

Czulda i WFO: Inscenizować niewielkie rzeczy

Bogdan Sobieszek: „Bajki z krainy pieców” to najczęściej chyba nagradzany pański film. Dlaczego tę rodzinną historię sfilmował pan dopiero niemal ćwierć wieku po reżyserskim debiucie?

Andrzej B. Czulda: Wielokrotnie opowiadałem w Oświatówce o książeczce, którą mój ojciec narysował w Auschwitz dla swojego synka, a mojego starszego brata Zbysia. Chciał pozostawić po sobie pamiątkę, nie wiedząc, czy jeszcze ujrzy żonę i dziecko. Ojciec przetrwał gehennę kolejnych sześciu obozów i wrócił do Łodzi, a wraz z nim cudem ocalała książeczka „Przygody czarnego kurczątka” – do dziś rodzinna relikwia. Kiedyś obejrzała ją koleżanka z pracy Teresa Oziemska. Wzruszona spytała: nie myślałeś, żeby zrobić z tego film? Wtedy po raz pierwszy pojechaliśmy z bratem do Oświęcimia. Dowiedziałem się, że ta książeczka nie była jedyna. Więźniowie, pracownicy obozowego biura projektowego, w konspiracji przygotowali serię ilustrowanych opowieści dla dzieci – autorów było ponad trzydziestu. Napisałem scenariusz, WFO dostała na film dofinansowanie z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, ale to mogła być tylko część budżetu. Telewizja publiczna nie była zainteresowana naszym projektem. Andrzejowi Traczykowskiemu, dyrektorowi wytwórni, udało się wreszcie namówić Discovery TVN Historia na finansowy udział w przedsięwzięciu. Wreszcie po 10 latach walki w 2008 roku udało nam się za minimalne pieniądze zrobić ten film.

Książeczkę i wzruszającą opowieść o niej znał pan od dziecka. Latami robił pan filmy dokumentalne i nigdy nie pomyślał, że to jest temat?

Nigdy. Gdyby nie redaktor Oziemska, nie wpadłbym na to. „Bajki...” i dzisiaj mają pecha. TVN dysponuje prawami do rozpowszechniania tego filmu. Emituje go za granicą, natomiast w Polsce nie, bo – jak tłumaczy prezes Miszczak – nie ma pasma dla filmu dokumentalnego. Zmuszony jestem go pokazywać wyłącznie na spotkaniach autorskich. Co ciekawe, to chyba jedyny polski film, który znalazł się w zbiorach Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie.

Fabula to kreacja świata. W scenariuszu można wymyślić dowolną historię. Pan jednak trzyma się wyłącznie dokumentu, który opowiada o faktach – to jest pański żywioł. Z czego to wynika?

Z mojego charakteru. Nie wiem, czy w fabule potrafiłbym tak wymyślać. Nie bardzo mi pasowało robienie filmów fabularnych, o których tuż po wyjściu z kina się nie pamięta. W dokumencie mam więcej do powiedzenia. Lubię w swoich filmach inscenizować niewielkie rzeczy. Mają wymowę symboliczną i to mi wystarcza.

Opowiada pan o życiu, ale czasem trudno o informacje, jak w filmie o Stefanie Pogonowskim z 2002 roku. Miał pan wyłącznie kilkunastu osobową ankietę osobową z archiwum wojskowego. Jak pan sobie poradził w tkaniu opowieści o zapomnianym bohaterze Bitwy Warszawskiej?

Już w trakcie realizacji przez przypadek odnaleźliśmy w Łodzi siostrzenicę Pogonowskiego – Zofię Jakubowicz. Okazało się, że przechowała zdjęcia Stefana, jego grobu tuż po pogrzebie, wszystkie odznaczenia – między innymi Order Virtuti Militari przyznany pośmiertnie i przypięty do portretu. Tak powstawał pierwszy i jedyny do tej pory film o Stefanie Pogonowskim.

Informacji potrzebnych reżyserowi dokumentaliście dostarczyć mogą sami bohaterowie.

Tak było w wypadku „Perskiego ocalenia” z 2013 roku opowiadającego o losach polskich dzieci, wywiezionych z rodzinami na Syberię, które w 1942 roku znalazły się w Iranie pod opieką armii generała Andersa.

Zacząłem się od mojego syna Roberta, który jest wykładowcą stosunków międzynarodowych na Uniwersytecie Łódzkim, specjalistą od Bliskiego Wschodu, a zwłaszcza Iranu. Opowiedział mi o żyjących tam Polkach, które powychodziły za mąż za Irańczyków. Odszukał je i nagrał. Przywiózł mi te materiały i mówi: teraz pisz scenariusz. Film pewnie by nie powstał, gdyby nie senator Maciej Grubski, który był wtedy przewodniczącym senackiej komisji ds. stosunków irańsko-polskich. Wygraliśmy ministerialny konkurs i dostaliśmy dofinansowanie. Władysław Czapski, który jako dziecko był uchodźcą w Iranie, akurat organizował w Juracie światowy zjazd dzieci Isfahanu – wypadła 70. rocznica ewakuacji. Żeby spotkać się z bohaterkami mojego filmu, nie musiałem więc jeździć do Stanów, Australii, Francji, Wielkiej Brytanii. One przyjechały do mnie. Scenariusz zaczął się rozrastać. Wyjechaliśmy na zdjęcia do Iranu. W Isfahanie na ulicy poznaliśmy człowieka, który prowadził punkt dorabiania kluczy. „Pamiętam Polaków” – powiedział i pokazał nam miejsca związane z polskimi uchodźcami, ściągnął kolegę, który również pamiętał tamte czasy. W Pahlevi w jadłodajni na ścianach zobaczyliśmy zdjęcia miasta i portu z 1942 roku. Dziadek właściciela knajpy chętnie podzielił się swoimi wspomnieniami przed kamerą. Kiedy pojechaliśmy do niego, na miejscu pojawił się jeszcze jeden Irańczyk, świadek pobytu polskich dzieci w Pahlevi. Normalnie nie wiedzielibyśmy nawet jak i gdzie ich szukać – pomógł przypadek.

Życie pisało scenariusz. W „Nekropolis” z 2009 roku historię wyczytał pan z nagrobków na Starym Cmentarzu w Łodzi. Opowiada pan przede wszystkim obrazem – wykorzystując światło i ruch kamery.

Ważne były moje doświadczenia z realizacji serii filmów „Krakowskie oblicza kultury”. Jak przez pięćdziesiąt minut pokazywać groby i nie zanudzić widza? Uznałem, że pokażę swoją wizję tego miejsca – stąd nocne zdjęcia, tajemnicza aura, mgły, wykreowane oświetlenie. Duże znaczenie dla charakteru filmu ma komentarz napisany przez Sławka Szczepaniaka (wystąpił jako narrator). Stworzył on opowieść o ludziach, którzy zbudowali Łódź, o mieście, cmentarnej architekturze, nagrobnej poezji, losie człowieczym i cieniu, jaki kładzie śmierć. Włączyłem w to inscenizację – karawan jako wehikuł czasu, wizytę małżeństwa Heinzlów i pogrzeb robotnika, obserwowany przez carskiego oficera. Ze znalezieniem odpowiedniego munduru było więcej zachodu niż z całym filmem.

Idąc tropem rozmaitych form narracyjnych, dochodzimy do „Wpinania księżycy” z 2001 roku, który właściwie w całości opowiedział główny bohater – artysta.

To mój najbardziej popularny film, wciąż gdzieś go wyświetlają, bo jest nietypowy. Takie misterium artystyczne. Dariusza Milińskiego poznałem na festiwalu teatrów ulicznych w Łodzi, zaprosił mnie do siebie na wieś. To, co tam zobaczyłem i w jaki sposób opowiadał, przekonało mnie, że w filmie najważniejsza będzie jego wizja artystyczna – obrazy, instalacje, wiersze, co mówi o swoim świecie, przywołującym malarstwo Boscha. Niesamowity facet: „Jestem żołędziowo-kasztanowym ludkiem, mieszkam sobie w dziupli” – twierdzi. Zdjęcia kręciliśmy tydzień od rana do drugiej w nocy. Film nie zaistniał na festiwalach, bo nie miał angielskiej wersji językowej. WFO przeżywała kłopoty i nie było pieniędzy. Mam kolejny scenariusz o Milińskim, ale nie mogę go nigdzie przepchnąć, bo jest awangardowy i drogi.

Oprócz tematów własnych realizował pan w WFO filmy na zamówienie. Jak się pracowało nad takimi projektami?

Robiłem kiedyś zleceniówkę o rozbiorach Polski dla MEN około 1990 roku. Pieniądze były

niewielkie, więc film miał być zrobiony w wytwórni wyłącznie w oparciu o ikonografię. Powstał prosty wykład o faktach – łopatologia, ale na kolaudacji w ministerstwie musieliśmy stoczyć bój. Nic im się nie podobało, wszystkiego się czepiali. Wreszcie przyszedł mądry profesor i zaakceptował nasz film. Powiedziałem wtedy: nigdy więcej takich zleceń. Kiedy zaczynałem pracę, obowiązywała cenzura – nawet scenariusz filmu o ziemniakach musiał być zaakceptowany. Jako reżyser debiutowałem w 1984 roku filmem „Dębno Lubuskie w czterdziestoleciu PRL” o sympatycznym miasteczku. Po projekcji cenzor powiedział, że filmu nie dopuści, bo pokazałem dworzec. – Ale tam nie jeżdżą pociągi, w budynku nie ma szyb – broniłem się. – To jest obiekt strategiczny. Jeśli pan tego nie wytniesz, nie dam pieczątki – upierał się urzędnik. No i wyciąłem.

Jak pan się znalazł w Oświatówce? Był pan związany z nią od 1979 do 2010 roku...

– Długo nie wiedziałem, kim chcę być. Pracowałem w Wifamie, próbowałem robić zdjęcia, myślałem, żeby być fotoreporterem. Wreszcie przyszedłem do wytwórni. Karierę zacząłem w Dziale Zbytu – dziś nazwalibyśmy go Działem Marketingu i Promocji – tam zwykle trafiali młodzi ludzie, którzy potem zostawali asystentami albo kierownikami produkcji. Chodziłem po wytwórni, zaprzyjaźniałem się z ludźmi w magazynie, w dziale obróbki taśmy, z ekipami zdjęciowymi. W tym czasie zetknąłem się z Jankiem Kolskim, wtedy początkującym reżyserem. Kiedy dyrektor Maciej Łukowski przeniósł mnie do ekip zdjęciowych na asystenta operatora, Janek zaproponował mi rolę asystenta reżysera w jego dwóch filmach. Zrozumiałem, że to jest to.

Co robi taki asystent?

Wszystko, co mu każe reżyser. Jest jego cieniem, załatwia różne sprawy, zdobywa potrzebne materiały. Musi wszystko wiedzieć o filmie, który razem robią. W „Słowiańskim świecie” odpowiadałem za przygotowanie inscenizacji, musiałem dopilnować, żeby wszystko – scenografia, kostiumy, statyści – było gotowe na czas. Na planie wykonywałem na przykład takie polecenia reżysera: „Andrzej, weź no skocz i im powiedz”. Potem byłem stałym asystentem Leszka Skrzydły i Antoniego Orwińskiego.

Dlaczego nie próbował pan zdawać do Szkoły Filmowej?

– Bo byłem za stary na studia dzienne. Był limit wieku, a poza tym musiałbym rzucić pracę, a miałem już żonę i dziecko. Czułem się gorszy, bo nie miałem szkoły. Wreszcie w 1989 czy 1990 roku Szkoła Filmowa ogłosiła rekrutację na studia zaoczne. Na egzamin wstępny na Wydziale Operatorskim Realizacji Telewizyjnej i Filmowej zrobiłem pięciominutową fabułę „Babunia”. Przez całe studia nazywali mnie Babunia. Wytwórnia mnie skierowała i płaciła za mnie. To była dla mnie forma docenienia.

Do szkoły nie zdawał pan po maturze, bo brakło śmiałości, czy nie było takiego pomysłu?

Zawsze interesowałem się kinem, ale nie było planów, żebym został filmowcem. Co innego miałem w głowie. Ale w końcu dojrzałem do tego i miałem szczęście, że trafiłem na dobrych ludzi, którzy nie lekceważyli mnie jako asystenta. Leszek Skrzydło, tworząc scenariusz, codziennie do mnie dzwonił i konsultował ze mną to, co napisał. Traktował mnie jak partnera.

Jak się pracowało w wytwórni? Jak pan odebrał zmiany, które tam zaszły od czasów świetności po kryzys w ostatnich latach?

Powtórzę, co mówią moi koledzy – byliśmy jedną wielką rodziną, wytwórnia była otwarta na młodych ludzi. Dyrektor Łukowski ściągnął studentów Szkoły Filmowej – między innymi Kolskiego,

Żamojdę. Najgorsza była nazwa, której nikt z nas nie lubił. Przecież robiliśmy filmy zleceniowe, edukacyjne, reklamowe, dokumentalne, fabularne i seriale. Kto akurat nie kręcił filmu, przychodził do bufetu. To było miejsce spotkań, wymiany pomysłów, dyskusji, tu się zawiązywały ekipy zdjęciowe. Na przełomie lat 80. i 90. przyszedł kryzys. Nie było zleceń, zamówień z telewizji, zmienił się system finansowania kinematografii. W Warszawie wymyślono restrukturyzację. Zaczęły się zwolnienia. Wszystkich pracowników przekazano do Łódzkiego Centrum Filmowego na Łąkowej. Tworzono spółki pracownicze reżyserów, operatorów, oświetlaczy, a tak naprawdę było to przygotowanie do pozbycia się ich, co nastąpiło po roku. W 1994 ogłoszono konkurs na dyrektora WFO, którym został Andrzej Traczykowski, dawny kierownik produkcji. On ściągnął mnie z powrotem do Oświatówki. Zostało nas wtedy 25 osób, w tym moja żona jako kierownik archiwum. Bywało różnie - raz pół roku nie dostawaliśmy wynagrodzenia. Instytucja musiała na siebie zarobić.

Najbardziej drastyczna zmiana polegała na tym, że teraz musieliście zdobywać pieniądze na filmy.

Jak sobie pomyślę, co musiałem wyczyniać, żeby zorganizować kasę... Moje produkcje były drogie. Używałem podnośników, helikopterów. To wszystko kosztowało, ale chodziło o to, by obraz był jak najbardziej atrakcyjny. Przybywało scenariuszy, których nie mogłem zrealizować. Miałem dosyć.

Na wasze filmy nie było zbytu. Telewizja ich nie chciała, w kinach nie puszczali...

Telewizje nastawiły się na reportaże interwencyjne za niewielkie pieniądze. Do „Nekropolis” potrzebowałem dwóch ciężarówek świateł, dwóch potężnych agregatów, żeby oświetlić cmentarz, a do tego najwyższy w Polsce podnośnik strażacki Magirus i helikopter, na który w budżecie miałem cztery tysiące. A tu w Łodzi nie ma helikoptera - policja nie wypożyczy, bo dyżur, pogotowie w ogóle nie chciało gadać. Wynajmujemy specjalny helikopter z Warszawy, ale z czterech tysięcy robi się dwanaście. Kiedy jednak przypominam sobie pokazy i tłumy ludzi, którzy chcieli ten film, myślę, że warto było.

Choć jest pan już na emeryturze, wciąż planuje kolejne filmy.

Oświatówka jest zainteresowana moim projektem filmu o Zdzisławie Szostaku. Jeszcze za życia kompozytora z Mieczysławem Kuźmickim uznaliśmy, że powinien powstać taki film. Spotkaliśmy się z kamerą u Mistrza w domu, gdzie opowiedział nam historię swojego życia. Dokreśliśmy sceny na ulicy, przed filharmonią. Mamy sześć godzin materiału.

Rozm. Bogdan Sobieszek

Artykuł pochodzi z "Kalejdoskopu" 05/20, którego tematem jest "Sztuka w izolacji". Do kupienia w Łódzkim Domu Kultury (w czasie kwarantanny instytucja pozostaje zamknięta dla gości), punktach Ruchu S.A., Kolportera, Garmond-Press w salonach empik i łódzkiej Księgarni Ossolineum (Piotrkowska 181). A także w prenumeracie (w opcji darmowa dostawa do wybranego kiosku Ruchu): [TUTAJ](#) oraz w preferencyjnej prenumeracie redakcyjnej [TUTAJ](#)

Możecie też słuchać naszych najlepszych tekstów w interpretacjach aktorów scen łódzkich, z Łodzią i regionem związanych na platformie "Kalejdoskop NaGłos": [TUTAJ](#). Rozwijamy też tematyczny serwis "Podkasty Kalejdoskopu" [TUTAJ](#).