

Przystanek historia

<https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/kultura/32725,Matka-Krolow-w-randze-polkownika.html>



WYWIAD

„Matka Królów” w randze „półkownika”

OKRES HISTORYCZNY

(1980-1990) Epoka Solidarności

Autor: JANUSZ ZAORSKI 29.01.2019

„Potrzebne było przeżycie Ursusa, Radomia, karnawału Solidarności i stanu wojennego, żeby pewne sprawy lepiej czuć” – o perypetiach z cenzurą, kręceniu filmu w stanie wojennym i współpracy z Przemysławem Gintrowskim opowiada Janusz Zaorski w rozmowie z Maciejem Foksem i Karoliną Wichowską.

Długo musiał Pan czekać na zielone światło dla realizacji Matki Królów. Dlaczego akurat tę powieść Kazimierza Brandysa postanowił Pan zekranizować?

Janusz Zaorski: Chciałem zrobić coś, co będzie ważne. Jestem z pokolenia, które wychowywało się na literaturze. A ponieważ w dodatku byłem chorowitym dzieckiem, czytałem niemal bez przerwy: w szpitalu, sanatorium, podczas leczenia w domu. „Matkę Królów” przeczytałem w wieku bodaj dwunastu lat i była to jedna z tych książek, które postanowiłem zekranizować, gdy skończyłem szkołę filmową.



Janusz Zaorski - reżyser filmowy, od 1987 roku kierownik zespołu filmowego „Dom”, były przewodniczący Komitetu ds. Radia i Telewizji (1991-1993) i Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji (1994-1995); laureat wielu nagród filmowych, m.in. Srebrnego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie i Grand Prix w Gdyni za „Matkę Królów”, Grand Prix w Locarno za „Jezioro Bodeńskie”; w 2011 roku odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Rozmawiałem z Tadeuszem Konwickim, który znał Kazimierza Brandysa i obiecał doprowadzić do spotkania z nim. Było to w 1971 roku. Marzyłem, żeby autor dokonał adaptacji powieści na scenariusz filmowy, bo wcale

nie miałem pewności, czy sam bym temu podołał. Byłem przecież jeszcze niezapisaną kartą; etiudy, które robiłem podczas studiów, to bieg na sto metrów, a ja chciałem wystąpić w maratonie! Brandys odmówił, a po latach przyznał, że w ogóle nie wierzył, by w PRL kiedykolwiek mogło się udać zekranizować tę powieść. Powiedział też, że w czasie tej naszej rozmowy z 1971 roku uznał – widząc mój zapał – że jeśli pisałby ze mną scenariusz, byłby dla mnie obciążeniem – właśnie przez swój brak wiary w sukces, a może wręcz cynizm. „Nie chciałem panu odbierać nadziei” – przyznał. I zostałem z tą powieścią sam na sam.

„Matkę Królów” przeczytałem w wieku bodaj dwunastu lat i była to jedna z tych książek, które postanowiłem zekranizować, gdy skończyłem szkołę filmową.

Do realizacji przygotowałem się solidnie, starałem się czytać wszystko, co się dało. Miałem szczęście, moją koleżanką była Magda Małcużyńska, córka Karola Małcużyńskiego. Kiedy chodziłem do niej na prywatki, czytałem paryską „Kulturę”, Aleksandra Solżenicyna „Jeden dzień Iwana Denisowicza”, „Mój wiek” Aleksandra Wata, „Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. (Wprawdzie po trzech imprezach, na których nie tańczyłem, na czwartą już mnie nie zaprosiła, ale co zdążyłem przeczytać, to było moje, miałem literacką dokumentację rzeczywistości).

Scenariusz był gotowy w 1972 roku, ale niestety, wtedy już skończyła się odwilż związana z rządami Edwarda Gierka. Była iluzją tak samo jak odwilż z 1956 roku i przyjście Władysława Gomułki. Wiem, ile razy „Matkę Królów” odrzucano, bo pamiętam, ilu było szefów kinematografii – mianowicie siedmiu. Dopiero ósmy, Eugeniusz Mielcarek, dopuścił ten scenariusz do realizacji. Zapłacił zresztą za tę decyzję, podobnie jak Józef Tejchma, który zgodził się na wysłanie „Człowieka z żelaza” na festiwal w Cannes. Tejchmę zdymisjonowano, a Mielcarka skazano na szefowanie Instytutowi Polskiemu w Bułgarii. Ale zanim to się stało, zdążył przyznać środki na realizację.

Kiedy kolejni decydenci odrzucali Pana projekt - jakie padały argumenty?

Żadnych poza stwierdzeniem, że ta książka Brandysa „w sposób fałszywy przedstawia polską historię”. Tak powiedziano mi za pierwszym razem i przy każdym kolejnym moim podejściu nikt nie próbował wchodzić w dyskusję. Andrzej Wajda na realizację „Człowieka z marmuru” czekał trzynaście lat – od 1963 roku. Ja czekałem dziewięć.

Czyżby skoro w 1976 roku zezwolono Wajdzie na „Człowieka z marmuru”, to - mówiąc kolokwialnie - limit filmów niewygodnych dla komunistycznej władzy został wyczerpany?

W tamtym roku powstały też „Barwy ochronne” Krzysztofa Zanussiego. Władza lubiła od czasu do czasu pokazać, jaka to wolność i demokracja panuje pod jej rządami. Ale Zanussi i Wajda to już wówczas byli reżyserzy bardzo znani, także na świecie. Ja byłem kartą, którą nie można było nic wygrać, a co najwyżej przegrać - tak zapewne rozumowano. Często zresztą tak bywało, że film polski był wyświetlany na międzynarodowych festiwalach, a w kraju wcale albo tylko dla bardzo wąskiego grona odbiorców. Tak zresztą było z „Matką Królów” - ukazała się w jednej kopii, dla kin studyjnych i dyskusyjnych klubów filmowych.

Spotkałem wybitnego operatora Néstora Almendrosa, uciekiniera z Kuby. Kiedy obejrzał „Matkę Królów”, powiedział mi: „Te petits bourgeois nic z tego nie rozumieją. Ja to rozumiem, bo pod Fidelem żyłem. To film dla nas”.

Tytułową rolę - Łucji Król - zagrała Magda Teresa Wójcik, aktorka ceniona w teatrze, ale mało znana z filmu. Dlaczego właśnie ona?

Występowałem z nią w filmie Antoniego Krauzego „Palec Boży”. Grała tam dyrektorkę powiatowego domu kultury. Bardzo mnie poruszyła jej gra, myślałem, że to naturszczyca, amatorka - taka była autentyczna. „Skąd ty ją, bracie, wytrzasnąłeś? To prawdziwa szefowa domu kultury?” - zapytałem reżysera. „Nie, to aktorka. Ale ona nie gra w filmach, gra monodramy w teatrze”. A to jest zupełnie inny rodzaj aktorstwa. Specyfika Magdy Teresy Wójcik polegała na tym, że ona świetnie wypadała w scenach samotnych bądź takich, w których występowała z jeszcze jedną tylko osobą. W scenach zbiorowych sobie nie radziła, reszta aktorów nad nią dominowała. Ale miała zaletę, której nikt inny nie miał - była niebywale autentyczna. Jeśli widziałem, że jakieś słowo trudno jej wyartykułować, to wiedziałem, że muszę je zmienić na jakieś inne - tak, żeby brzmiało prawdziwie, naturalnie.

Zielone światło do kręcenia tego filmu dostał Pan w karnawale Solidarności, ale praca na planie przypadła na stan wojenny. Jak wpłynęło to na produkcję?

Paradoksalnie okazało się to bardzo wygodne. Bo aktorzy nie grali w teatrach. Normalnie reżyserzy filmowi mają ten dyskomfort, że jeśli zdjęcia są kręcone w Łodzi (a tak było w naszym przypadku), to aktorzy, w większości z Warszawy, o piętnastej wsiadają w pociąg i pędzą, żeby o osiemnastej być w teatrze. My, nie dość że kręciliśmy do dwudziestej, to jeszcze razem jedliśmy kolację, a w hotelu próbowaliśmy sceny na następny dzień! To był nieprawdopodobny luksus. Były też jednak utrudnienia – nie działały telefony ani teleksy, w związku z tym moi trzej asystenci jeździli np. do Warszawy po Magdę Teresę Wójcik czy Zbigniewa Zapasiewicza, żeby na drugi dzień móc kręcić sceny. Gdy się jednak okazało, że dana osoba akurat nie może przyjechać, to kręciliśmy sceny z udziałem tych aktorów, którzy akurat byli na miejscu. Dlatego z operatorem Edwardem Kłosińskim codziennie musieliśmy być gotowi na kręcenie różnych scen. Stąd też okres realizacji bardzo się wydłużył, a ponieważ Edward Kłosiński miał już wcześniej umówiony film w Austrii, musiał wyjechać i kręcenie kończył Witold Adamek. Ostatni dzień zdjęć przypadł na Dzień Dziecka – 1 czerwca 1982 roku. Kręciliśmy wtedy plener zimowy na podwórku kamienicy. Musieliśmy poprosić strażaków o pianę, która imitowała śnieg.

Film jest czarno-biały. To zabieg celowy czy rezultat braku dostępu do taśmy kolorowej?

Od początku wiedziałem, że „Matka Królów” to film o fasadzie i o tyłach: z jednej strony potiomkinowska wioska, wszyscy uśmiechnięci jak na kronikach filmowych, a z drugiej – zimno, brudno i biednie. Jest nowomowa i normalny, zwykły język.

To zabieg celowy. Jeszcze w latach siedemdziesiątych zdecydowałem, że będzie to ostatni film w stylu polskiej szkoły filmowej. Dlatego oprócz czarno-białej taśmy zostały zastosowane szerokie obiektywy, bez transfokatora (czyli obiektywu umożliwiającego zmianę ogniskowej), którego zaczęto używać później. Poza tym wiedząc, że nie będziemy mieli hollywoodzkiego budżetu, rozumiałem na przykład, że do istniejących pochodów pierwszomajowych z Polskiej Kroniki Filmowej muszę dokręcić moich bohaterów w bliskich planach.

Spędziłem miesiąc na oglądaniu wszystkich kronik filmowych do października 1956 roku, żeby wybrać odpowiednie fragmenty. Pamiętajmy też, że w stanie wojennym był zakaz zgromadzeń. Sceny w plenerze mogliśmy kręcić dopiero pod koniec pracy, na wiosnę 1982 roku. Najpierw kręciliśmy w atelier, potem na terenie wytwórni – np. pokój przesłuchań Urzędu Bezpieczeństwa urządziliśmy w wydziale dźwięku i tam w gabinecie dyrektora Jerzy Stuhr przesłuchiwał Zbigniewa Zapasiewicza. To były zresztą po wprowadzeniu stanu wojennego pierwsze zdjęcia, 18 czy 19 grudnia. Musieliśmy czekać, aż odnajdziemy aktorów i zorganizujemy lokum odpowiednie do kręcenia danej sceny.

Jak przebiegła kolaudacja?

Zdziwicie się, ale bardzo dobrze. Film bardzo chwalono: Krzysztof Kieślowski stwierdził, że to film wybitny; Aleksander Ścibor-Rylski – że trudny, ale nasze społeczeństwo do takich już dorosło. Dyżurni partyjniacy – jak Kazimierz Koźniewski czy Jerzy Jesionowski – krępowali się krytykować zbyt ostro i mówili, że Polacy nie są jeszcze na tego typu filmy gotowi. Świetnie rozumieli, że przedstawione zjawiska idealnie pokazują również to, co działo się wtedy, gdy kolaudacja miała miejsce, czyli latem lub jesienią 1982 roku. Paralela była bardzo czytelna. Pamiętam jedną anegdotę z tamtego czasu, wówczas dla mnie dość okrutną. Szefem kinematografii był wtedy Stanisław Stefański, wcześniej wiceprezes Radiokomitetu, beton partyjny. Wezwał mnie i zaproponował skróty, czyli – nie używając eufemizmu – ocenzurowanie filmu. Wtedy wziąłem do ręki gazetę z programem telewizyjnym, gdzie zapowiedziany był pokaz filmu „Miasto nieujarzmione”, i mówię: „Pan chce mi zaproponować tę samą drogę, którą na początku musiał przejść scenariusz Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego”. Pierwotnie ten film miał mieć tytuł „Robinson warszawski” – o jedynym człowieku, który pozostał w zrujnowanej Warszawie po powstaniu. Trzeba było dokręcić wątek Armii Ludowej i zwycięską ofensywę Armii Czerwonej. „I ja za coś takiego dziękuję” – powiedziałem Stefańskiemu. „Ale pan wie, że teraz jeszcze nie możemy takiego filmu puścić. Bo partia jest wciąż za słaba” – odpowiedział. „To kiedy będziemy mogli?” – spytałem. „Kiedy partia się umocni”. Zrozumiałem, że właśnie dostałem dożywocie, bo przecież kiedy niby partia miała się umocnić? Ale takiej rozmowy nie bez kozery nie było na kolaudacji – bo przecież ci, którzy film chwalili, wynieśli by takie informacje na zewnątrz i – nie daj Boże! – jeszcze Wolna Europa by o tym wieczorem powiedziała. Partyjni działacze się wycwanili, wszystko woleli załatwić w zaciszu gabinetów.

Które sceny najbardziej irytowały cenzorów?

Na pewno ta, w której Polak siedzi z Niemcem w jednej celi. Ale po „Rozmowach z katem” Kazimierza Moczarskiego nie mogli już tego zakwestionować. Nie robiłem scen bicia na przesłuchaniu, bo to na pewno by nie przeszło, ale widać było, jak po przesłuchaniu bohater jest wleczony. Chcieli to skrócić – proszę bardzo: o sekundę skróciłem. Taka zmiana nie wpłynęła w żaden sposób na treść.

Przez pięć lat gotowy już film był „półkownikiem” - wyświetlono go dopiero w 1987 roku...

...w zasadzie rok wcześniej, na pokazie zamkniętym podczas Warszawskiego Festiwalu Filmowego. Ale tylko po to – jak się po latach okazało – żeby cenzorzy mogli zobaczyć, jak reaguje publiczność: kto się śmieje, w którym momencie, jakie są reakcje i jak długo trwają.

Skąd Pan się o tym dowiedział?

Cóż, cenzor też człowiek i też czasem coś powiedział, zwłaszcza kiedy ustrój runął. Ale ja się dowiedziałem wcześniej, bo po tej projekcji zwrócił się do mnie cenzor i powiedział wprost: „Byłem na tym pokazie, mam nagrane reakcje publiczności”. I znów zaproponował skróty. Zaprotestował np. przeciwko przedstawieniu w napisach końcowych Jerzego Stuhra jako ubeka, bo wszyscy się z tego śmiali. Chcieli też skrócić ujęcie kapliczki – dobrze: skróciłem o pół sekundy. A Stuhra podpisałem „UB”. Nie mogli się przyczepić – zmiany wprowadziłem. Wreszcie film wszedł na ekran kina „Wars”. Byłem dumny, kiedy w kasie zabrakło biletów, a konik przed kinem sprzedawał je za podwójną cenę. Po projekcji drzwi się otwierają, ludzie wychodzą i zaczynają śpiewać „Jeszcze Polska nie zginęła”. I to była dla mnie największa zapłata, jaką mógłbym w życiu dostać. Nie żadna nagroda od jury.

Tych zresztą było akurat dużo, wśród nich berliński Srebrny Niedźwiedź. A czy film kiedykolwiek pokazano w krajach dawnego bloku sowieckiego?

Owszem, w Rosji. To był 1992 lub 1993 rok, kiedy byłem prezesem Komitetu ds. Radia i Telewizji. Przyjechałem wtedy do Moskwy, a „Matkę Królów” pokazano w telewizji Ostankino, czyli dla stu milionów widzów. Spotkałem się z miłośnikami polskiego kina: Mironem Czernienką, niezwykłym już wybitnym krytykiem, i Iriną Rubanową. Powiedziałem im, że ten pokaz to dla mnie wymarzona puenta, koniec opowieści o „Matce Królów” – że mogę ten film pokazać w Imperium Zła. W 1989 roku byłem też na pokazie w Bratysławie w tamtejszym dyskusyjnym klubie filmowym. O innych demoludach nie wiem, ale na pewno nigdzie nie pokazano filmu wcześniej niż w 1989 roku. Kariera filmu zaczęła się od Srebrnego Niedźwiedzia w lutym 1988 roku. Byłem na różnych pokazach, m.in. w USA i Australii. Ale szczególnie miło wspominałem festiwal filmowy poświęcony prawom człowieka w Strasburgu. Spotkałem tam wybitnego operatora Néstora Almendrosa, uciekiniera z Kuby. Kiedy obejrzał „Matkę Królów”, powiedział mi: „Te petits bourgeois nic z tego nie rozumieją. Ja to rozumiem, bo pod Fidelem żyłem. To film dla nas”.

Charakterystycznym elementem filmu jest muzyka niedawno zmarłego Przemysława Gintrowskiego. Dlaczego akurat jego zaprosił Pan do współpracy?

Przemysław Gintrowski napisał już wcześniej muzykę do innego mojego filmu, mało znanych „Dziecinnych pytań”. Wystąpił tam zresztą z Jackiem Kaczmarskim. Zaprosiłem Przemka do Łodzi. Przyjechał ze swoją żoną, także już nieżyjącą Anią Bilską. Byli pod wielkim wrażeniem „Matki Królów”. Zabrzmiało to teraz nieskromnie, ale Ania zapytała, czy zdaję sobie sprawę, że zrobiłem najlepszy polski film. Wtedy, w 1982 roku, mógł zresztą zrobić silniejsze wrażenie niż później. Zapytałem Przemka, czy nie napisałby muzyki do filmu. Zgodził się bez wahania, chociaż uważał, że w porównaniu z „Dziecinnymi pytaniami” to trudniejsze zadanie – tam wystarczyło parę akordów oprócz piosenek, które i tak już wcześniej stworzył. „To ja ci opowiem tę muzykę” – zaproponowałem. Od początku wiedziałem, że „Matka Królów” to film o fasadzie i o tyłach: z jednej strony potiomkinowska wioska, wszyscy uśmiechnięci jak na kronikach filmowych, a z drugiej – zimno, brudno i biednie. Jest nowomowa i normalny, zwykły język. Z jednej strony Wiktor Lewen, działacz partyjny, a z drugiej – Łucja Król. Film biegnie dwoma torami, które to się splatają, to rozplatają. Raz oni idą razem, raz osobno. Taka też musiała być muzyka: z motywem Lewena i z motywem Łucji. Zależało mi, żeby jej motyw miał coś z muzyki sakralnej, bo to była osoba głęboko religijna. Dlatego Gintrowski wprowadził organy. Posłuchałem tych motywów na syntezatorze i bardzo mi się spodobały. Obejrzeliśmy film i wyznaczyliśmy czasy poszczególnych motywów, dopasowując je do konkretnych scen. Tu motyw Łucji, tu motyw Wiktora, tu oba nakładające się na siebie. Dlatego ta muzyka jest czymś więcej niż ilustracją obrazu, niesie ze sobą także sens. Z Gintrowskim współpracowałem jeszcze w 1989 roku przy filmie „Goryl, czyli ostatnie zadanie”. Grał w nim leśniczego i śpiewał piosenki.

Oprócz współpracy przy filmach - jakie ma Pan wspomnienia związane z Przemysławem Gintrowskim?

Byliśmy sąsiadami, przyjaźniliśmy się. A przede wszystkim wspólnie nagrywaliśmy nielegalnie jego utwory. Raz było to u mnie w domu, chyba w 1980 roku – cały koncert na dwie gitary, wraz z Jackiem Kaczmarskim. Filmowiec Jacek Petrycki i dźwiękowiec Małgorzata Jaworska przynieśli z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych profesjonalny sprzęt nagrywający, myśmy z tego zrobili kasety. Ale cóż, szewc bez butów chodzi – w grudniu 1981 roku oddałem te kasety Agnieszce Holland, która wtedy wyjeżdżała do Szwecji i miała te taśmy powielić – no i sam ich nie mam. Potem, właśnie przy okazji nagrywania muzyki do „Matki Królów” w studiu w Warszawie, kiedy wszyscy już poszli i został tylko jeden dźwiękowiec, zdążyliśmy do rana nagrać płytę Przemka. Najciemniej okazało się pod latarnią – żaden esbek nie wpadł na to, że tak bezczelnie, na państwowym sprzęcie, można nagrać zakazaną muzykę.

Ciekawa jest historia plakatu „Matki Królów”...

...to historia plakatu, którego nie było. Przynajmniej w Polsce, bo przecież nie robiono plakatów do filmów przeznaczonych do wąskiego rozpowszechniania. Ten z koroną zasłaniającą oczy powstał od razu w języku angielskim, żeby towarzyszył projekcjom zagranicznym. To też był element propagandy: „Patrzcie, jaka u nas

jest świetna szkoła plakatu, jakie filmy się u nas robi, jaka wolność i demokracja” – tak przecież komuna chciała być postrzegana na Zachodzie. Lubię ten plakat, podoba mi się, ale mimo wszystko patrzę na niego z pewną goryczą, bo ci, do których przede wszystkim ten film adresowałem, nie mogli go zobaczyć.

Gdyby dzisiaj kręcił Pan ten film jeszcze raz - zmieniłby Pan coś?

Nie sądzę, chyba że chciałbym odejść od założeń polskiej szkoły filmowej. Muszę jednak zaznaczyć, że kiedy zmontowaliśmy go za pierwszym razem, to miał trzy godziny i nie pozostawiał widzowi żadnej nadziei. Uznałem, że jednak musi być w nim coś optymistycznego. Choćby to, że nie udało się zgnoić Łucji Król. Przecież pod koniec Cyga mówi do niej: „Ciężkie miałaś życie”, na co ona odpowiada: „Inni mieli ciężiej”. To zakończenie jest dwuznaczne – bo z jednej strony ona się nie poddała, ale z drugiej – widzimy, jak trudno jej było: zaczyna się od śmierci męża, podczas gdy ma trójkę dzieci, czwarte w drodze – a potem jest coraz gorzej. A skoro inni mieli jeszcze trudniej – to dopiero musiała być tragedia... W gruncie rzeczy dobrze się dla mnie stało, że w latach siedemdziesiątych nie dopuszczono filmu do realizacji. Wtedy prawdopodobnie nie byłbym jeszcze gotów ani warsztatowo, ani w sensie ludzkim, aby film fachowo zrealizować. Potrzebne było przeżycie Ursusa, Radomia, karnawału Solidarności i stanu wojennego, żeby pewne sprawy lepiej czuć. Nie tyle nawet rozumieć, ile właśnie czuć. To zawsze w jakiś nieuchwytny sposób odbija się na taśmie filmowej.

Tekst pochodzi z numeru 1/2013 miesięcznika „Pamięć.pl”

COFNIJ SIĘ