

odpowiedzialności za nieprawomyślną wymowę materiału i przekazu.

Materiał filmowy – zamówiony, wskazany i wyprodukowany przez zleceniodawcę, nakręcony przez operatorów, opisany w katalogu tematów i przechowywany w filmowym archiwum – zawierał w sobie doraźne, częściowe znaczenie. Przed montażem jego zakotwiczenie w realnej rzeczywistości określonego tu i teraz pozostawało kwestią nader względną i mało istotną. Desemantyzacja pierwotnej zawartości znaczeniowej danego obrazu na stole montażowym była praktyką codzienną, wiele mówiącą o ówczesnej świadomości dokumentu i sposobie jego traktowania.

Materiały takie wykorzystywano wielokrotnie na zasadzie montażowego recyklingu. Nie ważne, kto je nakręcił. Były one czymś z istoty swej niesamodzielnym, co posłuży dopiero do wykreowania przekazu stanowiącego konstrukcję wyższego rzędu, obdarzonego autonomią własnej struktury, niosącego określoną informację i przesłanie ideologiczne. Liczył się w nich wyraziście ujęty temat, a nie autor zdjęć.

Dokumentalista tamtej doby nie był nikim więcej niż wykonawcą zleceń, sprawnym wytwórcą filmowych tematów. Niczego ponad to od niego nie oczekiwano.

Z drugiej strony jest jednak bezspornym faktem, że *Ballada f-moll* (1945) Andrzeja Panufnika, *Łopuszna – ziemia nieznana* (1945), *Suita warszawska* (1946) i *Szlembark* (1948–56) Tadeusza Makarczyńskiego, *Wieliczka* (1946) Jarosława Brzozowskiego, *Powódź* (1947) Jerzego Bossaka, *Kopalnia* (1947) Natalii Brzozowskiej, *Ulica Brzozowa* (1947) i *Moje miasto* (1950) Wojciecha J. Hasa, *Kolejarskie słowo* (1953) i *Niedzielny poranek* (1955) Andrzeja Munka oraz dziesiątki innych filmów dokumentalnych wówczas nakręconych miały swoich autorów. Dzięki temu, nie tracąc z pola widzenia rozmaitych okoliczności złożonego kontekstu, w jakim te produkcje powstawały, możemy dzisiaj z uwagą studiować ukryty przed nieprofesjonalistą sens tych produkcji i z dumą mówić o znakomitych tradycjach polskiego dokumentu, który w tamtych trudnych czasach zdołał mimo wszystko ocalić własną twarz.

Wycieczka w nieznane

Rozmowa z Lechosławem Trzęsowskim, operatorem filmowym, autorem zdjęć do szkolnych etiud Krzysztofa Kieślowskiego *Urząd* (1966) i *Koncert życzeń* (1967)

Mikołaj Jazdon: Czy rozpoczynając studia w Szkole Filmowej w Łodzi, miał Pan za sobą jakieś doświadczenia z filmem lub fotografią?

Lechosław Trzęsowski: Tak, miałem raczej amatorskie doświadczenia i z fotografią, i z filmem. Fotografii nauczył mnie mój ojciec Stanisław Trzęsowski, i to używając starego, polniemieckiego aparatu mieszkowego o formacie 9x12 cm. Fotografowałem razem z ojcem na

szklanych płytach ortochromatycznych, nieczułych na kolor czerwony. Miało to tę zaletę, że płyty szklane mogliśmy razem wywoływać w kuchni na talerzach przy użyciu czerwonego światła, aby było coś widać. Następnie robiło się odbitki kontaktowe na papierze. Szklana płyta z negatywowym obrazem była kładziona na papier światłoczuły (cały czas przy czerwonym oświetleniu kuchni) i na kilka sekund było włączane światło normalnej żarówki. Jakość tych kontaktowych odbitek nie była gorsza

niż jakość popularnych zdjęć z filmów zwojowych 6x6 cm czy 35 mm. Ta praca z formatem większym niż 35 mm przydała mi się chyba na egzaminie wstępnym do Łódzkiej Szkoły Filmowej, bo jednym z zadań egzaminacyjnych było fotografowanie „na sucho”. Motyw fotograficzny – w moim przypadku antyczne popiersia gipsowe – należało możliwie jak najlepiej (artystycznie) oświetlić oraz skomponować na matówce aparatu formatu 6x6 (w Szkole na egzaminie dano nam stare rolleiflexy). Również miałem szansę nakręcić króciutki filmik na obozie wodniackim na Kaszubach (pożyczyłem starą kamerę 2x8 mm – kodak z wizjerkiem lunetkowym). Ten filmik był obrzydliwy. Kolega wodniak, repatriant z Francji, namówił nas na skosztowanie francuskiego specjału – *grenouille au beurre* – czyli żaby na maśle. Nałapał całe wiadro żab i wieczorem zaczęła się uczta. Oczywiście zgodnie z regułami francuskiej sztuki kulinarnej jedliśmy tylko udka żabie, a resztę wyrzucało się za namiot. Ja filmowałem. Nazajutrz też filmowałem, ale za namiotem. Wznosiła się tam góra żab, bez udek, nieszczęsne ruszały się powoli, mając tylko dwie przednie łapki, próbowały wrócić do domu. Makabra!

Mikołaj Jazdon: Krzysztof Kieślowski, także na egzaminie wstępnym, pokazał amatorski film o locie Gagarina. Po latach zrealizował film fabularny o pasji kręcenia filmów. Czy, podobnie jak bohater *Amatora* (1979) Kieślowskiego, realizował Pan filmy w jakimś AKF-ie?

Lechosław Trzęsowski: Jeszcze w czasach gimnazjalnych w Młodzieżowym Domu Kultury udało mi się objąć posadę instruktora Amatorskiego Klubu Filmowego „Energetyk” przy Elektrociepłowni im. Włodzimierza Lenina w Łodzi na alei Politechniki. Prowadziłem tam raz w tygodniu zajęcia z filmu, również praktyczne, mając do dyspozycji kamery 16 mm – czeską admirę i NRD-owski praktiflex. Członkowie klubu byli niewiele młodszy niż ja sam i atmosfera panowała koleżeńska. Jednak ta

nasza klubowa działalność skończyła się nagle w karnawale 1963 roku. Elektrociepłownia postanowiła urządzić bal maskowy i moi klubowicze mieli zarówno się przebrać, jak i filmować. Nie było łatwo o stroje, ale w piwnicach domu kultury znalazłem popiersie Lenina, typowe dla tamtych czasów, zrobione z ogipsowanej makułatury i w środku puste. Jak znalazł, aby podszyc się pod Lenina. Popiersie wodza rewolucji pasowało jak ulał na jednego z najmłodszych i najmniejszych klubowiczów. Żeby jednak mógł cokolwiek widzieć, musieliśmy Leninowi wyłupić oczy. Jakby tego było mało, stało się coś jeszcze gorszego. Na balu byli wysocy przedstawiciele Elektrociepłowni i partii. Przygotowałem kamerę do filmowania. Lenin wszedł, prowadzony przez dwóch osobników (klubowiczów). Wyglądało, jakby go właśnie zwinęli. Prowadzony pod pachy, bo mały kolega w środku popiersia miał inny rozstaw oczu niż gipsowy Lenin i ledwo co widział przez dziurki w „masce”. Chłopcy zbliżyli się do podium z prominentami. I wtedy nie uszło uwadze dostojników, że na czole Lenina ktoś napisał ołówkiem „huj”. Klubowicze byli nieletni, ja właściwie też, ale Amatorski Klub Filmowy stracił poparcie władz. Tak to bywa, gdy młodzież nie uważa na lekcji polskiego i zapomina, jak poprawnie pisze się pewne, nawet brzydkie, słowa.

Mikołaj Jazdon: Co sprawiło, że zdecydował się Pan podjąć studia na Wydziale Operatorskim PWSTiF w Łodzi?

Lechosław Trzęsowski: Wielu moich kolegów ze szkoły filmowej skończyło wcześniej inne studia (był to przez pewien okres warunek ubiegania się o przyjęcie na Wydział Reżyserii), zanim, czasem po parokrotnym zdawaniu, zostało przyjętych do PWSTiF. U mnie przeciwnie – nie dostałem się na politechnikę i otrzymałmwy przydział pracy w laboratorium stacji sanitarnej, uświadomiłem sobie, że bardziej odpowiada mi działalność kreatywna niż sanitarno-epidemiologiczna. Miała też w tym udział pewna pani, a była ona całkiem przekonująca... Wydawało mi się, że nie potrafię kierować ludźmi, a więc

aktorami, jako reżyser. Potrafiłem za to fotografować. Dlatego zdecydowałem się na Wydział Operatorski. Wydział Organizacji Produkcji Filmowej mnie nie pociągał, bo jestem za mało pedantyczny. Choć z tą reżyserią to nie wiadomo. W tamtych czasach pierwszy rok studiów był unitarny – to znaczy wspólny dla reżyserów i operatorów. To była dobra idea. Dlatego też na egzaminie wstępnym do Szkoły musiałem zrealizować zadanie reżyserskie. Egzaminatorzy przydzielili kandydatom aktorów, studentów bratniego Wydziału Aktorskiego. I rozdali tematy do zainscenizowania – dostałem „Złość piękności szkodzi”. Razem z „moim” aktorem głowiliśmy się, jak to rozegrać, czasu mieliśmy chyba z godzinę. Ale już wzywają przed komisję egzaminacyjną – dziekan Jerzy Mierzejewski, operator Kurt Weber i inni najpoważniejsi filmowcy-wykładowcy. Był początek lipca i od kilku dni panowały upały. Egzaminatorzy siedzieli w niewielkim pomieszczeniu, za stołem, na którym ułożone były pedantycznie stopy papierów, teczek egzaminacyjnych, notatek. Wiedziałem, że coś muszę wymyślić, a na aktora nie mogę liczyć. Za oknem kołysały się na wietrze gałęzie kwitnących kasztanów. Podbiegłem do okna i jednym ruchem otworzyłem je na oścież. Silny powiew wiatru przyniósł ulgę w tym upale. Ale nie tylko. Pedantycznie ułożone stopy dokumentów egzaminacyjnych rozleciały się po całym pokoju i podłodze. Krzyk oburzenia i złości podniósł się ze strony dostojnych egzaminatorów (Mierzejewski potrafił być czasem krewki). Zbliżyłem się do oburzonych profesorów i pokazałem im kartkę-plakacik, na której napisałem „Złość piękności szkodzi” (Mierzejewski był bardzo przystojnym mężczyzną). W ten sposób profesorowie zagrali w moim egzaminacyjnym zadaniu reżyserskim. Zostałem zwolniony z dalszej części egzaminu i za pierwszym podejściem stałem się studentem PWSTiF. A „mój” aktor był tak miły, że pomógł mi posprzątać rozrzucone papiery.

Mikołaj Jazdon: Jak wspomina Pan czas studiów – swoich kolegów, profesorów, atmosferę w Szkole?

Lechosław Trzęsowski: Czas studiów był wspaniały. Nie można się było oderwać od niezliczonych projekcji najwybitniejszych pozycji kinematografii światowej. Godzinami można było je oglądać. Atmosfera była bardzo otwarta, ale, jak to między twórcami, nie pozbawiona pewnych elementów konkurencji. W tym czasie było sporo studentów zagranicznych, którzy też jako przyczyniali się do pewnej „światowości” Szkoły. Najbardziej wyróżniał się pośród nich Brytyjczyk David Williamson, który przywiózł do Polski rolls-royce’a. Ale Marek Piwowski nie był wiele gorszy – skombinował typowy amerykański krążownik szos z dużymi skrzydłami od tyłu. Wojtek Frykowski rzadko pojawiał się na wykładach, miał chyba różne interesy – w końcu wylądował u Romana Polańskiego w Kalifornii i został bestialsko zamordowany przez fanatyczną bandę Charlesa Mansona. Szkoła dbała o to, aby studenci mieli kontakt ze światową kinematografią, a także z innymi uczelniami podobnego typu. Jednak wtedy zachodnie szkoły filmowe nie miały tej renomy co Łódzka, a poza tym wyjechać na Zachód nie było łatwo. Urządzona została wycieczka do moskiewskiego WGIK-u. Rosyjscy koledzy traktowali nas z pewnym podziwem, jak ludzi Zachodu, a z uwagi na sztucznie korzystny kurs złotówki do rubla czuliśmy się w ZSRR jak panowie.

Mikołaj Jazdon: Władze Szkoły starały się też zapraszać do Łodzi znanych światowych filmowców. Pamięta Pan którąś z tych wizyt?

Lechosław Trzęsowski: Najbardziej spektakularna była wizyta Kirka Douglasa. Namówiliśmy go, aby zagrał jakiś kowbojski epizod, oczywiście ze strzelaniem z rewolweru. Wszystko miało się odbywać w ogrodzie Szkoły. Nie mieliśmy wielu kamer ani taśmy, ale role operatorskie zostały rozdzielone. Najbardziej imponująco z wszystkich szkolnych kamer wyglądał olbrzymi dźwiękoszczelny mitchell, który miał nagrywać synchronicznie dźwięk. Dostał go niezrównany Zbigniew Kaliniewicz, który w parę lat później tragicznie zginął podczas po-

dróży w Egipcie (zasnąwszy, spadł z jadącej ekspedycyjnej ciężarówki i zabił się). Kirk Douglas był znakomity, choć żartobliwie zastrzegł się, że nie jest pewny, czy może wystąpić w naszym filmie, ponieważ jest związany kontraktami z producentami, nie mówiąc już o potężnych w USA filmowych związkach zawodowych. Nasze „westernowe emocje” wyszły z nas po wywołaniu taśmy filmowej. Gigantyczna blimpowa kamera nawaliła! Nic nie sfilmowała! Ale o zmarłych należy mówić tylko dobrze, tym bardziej o Kaliniewiczu. Zasługi miał wszechstronne – specjalizował się w tematyce górskiej, jako jeden z nielicznych mówił biegle po niemiecku, a swego czasu zawodowo fotografował w Zakopanem białego niedźwiedzia z turystami.

Mikołaj Jazdon: Zbigniew Kaliniewicz jest autorem zdjęć do świetnych górskich filmów Jerzego Surdela: szkolnej etiudy *Dwóch* (1967) oraz wielokrotnie nagradzanego na światowych festiwalach *Odwrotu* (1968). Marek Piwowski i Feridun Erol za etiudę *Kirk Douglas* (1966) zdobyli główną nagrodę w kategorii dokument na festiwalu filmów szkolnych w Amsterdamie. Czy pamięta Pan wizytę innego znanego twórcy filmowego w murach Szkoły?

Lechosław Trzęsowski: Do Łodzi przyjechał z Pragi Miłoš Forman ze swoją etiudą już zwiastującą jego styl, którego kwintesencją były *Lásky jedné plavovlásky* (szkoda, że przetłumaczono ten tytuł na banalny – *Miłość blondynki*). Etiuda ta była krótkim dokumentalnym filmem o dziewczynach, które zgłosiły się do konkursu fryzjerskiego i pozwoliły się fryzować fachowcom. Zapamiętałem z tego filmu bardzo intymne obserwacje ludzkich zachowań naturszczyków. Może takimi filmami inspirował się potem Marek Piwowski, który znajdował rzeczywiście genialnych odtwórców amatorów? Miałem wiele podziwu dla Grzegorza Królikiewicza, któremu pomogłem w realizacji etiudy o rehabilitacji kalek. Jako wodniak i płetwonurek miałem za zadanie zrobienie zdjęć podwodnych na łódzkim basenie Politechniki na Julianowie.

Grzegorz z pełną świadomością drastyczności scen chciał pokazać, że ci ludzie, często bez nóg i rąk, mogą się czuć w wodzie jak pełnosprawni. Trochę mi się to kojarzyło z brutalnością Goi czy Buñuela i dobrze, że Królikiewicz poważał się na taki temat.

Mikołaj Jazdon: W jaki sposób doszło do Pana współpracy z Krzysztofem Kieślowskim?

Lechosław Trzęsowski: Na pierwszym roku studiów – unitarnym – było nas niewiele – kilkunastu reżyserów i operatorów. Mogliśmy się wzajemnie poznać i to było bardzo dobre. Krzysztof Kieślowski, podobnie jak ja, musiał zapoznać się z ciemnią fotograficzną – w pewnym momencie miał do wywołania jakieś zdjęcia potencjalnych kandydatów do przygotowywanej etiudy. Trochę przypadkiem zobaczył mój fotograficzny reportaż z małomiasteczkowego targu. Krzysztof wykazywał się wielką wrażliwością na troski zwyczajnych ludzi. Chyba po zobaczeniu mojego targowego reportażu zdecydował, że będziemy razem robić *Urząd*. W tej decyzji może trochę pomógł Andrzej Jurga, z którym zrobiłem krótką etiudę o charakterze technicznym. Andrzej konsekwentnie nosił fryzurę „na zero” i podobny był bardzo do Yula Brynnera, którego oglądaliśmy w westernach na szkolnych projekcjach. Krzysztof był bezpretensjonalny i skromny, nie starał się, jak wielu artystów, wysforowywać na czoło, „proliferać”, chełpić. Szczególnie ujęło mnie to podczas strajków studenckich w roku 1968. Kiedy wybierano szkolny komitet strajkowy, Krzysztof przyznał skromnie, że nie potrafi robić nic innego niż filmy, uczciwe filmy, i dlatego uznaje, że poprzez strajk można będzie zwiększyć szanse na taką uczciwość. Do Szkoły przybywały delegacje innych strajkujących uczelni i często długo dyskutowały w sali projekcyjnej na temat naszych postulatów. Wspaniałe było to, że władze Szkoły poparły naszą akcję – w innych polskich uczelniach bywało różnie, bo i rektorzy mieli wiele do stracenia. Nasz rektor Jerzy Toeplitz odszedł w końcu do Australii.

Mikołaj Jazdon: Jakie były warunki techniczne Pana pracy nad tym filmem (kamera, limit taśmy, oświetlenie, czas zdjęciowy)?

Lechosław Trzęsowski: Do *Urzędu* musieliśmy się technicznie i produkcyjnie przygotować. W pomieszczeniach ZUS-u było ciasno. Nie mogło być mowy o jakimś „profilowanym” oświetleniu, więc zdecydowaliśmy się na światło rozproszone, odbite od sufitów i ścian. Te były oświetlone reflektorami. W Szkole jedynymi kamerami były nieme arriflexy 35 mm, chyba nie więcej niż dwie sztuki. Krótko był też nowoczesny i trudny do zdobycia cameflex. Dostał go pewien kolega (przez grzeczność nie wymienię z nazwiska), aby coś nakręcić w Paryżu. I tam kamera została mu skradziona! Złośliwi rozpuszczali pogłoski, że ten kolega sfingował kradzież i opchnął kamerę na boku. Ale to mało prawdopodobne. Potem sprowadzono z ZSRR dosyć nowoczesną kamerę marki Konvas z szybkowymiennymi kasetami, które jednak nie były całkiem bezproblemowe. Miała ona tę zaletę, że pozwalała filmować w formacie szerokoekranowym (anamorficznie ścieśniając obraz jak w CinemaScope) i miała niezłe obiektywy. Do *Urzędu* dostałem pocziwego arriflexa 35, to były zawsze bardzo spolegliwe kamery. Pewnym problemem była konieczność częstej zmiany kaset, bo mieściły one tylko 120 metrów taśmy, czyli niecałe 4 minuty filmu. Nie jestem pewien, ale zdaje mi się, że asystował mi przy tej etiudzie mój kolega z roku, a obecnie wykładowca w PWSFTviT, Janusz Tylman. Krzysztof postarał się o zwiększenie limitu taśmy filmowej, ponieważ wiele scen w filmie musiało być podpatrywanych (*candid camera*) i reakcje ludzi siłą rzeczy były trudne do przewidzenia. Zdaje się, że stosunek taśmy wynosił tu 1:10. Krzysztof był bardzo spostrzegawczy. Przed włączeniem kamery obserwował ludzkie zachowania (przede wszystkim urzędniczek ZUS-u) i potem grzecznie prosił ludzi, aby postarali się mniej lub bardziej powtórzyć to, które pasowało do jego koncepcji i scenariusza. W filmie jest stosunkowo niewiele synchronicznych dialogów, większość jest z offu. Używaliśmy niemej

kamery, a dźwięk był podkładany podczas montażu. Szkoła rezerwowała w zasadzie kamerę dźwiękową (blimp) do większych, czysto aktorskich realizacji.

Mikołaj Jazdon: Czy pamięta Pan w jakim urzędzie przyznającym renty były kręcone zdjęcia do tego filmu? Czy trudno było uzyskać zgodę na ich realizację?

Lechosław Trzęsowski: Nie jestem pewien, ale zdaje się, że kręciliśmy w urzędzie ZUS-u na ulicy Wólczańskiej w Łodzi. Szczegółów zezwoleń na filmowanie nie pamiętam, zajmował się tym kierownik produkcji, ale w tamtych czasach urzędy nie były zbiurokratyzowane, jeśli chodzi o kontakt z filmem, i kierownicy tych instytucji raczej czuli się uhonorowani faktem, że u nich będzie powstawał film.

Mikołaj Jazdon: W jaki sposób była zorganizowana realizacja zdjęć do filmu? Kamera stoi po dwóch stronach okienka, co pewnie wymagało jakiejś ingerencji w rytm pracy w urzędzie, rozstawienia świateł i jakiegoś osvajania ludzi z kamerą.

Lechosław Trzęsowski: Najważniejsze dla Krzysztofa były losy biednych petentów i od ich strony okienka zaczęliśmy filmowanie – przyczyniło się to również do tego, że urzędniczki oswoiły się trochę z ekipą filmową. Krzysztof słusznie uważał, że na takie podglądanie petentów wyjdzie najwięcej taśmy, a to zmusi nas do większej dyscypliny realizacyjnej przy zdjęciach bardziej aranżowanych, które nastąpiły w drugiej kolejności.

Mikołaj Jazdon: Czy inscenizowali Panowie jakieś sytuacje – w filmie są detale pokazujące ręce urzędniczki, kiedy sładzi herbatę, podłącza czajnik do prądu, temperuje ołówek. W jaki sposób był nagrywany dźwięk do filmu?

Lechosław Trzęsowski: Inszenizacja była zwykłym powtórzeniem rutynowych, biurowych

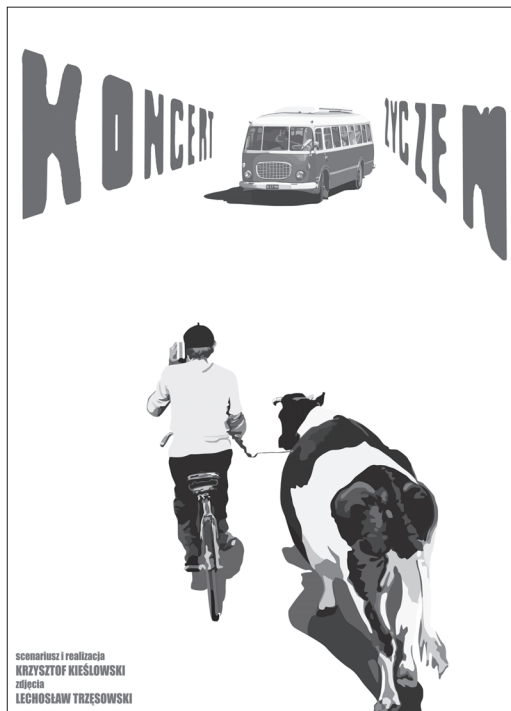
począnań urzędniczek – chodziło tu zwykle o zbliżenia, gdzie niedostrzegalna jest różnica między rzeczywistością podpatrywaną a inscenizowaną. Dźwięk nagrywany był podczas całego dnia zdjęciowego, a w kluczowych momentach (chodziło o względną ciszę bez technicznych zakłóceń) zawodowy dźwiękowiec prosił o ciszę i „przejmował komendę”. Chyba prawie nie była stosowana klasyczna metoda filmowania/nagrywania z użyciem klapsa. Licząc od momentu rozpoczęcia filmu, po około minucie i trzydziestu sekundach oglądamy dwa ujęcia (kobieta i mężczyzna), które sfilmowane były od wewnątrz pokoju. Tu dźwięk jest synchroniczny – dzięki zręcznej montażystce. Filmowałem to długim obiektywem, a kamera była tak daleko od okienka z petentami, że nie uświadamiali oni sobie jej obecności i zachowywali się naturalnie.

Mikołaj Jazdon: Ile dni trwały zdjęcia do *Urzędu*? Czy musieli Panowie wrócić po pewnym czasie, żeby dokręcić jakieś ujęcia? Myślę tu na przykład o ostatniej scenie, której nie ma w scenariuszu, przedstawiającej półki wypełnione aktami.

Lechosław Trzęsowski: Zdjęcia trwały chyba 3 dni. Trafnie Pan zauważa, że ujęcia z regałami wypełnionymi aktami nie było w oryginalnym scenariuszu. Krzysztof dodał je, aby uwypuklić środek wyrazowy – powtarzalność: „...co pani robiła na przestrzeni całego życia?”. Musieliśmy dokręcić te ujęcia.

Mikołaj Jazdon: Czy pamięta Pan, gdzie dokładnie były realizowane zdjęcia do *Koncertu życzeń*?

Lechosław Trzęsowski: *Koncert życzeń* kręcony był gdzieś na północ od Łodzi, ale nie pamiętam nazwy najbliższej miejscowości, gdzie były robione zdjęcia szosowe. Piknikująca prostacka publiczność robiona była na autentycznym kąpielisku w łódzkim Arturówku. Prace przygotowawcze nie trwały długo, bo ja nie mogłem być do dyspozycji w sposób nieograniczony – czekał mnie obóz wojskowy.



Projekt plakatu do filmu *Koncert życzeń* autorstwa Izabeli Szewczyk.

Mikołaj Jazdon: Jak wyglądała techniczna strona realizacji tego filmu? Na jednym ze zdjęć z planu widać kamerę bezdźwiękową. Czy sceny dialogowe były kręcone kamerą dźwiękową z blimpem?

Lechosław Trzęsowski: Prawie wszystko kręcone było z tradycyjnym klapssem – kamera filmowała uderzenie klapsa, a magnetofon marki Nagra nagrywał dźwięk. Przy zdjęciach aktorskich, reżyserowanych, to było najpraktyczniejsze. Dopiero przy montażu synchronizowano uderzenie klapsa ze słyszalnym dźwiękiem nagrany na taśmie magnetycznej. Dlatego nie był potrzebny bardzo nieporęczny blimp.

Mikołaj Jazdon: Ze scenopisu wynika, że pierwotnie planowano nakręcenie większej liczby scen, np. jedną z milicjantem. Czy było tak istotnie? Skąd pochodziły motocykl i autobus pokazane w filmie?

Lechosław Trzęsowski: Pierwotnie było rzeczywiście więcej scen i film miał tytuł roboczy *Wycieczka w nieznanne*. Pojazdy załatwił kierownik produkcji, również ten archaiczny motocykl radzieckiej marki Iż. Krzysztof lubił mieć różne opcje i dlatego chciał mieć sceny alternatywne, z których niekiedy rezygnował przy montażu. Problem pojazdów rozwiązał nasz szkolny kolega Andrzej Titkow, występujący w tym filmie (ten w okularach). Jego ojciec był jakimś wyższym dygnitarzem ministerialnym i miał służbowe auto – angielskiego humbera, który miał bardzo dobre zawieszenie i pozwalał na filmowanie bez nadmiernych wstrząsów (ach, te ówczesne polskie drogi...). Razem z Krzysztofem wsiadaliśmy do otwartego bagażnika humbera i tak filmowałem – do tyłu. Albo po prostu mocno wychyliwszy się z bocznego okien auta.



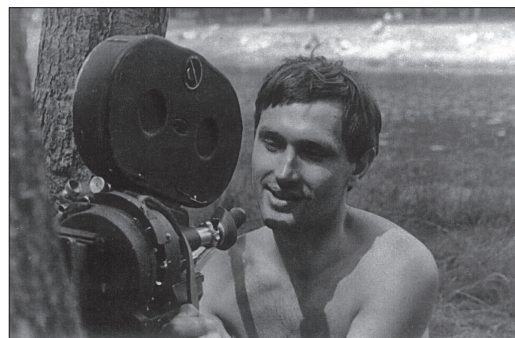
Krzysztof Kieślowski na planie *Koncertu życzeń*, fot. Archiwum Lechosława Trzęsowskiego.

Mikołaj Jazdon: Co najbardziej zapadło Panu w pamięć z realizacji tego filmu?

Lechosław Trzęsowski: Szczególna cecha Krzysztofa, którą po angielsku określa się jako *integrity* – koncentracja na reżyserowaniu, a jednocześnie zaufanie do współpracowników – mnie, aktorów, pracowników technicznych. Nie chciał rządzić się na planie, co zdarza się niekiedy u reżyserów żądnych uznania, podziwu, władzy, respektu, sławy.

Mikołaj Jazdon: Czy rozmawiał Pan z reżyserem na temat wymowy filmu?

Lechosław Trzęsowski: Podczas wstępnych prac nad filmem rozmawialiśmy nad jego wymową, przekazem. Krzysztof chciał przeciwstawić podchmieloną, prostacką rubasznoscą pospólstwa emocjonalnym, głębszym zachowaniom młodej pary. Ba, nawet starał się ustrzec niepotrzebnej dwuznaczności. W początkowej scenie filmu Fedorowicz zwija namiot. Jest najpierw jeszcze w środku i widać tylko poruszające się płótno. Krzysztof obawiał się, aby to ruszające się płótno namiotu nie miało ruchów bardziej rytmicznych, a tym samym nie wywoływało u widza niepotrzebnych tu asocjacji seksualnych. Nakręciłem tu kilka dubli.



Lechosław Trzęsowski na planie *Koncertu życzeń*, fot. Archiwum Lechosława Trzęsowskiego.

Mikołaj Jazdon: Które sceny były najtrudniejsze do realizacji – czy ta ostatnia, pokazująca motocykl sunący raz w górę, raz w dół drogi (pewnie potrzebny był tu obiektyw z bardzo długą ogniskową), czy także inne? W jaki sposób były kręcone ujęcia w ruchu pokazujące jadący motocykl?

Lechosław Trzęsowski: Słusznie wskazuje Pan na tę scenę jako trudną. Dostałem teleobiektyw Astro-Berlin 640mm f.5 – olbrzymi i wymagający dodatkowej ławki statywowej na właściwym statywie, który musiał być bardzo ciężki. Tu też musieliśmy zrobić parę dubli, bo stary motocykl marki Iż był pod górkę raczej wolny i przez to cała sekwencja wydłużyłaby się w nieskończoność.

Mikołaj Jazdon: Czy zrealizował Pan wspólnie z Kiesłowskim jeszcze jakiś projekt?

Lechosław Trzęsowski: Bodaj na ostatnim roku szkoły filmowej musieliśmy zrobić również audycję telewizyjną (bo pojawił się dodatek w nazwie Szkoły – PWSFTviT). Nasz niedawny absolwent Jerzy Woźniak miał już pewną pozycję w ośrodku Telewizji Polskiej w Łodzi i tam właśnie studenci mieli robić te audycje. Potrzeba zawsze było kilku operatorów, bo w studiu łódzkim udostępniono nam chyba ze 3 kamery studyjne. Krzysztof reżyserował, ja byłem jednym z operatorów. Kiesłowski zdecydował się na coś efektownego – jakby musical. Jednym z czołowych protagonistów był jego przyjaciel, nasz kolega z roku Andrzej Titkow, który grał w *Koncertcie życzeń*, a w musicalowym programie... śpiewał! Nawet big-beatowo! Nie jestem pewien, czy zachowało się nagranie z tej szkolnej audycji telewizyjnej Kiesłowskiego. W tamtych czasach nagrywanie na taśmę magnetyczną (jednocalową!) było raczej prymitywne i skomplikowane.

Mikołaj Jazdon: Realizował Pan także zdjęcia do etiudy Feriduna Erola *Dzień na ryby* (1966). Czy było tam coś szczególnie trudnego do realizacji?

Lechosław Trzęsowski: W filmie Feriduna wystąpiła Joanna Jędryka, wtedy już uznana gwiazda. Bardzo profesjonalnie rozgrywała scenę aborcji, w końcu drastyczną. A ja musiałem dołożyć wizualnie starań, aby scena ta nie wypadła pornograficznie. Wiele uznania mam dla samego Erola – zanim przeszedł na reżyserię, studiował na Wydziale Operatorskim i jego operatorskie sugestie były bardzo przydatne. Feridun opowiadał mi, że musiał dołożyć wielu starań, aby przekonać autora książki (podstawy scenariusza) Kazimierza Orłosa do zgody na ekranizację.

Mikołaj Jazdon: Natrafiłem na informację, że nakręcił Pan zdjęcia do filmu dokumentalnego *Muza małych form*, ale nic nie znalazłem na temat tego, kto był jego reżyserem i o czym opowiada.

Lechosław Trzęsowski: Film *Muza małych form* reżyserował Tadeusz Strumff dla redakcji publicystyki Telewizji Polskiej. Zrealizowany został na krótko przed moją emigracją w okolicznościach dla mnie bardzo intensywnych (m.in. małżeństwo) i w wersji ostatecznej nawet go nie oglądałem. Niewiele z niego pamiętam. Jeśli się nie mylę, ten dokumentalny film poświęcony został małej i większej działalności scenicznej. Znalazłem nawet jakieś zdjęcie z realizacji – chodziło, zdaje się, o spektakl Teatru Stu.

Mikołaj Jazdon: Jak potoczyły się Pana losy po ukończeniu Łódzkiej Szkoły Filmowej?

Lechosław Trzęsowski: Pracowałem jako operator filmowy w szczecińskiej Bazie Produkcji Filmów Telewizyjnych. Realizowałem tam typowe rzeczy dla telewizji, ale też większe reportaże, np. o stoczni czy o szpiegostwie (z redaktorami Czarnockim, Kowalskim i Szymkiewiczem). Pracowałem też podczas wydarzeń grudniowych 1970 roku, które w Szczecinie miały trochę odmienny charakter niż w Gdańsku czy innych miastach. Szczecin nie przerwał strajków w styczniu i Gierek z Jaruzelskim oraz Szlachcicem musieli przyjechać (jak do Canossy) do komitetu strajkowego Stoczni Szczecińskiej. Nawiasem mówiąc, Jaruzelski bardzo się wygłupił, gdy krytykując grudniowych demonstrantów, powiedział, że „te gmachy państwowe wzniesione trudem naszego narodu zostały teraz podpalone i zniszczone przez nieodpowiedzialne elementy”. Jaruzelski nie wiedział, że w istocie podpalona została dawna siedziba NSDAP, a wówczas KW PZPR, na placu Żołnierza i była siedziba Gestapo, a wtedy MO i SB. Filmowałem to spotkanie stoczniowców (Bałuka był przewodniczącym komitetu) z kierownictwem partyjno-rządowym. Natychmiast po spotkaniu jacyś funkcjonariusze towarzyszący Gierkowi zabrali mój niewywołany materiał filmowy do Warszawy, podobno dla Biura Politycznego. Próbowałem też robić zdjęcia podczas grudniowych rozruchów, potem ukazały się one na Zachodzie i to chyba zdecydowało o nasileniu akcji SB, której stałem się namierzonym celem (oczywiście w pełni tego

wówczas nieświadom). Akcji tej nadano kryptonim „Antena”, kiedy nawiązałem współpracę z Radiem Wolna Europa w Monachium. Ale te działania SB zaczęły się jeszcze za moich gimnazjalnych czasów, kiedy Służbie Bezpieczeństwa podpadła moja korespondencja z *pen-pals* na całym świecie. Wszystkie listy były kontrolowane. Dowiedziałem się o tym wszystkim dopiero kilka lat temu, kiedy pewien historyk szczeciński skontaktował się ze mną, aby zrobić filmowe *interview* na temat wydarzeń grudniowych i moich ówczesnych zdjęć. IPN zorganizował wystawę i wydał następnie album *Zbuntowane miasto. Szczeciński Grudzień '70 – Styczeń '71*, w którym jest wiele moich zdjęć. Niektóre przejęło Europejskie Centrum Solidarności.



Lechosław Trzęsowski, fot. Archiwum Lechosława Trzęsowskiego.

Mikołaj Jazdon: W jaki sposób doszło do Pana wyjazdu z Polski?

Lechosław Trzęsowski: Po wydarzeniach grudniowych umówił się ze mną oficer Służby Bezpieczeństwa. Chciał dowiedzieć się czegoś o moich licznych kontaktach zagranicznych. Odpowiadałem wymijająco, ale oficer nie popuszczał i próbował namówić mnie na donoszenie na własnych kolegów z Telewizji Szczecińskiej. Wykręcałem się, jak mogłem, ale zdawałem sobie sprawę, że naciski SB czy ewentualne sankcje mogą być całkiem dotkliwe. Dopiero niedawno z udostępnionych przez IPN informacji (mam prawie kompletne akta SB na mój temat) dowiedziałem się, że nad moją gło-

wą wisiał miecz Damoklesa. SB uważało, że ma wszystkie dowody na to, iż jestem szpiegiem informującym Zachód. Mogli bardzo szybko zarządzić moje aresztowanie i proces. Zdecydowałem się na wyjazd z Polski w ramach podróży poślubnej. W tamtych czasach było to praktycznie niemożliwe. Nowożeńcy nie mieli szans na wspólny wyjazd. Wymyśliłem więc pewien fortel. Zgłosiłem w stosownym urzędzie szczecińskim zgubienie dowodu osobistego. To samo zrobiła moja narzeczona w Łodzi. Zgodnie z przepisami zamieściliśmy w prasie ogłoszenia o zgubie. Po kilku tygodniach wydano nam nowe dowody osobiste. Potem złożyliśmy podania o zgodę na wyjazd zagraniczny – ja w Szczecinie, narzeczona w Łodzi. Mimo wcześniejszych odmów tym razem dostaliśmy zezwolenia na wyjazd. Odebraliśmy upragnione paszporty, deponując zgodnie z przepisami nowe (duplikatowe) dowody osobiste. Następnie zawarliśmy małżeństwo, prezentując w urzędzie stanu cywilnego nasze stare, rzekomo zgubione dowody osobiste (do zawarcia ślubu dowody były nieodzowne). Następnego dnia opuściliśmy Polskę jako kawaler i panna, i to nawet w oddzielnych przedziałach (ostrożność nie zawadzi) tego samego pociągu do Berlina Wschodniego. SB nie dało za wygraną, choć wywinąłem się z ich klatki. Do Niemiec, gdzie się osiedliłem, bezpieka podesłała mi swojego współpracownika – wywiadowcę, mojego kolegę szkolnego, a nawet przyznała mi wręcz główną rolę szpiegowską w książkowym paszkwilu propagandowym *Nazywają ich pawianami* o ludziach z Radia Wolna Europa.

Mikołaj Jazdon: Czy realizował Pan filmy lub pracował w telewizji także po udaniu się na emigrację?

Lechosław Trzęsowski: Na emigracji wylądowaliśmy (po podróży poślubnej autostopem) najpierw w Szwajcarii, gdzie w Zurychu dostałem pracę w laboratorium filmowym Cinegram. Z Zurychu przesłałem do Radia Wolna Europa cykl relacji z wydarzeń szczecińskich. Dyrektor sekcji polskiej RWE Jan Nowak-Jeziorański

zaprosił mnie do Monachium i w końcu wyładowaliśmy w Niemczech. Ale przed Monachium jako operator freelancer pracowałem dla Telewizji Saarlandzkiej, kręcąc głównie reportaże. Potem poprzez kolegę szkolnego Marka Józwiaka miałem możliwość współpracować z Telewizją Bawarską. Odnalazłem też mojego opiekuna roku ze Szkoły Kurta Webera, ale nie mógł mi nic poradzić ani pomóc. Prawie udało mi się doprowadzić do realizacji średniometrażowego filmu w Irlandii, który chciał ze mną robić człowiek o literackim nazwisku Gogol. Pisaliśmy razem scenariusz, on miał załatwić produkcję, ale zaczęły się (rzekomo) trudności z irlandzkim zezwoleniem na kręcenie. Potem ten Gogol zniknął. „Martwa dusza”? Czy może tajny współpracownik czegoś tam...?



Targ, zdjęcie Lechosława Trzęsowskiego z fotoreportażu zrealizowanego podczas studiów.

Mikołaj Jazdon: Jak doszło do Pana współpracy z Radiem Wolna Europa i na czym polegała Pana praca w rozgłośni?

Lechosław Trzęsowski: W Monachium istnieje dosyć liczna Polonia i przypadkiem spotkałem mojego kolegę z roku, aktora Janusza Marchwińskiego. Jak się okazało, był on spikerem w Radiu Wolna Europa i zachęcił mnie do kontaktu z kierownictwem. Nowaka-Jeziorańskiego już nie było w RWE, ale potrzebni byli redaktorzy. Dostałem się do redakcji dziennika radiowego, gdzie codziennością były wiadomości aktualne, później zmieniono format na bardziej rozrywkowy. Pracowałem jako senior editor.

Mikołaj Jazdon: Czy miał Pan okazję oglądać polskie filmy w Niemczech przed 1989 rokiem? Kiedy po raz pierwszy od czasu ukończenia Szkoły i Pana wyjazdu z kraju miał Pan okazję zobaczyć swoje szkolne filmy?

Lechosław Trzęsowski: Przed rokiem 1989 tylko sporadycznie można było w telewizji oglądać polskie filmy, na ogół starszej produkcji. Ale *Urząd i Koncert życzeń* mogłem kilka lat temu obejrzeć w Norymberdze, gdzie zorganizowano przegląd twórczości Kieślowskiego.



Targ, fot. Lechosław Trzęsowski.

Mikołaj Jazdon: Czy obecnie także zajmuje się Pan realizacją filmową lub telewizyjną?

Lechosław Trzęsowski: Na przełomie stuleci utworzyłem małą firmę produkcyjną PR-Video-Multimedia, która jednakże nie była finansowym sukcesem. W ramach tej działalności zrobiłem średniometrażowy film żartobliwie dokumentalny *Nie tylko chmielowa metropolia* (*Nicht nur Hopfenmetropole*), a następnie – przy współpracy z małą firmą UE – inny film, *Ans Leben gefesselt* w reżyserii Slavko Spionjaka. Dla prywatnego użytku i zabawy zrobiłem ostatnio parę filmów wodniackich, np. *Impresje dalmatyńskie* i *Musical Sabbatical*... Teraz siłą rzeczy jestem w stanie spoczynku.

Mikołaj Jazdon: Dziękuję za rozmowę.