

Andrzej Haliński

0:00 Skończyłem architekturę. Zacząłem pracować z towarzyszem Gierkiem, pierwszym sekretarzem partii zjednoczonej, naszej ukochanej, po 1970 roku. Okazało się, że to wszystko, czego nas uczono, daleko odbiega od rzeczywistości, i właściwie powstawały wtedy blokowiska jakies. Więc po roku takiej strasznej męki, miasto projekcie „Mazowsze” w kielku z napisem „To miasto Mazowsze” do 11 żeśmy oczekiwali, żeby się napić kawy w miejscowym barku, bo wtedy go otwierano, jeszcze paru znanych architektów przedwojennych tam pracowało, i też musieli się stawiać na 7:30. No i musiałem coś ze sobą zrobić-tak dalej być nie mogło, w związku z tym pomyślałem, że wyemigruję do Szwecji, ponieważ jeździłem co roku na roboty studenckie do fabryki cegieł pod Lund. A wtedy jeden z moich kolegów z tego samego roku dostał się do filmu dzięki, powiedzmy, znajomościom tatusia. Nigdy nie liźnął architektury, tylko poszedł od razu do filmu. I kiedyś u niego na jakichś imieninach mówi: - „Co ty się wygłupiasz, będziesz teraz, Anna studiuje. Chodź do filmu” - „Co ja będę w filmie robił? Przecież my nie mamy nic wspólnego z filmem”. - „Zobaczysz, jest inaczej, ale się projektuje, są potrzebni architekci”. 90 % scenografów to są architekci, i zawsze tak było. - „No dobrze”. - „Słuchaj, jest taki film, właśnie szukają jeszcze jednego drugiego scenografa do „Sanatorium pod Klepsydrą”. - „Czy to jest Schulza?” - „Tak. Co ci będę mówił. Słonie, miasteczko żydowskie, fantastyczne, na halach, pełny odjazd” - a wtedy były zupełnie inne określenia. A niedobry był moment, ponieważ moja żona mi właśnie zadzwoniła, bo ona z kolei pracowała w Szwajcarii, że jest w ciąży, i że będziemy mieli dziecko. W tym momencie zmieniać stałą robotę na coś takiego ulotnego, jak praca w filmie, nie ma się żadnych etatów, nie ma nic, potem dopiero się to wszystko uregulowało. Ale postanowiłem się tym nie zrażać. Młodzi ludzie są głupi, nie mają wyobraźni. I wyruszyłem do Łodzi. Oczywiście była awantura w tym biurze projektów. Groził mi dyrektor sankcjami, odszkodowaniami. Więc wylądowałem w Łodzi ciągle z mieszanymi uczuciami. Następnego dnia rano śniadanie w wytwórni łódzkiej, a tam siedziała przy stoliku zebra, która zdjęła sobie tylko głowę, i siedział rycerz w plastikowej zbroi, nie mógł się w ogóle pochylić, a miał jajecznicę, ona mu tak leciała, skapywała na dół. Wtedy pomyślałem, że to jest świat akurat na moją prześmiewczą naturę. Dlatego nie wytrzymałem w biurze projektów, że się znalazłem w złym miejscu, a tu na

pewno będzie ciekawie. Następnego dnia Piotr zaprowadził mnie do pracowni. Wspaniałej, pięknie rozbudowanej, gdzie zastałem już nieżyjącego profesora Jerzego Skarżyńskiego, który stworzył pierwsze projekty do „Sanatorium pod Klepsydrą”. I to było jego zadanie – namalowanie iluś obrazów, i on sobie pojechał do Krakowa, do swojego Spatifu na placu Szczepańskim, a myśmy to mieli przełożyć na język filmu. Niespodziewanie taki jego zastępca, też już nieżyjący pan Płocki, urządził egzamin, bo się znaleźli jeszcze inni kandydaci na moje miejsce. Piotr się oczywiście zdenerwował, bo poproszono go, żeby przywiózł jakiegoś swojego przyjaciela, a tymczasem. Mieliśmy budynek sanatorium z zewnątrz, on się pojawia 2-3 razy, to był naprawdę ogromny budynek zbudowany w Konstancinie, dobudowany do istniejącej części, takie lustrzane odbicie. Z historii architektury byłem marny, a to była czysta, zwariowana secesja, co mi wtedy niewiele mówiło. Więc postanowiłem jakieś wariactwo narysować, i pożegnać się, bo wiedziałem, że nie mogę wygrać z takimi. Tu się taki pan, już lekko w latach, tak mi się wtedy wydawało, w złotych okularkach, precyzyjnie coś malował, farbki miał. Ja miałem jeden ołówek, i narysowałem jakieś szaleństwo. Podałem panu Płockiemu jakieś muszle morskie poodbijane na elewacji. On spojrzał i mówi: –„Proszę pana, przecież ma pan jeszcze pół godziny czasu”. –„Nic więcej nie wymyślę, do widzenia panu”. Wyszedłem na korytarz, zapaliłem papierosa. Za chwilę wyszedł ten pan w złotych okularkach i powiedział: –„Bardzo serdecznie gratuluję. Nazywam się Jerzy Miller, mów mi Jurek”. Okazało się, że to moje szaleństwo przebiło wszystkie inne. Piotr odetchnął z ulgą i mówi: – „Chodź do produkcji, podpiszesz umowę”. Umowy wtedy były takie, że po „Sanatorium pod Klepsydrą” z malutkim dzieckiem, z moją żoną, w małym mieszkanku na Sadybie po tym filmie, i po „Ziemi obiecanej”, czyli następnym gigancie, miałem ponad 20 tysięcy długu. Mało kto w to wierzy, ale tryb życia na wyjeździe, i próba dogonienia ludzi balujących kosztuje. Krótko mówiąc co żeśmy dostawali, ni to pensji, ni to zasiłku, to starczało na 3 dni w Spatifie w Łodzi. Na szczęście Has gotował, i nie wiem, jakim cudem, czym zdobyłem jego sympatię, ale on mnie rzeczywiście polubił, i dopuścił do ścisłego grona wieczornych biesiadników. Gdzieś już między 2 a 3 żeśmy omawiali, co to się wieczorem ugotuje. Has uwielbiał makaron we wszystkich postaciach, ale do tego smakosz niebywały; a to raki trzeba było szukać. Miałem za zadanie kręcenie majonezu, bo zdaniem pana Hasa kupny majonez, jak on mówił, to się nadawał do smarowania osi w wozach chłopskich. Miał być domowy majonez.

Godzinami kręciłem ten majonez w jedną stronę. On był tak precyzyjny, że jak widział, że próbuję – bo mi mdląca ręka – zmienić rękę, to dopadał do mnie i mówił: „Zsiądzie ci się za chwilę, zobaczysz. My pójdziemy do Spatifu, a ty będziesz tu. A do „Płota” – do Płockiego – co z tymi rakami?”. A ten miał zawsze okulary rogowe, wielkie, i miał całe zaparowane od gotujących się raków. Na swoją żonę mówił: – „Baśka, woda gotowa?” – „Gotowa”. – „A dlaczego on w takiej małej ilości wody gotuje? Będą śmierdziały mułem. Sami będziecie sobie to zajadać, a my wychodzimy. A w ogóle Baśka zmroziłaś wódkę? Kiedy wstawiłaś, dopiero przed chwilą”. Tyran w kuchni nieprawdopodobny, a to dusza człowiek. Naprawdę był wspaniałym człowiekiem. Jak kogoś dopuścił do swojego dworu, to uważał go za zdrajcę, jeżeli poszedł do innego filmu i był raz na zawsze skreślony. To nieprawdopodobne, jaki ten człowiek miał charakter, bardzo uparty. Dzięki temu istnieje jako jeden z najbardziej znanych, mimo że Andrzej Wajda zrobił tyle różnych filmów, i tyle nagród zdobył, to jednak filmy Hasa we Francji czy Anglii chodzą na okrągło w kinach wybranych.

10:15 Raz, tylko że nam się udało z kierownikiem produkcji, też już nieżyjącym panem Konstantym Lewkowiczem, wielkim naszym przyjacielem, potem „Królową Bonę” razem z nim robiłem. Nie można było z Hasa wycisnąć scenariusza do „Pismaka”, on ciągle musiał coś tam poprawić, a Konstanty dostał pieniądze, ale na pewien okres. Za chwileczkę by było po tych pieniądzach, by poszły na jakiś inny film. Więc on mówi: – „Wiesz co, Jędrzek, gadałeś w ogóle z Wojtkiem o tym filmie?” – „Tak, ze dwa – trzy razy, troszkę jaki byłby to układ, że w więzieniu się dzieje, w carskich kazamatach”. – „Narysuj i budujcie”. – „Ale jak, bez Wojtka?” – „Nie, tak w życiu ten film nie powstanie”. Z duszą na ramieniu zabudowałem tą halę w Łodzi od ściany do ściany. Jak już było spatynowane, wszystko przygotowane, Ewa Braun była dekoratorką wewnątrz; zresztą z Ewą pracowałem z 7-8 lat bez przerwy, z filmu do filmu przechodziliśmy. Jak zaczęliśmy „Kariere Nikodema Dyzmy”, to tak się nie rozstawaliśmy aż do mojej migracji, po „CK Dezerterach” wyjechałem na 15 lat; przyszedł Has jak zwykle popalić sobie i pogadać, kawkę wypić u Lewkowicza. Siedzimy, Lewkowicz dał mi znak, i mówi tak: – „Wojtku, a może chciałbyś zobaczyć, na hali jest taka dekoracja fajna”. – „A co ja będę oglądał czyjeś dekoracje, co mnie to obchodzi”. – „Ale wiesz, do „Pismaka” by nam się podobna przydała, to co ci szkodzi spojrzeć na to. Przecież wiesz-kolory i w ogóle układ”. Bronił się jeszcze chwilę, ale poczłapał tam na dół po schodach. Wchodzi, chodzi po tych: „-

A ty byś się, bracie, mógł nauczyć od tego scenografa, jak się porządnie patynuje, jak się robi lizaje. A do jakiego to filmu?” – „Do twojego”. – „Proszę? O wy skurczysyny!”. Wsiadł w taksówkę, pojechał, i po 3 dniach wrócił ze scenariuszem gotowym. Był to jeden jedyny wypadek, nikt nie wierzył w to, żeśmy w ten sposób. W ogóle pozwolić sobie na taki numer, to było groźne, on mógł walnąć pięścią wtedy i powiedzieć: nie kręcę. Jeszcze na wyjściu powiedział do niedawno zmarłego mistrza budowy, fantastycznego człowieka, pana Wolniaka: – „Ja ci mówiłem. Gabinet lekarza ja potrzebuję jeden narożnik i jeden słup, żeby miał przez co Witek przejechać”. Janusz Kędziński wtedy z nim pracował, żeby Grzesiek miał coś na pierwszym planie. – „A co to jest tu?” – „Bo wiesz, Wojtek, więcej miejsca, to dobudowałem kawałek”. – „Jak ja bym chciał więcej miejsca, to bym ci to powiedział, dobrze? Panie Wolniak, pan ten drugi słup i łuk na koszt scenografa proszę rozebrać”. Oczywiście potem się uśmiechnął.

14:13 Z nim miałem wspaniałe aż do momentu, kiedy dostałem propozycję „CK Dezerterów” Janusza w 1979 roku. Ponieważ już troszeczkę się przygotowywaliśmy z moją żoną do odlotu z Polski na jakiś czas – ona była doktorantką po biochemii, miała propozycje amerykańskie, a dziecko już było podrośnięte, tatusia prawie nie znało, prawie mówiło na pan do tatusia – więc uznałem, że jest moment przełomowy, a „CK Dezerterzy” byli w Warszawie i Budapeszcie, więc taka dobra okazja. Miałem rozmowę w słynnym bufecie w „dźwięku” z Hasem. Has patrzył w okno, palił papierosa. Wytłumaczyłem mu: – „Wojtek, ja tyle lat tu w tej Łodzi. Tam dziecko, żona”, a to dla niego nie były argumenty w ogóle. Ja opuszczałem dwór, do którego zostałem kiedyś przyjęty bardzo szybko, więc ten, co opuszcza dwór, jest zdrajcą. I że Majewski, że film, że tamto – nic nie pomogło. Nigdy więcej do mnie się nie odezwał. Zadzwoiłem do niego ze Stanów – odłożył słuchawkę, już był rektorem szkoły wtedy, już nie pracował, był chory. Przyjechałem tutaj odwiedzić rodzinę, też do niego zadzwoniłem – też nie chciał rozmawiać. Burknął tylko, że się dobrze czuje, co było nieprawdą. I tak mi się skończyło z panem Hasem.

15:58 Wszystko to, co powstało do tych filmów, zarówno Hasa, jak i innych, późniejszych seriali: „Rodzina Połanieckich”, „Lalka”, „Kariera Nikodema Dyzmy”, łącznie z „Królową Boną”, wręcz były zatrzymywane niektóre zakłady tkalnicze, aby tkać renesansowe tkaniny właśnie dla nas. Miasto żyło tym, podobnie jak w „Ziemi obiecanej”. Zresztą wiele lat później o „Ziemi

obiecanej” bardzo znany krytyk, do tej pory pisujący, napisał: „Też mi wielka sztuka. Pojechał Wajda, ona nawet nieruszona przez wojnę była, wszystkie te pałace, fabryki stały, i tylko scenariusz przerobiony Reymonta”. Jakby zobaczył te fabryki, i zrujnowane pałace, i tą całą robotę, którą trzeba było zrobić, z przenoszeniem każdego mebla, przecież to puste, rozwalone. Nawet Muzeum Kinematografii miało tylko piękną snycerkę na ścianach, a nie było żadnego mebla, to wszystko było obrąbane. Na schodach tapicerie były zerwane. Kolejna ruina.

17:28 Niedawno mnie pytano, czy w Polsce istnieje (to było pytanie od widzów) zawodowa kinematografia, i czy różni się pod tym względem od krajów takich jak Czechy, Niemcy czy Francja. Powiedziałem, że były kiedyś studia filmowe. Było studio w Łodzi, które potrafiło coś zrobić, było wrocławskie studio. Warszawa się nie liczyła w tym wtedy. Natomiast teraz, po likwidacji tego wszystkiego, są jakieś manufakturki. Ile razy w tej chwili idę do pseudoprofesjonalnego filmu, to tam się kręcą ludzie, poza kilkoma zawodowcami, którzy próbują się zorientować, na czym w ogóle ta robota polega. Trzeba zaczynać od początku. Przeszły trzy pokolenia, ale one już nie przechodziły tych kolejnych stopni. Kiedyś trzeba było być asystentem, asystent przechodził na drugiego, jak miał dorobek, tamten dopiero musiał odczekać ileś, nosić scenariusz taki drugi reżyser. Nosił scenariusz i robił notatki za reżyserem przez kilka lat, i tak wszyscy starsi panowie tak robili. Wajda miał całą gromadę, Agnieszka Holland chodziła za nim przez lata, czy Feliks Falk, Zbyszek Kamiński, cała grupa X – ale to była szkoła. Przecież Kieślowski się nie urodził Kieślowskim, on musiał przejść swoje. Zrobił ileś dokumentów, ileś był drugim. A ta cała hierarchia runęła. Teraz każdy może. Oczywiście pewną krzywdę zrobiły tu, i to jest nieuniknione, telenowe, dlatego że jeżeli trzeba zbudować trzy pokoje – ja mówię o naszej profesji – z kuchnią, i spędzić następne 12 lat na zasadzie: – „Madziu, zrobiłabyś mi herbatkę”. – „A mógłbyś sobie raz sam zrobić”. – „Ale ja tak lubię, ja ty mi robisz herbatkę”. – „Ale powinieneś się jednak nauczyć robić, bo może mnie akurat nie być”. – „Jak to, przecież zawsze będziesz przy mnie”, i tak już mija 10 minut, 25 minut trwa telenowela i po odcinku. Te 3 pokoje z tą kuchnią: „Klan” 20 lat na jednej hali. Ja muszę się ze wstydem przyznać, że teraz na starość też mam taką emeryturę w telenoweli, która się nazywa „Korona królów”, bo po prostu już mi się nie chce. Mam różne takie – a to trzeba było Auschwitz odtworzyć, a to coś tam. Rany boskie, ludzie, ja już się tyle

namieszkałem w hotelach, już jestem za stary, ja nie będę, nie mogę, także przepraszam i rezygnuję. A tu jadę na Woronicza dwa razy w tygodniu góra, i zarabiam dwa razy tyle, co w tamtych. Także ten mechanizm wyczuwam i rozumiem, bo wokół mnie, w tej „Koronie królów” są sami amatorzy, oprócz jednego głównego reżysera, który był całe życie drugim reżyserem – to on zna film od podszewki, a dookoła dzieciaki uczące się, ale uczące się na naszych karkach, bo ktoś musi za to odpowiadać, a rozmawia z tym taki jak w „Quo vadis” w tej telenoweli. Jeszcze jest uznany jako telenowela, nawet nie jak serial. 400 odcinków.

21:49 W moim wieku jest to zrozumiałe, ale jeżeli, naprawdę, są dziewczynki z ulicy, które, powiedzmy, liceum plastyczne skończą. – „Ja znam taką, bardzo zdolna. Ona tą scenografię robi, a poza tym ona nie ma wymagań finansowych, bo dopiero zaczyna. To chodź tu, Kysiu, to porozmawiamy, jak to trzeba, te trzy pokoje z kuchnią. A ten żółty, tamten niebieski, czerwony”. I już jest pani scenograf, i tak idą w górę. Potem jest następny, a potem już jest film, bo zrobiła takie dwie duże telenowe, to pewnie i film robi. Także nie ma sita zawodowego, nie ma tego sita poza operatorskim, bo tam rzeczywiście człowiek musi przejść etap szwenkiera. Kiedyś w ogóle zaczynało się od ładowania filmu do kaset, a dopiero potem. Ale jak się szkołę skończyło, to najpierw był etap szwenkowania przez lata. Także to jest nawiązanie do tego, czy jest; nie, nie ma kinematografii. Są naprawdę malutkie manufaktury wykonawcze. Znam wszystkich kierowników budowy, który ma czas, którego lubię, a którego trzeba przypilnować, którego w ogóle można nie pilnować. Ale oprócz nich, bo oni mają w tym czysty interes, tu podpisuję umowę na dekoracje za 500 tysięcy złotych i wie, że z tego będzie miał 100, jak mądrze to zbuduje. Ale całą resztą dookoła, inne zawody, to poza nielicznymi zawodowcami – większość script [girl] jest na przykład zawodowych, ale to już są leciwe panie.

23:53 Wytwórnia lat 70. wtedy, kiedy zaczynaliśmy z Hasem, to było cudo w moich wspomnieniach. Zresztą tak jak dostałem album „Fabryka snów”, i tam to wszystko mi wróciło. Gdzieś tam chwałę tą Wytwórnę. Tam pracowali starzy majstrowie. W Łodzi był specyficzny proletariąt, bo połowa z nich była autochtonami, i bardzo solidni nieprawdopodobnie, poza tym potrafili się zarazić robotą. Był taki pan Madejski, to był szef gipsiarni, sztukatorni, i z trójką braci – Osmulscy, zdaje się, że ich wszystkich już nie ma – im trudniejsze dostawali do zrobienia gipsowe elementy, tym chętniej się na to rzucali, a nie, że:

-„Co pan, zwariował? Gdzie ja to znajdę, jak mam to zrobić?”. Nie, to jego zadaniem było wymyślenie. Była fantastyczna stolarnia, która mogła robić meble w niektórych wyrestaurowanych biurach przemysłowców. Tam z kolei panował taki ogromny pan brzuchaty – takie były niebieskie fartuchy, tu miał 2-3 płaskie tzw. stolarskie ołówki – pan Józef Łyskawka. Ja poznałem stolarnię w sposób dość brutalny, bo dostałem do dorysowania, do dobudowanej dekoracji, trójdzielne secesyjne drzwi. Ze dwie książki przeleciałem, jak te drzwi secesyjne naprawdę wyglądają, i już zrobiłem tak trudne, jak prawdziwy architekt narysowałem, jak to deska w deskę powinna wchodzić, a tutaj ten, a tu na gwoździak, i to wszystko poszło. To były 3 płachty wielkie. Za chwilę telefon: „Tu mówi Łyskawka. Czy ja bym mógł prosić tego młodego człowieka, co zesał te drzwi do roboty?”. Poszedłem. Gdzieś się musiałem pomylić, nie wiem, czego ode mnie chce. On tak stoi i patrzy na mnie, i mówi: - „Młody człowieku. Architekt, co?” - „Tak, byłem architektem”. - „Widać. Ja tu jestem szefem, tak”? - „Tak”. - „A dlaczego ja tu jestem szefem? Czy ja nie wiem, jak deska w deskę ma wchodzić? Czy ja nie wiem, że jest potrzebny gwóźdź w tym miejscu? Po co mi pan to rysuje? To może pan będzie tutaj szefem, a ja sobie pójdę na emeryturę, już bym bardzo chciał”. - „Bardzo przepraszam, panie Józefie, ale chciałem...” - „Nie trać czasu, bracie, tylko narysuj z zewnątrz, jak chcesz, żeby te drzwi wyglądały, i nam daj do roboty, a ja już wiem, jak to wykonać”. To było nasze pierwsze, potem się bardzo zaprzyjaźniliśmy. Cokolwiek mu wysłałem, to się natychmiast działało. Był tam taki geniusz, przy wyjściu zobaczyłem, a on mówi: - „A przy okazji niech pan, młody człowieku, pozna tego faceta. On tutaj robi bez przerwy takie tralki” – to są przy schodach, bardzo ozdobne. I to, co robią teraz komputery, że wstawia się jedno, a wychodzi 50 identycznych, to wtedy pan Wacek był takim komputerem. On sobie taką jedną tralkę brał przed sobą, i mógł sobie rozmawiać z kolegami, i jechał, i one były identyczne. Myśmy mierzyli nieraz, to miały może milimetr odstępstwa od siebie. Po prostu taki fachman. Ich było tam bardzo dużo. Byli ludzie od tworzyw sztucznych, którzy potrafili odlać różne rzeczy. Cuda wyczyniali, prawie chemicy. A jak nie, to szli do prawdziwych chemików, żeby wykombinować, jakie tworzywo zrobić, żeby się to udało odlać. Także wszystkie wspomnienia, które mam z tamtą wytwórnią są fantastyczne.

28:51 „Królowa Bona” była wielką przygodą pod każdym względem. Byłem wtedy ledwie po 30., jak zostałem wezwany do zespołu Perspektywa, gdzie siedział bardzo poważny kierownik

produkcji pan Zygmunt Król, pan Janusz Majewski, przyszły reżyser, i pan Jerzy Buchwald, który był szefem tego zespołu. Oni mieli bardzo poważne miny. Ja tak skromnie usiadłem przy wejściu, i pan Król przemówił, i mówi tak: -„Panie Andrzeju. Chcieliśmy panu powierzyć film pana Majewskiego. To jest serial o królowej Bonie”. Myślę: „Boże, Bona-renesans chyba”. Zacząłem szybko myśleć: czy jak coś wiem o renesansie? Już niedługo było trzeba zacząć przygotowania. Uścisnęliśmy sobie dłonie z panem Majewskim, i ja w ogóle nie zastanawiając się powiedziałem: -„Oczywiście, fantastycznie, bardzo dziękuję, nie spodziewałem się”. Co się stało, że ja? Bo co, bo robiłem przedtem długie seriale? Może dlatego. Może potrafię wytrzymać taki okres. Prawda okazała się bardziej brutalna. Z panem Majewskim do tej pory pracował pan Wybult, legenda scenografii polskiej, i pan Wybult posiadał nieprawdopodobną wiedzę. On również był architektem, i jeszcze w dodatku był asystentem w katedrze rysunku, jak ja studiowałem we Wrocławiu przez pewien czas. Tam żeśmy się widywali, ale on oczywiście mnie nie pamiętał z tamtych czasów, a ja ledwo jego. W każdym razie pan Wybult, naturalna sprawa, że dostał tę propozycję, ale on wiedział, co go czeka. On zdawał sobie sprawę, że trzeba cały Wawel, gdzieś trzeba do tego Litwę umieścić, itd., ile trzeba mebli wykonać, ile szkła – nie ma nic. Z epoki renesansu nie ma nic, a jeżeli coś jest, to jest w takich muzeach, że nikt tego nie pożyczy, a poza tym kto by śmiał pożyczyć jakiś kielich, który kosztuje setki tysięcy złotych, bo nie ma już tego rodzaju rzemiosła. On przeprosił bardzo Janusza, i się wycofał, ale dowiedziałem się tego pokątnie, on mi nigdy tego nie powiedział. Także na zastępstwo wzięto młodą rybkę: taki szczupaczek, niech spróbuje. Oczywiście dwie bardzo dobre dekoratorki: pani Osiecka-Kuminek i Ewa Braun. Te dwie panie mi uświadomiły ten bezmiar roboty przed nami. Ale mieliśmy dużą pracownię, i wszystkie meble zostały narysowane, przypilnowane przez nie. Pani Maria Kuminek udała się do huty w Tarnowie, tam jakichś dwóch starych rzemieślników, którzy kiedyś wykonywali pojedyncze egzemplarze do muzeów, podjęto się zrobienia szkła. I tak krok po kroku jakoś zaczęło się to układać, z tym że po rozmowie z Zygmuntem Samosiukiem, operatorem ukochanym pana Majewskiego, i moim również, wyszło, że przesadzimy w rozmiarach komnat. Nie było tak dużych komnat. Tylko sala z głowami na Wawelu była tych rozmiarów, reszta – nie; przecież sypialnia Bony była klitką. Potem z dyrektorem Wawelu zwiedzałem części zamknięte, niewyremontowane, i między innymi te pomieszczenia, w których Bona mieszkała na

początku. Sypialnie w ogóle były małe, w nich nie można było spać wtedy, bo było tak zimno. Wszędzie było potwornie zimno-stąd te okotarovania przy łóżach, że można było zamknąć, i wewnątrz, jak się człowiek sam nagrzał, to to trzymało. Ale żeby to wyglądało po królewsku, to trzeba było przesadzić, przeskalować. One są przynajmniej 3 razy większe, niż były, w związku z tym nie zmieściliśmy się w Łodzi. Na trzech halach w Łodzi, zabudowanych po sufit, nie wystarczyło nam na jeszcze jedną komnatę, która powstała tutaj w Warszawie. Pomoc miasta była bardzo duża. Wszyscy się jakoś zapalili do tego projektu. Nie dość, że robiono te meble, jeszcze różne fabryki nam pomagały, zakłady wstrzymały swoją, i to eksportową, to była poważna sprawa, produkcję, żeby robić nasze wzory.

34:23 Przepraszam, że odbiegam od „Królowej Bony”, ale to się trochę łączy z zakładami, które się zamknęły. Przed „Rodziną Połanieckich”, właściwie „Lalką” już nie mieliśmy w ogóle tapet XIX-wiecznych. Siedziałem, i oglądałem Dziennik Telewizyjny, i widzę nagle, że taki głos, Suzin chyba jeszcze mówił: „Pod Częstochową w Gnaszynie otworzono na brytyjskiej licencji fabrykę tapet. Proszę bardzo, jakie teraz będziemy mieli wnętrza”, i tutaj same XIX-wieczne, ale piękne, gabinetowe, zjeżdżały z takich maszyn. To ja do kierownika produkcji: „Janek [Szymański], widziałeś Dziennik?”. A on się zaciął, mówi: „Jędreku, jutro dostajesz samochód, bierzesz zaliczkę, jakieś suweniry, i jedziecie do Częstochowy. No i pojechaliśmy. Nikt nie wiedział, gdzie jest Gnaszyn, jaka fabryka, w Częstochowie nikt nie słyszał. Krążyliśmy trochę, na stacji benzynowej nam powiedziano: „To jest kawałek za Częstochową, i tam w prawo”. Wyjeżdżamy, puste pola, i nagle – gigantyczne, Huta Katowice była druga. Zajeżdżamy, że my do dyrektora, my z Wytwórni Filmów, itd. Przyjął nas bardzo miły pan dyrektor, i ja mówię, że widziałem w telewizji, wszystko to powtarzam, a on mówi: -„Tak, ja też widziałem, bardzo się cieszę”. -„No właśnie, gdyby pan dyrektor był łaskaw, bo nasze zamówienie to coś tam, 100 rolek. Ja wiem, że się panu w ogóle nie opłaca coś takiego puszczać, ale bardzo by nam zależało na tym”. -„Proszę bardzo. Ja mam coś do załatwienia, tutaj są katalogi”. Wyłożył 3 ogromne katalogi, był z kolegą, współpracownikiem. My przeglądaliśmy, i skrupulatnie numery spisywaliśmy, kilkadziesiąt numerów nam wyszło. Mówi wreszcie: -„Przejrzeli panowie?” -„Tak. Właśnie mamy taką prośbę, że to byłyby te numery, i byśmy prosili”. - „Bardzo dobry wybór, znam ten wzór. Rzeczywiście gabinet angielski”. Otworzył swoją szufladę, i wyjął dwa kawałki tapety. Jedna w misie z balonikami, a druga w jakieś ciapki. „A

to mam w produkcji”. – „Jak to pan ma w produkcji? A to?” – „A to podobno mam mieć, tylko od wczorajszego Dziennika próbuję się dowiedzieć, gdzie to mi robią, żebym ja nie wiedział, gdzie produkują angielskie tapety. Kiedyś się dowiedziałem z telewizji, że u mnie się robi papier Kodaka, a do tej pory nie mogę odnaleźć tego miejsca, gdzie potajemnie się robi papier – z kamienną twarzą to mówił – to, co panowie widzieli, to ja znam tę zajawkę prosto z Anglii puszczoną w Dzienniku. Tu ma być produkcja”. Zresztą do tej pory ma, ale przyszły Merliny i inne, i można sobie kupić tapety, tylko winylowe, a nie papierowe, a to wielka różnica. I tak żeśmy zaczęli wstawać, żegnać się, a on mówi: – „Proszę panów, ja te misie z balonikami, co i tak nikt ich nie kupuje, zatrzymam, a ja mam próbники tamtych tapet. Ja wam puszcę. Mam tylko taką prośbę, że gdybym mógł później dostać parę autografów gwiazd, i ich zdjęć, bo mam tutaj nawet taką galerię”, i wtedy zobaczyłem, że Wojtek Pszoniak tam np. jest, itd. I tak się stało. W każdym razie to cofnięcie się do tyłu służy temu, że zatrzymano na własną rękę eksportową produkcję, za co w tamtych czasach można było iść do więzienia za takie numery, a mimo to to w Łodzi zrobili. I ta przychylność wszystkich władz. Żeby nie zanudzić: z jedną rzeczą mieliśmy wielki problem z panem Majewskim. Otóż Barbara Radziwiłłówna ma słynny czepiec, największe perły na świecie, i chyba największe też rozmiarowo. Centrale handlu i różne załatwiały z Jablonexem w Czechach. W końcu skończyło się tak, że żeśmy wymienili [złotówki] na korony, i pojechali samochodem z dwoma małymi walizeczkami z Januszem. Kupiliśmy na miejscu w zakładzie dowolne ilości pereł, i przeszmyglowali z powrotem przez granicę. I sprawa była załatwiona, żadna centrala nie była nam potrzebna, pieniądze zostały wycofane. To kosztowało zresztą grosze.

40:08 [„Ziemia obiecana”] Ja dość długo szukałem, bo to mój samodzielny projekt, ta fabryka Borowieckiego. Jak prawdziwy architekt nareszcie zaprojektowałem, zresztą nawet okna były żeliwne, akurat u Poznańskiego zmieniano, więc pod te okna resztę dorobiłem. Ale szukałem czegoś, bo nie ma kominów w ogóle w Łodzi. Jest panorama w filmie, to jest nakręcone w Zabrze. Wylazł jeden z operatorów na dach budynku, i skrzył taką panoramę. A tu nagle stoi komin. Jest jakaś ruina. Ja przejeżdżałem, i mówię: „Czekaj, wyhamuj. Pojedziemy w tą polną drogę”. To było gdzieś za Łagiewnikami, pod Łodzią. Tam zajechaliśmy, był stróż, i mówi: – „Stój!” z karabinem groźnym. Ale widzę, że nic nie ma. – „Dzień dobry panu. Ja tutaj z filmu”. – „Ale nie wolno wchodzić”. – „Ale wie pan...”. Dałem mu parę złotych, i wszedłem do środka.

Wchodzę – komin w genialnym stanie, wygląda jak nowy. Zgłosiłem to, załatwili ten teren. W oparciu o te ruiny stanęły dekoracje fabryki, dwa piętra do góry. No mur z boku, tam się odbywało to chrzczenie fabryki, itd. A ja tak zajeżdżałem na tą budowę co pewien czas, ale się trochę nudziłem; taksówka czekała, kierowca z produkcji. Zaszedłem – obok była jeszcze ruina, która z tyłu była zasłonięta przez dekoracje. Ja patrzę, a spod gruzów wystają mosiężne półkółka, a na ścianach przepiękne resztki kafelek. Mówię do tego starszego pana: -„Proszę pana, a co to jest?” -„To jest maszyna parowa, na której pracowałem 40 lat, zanim mnie tutaj nie zrobili cieciem”. -„Naprawdę? Ale ona rozebrana?” -„Nie, tylko skórzanego pasa nie ma, bo ukradli, napędowego z wielkiego koła”. -„Ale ona by ruszyła?” -„Tylko trzeba to odgruzować”. -„To już niech mi Pan zostawi”. Zgłosiłem to do produkcji, natychmiast uruchomiono siły wytwórcze, i jak przyjeżdżałem tam w połowie zobaczyć, jak się odkrywa ta maszyna - rzeczywiście przepiękne części, ona była zresztą brytyjskiej produkcji. On tak podszedł i mówi: „Proszę pana, ale to trzeba umieć uruchomić”. -„No właśnie, a może by pan kogoś nauczył?” -„Tak, mogę nauczyć, ale jak ja bym dostał zaszczytu, żeby po tych 40 latach raz jeszcze mógł ją sam uruchomić”. -„Pan z nieba spadł, zaraz pan Wajda pana ucałuje. Przecież nikt tego lepiej nie zrobi”. -„Ale ja potrzebuję na to 3-4 dni, bo to trzeba naoliwić, oczyścić, itd.”. No to się umawiamy na dzień taki a taki. Jedziemy całym orszakiem – z Wajdą, operatorem, obejrzyć to. Przemiana w tym dziadku totalna. Nagle stoi w garniturku wystrzępionym, koszula wystrzępiona, ale zapięta na guziczek, rękawki wystrzępione, ale białe, czyściutkie, rękawiczki białe trzyma w ręce. Wchodzimy do środka. Nieprawdopodobne. Czyściuteńko, on jeszcze podłogę zmył, piękne kafle, nic nie zrabane. Tylko trzeba będzie udawać, żeby jakiś pas był, i był taki założony on się nie kręcił, tylko tak wyglądało. Puścił to, dwa wirniki zaczęły się obracać, potem to koło ruszyło. Jak nabrało szybkości, a to było jakieś 2,5 metra tam, i drugie 2,5 metra w podłogę, to ja sobie wyobrażam, ile ton to ważyło. Najtęższe chłopcy dały nogę, bo jak to się urwie-przecież to nie pracowało tyle lat – to rozwali wszystko dookoła łącznie z nami. A on był tak szczęśliwy, łzy mu płynęły. I on zagrał, rozpałił, ale potem już nie dawał sobie rady aktorsko, więc go zastąpił drugi reżyser, który spada z Zapasiewiczem do tej maszyny, i ich mieli na flaki. Później próbowaliśmy zrobić coś z tą maszyną. Chcieliśmy oddać do warszawskiego Muzeum Techniki, miesiącami trwały pertraktacje. W końcu nie, i rozkradli ją.

46:03 To, co Pani mówi o Tomaszowie, to tam były zdjęcia rzeczywiście, bo tam się spaliła fabryka świeżo, nawet jeszcze belki dymiły drewniane. A nam z kolei tak szybko się zajęła fabryka – to były nocne zdjęcia – że nie zdążono z kamerami wszystkimi. Dwie sceny zostały tylko nakręcone, jak biega Seweryn, prawie płacząc, i Wojtka Pszoniaka wyciągnięto, bo strasznie zimno było, więc z takiego barakowozu, gdzie wszyscy koczowali, i poszło wszystko w pieron-zostały tylko te żeliwne okna. Ale jest cała scena z Malczewskim, to to właśnie w Tomaszowie, że niby jest wewnątrz, i rzeczywiście myślę, że to się sklepiło jakoś, więc to było dokręcone w Tomaszowie w środku już w fabryce.

47:03 Nie pamiętam dokładnie, ale myślę, że jakieś 2 miesiące to było maksimum, a ponieważ był długi okres zdjęciowy, i w dodatku żeśmy przygotowywali dla dwóch ekip, bo jeszcze Andrzej Kotkowski też odszedł od nas, kierował drugą ekipą z Edkiem Kłosiński, też go już nie ma. Oni robili równoległe mniejsze scenki, przejazdy, a Wajda kierował tymi głównymi. Myśmy nie spali w ogóle. Nie wiem, jak przeżyłem te dwa filmy. Powiniennem chyba być na leczeniu, przynajmniej zaszyty, bo jak wracaliśmy o 9 wieczór do hotelu, to tam już siedziały kierowniczkki produkcji różne z kanapkami i czekały z kieliszczkami do 5, a o 5 2-3 godziny spania i z powrotem. Ale jak się ma 30 lat...

48:14-[Pałac Scheiblera]. Była najbardziej, bo miało po pierwsze świadczyć o złym guście. Prawdę powiedziawszy nie jest to cudo architektoniczne, to jest cudo rzemieślnicze, bo to jest nieprawdopodobne, ta snycerka drewniana, pokój mauretański. Zresztą był bardzo urządzony, nie było tak, jak jest teraz, jadalnia. Wszystkie inne pałace ograniczałyby się do jednego, albo dwóch wnętrz. Także to był jedyny obiekt, który był dobrze zachowany, i tylko wystarczyło dodać meble, upięcia. Poznański też, ale np. u Poznańskiego i w dużej sali, i w holu wiszą nasze upięcia z „Ziemi obiecanej” do tej pory, bo teraz nie ma takich tkanin, i nie ma takich kutasów przy obszywaniu tego na dole. To Maciej Putowski, który był dekoratorem tego – też niedawno zmarł – on włożył w to fantastyczną pracę.

49:36 To była szkoła przeżycia, survival. Tylko że i warunki były inne, bo jakby był jakiś cel – nie, że pracowało się w filmie, tylko się było filmowcem. To oznaczało, że nie zwracam uwagi na pieniądze – zwracam uwagę na to, co robię. Ja wiem, że to dziwnie brzmi, ale to jest ogromna różnica.

50:11 [„Thais”] To po pierwsze było rzeczywiście fajne zajęcie dla scenografa, dlatego że odtworzyć Cesarstwo Rzymskie na hali w Łodzi to jest spore zadanie, dlatego że trzeba ukryć to, że marmur jest z papieru, itd. U nas zagrało wszystko, tylko że problem w naszym filmie polegał na tym, że wszyscy o nim opowiadali, pisali, że skandal, po co u nas takie filmy, czemu według Anatola France’a się kręci w Polsce za tyle pieniędzy. To Zygmunt Samosiuk za ostro zapalił z góry, a teoretycznie światło było z kaganków oliwnych, więc to nie powinno tak być rozświetlone wszystko. No i trochę wyszły te sztuczne malowidła na ścianach, bardzo pięknie namalowane freski, ale widać, że to nie jest układanka marmurowa, nie ma się co specjalnie oszukiwać. Z tym, że takie wpadki się zdarzają w największych filmach. Jak zobaczyłem w „Gladiatorze”, filmie, który bardzo lubię, że cesarz u góry w swoim pałacu ma oliwne oświetlenie, a dla romantyzmu sceny rozmowę między dwoma gladiatorami w piwnicach, oni siedzą otoczeni świecami. Świeca była warta więcej, niż wioska. Scena pomiędzy tym Murzynem a Russelem Crowe – pełno świec z tyłu. To jest mania zresztą w „Koronie królów” – bez przerwy dostawiają tych świec. To ładnie wygląda. Widz nie wie, że świeca jest świeca, ale ten kontrast, że imperator jest w oliwnych – jest wiele takich trików, ale myślę, że tylko my to widzimy, takie numery.

52:49 Zbudowanie tych dekoracji fajnie to wszystko, ale to trzeba było jakoś podbić krajobrazem. W związku z tym władza ludowa wysuwała raptem po 6 dolarów na osobę na dzień, i pięciu z nas i dwóch aktorów, Dorotę i Kryszaka, wysłała do Egiptu. Także był to film kolorowy życiowo, i na ekranie również. Bardzo fajna była reakcja budowlanych, bo jak się zaczęła scena orgii (tydzień trwało kręcenie tego) to pomosty oświetleniowe u góry były oblepione widownią nielegalną. Trzy dni później szedłem korytarzem. Idzie paru stolarzy i mówi: -„Co tu walą te bębny bez przerwy?” –„Te gołe dupy tam tańczą w kółko to samo”. – „A to nuda, widziałem”. Do wszystkiego się człowiek przyzwyczaja. To są jakieś niepotrzebne odruchy produkcyjne.

54:08 Przeżyłem te lata i dotarłem do tego wieku dlatego, że nigdy nie stałem się dorosły. Ja jestem dzieckiem w środku, bo nie dotyczyła mnie polityka. Jak robiłem „Rodzinę Połanieckich”, to co z tego, że był pan Gierek. Poza tym, że w sklepach było pusto, to właściwie nic takiego, ale myśmy żyli tak poza światem, mieli zupełnie inny obrót pieniądza, i rzeczy za to nabywanych. Bardzo jestem z tego zadowolony, że nie dorosłem, nie stałem się

poważnym człowiekiem, bo jakbym był architektem, to byłbym zgrzybiałym, zgorzkniałym architektem. Poza tym bycie architektem – scenografem to jest zawód lekki, dlatego że jak architekt postawi kreskę, jak mu nie daj Boże coś zbudują, to ono będzie na zawsze, a przynajmniej na 50-70 lat. Scenograf stawia dekorację, potem się ją burzy. Jak się pomylił, to za chwilę się zapomni o tym, a tu stoi taki kloc. Ja na przykład mam taki wyrzut sumienia swój. Już go w tej chwili nie widać, bo go inne budynki przestoniły, jak się jedzie do Łodzi, w Ursusie była taka Spółdzielnia Mieszkaniowa „Niedźwiadek”, i przy niej dano mi zaprojektować dom towarowy. Wtedy była moda trochę kształtów modernistycznych. Całe boki u dachów w takie trapezy porobiłem. To po roku już było tak straszne, że zbliżając się do osiedla „Niedźwiadek”, starałem się nie patrzeć w tamtą stronę, ale przystonili mi. Po co mieć takie rzeczy na sumieniu? Zostały jakieś dekoracje, no i dobrze. Także pewien brak odpowiedzialności pozwala zostać dzieckiem w środku, takim chłopcem, co się bawi: a może sobie tutaj walniemy taki kawałek kolumny? A czemu nie, co to szkodzi?

56:39 W mądrych kinematografiach (amerykańska, niemiecka, francuska) co można, to się buduje, dlatego że wszystkim jest łatwiej. Proszę sobie wyobrazić, że dobrze, mamy mieszkanie na Pradze pani Ziuty na drugim piętrze. To oznacza, że światło nad podnośnikami, zablokowana ulica, ekipa zmarznięta na schodach, z każdą godziną coraz bardziej zła. Światło trzeba wzmacniać, bo przecież się kończy dzień. Panią Ziutę z meblami trzeba wychromolić z tego mieszkania, i wstawić tam nasze meble, itd. Naprawdę wychodzi taniej i lepiej postawić te dwa pokoje pani Ziuty na hali. Jeżeli tylko można, to wszystko jest budowane na hali. W końcu mam na koncie kilkanaście filmów po tamtej stronie wody atlantyckiej. Niezbyt to wielkie produkcje, ale wielkie zależy w stosunku do czego, bo jeżeli ma się na dekoracje 8 milionów euro w niemieckim filmie, to jest więcej, niż tu ludzie mają na cały wielki film historyczny, a tak bywało. Nawet w średnich produkcjach komercyjnych stawialiśmy dekoracje, dlatego że komfort jest. Scena łazienkowa na przykład. Gdzie ma operator z tym wszystkim wejść do łazienki, jak zaświecić to wszystko, jak się ruszyć. U nas producenci prą. Pożegnaliśmy niedawno pana Niederhaus. On rozumiał potrzebę, np. potrzebę budowania dekoracji. Na przykład, jak zaczynaliśmy z Bodo Koksem – to zresztą dość śmieszna przygoda, bo nagle pomiędzy Januszem Majewskim, tymi historycznymi filmami, na chwilę wyjęty z tej historii ciągnącej się, XIV-wiecznej w telewizji. Niederhaus mnie wezwał i mówi: -„Zrobisz taki

film („Dziewczyna z szafy”), Arek Tomiak będzie operatorem. I ja, był październik, mówię do kierownika produkcji: „Tadeusz, my się nie wygłupiamy. Idź do Niederhausu i powiedz mu, że budujemy to wszystko, korytarz, te mieszkanca”. - „Nie no, współczesny blok będzie wypychał”. - „Chcesz mieć 3 godziny ekspozycji? Chcesz mieć ekipę stojącą na Bielanach na przykład? Chcesz wyrzucić 4 rodziny z mieszkania z meblami do hotelu? Przelicz sobie, czy to ma sens, zamiast kręcić sobie 12 godzin spokojnie na hali z zadowoloną ekipą i aktorami”. Udało nam się przepchnąć ten zamysł, ale Bodo się przeraził, dlatego że on nie miał do czynienia z dekoracjami nigdy. W off-owym filmie trzeba mieć tak: jak chce się powiesić obrazek, to trzeba sobie kupić gwoździak, pożyczyć młotek od kogoś, i powiesić samemu. A tu nagle jakaś machina profesjonalna ruszyła, i jak mu powiedziałem o tych dekoracjach, to mówi: - „Wiesz, tylko taki jest okres, że nieokreślony, ani żadnych dekoracji, takie proste są”. - „Tak, ale jeżeli masz zdjęcia w kuchni, siedzą 3 osoby. Kuchnia w blokowcu ma półtora metra na dwa, to powiedz mi. Jak posadzisz 3 osoby, gdzie będzie kamera, i gdzie będzie jakiś ruch? Nie wyjdiesz, stoisz, ta kamera się ruszy? -A w dekoracji? -A w dekoracji to wycinasz dziurę w ścianie, i operator jest tam, i on ma całą kuchnię. Może sobie ruszać, ile chce. Bodo, ja ci więcej powiem. Ja już tego dawno nie stosowałem. Od czasów „Sanatorium pod Klepsydrą” nigdy, tak zwanej sztucznej perspektywy. Masz normalny korytarz, on ma 6 metrów, a tu chodzi o to, żeby był duży dystans między drzwiami. Zrobimy tzw. fałszywą, albo sztuczną perspektywę. Na początku korytarza masz 3 metry, a na końcu 2 metry. One się zbiegają. I jeżeli Arek użyje szerokich kątów, to on będzie wyglądał, jakby miał 20 metrów. To już Niemcy w latach 40. robili takie rzeczy, Rosjanie, także to było przetrenowane. I w żadnym pokoju nie będziesz miał kąta prostego”. To on w ogóle lekko oszalał, a to jest niemiecka szkoła. Nie ma takiego pokoju, jedna ściana jest zawsze pod kątem, dlatego że to daje wielkość pokoju, i możliwość ruchów. Oczywiście nie może być, że ukośna ściana i mebel, który dziwnie przystaje do następnej ściany. Ale to już jest sprawa urządzenia i obgadania z dekoratorką wewnątrz. Miałem fantastyczną, zresztą „Czarny mercedes” z nią robiliśmy, „Ekscentryków” pana Majewskiego. Pani Inga Palacz to myślę, że jest numer jeden w tej chwili w Polsce z dekoratorem wewnątrz.

1:03:08 [o współpracy z Jerzym Hoffmanem] Ja już miałem pracować w „Znachorze”, tylko że byłem w połowie „Nikodema Dyzmy”, i tu żeśmy się rozjechali niestety, bo prywatnie znałem

Jerzego wcześniej, ale nie pracowałem z nim. Rzeczywiście przyjechałem z Kanady na parę dni do Warszawy, i spotykałem przyjaciół z dawnych lat. Każdy się pytał: „Co ty tu robisz w Polsce?” – „Przyjechałem, ojciec chory”, tłumaczyłem się długo, ale temu towarzyszyły różne wypijane po tylu latach. Aż w końcu postanowiłem, że dobrze jest koło trzeciej, i pora się zbierać. W szatni ktoś mnie woła, walnął w plecy, ale to poważnie. Odwracam się, a tu Hoffman się szamocze z własnym kozuchem. W końcu zobaczył mnie, zza okularów zerknął, i mówi: – „A co ty tu robisz?”. Nie wiedziałem, w Warszawie, w Polsce, tu w tym klubie? Zacząłem mu się tłumaczyć, a on mówi: – „Nie chrzań, synu. Przyjdź jutro do Zespołu, zrobisz „Ogniem i mieczem”. Ale jutro bądź, tylko nie za wcześnie”. -Trzecia już jest, możemy prosto pójść”. I gdzieś koło pierwszej się zwlokłem, zawędrowałem tam, i dowiedziałem się, że mi proponują „Ogniem i mieczem”, producent, pan Jerzy Michaluk, z którym się znałem od lat. Zacząłem się tłumaczyć, że mieszkam w Kanadzie, mam dziecko na studiach w Montrealu, żona na uniwersytecie w Toronto, świeżo kupiony dom, dług w banku. Na to Hoffman miał tylko tą odzywkę: – „chrzań się”. – „Ty się zastanów i daj znać”. Odleciałem z powrotem do Toronto, usiadłem w ogródku, otworzyłem skrzyneczkę piwa. Przy drugim nadeszła żona, mówię: – „Słuchaj, biję się sam ze sobą”. A byłem bardzo rozgoryczony, bo część „Braveheart” miała być kręcona w północnym Ontario, i byłem do tego przewidziany. Ale potem producenci postanowili przenieść to wszystko do Szkocji, i w ten sposób razem z Ontario ja zostałem na lodzie. Opowiedziałem jej to wszystko, a ona mówi: – „Słuchaj, już tyle lat przeżyłam bez ciebie, Tomek jest w Montrealu, mieszka w wynajętym swoim mieszkaniu. Zobacz, kto ci zaproponuje „Ogniem i mieczem” tutaj? Masz już swoje lata, nie masz korzeni”. No i przyjechałem, a potem się okazało, że film się odwłókł, więc różne rzeczy się działy. Firmę produkcyjną założyłem. Zostałem wiceprezesem ITI. W końcu „Ogniem i mieczem” ruszyło, i pojechaliśmy. To była wielka, piękna przygoda.

1:06:52 Poza decyzjami dotyczącymi Zbaraża, i głównymi decyzjami, to resztę dekoracji można było w biegu robić. Miałem wspaniałą współpracownicę, Annę Bohdziewicz, z którą współpracuję w tej chwili w „Koronie królów”, już prawie 40 lat ze sobą pracujemy. Trzeba odliczyć ten czas, kiedy mnie nie było. Ona doskonale rysująca, uwielbiająca budowy, i tak dalej, także ona bardzo mnie wyręczyła w tym. W każdym razie na zdjęcia było 100 dni równo, tak książka powstała „100 dni” Hoffmana.

1:07:34 Oczywiście tak jak z Hasem, i z Hoffmanem, on też jest smakoszem. Przebywanie u niego w Sikorach, to jest jedno wielkie ucztowanie. A i gdzieśmy kręcili: w „Ogniem i mieczem” nie było takich warunków, ale w „Starej baśni” mieliśmy takie warunki – to było takie wielkie żarcie pyszne. Bardzo miłe filmy w wspaniałej atmosferze, może bardzo ciężkie. Wtedy zrozumiałem to, co powiedziała moja żona, że „Nigdy w życiu sobie nie wybaczysz, że odmówiłeś. Ile cię nie będzie, półtora roku, dwa. Więcej cię nie było”. Mądra kobieta.

Andrzej Haliński ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Stworzył scenografię do ponad pięćdziesięciu filmów fabularnych, wielu seriali i filmów telewizyjnych. Współpracuje również z Teatrem Telewizji. Jest autorem scenografii do kilkudziesięciu spektakli telewizyjnych. Jego przygoda z kinematografią zaczęła się od kultowego *Sanatorium Pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa. Potem przyszły wielkie produkcje polskiej kinematografii, w tym *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy, *C. K. Dezerterzy* Janusza Majewskiego, *Wojna światów – następne stulecie* Piotra Szulkina, *Cudowne dziecko* Waldemara Dzikiiego, *Ogniem i mieczem* oraz *Stara baśń* Jerzego Hoffmana, a także seriale *Królowa Bona* Janusza Majewskiego, *Kariera Nikodema Dyzmy* Jana Rybkowskiego i Marka Nowickiego i *Lalka* Ryszarda Bera. W latach 1985-94 mieszkał i pracował w USA oraz w Kanadzie. Przewodniczy Zarządowi Koła Scenografów Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Należy do Europejskiej Akademii Filmowej, Związku Artystów Scen Polskich oraz Directors Guild of Canada. Autor wydanej w 2002 autobiograficznej książki *10 000 dni filmowej podróży*.