https://doi.org/10.18778/8142-068-6.13

Katarzyna Figat*

Czeskie smaczki Janusza Majewskiego
Wywiad z reżyserem

Fot. 3. Janusz Majewski, 16. Przegląd Filmowy „Kino na Granicy", 2014, fot. Marcin Markiton

Katarzyna Figat (**K.F.**): Panie Januszu, mam z Panem taki „kłopot", że Pan sam o sobie i swojej twórczości wiele już napisał[1]. Także na temat kontaktów i pracy z Czechami sporo udało mi się wyczytać w Pana książkach, w wywiadach z Panem, w ostatnio wydanej Pańskiej biografii[2]. Pozostaje mi mieć nadzieję, że uda mi się od Pana wyciągnąć jeszcze coś więcej… i z góry przepraszam, że będę zadawać pytania, na które odpowiedzi już znam – z literatury.

* Uniwersytet Łódzki.

[1] Por. Janusz Majewski, *Retrospektywka*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001; tenże, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie S.C., Warszawa 2006.

[2] Zofia Turowska, *Janusz Majewski: film – kobieta jego życia*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2017.

Janusz Majewski (**J.M.**): A może będzie tak, że ja na te pytania mam teraz nowe odpowiedzi…

K.F.: Przekonajmy się zatem [śmiech]. Panie Januszu, kiedy był Pan po raz pierwszy w Pradze?

J.M.: Pierwszy raz byłem w Pradze przelotnie, kiedy w 1957 roku pojechaliśmy z wycieczką Szkoły Filmowej na Zachód. Pamiętam, że wieziono nas jakimś koszmarnym, prymitywnym autobusem polskiej produkcji – około trzydziestu studentów i kilku pedagogów, a za nami, swoim wygodnym samochodem, jechał jeden z profesorów. Ta wesoła wycieczka pierwszy etap miała właśnie w Pradze. Gdzieś wieczorem wyjechaliśmy z Łodzi i na rano dotarliśmy do stolicy Czech. Zakwaterowano nas, co zresztą było bardzo fajne – w takich botelach, czyli łodziach przycumowanych na brzegu Wełtawy, pełniących funkcje hotelowe. Ciekawe, czy do dzisiaj tam są? Mieliśmy wtedy jeden dzień na zwiedzanie Pragi, która wydawała się nam bardzo atrakcyjna – zarówno pod kątem zabytków i atrakcji turystycznych, jak i… ogólnie: mieliśmy poczucie, że Czesi, generalnie, żyją dużo ciekawiej. Po tym całym dniu, wykończeni zwiedzaniem Pragi, rzuciliśmy się na poszukiwanie topánek. Wiesz, co to były topánky?

K.F.: Nie mam pojęcia.

J.M.: To były takie buty, w Polsce wtedy bardzo poszukiwane i pożądane. Buty sportowe, ale skórzane, dzisiaj powiedzielibyśmy – adidasy, a oni je nazywali „topánky". Na podeszwie z wibramu, a nie z charakterystycznej, powycinanej gumy; takie trzewiki, sznurowane, z porządnej skóry. W Polsce – właściwie nie do kupienia, więc rzuciliśmy się w poszukiwaniu wymarzonych topánek, bo w Czechach też nie wszędzie były one dostępne.

K.F.: Udało się je w końcu znaleźć i kupić?

J.M.: Niestety! Po nieudanych poszukiwaniach wracaliśmy tramwajem z moim nieżyjącym już kolegą, Andrzejem Papuzińskim, na przystań, przy której stał nasz botel, by w końcu odpocząć. Skonani, zajęci rozmową, przysiedliśmy w tym tramwaju, udając, że nie widzimy, że obok stoją kobiety… W pewnym momencie starsza pani, taka typowa mieszczka, już wysiadając, odwraca się do nas i mówi po czesku: „z wami, młodzieńcy, to Polska na pewno nie zginie" – nawiązując, oczywiście, do „…jeszcze Polska nie zginęła". Strasznie nam się zrobiło głupio, więc udawaliśmy, że nie rozumiemy, co ona mówi. I to była moja pierwsza wizyta w Pradze.

K.F.: Pierwszym Pana zawodowym zetknięciem z Czechami, a właściwie – Czechosłowacją i jej kinematografią, były *Zaklęte rewiry* (*Dvojí svět hotelu Pacifik*, 1975). Dlaczego zdecydował się Pan na adaptację tej książki?

J.M.: Przeczytałem książkę Tadeusza Kurtyki[3] i od razu bardzo spodobała mi się jako materiał do adaptacji. Jeszcze jako student Szkoły Filmowej rozmawiałem o tym pomyśle z moim profesorem, Antonim Bohdziewiczem. Myślę, że książka ta przypadła mi do gustu z przyczyn sentymentalnych: moja ciotka, czyli siostra mojego ojca i jej mąż, mieli we Lwowie bardzo znaną restaurację. Była ona usytuowana dokładnie naprzeciwko Politechniki Lwowskiej, a jej głównymi gośćmi byli profesorowie i studenci tej uczelni. Restauracja słynęła z bardzo dobrej kuchni oraz z dużego wyboru win. Była to rzecz unikalna: mój wujek znał się na winach, jeździł po nie specjalnie do Francji, Włoch, Hiszpanii i importował te najlepsze do swojej piwniczki. Można by powiedzieć, że był w tej materii, na tamte czasy, prekursorem: w Polsce była tradycja picia innych alkoholi, a z win pojawiał się jedynie, czasami, tokaj. Na stołach arystokracji rzeczywiście wino pojawiało się już od wieków, ale powszechnie piło się wódkę – w wielu gatunkach. Zwłaszcza we Lwowie, gdzie była wielka, wspaniała fabryka J. A. Baczewskiego[4]. Jako mały chłopak kilka razy zajrzałem na zaplecze i do kuchni w restauracji mojego wujostwa. Mieściła się ona przy bardzo ruchliwej ulicy Leona Sapiehy, w dziewiętnastowiecznej kamienicy. To był dom narożny, który miał jakiś… tajemniczy klimat i podwórko, dotykające restauracyjnej kuchni, w której działy się różne rzeczy: pamiętam na przykład taki ogromny pień z toporem, jak u kata – a to było kuchenne narzędzie służące do rozbierania mięsa… Klimat tego zaplecza zafascynował mnie. Wtedy nie zdawałem sobie sprawy dlaczego, ale bardzo mi się podobało, że jest tam taki gorączkowy ruch, wszyscy się śpieszą, żeby gość nie czekał, a jednocześnie – żeby był zadowolony. Ta atmosfera przypomniała mi się, kiedy czytałem książkę. Być może także dlatego pomyślałem sobie: „to jest materiał na film!".

K.F.: Ile miał Pan wtedy lat?

J.M.: Jak bywałem w restauracji wujostwa? Siedem, może osiem. To było jeszcze przed wojną, a wojna zaczęła się niedługo po moich ósmych

---

[3] Tekst powieści por. np. Henryk Worcell, *Zaklęte rewiry*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957. Prawdziwe nazwisko autora brzmi Tadeusz Kurtyka, a powieść podpisana jest jego artystycznym pseudonimem.

[4] Destylarnia alkoholu (wódek, ale także robionych na ich bazie likierów) Baczewskich działająca we Lwowie od początku XVIII wieku była jedną z najznamienitszych marek polskich tamtego okresu. Pod zarządem Józefa Baczewskiego stała się jednym z największych i najlepszych producentów napojów alkoholowych w Europie. Jak podsumowuje w rozmowie Janusz Majewski: „Wódki Baczewskiego były słynne na całą Europę – jeszcze za czasów C.K. Austrii zyskali tytuł nadwornego dostawcy wódek na dwór cesarski, a takie oznaczenie na butelce dawało bardzo wiele – z handlowego i prestiżowego punktu widzenia".

urodzinach. W trakcie wojny miejsce to przechodziło różne, wymuszone sytuacją polityczną przemiany i ewolucje, ale ja cały czas tam bywałem. Oni mieli syna dokładnie w moim wieku, z którym się kolegowaliśmy. Ja odwiedzałem jego albo on przychodził do nas… i dzięki temu wciąż miałem „wgląd" w ten lokal i jego zaplecze. Pracował tam na przykład taki starszy kelner, Florian, stary kawaler, bardzo charakterystyczny typ zresztą, który miał maniery szambelana cesarskiego dworu: bardzo dystyngowany, poruszał się jakby występował na scenie. Fascynowałem się obserwując, jak usługuje gościom. Pamiętam, że bardzo gorszyły go niestosowne zachowania gości, zupełnie niewyobrażalne przed wojną. On to tak tłumił w sobie… i naprawdę wyglądał jak szambelan!

To są wspomnienia, obrazy, które weszły mi w głowę, młodą i głupią, i zostały. Potem wykorzystywałem je w filmach, opisywałem w książkach. Stąd też wzięły się *Zaklęte rewiry*, które bardzo mocno pobudziły moją wyobraźnię. Poza tym były one drugą z kolei adaptacją, po *Zazdrości i medycynie* (1973)[5], właściwie z tego samego okresu, w podobnym klimacie. W ten sposób zacząłem serię filmów, będących adaptacjami literatury.

K.F.: Skąd zatem pomysł, żeby *Zaklęte rewiry* realizować akurat w Czechosłowacji?

J.M.: Prawdę mówiąc, stało się tak w pewnym sensie… przypadkiem. Kiedy powstał zamiar ekranizacji powieści *Zaklęte rewiry*, chciałem nawiązać kontakt, koprodukcję z Węgrami, a zdjęcia realizować w Budapeszcie, który może poszczycić się licznymi, starymi, tradycyjnie zachowanymi restauracjami. Trasa na Węgry wiodła, z jakiegoś powodu, przez Pragę, w której zatrzymaliśmy się na odpoczynek. Dotarliśmy do Pragi, pamiętam – był taki piękny dzień, jak dzisiaj [rozmowa odbyła się w połowie maja 2017 roku – przyp. K. F.]. Szliśmy od strony Václavskiego náměsti i w pewnym momencie z jednej z restauracji wybiegł pikolak, w długim fartuchu,

[5] Był to film na podstawie powieści Michała Choromańskiego pod tym samym tytułem (por. np. Michał Choromański, *Zazdrość i medycyna*, Wydawnictwo Literackie, Poznań 1957). Zofia Turowska w biografii Janusza Majewskiego wspomina, że to właśnie Choromański odkrył Kurtykę i wsparł jego literackie działania: „Taki świat [który już nie istnieje – przyp. K. F.] znajduje [Janusz Majewski] w książce Henryka Worcella, a właściwie Tadeusza Kurtyki, który nim zaczął pisać, pracował jako pomywacz, a wreszcie kelner w luksusowym Grand Hotelu przy ulicy Sławkowskiej w Krakowie. Bywał tam w restauracji znany i już zamożny autor *Zazdrości i medycyny* – Michał Choromański. Pewnego wieczoru ośmielony kelner Kurtyka zwierza się słynnemu autorowi, że sam próbuje pisać, a Choromański przyrzeka przeczytać jego rękopis. Jest pod wrażeniem sensacyjnej wręcz lektury, wymyśla debiutantowi tytuł i pseudonim. W tamtej chwili rodzi się właśnie Henryk Worcell i autor *Zaklętych rewirów*" (cyt. za: Zofia Turowska, *Janusz Majewski: film – kobieta…*, s. 209–210).

z tacą. Niósł ją w górze, opartą na jednej ręce, a na niej stało sześć świeżo natoczonych piw, z piękną pianą, w dużych, klasycznych kuflach. Przebiegł przed nami przez ulicę i zniknął w jakiejś bramie. Zaciekawiony spojrzałem, co tam może być – i okazało się, że biura! Wtedy zrozumiałem, co się potem potwierdziło: Czesi mają tak głęboko zakorzenioną kulturę gastronomiczną i piwną, że jest rzeczą normalną, że dzwoni się do restauracji i prosi, żeby ktoś przyniósł do domu czy do biura świeżo lane piwo… Zresztą, wiele lat później, gdy już zaprzyjaźniłem się z czeskimi współpracownikami, bywałem w domu mojego współscenarzysty Pavla Hajnego. Odbywało się to w analogiczny sposób: nie zdarzało się, żeby on wyciągał i otwierał butelkowane piwo, tylko wysyłał do pobliskiej restauracji syna albo żonę i za chwilę któreś z nich wracało z dzbanem pełnym piwa – świeżego, prosto z beczki, które, oczywiście, jest dużo lepsze niż takie z butelki.

Jak to zobaczyłem, pomyślałem, że Praga to jest miejsce, gdzie kultura restauracyjna wciąż jest taka, jak przed wojną i że tutaj będzie nam łatwo znaleźć jakiś stosowny do potrzeb filmu lokal. Nie pomyliłem się – jeszcze tego samego dnia odkryliśmy Obecní Dům. To była taka… po polsku powiedzielibyśmy: obywatelska resursa[6], a w tamtych czasach można by wręcz nazwać to miejsce domem kultury: na dole restauracja, kawiarnia, a na piętrze były sale balowe, ale także gabinety. Budynek ten wybudowano około 1900 roku, w pięknej secesji. Ogromnie spodobała mi się główna sala, a przede wszystkim – klimat tego miejsca.

K.F.: Dojechaliście w ogóle do Budapesztu, czy Praga tak bardzo podbiła Wasze serca, że podjęliście decyzję bez weryfikacji wcześniejszych planów?

J.M.: Nie, nie pojechaliśmy już nigdzie dalej – zrezygnowaliśmy z Budapesztu.

K.F.: Czyli Praga „gra" Kraków…

J.M.: …tak, ale to wiedzieli tylko czytelnicy książki, bo w filmie miejsce akcji jest nieokreślone.

K.F.: To właśnie zwróciło moją uwagę – filmowy Hotel Pacifik mógłby być, na dobrą sprawę, wszędzie. Zrobił Pan film niezwykle uniwersalny.

J.M.: Tak, to była nasza świadoma decyzja, że wszystko to ma dziać się gdzieś w Europie, przed wojną, w latach 30. – co wynika z ubiorów, zachowań. Bez konkretów.

Ciekawy dowód na tę uniwersalność dali włoscy dystrybutorzy. Po zakupie filmu do dystrybucji we Włoszech zrobili dubbing…

---

[6] Oficjalnie nazwę tego miejsca tłumaczy się na język polski jako Miejski Dom Reprezentacyjny w Pradze.

K.F.: …to typowa praktyka dla tego kręgu kulturowego.

J.M.: Tak, ale oni z naszego Romka, którego grał Marek Kondrat, zrobili Romano. Romano, biednego Włocha, który za pracą wyjechał gdzieś na północ Europy – choć też nie powiedzieli, gdzie dokładnie. Co najciekawsze i najdziwniejsze, dodali w dźwięku czytane z *offu* teksty listów, które on pisze do mamy, skarżąc się jej na złe traktowanie, wynikające rzekomo z tego, że jest Włochem…

K.F.: Niesamowite… Państwo, mam na myśli twórców filmu, się na to zgodziliście?

J.M.: Nie dość, że się nie zgodziliśmy, to nawet chcieliśmy iść z tym do sądu.

K.F.: No właśnie, bo to jest chyba ingerencja znacznie wykraczająca poza ramy umowy dystrybucyjnej.

J.M.: Pamiętaj, że to był taki czas, że wszystko było można, a my nie mieliśmy żadnych środków, żeby się temu przeciwstawić. Trzeba byłoby wynająć we Włoszech adwokata, wynegocjować z nim procent – wtedy on najpewniej wydusiłby jak najwięcej pieniędzy dla siebie, dla maksymalizacji swojej prowizji. Ale myśmy tutaj, w Polsce, byli wtedy… dzicy. Ja nie mogłem tego prywatnie zrobić, bo nie miałem właściwie prawnego tytułu: formalnie byłem jedynie wynajęty do reżyserii filmu, a producentem był Film Polski, który w ogóle nie zareagował i sprawa umarła. A była szansa na wielki dym, na rozgłos – dla filmu.

Drugą szansę pogrzebała wdowa po autorze powieści, pani Kurtykowa. Kilka lat po *Zaklętych rewirach* zaproszono mnie jako wykładowcę gościnnego reżyserii filmowej na Uniwersytet Stanu Kansas zlokalizowany w miejscowości Lawrence, w Stanach Zjednoczonych. Tam odwiedził mnie pewien hollywoodzki producent, proponując współpracę: byli zainteresowani zrobieniem remake'u *Zaklętych rewirów*, osadzonego w realiach amerykańskich albo we współczesności, albo też w latach 30. XX wieku. To kolejny dowód na to, o czym wcześniej wspominaliśmy: na uniwersalność tego filmu[7]. Ucieszyłem się, bo, nie mówiąc o honorariach,

[7] Takie spostrzeżenia były udziałem nie tylko producentów i krytyki, lecz także widzów – również zagranicznych. Janusz Majewski wspomina dyskusję po projekcji filmu *Zaklęte rewiry* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, która odbyła się w ramach prestiżowego cyklu „Nowi reżyserzy. Nowe filmy" w kwietniu 1977 roku: „Pokaz *Zaklętych rewirów* w MOMA był niezwykły: sala nabita, atmosfera od początku przyjazna, przywitano mnie ciepło przed filmem i bardzo gorąco oklaskiwano po projekcji. Potem zaczęła się dyskusja. Tym się różniła od takich, jakie znałem w Polsce, że prowadzący nie musiał nikogo zachęcać do zabrania głosu, raczej miał problem z nadmiarem chętnych. Najbardziej zapamiętałem dwa głosy: najpierw jakiś młody człowiek oświadczył, że to w gruncie rzeczy jest film o nim, bo on też jest kelnerem i w swojej pracy ma do czynienia z takimi

które były dla nas wtedy niebotyczne – taka była siła dolara w Polsce – chciałem mieć hollywoodzkie warunki produkcyjne.

K.F.: Czyli to Panu zaproponowali reżyserię?

J.M.: Tak, proponowali, żebym to ja zrobił ten *remake* na ich zlecenie.

K.F.: Dlaczego zatem nie doszło do realizacji?

J.M.: Niestety – pani Kurtykowa, po konsultacji z rodziną, z góry założyła, że Amerykanie chcą ją oszukać i nie zgodziła się sprzedać praw do adaptacji książki, więc ani wola moja, ani polskiego producenta nie wystarczyła, by nawiązać współpracę z Amerykanami. To była prosta kobieta, która nie rozumiała szansy, przed którą wszyscy stanęliśmy.

K.F.: No dobrze, wróćmy zatem do Europy i realizacji *Zaklętych rewirów*. Praga Pana urzekła, podjęto decyzję o nawiązaniu współpracy z Czechosłowacją. Kiedy i w jakich okolicznościach poznał Pan Pavla Hajnego, czeskiego scenarzystę?

J.M.: Nie mogę sobie przypomnieć, kto nas skontaktował, ale wkrótce po tym, jak się poznaliśmy, okazało się, że on też jest miłośnikiem jazzu! Co więcej, czytywał regularnie tematyczne czasopismo – „Jazz Forum" – po polsku. W ten sposób nauczył się naszego języka, więc ja mogłem mówić do niego po polsku, a szybko zorientowałem się, że jeśli rozmawiam z mówiącym po czesku inteligentem, który nie mówi zbyt szybko i nie używa slangu – to ja go rozumiem. W naszych dwujęzycznych rozmowach doszliśmy do takiego stanu, że wprawdzie z czasem każdy z nas nauczył się mówić w języku drugiego, ale między sobą rozmawiamy cały czas tak, jak na początku i rozmowa jest absolutnie płynna i bez zakłóceń.

My nie zastanawialiśmy się nigdy nad tym, ale to jest do tego stopnia dziwne, że kiedyś zaczepiła nas na ulicy w Pradze jakaś pani, jak się okazało – z pochodzenia Amerykanka, z zawodu lektor języka czeskiego, językoznawca, i mówi: „przepraszam, że panom przeszkadzam, ale słyszę, że panowie mówią jakimś dziwnym językiem, to znaczy jednego, tego pana [wskazując na Hajnego – przyp. K. F.] rozumiem, ale tego pana [Janusza Majewskiego] mniej rozumiem… Czy to jest jakieś czeskie narzecze?" [śmiech]. Dopiero kiedy jej wyjaśniliśmy, o co tutaj właściwie chodzi, stwierdziła: „no tak, przecież te języki mają wspólne korzenie". Rzeczywiście, nieraz

---

samymi problemami. Na to wstała młoda dziewczyna i powiedziała, że co prawda nie jest kelnerką, ale jej dylematy życiowe związane z pokonywaniem szczebli kariery zawodowej, historia jej dorastania do poczucia własnej wartości i godności zostały w tym filmie przedstawione ze zdumiewającą wiernością, więc to jest film o niej. Poczułem ogromną satysfakcję, bo miałem tu wyraźne potwierdzenie, że moje założenie się sprawdziło: chciałem opowiedzieć historię uniwersalną, która nie dzieje się *tu i teraz*, jak nieraz postulowała polska krytyka, ale *zawsze i wszędzie*, niezależnie od czasu i miejsca na ziemi" (cyt. za: Janusz Majewski, *Ostatni klaps*, s. 204–205).

w języku czeskim napotykałem słowa, które przypominały mi się w staropolskiej wersji: na przykład wszyscy się śmieją, że po czesku miłość to jest „láska", ale tu nie chodzi o laskę w znaczeniu typowym dla języka polskiego, tylko o łaskę! Miłość i łaska – to już jest coś zbliżonego, prawda? No i jeszcze druga osobliwość, to są tak zwane – przez nas zwane – „czeskie błędy": my mówimy „pokrzywa", a oni mówią „kopřiva" – nie wiadomo dlaczego mają przestawione sylaby i takich słów jest co najmniej kilka.

K.F.: Jak zatem wyglądała Panów współpraca na polu zawodowym?

J.M.: Opowiedziałem Hajnemu, o czym jest książka, sam pomysł bardzo mu się spodobał, i zaczęliśmy pracować nad scenariuszem. Najpierw on przyjechał do Warszawy, pisaliśmy wspólnie, potem on wrócił do Pragi i tam kończył według naszych ustaleń. Na ostatnie szlify ja pojechałem do Pragi. Cały ten proces trwał kilka miesięcy, a potem scenariusz został sprawnie zatwierdzony przez obie strony koprodukcji, a ja stanąłem przed następną ważną decyzją: kto będzie operatorem.

K.F.: W *Zaklętych rewirach* zdecydował się Pan na Miroslava Ondřička. Rozumiem, że to była Pana, a nie odgórna decyzja?

J.M.: Założenie koprodukcji było takie: reżyser polski – operator czeski. Miałem jednak prawo wyboru, więc zaczęli mi pokazywać filmy różnych operatorów, a mieli kilku naprawdę bardzo dobrych autorów zdjęć. Kiedy zobaczyłem zdjęcia Ondřička, od razu wiedziałem, że to z nim chciałbym pracować. „Ale on, zdaje się, nie może…" – Czesi zaczęli kręcić. Szybko dowiedziałem się, o co szło: Mirek niedługo przedtem wrócił z Ameryki, gdzie robił z Milošem Formanem, swoim kolegą ze studiów, film *Odlot* (*Taking Off*, 1971). Pamiętaj, że były to lata 70. i niezbyt dobrze taka niezależność była widziana; poza tym pojawiła się zawiść: Ondřiček ze Stanów przywiózł duże pieniądze, za które od razu kupił sobie w czeskim Peweksie piękne auto – Saaba, a pod Barrandovem, na skale, wybudował fantastyczną willę, więc wszystko było jasne – koledzy nie mogli go lubić i robili wszystko, żeby uniemożliwić mu pracę w zawodzie tu, w Czechosłowacji.

Mnie na tę sytuację nastawił już wcześniej Hajný. Mówił mi: „słuchaj, jemu trzeba pomóc, oni chcą go zgnoić, żeby w ogóle nie miał pracy. On na razie ma pieniądze, ale te pieniądze kiedyś się skończą. A w ogóle, poza tym, jest bardzo zdolny i trzeba mu pomóc". Wiedząc to wszystko, uparłem się. Powiedziałem, że tylko z tym operatorem mogę robić swój film. No więc decydenci, skwaszeni, zgodzili się. I tak poznaliśmy się z Miroslavem Ondřičkiem. Mirek był do zjedzenia! Przesympatyczny facet, z którym natychmiast znaleźliśmy wspólny język. Jestem absolutnie przekonany, że jego wkład w ten film jest bardzo istotny. Ten klimat, który panuje w *Zaklętych rewirach*, to w dużej mierze jego zasługa.

K.F.: Czyli Ondřička wybrał Pan – a pozostałą część współpracowników z czeskiej strony?

J.M.: Założenie „pół na pół" dotyczyło wszystkich pionów. Na przykład: głównym scenografem był Czech, ale dekoratorem wnętrz był Polak – wszystko to się mieszało. Także do pionu reżyserskiego dali mi Miroslava Dvořáčka – zawodowego drugiego reżysera, takiego, który samodzielnie filmów nie robił, ale właśnie asystował. On świetnie znał czeskich aktorów, dlatego proponował mi różne osoby, pokazywał fragmenty występów, filmów – dzięki temu mogłem dokonać wyboru czeskiej części obsady, bo aktorzy też byli przemieszani. Na przykład Roman Skamene – młody chłopiec, który występuje w roli Fritza, nie był aktorem zawodowym; był gitarzystą popularnego zespołu rockowego! Nie pamiętam, kto wpadł na to, żeby jego zaproponować, ale jak go zobaczyłem i zrobiliśmy pierwsze próby – bardzo chętnie zaakceptowałem jego kandydaturę. W roli właściciela Hotelu występuje wybitny aktor czeski, Čestmír Řanda. Też przy okazji *Zaklętych rewirów* poznałem aktora polskiego pochodzenia, od urodzenia mieszkającego gdzieś w cieszyńskim, ale po stronie czeskiej, który nazywa się do tego wszystkiego… Polaczek[8] [śmiech]. On, zresztą, wystąpił potem w epizodach także w moich następnych filmach.

K.F.: No właśnie: w *Zaklętych rewirach* pojawia się zaledwie kilku czeskich aktorów, przewagę ilościową mają jednak aktorzy polscy; w kolejnej polsko-czechosłowackiej produkcji w Pańskiej reżyserii, czyli *Słonej róży* (*Slaná růže*, 1982) jedną z głównych ról zagrała czeska aktorka, Daniela Vacková, a w ostatniej – w *Czarnym wąwozie* (*Kainovo znamení*, 1985) – większa część obsady to Czesi. Czy praca z aktorem czeskim różni się czymś od pracy z aktorem polskim? To pytanie przede wszystkim nasuwa się odnośnie prowadzenia aktorów występujących w rolach wiodących, czyli na przykład współpracy z Danielą Vackovą.

J.M.: Ona jeszcze wtedy nie była popularną aktorką. *Słona róża* to był jeden z jej pierwszych filmów i, prawdę mówiąc, nie wiem, co się potem z nią stało. Nie ukrywam, że wybór ten był podyktowany jej urodą…

K.F.: …typowo semicką urodą[9]. Przy tym, według mnie, nie była ona zbyt ładna… przede wszystkim – była bardzo chłopięca.

J.M.: No tak, miała ostry profil i taką… wydłużoną twarz. Miała też trochę za mało ciała [śmiech]. Braliśmy zdaje się także pod uwagę to, że

---

[8] Mowa o Bronislavie Poloczku. W *Zaklętych rewirach* zagrał epizodyczną rolę – jednego z kelnerów.

[9] Według oryginału literackiego główna bohaterka *Słonej róży* była Żydówką czeskiego pochodzenia.

trochę umiała grać na skrzypcach – chociaż wiadomo, że chodziło tylko o poprawne trzymanie instrumentu, a muzycznie wszystko zostało podłożone.

W tych trzech filmach miałem okazję zetknąć się z bardzo wieloma aktorami, na różnych etapach ich karier. W *Zaklętych rewirach* na przykład pojawił się w roli szefa sali pewien dżentelmen. To nie był aktor teatralny, tylko amator, który stał się potem aktorem, grając w wielu filmach i był przez Czechów bardzo ceniony. Angażowano go ze względu na jego prezencję – dobrze wyglądał we fraku. Właśnie w tej roli, maestro, szefa kelnerów, który ma oko na całą salę, był bardzo dobry. W *Czarnym wąwozie* natomiast wystąpił wybitny aktor, bardzo tam ceniony, który zagrał w wielu czeskich filmach – Petr Čepek. Świetny aktor, bardzo dobrze się z nim pracowało.

Był jeszcze jeden aktor czeski, który wziął udział w *C.K. Dezerterach* (1985) – Josef Abrhám. To była prawdziwa czeska gwiazda – rozpoznawalność zyskał po serialu, który zresztą tutaj, w Polsce, też był emitowany – mówię o *Szpitalu na peryferiach* (*Nemocnice na kraji města*, 1977–1981, reż. Jaroslav Dudek). Czyli, jak widzisz, zdarzało mi się pracować także z gwiazdami [śmiech].

K.F.: A czy sam system pracy z aktorem w jakiś sposób różni się? Daniel Olbrychski powiedział mi w niedawnym wywiadzie[10], że inteligentni ludzie, twórcy, dogadają się zawsze, dlatego praca Polaka z Czechem, Polaka ze Słowakiem, Polaka z Niemcem czy Polaka z Polakiem – wygląda tak samo.

J.M.: Oczywiście, szczególnie – w tej samej branży. Przecież technologia jest właściwie taka sama – wszędzie. Kiedy robiłem mój debiut – *Sublokatora* (1966), przyjechał do Polski na zaproszenie Szkoły Filmowej Kirk Douglas. Profesor Jerzy Bossak, który był wtedy dziekanem Wydziału Reżyserii i równocześnie kierownikiem Zespołu Filmowego „Kamera", który produkował mój film, czyli… jakby moim szefem – podwójnie, przywiózł go na plan do Wytwórni Filmów Fabularnych na Łąkową w Łodzi, żeby pokazać, jak pracuje absolwent, robiący swój pierwszy film. I wiesz co? Douglas był szczerze zdziwiony, że to wszystko jest takie samo, jakie on zna z Hollywood! Przecież to takie samo studio, tak samo buduje się dekoracje, taka sama kamera… Jakby na to spojrzeć z perspektywy historycznej, począwszy od lat 20. cała zachodnia Europa uczyła się robić filmy od Amerykanów, a myśmy uczyli się tego

[10] Katarzyna Figatová, *Polovica ponúk zo zahraničia sa ku mne nedostala. Rozhovor z Danielom Olbrychským*, [w:] *Nemecká jeseň*, red. Michal Michalovič, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2017, s. 126–146.

od Niemców – stąd niemieckie nazwy używane do dzisiaj, na przykład „szwenkier" – „szwenk" to jest, po niemiecku, przesunięcie, czyli ruch poziomy, zatem „szwenkier" to facet, który rusza kamerą… i tak dalej. Tak więc dogadywanie się jest bardzo proste, bo wszyscy wiedzą, na czym to polega – no, przynajmniej ci, którzy robią niepierwszy film. Nigdy nie było żadnych problemów.

No, tylko język rozmowy był inny… ale ja coraz bardziej zakochiwałem się w języku czeskim, z coraz większą przyjemnością i coraz śmielej z nimi rozmawiałem. Teraz ta umiejętność niestety już trochę się u mnie zatarła, bo od niemal trzydziestu lat mam z językiem czeskim jedynie okazjonalne kontakty, ale nawet jak od czasu do czasu gdzieś tam bywam – momentalnie wszystko mi się przypomina. Z kelnerami nadal jestem w stanie spokojnie rozmawiać. Kiedyś miałem wręcz taką sytuację, chyba w 1989 roku – wtedy Niemcy z NRD przyjeżdżali do Warszawy po wizy zachodnioniemieckie. Na Saskiej Kępie zawsze były tłumy Niemców, a w tej okolicy usytuowana też była ambasada czy konsulat czeski. Któregoś dnia znalazłem się przypadkowo na tej ulicy, wśród Niemców, i nagle jakaś kobieta zwraca się do mnie po czesku, próbując wysłowić się tak, żebym ja ją zrozumiał… a ja miałem akurat język na bieżąco, więc zaczynam z nią rozmowę – po czesku. Ona to przyjęła z lekkim zdziwieniem, a pod koniec rozmowy pyta mnie, co ja robię w Polsce? Odpowiadam, że jestem tutaj na stałe. – „Vy nejste Čech?" (Pan nie jest Czechem?) – No ne. (No, nie.) – „No víte, byla jsem přesvědčená, že jste Čech!" (No wie pan, a ja byłam przekonana, że pan musi być Czechem!) – i takie sytuacje to dla mnie wielka przyjemność.

K.F.: A czy w pracy z aktorem, gdzie ważne są niuanse, emocje, bariera językowa, która, jak Pan mówi, w życiu codziennym szybko się zatarła, była jakimś problemem?

J.M.: Aktorzy nawet nie próbowali rozmawiać ze mną po polsku. To byłoby niemożliwe, ponieważ nie mieli tak dużego kontaktu z językiem polskim, jak ja z czeskim, z którym stykałem się na co dzień, przez cały dzień. Oni przyjeżdżali tylko zagrać swoją rolę, więc jeden miał jeden dzień zdjęciowy, inny – pięć, ale to było cały czas za mało. Na szczęście ja już na tyle radziłem sobie z czeskim, że potrafiłem z nimi rozmawiać samodzielnie – nie potrzebowałem nawet tłumacza.

Zresztą w pewnym momencie zacząłem podejrzewać, że może ja już kiedyś byłem Czechem, bo to wszystko niewiarygodnie szybko poszło! Marek Kondrat też momentalnie „załapał" język czeski, więc teraz, kiedy on, mieszkający w Hiszpanii, gdzie się ostatnio osiedlił, do mnie dzwoni, to – dla kawału – rozmawiamy po czesku [śmiech].

K.F.: Jakoś mnie to nie dziwi, w Panów przypadku…

J.M.: … no właśnie [śmiech]. No więc: bariery językowej nie było żadnej, jeżeli o mnie chodzi.

K.F.: Czyli prowadzenie aktorów, także po czesku – nie było problemem. Wracając na chwilę do mieszanej narodowościowo ekipy: czy jest jakaś różnica we współpracy z Czechami, która mogłaby wynikać z tego, że są kształceni inaczej niż Polacy albo po prostu przyzwyczajeni do nieco odmiennych warunków pracy?

J.M.: Oni przede wszystkim mają inną mentalność, trochę taką… niemiecką. Są bardzo pragmatyczni, traktują pracę w filmie jako rzemiosło. Każdy z nich traktuje swój wycinek pracy bardzo serio, dlatego są bardzo dobrymi współpracownikami od strony zawodowej, rzemiosła filmowego.

Pamiętam taką sytuację: chciałem wkupić się w ich łaski, no bo wiadomo – zawsze na początku jest pewna rezerwa. Mieliśmy w ekipie Pisztę (to chyba zdrobnienie od Józefa) – ostrzyciela – to asystent kamery, który zajmuje się fokusem [prowadzi ostrość – przyp. K. F.]. Piszta wyglądał trochę na Cygana, był bardzo blady… a może on był Słowakiem? W każdym razie w Czechosłowacji uchodził za jednego z najlepszych, operatorzy chętnie z nim pracowali, bo był szalenie precyzyjny, nie nawalał – a wtedy, w czasach analogowych, to było ważne. Dzisiaj, przy cyfrze[11], zrobienie następnego dubla to nie jest żaden problem, a dawniej zawsze oszczędzało się taśmę. Z architektury[12] pozostał mi w oku pewien nawyk – umiejętność oceny odległości. No więc: przygotowujemy ujęcie, jest kamera, jest aktor i ten Piszta, ostrzyciel, mierzy swoją taśmą odległości od kolejnych pozycji aktora w scenie: zaczyna tam, potem przechodzi tu, potem coś skraca… i za każdym razem wynik pomiaru zapisuje. W pewnym momencie on mierzy, a ja mówię: 165. On patrzy: 165! Oczywiście, trochę blefowałem, ale mi się udało. Wymieniłem tak kilka odległości i od razu zmienił się jego stosunek do mnie: „Ooo, vy máte oko!" – i odtąd bardzo mnie cenił jako fachowca, a przecież byłem, właściwie, na początku swojej filmowej drogi.

Z Pisztą wiąże się jeszcze jedna anegdota: przy ostatniej mojej polsko-czeskiej produkcji, *Czarnym wąwozie*, Piszta znowu był w ekipie. Wszyscy zjechaliśmy się do Wrocławia, żeby zrobić zdjęcia w atelier ówczesnej wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych[13]. Jak już rozmawialiśmy,

---

[11] Mowa o cyfrowej technologii zapisu i odtwarzania obrazu.

[12] Przed studiami w Szkole Filmowej Janusz Majewski ukończył studia w zakresie architektury na Politechnice Krakowskiej. Jego pracą dyplomową był projekt architektoniczny wytwórni filmowej, która miałaby zostać wybudowana w Łodzi.

[13] W 2011 roku Wytwórnia Filmów Fabularnych została przekształcona w Centrum Technologii Audiowizualnych (CeTA).

niektóre słowa znaczą w języku polskim i czeskim zupełnie coś innego; między innymi polskie „szukać" – po czesku „šukat" – to znaczy po prostu „pieprzyć", w rozumieniu seksualnym. Tak się złożyło, że kierownik budowy dekoracji we Wrocławiu nazywał się… pan Szukalski. Jak się Czesi dowiedzieli, że on się nazywa Szukalski – oszaleli z radości! Wkrótce potem nazwali Pisztę Szukalskim… [śmiech]. Różne zabawne sytuacje się zdarzały w takiej międzynarodowej ekipie.

K.F.: *À propos* pionu operatorskiego: w Polsce słynie Pan z długotrwałych związków, także tych filmowych, a w koprodukcjach za każdym razem pracował Pan z innym autorem zdjęć.

J.M.: To zmieniało się zależnie od sytuacji. Przy *Słonej róży* na przykład Mirek był zajęty – pewnie robił *Ragtime* (1981) z Formanem… – więc dali mi innego operatora, starego wyjadacza, który zrobił masę filmów – nazywał się Josef Pávek. Nie był artystą, ale był świetnym rzemieślnikiem i bardzo fajnym człowiekiem. Znowu zabawne wspomnienie: robiliśmy scenę w dekoracji, sytuacja przed przełomem w romansie, wieczór, bohaterowie są w hotelu czy w jakimś pensjonacie, ona siedzi w koszulce nocnej na łóżku, on coś jeszcze tam robi, chodzi, a za chwilę miała się z tego rozwinąć scena miłosna. Aktorka przygotowana do zdjęć siedzi już na tym miejscu, z którego zaczynamy ujęcie, technicy coś tam jeszcze poprawiają. W pewnym momencie Pávek mruga do mnie, woła do kamery: „Poď, podívej se!" (Chodź, popatrz!). Ja zaglądam w kamerę, a tam jest wykadrowane… makrozbliżenie intymnych części naszej aktorki! Usiadła tak jakoś głupio, że koszulka jej nie zasłaniała i na cały ekran… Ja mówię: „toczymy to!", ale ona chyba wyczuła, że coś jest nie tak, poprawiła się i zniknął obraz, którego nie zdążyliśmy utrwalić… [śmiech]. Takie więc panowały stosunki, wręcz kumpelskie. Z czasem zaprzyjaźniłem się z całą czeską częścią ekipy, do końca byliśmy na stopie bardzo koleżeńskiej.

W trzecim filmie znowu był inny operator – nazywał się Valenta. Richard, i tak oni to imię czytają: nie po angielsku czy francusku, tylko tak, jak zapisane – z brzmiącym „ch". Bardzo kulturalny facet. Kiedyś mi powiedział, że zazdrości nam, Polakom, historii.

K.F.: W jakim sensie? Uzasadnił swoją opinię?

J.M.: Owszem. Widzisz, myśmy mieli taką przewagę nad nimi, że panujący w Czechosłowacji reżim był o wiele bardziej sztywny niż w Polsce. Większość tych Czechów, których ja znałem, czyli wywodzących się ze środowiska filmowego, posiadało tak zwane chaty, czyli domki letnie, wakacyjne czy weekendowe, gdzie mogli uciec z miasta – na weekend, na zieloną trawkę. W tych chatach mieli telewizory, których anteny były nastawione na polską telewizję. Wtedy w Polsce ukazywało się wyjątkowo dużo

amerykańskich filmów, nowych, o czym oni, w swojej sytuacji politycznej, nie mogli nawet pomarzyć. A przy okazji niektórzy z nich, w tym Valenta, trochę zaczęli się interesować polską historią w jej szerszym, głębszym wymiarze. Pewnego dnia Richard mówi mi: „ja vám závidím" – to znaczy: „ja wam zazdroszczę". Pytam więc: a czego Ty nam zazdrościsz? – „waszej historii". I uzasadnia: „bo może wasza historia to jest historia przegranych akcji i walk, ale myśmy nie mieli nawet takiej historii – wszystko oddawaliśmy z góry, bez żadnych oporów". To jest prawda, bo przecież Czesi przez niemal trzysta lat byli właściwie parobkami Niemców! Język czeski zaczął się odradzać dopiero w XIX wieku – tak naprawdę nie tyle zaczął się odradzać, co odtwarzano go na podstawie gwary ludu. Niemcy przecież wymordowali całą szlachtę te trzysta lat temu, pod Białą Górą, zawładnęli terenami czeskimi, te zamki, pałace – stawiali i rządzili nimi Niemcy. Językiem oficjalnym był niemiecki, a czeski pozostał językiem służby, jakby… dialektem. Dopiero w XIX wieku kilku światłych ludzi zaczęło nad tym pracować i stworzyli podstawy języka czeskiego, który my teraz znamy. Zresztą, o czym już rozmawialiśmy, przyłączyli do niego różne zagraniczne, trochę tylko przerobione nazwy na niektóre rzeczy…

K.F.: Wracając do Valenty – według tego, co udało mi się na jego temat dowiedzieć, on po *Czarnym wąwozie* w ogóle przestał robić filmy.

J.M.: Tak?

K.F.: W Česko-Slovenskiej Filmovej Databázie[14] znalazłam informację, że to jego ostatni film, zrealizowany w 1989 roku. Potem był jeszcze tylko jeden drobiazg, film studencki.

J.M.: Ciekawe. Mniej wiem o nim, ponieważ był młodszy ode mnie. A właśnie, ja sobie w tym momencie uświadomiłem, że kiedyś dostałem od Czechów sześciotomową *Encyklopedię Filmu Czeskiego*, stoi na półce w moim gabinecie, mógłbym to jeszcze tam sprawdzić! Zresztą oni mi tę *Encyklopedię…* przysłali, bo ja też tam jestem jako czeski režisér, a potocznie *režio* [śmiech].

K.F.: Rewelacja! [śmiech]. Zatem, jedynym Pana stałym filmowym „związkiem" był współscenarzysta – Pavel Hajný. Także z jego pomocą pracował Pan nad scenariuszem do drugiego filmu zrealizowanego w koprodukcji – *Słonej róży* na podstawie powieści Ryszarda Frelka[15]. Frelek był, zdaje się, działaczem partyjnym…

J.M.: On był, przede wszystkim, sekretarzem Partii. *Słona róża* to jego jedyny literacki wytwór. Zdaje się, że on ją napisał na podstawie wspo-

[14] Por. https://www.csfd.cz/tvurce/42045-richard-valenta/ (dostęp: 10.04.2018).

[15] Por. np. Ryszard Frelek, *Słona róża*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.

mnień własnych czy jakiegoś przyjaciela, który był w brygadach narodowych w Hiszpanii, więc była to jakby opowieść oparta na faktach.

K.F.: Ja przez tę książkę przebrnęłam, przyznaję – z trudem. Nie jest to dzieło literackie wysokich lotów… W przeciwieństwie do na przykład *Zaklętych rewirów*, które czyta się bardzo dobrze, tekst Frelka jest językowo, stylistycznie… ciężkawy, a w dodatku – udziwniony formalnie. Panowie, adaptując tę książkę na scenariusz filmu, wywrócili ją właściwie na lewą stronę.

J.M.: Tak, bo inaczej w ogóle nie warto byłoby tego robić. To już były te czasy, kiedy i ta polityczna konstrukcja, i partia wiodąca – zaczynały chwiać się i pękać. Niby stan wojenny miał ich wzmocnić, ale wiemy, jak to się wszystko potoczyło… A Frelek jako działacz, widząc przecież, że my coś takiego robimy, nie ośmielił się już zaprotestować. Zresztą on się przyjaźnił prywatnie z Jerzym Kawalerowiczem.

K.F.: …i stąd pewnie decyzja o realizacji filmu?

J.M.: Dokładnie – on namówił Kawalerowicza, a Kawalerowicz namówił mnie, bo myśmy z kolei byli sąsiadami na Żoliborzu. Kawalerowicze wybudowali z nami w latach 60. dom, bliźniak. Ten dom zresztą istnieje, w ich części mieszka syn, a naszą część, jeszcze za życia żony[16], sprzedaliśmy. W tej chwili urzęduje tam Wydawnictwo Marginesy, które wydaje moje książki [śmiech].

K.F.: *Słona róża* została zrealizowana jako koprodukcja także dlatego, że akcja książki – i filmu – dzieje się częściowo w Karlowych Warach.

J.M.: Tak. To był komediodramat z okresu tuż przed II wojną światową, więc znowu mamy zbliżony do poprzednich filmów czasookres. Główną rolę grał polski aktor – Jan Piechociński. Autor pierwowzoru napisał opowieść o komuniście, który wraca z Hiszpanii, gdzie został ranny i przybywa do Karlowych Warów na leczenie; po drodze spotyka skrzypaczkę, czeską Żydówkę, z którą w tychże Karlowych Warach nawiązuje romans.

W trakcie realizacji *Słonej róży* też mieliśmy zabawny epizod. Kręciliśmy sceny z wydarzeń, które miały miejsce tuż przed aneksją Czechosłowacji w 1939 roku – już w poprzednim roku odbywały się tam różne manifestacje miejscowych Niemców, których sporo mieszkało na tych terenach. Pojawiła się postać Konrada Heinleina, który założył partię Niemców Sudeckich, w wydźwięku – wyraźnie hitlerowską, wykorzystującą wszystkie nazistowskie atrybuty. Robiliśmy taką scenę w centrum Karlowych Warów, że ten Heinlein przejeżdża przez miasto, szpalery jego

[16] Żoną Janusza Majewskiego była wybitna artystka fotografik, Zofia Nasierowska. Zmarła w 2011 roku.

zwolenników go witają gestem i okrzykami „heil". Całe to miasto było ustrojone na potrzeby filmu flagami ze swastyką. Nagle pojawiła się czeska policja i zaczęła odbierać ludziom, gapiom, aparaty fotograficzne – głównie turystom niemieckim, którzy zaczęli fotografować, jak tylko zobaczyli w przestrzeni miejskiej swastyki. Policja odbierała im aparaty – to były jeszcze czasy, kiedy te urządzenia były analogowe, na taśmy – i wyciągali te klisze, niszczyli, żeby po całej sytuacji nie pozostał żaden ślad. Widocznie ktoś się zaniepokoił, że takie fotografie wyrwane z kontekstu mogłyby zostać użyte przeciw socjalistycznym Czechom. To była na szczęście krótka chwila, potem policjanci opamiętali się i dali spokój.

K.F.: Mimo dramatycznego tła historycznego, zdecydowali się Panowie mocno „zelżyć" tekst pierwowzoru, nadać mu melodramatyczno-komediowy ton. Czy to był Pana pomysł, czy ingerencja Hajnego?

J.M.: To akurat wynikało z moich fascynacji filmami Billy'ego Wildera i tak chciałem zrobić *Słoną różę* – w duchu jego komedii.

K.F.: *À propos* amerykańskich wątków w Pana polsko-czechosłowackich działaniach, w dokumencie z cyklu *Filmy o filmach* (1999, reż. Jacek Szczerba, Grzegorz Jankowski), zrealizowanym na zlecenie Telewizji Polskiej, Marek Kondrat opowiadał, że na bankiecie z okazji premiery *Zaklętych rewirów* w Pradze, po przemówieniu ichniego ministra kultury, wstał Roman Wilhelmi…

J.M.: …lekko naprany…

K.F.: …lekko pijany i poinformował zebranych, że tak na dobrą sprawę to reżyser Majewski wcale nie zamierzał zrobić filmu ani polskiego, ani czeskiego tylko film amerykański.

J.M.: To mogło się zdarzyć – przecież Wilhelmiemu mówiono, że jego rola jest na takim artystycznym poziomie, jak role w *Ojcu chrzestnym* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola) – bo ten film akurat był na ekranach.

K.F.: …i Pan naprawdę głośno coś takiego powiedział, w tamtych czasach?

J.M.: Może powiedziałem, ale nie jestem tego absolutnie pewien [śmiech]. Jednak po latach zrobiłem taką hecę, że ustanowiłem nagrodę dla najlepszego filmu amerykańskiego zrobionego w Polsce i dostał ode mnie tę nagrodę za swój pierwszy film Julek Machulski.

K.F.: …czyli za *VaBank* (1981, reż. Juliusz Machulski). To pewnie była jedyna edycja tej nagrody…?

J.M.: Tak.

K.F.: Następny, trzeci – i ostatni – film, który zrealizował Pan w polsko-czechosłowackiej koprodukcji, to *Czarny wąwóz*.

J.M.: To była historia z okresu wojny prusko-austriackiej, 1870 rok. Historia chłopca [w tej roli młodziutki Olaf Lubaszenko – przyp. K. F.], którego wikłają we współpracę z jakimiś służbami szpiegowskimi, co, w rezultacie, źle się kończy. Film ten uważam za bardzo udany, ale zdecydowanie nie trafił w swój czas: był gotowy w 1989 roku, kiedy u nas zaczęły już dziać się ważne rzeczy. Krytyka dobrze o nim pisała, ale ludzie oczekiwali zupełnie innych filmów, a to był prawdopodobnie ostatni film, w którym stosowaliśmy tak zwaną poetykę aluzji, mrugania okiem do widza: cenzor wiedział, widz wiedział i twórca wiedział, że to wszystko nie jest literalnie o tym, co pokazuje, tylko jest to aluzja do bieżącej rzeczywistości przebrana w kostium historyczny. Historia tego chłopca, młodzieńca, którego wykańczają kontakty ze służbami szpiegowskimi, mogła być przecież odebrana jako współczesna. A tu zaczęła się już wolność i wszyscy chcieli oglądać filmy bez żadnych aluzji, więc na Festiwalu w Gdyni *Czarny wąwóz* przeszedł bez echa.

K.F.: A jak wyglądał odbiór *Czarnego wąwozu* w Czechach?

J.M.: Ponieważ to był scenariusz czeski…

K.F.: …a w dodatku oryginalny, a nie adaptacja książki.

J.M.: Tak, to był scenariusz autorski Vladimíra Körnera, którego oni bardzo cenili jako powieściopisarza. Wydaje mi się, że to właśnie zdecydowało o tym, że Czesi zdecydowanie lepiej przyjęli *Czarny wąwóz* niż poprzednie moje filmy. Gdzieś w tle tego wszystkiego była też przypuszczalnie pewna rezerwa Czechów w stosunku do nas… Może i u nas to tak działało, na zasadzie analogii? Ja nigdy tego nie odczuwałem – wszystko mi było jedno, czy to jest czeski film czy polski. Ważne było, żeby w ogóle był dobry.

K.F.: Jak to się w takim razie stało, że do realizacji filmu opartego na czeskim scenariuszu czeskiego pisarza, zaproszono polskiego reżysera?

J.M.: Miałem już znajomości po dwóch poprzednich filmach…

K.F.: …rozumiem, że ta propozycja przyszła z czeskiej strony, a nie z polskiej, jak to było w przypadku wcześniejszych filmów?

J.M.: Tak, tak. Formalnie wszystko oczywiście szło przez zespoły filmowe, ale była wola, z obu stron, żeby utrzymywać stałe kontakty, żebyśmy wykorzystywali wzajemnie swoje możliwości, dodawali je do siebie, potęgując jakość rezultatów. Nie było żadnej rezerwy, wręcz przeciwnie – myślę, że najlepsze stosunki polsko-czeskie były właśnie w czasach komuny.

K.F.: W końcu – narody bratnie.

J.M.: Tak. A teraz wszystko to zamarło, Polacy znów wrócili do swoich głupkowatych opinii o Pepikach, a Czesi z powrotem się nastroszyli – i uważają Polaków za oszustów. No, pewnie trochę słusznie, ale jednak ma to wpływ na chęci i jakość potencjalnej współpracy.

Wracając do *Czarnego wąwozu* – niestety, film nie trafił na swój czas, a miał wiele bardzo dobrych elementów. Zdjęcia były realizowane w Czechach, w Górach Stołowych – te zjawiskowe wąwozy – i w Pradze, a we Wrocławiu zrobiliśmy tylko wnętrze jednej z karczm, do której wyglądy zewnętrzne też były nakręcone w Czechach. Ten film był w ogóle świetnie sfotografowany, właśnie przez Richarda Valentę, miał klimat, miał też dobre role, jak chociażby Michał Pawlicki w roli polsko-czeskiego oficera, czy wszystkie epizody praskie. Był bardzo przyzwoicie zrobiony, miał walory filmu artystycznego. Zresztą pisano o nim, że z żalem można stwierdzić, że to już ostatni taki film, że teraz – w nowych czasach – takich filmów już nie będzie się robić. Wykrakali.

K.F.: A jak widzowie czescy odebrali wcześniejsze Pana filmy?

J.M.: Jeśli chodzi o *Zaklęte rewiry* – moim zdaniem Czesi w ogóle nie docenili tego filmu. Dla nich to był jeden z wielu pospolitych filmów. Nawet potem, jak już dowiedzieli się o jednak znaczących sukcesach międzynarodowych tego filmu, nadal byli zdziwieni, co inni ludzie w nim widzą. Myślę, że to było też trochę intencjonalne: oni nie chcieli docenić dwóch najważniejszych ról: Wilhelmiego i Kondrata. Może uważali, że jeśli wiodący aktorzy są Polakami, to nie można filmu uznać nawet częściowo za czeski, więc nie jest wart ich zainteresowania.

K.F.: Ale rozumiem, że mimo że na planie aktorzy grali każdy w swoim języku, ostatecznie *Zaklęte rewiry* funkcjonowały nie tylko w pełni zdubbingowane na polski, ale też w czeskiej wersji językowej?

J.M.: Tak. Zarówno montaż, jak i udźwiękowienie odbyło się w Polsce, a następnie pojechałem do Czech zrobić dubbing do czeskiej wersji. Tak naprawdę zrobił ją wspominany już dzisiaj drugi reżyser [Miroslav Dvořáček – przyp. K. F.], bo było to w zakresie jego obowiązków. Niestety, Hajný mówił mi, że nie ma porównania, że ten film w czeskiej wersji jest zupełnie inny – gorszy, bo źle mówią. I to jest ocena człowieka, dla którego ten język jest językiem ojczystym.

K.F.: Dialogi, jak rozumiem, na czeski przełożył Hajný…

J.M.: Tak.

K.F.: …czyli zawiodło prowadzenie aktorów podczas dubbingu.

J.M.: Tak. Bierzmy też pod uwagę, że mieli bardzo trudno, bo dubbingowali polskich wiodących aktorów, czyli musieli podłożyć role Kondrata i Wilhelmiego. Dvořáček zmarnował szansę… i to nie jest tylko opinia Hajnego – to samo mówiła mi na przykład Mira Haviarova. Co więcej, z dziesięć lat temu, przy okazji jakiegoś wewnętrznego festiwalu, Czesi postanowili urządzić rocznicę naszego filmu, dwudziestą piątą, a może

trzydziestą. Zaprosili mnie, oczywiście, a Mirek Ondřiček także walczył, żeby na tej projekcji pokazano polską wersję.

K.F.: Czyli obok sukcesów wersji polskiej, niedobra czeska wersja, bardzo źle przyjęta przez widownię. Także plakat czeski *Zaklętych rewirów* jest słabszy, zdecydowanie bardziej nijaki niż polski. Jak było w przypadku *Słonej róży*? W bazie filmpolski.pl znalazłam informację, że językiem filmu jest czeski. Ja także widziałam kopię po czesku, z polskimi napisami…

J.M.: Ciekawe, skąd Ty masz taką wersję? Wprawdzie *Słona róża* była postprodukowana głównie w Czechach, ale jestem pewien, że powstała także polska wersja językowa. Pamiętam, że Piechociński mówił swoim głosem, aktorów czeskich zdubbingowano, więc musiała taka wersja istnieć.

K.F.: A jakie były reakcje widzów na ten film?

J.M.: To była trochę inna sytuacja, bo obie strony odebrały *Słoną różę* mniej więcej podobnie. Traktowano ją jako w pewnym sensie rozrywkowy film, bardziej komercyjny niż artystyczny. Zresztą ja sam jestem skłonny go tak postrzegać. Tam też było troszeczkę jazzu…

K.F.: Wiadomo, to przecież znak niemal rozpoznawczy twórczości Janusza Majewskiego [śmiech]. Przyznam, że obejrzałam *Słoną różę* od razu po *Zaklętych rewirach*, więc miałam pewien, powiedzmy, dyskomfort, ale obiektywnie – to faktycznie przyjemny film, miło się go ogląda.

J.M.: No, taki właśnie miał być – przyjemny.

K.F.: Rozmawiamy o reakcjach widowni, ale zasadnym, biorąc pod uwagę czasy powstawania tych filmów, wydaje się pytanie o sposób dopuszczania tych filmów do dystrybucji, czyli o owiane niedobrą sławą kolaudacje. Jak wyglądały kolaudacje w przypadku filmów-koprodukcji?

J.M.: Zwykle odbywały się dwie kolaudacje. W przypadku *Zaklętych rewirów* pierwsza kolaudacja odbyła się w Warszawie, Czesi przyjechali obejrzeć film tutaj, a potem, już właściwie *pro forma* – analogiczna kolaudacja odbyła się w Czechach. Film był bardzo dobrze przyjęty.

K.F.: Czyli czeska komisja kolaudacyjna przyjechała specjalnie na pokaz do Warszawy?

J.M.: Tak, a potem kilka osób z Polski pojechało na kolaudację do Czech. I tam też nie było żadnych uwag.

Słoną różę natomiast robiłem w 1981 roku. Dokładnie 11 grudnia, po zdjęciach, miałem samolot do Warszawy. Ten samolot nie odleciał – rzekomo z powodu warunków pogodowych. Ponieważ był grudzień, zima, taki komunikat przyjęliśmy naturalnie. Do Warszawy poleciałem następnego dnia, w sobotę 12, a 13 [grudnia – przyp. K. F.] rano generał Jaruzelski obwieścił, że wprowadza stan wojenny. Wtedy na kilka tygodni wszystko

zamarło. Gdzieś po nowym roku dostałem pozwolenie na kontynuację prac nad filmem i pojechałem do Pragi – tam film montował czeski montażysta, Jiří Brožek, bardzo dobry zresztą, i tam też zrobiono całą postprodukcję.

K.F.: Pana wyjazd do Pragi wymagał specjalnej zgody?

J.M.: Ze względu na polityczną sytuację, tak.

K.F.: A wcześniej?

J.M.: Przedtem nie było żadnych problemów.

K.F.: To ciekawe: Daniel Olbrychski opowiadał mi, że w odniesieniu do aktorów uzyskanie zgody na wyjazd do pracy za granicę, szczególnie na Zachód, było bardzo trudne, że często odbywały się przy takich okazjach dantejskie sceny i miały miejsce chore sytuacje, związane z ograniczaniem możliwości pracy odgórnie, przez Film Polski, bez konsultacji z zainteresowanymi. Ciekawa jestem, czy z reżyserami było podobnie? Czy może – w przypadku współpracy z Czechosłowacją, więc narodem bratnim – Film Polski nie stawiał żadnego oporu?

J.M.: Nie, absolutnie, nie było żadnych problemów ani ograniczeń. Sytuacja przy *Słonej róży* była w zasadzie jednostkowa, miała miejsce tylko dlatego, że nagle, w wyniku wprowadzenia stanu wojennego, zamknięto granice. Po trzech, czterech tygodniach zaczęło się to rozluźniać – no i w końcu zacząłem jeździć do Pragi, żeby doprowadzić film do końca.

Bardzo śmieszna sytuacja – *á propos* kolaudacji *Słonej róży* właśnie: pierwszy pokaz odbywał się w Czechach, w Pradze. Na kolaudację filmu został wysłany ówczesny komisarz wojskowy kinematografii, niejaki pułkownik Lang. Notabene jego syn jest reżyserem… Lang przyjechał do Pragi w mundurze pułkownika i na ten widok Czesi dosłownie położyli uszy po sobie i stanęli na baczność. Wszystko, co on powiedział, było święte i nie podlegało żadnej dyskusji. A to był fajny gość, zresztą – mój krajan lwowski, więc jak się zorientował, że mamy wspólne korzenie, od razu ustaliliśmy, że on ich zdominuje… A wtedy na każdej czeskiej ulicy wisiał transparent: „Se Sovětským svazem na věčné časy a nikdy jinak", czyli „Ze Związkiem Sowieckim po wieczne czasy i nigdy inaczej", więc oni się po prostu przestraszyli tego wojskowego i na kolaudacji nie było żadnych problemów.

No, a w wypadku *Czarnego wąwozu* to nawet nie pamiętam, gdzie była ta kolaudacja, ale żadnych problemów sobie nie przypominam.

K.F.: Tak czy siak – za każdym razem obie strony musiały przyjąć film.

J.M.: No… tak, w końcu to była koprodukcja, na tym to polegało.

K.F.: Przechodząc do tematów pokrewnych, acz nadal związanych z polsko-czeskimi kontaktami filmowymi, chciałabym zapytać o film, który aż prosiłby się o koprodukcję z Czechami, ale ostatecznie został zrealizowany we współpracy z Węgrami, czyli o *C.K. Dezerterów* (1985).

J.M.: Czesi mieli być trzecim koproducentem, ale zrezygnowali. Podejrzewam, że uznali powieść Kazimierza Sejdy, czyli pierwowzór literacki filmu[17], za plagiat Szwejka[18]. Świadczy to o tym, że to ta armia była taka… szwejkowska. Hašek zrobił to na skalę światową, a Sejda napisał powieść wydaną tylko w Polsce – była to zresztą jedyna powieść, jaką w życiu napisał, na podstawie własnych przeżyć. Ale Czesi zobaczyli w *C.K. Dezerterach* tego szwejkowskiego ducha i doszli do wniosku, że nie będą się mieszać, bo może im nie wypada…? A może były przyczyny biurokratyczne czy jeszcze jakieś inne – trudno mi powiedzieć. W każdym razie – wycofali się.

K.F.: Ale Hajný pozostał w projekcie, w charakterze współscenarzysty.

J.M.: Hajný został, bo nie był związany żadnym stałym kontraktem z Barrandovem. Mógł robić różne rzeczy według własnego uznania.

K.F.: Co zatem Hajný wniósł w ten scenariusz?

J.M.: Zawodową konstrukcję. Z książki – która, gdyby ją literalnie sfilmować, to film trwałby pięć godzin – wyciął to, co najlepsze i precyzyjnie to skomponował. No, a potem – jak zwykle, ja zrobiłem swoje[19]. Taka jest natura rzeczy, że trzeba scenariusz przystosować do swojego widzenia. Dalsze korekty robione są już potem na bieżąco, na planie. Zresztą aktorzy zawsze wnoszą jakieś swoje pomysły i w ten sposób scenariusz nieustannie ewoluuje. Gdyby wziąć pierwszą wersję scenariusza i porównać to z filmem – no, to byłoby widać, jakie są różnice.

K.F.: Talent i umiejętności Hajnego docenili też inni polscy reżyserzy…

J.M.: Rzeczywiście – w rezultacie naszej współpracy on stał się popularnym scenarzystą, współpracował przy wielu polskich filmach. Pracował chociażby ze Stanisławem Różewiczem przy *Pensji pani Latter* (1982). Przez wiele lat bardzo często przyjeżdżał do Polski. On był okazem czegoś, co w naszej kinematografii w ogóle nie istniało: zawodowego scenarzysty. U nas tę funkcję sprawowali literaci, którzy próbowali, z reżyserem na spółkę, coś kombinować – i tak powstawały wówczas w Polsce scenariusze. A on zajmował się tym zawodowo, w Czechach był już wtedy znanym scenarzystą.

---

[17] Por. np. Kazimierz Sejda, *C.K. Dezerterzy*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1987 (wyd. 1, 1937).

[18] Chodzi o kultową książkę Jaroslava Haška *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, powstałą w latach 20. XX wieku. Por. np. Jaroslav Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.

[19] Janusz Majewski, jak zwykle w swoich filmach, także w *C.K. Dezerterach* łączył funkcje: reżysera, współscenarzysty i autora dialogów.

K.F.: Oprócz współpracy zawodowej połączyła Pana z Pavlem Hajným głęboka, wieloletnia przyjaźń…

J.M.: …i ta przyjaźń, zapoczątkowana współpracą, przetrwała do dzisiaj. Widujemy się, w miarę możliwości, jak się uda najczęściej. W zeszłym roku byłem w Czechach, w małej miejscowości, która nazywa się Uherské Hradiště. Co roku odbywa się tam letnia szkoła filmowa. Przyjeżdżają studenci z całego świata, koczują po salach gimnastycznych lub śpią w namiotach rozbitych po parkach i dla nich prezentuje się filmy – oraz, w miarę możliwości, organizuje się spotkania z autorami. Ja w zeszłym roku pokazywałem tam *Excentryków*…[20] i Hajný przyjechał – wiedząc, że możemy się tam spotkać. Wcześniej wraz z żoną bywali też u nas, na Mazurach.

K.F.: Czy oprócz *C.K. Dezerterów*, z współpracy przy których Czesi się wycofali, były jeszcze jakieś inne pomysły, plany koprodukcyjne?

J.M.: Ze mną związane? Nie, żadnych więcej takich planów nie było. A może były, ale ja ich nie pamiętam? Na pewno były luźne rozmowy, że można by było zrobić to albo tamto, ale nigdy nie zaczęto żadnych nawet wstępnych prac, dlatego szczegółów tych pomysłów nie pamiętam[21].

K.F.: Gdyby miał się Pan zastanowić, z punktu widzenia reżysera, nad zaletami i wadami koprodukcji w tamtych czasach…

J.M.: Zalety były takie, że fakt pracy nad filmem, bądź co bądź, międzynarodowym, trochę podbijał ambicje. Obie strony chciały wypaść jak najlepiej, więc już to było wartościowe…

---

[20] Mowa o ostatnim filmie w reżyserii Janusza Majewskiego pt. *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (2015).

[21] W biografii Janusza Majewskiego Zofia Turowska przytacza fragment reżyserskiej eksplikacji filmu *Do widzenia wczoraj*, który także był pomyślany jako koprodukcja trójstronna polsko-czesko-węgierska: „Trzy przesłanki do zrealizowania tego filmu: chyba nadszedł czas, aby uchwycić w filmowym zwierciadle odbicie zjawisk zachodzących na naszych oczach, kiedy «stare» wciąż opiera się «nowemu», kiedy żegnamy się z totalitaryzmem i dążymy do demokracji, myląc się i błądząc po drodze, zwłaszcza uchwycić to w krzywym zwierciadle, a więc w formie komediowej. Taka polska komedia współczesna może być atrakcyjna, ale jeszcze bardziej atrakcyjniejsze będzie na pewno skonfrontowanie jej z dwoma innymi, opartymi na takich samych założeniach, a zrobionymi przez sąsiadów. Polska, Węgry i Czechosłowacja – te kraje i narody mają wiele wspólnych i podobnych doświadczeń, i przeżywają teraz podobne wydarzenia. Polska komedia polityczna? Cóż, może… Ale polsko-czesko-węgierska? O, to już trzeba zobaczyć! Jiří Menzel i Péter Bacsó – to atuty. Zanimowani przeze mnie także zapalili się do tego projektu. Można by jeszcze dodać, że pomysł takiej składanki jest także wyzwaniem dla każdego z trzech autorów: trzeba się będzie starać, żeby wypaść jak najlepiej w konkurencji. A i publiczność zawsze podnieca każda rywalizacja" (cyt. za: Zofia Turowska, *Janusz Majewski: film – kobieta…*, s. 347). Film został ostatecznie zrealizowany w 1993 roku jako koprodukcja polsko-węgierska, bez udziału Czechów.

K.F.: To jednak prestiż – dla obu stron.

J.M.: Zdecydowanie. Co do wad… trudno mi powiedzieć. Być może były jakieś wady, które przede mną były ukrywane. Przecież tam musiały działać też piony produkcyjne z ramienia obu koproducentów, co zawsze generuje biurokrację, być może różniły się trochę wewnętrzne reguły i przepisy… Mogły powstawać różne konflikty, ale tego mi oszczędzono. Pewnie też zdarzało się, że ktoś narzekał, powiedzmy, na Czechów, ale to już dawno zapomniałem, a zostały mi same dobre wspomnienia. Ale to jest typowe działanie pamięci – pamięć zawsze chętnie zapomina słabsze czy przykre strony, a zostają w niej najlepsze. Jak sięgam do wspomnień i myślę o tych trzech różnych, bardzo różnych filmach, każdy gdzieś indziej robiony, z kim innym, to mam jak najlepsze wspomnienia.

K.F.: Przy okazji *Słonej róży* wspominał Pan o swoich amerykańskich inspiracjach, a czy znalazłyby się też jakieś inspiracje kinem czeskim w Pana twórczości?

J.M.: Ja fascynowałem się czeskim filmem jeszcze wcześniej niż amerykańskim, bo tuż po wojnie na polskich ekranach zaczęły się pojawiać czeskie filmy. Pamiętam na przykład taki bardzo dobry fantastycznonaukowy film pt. *Krakatit* (1948, reż. Otakar Vávra) na podstawie powieści Karela Čapka. Oni od zawsze mieli bardzo dobry przemysł filmowy – do dzisiaj zresztą mają – ale wtedy to była jedna z największych i najlepszych wytwórni w Europie.

K.F.: Zaletą tej kinematografii jest też to, że oni mniejszy nacisk kładli na kino autorskie, artystyczne, za to rozwijało się fantastycznie kino gatunkowe – w przeciwieństwie na przykład do Polski.

J.M.: Tak, zdecydowanie. Był też taki film *Předtucha* (1947, reż. Otakar Vávra). *Předtucha*, czyli *Przeczucie* – to był romans, bazujący na uwiedzeniu młodej dziewczyny przez zawodowego podrywacza. W tym filmie swoją pierwszą chyba rolę zagrał Rudolf Hrušínský – aktor, który szybko został gwiazdą, a po wielu, wielu latach zagrał Szwejka. Wtedy był młodzieńcem, ale z czasem stał się po prostu aktorem charakterystycznym. Ta jego młodzieńcza uroda zamieniła się w karykaturę, ale pamiętam – tamten film zrobił ogromne wrażenie na mnie i na moich kolegach.

Były też filmy historyczne, kostiumowe. Pamiętam film, który miał tytuł: *Jan Roháč z Dubé* (1947, reż. Vladimír Borský) [śmiech]. „Z dubé" to znaczy „z dębu", ale u nas był on wyświetlany pod spolszczonym, a nie przetłumaczonym tytułem: *Jan Rohacz z Dube*. Oglądaliśmy ten film z kolegami w Krakowie – to była strasznie patetyczna brednia historyczna, choć padały tam wielkie słowa. Wyszliśmy z kina bardzo rozbawieni, cały czas robiąc sobie z tego filmu żarty. Ja, rozbrykany, na ulicy, w Krakowie,

zawołałem tekstem z filmu: „pravda zvítězí!" – czyli „prawda zwycięży!" – i w tym momencie potknąłem się o jakąś płytę i runąłem jak długi, z tym okrzykiem na ustach [śmiech]. Moi koledzy umarli ze śmiechu i potem długo opowiadali o moim występie…

Oprócz tego bardzo zabawne były ich komedie. Wśród nich jedna znakomita: *Nikt nic nie wie* (*Nikdo nic neví*, 1947, reż. Josef Mach) z absurdalnym humorem, który w Polsce nie był jeszcze powszechnie rozumiany i stąd pojawiło się potem powiedzonko „nikt nic nie wie – czeski film", oznaczające jakieś pomieszanie z poplątaniem. Inne były trochę ludowe, w takim, można by powiedzieć, bawarskim stylu, pikantne historyjki osadzone w środowisku wiejskim. Dużo tego rodzaju filmów pojawiło się w latach 40., tuż po wojnie. W tym samym momencie zaczęły też do nas napływać filmy amerykańskie… Ale szybko to wszystko przykręcił stalinizm. Nie odcięto nas od filmów czeskich, ale amerykańskich i angielskich – przez parę lat właściwie nie wyświetlano.

Estyma dla czeskiego filmu od początku gdzieś we mnie tkwiła. Dlatego kiedy ruszyła pierwsza produkcja, przy której współpracowałem z Czechosłowacją, i znalazłem się w Pradze, potem w Barrandovie, bo tam były projekcje, a przy *Słonej róży* także pracowaliśmy w tamtejszym atelier – czułem, że tutaj, w porównaniu z naszą chałupniczą wówczas kinematografią, wszystko jest zawodowe, ma jakąś tradycję, a ci wszyscy filmowi rzemieślnicy, współpracownicy – piony operatorskie, scenograficzne, charakteryzacja – że ci ludzie naprawdę umieją to robić.

K.F.: A czy oprócz filmów i przemysłu filmowego są jeszcze jakieś inne rzeczy w Czechach, które Pan naprawdę lubi?

J.M.: Pewnie – piwo!

K.F.: …pilzneńskie?

J.M.: No, nie tylko. Różne gatunki: na przykład Kozel, albo Budějovický Budvar – świetne, bardzo je lubię. Oczywiście, Pilzner jest królem piw. Ale niektóre lokalne gatunki są jeszcze lepsze, choć nie tak popularne. Gdzieś pod Pragą jest taki browar – Velkopopovický – który ma świetne piwa. Także niektóre dania kuchni czeskiej, które u nas są wyśmiewane, chociażby knedličky – są bardzo dobre…

K.F.: Z dobrym mięskiem – są rzeczywiście pyszne.

J.M.: Z pieczenią wieprzową i kapustą kiszoną na gorąco – to taki jakby bigos, ale bez dodatków – to jest ich danie pokazowe. Ilekroć przyjadę do Czech, muszę je zjeść! Ale też niektóre sery, na przykład Olomoucké tvarůžky – piwny serek, strasznie śmierdzi, ale jest pyszny! Teraz można go kupić w nawet Supersamie pod moim domem, ale kiedy dawniej woziłem go z Czech, zawsze zawijałem go w kilka plastikowych toreb,

a i tak śmierdział w samolocie – zapach przebijał się przez wszystko. Ale wspaniały, wspaniały jest. Z kminkiem.

Jeszcze jedną rzecz powinienem chyba powiedzieć: to wszystko, te czeskie sympatie, są podszyte moją przeszłością, moimi związkami z Galicją. Kiedyś to był przecież jeden kraj! Kuchnia na przykład, dania z dużą ilością kminku – ja uwielbiam kminek, a tutaj, w Polsce spotykam się z tym, że ludzie nie znoszą kminku, w ogóle nie chcą o takiej przyprawie słyszeć. A w Czechach te smaki żyją – smaki, które były powszechne dla całej Galicji, czyli podobnie kiedyś gotowało się we Lwowie, jak w Pradze. Takich pozostałości tamtej epoki, które są czytelne, jeszcze do dzisiaj, i we Lwowie, i w Krakowie, i w Pradze, i w Budapeszcie – jest więcej. To była prawdziwa wspólnota, prototyp Unii Europejskiej, oczywiście pod egidą cesarza, ale przy zachowaniu stosunkowo dużej autonomii poszczególnych krajów.

Niedawno pisałem komentarz do albumu ze zdjęciami starego Lwowa – od najstarszego zdjęcia, zrobionego we Lwowie w około 1850 roku, do ostatniej wojny. To są zdjęcia ulic, ale także ludzi związanych ze Lwowem. Na tych właśnie zdjęciach odżył w mojej wyobraźni świat, który już nie wróci: jest tam na przykład zdjęcie z otwarcia gmachu Teatru Wielkiego i Opery we Lwowie. Wspaniały gmach, jeden z czterech największych w Europie (są to: Opera Paryska, Opera Wiedeńska, Wielki Teatr w Monachium i Lwów, przy którym Teatr Słowackiego jest miniaturą – pod każdym względem). W tym albumie znalazł się też opis uroczystości otwarcia tego Teatru w 1900 roku, w którym, między innymi, znalazłem taką wzmiankę, że odegrane zostały trzy hymny: austriacki, polski i czeski. Dlaczego czeski? Dlatego, że jednym z gości honorowych był burmistrz Pragi, który przyjechał specjalnie na otwarcie. Mimo że Austriacy byli okupantami i Czech, i kawałka Polski – grali nasze hymny. Po prostu niebywałe! Autonomia była ogromna, polscy politycy osiągali także znaczące wpływy wśród rządzących i to dzięki temu we Lwowie rozwinęła się i nauka, i sztuka polska. To były wspaniałe lata, patrząc teraz, z dystansu.

Takie podskórne fascynacje pewnie też zadecydowały, że chciałem pracować z Czechami. A jak już pierwszy raz spróbowałem, to zobaczyłem, jak fajnie się z nimi pracuje. Nie mówiąc już o tym, że zawsze w Czechosłowacji było lepsze zaopatrzenie w sklepach, dzięki czemu mogłem przywieźć do domu jakieś smakołyki, które tutaj były nieosiągalne.

K.F.: W książce Zofii Turowskiej powiedział Pan, że bardzo Pan ceni czeską mentalność.

J.M.: No właśnie, zwłaszcza że ta mentalność jest tak różna od tego, co w naszej, polskiej mentalności jest dla mnie obrzydliwe i czego wręcz nienawidzę, i od czego staram się odczepić różnymi sposobami… Czesi są

pragmatyczni, nastawieni raczej na negocjacje niż na walkę, są społeczni, a nie aspołeczni – jak polskie społeczeństwo, wiecznie anarchiczne społeczeństwo jakichś warchołów, w którym każdy ma swoje zdanie. Polacy, w przeciwieństwie do Czechów, organicznie nie rozumieją tego, że często opłacałoby się mieć wspólne zdanie.

Oni mają, także na co dzień, świetne poczucie humoru, które bardzo mi odpowiada. Są wyluzowani i spokojni, zdystansowani. Te wieczory, które większość z nich spędza w *hospůdce*, czyli w gospodzie, z piwem, którego wypijają oczywiście ogromne ilości, zagryzając jakimś serkiem czy preclami – tam się gawędzi godzinami, na przykład o tym, że dana pani kupiła sobie nową motykę do ogródka… To wszystko jest takie oswojone, swojskie, sympatyczne. Oni czują wspólnotę ulicy, gminy, małej miejscowości, a potem coraz większych jednostek… i, w rezultacie, o wiele lepiej się organizują. Oczywiście, my na pewno nie znamy różnych ciemnych stron tego społeczeństwa – Mira Haviarová opowiadała mi, że ci, którzy są u władzy, to kompletni kretyni, że tam są jakieś konflikty i przekręty. No, to pewnie prawda, ale tak jest na całym świecie…

A Czechów szybko polubiłem i bardzo dobrze czułem się między nimi. Może to ta galicyjskość się we mnie odezwała i dlatego było mi tam tak dobrze…

K.F.: Na konferencji prasowej *Excentryków…* podczas Festiwalu w Gdyni w 2015 roku[22], w odpowiedzi na zaproszenie pani Miry Haviarovej, by przyjechał Pan do Czech rozjaśnić trochę szare, czeskie kino, powiedział Pan, że w zasadzie czuje się Czechem i chętnie przywiózłby Pan do czeskiego kina słońce. W nawiązaniu do tej deklaracji, a także wcześniejszych Pana wypowiedzi, mam do Pana ostatnie pytanie: gdyby Pan miał wybrać czeskie dzieło literackie do zaadaptowania na film, co by Pan wybrał?

J.M.: Teraz sobie przypominam, że ja konkretnie chciałem zrobić film na podstawie czeskiej książki, którą czytałem jeszcze we wczesnym okresie młodzieńczym, pt. *Mikoła Szuhaj zbójnik*[23]. To była opowieść o takim zbójniku á la Janosik, który zresztą był autentyczną postacią, ale powieść była fabularna, bardzo zajmująca. Napisał ją bardzo dobry, uznany czeski pisarz – Ivan Olbracht. Ja wtedy byłem jeszcze przed Szkołą Filmową, więc nie miałem żadnych szans na realizację takiego projektu, ale wyda-

[22] Całość nagrania z konferencji, https://www.youtube.com/watch?v=jpdX8aTIg1o (dostęp: 10.04.2018).

[23] Tytuł oryginalny tej powieści brzmi: *Nikola Šuhaj loupežník.* Zależnie od autora przekładu, imię głównego bohatera tłumaczone jest na język polski jako Nikoła (wydanie z 1933 roku) lub Mikoła (wydania późniejsze). Por np. Ivan Olbracht, *Mikoła Szuhaj zbójnik*, przeł. Hanna Gruszczyńska-Dubowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949.

wało mi się, że to byłby świetny film, pełen czaru opowieści łobuzerskiej, zbójnickiej. Ten Mikoła – postać pełna fantazji, dobroczyńca dla biednych; Janosik, tylko morawski, zdaje się. Nawet rozmawiałem o tym z Mirą – potwierdziła, że to była autentyczna postać i że jego też powiesili za żebro. Z tego materiału byłby niezły film przygodowy.

Czy jest natomiast taka pozycja w czeskiej literaturze…? Mimo wszystko, przyznam ze wstydem, że nie czytałem w sposób ciągły żadnej czeskiej prozy w oryginale, tylko sięgałem po jakieś tłumaczenia, których było zawsze sporo: Hašek, Čapek czy w nowszych czasach: Havel, Škvorecký, a przede wszystkim wspaniały pisarz, bard – Bohumil Hrabal. Pewnie w takiej literaturze bym szukał, tylko nie mógłbym przy nich powiedzieć, że szukam…

Bibliografia

Druki zwarte

Choromański Michał, *Zazdrość i medycyna*, Wydawnictwo Literackie, Poznań 1957.

Katarzyna Figatová, *Polovica ponúk zo zahraničia sa ku mne nedostala. Rozhovor z Danielom Olbrychským*, [w:] *Nemecká jeseň*, red. Michal Michalovič, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2017, s. 126–146.

Frelek Ryszard, *Słona róża*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.

Hašek Jaroslav, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.

Majewski Janusz, *Retrospektywka*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001.

Majewski Janusz, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie S.C., Warszawa 2006.

Olbracht Ivan, *Nikoła Szuhaj zbójnik*, przeł. Hanna Gruszczyńska-Dubowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949.

Sejda Kazimierz, *C.K. Dezerterzy*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1987.

Turowska Zofia, *Janusz Majewski: film – kobieta jego życia*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2017.

Worcell Henryk, *Zaklęte rewiry*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Źródła internetowe

Česko-Slovenska Filmova Databáze, hasło: *Richard Valenta*, https://www.csfd.cz/tvurce/42045-richard-valenta/ (dostęp: 10.04.2018).

Konferencja prasowa filmu pt. *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* w reż. Janusza Majewskiego na 40. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Prowadzenie panelu – Łukasz Maciejewski, https://www.youtube.com/watch?v=jpdX8aTIg1o (dostęp: 10.04.2018).

Katarzyna Figat

Streszczenie

Janusz Majewski w latach 70. i 80. XX wieku, dzięki współpracy kinematografii polskiej i czechosłowackiej, stworzył trzy bardzo zróżnicowane gatunkowo i estetycznie filmy: *Zaklęte rewiry* (1975) na podstawie książki Henryka Worcella pod takim samym tytułem, melodramatyczną *Słoną różę* (1982), będącą trawestacją powieści Ryszarda Frelka oraz historyczny dramat kostiumowy – *Czarny wąwóz* (1988). Wieloletnia współpraca (i przyjaźń) Janusza Majewskiego ze scenarzystą Pavlem Hajným zaowocowała też scenariuszem do kultowego filmu *C.K. Dezerterzy* (1985). Janusz Majewski opowiada o realiach produkcyjnych i okolicznościach warunkujących podejmowanie współpracy z kinematografią czechosłowacką. Reżyser wspomina także o zauroczeniu mentalnością i sposobem bycia Czechów, swojej miłości do języka czeskiego, estymie do czeskiego filmu i kinematografii, słabości do czeskiego piwa oraz kuchni, wynikających też – jak sam twierdzi – z jego galicyjskiego rodowodu.