakteryzatorka poprawiała pudrem twarze aktorów, sekretarka planu wypisywała na klapsie numer ujęcia.

W filmie *Jutro premiera* Moniuszkę miał grać Jacek Woszczerowicz. Robił próby charakteryzacji. Woszczer o plastycznej twarzy, wspaniałym



BYŁO, MINĘŁO... (W KUCHNI I NA SALONACH X MUZY)

oku, zniewalającym głose, nieoczekiwanym rwaniu zdań... Brał już lekcje gry na organach, niebieski zeszyt wypełniał notatkami. Halkę miała grać i śpiewać Calma. Wozilem do Warszawy jej suknię do miary. Przyjechał francuski dekorator Colasson, miał śliczną piegowatą żonę. Kręcił się jako konsultant Jan Marcin Szancer, Tonio Uniechowski szkicował piórkiem uroczne obrazki z epoki, piękne panie, konie i pojazdy. Zarzycki był po operacji, brał wielką ilość leków, czytał stare roczniki „Warszawskiego Kuriera”. Pewnego dnia przy rozmowie o paniach i dzielących nas różnicach wieku Uniechowski odezwał się do mnie zagadkowo: – Panie Stasiu, gdybym ja miał pańskie lata, wiedziałbym, co mam robić.

Nie bardzo wiedziałem, co miał na myśli. Mój Boże...

Łódź – „stolica zastępcza” – tętniła w tym czasie intensywnym życiem literackim i teatralnym. Wychodziły tu „Kuźnica” i „Szpilki”, literaci, aktorzy i filmowcy spotykali się w „Pickwicku”, oglądałem wszystkie przedstawienia Schillera i Wiercińskiego, Mira Zimińska grała Kamillę w *Żołnierzu królowej Madagaskaru*, Józef Węgrzyn wychylał codzienną swoją „dawkę” przy barze w SPATiF-ie.

Zarzycki zostawił mi rozpisywanie pewnych scen w drehbuchu. Nikt wówczas nie używał dzisiejszych określeń egzemplarza reżyserskiego – scenopis, script. Mówiło się „drehbuch” i wszyscy w filmie wiedzieli, o co chodzi. Specjalistami od drehbuchów w czasach przedwojennych byli Ludwik Starski i Jan Fethke. Ja część drehbuchu o Moniuszce pisałem u Sygietyńskiego i Miry Zimińskiej. W pewnym miejscu użyłem niemieckiego terminu Schwenk... Zimińska zapytała, co znaczy i skąd znam to określenie. Wytłumaczyłem, że „Schwenk” to tyle co „szybka panorama”, a określenie znam z niemieckiej terminologii. – Schwenk... – powtórzyła Zimińska, sięgnęła do torebki, wyjęła i dała mi pięćset złotych, mówiąc: – Panie Stasiu, proszę, to na dziewczynki.



Nie wiedziałem w tamtym czasie, ile kosztują łódzkie „dziewczyny” (choć znane mi były ich rejony – ulica Zielona i okolice Grand Hotelu). „Stypendium” Zimińskiej wydałem na obiady, bo z forszą było krucho.

W atelier na Łąkowej pracowało wówczas jeszcze wielu przedwojennych pracowników filmu – oświetlaczy, mikrofoniarzy, rekwizytorów. Bracia Gelbowie – kierownik zdjęć i rekwizytor, asystent kamery Czesio Grabowski, charakteryzator Dobracki, szef elektryków Tadzio Zając, mechanik z kabiny projekcyjnej Polkowski. Z opinią Polkowskiego bardzo się liczyli wszyscy reżyserzy. Czekano niecierpliwie na jego głos po pierwszej projekcji filmu. Był małomówny, jeśli powiedział, że film jest dobry, wszyscy powtarzali jego opinię: „Polkowski powiedział...”. Rekwizytor Tadzio Kunikowski z latami przeszedł do imitatorów dźwięku. Pamiętam garbatego krawca, pana Osińskiego. Ten nie męczył aktorów wieloma przymiarkami – kostiumy szyte dla nich mierzył na sobie. O dziwo, zawsze leżały na aktorach świetnie. Fotosista Wojtek Urbanowicz, zapalony myśliwy, wielbiciel korpulentnych pań, głośno tłumaczył w bufecie, jak wygląda w miłości pozycja „sześć na dziewięć”...

W sprawach produkcyjnych kilka razy jeździłem do Warszawy. W Teatrze Polskim oglądałem Osterwę w *Lilli Wenedzie*. W *Grubych rybach* Ludwika Solskiego (miał wtedy dziewięćdziesiąt pięć lat) – „był jak żywy”, przygrywał sobie na skrzypcach, wtrącał nieoczekiwane żarty na temat warszawskich trolejbusów.

Do realizacji filmu *Jutro premiera* nie doszło. Dwa tygodnie przed wyjazdem w plener Dyrekcja Programowa Filmu Polskiego zażądała zmian scenariuszowych. Autorzy oświadczyli, że będą potrzebowali na to dużo czasu, Zarzycki nie walczył o temat, film zresztą produkcyjnie był w lesie. Do tematu premiery *Halki* i *Moniuszki* po trzech latach wrócił reżyser Jan Rybkowski.



* * *

Nie chcąc pauzować, Zarzycki zabrał się do krótkiego metrażu. Wybrał opowiadanie Edgara Allana Poeego *Zdradzieckie serce*. Była to niezwykła historia człowieka prześladowanego złym okiem pewnego starca. Chcąc się uwolnić od jego spojrzenia, bohater starca zabił, a zwłoki ukrył. Kiedy zjawiała się policja, zabójcę zdradziły dźwięki bijącego spod podłogi serca...

Starego z sępiim okiem grał Stanisław Grolicki. Operatorem filmu był Stanisław Wohl. Asystentami reżysera byliśmy ja i Jurek Kawalerowicz. Ostatniego dnia zdjęciowego mieliśmy kręcić ujęcie, kiedy na starca pada cień (tekst z offu: „...i wtedy na starca padł cień śmierci”). Grolicki poszedł poprawić charakteryzację, usiadł przed lustrem i tu dopadł go atak serca, niestety śmiertelny.

Zostało jeszcze kilka ustawień. Zarzycki namówił Kawalerowicza, aby ten w nieskończonej jeszcze scenie zastąpił Starego. Jerzy nie namyślał się. Założył perukę „Groły” i koszulę, wszedł do łóżka i tak nakręciliśmy brakujące ujęcia. W skończonym filmie nikt nie zauważył „dubluży”.

Po *Zdradzieckim sercu* Zarzycki sięgnął po *Nawróconego* Bolesława Prusa. Opowiadanie o skąpym kamieniczniku tak zatwardziałyśmy, że po śmierci nawet diabły nie chcą go przyjąć do piekła. Wyrzucony z powrotem na ziemię, skąpiec zmienia się w człowieka o gołęmbim sercu. Zagrał go Jacek Woszczerowicz. Patrzyłem, jak wielki aktor pracuje nad każdym szczegółem roli. Z reżyserią było różnie.

* * *

Mieszkanie pani Zajičkowej przy ulicy Narutowicza przypominało filmowy kołchoz. W kilku pokojkach młodzi filmowcy: Kazio Konrad – asystent operatora, Natan Gross z bratem – ci robili krótkie filmy dokumentalne o żydowskich dzieciach, wyjechali później do Izraela.



STANISŁAW RÓZEWICZ

Ze Lwowa był Mietek Verocsy z żoną, najlepszy szwenker, jakiego znałem. Zaciągał z lwowska, ubierał się barwnie – kolorowe skarpety, buty na słoninie, miał nieoczekiwane powiedzenia – patrzy na morze w Sopocie: „To jest morze? Morze to jest w Cannes”...

Ja zajmowałem z Wojtkiem Hasem mały pokoik, w którym były dwa materace, szafka na ubrania i stolik. Na ścianie gipsowa maska Wojtka przywieziona z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Szukaliśmy pracy. Ale jeździliśmy też na kajaki do parku na Zdrowiu i chodziliśmy na strzelnicę. Przede wszystkim jednak do kina i na wszystkie projekcje w małej salce filmowego laboratorium. Byliśmy pod silnym wrażeniem obrazu *Niepotrzebni mogą odejść* Reeda i włoskich neorealistów. Czytaliśmy *Trzech towarzyszy* Remarque'a. W knajpie SIM przy placu Wolności poprosiliśmy o calvados popijany przez bohaterów książki. „Chwilowo nie mamy”, odpowiedział kelner i polecił czystą. Z pieniędzmi było chudo. Wojtek próbował sprzedać zegarek, ja wydrukowałem parę razy humoreski w „Różgach”.

W kawiarni „Kaczka Dziwaczka” pisaliśmy scenariusz, dziwną historię z okupacji. Bohaterem był krawiec mieszkający na strychu z manekinami. Rzecz kończyła się śmiercią krawca na kolejowych torach, pod unoszącymi się na niebie latawcami.



1947

Pewnego dnia Jerzy Bossak, który był wówczas szefem Dokumentu, zaproponował nam zrobienie krótkiego filmu o Warszawie. Stolicy prawie nie znaliśmy – w ciągu paru godzin napisaliśmy scenariusz „na zamówienie”: stolica się buduje, jadą tramwaje, miasto pięknieje... Tytuł daliśmy optymistyczny: *Żyjemy w Warszawie*.

Pojechaliśmy na spotkanie z Władysławem Forbertem, który miał być naszym operatorem. Znakomity operator Kroniki Filmowej i dokumentu, robił zdjęcia z procesu w Norymberdze. Miał ostre, realistyczne widzenie, dostrzegał wiele mówiące szczegóły. Dużo zdjęć robił z ręki, powtarzał, że „statyw usztywnia”. Nasz scenariusz przeczytał wieczorem, rano powiedział tylko, że „można i tak”, ale że chce nam pokazać Stare Miasto.

Wojtek i ja Starówki nie znaliśmy, nie widzieliśmy. Zobaczyliśmy ruiny domów, przejścia na ulice zamknięte do połowy jeszcze nierozzebranymi barykadami powstańczymi, wąską ulicę Brzozową i wybebeszony wielki dom PKO. W poprzek ulicy suszyła się bielizna i prześcieradła. W suterenach i piwnicach, skleconych komórkach, gnieździł się „lokalizatorzy”. Szewc naprawiał buty, chłopiec w piwnicy kleił modele samolotów, kobieta otwierała w bramie małe sklepienie „ze wszystkim”...

Schowaliśmy nasz scenariusz do kieszeni – zdecydowaliśmy, że będziemy robić film o Brzozowej i jej mieszkańcach. Przez tydzień utrwalaliśmy na taśmie zapis tamtej ulicy, ludzi i czasu. Pomogła nam w montażu Janeczka Niedźwiedzka.

Potem odezwał się cenzor. Stwierdził, że pokazujemy zbyt ciemny obraz Warszawy i „dziwnych ludzi”. Pytano nas, gdzie w filmie jest



STANISŁAW RÓZEWICZ

odbudowa miasta (choć w ostatnich ujęciach sfotografowaliśmy nawet wiechę na szczycie jednego z domów). Polecono nam film „rozjaśnić”. Próbowaliśmy to zrobić komentarzem „z offu”, ale nasz zabieg był dla cenzora mało przekonujący. A przecież film miał autentyczność pierwszych dni powracającego do życia miasta. Surowe obrazy oddawały prawdę czasu i miejsca. Naszą *Ulicę Brzozową* odłożono na półkę. Nie przeszkodziło to, abyśmy fragmenty naszego filmu oglądali później w dokumentalnych filmach innych reżyserów.

Planowaliśmy z Wojtkiem nakręcić jeszcze dokument o Krakowie, ale Jerzy Zarzycki zaproponował mi asystenturę przy *Robinsonie warszawskim*. Scenariusz Jerzego Andrzejewskiego i Zarzyckiego był wielce



Na planie filmu *Ulica Brzozowa*. Od lewej Stanisław Różewicz, za kamerą Władysław Forbert, stoi Wojciech Has



obietujący – wybrałem więc praktykę w fabule. Wojtek zakotwiczył się w Oświatówce, gdzie robił filmy instruktażowo-dokumentalne. Pozostaliśmy w przyjaźni. Pewnego dnia w łódzkim atelier Wojtek pokazał mi skończone właśnie *Sklepy cynamonowe* według Brunona Schulza. Rzecz nieoczekiwana, owoc niezwykłej wyobraźni. Pochwaliłem Wojtkę, a on krótko stwierdził: – Jak się naprawdę chce, to jeszcze można.

W filmach Hasa, opartych najczęściej na adaptacjach literackich według perfekcyjnie dopracowanych scenopisów, wracały echa niemieckiego ekspresjonizmu i francuskiego realizmu poetyckiego. Wojtek był jednym z nielicznych u nas reżyserów, którzy mieli własny „charakter pisma”.

Po latach bezrobocia poszedł do łódzkiej Szkoły Filmowej. Uczył reżyserii – studenci cenili go, naśladowali pewne cechy stylu jego filmów. Z czasem został rektorem Szkoły. Przyznawał, że woli przesiadzać w sekretariacie niż w gabinecie rektorskim.

Ostatni raz widzieliśmy się w jego łódzkim mieszkaniu. Za oknem miał szare bloki kamienic. Piliśmy czerwone wino, ze śmiechem i z sentymentem wspominaliśmy początki naszej pracy. Wojtek mówił, że w tamtych czasach konkurowaliśmy filmami, ale nie intrygami. Podniosłem książkę leżącą na tapczanie, była to *Zbrodnia i kara*. Powiedział, że myśli o adaptacji Dostojewskiego. Ten jego zamiar nie doczekał się realizacji. Przez ostatnie lata nie robił już filmów. Był uparty, bezkompromisowy, ale nikt nie pomógł mu w realizacji planów. Żaden zespół, żaden szef kinematografii. Kilka lat żył nadzieją na koprodukcję filmu z Francuzami, z tego też nic nie wyszło.

Wojciech Has – utalentowany, kochający film, nic już nie nakręcił. Tamtego wieczoru, odprowadzając mnie do miejskiego autobusu, powiedział: – To już koniec epoki. Ja to bardzo przeżywam.



Robinson, 1948

Scenariusz *Robinsona warszawskiego* zapowiadał interesujący film. Historia samotnego człowieka, który po powstaniu zostaje w ruinach zniszczonego miasta. Spotyka tu dwóch młodych powstańców i żydowską dziewczynę, będą próbowali przedostać się na drugi brzeg Wisły. Tekst, który czytałem, był już kolejną wersją scenariusza napisanego przez Miłosza i Andrzejewskiego. Miłosz był przeciwny wszelkim zmianom pierwszej wersji scenariusza; zbrzydzony, jak mówił, środowiskiem filmowym wycofał się ze współpracy, wyjechał na placówkę dyplomatyczną do USA. Nową wersję napisał Andrzejewski z Zarzyckim. Andrzejewski pisał nie tylko dla pieniędzy – chciał zobaczyć *Robinsona* na ekranie.

W lipcu 1948 roku na pisanie Drehbuchu zawiózł nas do Kazimierza nad Wisłą kierownik produkcji Mieczysław Wajnberger – „Benio”, jak go nazywano. Zarzycki prosił mnie, abym słuchał i notował wszystkie uwagi scenopisowe.

Kazimierz był wtedy miasteczkiem jeszcze nienawiedzanym przez turystów. Wisła była czysta, urywałem się nad rzekę. W restauracji Berensa podawano świetne ryby, Andrzejewski pokazał najprostszy sposób przyrządzania „pieprzówki” (do kieliszka czystej szczyptę pieprzu, zamieszać zapałką). Obaj scenarzyści dużo mówili o przedwojennej Warszawie, przedwojennych aktorach, okupacji i powstaniu. Raz i drugi umówiłem się na spacer z sympatyczną panią z poczty. Moje „strategiczne” plany upadły w dniu, w którym przyszedł telegram zawiadamiający Andrzejewskiego, że dostał nagrodę „Odrodzenia” za *Popiół i diament* i trzeba wracać do Warszawy.



Zarzyckiemu udało się zaangażować do filmu trójkę Francuzów: operatora Jeana Isnarda, szwenkera Kleina i znakomitą montażystkę Victorię Mercanton.

Zdjęcia zaczęliśmy w połowie sierpnia, to były zdjęcia nocne – spotkanie w ruinach Zosi Mrozowskiej i Igora Śmiałowskiego. Ekipę w większości stanowili przedwojenni jeszcze filmowi elektrycy, dźwiękowiec, charakteryzator. Szef oświetlaczy Tadzio Zając porozumiewał się z Isnardem na migi – jakie zapalić „szczeniaki” i „dychy”. Osobnym rozdziałem podczas zdjęć była nadaktywność „Benia” Wajnbergera. Ten człowiek obdarzony nadmiarem energii lubił osobiście strzelać, podpalać, wysadzać w powietrze. Robił to z różnym powodzeniem...

Pamiętam scenę kręconą w ruinach remizy tramwajowej. Niemcy wykurzają powstańców miotaczami ognia. Jeden z powstańców, paląc się, ma wybiec na kamerę. Grał go wybrany saper. „Benio” ukryty w ruinach przygotowywał wybrańca do ujęcia. Próba i robimy pierwszy dubel. Spod gruzów wybiega płonący człowiek, ale biegnie nie na kamerę, a z okrzykiem „Palę się, kurwa mać!” ucieka w bok – za nim dwaj dyżurni z mokrymi kocami przygotowanymi do gaszenia. Saper grający powstańca miał osmolone brwi, nie chciał już powtarzać dubli, ale „Benio” podniósł mu stawkę i saper biegał jeszcze trzy razy. Stało się tak, że w pierwszym dublu Wajnberger „przedobrzył”, za mocno wysmarował powstańca łatwopalnym płynem, „brandmassą”, i podpalił. Nie używano wówczas jeszcze w filmie zabezpieczających ubrań azbestowych i innych środków ochronnych. Zdarzało się, że czasem strzelano na planie i z ostrej amunicji.

Mały, chudy kierownik zdjęć Misza Grinblat po każdej takiej strzelanej scenie zadawał stereotypowe pytanie: – Ofiary w ludziach są?

Na szczęście obywało się bez ofiar.



Po pewnym czasie zorientowaliśmy się z Andrzejem Ancutą, że Zarzycki chyba nie ma jednolitej wizji robionego filmu. O przemysłowym stylu trudno mówić. Film powstawał właściwie od sceny do sceny. Rafalski grany przez Kurnakowicza nie miał „środka”, był biernym świadkiem przypadkowych spotkań i wydarzeń. Wrażliwa była delikatna Zosia Mrozowska, dobry Igor Śmiałowski. Właściwie najlepsze były zdjęcia Isnarda i niepodrabiane, autentyczne ruiny rozwalonej Warszawy.

Robiliśmy scenę w piwnicy z niemieckimi szabrownikami. Nieoczekiwanie na planie pojawiła się Wanda Jakubowska i nieproszona zaczęła aktorom ustawiać sytuację. Patrzyliśmy z Andrzejem zaskoczeni, podobnie Isnard. Zapytałem Zarzyckiego, co się dzieje. Wzruszył ramionami: – Widzi pan... Zaprzyjaźniony był z Jakubowską od przedwojennego „Startu”. Po *Ostatnim etapie* reżyserka bardzo już pewna siebie chciała może Zarzyckiemu pomóc. Wieczorem poza planem musiało między nimi dojść do zderzenia. Przyszła na plan jeszcze następnego dnia, ale po południu już się nie pokazała.

Pamiętam, jak Zarzycki opowiadał mi o scenie, której był świadkiem w czasie powstania. W piwnicy młoda łączniczka składała mel-dunek rannemu dowódcy. W pewnej chwili zorientowała się, że dowódca już nie żyje. Zarzycki powiedział mi, że zobaczył przed sobą pustkę.

Zarzycki był introwertykiem, znawcą muzyki poważnej, kwiatów i kaktusów, kochał film, miał specyficzne poczucie humoru. Przed wojną należał do niewielkiej grupy „Startu”, filmowców o poważnych ambicjach artystycznych i społecznych. Cękałski, Ford, Jakubowska, Bohdziewicz, entuzjaści filmu francuskiego i awangardy. W czasie wojny szkolili operatorów przyszłego powstania. Najbliższym ich współ-



pracownikiem w tamtym czasie był młodziutki operator Andrzej Ancuta, który opowiadał mi, że w czasie powstania Zarzycki był zawsze opanowany i ogolony.

Przy *Robinsonie* zaprzyjaźniłem się z Andrzejem Ancutą. Rzucaliśmy się na angielskie czasopisma i wydawnictwa filmowe, chodziliśmy na zawody żużlowe, na Skrę – to był czas wspaniałego żużlowca Smoczyka, a w szabli młodziutkiego Zabłockiego.

W czasie kręcenia *Robinsona* Zarzycki lubił wymyślać trudne sceny, podczas realizacji wypadły gorzej...

Mieliśmy nakręcić sekwencję palenia i wysadzania domów przez niemieckie Sprengkommando. W zniszczonej Warszawie niewiele już było do burzenia. Kilka ujęć nakręciliśmy na Lesznie.

Dostaliśmy wiadomość, że we Wrocławiu pewne partie ulic, wypalone domy, przeznaczone są do rozbiórki. Pojechaliśmy małą ekipą, z dwiema kamerami. Uważaliśmy, aby Wajnberger nie włączał się zbyt aktywnie do działań pirotechników – w ruinach znajdowano jeszcze panzerfausty... („Benio” zresztą miał poczucie humoru – przyłapany przez strażaka na paleniu papierosa w dekoracji wyjaśnił: – Ja się nie zaciągam).

We Wrocławiu mogliśmy kręcić różne plany, również te szerokie z głębokimi perspektywami. Zarzycki namówił mnie, abym zagrał jednego z oficerów Sprengkommando. Założyłem mundur i hełm – i tak w półzbliżeniu rejestrowała mnie kamera. Daję sygnał pirotechnikom i: – Looosss! Kolejne wybuchy, osuwają się ściany, sypią cegły, zezuję czy najbliższa ściana nie wali się na mnie.

Sekwencja burzenia ulic po zmontowaniu robiła duże wrażenie, była sugestywna, wyglądała jak z autentycznej Kroniki Filmowej.

Kilkanaście lat później oglądałem dokumentalny film Erwina Leisera *Mein Kampf* o życiu Hitlera. Zobaczyłem w nim zdjęcia z warszaw-



skiego powstania, ale też moje ujęcie nakręcone we Wrocławiu w mundurze żołnierza Sprengkommando. Dają sygnał na wysadzanie domów – wybuchy, dymy przysłaniają obraz... Leiser był przekonany, że Zarzycki musiał wziąć do *Robinsona* sekwencję wysadzania domów z niemieckich kronik filmowych, „Wochenschauów”.

Zdarza się, że montażyści nie wiedzą, z jakiego kraju i miejsca sfilmowany materiał pochodzi. Informacje bywają też mylne, czasem fałszywe. Pewne zdjęcia, ujęcia wędrują przez kontynenty. Stojący pod ścianą czy nad dołem rozstrzeliwani ludzie osuwają się i padają podobnie jak puste worki.

Losy *Robinsona*

Przyszedł pamiętny zjazd filmowców w Wiśle, zadeklarowano oficjalnie socrealizm. Pierwszą wersję filmu poddano ostrej krytyce, przodowali w niej minister Sokorski i Jerzy Pański. Oficjalna uchwała stwierdzała, że „autorzy filmu reprezentują niedopuszczalny indywidualizm i subiektywizm”. Kierownictwo partii zażądało w filmie zasadniczych zmian.

Film skierowano do kolejnych przeróbek. Isnard i Mercanton nie rozumieli, co się dzieje wokół filmu, wyjechali do Francji. Zaczęto „poprawianie” scenariusza, zmieniali się nowi współautorzy. Andrzejewski pytał mnie w liście, o co chodzi. Nie byłem już przy dalszych losach filmu. Jan Rybkowski poprosił mnie, abym zgodził się na pracę przy *Warszawskiej premierze* jako drugi reżyser i współscenarzysta.

Robinsona warszawskiego zobaczyłem już po przekrętkach i przeróbkach – pod zmienionym tytułem: *Miasto nieujarzmione* (tytuł wy-



myślił Wajnberger). Historia samotnego robinsona zmieniła się w obraz ludzi z AL i radzieckiego zrzutka radiotelegrafisty. Wyszedł film fałszujący scenariusz i historię. Zarzycki – żołnierz AK i operator powstania – chciał ratować film, ale poszedł w ustępstwach za daleko. Przeżywał w tym czasie kłopoty osobiste.

W pierwotnej wersji *Robinsona* były sceny bardzo dobre – początek filmu, wyjście ludności po powstaniu, *Stille Nacht*, wigilia w rozwalonym, płonącym mieście... Scenę z *Sonatą księżycową* – Zosia Mrozowska prowadzona na rozwałkę – kręciliśmy na Senatorskiej, przy fortepianie oficer grający *Sonatę* to Jerzy Wasowski, bohater przyszłego Kabaretu Starszych Panów.

„Ryba”

Janek Rybkowski – „Ryba”, jak go nazywaliśmy – startował przed wojną jako asystent Józefa Lejtesa. Studiował scenografię i reżyserię w Instytucie Teatralnym. Po wojnie zrobił wiele filmów, kilka seriali – z różnym powodzeniem. Bywał mocno roztargniony, ale sensownie obsadzał swoje filmy. Kiedy plan go nudził, zostawiał scenę do zrobienia drugiemu reżyserowi. Nie lubił strzelania i wybuchów, więc „oczywiście” zrobił film o wielkich nalotach na Drezno, w których zginęło trzydzieści tysięcy mieszkańców – *Dziś w nocy umrze miasto*.

W Dreźnie był na robotach podczas wojny, widział płonących ludzi i płonącą rzekę. Pracował jako malarz pokojowy i pomocnik piekarza. Zabawnie opowiadał o burdelach dla zagranicznych robotników.

„Ryba” przypomniał sobie scenariusz Miry Zimińskiej i Sygietyńskiego o perypetiach związanych z prapremierą *Halki*. Postanowił



wrócić do tego tematu, ale według nowego scenariusza. Namówił mnie do współpracy nad tekstem i przyjęcia stanowiska drugiego reżysera. Do scenariusza podłączył się też Jerzy Waldorff – miał cięte pióro, był znawcą muzyki i opery.

Polecieliśmy z Rybkowskim do Wrocławia. Obaj pierwszy raz w życiu lecieliśmy samolotem („Ryba” przyznał się do tego już po lądowaniu). We Wrocławiu poznałem Jerzego Szeskiego, scenografa – „Ryba” zaproponował mu robienie kostiumów do filmu. Szeski, uczeń Frycza, postać barwna, pełen temperamentu i niezwykłych pomysłów, z czasem zdradził całkowicie teatr dla filmu. Zaprzyjaźniłem się z Jerzym, pracował ze mną przy kilku filmach.

Waldorff napisał do filmu pastisz włoskiej klasycznej opery. Bohaterski tenor Wacław Domieniecki ubrany w rzymską zbroję śpiewał arię *Amor del caro ma Pomponija*. Chór wojowników powtarzał: – Śpieszmy się, ach śpieszmy się. Zawieszona na linkach boginki-motyle przesuwały się nad sceną. Były to niezwyklej urody i talentu tancerki Olga Sawicka i Irena Cieślikówna. Pomponia cierpiała: – Żagiel bólu wzdął się na mym łonie białym, wzdął się, ach!...

Halkę grała i śpiewała Basia Kostrzewska, sopran liryczno-koloraturowy. „Ryba” zdecydował, żeby Moniuszkę zagrał Jaś Koecher. Był to



Moniuszko ciepły i roztargniony. W obsadzie wielu bardzo dobrych aktorów: Jan Kurnakowicz, Janusz Warnecki, Opaliński, Sempoliński, Danusia Szaflarska. Osobną atencją otoczona była Nina Andrycz, żona premiera Cyrankiewicza. Grała opiekunkę artystów hrabinę Kalergis. Rola podobała się jej, a ona widzom.

Rybkowski pozwolił mi robić zbiorowe sceny w teatrze. Dyrygowałem więc widownię – od słabych oklasków aż do entuzjastycznych okrzyków i owacji po opadnięciu kurtyny.

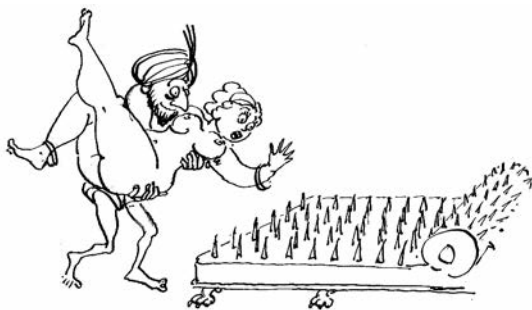
W czasie pracy Rybkowski litrami pił kawę, palił dużo papierosów, wreszcie zabrali go do szpitala. Wrócił po dziesięciu dniach.

Minister Sokorski zażyczył sobie obejrzenia całego filmu, przyjechał na przegląd z Leonem Kruczkowskim i Adamem Ważykiem – ten ostatni miał wówczas dużo do powiedzenia również w polskim filmie. „Wizytatorzy” doszli do wniosku, że w filmie za mało się mówi o ludowych źródłach twórczości kompozytora. Dokręciliśmy trzy scenki. Moniuszko słucha na Starówce piosenki dziewcząt, Wolski, autor libretta, klóci się o narodową muzykę...

Film wszedł na ekrany pod tytułem *Warszawska premiera* i cieszył się dużym powodzeniem. Była to zasługa dobrego aktorstwa i przede wszystkim muzyki Moniuszki. *Halka* ma swoje piękności, polubiłem arie bohaterów, chóry i samego Moniuszkę.

W czasie powstawania Zespołów Filmowych Rybkowski zaproponował mi wejście do „Rytmu”. Kierownikiem literackim był Aleksander Ścibor-Rylski, szefem produkcji Zygmunt Szyndler, przedwojenny berliński korespondent tygodnika „Kino”. Do „Rytmu” weszli też – bliski mi poczuciem humoru i widzeniem filmu – Stanisław Lenartowicz, później Staś Bareja i Staś Jędryka. Same Stasie.





Trudna miłość, 1953

Dyrektorem programowym Filmu Polskiego był w tamtym czasie Tadeusz Karpowski, jego prawą ręką Dora Gromb. Namówili mnie na realizację scenariusza Romana Bratnego *Skąd idzie burza*. Nie namyślałem się długo. Znużony byłem już asystenturą, nie miałem mieszkania, a tu dostaję propozycję pełnometrażowego debiutu. Diabeł podkusił... Podłączyłem się i do scenariusza. Nie odstraszały mnie klapy wcześniejszych filmów o tematyce wiejskiej – *Jasnych łąków* Cękalskiego i *Gromady* Jurka Kawalerowicza.

Cękalski, inteligentny reżyser (przedwojenne *Strachy*) – podczas wojny kręcił na Zachodzie dokumenty o polskim wojsku. Po powrocie do kraju pociągnęły go możliwości rozwijającej się kinematografii – robił dokumenty. Nie mając o wsi polskiej zielonego pojęcia, zrobił nie-dobre *Jasne łąki*.

Popełniliśmy z Bratnym błąd, czerpiąc wiedzę o wsi z gazetowych lipnych reportaży, zamiast patrzeć i pytać chłopów, co naprawdę dzieje się na wsi.

Nasz film miał być dramatem społeczno-obyczajowym. Prawdę życia zastąpiła niestety „ideologia życzeń”. Nowy tytuł *Trudna miłość* miał



być „chwyliwy” dla widowni. Zagrali dobrzy aktorzy: Opaliński, Borowski, para młodych – Małgosia Leśniewska i Józek Nalberczak. Plenery kręciliśmy we wsi Kościelec i okolicy. W niedzielę występował tu zespół muzyczny Kościelec Jazz. W chwilach dobrego humoru przyłączał się do zespołu Tadzio Fijewski grający w *Trudnej miłości* chłopa – biedniaka.

Szukając ładnego pleneru, wybraliśmy najpiękniejsze pole pszenicy. Należało do miejscowego proboszcza. Ksiądz uzyskiwał wyróżniające się plony, bo dbał o ziemię.

Przyjechał do Polski Grigorij Aleksandrow, reżyser filmów *Świat się śmieje* i *Wołga, Wołga* – przyjechał z żoną Lubow Orłową, jedną z ulubionych aktorek Stalina. Dyrektor wytwórni na Łąkowej poprosił, abym pokazał gościom fragment naszego filmu. Wybrałem rolkę taśmy z zabawą po żniwach, z dobrymi zdjęciami Władka Forberta. Po projekcji Orłowa uprzejmie uśmiechnęła się: – Intieriesno...

Krytyka nie zostawiła na nas suchej nitki.

Głosy krytyków odebrałem boleśnie, myślałem nawet, czy nie odejść z pracy w filmie. Krytyka może też działać na twórcę niszcząco. Z czasem zacząłem wyraźnie odróżniać krytyków myślących od tych powtarzających tylko stadne opinie, cierpiących na „przejedzenie” filmem.

Łągów 1954

Siedziałem w Łodzi bez roboty. Zatelefonował Zygmunt Szyndler, prosił, abym przyjechał do Łągowa. Rybkowski robi *Godziny nadziei*, scenariusz Jerzego Pomianowskiego. Są w trzecim tygodniu zdjęć, „Ry-





ba” czuje się kiepsko, ma kłopoty z sercem, chodzą za nim po planie z parasolem chroniącym od słońca, lekarz każe bardzo uważać.

Pojechałem do tego Łagowa i Rybkowski poprosił, abym został. Film duży, trudny, sceny masowe, aktorzy z całej Polski – Pawlik i Chojnacka, Mrozowska i Miłski. Młodzi z kilku szkół aktorskich. Scenariusz trochę nierówny, ale „z hakiem” – ostatnie dni wojny, miasteczko wśród lasów i jezior. Niemcy uciekli, Rosjanie jeszcze nie weszli. Taki „Niemandland”, międzynarodówka. I nagły powrót Niemców...

Wieczorem zapytałem Szyndlera, co będzie, jeśli Rybkowski „wyśiądzie”. Odpowiedział rzeczowo: – No, to ty będziesz robić.

Operatorem był Władek Forbert. Kręciłem sam trochę batalistykę, niemieckie sztaby, drobne scenki. Urywałem się kajakiem na jezioro.

W Łagowie poznałem Jarosława Iwaszkiewicza, przyjechał na dwa dni, „Ryba” był ciekaw jego zdania o scenariuszu *Godzin*. Pamiętam



małą wódkę i rydze w knajpie należącej ongi do mistrza świata w zapasach, Pytlasińskiego. Któregoś dnia zjawił się też Erwin Axer, kolega „Ryby” z przedwojennego Instytutu Teatralnego. Axer wieczorem przyrządził ślimaki, których w okolicy było zatrzęsienie.

Dla młodych ze szkół aktorskich czas w Łagowie był stażem filmowym, zawiązywały się plenerowe sympatie, „narzeczeństwa” i przyszłe małżeństwa. Pewna studentka twierdziła, że utraciła dziewictwo przy przechodzeniu przez płot. Młodzi urządzili pochód z transparentami: „Lepszej kuchni”, „Żądamy tego i tamtego”, zrobili zabawną rewię – Wiesław Michnikowski pokazał świetną parodię westernu – *John from Arizona*, grał kilka postaci.

Studenci robili różne kawały. Wieczorem przyjeżdżał z Poznania Jerzy Pomianowski. Z dworca zabrał go kierowca operatorki. W połowie drogi do Łagowa w lesie zatrzymało samochód kilka zamaskowanych postaci. Wpakowali zaskoczonego pisarza do kosza i zamknęli na kłódkę. Głośno rozmawiając (po niemiecku), licytowali się, w jaki sposób „załatwią” porwanego. Przywieźli Pomianowskiego na łagowski zamek, gdzie w głównej sali – siedzibie ekipy – siedział już Rybkowski z „wtajemniczonymi”. Porywacze wnieśli kosz i zapytali reżysera, co rozkaże zrobić z uwięzionym. Rybkowski kazał scenarzyście uwolnić.

Pomianowski wyszedł z kosza i z „sytuacji” z poczuciem humoru. Stojąc na stole, wygłosił zabawny spicz na cześć młodości, filmu i awantury. Dostał duże brawa.

Godziny nadziei były chyba najlepszym filmem Rybkowskiego. Po wielu latach przy odbieraniu nagród ministra kultury przypomniałem Axerowi „łagowskie ślimaki”. Uśmiechnął się: – A wie pan, ja wtedy nie wiedziałem, jak przyrządza się te ślimaki...

