

Bogdan Sölle

-To właściwie nie było samo studium, tylko Wydział Malarstwa i Grafiki, a studium scenografii było po siódmym semestrze, na którym trzeba było zdawać kolejne egzaminy, żeby się dostać. Były nas cztery osoby, i piąty człowiek ze Szwecji, a do tego było chyba z 13 profesorów. To mi nie bardzo ułatwiło na samym początku, dlatego że właściwie wszyscy scenografowie byli architektami, i to był klan architektów. W jakimś momencie, jak się dowiedzieli, to ja byłem człowiekiem zagrażającym środowisku, bo nie wiadomo, kto to był. Nie było to łatwe, żeby się znaleźć w tym środowisku, dlatego że mogłem komuś zabrać pracę, która się kojarzyła z jakimiś dochodami, więc to była trochę lekka droga przez mękę.

1:17 [„Lalka”] To była pierwsza praca, i tu było moje niesamowite zdziwienie, kiedy zobaczyłem halę zdjęciową. Wcześniej scenograf, który niestety musiał wyjechać w 1968 roku z różnych względów wiadomych nam, oprowadzał mnie po tej Wytwórni. Jak zobaczyłem halę zdjęciową, te wszystkie zaplecza, pracownie, powiedziałem: „Jezus Maria, to jest to, co ja chcę robić”. Chociaż właściwie zaczęło się od teatru. Te dekoracje były niesamowite. Były pokoje Wokulskiego, i pracownia Schliemanna. Tutaj byłem człowiekiem od różnego rodzaju prac plastycznych.

2:11 Imitacja szkła trawionego na drzwiach wejściowych. Miałem taką swoją technikę, którą nawet pewne rzeczy służyły mi do lekkiego zarobkowania w czasach studenckich. Miałem technikę, i to przecież straszne pieniądze kosztowały wyważenie tych drzwi. Okazało się, że to było takie oszustwo scenograficzne. W każdym razie to było bardzo dobre doświadczenie nie tylko dla mnie – dla operatora także, bo tam był operatorem [Stefan] Matyjaszkiewicz, a pierwszy film był robiony na Eastmancolorze do tej taśmy. Ta taśma była niesamowicie droga. Metr taśmy kosztował dolar, więc przy dubletach musiały być bardzo ograniczone. Ale po pewnych zdjęciach były tzw. projekcje. Patrzyliśmy, co się na tym ekranie dzieje. Okazało się, że zmiana koloru, jakaś fuga pomiędzy cegłami robiła się zielona, i potem latał operator z tzw. kalorymetrem, gdzie temperaturę barw się mierzy. No i wreszcie musiał znaleźć sposób na to, jakie filtry pozakładać, żeby to zlikwidować. Także to było doświadczenie dla operatora, ale była to niesamowita przygoda filmowa.

3:39 Jerzego Skarżyńskiego w ogóle nie było na planie, dlatego że był scenografem teatralnym, szczerze mówiąc. On robił piękne teatralnie projekty, natomiast nie potrafił przenieść to na architekturę, w związku z czym był tam Adam Nowakowski i [Andrzej] Płocki, drugi scenograf, którzy zajmowali się właśnie budową dekoracji.

4:07 Jeszcze wcześniej pracowałem przy „Stawce większej niż życie”, co też było niesamowitym doświadczeniem, bo tu zupełnie inny czas, inna epoka, i tam dałem się poznać Andrzejowi Konicowi z tym, że potrafiłem od ręki narysować, czy namalować szyld gotykiem, i to od ręki, a to dlatego, że mieliśmy na 1 roku akademii przedmiot, który się nazywał liternictwo, i stąd ta umiejętność. Powoli zaczynano mnie poznawać, że coś potrafię. Próbowałem różnych rzeczy, niestety nie udawało się zahaczyć o film, ale udałem się do dyrektora Wytwórni, i on podjął decyzję, że mnie zatrudni w pracowni. To była pracownia, do której przychodzili wszyscy scenografowie, i tzw. ostatnia deska ratunku, bo przychodzili z różnego rodzaju projektami, które trzeba było zrobić dosłownie za parę godzin łącznie z tym, że robiłem jakieś znaczki pocztowe, dziwne inne rzeczy precyzyjne, które były na zbliżeniu w kadrze, a jednocześnie jakieś większe elementy. W każdym razie tam poznałem wreszcie wszystkich scenografów działających. Tam był Tadeusz Myszorek, Bolesław Kamiński – masa scenografów, z którymi się potem zaprzyjaźniłem, i później nawet współpracowaliśmy razem.

6:00 Jak działał Wydział Budowy Dekoracji. Tam był inżynier Chełmiński, świetny człowiek, który to wszystko trzymał w ryzach, i wszystkie projekty przechodziły właśnie przez ten Wydział Budowy Dekoracji. Jak zatrudniał mnie na tym wydziale, to powiedział: – „Proszę pana, czy zgodzi się pan na taką historię: jest tutaj kierownik tego wydziału, ale on już niedługo przejdzie na emeryturę. Właściwie pan powinien być kierownikiem tego wydziału”. – „Ale w czym rzecz?” – „Ja bym panu zaproponował taką samą gażę, czyli takie samo wynagrodzenie, jak tego kierownika”. Umowę podpisywałem później, ale już poznałem tego kierownika działającego. Okazało się, że zgadzam się na to, tylko proszę może uprzedzić tego kierownika, że nie będzie mi dyktował, co mam robić. Tak to się stało. Wydział był wspaniały, zresztą dekoracje do różnych filmów powstające nie tylko mnie zachwycaly – były wycieczki, oglądali ludzie. Od tego się właściwie zaczęło. Potem w jakimś momencie miałem złożone podanie do zespołów filmowych, i tam w jakimś momencie przeniósłem się z etatu. A

musiałem zadbać o to, dlatego że już byłem w związku małżeńskim, urodził się syn, w związku z czym musiałem najzwyczajniej w świecie pracować na utrzymanie rodziny.

8:07 Jeśli chodzi o film, to był kalendarz działania filmu ustalany. Kiedy jakie dekoracje, w jakim czasie będą budowane, kiedy będą plenery. Dekoracje budowane w atelier służyły też jako tzw. rezerwa pogodowa. Kiedy były niesprzyjające warunki, to wchodziło w dekoracje, jak nakręcono zdjęcia w tej dekoracji, można by ją transformować. Wielokrotnie transformowałem na następną dekorację nawet do tego stopnia, że czasami robiłem dziwne rzeczy, że jedne drzwi wyglądały z jednej strony inaczej, z drugiej inaczej. Od razu mówią o tym, że znajdujemy się w innym pomieszczeniu. Wydział Budowy się składał z pracowni, była stolarnia, w której można było zrobić wszystko dosłownie, co się wymyśliło. W filmach historycznych, w których robiłem, były robione np. meble renesansowe. Kto nam pozwoli wziąć autentyki do filmu! Nie. Trzeba było to wszystko zaprojektować. Projektowało się od szkła, ceramiki, poprzez wszelkiego rodzaju metaloplastykę. To wszystko było w różnych pracowniach, można było też w dziale mechanicznym zamówić pewne działania. Była pracownia sztukatorska, która też potrafiła zrobić, tak jak tu widzimy w różnego rodzaju rzeczy sztukatorskie, jak gzymsy, kamienne odrzwia. To wszystko można było zrobić z gipsu. Oczywiście było to modelowane, potem opracowane w tej pracowni. Była też pracownia tzw. artystyczna, gdzie ludzie po liceach plastycznych – kilka osób pracowało – gdzie też można im było zlecać różnego rodzaju prace wymagające umiejętności plastycznych. Potem były przecież szwalnie, i różnego rodzaju wydziały, potem cały dział oświetlenia, potem Wydział Dźwięku, który został zbudowany z inicjatywy jednego z inżynierów dźwiękowców, na tamte czasy najlepszy w Europie.

10:34 W grupie dźwiękowej mieliśmy nienormowany czas pracy. Jak ja byłem w zespołach filmowych, to dostawałem pensję najniższą, superśmieszłą, będąc do dyspozycji. Kiedy miałem propozycję realizacji filmu, to zostałem oddelegowany do tego filmu jakby oficjalnie, i wtedy podpisywałem umowę z kierownictwem produkcji filmu, a kierownictwo produkcji płaciło za mnie przedsiębiorstwu, że mnie wynajęło. Właściwie główne dochody, które można było uzyskać, to – pomijając ten etat – tylko było z podpisywanych umów realizacji filmu. Trzeba było mieć w zapasie coś, żeby zazębiały się te płatności, bo trudno było wtedy, przy tych mizernych stawkach, utrzymać się. Była taka [droga zawodowa], czego sobie dzisiaj

nie wyobrażają młodzi ludzie, którzy czasem prosto z mostu przychodzą do filmu, a potem widać to na ekranie [w liście płac], że było. Zaczynało się od asystenta scenografa, potem był starszy asystent scenografa. Potem był drugi scenograf. Jeszcze była taka funkcja: scenograf trzeciej kategorii, ale samodzielny. Potem był drugiej kategorii, pierwszą przyznawał minister kultury i sztuki. Były do tego widełki, nie można było tego przekroczyć. Umowy nie były negocjowane, tylko najzwyczajniej w świecie widełki. Jak jesteś scenografem trzeciej kategorii, to dostajesz tyle i tyle. Te kategorie zależały od ilości i jakości zrobionych filmów. Pierwsze kategorie dostawało się, kiedy film był uznawany za wybitny prawie. Mógł nie być tak bardzo wybitny, ale interesujący. Były takie historie, że czasem można było dostać tzw. nagrodę artystyczną, jak był uznany przez pewną komisję, albo też nagrodę ekonomiczną. I tak jak robiłem z Markiem Piwowskim film „Przepraszam, czy tu biją?”, wtedy ten film się cieszył tak nieprawdopodobnym powodzeniem, że wszyscy młodzi ludzie pędzili do kin, żeby zobaczyć. W pewnym momencie przychodzi do mnie jakiś przekaz pocztowy. Ja tak popatrzyłem, gdzieś jakaś piątka była mała. Mówię: „Aha, 5000 złotych”. Wtedy to były z dwie pensje, coś takiego. To nieźle. Idę na pocztę, i pani mi wyklada te pieniądze, i górka rośnie. Mówię: „Zaraz, zaraz, ale co pani robi? Tu miało być 5000 złotych”. – „Nie, proszę pana, tu jest 55 000 złotych”. W związku z tym troszkę tylko dołożyłem do tego, i kupiłem samochód Syrena 104.

14:25 W pewnym momencie ja zacząłem robić swój film, nazwijmy to telewizyjnym, bo tak zaczynali młodzi scenografowie, od filmu telewizyjnego. Ale potrzebowałem też asystenta do tego. No i Tadeusz Myszorek mówi: – „Nie ma problemu, to ja u ciebie będę asystentem”, na co zawrzało w środowisku, że jak to. Mnie jeszcze traktowano jako tzw. człowiek z miasta. To mówiłem: – „To ja jestem człowiek z miasta, a wy jesteście ze wsi?” Jeszcze nienobilitowanego scenografa, i że to profanacja zawodu. [Myszorek] mówi: – „A niech sobie gadają, a ja i tak podpiszę taką umowę. Potem robiliśmy film „Chłopi”, co naprawdę nie wiem, jak to było możliwe, że w trójkę udało nam się zrobić ten film i serial. Więc Tadeusz Myszorek był scenografem, ja byłem drugim scenografem, i Tania Manzett, która była w związku z Tadeuszem Myszkorkiem, była dekoratorką wnętrz. Tadeusz Myszorek pracował na hali zdjęciowej, budował dwie dekoracje dość skomplikowane, a ja z kolei miałem w obowiązku wszelkiego rodzaju budowy plenerowe, adaptacje obiektów, i dyżury na planie zdjęciowym, co polega na tym, że przyszedłem, i rozmawiałem z [Janem] Rybkowskim: – „Panie reżyserze,

jest wszystko w porządku, to ja teraz wsiadam w samochód i jadę kolejny plan szykować”. Dużo później Tadeusz Myszorek niestety dostał zawału, ale jego ciągnęło dalej do pracy. Troszkę był wyleczony, mówię: – „Tadzio, teraz mam ten film. Będziesz siedział sobie przy biurku, nigdzie nie musisz jeździć w żaden plener”, i on się ucieszył, bo chciał być pomiędzy ludźmi. Także myśmy byli przyjaciółmi. W międzyczasie poznałem Bolka Kamykowskiego. Tu mieliśmy wspólne rzeczy, bo on też był związany z krakowską akademią, więc od razu był wspólny język. Bardzo szybko przeszliśmy po imieniu. On oczywiście miał ksywkę, „Kamyk” się do niego mówiło. Wspaniały człowiek, taki rodzaj harcerza. Jak jechaliśmy na dokumentację szukać obiektów, to w pewnym momencie Tadzio [wł. Bolesław Kamykowski] mówi: „Słuchaj, robimy postój”, otwiera bagażnik. Patrzą, co on ma, a tu ma chlebek, tu ma wędlinkę, a tu ma maszynkę „Prymus”. Włączamy wodę, pijemy kawę. Niesamowity człowiek, od którego się nauczyłem wielu różnych rzeczy, dlatego że znał wszystkie drobiazgi, które przydają się scenografowi, sztuczki, którymi można coś tam zamaskować i oszukać, że będzie to wyglądało jak prawdziwe. Miał pomysły. I ta współpraca owocowała tym, że ja się od niego uczyłem, a on się czasem uczył ode mnie pewnych rzeczy, które ja potrafiłem. Ale to była przyjaźń, nie konkurencja.

18:48 Z Tadeuszem Wybultem pamiętam jedno spotkanie, kiedy przyszedł do pracowni i wiem, że budował dwór, cały z zewnątrz dwór wielki i potężny. I jak to dawniej było w Polsce, że nad wejściem był [wryty] w kamieniu napis „Jam dwór polski, co chroni i żywi”. I on mówi, że potrzebuje, żeby coś takiego zrobić na wejściu nad kolumnadą, i że trzeba projekt. No to wymiary miałem. Rozrysowałem ten cały napis w antykwie. To, co jest jeszcze na kolumnie, to ja na litery rzymskie, więc taka typowa klasyczna antykwa, ale trochę inaczej, dlatego że ta literka w antykwie, co są końce ostre, a ja nie zrobiłem ostrych, tylko uciąłem te końce. Przyszedł i mówi: „Ale to tak nie można”. – „No dobrze, panie [inżynierze], bo się mówiło „panie inżynierze” wtedy do scenografa – nie można zrobić tak bardzo ostro, dlatego że jeśli potem będzie się to robiło w kamieniu, właściwie w gipsie sztucznie, to autentycznie nie mogło czegoś takiego być, bo by potem gdzieś woda wpadła, mróz by to uszkodził”. On w to nie bardzo wierzył, ale potem się przekonał, i potem już lody pękły. Był zresztą świetnym fachowcem. Ale to było jedno takie spotkanie.

20:41 To była dość silna pozycja, ale proszę sobie wyobrazić, jacy byli ludzie. Dyżurny malarz, te stanowiska najbardziej proste, dyżurny stolarz. Ci wszyscy ludzie to była jedna wielka rodzina. Nie było takiej sytuacji. Była taka sytuacja kiedyś, kiedy Andrzej Konic coś wymyślił po prostu, miał pomysł na rano, i ja dzwonię o 10 wieczorem to mojej ekipy, w plenerze jesteśmy. Mówię: „Panowie, jest problem, bo trzeba będzie wstać o 4 nad ranem, i będziemy musieli kawałek dekoracji przesunąć, to wszystko zrobić od nowa, bo tak reżyser sobie wymyślił”. I nie było żadnego problemu. Nikt nie powiedział ani jednego słowa. Wszyscy wstali i wszyscy zrobili. To było coś niesamowitego. Nawet w ekipach do tego doszło, że chrzcili sobie dzieci świeżo narodzone. Jak malarz opowiadał o tym, jakie miał filmy, to zawsze mówił „jak robiłem ten film”, bo on robił ten film, on się czuł częścią, ale jego praca przysłużyła się do tego, że ten film powstał. Chwalił się sam sobie, i słusznie, bo oni czasem wykonywali naprawdę niesamowite rzeczy. Nie było rzeczy, której odmówiono. Najbardziej śmieszny był jeden z malarzy, który troszeczkę seplenił, i nie mógł wypowiedzieć słowa „scenograf”, tylko mówił „szczylograf”. To przeszło do anegdot. Ale w tej wytwórni to było coś niesamowitego. Zresztą wszyscy znaliśmy się. Taka wielka rodzina.

23:03 [„Skrzydła”] To było według Konwickiego „Zwierzoczkoupiór”, według jego powieści. Zaproponowaliśmy, żeby pojechać do Krasiczyna, bo chodziło o coś takiego tajemniczego. Jeszcze Przemyśl jest niżej położony, tam są wzgórza. Poza tym był przy tym zamku w Krasiczynie zaniedbany kompletnie park, zresztą zamek ruina. W środku było technikum rolnicze, i były koryta metalowe, i z tego były krany – umywalnia tam zrobiona. Ktoś wymyślił i pomalował piękny kominek marmurowy jakąś farbą koloru średni orzech. Koszmar po prostu. [Bogdan] Dziworski był znany z tego, że miał swoje eksperymenty, miał wcześniej dokumentalne filmy o znanym skoczku austriackim. Ale tu się rozumieliśmy, dlatego że byliśmy sami młodzi ludzie. [Krzysztof] Wojciechowski, Dziworski. Była taka jedna z wież. Zobaczyłem ją, bo mimo wszystko pani kustosz była, i to była rupieciarnia kompletna, ale już mi się zaczęło podobać, bo ta dziewczynka mogła być uwięziona w tej wieży. Wybłągałem jeszcze o parę rzeczy, aż się dziwiłem potem, że pani kustosz mi to dała, mianowicie portrety sarmackie, też tam gdzieś wstawiłem, i urządziłem tą całą wieżę. Są zdjęcia, i w pewnym momencie od ciepła reflektorów motyle zaczęły [wyłaniać się] z poczwarki – gdzieś one wpadły. Nie dość na tym. Były autentycznie pajęczyny na tych oknach, i mówię: -„Dawaj

szybko do kamery, i fotografujemy to”, i weszło to do filmu. Bo to coś było takiego mówiącego o tej dziewczynce, że ona też jest jak ten motyl, który jest w pajęczynie, uwięziona, i nie może się wydostać. Natychmiast to kupił, zostało to w filmie „Przypadek”. W każdym razie tam były sceny w parku, gdzie była uczta. Były kierownik produkcji, pan Adamek, który miał dwie złotówki w oczach, czyli mówił: – „Nie szalejcie”, w związku z czym nie mogłem kupić lampionów żadnych, nie mogłem kupić niczego, w związku z czym w nocy siedziałem, i z papieroplastyki robiłem jakieś lampiony, żeby ta scena wyglądała tak, jak chciałem. Tak wyglądał debiut reżysera i praca scenografa, kiedy nie można nic poszaleć. Miałem już swoje powiedzenie, że papier ścierpi wszystko, ale na niektóre rzeczy trzeba mieć pewne pieniądze, albo być kreatywnym i coś wymyślić na poczekaniu.

26:43 Mieliśmy robić zdjęcia na lotnisku w Warszawie, więc dostaliśmy Pana, który był w szarym garniturze, i ucho miał wielkie, na wszystkie strony. Mieliśmy mieć zdjęcia briefingu, czyli w tej wieży, gdzie się steruje wszystkimi samolotami. Jeszcze następne zdjęcia na pasach startowych. Bogdan oczywiście miał też pomysł, jak tu zrobić, żeby nam tam nie przeszkadzało tło. Znaleźliśmy taki kątek na piętrze w tym lotnisku do tej sceny, i prosta sprawa-lustra, więc szybko w Warszawie znaleźliśmy jakiegoś szklarza, i on pozwolił te lustra duże zabrać, żebyśmy tymi lustrami tworzyli przestrzeń, co się znajdzie w kamerze, lub też to, co się znajdzie za aktorem. Także to się wszystko udawało. Pamiętam to jako świetne doświadczenie. Myśmy się bawili tym. To był rodzaj zabawy. Każdy pomysł mógł być zwariowany, i mógł się przydać, albo nie. Tworzyliśmy zgrany zespół.

28:12 Andrzeja Barańskiego poznałem o wiele wcześniej przy filmie [Kazimierza] Kutza „Znikąd donikąd”. Robiliśmy to w Jaworkach, gdzie zbudowaliśmy z „Kamykiem” karczmę góralską. Bo tam cała scena: odział ukrywających się schodzi na dół, i teraz jest problem, czy się mają poddać tej władzy, czy też nie. Jeśli się poddadzą, to mogą, tak jak AK-owcy, znaleźć się w więzieniu. I ta karczma powstała. Góralom się tak to podobało, bo było zrobione z prawdziwego drewna, ze zbiórki szafasowych, a była tylko jedna droga do tego Jaworka ze Szczawnicy, i na planie zdjęciowym przed tą karczmą, na rodzaju dziedzińca, pokazał się jakiś człowiek. Zawsze nie lubiliśmy jak ktoś obcy zjawiał się na planie zdjęciowym. I on stoi jak Buster Keaton – kamienna twarz. Taki zresztą [jest] Barański z reguły, jak go zresztą poznałem bliżej. I zaczęły się rozmowy. Porozumienie było z nim, bo ja wiedziałem, że się urodził w

Pińczowie, to jest nieduża miejscowość, gdzie płynie rzeka, i atmosfera miasteczka jest podobna jak w Pabianicach w latach 50. Bo stare miasto było do rzeki, która tu przepływa, a nowe miasto było za rzeką. Nie daj Boże jak chłopak chciał tam dziewczynę poderwać, to musiał z tymi facetami załatwić to, że mu pozwolili w ogóle wejść na to nowe miasto. Więc to była taka atmosfera, jeszcze stare sklepiki, różnego rodzaju rzeczy, które ja pamiętam. Ja się urodziłem w Warszawie. Po wojnie okazało się, że nasz dom ocalał, a byłem wywieziony z matką i bratem, prawie niemowlęciem, do Niemiec do obozu koncentracyjnego. Tam nas wyzwolili Amerykanie, i przypadek sprawił, że znaleźliśmy się w Pabianicach. Bo nasze mieszkanie, które chciał nasz wujek zabezpieczyć, to tam oczywiście już byli ludzie, i chłop z siekierą stał i powiedział: - „Nie wpuszczę!”, w związku z czym nie było możliwości wracania do Warszawy. Znałem atmosferę niedużego miasteczka. Stąd takie porozumienie. Zaczęliśmy sobie opowiadać pewne rzeczy. W każdym razie jak doszło do realizacji tego nowego filmu, myślałem, że będę robił to w Pabianicach, bo tu są jeszcze ulice z kocimi łbami, brukiem. Ale czasem miałem takie intuicyjne zjawiska, że mówię-pojadę do Lutomierska. W tym Lutomiersku poszedłem na rynek, i tam znalazłem prawie deskami zabite, ale wyglądało na to, że tam było wejście do sklepu. Zacząłem się pytać ludzi. Okazało się, że właściciel mieszka gdzieś w Końskich. Pojechałem, dostałem adres. Otworzył mi ten człowiek sklep, i mówię: - „Jezus Maria, to jest to”. Praktycznie nie trzeba było nic ruszać, ale groziła jedna rzecz, że sufit mógłby się zarwać, w związku z czym wymyśliłem podpory stylowe, żeby zabezpieczyć ten sufit. Alina [wł. Albina] Barańska szalała jeszcze tam, uzupełniała. Tam były klosze na landrynki, i dziwne, różne rzeczy. Beczka na naftę – po wojnie jak światło gasto, to ludzie musieli zapalić lampy naftowe – to jeszcze z taką pompą, stare skrzynki po piwie, wszystkie elementy. Andrzej, który zawsze był jak Buster Keaton, pierwszy raz widziałem, że jak wszedł do tego wnętrza, to się uśmiechnął. I tak chodził, opowiadał, głaskał tę ladę. Przypomniało mu się pewnie, że coś podobnego pewnie widział. Ta współpraca była niesamowita. Widzieliśmy na przykład „W domu” – Andrzej był jeszcze detalistą, więc np. idzie dialog w offie, rozmawia matka z ojcem, czyli rodzice tego chłopaka, który jest na studiach, a tutaj jest kręcenie przez maszynkę boczeku na smalec, który trzeba było temu studentowi zrobić i wysłać. Kamera ogląda wypadający z maszynki smalec, i to takie rzeczy drobiazgami montowane, i konstruowany ten cały film. Takie proste rzeczy, które się zdarzają, a jednak w

atmosferze małego miasteczka ci rodzice są tacy: -„Zaraz, zaraz, on przysłał, zobacz, przyszła paczka, ile książek, ile on tych pieniędzy wydał na te książki, to pewnie nic nie je. Trzeba mu zrobić paczkę”, i tego typu dialogi. Te filmy się podobały, bo były łatwe do złapania z takiej atmosfery.

34:21 [„Ptaki ptakom”] To był bardzo niedoceniony film, który był oparty na faktach. W Katowicach była wieża spadochronowa, i w czasie wojny schronili się harcerze na tej wieży z ruchu oporu, i Niemcy próbowali ich wykończyć. Nie dość na tym – strzelano z działa do tej wieży, i oczywiście część ich zginęła. Potem żołnierze niemieccy wpadli na tą wieżę. Skąd jest tytuł „Ptaki ptakom” – wyrzucali tych harcerzy z wieży, spadały te dzieciaki, a sami Niemcy mieli tę klapę jako symbol hitlerowski. Stąd powstał tytuł „Ptaki ptakom” – co ptaki ptakom mogą zrobić. Ta wieża istniała, ale trzeba było ją adaptować. Nie było żadnych dokumentacji, czy ona wytrzyma, jak ekipa wejdzie, więc były z tym perturbacje, czy nas wpuścić, czy nie wpuścić. Wreszcie się udało to zrealizować, że wpuszczono nas, ale ja musiałem zrobić tam dziwne rzeczy, mianowicie efekt pocisku, który rozwała fragment wieży. Nie było dużo pieniędzy na film, trzeba było wymyślać różne historie. Natomiast jak to zrobić po wybuchu, i wymyśliłem taką historię, że ogrodzenie było zrobione ze sklejki, z dykty, pomalowane oczywiście na metal, na wszystko, i w pewnym momencie jest efekt wybuchu, pirotechnik to zrobił, to wywala się. Cięcie, i już nie widać, lecą tylko kawałki. Ale drugie ujęcie trzeba było zrobić, że tam jest dziura po tym wybuchu. Wpadłem na taki pomysł, że na tkaninie grubej przykleiłem lustra połamane, i jedno duże, większe, i zostały zawieszone na tej tkaninie. Światło odbite jest kątem padania, kątem odbicia. Jak się spojrzało tak kamerą, to zrobiłem dziurę, bo w tym lustrze się odbijało niebo, i zrobił się [efekt], że jest dziura w wieży. Zresztą takie rzeczy trzeba było robić jeszcze inne. Oczywiście dziury po kulach na szybie samochodowej, to oczywiście odpowiedni pędzelek, troszkę czarnego, troszkę sreberka, i pęknięcia, i idealnie, można było nawet z bliska to robić. Później [Paweł] Komorowski mówi: -„Słuchaj, ale ta ściana jest pusta, tutaj była strzelanina, nie ma żadnych tych po pociskach”. -„Dobrze, poczekaj pół godziny, zaraz będziesz miał”. Na drabinę, i znowu te odpryski, które były namalowane, ale dało się kamerą oszukać.

37:58 Mieliśmy jedną rzecz w tym filmie, mianowicie powinien być przemarsz wojska, tych hitlerowców, i tam dziewczynka idzie z kwiatami, strzela do jednego z tych żołnierzy. I jak tu

zrobić tę demonstrację, to wojsko? To było w mieście pod Katowicami. Pojechaliśmy tam, nic nie była powiadomiona milicja, ale pojawiła się na planie. Jak zobaczyli, że kamery, to się nie pytali. Oczywiście całą scena została nakręcona, i potem na projekcji byli szefowie zespołu: - „Jezus Maria, gdzie wyście to nakręcili. W Katowicach nie wolno”. W każdym razie Kutz powiedział: - „No już dobrze, chłopaki, zrobiliście numer. Po cichu nakręciliście zdjęcia, to niech już tak będzie”. Kutz był wtedy szefem zespołu. Zresztą z nim się pracowało wspaniale, bardzo go lubiłem. Był normalnym człowiekiem, i czasem jak się zezłościł, klął jak szewc, ale u niego to było wybacalne, to znaczy do niego to pasowało, szło, jakby mówił jakimś pięknym zdaniem.

39:29 [Praca przy serialach] To był rzeczywiście jeden i drugi film bardzo ciężki. Jeśli chodzi o „Życie na gorąco”, to musieliśmy zrobić dokumentację, bo jak mam odtworzyć Zachód w Polsce komunistycznej, to muszę wiedzieć i zobaczyć, jak ten Zachód wygląda. Dostaliśmy pozwolenie wyblagane, pojechaliśmy w kilka osób: scenarzysta [Andrzej] Szypulski, [Antoni] Wójtowicz – operator, [Andrzej] Konic – realizator, reżyser i szef zespołu. Szef zespołu był poliglotą, więc znał parę języków, i był takim przewodnikiem po wszystkich skomplikowanych rzeczach. Byliśmy w Niemczech wschodnich, potem zachodnich, zahaczyliśmy o Francję, Włochy, potem Austria jeszcze i wróciliśmy. Zrobiłem około 1500 zdjęć, operator robił jeszcze dokumentację kamerą pewnych elementów. Tak się rozpędziłem, że np. nie było w Polsce możliwości, żeby zrobić zdjęcia na przejściu granicznym, to w ogóle nie wchodziło w rachubę. A tam w jednej z miejscowości granica była w środku miasta, to tylko tyle, że nie było nawet żadnego szlabanu, tylko że tu jest granica i tyle. Więc ja tu fotografowałem, wszystko było w porządku, nikt mnie nie zatrzymał. Ale jak znaleźliśmy się we Francji, z rozpędu znowu zacząłem robić zdjęcia, a operator robił kamerami. A tutaj przyszedł przedstawiciel, prawie taki policjant, i powiedział: - „To nie wolno”. Operatorowi kazał zlikwidować nagranie, a ja wytłumaczyłem przez naszego szefa zespołu, że ja nie robiłem zdjęcia, tylko się przymierzałem, bo wiem, że nie można, ale tylko patrzyłem, jak to wygląda. W związku z czym mnie odpuścił, i cała dokumentacja się zachowała. Miałem tych zdjęć masę, więc teraz np. Novotele, które u nas kiedyś były, nowe, bardzo fajne hotele, grały u nas, jak były realizowane zdjęcia. Myśmy jeden z nich adoptowali jako włoski hotel. Był cały wystrój, i różnego rodzaju napisy, i nawet skrzynka pocztowa była zrobiona. Jesteśmy po zdjęciach, i

rekwizytor zdejmuję tę skrzynkę. Patrzę, a tam jest list wrzucony do Włoch, czyli nawet Włoch, który tam rzeczywiście mieszkał, się nabrał, i myślał, że to prawdziwa skrzynka, i wrzucił ten list.

42:51 Była jedna scena na lotnisku w Schönefeld, mieliśmy zdjęcia, to miałem dwa takie lotniska-Schönefeld, i drugie lotnisko w Warnie. W Warnie robiliśmy lotnisko południowoamerykańskie, a wszystkie krzeseleczka w napisach bułgarskich trzeba było zamienić na francuskie i angielskojęzyczne. A z lotniska Schönefeld robiliśmy lotnisko w Monachium. Więc Lufthansa, wszystkie napisy, wszystko jest, podświetlany szyld „Ausgang nach München”. Mamy małą przerwę, bo samolot wylądował, więc przerwa, bo schodzą. W pewnym momencie patrzymy, a po dużych schodach idą Niemiaszkowie i patrzą: „Ausgang nach München”. Widzę, że łokciami się stukają, bo oni myśleli, że wylądowali w Monachium. Ale byli zadowoleni, że wylądowali w Europie Zachodniej, a nie Wschodniej, ale potem się wszystko wyjaśniło.

44:09 Jeśli chodzi o „Misję”, to zupełnie inny okres, bo to był okres rewolucji hiszpańskiej, więc trochę inny czas. Ale też bardzo skomplikowany film. Wtedy produkcja była we Wrocławiu, i byłem tam na dokumentacji, były wybrane obiekty, wiedziałem, co z tymi rzeczami zrobić, ale nie wierzyłem, że będziemy tam to mieli. W pewnym momencie powiedziałem kierownikowi produkcji, że jeśli ja tutaj nie przygotuję od razu rzeczy na Niemcy, i od razu na Bułgarię, bo nie mogę potem czekać, muszą być wcześniej przygotowane elementy scenograficzne. W związku z czym do Bułgarii pojechało z nami 2 tiry dekoracji. Całe szczęście, bo nie mielibyśmy nic. Jak prosiłem, żeby jakiś osiołek przejechał z bagażami przy drodze, po której nasz bohater będzie jechał, to oni mówili: „Czakai małko”, czyli czekaj powoli. Za godzinę też mówił: „Czakai małko” i oczywiście osiołka nie było. Prawie siłą wymusiłem tą decyzję w zespołach filmowych, że zrezygnuję i nie pojadę tam, jak nie będę pewien, że pojadę z tymi wszystkimi elementami. Mówili, że co ja sobie wyobrażam, ale wreszcie się zgodzili na to, i tak jak później się przekonaliśmy, całe szczęście.

46:03 Ja bardzo lubię film historyczny. Nie dość na tym – to jest takie pokonywanie trudności. Właściwie do filmu historycznego, jeżeli chodzi o wnętrza, to trzeba praktycznie wszystko zrobić, bo nie mamy takich rzeczy. Robiłem kilka filmów na zamku w Gołuchowie, gdzie miałem takie kontakty, że jak dziś bym pojechał tam, to mam wszystko. Nawet jak robiłem

gabinet archeologa, to pani kustosz zgodziła się, że mi autentyczne egipskie rzeczy postawi na biurku, żeby to było autentyczne, że on jest archeolog. Tu miałem wejście bez problemu. Czasem jak zmieniałem posadzki, bo były parkiety, jak zmieniałem okna, szybki, te wszystkie elementy, zostawało to wreszcie zaaranżowane do zdjęć, to pani kustosz przyszła i mówi: „Jezus Maria, jak by to dobrze było, jakby to tak zostało, bo tak to powinno być”. Tu było łóżko renesansowe, trochę rozwalone, jakby ktoś przed chwilą wstał z niego. Rzadko kto wie, że były te zamki bardzo zimne, w związku z czym był taki przyrząd jak patelnia z pokrywą, z długim drągiem. Tu się wrzucało kamienie rozżarzone w ognisku, wrzucało się do tej patelni, i tym się jeździło po prześcieradle i pościeli, żeby nagrzać to łóżko. Nawet był nocnik przy tym łóżku. Drugi raz zrobiłem taki film w Dębnie, gdzie były białe ściany. A przecież to były rozmalowane kiedyś. W dworach się mówiło kiedyś: „To teraz się spotykamy w sali malinowej”, bo tam był w kolorze malinowym pokój. Pani kustosz mi powiedziała w Dębnie: -„My mamy odgórne polecenie dyrektora, że ściany muszą być białe we wszystkich zamkach, gdzie nie odkryto czegoś, co było rozmalowaniem ścian”. -„Pani kustosz, ale ja bym to zrobił tkaninami”. -„Ale jak tkaniny?” -„Położę tkaniny na te ściany, ale nic nie zepsuję”. Prawie płakała. Wreszcie ubłagałem ją, i tak. Tkaniny zrobiliśmy sami, imitujące renesansowe tkaniny, to było z grubej tkaniny, tzw. juty, ona ma taką specjalną fakturę. To było szablonami porobione. I stolarze mieli za zadanie zrobić stelaże drewniane z cienkich tyk, i nie dotykać niczego, tylko klinikami trzymały się te stelaże, i na to były tkaniny naciągnięte, i mieliśmy wreszcie efekt taki, jaki powinien być. Pani kustosz przyszła i mówi: -„No tak, to tak to powinno być”. To jest stwarzanie od nowa czegoś, czego nie ma, nie było, czyli zniknęło, i to jest pewna frajda. Jak szkło projektowałem, projektowaliśmy różnego rodzaju naczynia gliniane, kandelabry, to szły do metaloplastyka, wszystko było to robione. Było w pewnym momencie szkło robione do jednego z filmów. Jesteśmy w Lidzbarku Warmińskim, i pani kustosz powiedziała: -„Skąd macie to szkło?”. A ja w hucie siedziałem z tymi panami, którzy to szkło robili, i mówiłem: -„To szkło, które przygotujecie, będzie za czyste, tam trzeba piasku dać, żeby były czasem nawet pęcherzyki powietrza, coś krzywego”, bo to było wszystko ręcznie robione. I ci szklarze się bawili według moich projektów, a potem się okazało, że jestem kiedyś w Zakopanem i patrzę w sklepie: moje szkło tam stoi, bo zaczęli je produkować jako szkło autentyczne.

51:11 Żeby robić film z konkretnej epoki, to muszę o niej wiedzieć wszystko, co najwięcej, tzn. muszę wiedzieć, jak ludzie spali, co jedli, jak się ubierali, jakie mieli fryzury. Scenograf przecież nawet ma prawo ingerencji w kostium, że nie takie coś jest, albo nawet charakteryzację. Miałem kiedyś taką sytuację, że tak były zrobione wąsy, że wyglądały jak przylepione, bo dziewczyna nie zrobiła czegoś takiego, co się nazywa sieczką: są cięte włosy na maciupęńkie. Wtedy brzytwy nie były takie idealne, jak teraz, mamy maszynkę Polsilver. Tu się robi watką przejście z zarostu do niedogolonego. Wtedy dopiero mamy prawdziwą twarz, a nie jakąś wyciętą. Szukałem czasem w antykwariatach różnego rodzaju rzeczy, które by służyły do tego, żeby jak najwięcej poznać o danej epoce; czasem i dziwne rzeczy. Mamy przełom wieku, jest jakiś gabinet, urządzamy wnętrze, i w nim stawiam taki rekwizyt na tym biurczku, i tam były jeszcze cygara. A teraz aktor mówi: „Ale proszę pana, co to jest?” – „Ale dostał pan zegarek z dewizką. Była taka historia, może pan tak zagra, że odpina sobie ten zegarek z dewizki, i stawia pan ten zegarek, bo to jest taki postumencik do tego zegarka, żeby miał pan cały czas przed oczami”. To są takie małe szczególiki.

53:20 Było coś takiego, że to pomagało aktorowi, i jednocześnie operatorowi, że np. dwójka aktorów rozmawia, a kamera pokazuje pewne elementy, czyli dialog idzie z off-u, a tu kamera pokazuje pewne elementy, co na przykład scenografa bardzo cieszyło. Od razu wchodzimy w jakąś epokę wtedy, bo to są tego typu ujęcia. To wymagało ciągłego uzupełniania wiedzy. Na studiach mieliśmy konkretne przedmioty: historia mebla, historia wnętrza, historia kostiumu i historia sztuki. Studia na Akademii trwały 6 lat, to były najdłuższe studia, nie było dłuższych. A historycy sztuki mnie wsparli. Był taki profesor Hołdys, nieprawdopodobny znawca wszystkich szczegółików, do którego można się było masę rzeczy dowiedzieć, czy prof. Rzepińska, która kilka książek napisała na przykład o historii koloru, gdzie też możemy się dowiedzieć masę różnych rzeczy. Dlaczego taki kolor, a nie taki, co on oznaczał. Więc to są te detale, które robią pewien autentyzm na ekranie. To jest bardzo ważne – szczegóły. Np. w „Wiernej rzece” wymyśliliśmy, że tu jest straszna historia, tu Kozacy mogą być. Dziewczyna sprzedaje ostatnie monety na chleb, bieda. Wymyśliliśmy, że jeden ptaszek został, jest w klatce. Pierwszą rzeczą, jak wpadają Kozacy, to okradają z resztek żywności. Jeden Kozak zagrał w ten sposób, że otwiera tą klatkę, łapie ptaka i [gest łamanego karku ptaka]. Oczywiście nie zabił tego ptaka, ale od razu widać, co dalej może być, co dalej może być z tą

dziewczyną, która została we dworze ze starym sługą, który został. „Wierną rzekę” nam przerwał stan wojenny do tego stopnia, że nam nawet zabrali piki kozackie – kawałki drewna oczywiście nie z metalowymi szpikulcami, tylko były zrobione z żywicy. To też zabrano. Potem dokończyliśmy „Wierną rzekę”, ale przeleżała jeszcze 4 lata na półkach, bo nie był sprzyjający czas polityczny. Miałem jeszcze taką przygodę z tą „Wierną rzeką”, że tu budowałem dekorację, środek dworu, cały był budowany na hali. Była zima, i mówię: „Muszę mieć zastawki do dekoracji w atelier za okna, że tam jakiś plener jest. To były albo zdjęciowe, albo rozmalowane zastawki. No i wymyśliliśmy z Żenią Rubaszewską [Euzebia Rubaszewska-Koćwin], która była w kierownictwie produkcji. No i jedziemy na wyjazd z Łodzi, ja się specjalnie ubrałem w amerykańską kurtkę wojskową, i miałem paszport, gdzie miałem wizę amerykańską wcześniej, bo byłem w Stanach. Jedziemy, i oczywiście zatrzymują nas w Tuszynie. Ona pokazuje dokument, że jesteśmy z filmu i tam musimy jechać, to ja mu pokazałem ten paszport, byłem wychylony, widział, że mam amerykańską kurtkę, nic się nie odzywałem. Jeszcze paszport mu się otworzył na tej wizie amerykańskiej. Więc był cyrk z tym. Pojechaliśmy tam, zrobiliśmy zdjęcia, a tu miałem aparat jeszcze – jakby go zobaczył, to by mi zabrał, jeszcze bym pewnie poszedł siedzieć. Więc to też była taka przygoda związana z tym filmem. Potem wszedł na ekrany, i jak film wychodzi później na ekrany, to jest trochę traktowany po macoszemu, chociaż uważam, że jest filmem bardzo dobrze zrobionym.

58:40 Z „Komediantką” jest nowe wyzwanie, bo zupełnie inna epoka, i zupełnie co innego. Musiałem zbudować potężną dekorację na Zdrowiu, cały ten teatr ogródkowy, jak były w Warszawie te teatry. To były całe konstrukcje typowe. To się tak podobało, że później po nakręceniu zdjęć człowiek chciał kupić całą dekorację, bo tu jest blisko ZOO, tu przyjdą ludzie. Ale było takie rozporządzenie, że każdą dekorację trzeba po zdjęciach rozebrać. Później to drzewo kupowali ludzie z wytwórni na opał. Przecież to był idiotyzm kompletny, ale były takie czasy. Nowe wyzwanie, ale bardzo lubię ten okres. Musieliśmy pojechać do Pleszewa, bo tam ojciec jej był zawiadowcą stacji. Taka mała stacyjka jest w Pleszewie, jeszcze wtedy stały tam lokomotywy parowe, i tam kręciliśmy część, i nawet całe wnętrza zawiadowcy stacji. Były jakieś plenery w Łodzi nakręcone, jeszcze ten cały teatr. Czasem się zdarza, że robię scenografię w scenografii, bo tam musiałem zrobić scenografie teatralne z kolei na scenę. Nie wszystko wyszło do filmu, ale trzeba było zrobić pewne rzeczy. Natomiast tam robiliśmy

widownię, bo to były jednocześnie przedstawienia teatralne, ale tu był plebs, tam sobie siedzieli państwo, i przy okazji sobie spożywano różne rzeczy. Natomiast z drugiej strony sceny, całe zaplecze teatru. Nie mogliśmy tego nakręcić, bo tam nie było miejsca, więc była zbudowana dekoracja na hali. Czyli cała maszyneria, wszystkie linki, wszystko zostało zbudowane na hali zdjęciowej, łącznie z widokiem na fragment widowni. Bardzo ciekawa praca, i bardzo fajna przygoda scenograficzna. Jakie rzeczy robiliśmy autentycznie! Nie było jeszcze światła, bo w tamtym czasie dopiero była elektryczność tylko w większych gmachach instalowana, a tu były naftowe lampy, świecone na scenę w formie muszli odbiciami. Operator [Andrzej] Ramlau dowiedział się, że w Pabianicach jest fabryka żarówek. Zrobiliśmy żarówki, jak były wtedy, żeby one nie świeciły tak jaskrawo, tylko z drucikami. Nawet żarówki były autentyczne.

1:02:39 [Pierwsze próby realizacji „Ogniem i mieczem”] Powstał w Łodzi Zespół Filmowy „Lauda”, i szefem był [Jerzy] Hoffman, a kierownikiem produkcji Jurek Michaluk. No i zaproponowano mi robienie tego filmu. Pojechaliśmy na dokumentację, oczywiście po przeczytaniu i przygotowaniu się na nią. Na Ukrainie po stepach jeździliśmy, szukaliśmy miejsc zdjęciowych. W międzyczasie zaczynałem sobie w głowie przypominać różne zdjęcia, np. plenery, które widziałem w Drawsku Pomorskim, bo jest poligon 50 na 50 kilometrów, i tam można różne rzeczy robić, stepy, itp., to samo jest pod Poznaniem. Pierwsze projekty wrażeniowe: jak mogłyby wyglądać rozłogi, dwór Kurcewiczów. Mieliśmy całą dokumentację zrobioną. Jacek Malipan robił zdjęcia kamerą, a ja wszystkie aparatem, i zaczęło się to rozwijać. W jakimś momencie okazało się, że nie dostanie Hoffman dofinansowania, i wszystko się rozeszło. Zespół został zlikwidowany. Jeszcze próbowali coś motać, że może prywatne pieniądze. Pojechałem do Warszawy, wszystko się rozlało. Po 10 latach Hoffman wrócił do tego pomysłu. I Hoffman, i Jurek Michaluk swoje domy zastawili, żeby otrzymać pożyczki bankowe, więc to była już desperacja. W związku z tym ja znowu byłem za drogi, bo musiałem siedzieć w Warszawie miesiąc czy półtora. Szkoda, bo z chęcią bym robił ten film, ale mi przeszło spod nosa.

1:05:06 [„Skarga”] To jest rzeczywiście prawie autentyk. Musieliśmy pojechać do Szczecina. Jak tu zrobić rozwalenie komitetu scenograficznie? Oczywiście znaleźliśmy budynek, a tam i czołgi mają być, i różne dziwne rzeczy. Ciężki film. Te czołgi zostały zabezpieczone, że

dostaniemy, i wreszcie ten budynek. Tam są wywalone przez okna jakieś papiery, meble, gdzieś okna powykrzywiane, cały bałagan trzeba było zrobić scenograficznie. Wymyśliłem taką scenę, że przy ogrodzeniu kościoła, mówię: „Tutaj zrobimy taką scenę, że ciche, ale jednoznaczne pokazanie, że oddanie hołdu ludziom, którzy polegli”. Z rekwizytorem na tym ogrodzeniu stawiamy świece zapalone. I oczywiście natychmiast mamy policję: „Co wy tu robicie?” Nie mieliśmy pozwolenia na to, ale zełgałem: „-Jak to co robimy? Przecież mamy pozwolenie, słyszeliście, panowie, że robimy film, i to jest do kolejnej sceny w filmie”. Pokiwali głową i poszli. Oczywiście scena została nakręcona.

1:06:46 Z Grzegorzem Królikiewiczem poznałem się, jak chodziliśmy do liceum, bo wprowadził on nie mieszka w Pabianicach, tylko w Piotrkowie Trybunalskim, ale przyjeżdżał tu do mojego kolegi, z którym razem się potem wybrali na prawo. Nawet nie wiem, czy Grzegorz skończył prawo, ale chyba tak, a ten mój kolega go nie skończył. Ja byłem zawsze z Grzegorzem – miał swoje zdanie, był zupełnie inny, i to, że ja też byłem inny, to może nas to połączyło. Rozmawialiśmy często, i później miałem propozycję z Pekosińskim. To był ciężki film, bo sama postać, która była autentyczna. Ten człowiek, który był wybitym szachistą, a potem był wrakiem człowieka, przez 2 miesiące musiał być doprowadzany do możliwości, żeby w ogóle się zaczął poruszać, i cokolwiek rozumieć. Pojechaliśmy oczywiście do miejsca, które go dotyczy, czyli do Zamościa. Tam się jeszcze dziwnie złożyło, że przed ratuszem w Zamościu jest ogromna szachownica już na stałe z figurami, tak symbolicznie. Tam musieliśmy robić w liceum zamojskim. Później były inne rzeczy do Łodzi przeniesione, ale na tym dziedzińcu liceum była scena, gdzie wyjeżdża łączność miasta ze wsią, cała propagandowa historia, a tu jeszcze zdjęcia z [Bronisławem] Pekosińskim, i z [Franciszkiem] Trzeciakiem, który grał sekretarza partii, coś takiego. W pewnym momencie Franek się zdenerwował i powiedział: - „Ja nie będę”, i stek najgorszych słów, przekleństw, - „nie będę z nim grał”. Pas, kompletnie nie da rady. Na Królikiewicza też zaczął kląć, usiadł sobie na ławce i koniec. Mówię do Grzegorza: - „Jak on już ciebie kojarzy z Trzeciakiem, to może ja pójdę”. Usiadłem koło niego, siedzimy, nic nie mówimy. W pewnym momencie mówię do niego: - „Panie Franku, niech pan nie robi krzywdy Grzegorzowi. On jest równy chłop. Niech pan zobaczy, ile tu ludzi jest, czekamy na pana, żeby tylko stanął pan przed kamerą”. On znowu klnie jak szewc. - „Przecież jak to szybko zrobimy, to pójdę z panem na to piwo. To może panu trochę nie wolno, ale mnie

też nie wolno, ale trochę łyknijemy tego piwa”. Poklepałem go po ramieniu, i on tak posiedział. Mówię: -„Chodźmy, panie Bronku. On tam zmartwiony, ludzie czekają wszyscy, a pan grymasy takie robi”. -No dobrze”, poszedł, i się scena skończyła. Zagrał i w porządku.

1:11:02 Jest taka scena w Majdanku. Pojechałem do tego Majdanka, i to zgroza, bo mnie się przypomniało. Także powiedziałem, że tam nie pójdę. Z Grzegorzem się potem przyjaźniliśmy jeszcze dalej, ale miał tam swojego scenografa, później tam dalej robił film. Miałem tylko jedną rzecz, że kiedyś, kiedy byłem w Stanach, i oglądałem na Wschodnim Wybrzeżu, tam mój brat mieszka w Virginii, i tam jest bardzo znana reklamowa firma, która reklamuje najlepsze marki: mercedesy, to tamto. A tam pracowała córka mojego brata, nie w biurze projektowym, tylko gdzieś w administracji. Ona powiedziała, że ma tu takiego wujka, z którym chętnie się zobaczy, i mnie tam zaprosili. I mogłem wtedy zostać. Może bym pracował przy realizacji tych filmów reklamowych. W każdym razie byłem jedną nogą, ale potem mówię tak: -„Nie, gdzie ja tam znajdę plenery mazurskie, te brzoźki płaczące”. Wróciłem z powrotem.

1:12:47 [Co jest najciekawsze w pracy scenografa?] Najciekawszy jest ten film, który dopiero będzie. Mnie już w tej chwili to nie grozi, ale to zawsze jest najbardziej ciekawe, to nowe zadanie, jak do tego podejść, jakie są nowe pomysły, gdzie to zrobić, z kim. Trywializuję to, ale to jest wszystko ciekawe, bo tworzy się nową rzeczywistość. Czegoś nie ma-to jest ciekawe. I tu trzeba rzeczywiście każdym filmem uzupełniać wiedzę: jak jedzono, jak co stawiano, te wszystkie drobne rzeczy. To było najciekawsze, bo nie można się tym było znudzić, i zawsze się trzeba było do tego przygotować. Wymyślić obiekty-co ja z tego obiektu zrobię, jak zrobię, żeby było najbardziej autentyczne. Więc to były wszystkie rzeczy, i czasem zadowolenie. Nie zawsze byłem zadowolony z tego, co było zachowane, bo czasem było tak, jak w jednym z filmów. Marysia Kulikowa, która była świetnym dekoratorem wnętrz, urządziła kuchnię taką, jak się widzi w malarstwie holenderskim, że tam i ryby były, i to, masę różnych rzeczy, tu jakieś kuropatwy wiszą, i było to wspaniale przygotowane, a potem oglądamy – bo jeszcze wtedy się oglądało projekcje, w tej chwili mamy zapisy, jest zupełnie co innego – projekcję dopiero po jakimś czasie, bo do tygodnia nawet czasem trwało, że przyjdzie taśma z powrotem, i nic się nie stanie. Mamy fragment tej kuchni, i po prostu operator sobie to zlekceważył, jakby dla niego to nie było nic. Chodzi sobie po tej kuchni dwóch panów,

rozmawiają, i kamera ich łapie na tle ścian. Przecież robi się prostą sprawę, że niech sobie chodzą, rozmawiają, może być od czasu do czasu jak człowiek – rozmawiam, ale coś patrzę, zainteresowało mnie to, ten może też tak patrzeć. Czyli dialog idzie z off-u, a tu kamera ogląda pewne rzeczy, i jest pretekst do pokazania bogactwa tej kuchni, plastycznie wspaniałej. I Marysia w płacz ucieka: -„Ja nie chcę”. Ile się nabłagałem, żeby została, nawet jak Marysia-dama zaczęła bluzgać, bo już nie wytrzymała. Ale tak się zdarzało, ktoś to zlekceważył w jakimś momencie, nie zrobił tego, jak powinno być, i to są wtedy właśnie przykre sprawy. Albo w innym filmie miałem coś takiego, że ktoś wymyślił – nie wiem, czy to nie reżyser – że było futro z niedźwiedzia, które służyło do spania na tym, lub przykrywania się, i to zostało powieszone na ścianie. Potem jestem na projekcji – nie byłem na tych zdjęciach, szykowałem coś innego – i patrzę: -„Jezus Maria, pies Pluto przeleciał przez tą ścianę”, bo było źle oświetlone, i wyglądało jak wycinanka z papieru. Przeleciał tak pies Pluto. I taki efekt-zamiast podświetlić to, bo ciemne futro, to byłoby oświecone, i ta faktura by wyszła, to wiadomo, a trochę było źle podświetlone, i tak. I nie dość, ściany były z autentycznych bali, a dekoracja była na hali zdjęciowej, i gdybym wiedział, że tak będzie to sfotografowane, to bym namalował te bale, byłyby lepsze niż sfotografowane, bo bym zrobił światłocień i tyle. Czasem to są takie momenty, co trochę wkurzają, że się zlekceważy, albo zbagatelizuje coś, i potem wychodzi coś nie tak.

Rozmowa z Bogdanem Sölle, scenografem przez kilkadziesiąt lat związanym z Wytwórnią Filmów Fabularnych w Łodzi, odbyła się w Muzeum Miasta Pabianic 21 lipca 2020.

Bogdan Sölle ukończył Wydziału Malarstwa i Grafiki i Studium Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od drugiej połowy lat 60. XX w. zaprojektował lub współpracował przy scenografii do kilkudziesięciu filmów fabularnych i seriali (m.in. *Stawka większa niż życie*

Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna, *Przepraszam, czy tu biją* Marka Piwowskiego, *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszki Holland, *Wierna rzeka* Tadeusza Chmielewskiego, *Kancierz* Ryszarda Bera, *Dzieje mistrza Twardowskiego* Krzysztofa Gradowskiego, *Szyfrowe prace* Pawła Komorowskiego), spektakli teatralnych oraz wystaw.

Wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Jest członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Polskiej Akademii Filmowej.