

monografie arcydzieł polskiego kina

Książka jest zbiorem szesnastu rozmów z twórcami filmu *Faraon* (1966) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, uzupełnionych wypowiedzią oceniającego film egiptologa. Zawiera także bardzo liczne, unikalne zdjęcia z okresu realizacji. Rozmowy przedstawiają pracę filmowców uczestniczących w jednym z największych i najtrudniejszych przedsięwzięć w historii polskiej kinematografii.

Dokonania poszczególnych twórców, reprezentujących różne zawody filmowe, są przedstawione przez ukazanie tajników ich pracy na planie filmu. Wielogłosowa całość przynosi także spójny i wieloaspektowy obraz pracy i osobowości Jerzego Kawalerowicza.

Przekazane przez Rozmówców informacje są nieocenionym źródłem wiedzy na temat procesu przygotowań, założeń artystycznych, konkretnych zadań wykonywanych na planie, szczegółów warsztatowych i technicznych. Są to również bardzo osobiste wypowiedzi dotyczące wysiłku związanego z wieloma miesiącami pracy na pustyni.

Książka udowadnia, że na planie *Faraona* czas się zatrzymał i można dziś w fascynujący sposób opowiadać o idei filmu zawartej w scenografii, o sztuce operatorskiej, organizacji planu i kierowaniu tysiącami statystów, zadaniach stojących przed aktorami w poszczególnych scenach i ujęciach, o charakteryzacji, kostiumach, precyzji wykonania rekwizytów, o procesie komponowania muzyki i pracy nad udźwiękowieniem.

Książka jest tomem materiałów źródłowych towarzyszącym monografii „FARAON”. POETYKA FILMU.

Cena 65 zł (w tym 5% VAT)
www.czuly.pl

ISBN 978-83-94709-08-2



9 788394 709082 >

FARAON ROZMOWY O FILMIE

FARAON

ROZMOWY O FILMIE



Z JERZYM RUTOWICZEM
ROZMAWIA ROBERT BIRKHOLC

Z dziejów współpracy
polsko-radzieckiej.
Produkcja *Faraona*

Polska prasa zapowiadała *Faraona* jako supergiganta, wyliczała ogromną liczbę statystów i rekwizytów, i dumnie zapowiadała, że w filmie Kawalerowicza nic nie będzie na małą skalę. Z drugiej strony sam reżyser mówił, że adaptacja powieści Prusa będzie kontrpropozycją dla dzieł w stylu *Kleopatry*. Czy jako kierownik produkcji miał pan ambicję, aby dorównać hollywoodzkim widowiskom?

W każdym kierowniku produkcji jest ambicja, żeby dorównać największym osiągnięciom kinematografii światowej. Chcieliśmy nakręcić wspólnie z Kawalerowiczem takie dzieło, które rzuci widzów na kolana.

Kawalerowicz zrezygnował jednak z przepychu hollywoodzkich widowisk i postawił na redukcję. Czy kierownicy produkcji próbowali namawiać reżysera, żeby zrobić film bardziej wystawny, w stylu Hollywood? Nasze układy z Kawalerowiczem były na tyle przyjazne, że zawierzaliśmy reżyserowi, że stworzy najlepszy artystycznie film w swoim gatunku.

Czy pamięta pan moment, w którym dowiedział się, że będzie odpowiedzialny za produkcję *Faraona*? Co zadecydowało, że właśnie pan objął to stanowisko?

Kawalerowicz powierzył mi tę funkcję, ponieważ wiedział, że miałem już wówczas na koncie wiele produkcji, w tym film realizowany na Kubie. Kręciłem też w Rzymie i we Francji. Na pewno pomagała mi znajomość języków obcych, w tym rosyjskiego, którym władałem bezbłędnie i nie

miałem żadnych problemów z dogadaniem się z kierownikiem produkcji ze strony rosyjskiej.

Czy w jakiś sposób nadzorował pan casting do filmu? Jak kierownicy produkcji zareagowali na wybór Jerzego Zelnika?

Przyznam, że pozostawiliśmy reżyserowi wolny wybór w tej sprawie. Postura Zelnika i jego warunki fizyczne sprawiły, że mógł się pokazywać w każdym kostiumie, a nawet i bez kostiumu. Uważaliśmy, że Kawalerowicz trafił w dziesiątkę. Nie było nikogo, kto mógłby konkurować z Zelnikiem, był najdoskonalszym kandydatem do tej roli. Największy kłopot pojawił się, kiedy wróciliśmy do zdjęć atelierowych w Polsce i trzeba było dokonywać specjalnych zabiegów, aby aktor wyglądał na tak „przysmażonego”, jak podczas pobytu w Bucharze.

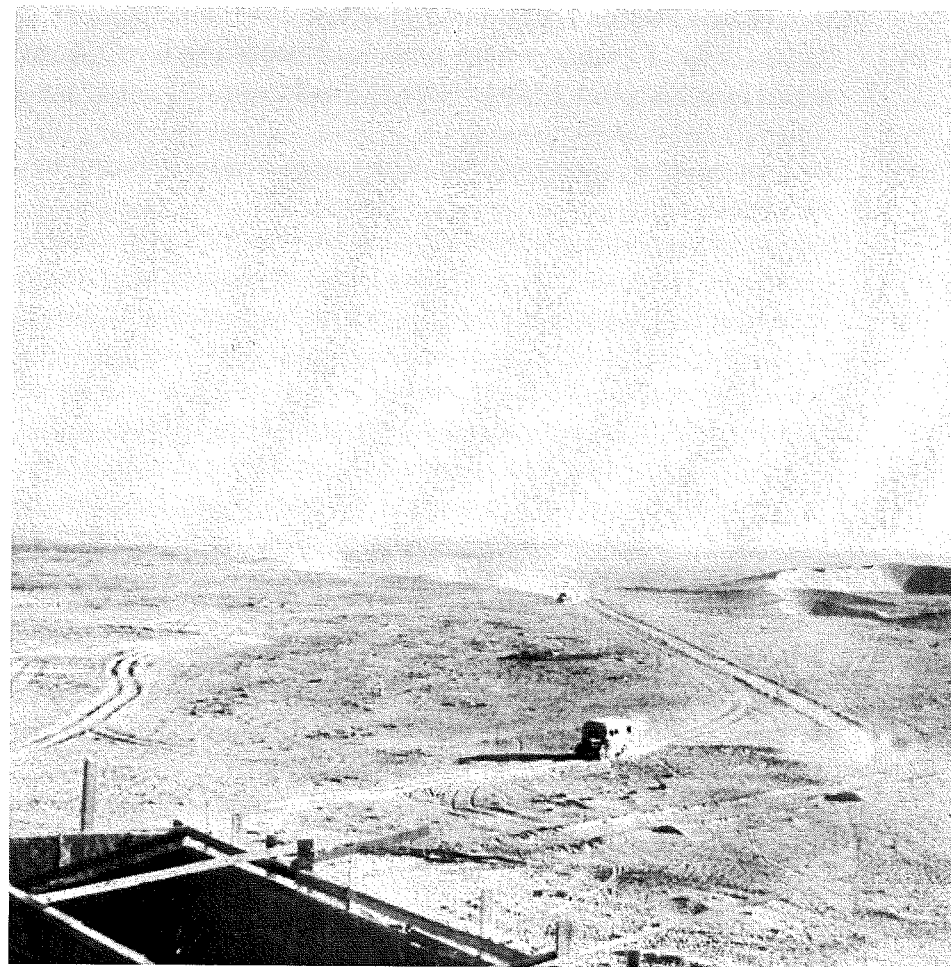
Czy od początku szacowano, że *Faraon* będzie trwał około trzech godzin, czy też metraż filmu został ustalony dopiero po montażu?

Wynikło to dopiero z montażu. Do dziś uważamy, że maksymalna wytrzymałość widza to dwie godziny i rzadko kiedy planuje się dłuższe filmy. Podobnie było w tym przypadku. Kawalerowicz miał jednak takie możliwości montażowe, jakie sobie wymarzył. Mógł wykorzystać w *Faraonie* wszystkie nakręcone ujęcia, także te, które początkowo miały zostać wyeliminowane i nie wejść do filmu.

Z przyczyn finansowych nie można było nakręcić całego filmu w Egipcie. Został odrzucony również pomysł, by sceny pustynne powstały na Pustyni Błędowskiej. Ostatecznie zdecydowano się na Uzbekistan.

Czy były rozważane jeszcze inne miejsca?

Najpierw chcieliśmy kręcić na Pustyni Błędowskiej, ale nie gwarantowano nam, że będzie wystarczająco słonecznie. Poza tym nie były roz-



Droga z Buchary na plan filmu. Widok z rusztowań budowy dekoracji świątyni Ptaha

ważane inne miejsca. Uzbekistan był jedynym miejscem o właściwym nasłonecznieniu i odpowiednich warunkach pogodowych, w którym można było kręcić film. Tu słońca było aż w nadmiarze.

Czy rzeczywistość samej realizacji była zgodna z wcześniejszymi wyobrażeniami?

Od samego początku wiedzieliśmy, że będzie nam potrzebny cement oraz woda. Wszystkie dekoracje, które budowali panowie sztukatorzy, wymagały tych surowców. Kiedy przyjechaliśmy do Buchary, okazało się, że na miejscu w ogóle nie znali takiego pojęcia jak cement. Trzeba było sprowadzać go z Polski. Na miejscu okazało się też, że po godzinie jedenastej nie można już kręcić. Wyjeżdżaliśmy o czwartej rano na zdjęcie na plan, oddalony o kilka kilometrów od hotelu. Po jedenastej przychodził taki upał, którego Europejczycy nie mogli znieść. Przyznam, że trochę nas to zaskoczyło, bo początkowo mieliśmy zamiar kręcić dłużej. Niestety nasłonecznienie nam to uniemożliwiło.

Zdjęcia w Bucharze mogłyby nie powstać, gdyby nie pomoc ze strony „Mosfilmu” i „Tadżykfilmu”. W prasie przedstawiono produkcję filmu jako wzorowy przykład polsko-radzieckiej przyjaźni. Jak pan wspomina tę współpracę?

W tamtym czasie współpraca kinematografii polskiej i radzieckiej była daleko posunięta. W biurach „Mosfilmu” wywieszano wówczas portrety Lenina oraz jego słynne hasło: „Ze wszystkich sztuk najważniejsze jest kino”. Rosjanie bardzo nam pomagali. Przydzielili nam jednak kierownika produkcji, który niestety zbyt często zaglądał do kieliszka.

Z „Mosfilmu”?

Tak. Jeżeli chodzi o współpracę z kolegami ze Wschodu, to zabawna jest jedna historia. Rosjanie spodziewali się wówczas wizyty Amerykanów, którzy zainteresowali się *Faraonem* i chcieli przeprowadzić wywiady z twórcami. Mieli zamieszkać w naszym hotelu, a Rosjanie pytali mnie, gdzie można by włączyć mikrofony, żeby ich najlepiej podsłuchać.

To byli dziennikarze amerykańscy?

Nie wiem, Amerykanie nie tłumaczyli się, jakie zawody reprezentują, woleli trzymać to w tajemnicy.

Jako statyści wystąpili żołnierze z Turkiestańskiego Okręgu Wojskowego.

I świetnie się stało. Byli śniadzi, mieli ciemną karnację, wytrzymałi upał dużo lepiej od nas. Byli też bardzo sprawni w czasie zdjęć, wykonywali każde polecenie reżysera, bo ich to bawiło. Nie było z nimi żadnych problemów.

Czy przypomina pan sobie, jak miały się założenia kosztorysu do ostatecznych kosztów *Faraona*?

Nie musieliśmy się wtedy aż tak przejmować kosztami. W tym czasie istniała tzw. wzajemna pomoc kinematografii socjalistycznych. Część kosztów zdjęć pokrywała strona radziecka, a nie my. To oni opłacali w dużej części nasz pobyt w Uzbekistanie oraz załatwili statystów – żołnierzy Armii Radzieckiej. Hotel nie spełniał zresztą żadnych wymogów hotelowych, był nieprzystosowany do pobytu Europejczyków. Kiedy wiał wiatr, pył pustyni dostawał się przez szparki w oknach do pokojów. Ludzie wstawali rano już cali biali. Tam mieściło się też biuro kierownictwa produkcji.



Wypychanie autobusu z nierówności terenu w czasie drogi z Buchary na plan filmu. Zygmunt Wójcik (z lewej, w krzasiastej koszuli), Leszek Herdegen (w czarnych spodenkach), Lidia Rzeszewska (z prawej), Irena Kosecka (druga z prawej). W tle widoczny step

Co było największym problemem podczas realizacji *Faraona* w Uzbekistanie?

Na początku ogromnym problemem był transport. Miejscowi praktycznie nie znali pojęcia czasu. Tymczasem podczas produkcji filmu punktualność rozpoczęcia zdjęć jest rzeczą najważniejszą. Czasami trzeba było czekać na transport półtorej godziny albo nawet dwie. Wystarczyło, że jeden kierowca się spóźnił i mieliśmy potężne opóźnienie w pracy całej ekipy. A ekipa składa się z 80 osób, które stoją za kamerą. Niby się jedynie przyglądają, ale każdy z członków ekipy jest w swoim zakresie niezbędny. Niepunktualność zaczęła się w pewnym momencie bardzo niekorzystnie odbijać na realizacji filmu. Poprosiłem wtedy sekretarza generalnego Uzbekkiej Partii Socjalistycznej, żeby nadzorował kierowców osobiście.

Pomogło?

Tak, potrafił na nich wymusić, żeby przyjeżdżali punktualnie. Kierowcy byli członkami partii i jedynie sekretarz mógł wyrzucić na nich presję. Dzięki temu ekipa mogła ruszyć zgodnie z planem.

Czy film był kręcony w Uzbekistanie dłużej, niż było to przewidziane?

Kręciliśmy tak długo, żeby wykonać wszystkie zdjęcia, nie musieliśmy aż tak obawiać się o czas. Największe ograniczenie czasowe nakładał na nas sam upał.

Co robiło się w wolnym czasie, po zdjęciach?

Ludzie się kąpali. Wracali ze zdjęć w pyłe i musieli się wykapać. Najgorsze było to, że czasami wody nie wystarczyło dla wszystkich i nie dano

się sptukać z siebie pytu. Samochody radzieckie były dziurawe i podczas drogi z planu piasek dostawał się do autobusów. Kobiety zakrywały sobie twarze.

Jak wyglądała współpraca z Jerzym Kawalerowiczem? Czy dużo pomysłów reżysera zostało odrzuconych z powodów finansowych?

Kawalerowicz nie miał żadnych ograniczeń finansowych. Miał carte blanche, nie musiał się liczyć z kosztami. Usługi radzieckie dla naszej kinematografii były bezpłatne. Bilansowało się to w ramach rozliczeń pomiędzy wytwórniami filmowymi. Kawalerowicz mógł kręcić, ile chciał. Nie istniało pojęcie, że coś jest za drogie. Wszystko dawaliśmy reżyserowi do dyspozycji. Największe problemy były związane z budowaniem dekoracji, głównie z brakiem cementu, który trzeba było sprowadzać z Polski, aby sztukatorzy spełnili wizję reżysera. Scenograf Jerzy Skrzepiński działał tak, jak życzył sobie Kawalerowicz.

W jakim stopniu Kawalerowicz sam panował nad sprawami organizacyjnymi?

Codziennie po powrocie ze zdjęć układaliśmy razem plan zdjęciowy na następny dzień. Poświęciliśmy dużo czasu, żeby ustalić, w jakiej kolejności możemy kręcić i którzy statyści będą potrzebni. Dla reżysera było bardzo ważne, żeby w miarę możliwości trzymać się scenopisu. Zaplanowana kolejność zdjęć była zmieniana bardzo rzadko, jeżeli już, to przez warunki klimatyczne. Jeżeli chodzi o statystów, to żołnierze Armii Radzieckiej mieszkali pod namiotami i cały czas byli do naszej dyspozycji. Kawalerowicz miał idealne warunki do produkcji takiego filmu.

Jak wspomina pan pracę operatorów?

Było trzech operatorów: Wójcik, Zdort i Sobociński. Stworzyli oni tercet, który zrealizował wizję Kawalerowicza. Każdy z nich chciał wnieść coś twórczego. Tercet zdał egzamin znakomicie.

Czy przypomina pan sobie, jak była utwardzana droga, którą jeździły rydwany?

Rydwany jeździły po normalnej pustyni. Pustynia była wygładzona wiatrem i nie było żadnych problemów z rydwanami. Nie trzeba było wykonywać żadnych dodatkowych czynności, żeby wyrównać tę płaszczyznę. Wyrównywał ją wiatr.

Jak został zorganizowany transport taśmy do wywołania w Łodzi?

Czy były jakieś zabezpieczenia, np. na wypadek katastrofy samolotu?
Raz na tydzień wysyłaliśmy taśmę. Nie mieliśmy żadnych możliwości manipulowania transportem. Nie przewidywaliśmy katastrofy.

Czy zabezpieczono się jakoś na sytuację wypadku lub choroby Jerzego Zelnika?

Jerzy Zelnik przed rozpoczęciem zdjęć przeszedł wszystkie niezbędne badania lekarskie. Musieliśmy się zorientować, czy będzie w stanie znieść upały pustynne. Zdał egzamin w stu procentach i nie mieliśmy na szczęście żadnych problemów z jego zdrowiem.

Czy na planie przestrzegano zasad BHP? Czy zdarzały się sytuacje, które dzisiaj byłyby nie do pomyślenia?

Najbardziej niebezpieczna do realizacji była scena z rydwanami. Szybkość ograniczona była jedynie warunkami pozwalającymi na porusza-

nie się po tej wyrównanej przez wiatr płaszczyźnie. Generalnie nie istniały jednak przepisy niepozwalające nam na nakręcenie jakichś scen.

Nie dochodziło do żadnych wypadków?

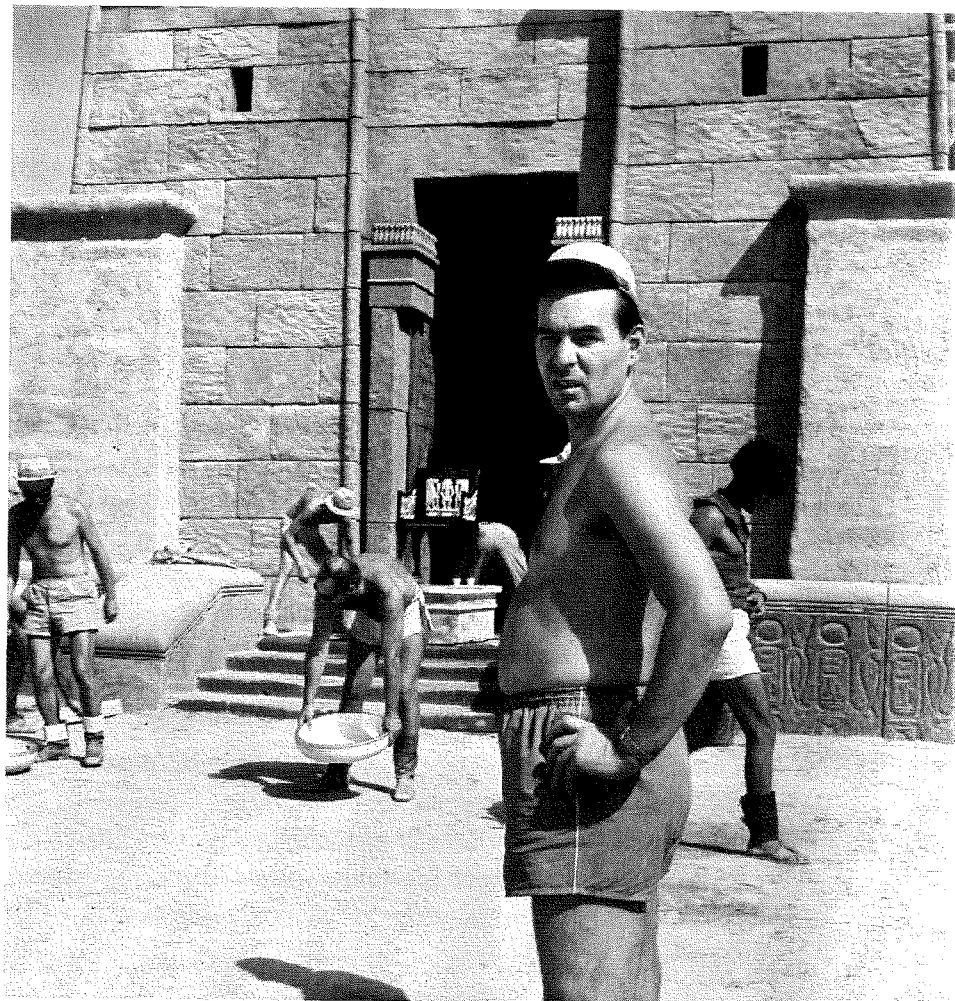
Jedyny problem mieliśmy ze statystami. Niektórzy z nich musieli być specjalnie malowani przez nasze charakteryzatorki, żeby ich skóra miała taką samą barwę, jak podczas wcześniejszych zdjęć. Malowało się ich pędzlami. Wytwarzała się potem na ciele skorupa, która czasem pękała po nastonecznieniu. Statyści trochę protestowali i nie chcieli dać się malować.

Jednym z zadań kierownika produkcji jest bycie mediatorem pomiędzy członkami ekipy. Czy musiał pan rozwiązywać jakieś konflikty na planie *Faraona*?

Nie było większych konfliktów. Ludzie musieli przebywać w takim, a nie innym hotelu, ale jakoś sobie radzili. Problemy dotyczyły chyba wyłącznie jedzenia. Uzbecka kuchnia opiera się głównie na potrawach z jagnięt, baraniny. Czasami zamawialiśmy kurczaki z bazaru, ale służba hotelowa smażyła je w sosie z baraniny. Obiad zatracał wtedy smak kurczaka, za którym tak tęskniliśmy. Głównym pożywieniem była jajecznica i chleb z masłem. Ludzie byli rozczarowani uzbecką kuchnią, dlatego się skarżyli.

O realizacji *Faraona* bardzo dużo pisało się wówczas w polskiej prasie. Gazety na bieżąco relacjonowały produkcję, do Bucharu przyjeżdżali dziennikarze. Czy jako kierownik produkcji uczestniczył pan w jakiś sposób w działaniach promocyjno-reklamowych?

Tak, posłużyłem się tygodnikiem „Film”. Wysyłałem do „Filmu” zdjęcia z produkcji, żeby dziennikarze nie musieli cały czas przebywać na planie



Jerzy Rutowicz na dziedzińcu pałacu faraona w czasie przygotowań do realizacji sceny gtosowania. Witold Sobociński (z lewej), Andrzej Czekalski (pochylony, z misą)

i czekać, czy stanie się coś interesującego. Staralem się uchwycić pewne nieoczekiwane sytuacje, które wynikały na planie i doręczałem zdjęcia tygodnikowi. Poza tym raczej nie uczestniczyłem w działaniach reklamowych.

Brał pan udział w zdjęciach kręconych w Egipcie?

Nie. Od strony produkcyjnej najważniejsza była praca w Uzbekistanie, gdzie wybudowaliśmy dekoracje. Do Egiptu pojechała grupa operatorów, żeby zrobić zdjęcia z piramidami. Nie wiązało się z tym większe zagrożenie dla produkcji.

Był pan za to kierownikiem produkcji *W pustyni i w puszczy* w reżyserii Władysława Ślesickiego, filmu, do którego część zdjęć powstała w Egipcie. Czy mógłby pan porównać obydwie te doświadczenia?

Realizując *W pustyni i w puszczy*, także mogliśmy kręcić jedynie do godziny jedenastej. Przy okazji tego filmu trochę inaczej wyglądała sprawa ze statystami. Producent rzucał piastry w tłum, a statyści musieli je łapać, żeby uzyskać jakiegokolwiek wynagrodzenie...

Edward Zajiček powiedział kiedyś, że kierownik produkcji to ktoś, kto czasem musi dokonywać cudów. Czy realizując *Faraona*, dokonał pan jakiegoś cudu?

Nie musiałem dokonywać cudów. Miałem do dyspozycji nieograniczoną liczbę statystów. Mogliśmy swobodnie poruszać się na planie i układać działania na następną dzień tak, jak życzył sobie Kawalerowicz.

Czy były to najdogodniejsze warunki finansowe, jakie miał pan podczas swojej długiej i imponującej kariery kierownika produkcji?

Oczywiście. Takich warunków finansowych nie miałem już nigdy. Mieliśmy możliwość dysponowania takimi sumami, jakie chcieliśmy. Było to związane m.in. z udziałem Armii Radzieckiej.

Czy były jakieś momenty kryzysowe, w których obawiał się pan, że produkcja może się nie udać?

Tylko na początku, podczas budowy dekoracji. Kiedy rozwiązaaliśmy problem z cementem, wszystko szło już bardzo sprawnie.

Czy twórcy odczuwali jakąś presję polityczną podczas realizacji filmu?

Kawalerowicz miał taki postuch w kinematografii radzieckiej, że pozwolono mu na swobodne poruszanie się w każdej dziedzinie. Nie mieliśmy żadnych ograniczeń związanych z pomysłami reżysera.

Jaka była pana reakcja po obejrzeniu pierwszej zmontowanej wersji całego filmu? Podziw? Rozczarowanie?

Byłem pełen podziwu dla Kawalerowicza, który potrafił tak spojrzeć wnętrza naturalne, żeby rzutowały na plener.

Czy był pan zadowolony z sukcesu komercyjnego *Faraona*?

Ludzie byli tak ciekawi zobaczenia filmu, że od początku nie mieliśmy żadnych obaw co do liczby widzów. Byłem bardzo zadowolony z ostatecznych wyników.



Widok z rusztowań budowy dekoracji pałacu faraona. W oddali widać dekoracje świątyni Ptaha

Jak pan zareagował na wiadomość o nominacji do Oscara? Czy w tamtym czasie było to w ogóle istotne?

Była to raczej sprawa marginalna. Wtedy nikt właściwie za dobrze w Polsce nie wiedział, co to jest Oscar.

Z czego jest pan najbardziej dumny, jeżeli chodzi o pracę nad *Faraonem*?

Z tego, że podjąłem się pracy nad organizacją tak wielkiego, kłopotliwego filmu. Zostałem rzucony na pastwę losu. To było bardzo duże ryzyko, ale na szczęście się udało, także dzięki dużej współpracy strony rosyjskiej.

Czy oprócz ogromnych możliwości finansowych było coś wyjątkowego w produkcji *Faraona*, co nie zdarzyło się panu podczas pracy nad innymi filmami?

Wyjątkowy był geniusz Kawalerowicza jako montażysty. Pozwoliliśmy mu na swobodne wykorzystanie materiału, którym dysponował. Mógł siedzieć w montażowni, ile tylko chciał. *Faraon* wymagał bardzo dużej pieczołowitości, jeżeli chodzi o montaż. Kawalerowicz wykazał się prawdziwym geniuszem.

Rozmowa przeprowadzona 9 kwietnia 2016 roku w Warszawie.

Z HENRYKIEM BIELSKIM
ROZMAWIA ROBERT BIRKHOLC

Faraon to my

Zanim został pan współpracownikiem reżysera przy *Faraonie*, pracował pan już wcześniej kilka lat w Zespole Filmowym „Kadr”. Kiedy poznał pan Jerzego Kawalerowicza?

Pierwszą styczność z Jerzym Kawalerowiczem miałem dużo wcześniej, kiedy jeszcze nie pracowałem w kinematografii. Byłem wtedy związany z Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze” jako jeden z pierwszych członków tego zespołu. Tadeusz Sygietyński zbierał nas po całej Polsce, zaczynaliśmy od nauki pieśni i tańca. Wielu z nas chodziło do szkoły podstawowej albo do średniej. Właśnie dzięki „Mazowszu” miałem pierwszy kontakt z filmem, ponieważ w 1951 roku wraz z zespołem wziąłem udział w realizacji dokumentu fabularyzowanego *Mazowsze*, który był pierwszym filmem barwnym zrealizowanym w Polsce*. Na planie poznałem reżysera Tadeusza Makarczyńskiego, a także wielu innych filmowców, przede wszystkim Bogusława Lambacha, który nosił za operatorem Franciszkiem Fuchsem tzw. akumulator ciężki. Tak się złożyło, że po latach Boguś stał się wielkim operatorem, a ja, debiutując, zaprosiłem go do pracy nad filmem *Hasło*, który rozgrywał się w Bieszczadach.

Po premierowym występie „Mazowsza” profesor Sygietyński zorganizował dla zespołu program średniej szkoły muzycznej oraz baletowej. Wykładowcy przyjeżdżali z warszawskich szkół do Karolina.

* Jeśli nie liczyć kilku produkcji oświatowych, takich jak *Piękno Księstwa Łowickiego* Tadeusza Jankowskiego (1937), zrealizowanych w Polsce jeszcze przed wojną.

W tamtym czasie zacząłem się już bardzo interesować kinem. Kiedy przyszedł czas matury, okazało się, że jeden z tematów dotyczył *Pamiętki z Celulozy* Igora Newerlego oraz adaptacji filmowej tego utworu dokonanej przez Jerzego Kawalerowicza. Oczywiście napisałem tę pracę, która została oceniona jako dobra. To było moje pierwsze zetknięcie się z Kawalerowiczem, którego wówczas jeszcze nie znałem, ale już szanowałem. Po maturze, po jeszcze kilku latach pracy w „Mazowszu”, wyjechałem na studia filmowe do moskiewskiego WGIK-u. Na egzaminach wstępnych były pytania dotyczące kinematografii, a w szczególności Jerzego Kawalerowicza. Po studiach, które odbywałem pod kierunkiem Michaiła Romma, wróciłem w roku 1962 do Warszawy z listem polecającym od Romma do Kawalerowicza, który był kierownikiem artystycznym Zespołu „Kadr”. Kawalerowicz przyjaźnił się z Rommem i tak zostałem przyjęty do pracy.

W „Kadrze” współpracowałem z Leonardem Buczkowskim jako asystent. Co ciekawe, pana Leonarda poznałem już wcześniej, w 1952 roku, przy okazji *Przygody na Mariensztacie*, w której brał udział zespół „Mazowsze”. Poznałem go na planie. Nie ma mnie w czołówce, bo w *Przygodzie na Mariensztacie* byliśmy przedstawiani jako „zespół ludowy”. Ten film jest jeszcze czasem emitowany. Nawiasem mówiąc, nasza koleżanka Lidka Korsakówna, którą zaangażował pan Leonard, grała jedną z głównych ról. Takie są właśnie początki mojej pracy w kinematografii.

Przed *Faraonem* byłem też asystentem Stanisława Lenartowicza, który w „Kadrze” reżyserował *Pamiętnik pani Hanki*. Kręciliśmy w Wytwórni Filmowej we Wrocławiu. Ponieważ w filmie grała Lucyna Winnicka, mogłem wtedy bliżej poznać się z Kawalerowiczem. Jerzy często przyjeżdżał do Wrocławia, bo był już mężem Lucyny, i oczywiście przeglądał też niektóre materiały jako opiekun artystyczny. Mieszkaliśmy wówczas

w hoteliku Wytwórni. Poznałem w tamtym czasie bliżej Jerzego, słuchając jego wywodów. Był to człowiek niezmiernie dowcipny, łagodny, uśmiechnięty, ale oczywiście też bardzo wymagający. Oglądając materiały, wygłaszał różnego rodzaju uwagi, ale było to wszystko bardzo życzliwe. Zauważyłem jednak, że jako małżonek wielkiej aktorki Lucyny Winnickiej był również i wobec niej bardzo wymagający.

Po prawie dwuletniej pracy w „Kadrze”, zostałem zaangażowany do *Faraona*. Było tam nas kilku, m.in. Mieczysław Waśkowski, Andrzej Herman, Marian Wróblewski. Mieliśmy własne zadania. Zajmowałem się m.in. zdjęciami próbnymi, a kandydatów do głównej roli było sporo. Wcześniej, kiedy asystowałem Leonardowi Buczkowskiemu przy *Smarkuli*, w naszym filmie brał udział uczeń klasy maturalnej Jerzy Zelnik. Po zobaczeniu iluś tam różnych kandydatów do roli faraona, przypomniato mi się, że na planie *Smarkuli* poznałem bardzo sympatycznego, przystojnego młodzieńca. I tak Jerzy Zelnik został zaproszony na próbne zdjęcia i stał się naszym pierwszym, najważniejszym bohaterem.

Czyli to pan zaproponował Jerzego Zelnika!

To była duża satysfakcja. Jerzy Kawalerowicz zebrał ekipę wspaniałych ludzi, wybitnych entuzjastów kina i filmu. Wszyscy tworzyliśmy jedną rodzinę, którą łączyła miłość do kina. W każdej dziedzinie, czy to produkcyjnej, czy scenograficznej, czy reżyserskiej. Począwszy od Jerzego, który był organizatorem, twórcą i pomysłodawcą, poprzez współscenarzystę Tadeusza Konwickiego, po Jerzego Wójcika i Wiesława Zdorta, którzy dzisiaj są wybitnymi klasykami polskiego kina. Ta grupa entuzjastów stworzyła wspaniały film.

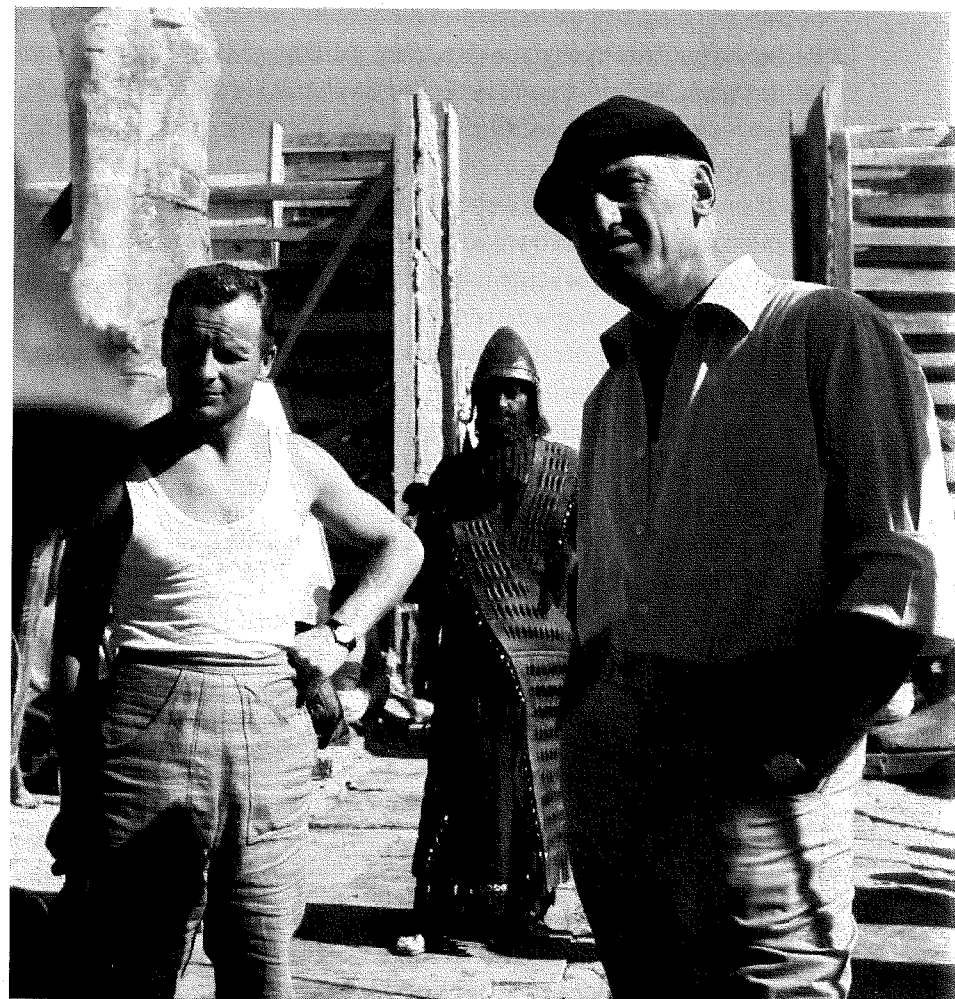
Bardzo się cieszę, że stałem się członkiem „faraońskiej” grupy filmowej i uczestniczyłem w pracach organizacyjnych, a później w zdję-

ciach na planie na pustyni Kyzyl-kum w Uzbekistanie. W Bucharze mieszkaliśmy z panem Jerzym i ekipą aktorską w tzw. willi rządowej. Ekipa techniczna i organizacyjna kierownictwa produkcji mieszkała w hotelu w Bucharze, a myśmy mieszkali w tej willi. Była oczywiście wspaniała, położona wśród pięknego zadrzewienia. Mój pokój sąsiedował z tym, w którym pan Jerzy mieszkał i urzędował, więc byłem z nim związany od rana do późnej nocy jako asystent i w pewnym sensie tłumacz. Jerzy znał dość dobrze język rosyjski, ale ja, z racji swoich studiów, miałem rosyjski bardzo dobrze opanowany i zawsze mu towarzyszyłem, kiedy odbywały się różnego rodzaju rozmowy z Rosjanami na wyższym szczeblu, np. w „Mosfilmie” i w „Goskino”, czyli w Głównym Urzędzie Kinematografii. Byłem wówczas przybocznym sługą i tłumaczem Jerzego Kawalerowicza.

W pewnym momencie przyszło polecenie, że mamy się wyprowadzić z posiadłości, bo z wizytą do Uzbekistanu ma przyjechać Chruszczow. Oczywiście nie było wyjścia, musieliśmy opuścić willę. Przenieśliśmy się tam, gdzie mieszkała większość ekipy, do hotelu „Buchar”. Dwa dni później okazało się, że możemy się z powrotem wprowadzić, bo Chruszczow został pozbawiony władzy. Breżniew i jego najbliżsi ludzie obalili Chruszczowa i wizyta się nie odbyła. Ale już nie wróciliśmy do tej willi, tylko mieszkaliśmy w hotelu.

Jak wspomina pan początek pracy w Bucharze?

Na początku zdjęć robiliśmy pierwszą scenę filmu, tę z udziałem skarbieszki. Kręciliśmy to kilka dni, bo trzeba było zrobić rusztowania itd. Drugą nakręconą sceną, o ile dobrze sobie przypominam, był bieg Eunany w wykonaniu Rysia Ronczewskiego – najdłuższe ujęcie w ówczesnej kinematografii. Jerzy tak sobie to wymyślił. To było ogromne przedsięwzięcie, żeby zrobić bieg Eunany bez cięcia w jednym ujęciu. Na



Henryk Bielski (z lewej), Jarosław Skulski (z tyłu), Jerzy Kawalerowicz

wydmach trzeba było układać płyty pilśniowe, by kamera się nie trzęsła. Powtarzaliśmy to chyba ze trzy razy, dużo biegaliśmy i byliśmy bardzo zasapani. Największym heroizmem wykazał się Witek Sobociński, który był drugim operatorem, szwenkierem. Witek filmował bieg, stojąc przez cały czas na wózku na ugiętych nogach i trzymał kamerę w ręku. Musiał potem pół godziny dochodzić do siebie. To było zadanie bardzo trudne fizycznie, żeby utrzymać ciężar kamery przy ugiętych kolanach. Za ten wielki wysiłek fizyczny należy mu się ogromny podziw.

Jak pracowało się z Jerzym Kawalerowiczem? Współpracownicy często mówią, że Kawalerowicz był bardzo tajemniczy i nigdy nie zdradzał do końca swoich idei. Czy reżyser rozmawiał z panem o koncepcji artystycznej *Faraona*, czy raczej o stricte realizacyjnych, praktycznych zagadnieniach?

Byłem bardzo blisko Kawalerowicza, mieszkaliśmy obok siebie przez kilka miesięcy, uczestniczyłem we wspólnych śniadaniach, obiadach, kolacjach, rozmowach na różne tematy, zwłaszcza dotyczące filmu. Czy Jerzy był tajemniczy? Tak. Był człowiekiem myślącym samodzielnie, organizującym wszystko w swojej głowie. Widziałem, że przygotowywał się do dnia zdjęciowego bardzo skrupulatnie i właściwie każdą scenę, którą mieliśmy robić następnego dnia, miał opracowaną w najmniejszych szczegółach. Kreślił sobie różnego rodzaju rysunekki, na których zaznaczał kierunek, bliskie i dalsze plany itd. Miał to wszystko opracowane i napisane. Kiedy wchodziliśmy na plan zdjęciowy, już z nich nie korzystał, ponieważ właściwie wszystko miał w głowie.

Na plan przyjeżdżaliśmy we wczesnych godzinach porannych. Wstawałem o godzinie czwartej czy wpół do piątej, budziłem naszych wspaniałych aktorów, z którymi mieszkaliśmy, i przyjeżdżaliśmy na plan około godziny szóstej rano, kiedy słońce wschodzi i jest ci-

sza, poświata i jasność. Pojawialiśmy się na planie tak wcześnie, bo mogliśmy pracować najdłużej do dwunastej czy pierwszej, ponieważ później zaczynał się wiatr i zadyma piaskowa. Na planie mogłem obserwować Jerzego Kawalerowicza. Jak już wcześniej powiedziałem, Kawalerowicz nigdy już nie zaglądał do scenopisu, a nawet nie czytał swoich notatek. Sekretarką planu była Urszula Orczykowska, przyszła producentka i kierownik produkcji, która robiła „klaps” i prowadziła całą pracę pisemną. Notowała, co się dzieje, co zostało zrobione, co skreślić itd. Ale Kawalerowicz miał wszystko w głowie: montaż, ujęcia, kierunki. Tak był przygotowany, że robił scenę jak gdyby a vista, na pamięć. Skończył scenę, podała mu scenopis, zajrzał i robiliśmy następną... Czy te ujęcia i sceny zgadzały się z tym, co było w scenopisie? Ogólnie tak, ale szczegóły... Jerzy działał jak malarz, który ma paletę i maluje, wtapiając się w plener, w słońce, w wydmy.

Kawalerowicz dbał o każdy szczegół. Na przykład wymyślił, że mają być siwe konie. I oczywiście takie konie zostały sprowadzone specjalnie samolotem z „Mosfilmu”. Rydwany wybudowano w Warszawie i w Łodzi. Jak jedzie rydwan, to powinno być słychać, jak koń pryca i szumi piasek. Zygmunt Nowak, który był odpowiedzialny za efekty dźwiękowe, wpadł na pewien pomysł. Mieliśmy dźwięk wiatru bucharskiego, który zresztą jest bardzo specyficzny, bo wiatr wiatrowi nierówny. Zygmunt zaproponował, żeby – kiedy jedzie rydwan – pocierać dodatkowo styropianem. W rzeczywistości może takich odgłosów nie słychać, ale w filmie to był świetny efekt.

Warto wspomnieć też o wspaniałej scenografii Jerzego Skrzypińskiego. Poczynając od amuletów, poprzez rekwizyty, hełmy itd., a skończywszy na wielkiej świątyni Ptaha. Jerzy to wszystko miał przestudiowane i wiedział, jak powinno być, jak powinna wyglądać dekoracja i szczegóły, od rekwizytów aż po świątynię i wielkie budow-



Spotkanie z uzbecką rodziną. Henryk Bielski (stoi z lewej), Lucyna Winnicka (z lewej, siedzi), prof. Jurieniew (stoi drugi z lewej), Shadi Abdel Salam (stoi z prawej)

le, które zostały wzniesione na pustyni. Wiele rzeczy było robionych w wytwórni, gdzie pracował genialny samouk pan Czesław Piaskowski, który – nawiasem mówiąc – grał w wielu filmach, m.in. u Buczkowskiego w *Zakazanych piosenkach*. Pan Czesio Piaskowski to była taka złota rączka, potrafił wykonać wszystko.

W Kawalerowiczu było coś jeszcze, co nas zaskoczyło. W *Faraonie* jest scena, w której zabija się asyryjskiego konia. Uzbegy zaproponowali, że uśmiercą prawdziwego konia, bo tego wymaga kino. Nie będę mówił, w jakim filmie został uśmiercony koń, bo zrobił to mój wybitny kolega z ławy studenckiej. Kiedy już zjechaliśmy na plan, Jerzy powiedział nagle: „Konia zabijać nie będziemy”. I bardzo szybko, kilka dni później, mieliśmy zrobiony łeb zwierzęcia. Kawalerowicz jako człowiek był wymagający i drobiazgowy w szczegółach, ale jak doszło co do czego, to zdecydował jednak, że konia zabijać nie będziemy.

Wspomniał pan, że ekipa *Faraona* tworzyła jedną wielką rodzinę. Chciałem spytać o stosunek ojca do rodziny. Czy Kawalerowicz był bardzo apodyktyczny i trudny we współpracy?

Nie mogę powiedzieć, że był apodyktyczny. A przynajmniej nie mogę użyć tego słowa w ujemnym znaczeniu. Sam doświadczyłem, że był wymagający i nie ustępował, ale nie ustępował dlatego, że miał w głowie świetnie opracowaną wizję. Ale potrafił także słuchać, m.in. aktorów. Na przykład bardzo współpracował z Leszkiem Herdegenem.

Czy na planie *Faraona* w Bucharze dochodziło do jakichś nieprzewidywanych sytuacji? Z jakimi największymi trudnościami spotykała się ekipa?

Pewne problemy były z wielką sceną zaćmienia przed świątynią Ptaha. Mieliśmy wtedy 4000 wojska, do którego jeszcze wrócę. Dzień w dzień

było w obozie 4000 żołnierzy, a 3500 brało udział w zdjęciach. Ponieważ w obozie musiała być służba, kucharz itd., to około 400–500 żołnierzy musiała być na miejscu. Kiedy doszło do zdjęć, gdy kamera była na szczycie świątyni, a na dole tłum wojska, Jerzy mówi: „Oj, mało, mało!”. Zrobiliśmy tylko próbę, bez zdjęć, ponieważ było za mało statystów, a mieliśmy ich przecież 3500 czy 3600! Na drugi dzień mówię Jerzemu, że postaram się coś na to poradzić. Akurat w Uzbekistanie był okres zbioru bawełny. Zazwyczaj zbiera się bawełnę kombajnami, ale wtedy dostaje się do niej puszek i liście, i jest trochę zanieczyszczona. A Uzbekcy na eksport wysyłają superczystą bawełnę. Dlatego kiedy jest zbiór bawełny, tak gdzieś od połowy lipca do końca sierpnia, bo później już rozpoczynają się deszcze, to kto żyw i zdrow idzie zbierać bawełnę. Od siedmio-, dziesięcioletnich dzieci po starców. Postanowiłem, że poprzez swoje kontakty z władzami wojewódzkimi, tzw. obłastnymi, spróbuję zdobyć pozwolenie na zaangażowanie statystów cywili. To władza musiała wydać decyzję, bo najważniejsze było wtedy zbieranie. W związku z tym udałem się na uczelnie, do szkół, do organizacji i zdołałem załatwić jakieś dodatkowe 200 czy 300 osób do tych 3500.

To było niezbędne. 3500 wojska to ogromna ilość ludzi. Ale kiedy się ich rozstawiło, okazało się, że jest ich za mało. Kiedy Jerzy robił plany ogólne, trzeba było rozstawiać żołnierzy. Jerzy był świetnie przygotowany, ale w pewnych momentach człowiek jest po prostu bezradny. Kiedy przystępowaliśmy do pracy nad *Faraonem*, to właściwie wszystko było ustalone, zapięte na ostatni guzik. Jednak kiedy już wjeżdża się na pustynię, to pojawiają się nowe okoliczności. Pamiętam, jak przygotowywaliśmy się do sceny bitwy i chodziliśmy z Jerzym po wydmach. Mieliśmy ubrania uszyte z juty i buty z cholewkami, bo piasek nagrzewał się do 70 stopni Celsjusza. Jak się rozbiło jajko, to się ścinało. Chodząc po wydmach, wybieraliśmy miejsca na atak i na bitwę.

Jerzy miał wizję, gdzie będzie bliższy, gdzie dalszy plan, gdzie będzie stał kapłan itd. Przyjechaliśmy następnego dnia i śladu nie było po tym wybranym przez nas terenie. Okazało się, że przez noc wszystko zostało rozwiane. Musiałem jeszcze raz chodzić z Jerzym, bo wiedziałem, że na tych wydmach będę ustawiać za chwilę wojsko. Nogi mdlały od człapania po piachu. Ale Jerzy, wówczas czterdziestoparolatek, miał dobrą kondycję i był wymagający. Na planie nigdy nie pokazał, że jest zmęczony. Oczywiście po pracy w domu widziałem, że musi sobie odsapnąć.

Jeden z największych problemów, jakie mieliśmy na planie, był związany z kamerą. Jak tylko powiał wiatr, to pył dostawał się nie tylko w oczy i uszy, ale i w kamerę. Był wtedy z nami pan Czesław Grabowski, którego Jerzy nazywał „Grabula”. Bardzo sympatyczny człowiek, który nas, młodych, traktował jak ojciec, ponieważ jego niepełnoletni syn zginął w czasie Powstania Warszawskiego. Tenże Czesio „Grabula” zakładał jakiś parasol, płaszcz brezentowy i siatkę na kamerę. Jak tylko zrobiliśmy dubel, dmuchał, chuchał i jakoś udawało mu się zdjąć najmniejszy pyłek z kamery. Po każdym ujęciu pieścił kamerę, a po zdjęciach poświęcał kilka godzin, żeby ją przygotować na następny dzień. On z kamerą wręcz spał, trzymał ją w pokoju. Każdy z nas wtedy bardzo się starał, żeby na następny dzień wszystko było gotowe.

Był też pewien problem ze sceną, w której Ramzes dostaje asyryjskie dary, ponieważ... nie mieliśmy darów. W czasie zdjęć zaprzyjaźniłem się z białogwardzistą generałem Jurieniewem, który brał udział w rewolucji październikowej. Właśnie dzięki niemu udało mi się dotrzeć do muzeum, które było wówczas zamknięte. Znajdowały się tam przepiękne dywany i arrasy. Zaprosiłem naszego konsultanta egipskiego Shadięgo Abdel Salama, żeby wybrał dywan. I udało nam się z muzeum wypożyczyć, co potrzebowaliśmy. Nikt nawet nie mó-

wił o pieniądzech. Nawiasem mówiąc, Shadi był cwany Arabem i dostał tam wspaniały kawałek arrasu ze złoceniami, który miał chyba ze trzysta czy czterysta lat. Jeśli chodzi o pamiątki, to ja, dzięki Lucynie Winnickiej, która poznała lokalne bazyry, kupiłem w Bucharze starą, zabytkową bransoletkę. Tak wyszło, że nikomu jej nie podarowałem, dopiero swojej obecnej żonie, która ma ją do dziś.

Byłem od początku w Bucharze i kiedy skończyliśmy zdjęcia, zostałem aż do końca likwidacji naszego przedsięwzięcia. Zostałem ja, Zygmunt Wójcik, Ula Orczykowska i Zofia Świątek. Powstał problem – nie sztuka pobudować, ale jak rozebrać dekoracje? Były one wielkim walorem *Faraona*. Udało się to wszystko zbudować dzięki współpracy z wytwórnią „Mosfilm”. W tamtym czasie „Mosfilm” realizował rocznie 120 filmów. Tymczasem na pustynię przywieziono pociągami ilość drewna trzykrotnie przekraczającą plan roczny, jak gdyby na trzy lata. Nie mówiąc już o ilościach wapna, gipsu... Dekorację budowano pięć miesięcy i nie można było po zakończeniu realizacji filmu jej po prostu tak zostawić.

Jak mieszkaliśmy w hotelu „Buchara”, to za hotelem było takie podwóreczko. Na koniec zdjęć, może ze dwa dni później, Jerzy, oczywiście przy pomocy Uzbeków, ugotował płow. A płow to ryż, cebula, ogórki, baranina, sos pomidorowy, mówiąc dosadnie – żarło. To wszystko było mieszane przez kilkunastu ludzi w ogromnym kotle, w parującej kadzi. Jerzy tym zarządzał. Odbyło się wtedy takie niezaplanowane, spontaniczne spotkanie, w którym wzięli udział dowódcy żołnierzy. Była wódeczka i płow, to uzbeckie danie. Podczas tego spotkania zostało powiedziane, że drewno darujemy żołnierzom – ale muszą sami je pozyskać, rozbierając dekoracje. Ekipa wyjechała, bo trzeba było organizować zdjęcia w Łodzi, a żołnierze rozebrali nasze konstrukcje. To były prawdziwe stosy, ogromna ilość drewna, posor-



Członkowie ekipy filmowej przed hotelem tuż przed wyjazdem z Bucharą, październik 1964 roku. Od lewej: Mirosław Jakubowski, Henryk Bielski (tyłem), Jan Płażewski (z aparatem fotograficznym), Andrzej Czekalski, Jerzy Oleś (tyłem), Marian Wróblewski (w kapeluszu), Witold Sobociński (w ciemnych okularach), Maria Czekalska (wychodzi z hotelu)

towanego na kawałki o różnej wielkości, od największych do najmniejszych. Po zdemontowaniu egipskich świątyń zostało około 17 ton samych gwoździ. 17 ton!

To pan był odpowiedzialny za organizację wojska. Jak wspomina pan tę współpracę?

Jednym z najważniejszych momentów był pierwszy dzień zdjęć z wojskiem. Na pustyni został umieszczony poligon, obóz wojskowy z namiotami dla dowództwa oraz dla zwykłych żołnierzy. Przyjechaliśmy tego dnia na plan przygotowani na pierwszy kontakt z wojskiem. Zjechaliśmy wszyscy: Jerzy Kawalerowicz, asystenci, kierownictwo produkcji z drugim kierownikiem Jerzym Rutowiczem na czele, kierownik planu Zygmunt Wójcik (ojciec reżysera Wojciecha Wójcika). Na miejscu było wojsko, pułkownicy, generał. Zgodnie z zamysłem Jerzego trzeba było podzielić wojsko na Egipcjan i na Libijczyków. Każdy żołnierz egipski miał mieć nieco szlachetniejsze rysy twarzy, a Libijczycy mieli być groźniejsi. Proszę sobie wyobrazić, że tam była armia, 4000 żołnierzy. Jak to wszystko podzielić? Więc chodziliśmy i klasyfikowaliśmy: Egipcjanie na prawo, Libijczycy na lewo. Libijczycy mieli mieć inne peruki niż Egipcjanie. I podzieliłiśmy tych żołnierzy, choć oczywiście trwało to cały dzień. Nie było tego dnia zdjęć, tylko same przygotowania. Po wszystkim przychodzi radziecki generał i jego zastępcy pułkownicy. Kawalerowicz nie będzie z nimi dyskutował, więc przychodzi do mnie. „Hienryk – nie będę cytował niecenzuralnego słowa, które tu padło – i co teraz będzie? Ten dowódca ma swoich żołnierzy, ten ma swoich, a teraz wszyscy są pomieszani! Jak nimi dowodzić?”. Być może dzisiaj wygląda to śmiesznie, ale naprawdę mieliśmy problem. Na szczęście dzięki życzliwości i dobrej organizacji jakoś się porozumieliśmy. Przydzieliliśmy żołnierzom numery.

Dzisiaj to wszystko byłoby niemożliwe, bo wojsko za dużo kosztuje. Szczerze powiem, że nie wiem, kto wtedy za to wszystko zapłacił. Ale wiem, że aby zaangażować wojsko, trzeba było uzyskać zgodę na najwyższym szczeblu. Stało się to dzięki władzom „Mosfilmu” i „Goskino”. W tamtym czasie miała miejsce bardzo bliska współpraca pomiędzy polskimi a rosyjskimi filmowcami, a *Faraon* był jej znakomitym zwieńczeniem. Kiedyś byliśmy z Jerzym Kawalerowiczem w towarzystwie najwyższych urzędników z tych instytucji u premiera Aleksieja Kosygina, który wiedział o wszystkim i zgodził się, by wojsko zostało w imię polsko-radzieckiej przyjaźni oddelegowane. Taki był wtedy czas. Właśnie dzięki zaangażowaniu wojska mogły powstać wspaniałe, malarskie, widowiskowe sceny.

Wysiętek żołnierzy pracujących w tak wysokiej temperaturze był nadludzki. Wojsko tworzyli głównie Azjaci, którzy są przyzwyczajeni do takiego klimatu. Mimo to w czasie zdjęć były wielkie trudności, aby dać odsapnąć tej masie ludzi. Bo żeby pozwolić odsapnąć, trzeba było zrobić chwilę przerwy i dać wodę. I właśnie największym problemem na początku było to, żeby napoić żołnierzy. Podać im wodę. Nie byliśmy do tego przygotowani. Nie przyszło to jakoś do głowy ani kierownictwu ekipy filmowej, ani dowódcom wojskowym. Pamiętam taki moment na początku zdjęć – to była przerwa dla żołnierzy i ekipy. Mieliśmy wtedy jakieś niby śniadanie, ale właściwie nie chcieli się nam jeść, tylko pić. A żeby się napić, trzeba było iść do wodopoju. I do dziś mam takie zdjęcie zrobione na planie *Faraona*. W pewnym momencie ta rzesza ludzi poszła do wodopoju, każdy chciał łyk wody. Jest takie określenie w języku rosyjskim „żaąd wody”, którego nie można oddać za pomocą polskiego słowa „pragnienie”. To takie uczucie, kiedy się jest na pustyni, kiedy słońce praży, a człowiek pragnie kropli wody. Jak spojrzeliśmy na tych spragnionych ludzi, ogarnęło nas przeraże-

nie. Tratujący się tłum utworzył bezwładną masę ciał. Było w tym coś nieludzkiego. Po wielkiej naradzie zostały zorganizowane na samochodach trzy ogromne cysterny z wodą dla żołnierzy. Zrobiono chyba z pięćdziesiąt kranów i każdy żołnierz mógł podejść i skorzystać z wody. Problem został rozwiązany. Ale takie rozwiązania nie przychodzą od razu, trzeba samemu do tego dojść.

Byłem bardzo blisko z żołnierzami, nocowałem czasem w ich obozie. Czułem, że miałem masy za sobą. Kiedy przyjechałem na plan, krzyknąłem „Zdrastwujcie, sołdaty!”, co po polsku znaczy: „Czołem, żołnierze!”. Jak oddziały żołnierzy mi odkrzyknęły: „Uraaaa!!!”, to ciarki po mnie przeszły, to była niesamowita siła. Później zaprzyjaźniłem się z dowódcami i zwyczajnymi żołnierzami. Najsmutniejsze było właściwie pożegnanie. W trakcie zdjęć zmarł jeden z żołnierzy. Stało się to przez temperaturę wody – nikt tego nie przewidział i wkradła się dyzenteria, chociaż wszystko było zorganizowane, a każdy żołnierz miał manierkę. Woda się jednak nagrzewała, była nie tyle ciepła, co gorąca. I dlatego spotkało nas takie nieszczęście, że żołnierz po prostu zmarł na skutek, jak się później okazało, czerwonki bakteryjnej. Lekarz był za to odpowiedzialny, ale tego nie przewidział, bo tak to już jest przy takich ogromnych przedsięwzięciach. Później, przy mojej *Balladzie o Januszku*, zmarł w trakcie zdjęć aktor Wirgiliusz Gryń oraz zginęła tragicznie moja asystentka. Przy realizacji *Faraona* to też było samo życie. Nie zmarł żołnierz rodowity, mający odporność Azjata, ale nieodporny na klimat Europejczyk. Gdzieś tam na pustyni znalazł się Europejczyk.

Czy dużo żołnierzy zachorowało?

Tego dokładnie nie wiem. Po śmierci tego żołnierza przyjechała jego matka, która nie chciała, by pochowano go w Bucharze, ale żeby został

przewieziony do Europy. Kiedy zobaczyłem płaczącą matkę i jej córkę, która też przyjechała do Buchary, wiedziałem, że muszę zrobić wszystko. Dzięki dowództwu i kierownictwu bucharskiej administracji udało się dostarczyć ciało żołnierza do Europy, w okolice Lwowa. To było ogromne przedsięwzięcie, wszystko zorganizowała taszkiencka wytwórnia filmowa, i ciało – przy asyście – zostało samolotem odprawione do Europy. To są wspomnienia bardzo osobiste i smutne, ponieważ z tymi żołnierzami byłem bardzo żyty. Jerzy Kawalerowicz wiedział o wszystkim, było mu bardzo przykro i smutno.

W końcu, kiedy odprawiliśmy ciało, ja zachorowałem. Już było wtedy wiadomo, że panuje choroba dyzenteryjna. Czerwonka to choroba straszna... Na szczęście była już rozpoznana i dzięki temu siedzę tu przed panem. Bardzo opiekowała się mną Lucyna Winnicka, która czuwała przy mnie jak pielęgniarka, a Jerzy odwiedzał mnie, by zobaczyć, jak się czuję.

Powracając jednak do wojska. Z dzisiejszej perspektywy mogę powiedzieć, że gdyby nie wojsko, które uczestniczyło nie tylko w zdjęciach, ale i w budowie, w pomocy na planie i w likwidacji dekoracji, to *Faraon* by nie powstał. Kiedy już po zakończeniu zdjęć obejrzelśmy ostatni materiał, żeby sprawdzić, czy nie trzeba czegoś powtórzyć, przyszedł czas na pożegnanie z wojskiem. Do żołnierzy pojechała nasza niewielka grupka, żeby złożyć podziękowania w imieniu Kawalerowicza i ekipy. Pojechałem i ja, bo byłem najbardziej związany z wojskiem. Stało tam takie podwyższenie, wszedłem na ten „pedestał” i usłyszałem okrzyk pozdrawiających mnie żołnierzy: „Uraaa, Hienryk!!!”... Łzy mi wtedy poleciały.

Opowiem o jeszcze jednym epizodzie. W pewnym momencie, może jeszcze przed śmiercią tego radzieckiego żołnierza, a może już po, Jerzy dał mi list. Kawalerowicz dostał list gdzieś spod łomży od matki,

która napisała z prośbą o pomoc. Jej syn zaginął w czasie wojny, kiedy armie polskie zostały podzielone. Ostatnią kartkę wystął z okolic Taszkientu i od tamtego czasu nie dawał znaku życia. Kobieta prosiła, aby Kawalerowicz jej pomógł i odnalazł syna, bo wierzyła, że może jeszcze gdzieś tam jest. Jerzy powierzył mi tę sprawę. Powiedział: „Heniu, ponieważ masz tutaj różne kontakty, może byś się tym zajął i może byśmy pomogli tej kobiecie”. No i udało się. Odnalezłem grób jej syna, który zginął w czasie wojny. Może źle zrobiłem. Może matka powinna pozostać z nadzieją, że jej syn gdzieś żyje. W Taszkencie jest bardzo piękny pomnik ku czci dzieci, które tam poumieraly. Dzięki *Faraonowi* mam również i takie przeżycia.

Wspomnienia z Buchary wciąż są w panu żywe...

Tak. Buchara jest kolebką kultury. Później, po dwudziestu latach, zostałem zaproszony do Taszkientu na Międzynarodowy Festiwal Filmowy Krajów Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej. To był 1982 rok. Organizatorzy, uzbecki filmowcy, zawieźli mnie do Buchary i odwiedziłem wszystkie historyczne miejsca. Byłem też w kilkusetletniej łaźni, która znajdowała się w podziemiach, w kamiennych pieczarach, gdzie była ciepła, a właściwie parująca woda. Spotkanie z pradawną historią, piękną architekturą, to jest niesamowite przeżycie. Zachęcam wszystkich, żeby odwiedzili Bucharę, jeśli mają taką możliwość.

Czy pamięta pan pierwszy pokaz skończonego *Faraona*?

Kiedy Jerzy Kawalerowicz wszystko zgrał, odbył się pierwszy, bardzo kameralny pokaz. Pamiętam, że na pierwszym pokazie na pewno byli także Tadeusz Konwicki i Lucyna Winnicka. Brałem udział w tym wielkim przedsięwzięciu i wiedziałem, ile energii włożyli w niego wszyscy członkowie ekipy. To była wielka satysfakcja. Czuję się bardzo za-



Zdjęcie zbiorowe twórców *Faraona* po zakończeniu prac zdjęciowych: Jerzy Kawalerowicz (siedzi w środku), Aleksy Krywsza (siedzi pierwszy z lewej), Jerzy Wójcik (siedzi z lewej, z papierosem), Wiesław Zdort (siedzi z lewej, w szarym swetrze), Urszula Orczykowska (siedzi z lewej, z białą opaską na głowie), Mieczysław Waśkowski (w okularach, po prawej za Orczykowską), Zygmunt Wójcik (siedzi, po lewej za Orczykowską), Janusz Rosół (stoi pośrodku, w koszuli w kratkę), Mirosław Jakubowski (stoi z lewej, w białym fartuchu), Jan Płażewski (stoi z prawej, w białym fartuchu), Jerzy Żelnik (siedzi z prawej, trzyma klaps), Witold Sobociński (siedzi z prawej, w ciemnych okularach), Roman Kęsikowski (siedzi za Sobocińskim), Józef Skibiński (siedzi drugi z prawej, obok Sobocińskiego), Teresa Tomaszewska (siedzi na prawej skrzyni, w białych koralach), Eugeniusz Gawrysiak (siedzi na prawej skrzyni z nogą na nodze), Andrzej Herman (stoi za Tomaszewską), Bohdan Janiszewski (stoi trzeci z prawej)

szczyony, uściskałem i ucałowałem Jerzego. Później się rozstaliśmy, debiutowałem u Czesława Petelskiego w „Iluzjonie”. Ale to jest już oddzielne zagadnienie.

Czy coś było dla pana zaskoczeniem, kiedy zobaczył pan ukończonego *Faraona*?

Trudno było mi się nad tym zastanawiać, uznałem, że to, co zobaczyłem, było takie, jak być powinno. Z dzisiejszej perspektywy jestem ogromnie wdzięczny losowi, że mogłem wziąć udział w realizacji *Faraona* i zaprzyjaźnić się z Jerzym. Jest kilku ludzi, którym jestem najbardziej wdzięczny. Tadeusz Sygietyński, twórca Zespołu „Mazowsze”. Tadeusz Makarczyński. Mój profesor Michał Romm, reżyser *Dziewięciu dni jednego roku* i fabularyzowanego dokumentu *Zwyczajny faszyzm*. Leonard Buczkowski, który był dla mnie bożyszczem i obdarzył mnie wielkim zaufaniem, bo polecił mi wybrać głównego aktora, Rosjanina Aleksandra Bielawskiego, do *Przerwanego lotu*, kiedy jeszcze byłem asystentem. Czesław Petelski, który umożliwił mi debiut filmowy. No i Jerzy.

Tak się złożyło, że do końca życia byłem w przyjaznych stosunkach z Jerzym. Kiedy odszedł na wieczny spoczynek, byłem organizatorem, a właściwie reżyserem uroczystości pogrzebowej. Jerzy został pochowany w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach. Nabożeństwo odbyło się u Dominikanów na Starówce, niedawno była tam msza pożegnalna w intencji Andrzeja Wajdy. Jak zmarł Jerzy, uzgodniłem z panem Wajdą, że przemówi on i minister kultury. Piękną homilię wygłosił ksiądz profesor Waldemar Chrostowski, z którym Jerzy się przyjaźnił, a mszę odprawił arcybiskup Kazimierz Nycz. Przy grobie w imieniu prezydenta Lecha Kaczyńskiego pożegnała Jerzego Kawalerowicza minister Ewa Juszczak-Ziomecka. Jestem spokojny, bo odprowadzałem Jerzego w jego ostatniej drodze. Odwiedziłem go, kie-

dy leżał nieprzytomny w szpitalu, wziąłem go za rękę. To był pożegnalny gest...

Czego przede wszystkim nauczył się pan, obserwując Kawalerowicza na planie *Faraona*? Chodzi mi o doświadczenie, które mógł pan później wykorzystać, realizując własne filmy.

Nauczyłem się jednej niezaprzeczalnej sprawy. Chodzi o jego dokładność w obsadzie aktorskiej. W *Faraonie* każdy – począwszy od Ramzesa, czyli od Jerzego Zelnika, poprzez Eunanę, a kończąc na kapłanach, których grali m.in. Piotr Pawłowski i Leszek Herdegen – miał swój psychofizyczny charakter, był inny od pozostałych. Każda postać była przez Jerzego głęboko przeanalizowana, reżyser wiedział, co będzie sobą reprezentowała w tej epoce. Żeby obsadzić postać, Kawalerowicz musiał zobaczyć zdjęcia próbne, kawałek filmu itd., aby mieć pewność. Obserwowałem, jak Jerzy rozmawia z aktorami, analizuje i podpowiada im, a potem daje wolną rękę, ale czuwa, żeby nie zbyczyli z tej ścieżki. To była dla mnie wielka lekcja. Zrozumiałem, jak ważna jest, a właściwie najważniejsza, obsada. Z żoną się można rozwieść, ale jak obsadzisz nieprawidłowo, to koniec. Musisz wierzyć w aktora, któremu powierzasz rolę.

Myślę, że w mojej własnej skromnej twórczości tak się stało, że się nie pomyliłem. Do *Ballady o Januszku* przymierzałem się pięć lat. Kiedy przeczytałem tę książkę, to temat był sprzedany innemu zespołowi. Mimo to spotkałem się z autorem, Sławomirem Łubińskim. Po pewnym czasie okazało się, że nikt się książką nie zainteresował na tyle, żeby zrobić adaptację, dlatego Petelski wykupił temat dla „Iluzjonu” i wtedy mogłem nad nim pracować. Razem z Jerzym Janickim, z którym współpracowałem już przy swoich filmach, takich jak *Hasło*, *Koty to dranie* i *Chrześniak*, przymierzaliśmy się, żeby zrobić film kino-

wy. Ale wpadłem w końcu na pomysł, żeby Jerzy napisał scenariusz na osiem godzin. I zacząłem szukać odpowiedniej obsady. Nie będę wymieniał polskich aktorek, które mogłyby to zagrać, bo naprawdę mamy wielkie, wspaniałe aktorki. Ale jedna była zajęta, druga wyjeżdżała do Ameryki itd. Nie wymieniam nazwisk. Miałem już ekipę, miałem Januszkę, miałem pieniądze, o które było bardzo trudno, bo był to w owym czasie najdroższy serial w telewizji polskiej. Petelski dostawał szatę, bo jest ekipa, kamera, licznik bije, już są wydatki, a nie ma aktorki. Trochę to trwało, ale postawiłem na swoim i powiedziałem, że to ja decyduję. I obsadziłem. Kierownik produkcji dostał zawału, jak mu powiedziałem, że będzie grała Lidia Szukszyna, moja koleżanka z uczelni. Bo to była Rosjanka, trzeba było się starać o paszport i pozwolenie na wyjazd. Miałem wtedy rozmaite przyjaźnie w dziedzinie kultury i sztuki, bo jeździłem z Jerzym Kawalerowiczem na festiwal w Stalingradzie czy też Wołgogradzie. Pojechałem do Moskwy i po tygodniu wróciłem z Szukszyną, ale jak skonfrontowałem ją z moim wybranym Januszkiem, to okazało się, że nie mam Januszki. I teraz, już pod Lidię Fiedosiejewą-Szukszynę, zacząłem szukać aktora. Wypróbowałem dwustu chłopaków, zanim znalazłem Jarostawa Górala.

Mogłem tak pracować dzięki zdobytemu doświadczeniu, szczególnie dzięki temu, że obserwowałem, jak obsadza Jerzy Kawalerowicz. Nauczyłem się tego m.in. na planie *Faraona*. W wytwórni taszkienckiej angażowałem tzw. epizody trzeciorzędne. Najpierw musiałem Jerzemu pokazać zdjęcie, żeby aktor nie przyjeżdżał nadaremno z Taszkientu do Buchary. Tak było z każdą rolą. Później, kiedy Kawalerowicz zobaczył, że połknąłem bakcyła, zaczął mi już bardziej ufać. Dobry asystent to dusza twórcy. Musi wyczuwać jego zamysł jak w szachach. Tu liczy się intuicja. On jeszcze nie powiedział, a ja już wiem, o co chodzi. Współpracując z moimi mistrzami, nauczyłem się przede wszystkim, co to

znaczy trafna obsada. Charakter, postura, spojrzenie, oczy. I kiedyś mnie Basia Brylska spytała, jak to jest, że u mnie główne oraz drugoplanowe role grają same gwiazdy. „Bo ja was kocham” – powiedziałem. Kocham aktora. To daje doświadczenie, długoletnia asystentura. Choć muszę powiedzieć, że mam z aktorami trochę inną relację, niż miał Jerzy Kawalerowicz, który właściwie z każdym aktorem był per pan.

Dość długo byłem asystentem, ale w pewnym momencie powiedziałem Petelskiemu „stop”. Dojrzałem do tego, żeby samemu reżyserować. Wcześniej chciałem się jak najwięcej nauczyć, jak najwięcej podpatrzeć. I u każdego coś zobaczyłem. U Romma, u Buczkowskiego, u Kawalerowicza. Pracowałem z fachowcami, ale jak debiutowałem na planie jako samodzielny reżyser, to poczułem, że nogi mi się trzęsą. Bo to jest przeżycie, ogromna odpowiedzialność. Reżyser filmowy to bardzo skomplikowany, trudny zawód, który może przynieść satysfakcję, ale i porażki. Człowiek nieustannie narażony jest na różnego rodzaju problemy. Bo jeśli wszystko dobrze się układa, to nie ma problemu. Wajda powiedział, że jak jest dobry film, to wszyscy są autorami. Ale jak jest zły film, to jestem ja. I *Faraon* to jesteśmy właśnie my wszyscy.

Rozmowa przeprowadzona 3 listopada 2016 roku w Warszawie.