



JACEK FEDOROWICZ

JA

JAKO WYKOPALISKO

Świat Książki

JA

JAKO WYKOPALISKO

JACEK FEDOROWICZ

JAKO

JAKO WYKOPALISKO

Redaktor prowadzący
Ewa Niepokólczycka

Redakcja techniczna
Lidia Lamparska

Korekta
Maciej Korbański

Zdjęcia:
TVP/East News: s. 54
Zygmunt Grabowiecki: s. 86
Andrzej Wiernicki: s. 191
Pozostałe zdjęcia z archiwum autora

Wydawnictwo dołożyło wszelkich starań, aby ustalić Autorów zdjęć reprodukowanych w książce. Jeśli do któregoś z Autorów nie dotarliśmy, prosimy o kontakt z Wydawnictwem.

Copyright © by Jacek Fedorowicz 2011
Copyright © by Świat Książki Sp. z o.o. 2011
Copyright © for the e-book edition by Świat Książki Sp. z o.o., Warszawa 2011

Niniejszy produkt objęty jest ochroną prawa autorskiego. Uzyskany dostęp upoważnia wyłącznie do prywatnego użytku osobę, która wykupiła prawo dostępu. Wydawca informuje, że wszelkie udostępnianie osobom trzecim, nieokreślonym adresatom lub w jakikolwiek inny sposób upowszechnianie, upublicznianie, kopiowanie oraz przetwarzanie w technikach cyfrowych lub podobnych - jest nielegalne i podlega właściwym sankcjom.

Świat Książki
Warszawa 2011

Świat Książki Sp. z o.o.
Warszawa 2011
ul. Hankiewicza 2, 02-103 Warszawa

ISBN 978-83-247-2690-5
Nr 45115

SPIS TREŚCI

Rozdział I	
Jak zaczynałem być artystą malarzem	12
Rozdział II	
Jak zaczynałem być bimbowcem	59
Rozdział III	
Jak zaczynałem być grafikiem	95
Rozdział IV	
Jak zaczynałem być panem redaktorem	119
Rozdział V	
Jak zaczynałem być podróżnikiem	145
Rozdział VI	
Jak zaczynałem być Prawdziwym Aktorem	181
Rozdział VII	
Jak zaczynałem być estradowcem	183
Rozdział ostatni	
Jak kończyłem być gdańszczaninem, studentem, malarzem, redaktorem technicznym, graficznym, Postacią Ruchu Studenckiego i młodzieńcem	205

Znalazłem na dnie szafy maszynopis, stary, zakurzony, ale porządnie wtłoczony między plastikowe okładki, spięty metalowymi listewkami, które przechodziły przez dziurki. Każda strona ma dwie dziurki, równiutko wycięte w cienkim papierze, który nazywał się kiedyś... tak! Przebitka się nazywał. A do wykonania dziurek musiałem użyć dziurkacza. Miałem własny dziurkacz, produkowałem wtedy teksty w dużych ilościach, musiały one iść do klienta w oprawie. „Klienta przed goleniem należy namydlić” – powtarzał Janek Rocki, pierwszy grafik nowo powstałego (wczesne lata sześćdziesiąte) tygodnika „itd”. On sam mydlił biegle. Jego rysunki były zawsze opatrzone skromnym, ale porządnym passe-partout, co obserwowałem z zazdrością, bo tak ślicznie tekturek przycinać nie umiałem. Ale nauki Janka stosowałem w innych sferach działalności, moje maszynopisy brało się w ręce z przyjemnością. Która owszem, mogła mijać podczas czytania. Podczas czytania maszynopisu-znaleziska przyjemność mi nie mijała, co nie dziwi, ostatecznie czytałem swój maszynopis.

Zatytułowany był *Jak zaczynałem*. Początkowo zupełnie nie mogłem sobie uprzytomnić, co to takiego. Spojrzałem na ostatnią stronę, na samym dole było umiejscowienie dzieła w czasie i przestrzeni: Warszawa 1972. Ahaaa! Przypomniałem sobie. To miała być moja pierwsza książka.

Byłem wtedy jeszcze gwiazdą telewizji, mimo że cykl popularnych programów robionych wspólnie z Kobiłą i Gruzą

(*Poznajmy się*), a potem już tylko z Gruzą (*Matżeństwo doskonałe, Kariera, Runda*) dwa lata przedtem się skończył, przy czym na dźwięk słowa „gwiazda” nie należy od razu przywoływać obrazu Dody czy też innych zjawisk przyrodniczych tego typu. Lata sześćdziesiąte, podobnie jak cały okres Peerelu, to były lata, kiedy cenzurowanie zawsze wszędzie wszystkiego z jednej strony nie dopuszczało na ekrany jakiegokolwiek myśli wywrotowej, ale z drugiej, przy okazji niejako, eliminowało też sztukę – nazwijmy to – nie najwyższych lotów w skrajnych przejawach jej niskolotności. Poza tym – jak pisał Janos Kornai – socjalizm był zawsze gospodarką niedoboru i niedobór ten dotyczył każdej dziedziny, sztuki też. W tej sytuacji artyści, którzy mieli ambicję tworzyć nie dla każdego, a raczej dla nieco bardziej wyrobionej publiczności, mogli to robić i mimo to zyskiwać szeroką popularność. Bo socjalistyczny klient polował na wszystko.

Byłem więc gwiazdą i wydawnictwo „Nasza Księgarnia” zaproponowało mi napisanie książki wspomnieniowej. Niekoniecznie powodowane nadzieją, że książka znajdzie czytelnika. Gospodarka niedoboru nie znała takiego zjawiska jak niesprzedany nakład, chyba że było to kolejne wydanie dzieł Lenina, przed którym wybroniły się jakoś przepelnione nimi biblioteki, a pozostałe instytucje umiały przekonać, że i one nie mają już gdzie tego trzymać. Wydanie wspomnień napisanych przez popularnego artystę oddalało ewentualne zarzuty, że rektor chciał dać zarobić nieodpowiedniej osobie.

Trzymam tekst w ręku z niemalym wzruszeniem i radością, że ostał się szczęśliwie, a jest to przecież jedyny egzemplarz. Może niewiele wart, ale w wypadku papierów starość zawsze trochę uszlachetnia. W roku 1972 pisałem wszystko tylko w dwóch egzemplarzach. Jeden szedł do klienta, który go sobie powiełał dzięki swoim maszynistkom, musiał mieć takowe, drugi, ten na przebitce, zostawał u mnie. Może czasem ryzykowałem wkrecenie kompletu na dwie kopie (pięć warstw: oryginał, dwie kalki i dwie przebitki), ale o ile pamiętam stopień wydolności

mojej maszyny i moją niechęć uszkodzenia jej, a także – co bardzo ważne – karykaturalnie małą dostępność papieru maszynowego, to jednak przeważały dzieła w dwóch egzemplarzach za ledwie. W roku 1972 dopiero zaczynałem współpracować z Trzecim Programem Polskiego Radia i chyba jeszcze się wstydzilem zebrać o papier, a tym bardziej wynosić za pazuchą.

Pazucha zresztą zazwyczaj miała komplet. Już niczego za nią nie dawało się wsunąć. Podobnie było z teczkami, torbami i kieszeniami kurtek. To niesłychane, ile ja w ciągu całej mojej kariery medialnej musiałem nawnosić i nawynosić. Wnoszenie było stosunkowo proste, z wynoszeniem były zawsze straszliwe kłopoty, miał je nawet osobnik chudy, a więc przystosowany gabarytowo do przenoszenia pod koszulą, i nie mam tu bynajmniej na myśli typowej dla socjalizmu codziennej, rutynowej kradzieży wszystkiego, co może się przydać w domu, jak na przykład żarówka, spinacze, papier toaletowy czy ręczny karabin maszynowy (słynny żart o pracowniku fabryki rowerów, który uparcie wynosił części, żeby złożyć rower dla synka, i zawsze mu wychodziło to właśnie). Ja jednak odebrałem staranne wychowanie i nie kradłem, musiałem natomiast przez całe dziesięciolecia wynosić przypisane mi narzędzia pracy, głównie taśmy radiowe, telewizyjne, filmowe, kasety, czasem magnetofon, w tym najczęściej mój prywatny, także mikrofony, i za każdym razem musiałem to przewlec przez posterunki radiowych, filmowych lub telewizyjnych strażników, którzy pilnie baczili, aby ich instytucja macierzysta nie została nagle pozbawiona sprzętu. Musiałem przenieść tajnie, czyli przemycić, bo załatwienie formalności związanych z wydaniem odpowiedniego zezwolenia wykluczałoby pracę: na nią po prostu nie starczyłoby już wtedy czasu.

Przemyciałem więc i temu właśnie procederowi zawdzięczam pewnie sporą część siwych włosów. Kiedyś, w czasach „itd”, poszedłem do redakcji ze swoją maszyną, walizeczkowy Continental odziedziczony po teściu to był, i gdy pewnym krokiem

wychodziłem z budynku (słynna dziś Ordynacka, wtedy był to budynek Zrzeszenia Studentów – wydawcy naszego tygodnika), wzburzony strażnik aż wybiegł ze swej stróżówki.

MAM NADZIEJĘ,
ŻE DOŁĄCZONE
ZDJĘCIA
POZWOLA
(SZCZEGÓLNICIE
MŁODZIEŻY)
WYOBRAZIĆ
SOBIE PEWNE
DZIWNE ZJAWISKA
Z PRZESZŁOŚCI.
TO JEST
"CONTINENTAL"



NA TYM SIĘ
PISAŁO.
NIE MIAŁO
TO TWARDEGO
DYSKU, A W
MIEDZCU, GDZIE
POWINEN BYĆ
EKRAK,
WYSUWAŁ SIĘ
PAPIER Z WAŁKA

- A toooo... to co to jest?! – wykrzyczał.
- Maszyna do pisania – powiedziałem. – Moja.
- Przepustka!
- Co? To przecież moja... ja ją przyniosłem...

Dość szybko zrozumiałem beznadziejność położenia. Jakież mogłem mieć dowód, że moja? Nie próbowałem już tłumaczyć. Maszyna została zarekwirowana, dobrze, że ja uszedłem wolno. Dopiero następnego dnia, po długich korowodach, udało mi się ją wydostać.

Dzięki czemu miałem na czym dziesięć lat później napisać tych sto kilkadziesiąt stron, które – po kolejnych trzydziestu paru latach – mam właśnie przed nosem.

Trzymam, czytam i ogarniają mnie wspomnienia, pełne zachwyty, i zdumiewam się, jak to możliwe, że ja to wtedy pisałem od razu na czysto? Wszystko tak pisałem, przez wszystkie lata spędzone wspólnie z Continentalem. Teksty tzw. konferansjerki do programów TV, scenariusze, potem felietony radiowe,

dialogi „Kolegi Kierownika”, scenariusze filmowe, wszystko. Powód jest prosty: nie miałem pieniędzy na maszynistki, nie miałem też czasu na przepisywanie samemu, zawsze gonił mnie jakiś termin. I choć niekiedy jakieś słowo czy całe zdanie w tych starych maszynopisach jest „wyiksowane”, to jednak większych poprawek tam nie ma. Owszem, pamiętam, że co pewien czas wykręcałem z maszyny stronę, na której nie mogłem się wypłatać z zawilości stylistycznych, i zaczynałem ją jeszcze raz, ale generalnie tych poprawek było niewiarygodnie mało, szczególnie w porównaniu z tym, co się dzieje dziś, podczas stukania w klawiaturę komputera.

Wiem, że męki twórcze i techniczne Autora zupełnie nie obchodzą Czytelnika. Ale muszę choć pobieżnie zahaczyć ten temat, by wygłosić Pochwałę Tradycyjnej Maszyny. Była ona tym, czym granie na pianie u Staszka Barei, w filmie rejestrowanym na taśmie Eastmancolor.

Taka taśma była za Peerelu tylko za dewizy, potwornie (dla nas) droga, a ponieważ Staszekowi bardzo zależało na urodzie jego filmów, wydebiał często od państwowego producenta taśmę Eastman. Alternatywą była enerdowska Orwo, bez porównania gorsza. Różnicę potrafił gołym okiem zauważyć nawet laik, a może nawet i daltonista. Gdy się udało wydebic Eastman (ciekawe, czy kapitaliści produkowali tę taśmę specjalnie dla Wschodu i stąd ten *east* w nazwie?), producent w odwecie za wydebienie (Bareja niech sobie nie myśli!) narzucał Staszekowi piekielny reżim oszczędnościowy, wyrażany magicznym określeniem „stosunek taśmy jeden do jeden”. W tłumaczeniu na język powszechnie zrozumiały, tyle taśmy można było zużyć na nakręcenie jednego ujęcia, ile z tego ujęcia potem wchodziło do filmu. Zaplanowano film na dwie godziny – reżyser miał taśmę, która starczała na dwie godziny zdjęć. W praktyce oczywiście ciut więcej, można było poza tym stosować różne sztuczki, umieszczać w scenopisie sceny, o których z góry było wiadomo, że nie będą kręcone, ale na planie z reguły jednak było tak, że

padała komenda „łączyć”, aktorzy grali scenę, potem „cięcie!”, kamera zatrzymywała się i Staszek zwracał się do szwenkiera:

– Było widać, jak on przeszedł?

– Było widać – odpowiadał szwenkier, czyli ten jeden jedyny, który siedząc za kamerą i patrząc w wizjer, widział to, co widzi kamera. Dziś pewnie nie mieści się w głowie młodym filmowcom, że tak można było kręcić.

– A widziałeś, że jej spadła chusteczka?

– Widziałem.

– Kupione. Robimy następne.

Żadnych uwag typu: a może lepiej ten dialog, a może tu prze-grane, tu niedograne, nie! Staszek wiedział, że dla całej akcji najważniejsze jest, żeby widz zobaczył przechodzącego i upadającą chusteczkę. Skoro miał pewność, że widz zobaczy, bo szwenkier zobaczył, musiało mu to wystarczyć. Cyzelowanie ujęcia nie wchodziło w grę. Przecież nie miał taśmy na duble. Stosunek jeden do jeden.

Inna sprawa, że Staszek asekurował się przy pomocy obsady. Angażował do poszczególnych ról tylko takich aktorów, co do których miał pewność, że zagrają mu jak trzeba. Ewentualnie będą wyglądali do tego stopnia jak trzeba, że wypadną dobrze. I nawet specjalnie się nie wtrącał do grania. Ponadto miał swoją Teorię Pierwszego Dubla. Uważał, że pierwszy jest zawsze najlepszy. Owszem, czasem nie taki, jaki by się chciało. Ale jeżeli się zacznie powtarzać, mawiał, żeby ulepszyć, to następny, zaledwie równie dobry, będzie najwcześniej dziewiętnasty. A lepszy może dwudziesty. A i to nie na pewno.

Aktorzy wiedzieli, że grają raz i muszą to zrobić najlepiej, jak potrafią, bo tak jak zagrają w tym pierwszym ujęciu, tak już będzie w filmie. Stwarzało to bardzo przydatny stan mobilizacji. Podobny stan daje konieczność pisania na tradycyjnej maszynie, od razu na czysto. Mobilizacja i jedziemy. Pierwszy dubel. A komputer? Pisanie na komputerze to koszmar wynikający z demobilizującej łatwości poprawek. Jeden klik, pół akapitu

znika, kolejne kliki, przeskakuje z tego miejsca na inne, ta łatwość kusi, więc się pisze byle jak, byle co, przecież jak będzie źle, to zaraz poprawię, potem oczywiście nie jestem w stanie poprawić, bo po kilkunastu korektach już sam nie rozumiem tego bełkotu, który w efekcie powstał na ekranie komputera.

Chcę teraz przejść do obszernych cytatów ze *Znaleziska*, które – mam nadzieję – dadzą się czytać bez dodatkowych eksplikacji. Poprzedni akapit to tak na wypadek, gdyby ktoś orzekł, że to, co było pisane w 1972, jest znacznie lepsze od tego, co pisane w 2010. Pewnie, że lepsze, bo wtedy na Continentalu, od pierwszego uderzenia, a teraz na komputerze, w mozole poprawek. Wszystko jak w tym Barejowym osiemnastym dublu, wciąż jeszcze gorszym od pierwszego. Ale tekst Anno Domini 2010 musi być na komputerze, bo musi być w formie elektronicznej, takie wymogi stawia wiek XXI, nic nie poradzę.

Cytuję *Znalezisko*:

Jak zaczynałem.

ROZDZIAŁ I

Jak zaczynałem być artystą malarzem

Postanowiłem zdać egzamin wstępny do Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie na wydział malarstwa.

Sam pomysł zdawania na wyższą uczelnię, w dodatku na obleganą plastyczną, był w moim przypadku wręcz niedorzeczny. Czasy były specyficzne

(1953) i wszyscy twierdzili, że stawanie do jakiegokolwiek egzaminu na studia jest po prostu stratą czasu, bo i tak nic z tego nie wyjdzie. Moja ankieta personalna zaczynała się nie najlepiej: lat zaledwie piętnaście (żeby mnie dopuścili do matury, musiałem składać w kuratorium specjalne prośby), choć z dużym hakiem (urodzony w lipcu). Ale to drobiazg, dalej było gorzej. Pochodzenie społeczne: inteligencja pracująca, co prawda, niestety skażona faktem, że ojciec – fachowiec od ubezpieczeń morskich – wojnę spędził w oflagu, dokszałcał się w Anglii i po powrocie założył prywatne przedsiębiorstwo maklerskie, które mu zlikwidowano, a zanim to się stało, zdążył mieć willę w Gdyni i samochód. Kolejną zbrodnią, może najpoważniejszą, była moja nieprzynależność do ZMP, a gdyby ktoś poszperał w historii, przekonałby się, że zostałem w dziewiątej klasie z ZMP wyrzucony. Maturę zdałem w Warszawie w PAX-owskim liceum pod wezwaniem św. Augustyna, którego pieczętka zaczynała się od słowa „Prywatne”. Na domiar złego w przeddzień egzaminu zgubiłem w morzu okulary (silne, plus pięć dioptrii, osobnik pozbawiony okularów plus pięć przeznaczonych do stałego noszenia zaczyna mocno przypominać kreta). W tej sytuacji zdać nie mogłem.

Kiedy przyszedłem do sekretariatu uczelni z papierami, ankietą, maturą i metryką, sekretarka spytała:

- A prace?
- Jakie prace?
- No... pańskie dotychczasowe prace. Szkice, rysunki, prace malarskie. Składa się razem z podaniem.



← TO TE
OKULARY
ODESZŁY
W NAJ-
GORSZYM
MOMENCIE

↑
AUTOR W WIEKU LAT 15 ZE
ŚWIADECTWEM DOBRZAŁOŚCI (?!)
W KIESZENI. ZDJEĆIE
PRAWDOPODOBNIIE RETUSZOWANE
(TAK WTEDY ROBILI) ŻEBY UKRYĆ
ZMARŚCZKI

- Ja... doniosę. Mam w Warszawie - skłamałem i wyszedłem całkowicie zrezygnowany.

Rzecz w tym, że decyzja o złożeniu papierów do PWSSP nabrzmiała we mnie dosłownie na kilka dni przed terminem egzaminu. Przed maturą koniecznie chciałem być dziennikarzem. Predestynowało mnie do tego zamiłowanie do pisania od najmłodszych lat (pierwszą i ostatnią powieść zacząłem pisać, mając lat cztery), stałe redagowanie szkolnych gazetek ściennych i sążnisto-kwieciste wypracowania z polskiego. Kiedy jednak zacząłem uważniej czytać wychodzące w 1953 roku gazety, zaobserwo-