

Była to jakaś odnowa dla każdego z nas

Z Adrianną Buraczewską

i Romanem Klewinem rozmawia Izabela Tomczyk

Rozmowa, którą tu przedstawiam, nie jest bezpośrednim zapisem nagrania z dyktafonu. Ostateczny kształt nadałam jej sama, przekomponowując i porządkując nagranie. Żywioł wspomnień wymaga okiełznania, jedne skojarzenia ewokują bowiem kolejne.

Przez półtora roku spotykałam się z Klewinami kilkakrotnie. Nasze rozmowy dotyczyły wielu aspektów ich prywatnego życia, poglądów na sztukę, przeszłości i teraźniejszości. Jednak główny nurt dotyczył przede wszystkim przyjaźni z Białoszewskim i filmikowania. W czasie tych spotkań wielokrotnie powracaliśmy do zamkniętych, zdawałoby się, spraw, odsłaniając za każdym razem jakieś nowe ich aspekty. Bezpośrednie spisanie rozmów wprowadziłoby do wypowiedzi chaos, dlatego zmuszona byłam pominąć te jej części, które zbyt daleko odchodziły od interesującego mnie problemu. Zaburzyłam też w jakimś sensie chronologię poruszanych tematów aby rozmowa zyskała na jaskrawości i konkretności przekazu. Klewinowie czytali ten wywiad i zaakceptowali go.

I.T.

W jaki sposób poznał Pan Mirona Białoszewskiego?

Roman Klewin: Poznałem Mirona w '47 roku przez Halinę Stonimską, która organizowała wieczór literacki. Nie uczestniczyłem w nim jako twórca, jednak powstał tam jakiś wewnętrzny konflikt. Nieważne jaki, mogłem pomóc.

Chodziło o wieczór literacki Mirona?

R.K.: Nie, to był zbiorowy wieczór: Miron, Swen Czachorowski, Jerzy Ficowski, Jan Józef Lipski. Wiedziałem, że były kłopoty, a ja miałem możliwość jakoś tam kogoś przekonać, żeby nie zadzierali tak głowy, tylko żeby pomogli. No i pomogli. W ten sposób po raz pierwszy zetknąłem się z Mironem jako poetą. Z Mironem i jego otoczeniem. Potem bywałem w Kobylce u Czachorowskiego¹, gdzie oni sobie dość dobrze funkcjonowali. Poza tym na Poznańskiej, od czasu do czasu. Byłem pełen podziwu dla jego samozaparcia i jakiegoś takiego przebijania się przez warstwę „kurzu” i niedobrych związków z ludźmi².

Któregoś razu Miron z Czachorowskim przyjechali do mnie i przywieźli świątki z jakiejś wyprawy³. Nie bardzo wiedzieli, co z tym zrobić. Wstawili to więc do mnie, żebym zatrzymał na jakiś czas.

Moja mama bardzo lubiła Mirona. Miron był... nie powiem nieśmiały, nie był za aktywny, nie zaznaczał swojej obecności⁴. Pił potwornie mocną kawę i herbatę⁵. Można było to rąbać siekierą. A jednak jakoś to wytrzymywał. Organizm

może dużo, jeżeli się uprze. Mama podkreślała też jedną rzecz. Ponieważ to nie był okres dobry dla ludzi, a zwłaszcza dla poetów, to matka mówiła, że poeta musi jeść, bo inaczej nie będzie poetą. Musi mieć jakieś paliwo. Potem takimi przerzutami spotykaliśmy się.

Mój wuj ożenił się z ciotką Mirona. To było przed wojną. I jej syn z pierwszego małżeństwa nam to dopiero objawił, po dwudziestu latach (śmiech), myśmy zupełnie nie wiedzieli. No i taka jest druga odsłona, powiedzmy, tej nieoczekiwalności spotkań moich i Mirona.

Jak nazywał się Pana wuj?

Wuj nazywał się Jędrzejewski, natomiast ta pani nazywała się przedtem Jędryczko.

I co dalej?

R.K.: Miron przychodził do nas na Żoliborz. Zapraszałem go specjalnie. Jego i jeszcze dwie osoby, które znała Adrianna. Im obojgu to pomogło. Miron dwa lata cierpiał, że nie miał już teatru ⁶. Więc mu mówię: – Rób u nas teatr! My będziemy sprzątać, ty rób. – Nie, to już nie będzie to. – Masz sny, więc pisz!

Albo widzisz, jego Kicia Kocia, o której pisał – Dlaczego tego nie rozwiniesz dalej? Przecież masz już wielki szmat rzeczy, których możesz użyć? – i to było w jego charakterze. Ten jego dowcip, sposób patrzenia. Doskonale mu to wychodziło. Miron miał tu azyl. Dla mnie nie jest rzeczą obojętną, że on się tu dobrze czuł, że on tu uciekał od najbliższych. On zawsze, o każdej porze dnia i nocy, mógł przyjść. Zawsze wiedział, że będzie przyjęty natychmiast. Wiedział, że będziemy się starali stworzyć takie warunki, żeby jak najlepiej się czuł. Czy jak był chory, leżał tutaj, na tej kanapie.

Także my mamy tego Mirona osobnego, ale i mamy go w tym całym kontekście innego świata niż ten, w którym on się obracał. Czy jak chodziliśmy po Żoliborzu, czy powiedzmy, jak chciał sobie zrobić wystrój w tamtym małym pokoju (śmiech), no to przyniósł tyle ziela rozmaitego, że tam się normalnie zrobił las ⁷. Adrianna chciała mu posprzątać, zaczęła to też porządkować. Mało się nie rozplakał, że mu ten cały las wyszedł! Są tu takie rzeczy, które tam na Dąbrowskiego by się nie udały.

Natomiast, jeżeli chodzi o teatr, ja przecież mówiłem: – Miron, będziemy ci sprzątać, będziemy... zrobimy taką czy inną kurtynkę, tylko rób teatr! My ci pomożemy, w sensie nie współautorstwa, tylko po prostu chcemy, żebyś ty tutaj miał swój dom. – Nie męcz mnie i tak boleję nad tym, że nie robię tego teatru!

Adrianna była bardzo za tym, żeby i wypoczął, i jednocześnie czuł się jakoś swobodnie.

Kiedy byliśmy razem, tworzyła się atmosfera, która miała wymiar miłości i przyjaźni. Splot rozmaitych momentów, przekomarzań się.

Kiedy przepisywałem mu *Pamiętnik*, to była bardzo trudna robota ⁸. W czasie Powstania ja byłem w Berlinie, Miron – tutaj. Każdy z nas miał inne doświadczenia. To był temat, który nas pochłoniął. Praca szła wolno. Miron lubił się dopytywać i to on zmusił mnie do napisania wspomnień z tej drugiej strony barykady ⁹.

Pamięta Pani swoje pierwsze spotkanie z Mironem?

Adrianna Buraczewska: Jak poznałam Mirona? Roman Klewin mnie zaprowadził. Miron nam pokazał swój teatr. Dał dla nas specjalny pokaz, dla nas i dla dwojga jeszcze przyjaciół, wtedy jak już nie było teatru.

R.K.: To był zupełnie inny świat niż to, co myśmy robili ¹⁰.

A.B.: Miron oczywiście robił tylko te numery, które robił sam, a Ludmiły nie było i nie było Ileringa ¹¹. Miron pokazał nam pewne części. Grał po prostu w tej swojej wnęce przy placu Dąbrowskiego. Potem, jak przychodził do nas na Zoliborz, to jeszcze kawałki tego programu grał. Tak sobie, dla odprężenia...

My mówimy tak wyrывkowo... O Mironie to myśmy szerzej w zasadzie nie mówili.

R.K.: Z innymi ludźmi, bo właściwie nie bardzo było z kim.

A.B.: Jeżeli chodzi o nas, o nasz dom, to w sumie nikt o tym nie pisał, bo to, co napisane, do tej pory to, że tak powiem, quasi-prawda.

Musimy dojść do prawdy drogą dedukcji. Tak jak Miron. Jego dochodzenie do wspomnień odbywało się na zasadzie skojarzeń: kiedy to mogło być? Kto tam był? Jaka to była sytuacja? Czy było święto? Jeżeli to było święto, to czy było to latem, czy zimą? Wreszcie odkrywał nawet, że to było w tym roku, w tym albo w tym miesiącu. O! np. że to była taka, a nie inna ulica, a poza tym siedział na ławce. Zimą nie siedział. I jeszcze coś takiego, że działo się to latem, a nie zimą, i że to był ten miesiąc, a nie ten. To były autentyczne w sensie historycznym rzeczy, nieskłamane, niewymyślone. Z Mironem nauczyliśmy się dochodzić do pamięci, która nie jest kłamliwa.

R.K.: Miron miał, można powiedzieć, fotograficzną pamięć faktów. Zbierał rozmaite rzeczy, rozmaite momenty. Były pewne wydarzenia, które działy się na przykład naprzeciwko naszego okna. Miał je sobie po swojemu. Mówił: – Proszę bardzo, mnie nie przeszkadza, niech mi tę rejestrację faktów, drobnych prawd wytykają. – Miron – mówię – zauważyłeś to, tak to opisałeś, świetnie! I tak zabawnie wyszło.

No właśnie i tu chciałbym, żeby to wyszło bardzo ciepło o nim, z drugiej strony, bez stawiania jakiegosć piedestału. Nie chcę, żeby to był pomnik, tylko człowiek, żeby on sam wyszedł jako ten Ktoś. Chodzi o to, żeby dać jakiś przekaz, który określa osobowość, określa czas, sposób istnienia. Za dużo nie trzeba, tylko trzeba ograniczyć się, wybrać, bo inaczej robi się książka, która pełna jest drobiazgów bez znaczenia. Chciałbym, aby Miron był pokazany jako taki.

Jak zaczęła się cała sprawa z filmikowaniem?

A.B.: Miron bardzo długo przekonywał się do filmów. Najpierw nie chciał w ogóle słuchać, potem na mnie się obrażał, jak tylko otwierałam buzię na temat filmów. To były jakieś wczesne lata, nie znałam wtedy jeszcze ani Tadzia, ani Maliny, ani Ani. Tadzio przecież, po tym naszym filmikowaniu, zajął się filmem zawodowo ¹². Byliśmy wtedy tylko my z Mironem.

Dojście do filmu to była bardzo skomplikowana droga. Była to jednocześnie jakaś odnowa dla każdego z nas. W sumie przez sześć czy siedem lat Miron w ogóle nie chciał słuchać o filmie. Wreszcie sam, pewnej nocy, gadając z Romanem, zaczął mieć jakieś pomysły. – Może się przekonam – mówi – może warto sfilmować jakąś sytuację życiową?

To był, wydaje mi się, jakiś punkt zwrotny, wejście w jakiś inny nurt, tak jak pisanie prozy. Wcześniej pisał wiersze i właściwie o pisaniu prozy nie myślał¹³. Wziął się za te filmy. Przekonał się i przychodził raz na tydzień, dwa razy na tydzień czasem, a czasem raz na miesiąc, bo i tak się zdarzało. Rozmawiał przez całą noc, bo pomysły powstawały w nocy. Ja nie raz padałam. Rozmawiali, czasem też Miron nocował i zostawał na drugi dzień, bo już nie miał siły wracać do siebie.

Początkowo wszystko miało być w Józefowie. Jednak później, kiedy poznałam Tadzia, Anię, Malinę, Agnieszkę... Agnieszka niechcący przyczyniła się do tego, że ojciec sprzedał Józefów.

R.K.: A tam do filmowania były świetne warunki.

A.B.: Tam był olbrzymi park, drewniana willa, basen.

Czy w Józefowie mieszkali Pani rodzice?

A.B.: Nie, tam nikt już nie mieszkał z mojej rodziny. Tam była pani Oleńka, wspaniała gospodyni, ona się opiekowała całym domem.

Myślny zrobili scenariusz przede wszystkim na ogród. Ogród był bardzo piękny, olbrzymi, miał około dwóch hektarów. Moi dziadkowie zasadzili go w latach 20.

Kiedy zrobiliście Państwo pierwszy film, można wskazać datę?

R.K.: Nie pamiętam.

Ile ich mogło w sumie powstać?

R.K.: Około dwudziestu.

Od kogo mieliście Państwo kamerę?

A.B.: Ósemkę sami zakupiliśmy.

R.K.: Potem Miron zakupił taką z przerzucaniem z obiektywów, ale to dla mnie nie było dobre, bo ja chciałem normalnie, bez potrzeby przekładania tego czy innego. Tamta była cięższa, ta była wygodniejsza, to była Admira.

Najpierw była kamera, a później namawialiście Mirona na to, żeby robić filmy?

R.K.: No tak.

Jak długo były realizowane filmy w Józefowie?

R.K.: Tam krótko, bośny dopiero myśleli o tych piwnicach, o parku, o tym wszystkim. Takie próbki, takie przymiarki. To jeszcze nie były filmy, to tylko tak, że się podobało, że to w tej alejce to tak, a tu przy tym basenie to tak, a tutaj w piwnicy to tak. To były takie, powiedziałbym, rozważania, które wtedy... no jeszcze sprawa nie dojrzała. Przeniesienie filmikowania z Józefowa na Żoliborz to była kwestia paru miesięcy, tu przecież były zupełnie inne warunki.

Jak to się stało, że zainteresował się Pan filmem, bo odnoszę wrażenie, że to wszystko, co Miron później mówił o filmie, to zaczerpnął od Pana i z doświadczenia z filmikowaniem?

R.K.: Miron powiedział, że on tutaj zaczął inaczej patrzeć na filmy. Zobaczył, jak to od razu szło do przodu i szybko. Filmy tutaj można było robić spontanicznie. Kiedy przyjechała do niego Kronika Filmowa, to palili światło przez sześć godzin. Ustawiali, przedstawiali. On w jakiś sposób... na pewno by nie robił sam filmów, ale bardzo się angażował w sam tok. Czy jak światło trzeba było opracować, to aż go ponosiło. Machał czasem lampą, że nie można było go uspokoić! (Śmiech)

Czasami były jakieś pretensje, że nie tak coś, nie tak. Znałem całą masę reżyserów, którzy ciągle mi mówili, że nie tak, a i tak wychodziło na moje. A Miron bardzo krótko uciął te dyskusje: – Jeżeli Roman mówi, że tak, to tak. Nie ma się o co sprzeczać!

Najwięcej problemów sprawiała przestrzeń, przecież małeńka była, kąt... Więcej, to była nie tylko sprawa wyboru przestrzeni, w której się dzieje, tylko ta przestrzeń musi być uruchomiona przez konkretne postaci, które w danym momencie wychodziły na plan pierwszy.

To były sprawy, które dla mnie były ważne, ale ich specjalnie nie roztrząsałem. Wiesz, wiedziałem jedno, że to i tak nie będzie doskonałe, dlatego że w tych warunkach nie było możliwe, aby to było doskonałe, to po pierwsze¹⁴. Poza tym chodzi o to, że ja i tak musiałem sam wywoływać te filmy. Nie dałem tego do sklepu, bo i tak nie bym nie miał z tego, chociaż ileś tam lat temu można było coś odczytać¹⁵. Teraz już i na przeglądarce nie da rady, musiałbym zrobić prebitkę na kasety wideo.

Skąd się jednak to wzięło, że zainteresował się Pan filmem?

R.K.: Skąd się wzięło? Był kiedyś konkurs, gdzie trzeba było posłać scenariusz. Złożyłem swój film w ostatnim momencie prawie. Miałem trudności, nie miałem aktorki, nie miałem kamery. Musiałem troszeczkę poodzukiwać. Straciłem trzy dni z siedmiu na te poszukiwania... Ale nie chodzi o to, kiedy ja się zainteresowałem, tylko kiedy się Miron zainteresował, bo on przecież w ogóle nie chciał słyszeć o filmach, dlatego że to nie pasuje do jego twórczości. To jest na innej zupełnie płaszczyźnie. Poezja to jest filozofia pewnej akcji, realizmu. Przekonałem go, że sen ma swój realizm, swój czas, który zbliżony jest do czasu filmu. W każdej chwili może się urwać. Wcale nie musi się zgadzać jedno z drugim. Czas trwania, czyli ile, jak to się mówi, kamera może wytrzymać. Robi się dłuższą sekwencję albo krótszą. I to go w końcu przekonało.

To, co myśmy robili z Mironem, to była próba dojścia do pewnych klimatów. Taniec szamana...¹⁶

A.B.: Tak, Miron stał wtedy na stole i tańczył. Na slipach miał zawiązaną bordową szmatę, perukę ze sznurków naszytych na czapkę. Na wierzch założył postrzępiony worek. Tańczył szamana, poruszał się takimi wschodnimi ruchami.

R.K.: Tak, czy Tadzio jako Żydek, Agnieszka jako zakonnica. Dobrze wtedy weszli już w to wszystko. Bo to nie było od razu, długi czas dojrzewali, za długi, bo kiedy się napalili, to myśmy już skończyli.

To były w sumie, nazwijmy to, nowelki¹⁷. Każdy mógł dorzucić tam parę uwag na jakiś temat. Film był wynikiem rozmów. Co innego scenopis, trzeba było uporządkować to wszystko, trzeba było wiedzieć, ile czasu potrzeba, aby to było zrobione. Jak długo trwa ujęcie? Jak sprawa następstw się układa? Tym

bardziej że jak się ma 10 minut na zrobienie całego filmu, to się robi ciąg. Te filmy przecież robione były bez montażu. Raz tylko pociąłem, zrobiłem osiemdziesiąt parę cięć z dwóch taśm. Z dwóch dni nagrań w różnych nieco kostiumach. Pokazałem im to i oni się nie zorientowali. Przy filmie potrzebne jest filmowe myślenie.

Najgorsza była historia, że ja nie miałem nikogo, kto by mi pomógł w wywoływaniu tego wszystkiego. Nigdy nie chciałem tego oddać do sklepu. Już miałem takie przygody i trochę źle się one skończyły. Taśmy znikły. Nie wiem, czy tam się nie już nie dało wywołać. Wiesz, jakieś policyjne biuro potrafiłoby to może zrobić, ale w sklepach to oni się na tym nie znają zupełnie. Można uratować bardzo wiele...

Jeszcze ciągle?

R.K.: Tak, jeszcze ciągle. Dlatego, że tam się odpowiednio wzmacnia wszystko. Dlatego, jak wezmę wideo, to się wszystko wyostrzy. Przynajmniej będzie jakaś czytelność.

A. B.: Najgorsza była ta przeterminowana taśma¹⁸, którą musieliśmy sami wywoływać, bo nie mieliśmy pieniędzy. Dlatego tak mało z tych robień się zachowało. Wywoływaliśmy to nocą. W łazience, w wannie stały odczynniki. Nauczyłam się tego dopiero od Romana, patrząc, jak on to robi. Wcześniej widziałam może w szkole, jak ktoś wywoływał czarno-białe zdjęcia...

R.K.: Zdjęcia to inna rzecz. Filmy to jest gorsza sprawa.

A.B.: Trzeba czekać 4-5 godzin. W tej farbie, w tym odczynniku, w tamtym, żeby kolor był... tu czerwony, zielony, tu niebieski. Myśmy robili to wszystko jeszcze w czasie mrozów. Na dworze -20°, mieszkanie niedogrzone, wszystko kostniało. W mieszkaniu 0°, lodówka. Chodziliśmy w paltach.

R.K.: A nasi przyjaciele o tym nie wiedzieli...

A.B.: Odczynniki musiały mieć odpowiednią temperaturę. Trzeba było podgrzewać to wszystko na gazie. A potem sekundy dosłownie, aby włożyć taśmę, żeby temperatura się zgadzała. Jeżeli miała inną, nawet o pół stopnia, ciepłość, to kolor się nie udawał. Właśnie dlatego część tych taśm się udała, a część nie.

R.K.: Niemniej jednak coś wyszło.

A.B.: Wyszło, ale jakieś takie mętne. Poza tym kamera była do niczego, to była ósemka. W obsłudze jest całkiem prosta.

R.K.: Pamiętaj o jednej rzeczy. Muszą być spełnione pewne warunki. Musi być odpowiednie oświetlenie, musi być odpowiednia gra ludzi, żeby coś tam wyszło, bo inaczej to zepsuta sytuacja.

Kto grał w filmikach?

A.B.: Pani Jadwiga – poetka, w niektórych etiudach jest miejscami bardzo dobra, tłumaczka na węgierski pani... Gracja Kerenyi...

R.K.: Kicia Kocia bywała... Berberysz bywała... pan Julian...

A.B.: Tadzio, Malina, Ania i osoby młodsze, to w tym pierwszym okresie. Potem panie, które były w podeszłym wieku, ale mimo to miały dobrą formę, bardzo dobrą twarz. Miały swoje przeżycia, były w sensie życiowym jakoś bardziej doświadczone; były innym materiałem. Grały, bardzo dobrze się czuły.

R.K.: Taak, a nawet jedna drugiej miskę plastikową w głowę rzuciła. (śmiech)



Wnętrze mieszkania Klewinów (fot. ze zbiorów autorki)

A.B.: Nie, nie to była tylko taka zabawa, jakby się kłócili: baby się myją w salonie piękności.

R.K.: Wspomnienie, a przy tym udana sytuacja.

A.B.: Wspomnienie, tak. Były też inne sytuacje wymyślone. Byłam świadkiem, jak do trzeciej w nocy Roman z Mironem siedzieli i wymyślali. Ja padałam ze zmęczenia.

Pan Julian, jak on się nazywał?

R.K.: Wiesz, że nie pamiętam. Mam ostatnio słabą pamięć do nazwisk.

A.B.: Pan Julian, który czasem pojawiał się u Mirona, to był taki wysoki, tysawy pan.

R.K.: Taki siwy.



Wnętrze mieszkania Klewinów – portret Mirona Białoszewskiego

A.B.: Miał taką wewnętrzną kulturę i dowcip. W filmikach wystąpił może ze dwa razy, chyba się nawet udało wywołać te fragmenty. Wystąpił, niosąc Eulalię. Jedną z postaci grała też Jadwiga, niewidoma poetka. Myśmy ją znali od dawna. Wspaniała postać, wspaniała. Chodziliśmy na spacer z Mironem i Jadwigą i w sumie ona wszystko widziała, wszystko. Jeszcze dyskutowała na ten temat. To była jakaś intuicja. Te spacer były dla niej swoistą inspiracją. Poza tym Jadwiga grała w filmach z Kicią Kocią, to były dwie panie... były w sumie tak żywotne...

R.K.: Wiesz, u Jadwigi to było więcej z uniesienia, ale... i tak, mimo że były trochę starsze od reszty towarzystwa, były naładowane witalnie i tą tematyką, i chęcią gry. Miały jakąś fantazję... i ten nerw.

A.B.: Kicia Kocia... kobieta... ze wspaniałą figurą i tak, można powiedzieć, wijąca się po prostu w ruchach, prawie taneczna, kiedy mówiła albo chodziła...

R.K.: To wychodzi w pisaniu Mirona, ta charakterystyka.

A.B.: Wyglądała niesamowicie, taka demoniczna uroda... była niesłychanie zgrabna i miękka jak kot.

Jadwiga natomiast tak się cieszyła tymi filmami. Ona też bywała, ale nie tak często. Jadwiga tak się zapaliła, że po prostu chodziła, grała, że wszyscy patrzyli z zapałem tym, że niewidoma może tak grać.

R.K.: Też nie mam słów pochwały dla Jadwigi. Ona jedyna rzeczywiście najbardziej się przejmowała tym wszystkim, grała. Pięknie wychodziło. Nie spodziewałem się, że ona będzie najbardziej aktywna i najbardziej konkretna.

Adrianna, jak się nazywał ten chłopiec? Ach, już wiem, Krzysztof Białek. On też razem z nami grywał.

To ile w sumie osób mogło przejść przez filmikowanie?

R.K.: Gdzieś tak koło dziesięciu. Z tym że nie wszyscy razem. Chodzi o to, że nigdy nie wiedzieliśmy dokładnie, kto będzie. Zaplanowaliśmy jakieś dwanaście scenariuszy, a tu trzeba było nagle zrobić trzy dodatkowe. Bo akurat taki był układ ludzi. To o tyle kłopotliwe, że pomysł nie leżał na kolanie. Trzeba było się zastanowić, co zrobić z tymi osobami w danym momencie. No, ale to już jest zupełnie inna sprawa.

Pani Adrianna zajmowała się scenografią¹⁹.

R.K.: Ada nie miała bezpośrednio udziału jako aktorka, ma za to ogromny wkład w scenografię. Robiła pewne rzeczy od razu na postaciach.

A.B.: Na postaciach od razu upinałam, szyłam na postaciach, czesałam, robiłam makijaż. Ubierałam ich szybko, a najwięcej czasu spędzaliśmy na gadaniu²⁰. Kiedy przychodzili robić filmy, to chyba z pięć godzin gadali. Niektórzy już spali na kanapie, byli po pracy. I dopiero gdzieś od wpół do pierwszej zaczynali robić. Trwało to do 4, 5 nad ranem.

R.K.: Gdzie tam, Ada! To było bardzo krótko. Przecież ja miałem w kamerze tylko jedną taśmę.

A.B.: Niektórzy przychodzili o ósmej, czekali na resztę. Przychodził Miron. Kamera była gotowa, taśmy, wszystko. Oni siedzieli i gadali, czekając na innych. Miron czekał. Można zwariować, czekając.

R.K.: A oni gadali.

A.B.: Nieraz coś tam podpiekałam w piecyku, robiłam jakiś kremik, smarowałam tym herbatniki, nakładałam jeden na drugi. Robiłam jakieś śmieszne ciasteczka. Niektórzy przynosili chleb, Miron – ser, ktoś inny – kiełbasę i robiło się kanapki. Wypijaliśmy niesamowite ilości herbaty, całe garnki. Herbata była w tym okresie niesłychanie tania i dobra. Była też kawa, która nie zawsze miała smak kawy. Nieraz była przeterminowana. Kiedy się ją zaparzało, miała potworną ilość fusów. Była słaba. Zawsze były już ustalone takie czy inne sytuacje. Filmy nazywały się, tak po prostu, roboczo. Wiadomo było, o co chodzi, o jaką etiudę.

Czy zostały jakieś elementy dekoracji, strojów z filmikowania?

A.B.: Niestety to wszystko robiłam na gorąco. Hodowałam torby różnych ciuchów i montowałam to, zszywając nitką w różny sposób, na gorąco. Tego już nie ma, wyrzuciłam to do śmieci, częściowo wykorzystywałam do czegoś innego.

Czy robiąc dekorację do filmikowania, starała się Pani, aby ona w jakimś sensie była metaforą, aby miała jakieś szersze znaczenie? W teatrze Mirona określało się dekorację mianem „metaforoplastyka”²¹.

A.B.: Dekorację do Mirona robiłam błyskawicznie. Błyskawicznie montowałam tę przestrzeń. Prawdziwe dekoracje robiłam tylko do naszych sztuk. Wtedy rysowałam je, robiłam różne szkice. Natomiast do Mirona bezpośrednio miałam przemyślenia, że ten temat zrobię tak, ten inaczej. Tutaj zasłaniam, robiłam coś z gratów, kotar. Jakaś pognieciona draperia tu, a tu gładka. Gładkie tło, na którym są ludzie, albo nie ma, goła ściana, bo aktorzy mają stroje. To wszystko zależało od tematu. Robiłam to błyskawicznie z worków, gratów. Robiłam biżuterię. Wyklejałam różne pierścienie, insygnia z papieru, malowałam tym, tamtym, dziesiątym kolorem.

Oni omawiali, co należałoby zrobić z tą postacią, czy ją już prawie obnażyć, obedrzeć ze wszystkiego, czy uposażyć w coś, żeby ona tym czymś działała. To mniej więcej było ustalane, ja po prostu sobie wymyślałam, co mogę zrobić z materiałów, które posiadam. Więc ciąłam je, montowałam je nitką, czasem malowałam je ręcznie, różnie.

Dlaczego filmikowanie nazywało się: „Sny pięciu osób”²²

R.K.: Nie było pięciu osób. Były albo dwie, albo pięć, albo siedem...

Więc dlaczego w książce: „Miron. Wspomnienia o poecie” tak to zostało nazwane?

R.K.: Po prostu ludzie się mało orientowali w tym wszystkim. Natomiast w tej książce pisali często tak sobie... Ja się w to nie włączyłem.

Dlaczego?

R.K.: Dlatego, że styl tej całej książki mi nie odpowiadał²³. Takie rozbuchanie, od jakiegoś panegiryku, aż do momentów pełnych złośliwości. Nie chciałem się w to mieszać, nie chciałem się z tym wiązać. Chodzi o to, że ludzie nie mają tego poczucia, że czasem nie sposób powiedzieć prawdę do końca o pewnych rzeczach. Pamięć jest zawodna. Natomiast jeżeli się mówi z pewną intencją, a ta intencja nie zawsze jest oczywista, to przekaże się prawdę „krzywą”. Wtedy wychodzą „dziury”. Wolalbym mówić o Mironie rzeczywistym. O tym, jakie mieliśmy ze sobą rozmowy i że te rozmowy były trochę inne, bo z trochę innymi ludźmi. Żoliborz to zupełnie osobna sprawa, zupełnie osobne dzieje. Tu była jego osobna prywatna enklawa. Tak jak Teatr Osobny to był zupełnie inny świat niż to, co myśmy robili. Tego nam nikt nie odbierze.

Jak to było z osobami, które uczestniczyły w filmikowaniu? Powiedzieliście Państwo, że te filmy były przygotowywane na Józefów i później kiedy...

R.K.: Początkowo tak, dlatego że tam były świetne warunki na to. Później jednak trzeba było wszystko przenieść tu, do Warszawy.

W pewnym momencie więc, kiedy Miron już dojrzał do tego, żeby robić filmiki, zaczęliście mieć jakieś pomysły, które można było realizować w Józefowie. Kto wtedy brał w tym udział? Jacy ludzie?

R.K.: Wtedy tylko Miron i my. Reszta nie była jeszcze na tym etapie. Wtedy chodziło o to, czy Miron się w ogóle zgodzi, czy nie. Okazało się, że zaczęło mu to pasować, tylko że niestety Józefów nam się skończył. Dochodziła jeszcze jedna rzecz. Warunki techniczne były trochę na to za trudne. Po pierwsze szybkości Mirona były nieraz za duże, powinien być widoczny w jakimś momencie, a on myk! i już go nie ma. Za szybko to wszystko. To jest kwestia wyczucia, jak ta sekwencja będzie się układała, jakie ona będzie miała przyspieszenia, a jakie będzie miała zwolnienia. Ta cała gra, walka o przestrzeń, w której się to rozgrywa. To musiało być precyzyjnie wykonane, jeżeli chodzi o ten maleńki odcinek przestrzeni i ten drugi maleńki odcinek gry. Adrianna²⁴ i Miron posiadali podobne cechy aktorskie.

To znaczy?

R.K.: To znaczy Adrianna podchodziła do wszystkiego całościowo. Robiła to bez żadnych komplikacji. To znaczy, to było skomplikowane, ale to było wyjście, wiesz, tak po prostu. Nie było szarżowania i Miron też miał takie szybkie wyjście. Na jednej z tych taśm, które przepadły, był właśnie Miron z Adrianną.

Czy w Józefowie doszło do jakiś realizacji?

R.K.: Nie. Już potem nie mogliśmy tam z niczego korzystać. Oni już tam podmieszkiwali. To ich podmieszkiwanie to był zmierzch Józefowa. Zaczęły się dziać niedobre rzeczy. Uniemożliwiono nam tam wszelkie działanie.

Tym bardziej że myśmy mieli jeszcze tych naszych ludzi z kabaretu, z Teatru Małych Form. Oni byli w jakimś sensie wzorcem dla Agnieszki, Maliny i innych²⁵. Dlatego, że mieli już pewną rutynę poruszania się, orientowali się również, o co mi chodzi. Jak wszyscy załapali, to wtedy wychodziły bardzo dobre rzeczy.

Przedtem się w ogóle nie mówiło o filmach. Siedzieli na kanapie i gadali, i tak dalej, i tak dalej. Nawet jak się filmy robiło, to też przez dwanaście godzin gadali. Tu chodzi o to, że ci z grupy Mirona nie mieli jeszcze tej miłości filmu, nie czuli potrzeby tego rodzaju. Kiedy Grażyna spotkała się z Haliną, to gadały o Paryżu przez ileś godzin. Wspomnienia takie czy inne. To były trudne lata filmowe, zanim oni doszli do tego, że zaczyna ich to interesować i chcieliby, żeby coś było dalej. Było jednak już za późno. Mielśmy już wtedy za duże trudności, nawet z wywoływaniem. Dostawałem wtedy kolory od mojego kuzy-na grafika, ale brakowało kogoś, kto by mi pomógł.

Wracając jeszcze do tych ludzi, którzy brali udział w filmikowaniu, czy ci, którzy należeli do Teatru Małych Form, w pewnym momencie wycofali się z filmikowania, czy wszyscy byli obecni od początku do końca?

R.K.: Byli do końca. Ten koniec jednak trudno uchwycić. Nałożyła się na to cała masa różnych spraw, które zaczęły ich i nas pochłaniać.

Swoją drogą dość dobrze wypadła ta mieszanka naszych ludzi i Mirona. Dlatego że nasi byli już wytrenowani w pewnym sensie. Najszybciej pokapowała się w tym wszystkim Malina, a potem reszta: Ania, Węgierka...

Czy mógłby Pan wymienić te osoby, które były w Teatrze Małych Form i które uczestniczyły w filmikowaniu?

R.K.: Po pierwsze Adrianna, która była scenografem, mało grała, robiła kanapki i tak dalej, ale robiła też całe kostiumy i dekoracje. Grażyna Jaworska, Elżbieta Piotrowska...

Jak to się jednak odbywało? Miron przychodził, opowiadał swój sen i później próbowaliście to realizować, pisać scenariusz?

R.K.: Trzeba się było dostosować do tego, z kim się ma do czynienia i co można zrobić w tej akurat grupie ludzi. Dopiero potem dojrżeli do tego, że to musi być jakoś przemyślane. My przecież w ogóle nie robiliśmy prób. Szło się od razu, zresztą i to się wybierało pomiędzy. Skoro ja mam tylko 10 minut taśmy, to muszę włączyć pewien element, a inne trzeba opuścić, żeby uchwycić to, o co chodzi. Inaczej naciskasz spust i już masz po taśmie.

I wtedy pomysły były różne. Po części takie, nad którymi należało się zastanowić, czy one się sprawdzą w takich warunkach jak tutaj. Przecież to nie było studio, tylko kąt i trzeba było wybrać i przebieg akcji, i pokazać na stole, pod stołem i gdzieś obok czy w drzwiach. To dosłownie liczyło się prawie na sekundy. Ujęcia były bardzo krótkie. Było sporo takiego materiału, który trzeba byłoby odrzucić, dlatego że nie dawał takiego obrazu, jaki powinien. Bo albo tam coś źle wypadło, albo myśmym z Mironem coś sobie pomyśleli, albo na coś zwróciliśmy uwagę. To była raczej zabawa, to nie był film od początku do końca jakoś dopięty. Zawsze tam było jakieś... ale. Niektóre rzeczy były mimo wszystko dobre. Ja ci mówiłem kiedyś: „nagi król”²⁶. Pyta się Miron: – A kto będzie tym nagim królem? Ja mówię: – No, Tadzio! – Nie może być!? – Jak to nie może być? – No i był.

Potem jak chodziło o strojenie, o ubiór nagiego króla i krawcy mieli się uwić przy tym nieistniejącym kostiumie, to Miron mówił, że żałował, że się nie zrobiło filmu jak ja nożyczkami cały czas skraciałem ten strój. No, ale to są takie rzeczy, które przychodzą nagle do głowy, nie ma czasu, żeby je rozwlekać. Chodzi o pewną koncentrację na samym toku wydarzeń.

Wszystko ma swój trochę inny czas. Pewne sytuacje, które wychodziły nieoczekiwanie, zostawiały nam dość dużą swobodę z jednej strony, ale z drugiej rygor tych wypadków, zdarzeń niósł ze sobą również trudności. I co to znaczy, że nie można czegoś zrobić? Można, tylko trzeba się odpowiednio przystosować.

Pod koniec doszliśmy już do pewnych wyników. Ale było już za późno. Przecież jak się czeka dwanaście godzin na to, żeby zrobić 10 minut, to człowiek się męczy. Adrianna robiła kanapki, trzeba było zrobić wewnątrz takie czy inne. Tutaj schron²⁷ czy dworzec...²⁸ to wymagało dużych przesunięć. Trochę tak, jak z tym naszym remontem. Mam taki bałagan w kuchni, że trzeba wyrzucić stamtąd całą masę rzeczy, żeby wpuścić malarza. Tak samo było z tymi filmami.

To jest tak jak z oddziałem wojska, który musi mieć przywódcę. To on decyduje, jakie mogą być losy tego całego oddziału. Mogą wszyscy zginąć, a mogą wszyscy ocaleć. To kwestia umiejętności. Kiedy oni dobrze już się w to wprowadzili, kiedy zaczęło im się już to podobać, Mirona nie było i czekali, aż przyjdzie. A Miron nie przychodził i nie przychodził. Oni gadają, wreszcie doszli do wniosku, że trzeba pójść do domu. Więc ja mówię: – Słuchajcie, przyszlście robić filmy, czy przyszlście na spotkanie z Mironem? – Oczywiście, że na spotkanie z Mironem²⁹, no i filmy tak samo. – Ale widzę, że już pakujecie bagaże i do

widzenia! – mówię. – Nie mam niż przeciwko temu. Niekoniecznie musimy robić filmy. Poczekajmy, jak Miron przyjdzie.

Oni poszli. Za jakieś 15 minut przychodzi Miron. Mało się nie wściekł, że oni poszli. Ostatecznie chodzi o to, że takich rzeczy się nie przerywa. Zawsze jest coś do zrobienia, coś do przemyślenia. Nie chodzi tu nawet o całe scenariusze, ale o pewne elementy.

Tak było z Heringiem³⁰. Miron zrobił duży błąd. Nie powiem, że zapomniał o Heringu, tylko... Każdy z tych twórców miał potrzebę i ambicję bycia jednym z tych, którego udział będzie doceniony. Tymczasem przy Mironie zrobiła się taka atmosfera, tylko on, a ich nie ma i to było złe, dlatego że nie tylko słowa, ale cała plastyka ma swoje znaczenie. Każdy gest ma swoje znaczenie. Trzeba umieć go wywołać i poprowadzić. To są takie rzeczy, które filozofom się nie śniły, ale one muszą być, muszą istnieć w tej całej masie elementów, z którymi ma się do czynienia. Trzeba je umieć nie tylko wybrać, ale uruchomić. To nie tak, że ja sobie coś pomyślałem, coś mi do głowy strzeliło. To, co zrobisz, zależy od tego, jaki scenariusz się kroi, z jakimi ludźmi masz do czynienia i co możesz z tego wydobyć. To są rzeczy, które mieszczą się w pomysł, bo pomysł to dopiero początek myślenia. To dopiero próba, przymiarka, czy to w ogóle będzie, czy nie.

Czy te filmy, tak naprawdę, nie miały czegoś wspólnego z teatrem? Chodzi mi o stosunek do widza, bo przecież w teatrze u Mirona widz jakby był na drugim planie? Tu też wydaje mi się, że było coś takiego. Widz był odsunięty³¹.

R.K.: Nie, tutaj jest inna sprawa. Patrz, filmy miały jakąś taką irrealność. Były w konwencji snu³². Pewne scenki były zrobione w pewien sposób teatralnie, ale to było tak, jakby duchy wylażyły z rozmaitych kawałków czegoś. Po pierwsze, myśmy mieli film niemy³³, a w teatrze jest scalenie takiego czy innego dźwięku. Trudno porównywać to, co robił Miron na Tarczyńskiej czy placu Dąbrowskiego z tym, co działo się tutaj. Nawet wtedy, jak są te same osoby, rozumiesz? To zupełnie różne konwencje.

Jaką rolę odgrywał widz? Przecież kiedy robi się film, to robi się go dla kogoś. To znaczy robi się go, a później ktoś te filmy ogląda. Tutaj tego etapu oglądania filmu nie ma.

R.K.: Nie, był. Wtedy kiedy był zrobiony film i wywołany, a oni przychodzili i patrzyli.

Czy Państwa koncepcja, ciągle wracam do tego widza, czy Państwa koncepcja widza nie była taka jak u Grotowskiego?³⁴ To znaczy, że on się zamykał w samym akcie tworzenia. Tutaj wydaje mi się, że było coś podobnego. Ten akt twórczy był najistotniejszy.

R.K.: No tak, tylko, jak powiedziałem, Miron był za szybki. Trzeba było spowolnić te rzeczy. Niektóre sytuacje wyszły dobrze. Jednak tu chodzi o to, że ta niecierpliwość Mirona, ten pośpiech tworzyły komplikacje, bo nagle tylko okazywało się, że partnera nie ma, bo jest w zupełnie innym miejscu. Trzeba go było utrzymać, a on się tym bardzo przejmował. Przeżywał to wszystko bardzo silnie. Patrząc na ludzi, widział całą masę rzeczy, których wcześniej w ogóle jakby nie dostrzegał.

Z Mironem znaleźliśmy porozumienie. Chodziło nam potem o to samo, miało się urodzić coś takiego, co akceptujemy obaj. To była bardzo dobra przygoda dla Mirona. Dobre jest takie spotkanie niby trochę innych ludzi, ale którym to samo leży na sercu. Poza tym Miron w jakiś sposób... to on się najbardziej nauczył spośród tych wszystkich ludzi. Nie tylko to, że zaczęło mu się to podobać, ale szukał tych swoich środków wyrazowych. Film był osobną kanwą jego twórczości.

Konwencja kina niemego. Czy to było tak, że współgrała ona z całym tematem filmikowania?

R.K.: Nie. Temat filmikowania miał jakąś swoją osobną ścieżkę. To było to coś, co miało zachęcić Mirona. On się bardzo angażował w to wszystko, widząc już jakieś efekty, widząc, jak ludzie dojrzewają. To niestety za długo trwało. Już pierwszego roku można było od razu dobrze wystartować. Oni jednak mieli swoje sprawy, bardzo bliskie sobie i ja się nie dziwię, byli nastawieni bardziej literacko. Tadzio na szczęście znalazł swoje miejsce w krytyce filmowej i bardzo dobrze, że to robi. Jednak to jest już zupełnie inna pozycja, inny sposób widzenia. Co innego tutaj porusza, co innego jest tu wymagane.

Dlaczego Mirona pociągało nieme kino?

R.K.: A! Nieme kino, no właśnie. Tak! Dlatego, że w jego teatrze tekst odgrywał stosunkowo małą rolę³⁵. Z niemych aktorów Chaplin³⁶ jest nie do pokonania. Buster Keaton to już była inna konstrukcja, pantomima innego typu. Natomiast u Mirona to było bardzo skondensowane.

Czy to znaczy, że w kinie niemyim inspirowała Państwa przede wszystkim akcja?

R.K.: U Mirona mnie zawsze dziwiło, że w filmie tak szybko znikał, natomiast w teatrze szła mu ta gra niesłychanie powoli³⁷. I gdyby on w filmie robił to troszkę wolniej, to by się jeszcze bardziej zachęcił. Bo właśnie by miał to, co można było znaleźć u Chaplina, bo tam każdy gest jest dobry. Miron chciał przyspieszenia w grze aktorów takiego jak w samych filmach.

Czy to znaczy, że skoro gra aktorska jest tak niesłychanie ważna, to można powiedzieć, że...

R.K.: Nie, inaczej: bycie. Bycie, a nie to, że jest się aktorem. Gdybym chciał zrobić zespół, to musiałbym odprofesjonalizować aktorstwo. Oni mają za dużo swoich obsesji i wad. Nie potrafią inaczej. Jeżeli ktoś tylko nauczy się tekstu i będzie odgrywał ten tekst, to już jest nie to. Ktoś inny małymi gestami załatwi wszystko.

Więc co wpływa na tempo filmu?

R.K.: Przede wszystkim to, w jakiej konwencji go robimy. To znaczy, że on ma te spowolnienia i przyspieszenia, które same z siebie są już znaczące. W ujęciu krótszym gra aktorska musi być bardziej celowa, bardziej oznakowana.

Miron miał chyba swój pomysł na film?³⁸

R.K.: Coś mu się spodobało, jakaś tam sytuacja i on powiedzmy zaznaczyłby tę sytuację. Jednak robienie filmu wymaga już jakiegoś ciągu sytuacji, cierpliwości

w budowaniu całokształtu. Można mieć świetny pomysł, ale jeżeli nie wmontuje się go w inne pomysły, to wtedy, nie to, że pomysł ten jest martwy, ale nie ma tego efektu.

Miron kapitalnie potrafił opowiadać, ale to nie film, tylko podchwycenie rozmaitych rzeczy, które mogłyby być użyte w filmie.

*Dlaczego robiliście to w kolorze? Miron w wywiadzie, jakiego udzielił, już po zakończeniu przygody z filmikowaniem*³⁹, *mówi że kolor związany jest z malarstwem, z tym, co statyczne. Film, ruch wymaga czerni i bieli.*

R.K.: To nie jest tak jak różnica między fotografią czarno-białą i kolorową. Film kolorowy jest bardziej malarski, ale musi być bardziej dowartościowany, oświetlony. Ostrość musi być taka, żeby nie zgubić kolorów. To nie akwarela. Czarno-biały wymaga więcej precyzji, istotne są detale, każdy gest, ruch. W kolorowym nie ma na to czasu. Film czarno-biały musi więcej mówić o psychologii człowieka, jego postać jest przybliżona, wyłączona z tego całego natłoku, jaki posiada film kolorowy. Musi być bardzo dobrze zrobiony, bardzo dobrze. Dostawałem odczynniki do koloru. Wywołanie kolorowe jest prostsze. Przy czarno-białym dochodzi jeszcze jedna operacja, sam nie mogłem sobie dać rady z tymi pięcioma operacjami, to jest jedno, a drugie to to, że kolor tu był lepszy. Przecież mówiłem, że nie chodziło o stworzenie jakiegoś dzieła sztuki, a o zabawę, a ona musi być przecież w miarę kolorowa.

Jeszcze jednej rzeczy nie rozumiem. Skoro podstawowym tematem tych wszystkich filmów miały być sny Mirona, to skąd się nagle bierze np. opowieść o nagim królu albo sceny na dworcu?

R.K.: Nie, to wynikało to z samej rozmowy. O tym, że mają być takie, a nie inne postaci, czasami decydowały na przykład kostiumy. Trudno powiedzieć, skąd idzie ta inspiracja, co tutaj decyduje. Jak osiągałimy tę senność? Na przykład: Miron leżał pod kołdrą, czerwoną. Przychodził chłopak, który dawał mu mleko i nie może mu tego mleka dać. Jemu się pieć chce, a tu nie ma jak. Powtarza się to kilka razy.

Czy było coś, co te wszystkie filmy łączyło, oprócz oczywiście aktorów?

R.K.: C'o łączyło? Łączyła po prostu zabawa⁴⁰. Każdy musiał się trochę uśmiać, wydobyć jakiś interesujący element. Nie tylko to, że mówił to czy tamto, każdy musiał z siebie coś dać. Każdy musiał wymyślić sposób na siebie samego.

IZABELA TOMCZYK

¹ Grupą przyjaciół, którą obok Mirona i Czachorowskiego tworzyli również Stanisław Prószyński (muzyk i muzykolog), Irena Prud-Grygolunas, Bogusław Choiński i Lech Emfazy Stefański, nazywano „szufladowcami”, „grupą kobyłkowską” albo „długowłosymi poetami z Kobyłki”. To w Kobyłce właśnie zaczęła się historia Teatru na Tarczyńskiej. Stanisław Prószyński pisze szeroko

ko na ten temat we wspomnieniach opublikowanych w „Poezji” (nr 12 z 1985 roku), a także w książce *Miron. Wspomnienia o poecie*, pod redakcją H. Kirchner (S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, Warszawa 1996).

² Klewinowi chodzi przede wszystkim o osobę Le. – Leszka Solińskiego, z którym Białoszewski mieszkał przy placu Dąbrowskiego.

- Negatywnie wspominają go również autorzy tekstów zamieszczonych w książce pod redakcją Hanny Kirchner. Por. również: T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu, esej dziennik*, Warszawa 2000, s. 53-54.
- ³ Stanisław Prószynski w tekście *Poezja, teatr, muzyka* pisze: *Ale wróćmy do powrotu Swena do Warszawy i zamieszkania przez niego w oddalonej o kilkanaście kilometrów od Dworca Wileńskiego Kobylec. Swen wynajmował tam dwa pokoje oraz dużą, oszkloną werandę, która służyła jako pełen słońca i powietrza pokój, w którym ze względu na trudności z ogrzewaniem musiała być zamknięta. Podobnie jak później u Mirona, w mieszkaniu Swena specyficzny nastrój robiły postacie drewnianych świątków, bukiety schnących ziół i polnych kwiatów.* (S. Prószynski, dz. cyt., s. 36.)
- ⁴ Klewinowie charakteryzują poetę w sposób bardzo niejednoznaczny, podobnie jak inni mówiący o nim. Ten fenomen ambiwalencji ocen Białoszewskiego podkreśla Jacek Kopciński w swoich uwagach na temat książki pod redakcją Hanny Kirchner (J. Kopciński, *Niby-ja, niby-on, czyli zbiorowe ustalanie osoby Mirona Białoszewskiego (na podstawie wspomnień o poecie)*, „Teksty drugie” 1999, nr 1/2).
- ⁵ To zamilowanie do mocnej herbaty i kawy, wśród przyjaciół poety urosło już do legendy. Teresa Chabowska-Brylska opowiada: *Jesienią następnego 1948 roku, kiedy zamieszkaliśmy z Bogusiem w Zielonce, Miron ze Swenem często jawiali się w naszym domu, w pokoju na pięterku, znów była herbata (2 deka na osobę to była ówczesna norma), czytanie, gadanie (Miron. Wspomnienia o poecie, Warszawa 1996, s. 97).* Wanda Chotomska dodaje: *Mirona faszerował Boguś herbatą. Siebie trzesztą też. Jedli ją na sucho, no, najwyżej z odrobiną wody, ugniatali herbaciane liście na paczkę, mówili, że im to pomaga w nwrócznym myśleniu. Na Witkacego się powoływali (tamże, s. 109).* O „złych”, jak je sam nazywa, pisze również Jan Loose w tekście *Spojrzenie lekarza*, zamieszczonym w przywoływanej już książce.
- ⁶ Gracja Kerenyi, autorka monografii, pisane pod okiem samego poety, pisze: *Zaczęło się w roku 1955 – próby od kwietnia, pierwsza premiera 4 czerwca – trwało to do roku 1963; osiem lat, ok. 300 przedstawień w Warszawie i poza Warszawą, w obecności do 14 000 widzów, tyle mówi statystyka prowadzona przez poetę* (G. Kerenyi, *Odnawianie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973, s. 12.). Etap filmikowania rozpoczął się w początkach lat 70.
- ⁷ Sobolewska tak opisuje mieszkanie poety przy placu Dąbrowskiego: *Już sama organizacja przestrzeni sprzyjała atmosferze teatryku domowego. W tym mieszkaniu pełno było odbić, współbrzmień i dysonansów. (...) Mogę dodać od siebie, że mało było tam „rupieci”, a za to wiele przedmiotów pięknych, zabytkowych, jak żydowska menor, indyjska kryształowa lampa na świecę, świecznik z okresu Księstwa Warszawskiego. Na ścianie wisiały barokowe szczytki drewnianych ozdóbek przywiezionych z Beskidu Niskiego i suche wianuszeki. Stały tam w bankach od mleka wielkie suche bukiety, które Miron sam układał, podobny w tym do naszych pisarek, Dąbrowskiej i Nulkowskiej. Pierwszą rzecz, jaką zrobił po przeniesieniu się na Liżbońską, było zastąpienie licznika gazowego w kuchni wielkim bukietem.* A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 7-8.
- ⁸ Jadwiga Stańczakowa w *Odmienił moje życie* przyznaje, że uwagi Klewina dotyczące pisania były dla Białoszewskiego cenne (J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, Warszawa 1996).
- ⁹ Klewin jest autorem ciągle jeszcze nie wydanych wspomnień dotyczących jego pobytu w Niemczech na przymusowych robotach.
- ¹⁰ O Teatrze Białoszewskiego, spektaklach, czasie, w którym istniał teatr, ludziach go tworzących, pisze w swojej monografii Gracja Kerenyi. Autorka przytacza wypowiedzi samego Białoszewskiego, co w jakimś stopniu może oddać klimat tego „innego świata” (G. Kerenyi, dz. cyt., s. 5).
- ¹¹ Ludmiła Murawska i Ludwik Hering byli współtwórcami Teatru Osobnego. Patrz: J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, a także: G. Kerenyi, *Odnawianie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego oraz Miron. Wspomnienia o poecie*, Warszawa 1996 (głównie: H. Kirchner, *O Mironie i o Ludwiku*).
- ¹² Tadeusz Sobolewski zapytany przeze mnie, jaki wpływ na wybór jego drogi życiowej miało filmikowanie, odpowiedział: *O filmach pisać i pisałem już wtedy. Trudno powiedzieć, czy to się wzięło z filmikowania, bo jakby zacząłem robić to jeszcze na studiach, w latach 60-tych. Filmikowanie jednak to było coś jeszcze innego. Po pierwsze, to było*

- doświadczenie aktorskie, mogłem jakby w miniaturze, w takim małym laboratorium zobaczyć, spojrzeć na to i od strony operatora filmowego, i przede wszystkim od strony aktora. Bo byłem aktorem, zmuszano mnie, nie, nie to że zmuszano, musiałem być ofiarnym aktorem, który się niczego nie boi, nie wstydzi i to dało mi... nie tyle, że spowodowało, że zająłem się filmem, bo zajmowałem się nim cały czas, ale dało mi to taki wkład. To co robił Klewin z Mironem, nie różniło się zasadniczo od tego, co robił Fellini czy Buñuel.
- ¹³ Por. również: J. Sławiński, *Białoszewski: być sobie jednym*, w: *Przypadki poezji. Prace wybrane*, tom V, Kraków 2001, s. 229-230.
- ¹⁴ Por. E. Berberysz, *Zabrali mi piec*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 213, T. Sobolewski, *Szaman*, w: tamże, s. 228, J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: tamże, s. 262, A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁵ Wywoływanie filmików nastroczało Romanowi mnóstwo trudności i przeważnie zostawiały niewywołane. Czasami były na nich tylko niewyraźne pasma (J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, dz. cyt., s. 262).
- ¹⁶ Por. T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt.
- ¹⁷ W czasie tych spotkań panowała atmosfera równocześnie pracy i zabawy, połączonej z improwizacją. My, aktorzy, wymyśliśmy nowe rozwiązania i ujęcia, a dwaj reżyserzy, Miron i Roman, natychmiast włączali je w tok akcji. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 28.
- ¹⁸ Niestety strona techniczna tej zabawy była niedoskonała. „Filmikowanie” było nieporadne (technika wideo nie była jeszcze wówczas dostępna), nakręcone taśmy całymi latami czekały na wywołanie w łazience (niektóre może czekają do dziś w mieszkaniu Romana Klewina). A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 28.
- ¹⁹ Por. T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 228, E. Berberysz, *Zabrali mi piec*, w: tamże, s. 213, oraz A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 27.
- ²⁰ To „gadanie” mogło być wyniesione z atmosfery „wtorków”, które odbywały się u Białoszewskiego przy placu Dąbrowskiego, na Lizbońskiej. Później – w mieszkaniach jego przyjaciół.
- ²¹ Szeroko na temat „metaforoplastyki” w teatrze Białoszewskiego pisze w ostatnim rozdziale swojej monografii J. Kopciński (por. *Teatr z makaty, czyli metaforoplastyka na scenie*, w: J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, dz. cyt.)
- ²² Tak nazwali filmikowanie T. Sobolewski oraz A. Sobolewska. Por. T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., oraz A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 26.
- ²³ J. Kopciński w zamieszczonej w „Tekstach Drugich” recenzji z tej książki zauważa, że ów styl narzucony jest przez wspomnieniowy charakter książki (J. Kopciński, *Niby-ja, niby-oni, czyli zbiorowe ustalanie osoby Mirona Białoszewskiego (na podstawie wspomnień o poecie)*, w: „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2).
- ²⁴ Klewin mówi tu przede wszystkim o sposobie gry Buraczewskiej w Teatrze Małych Form.
- ²⁵ T. Sobolewski tak pisze o filmikowaniu: *Przedtem miał koło siebie inną grupę młodych, która rozpadła się, poróżniła po świecie. Kręcił z nimi u Romana Klewina na Żoliborzu film ośmiomilimetrowy pod prowizorycznym tytułem „Sny pięciu osób” (...) weszliśmy w opuszczone role, pozostaliśmy w obrębie tego samego snu. T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 228.*
- ²⁶ O realizacji etiudy o nagim królu pisze również E. Berberysz (E. Berberysz, *Zabrali mi piec*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 214).
- ²⁷ Por. J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 262.
- ²⁸ Por. J. Stańczakowa, tamże.
- ²⁹ Anna Sobolewska w szkicu *Maksymalnie udana egzystencja* mówi: *Graliśmy przed Mironem, zależało nam na jego pochwałach.* (s. 28.) Sobolewski dodaje: *Miron stał z boku, ale był niezbędny do tego, by ruszyła akcja. Był najszybszym obserwatorem i krytykiem tego co się działo. Nadawał każdemu wydarzeniu formę. Towarzystwo z kolei dawało mu siebie. Nocna rzeczywistość zaczynała wibrować. Udział wielu osób składał się na to, co w rezultacie stawało się jego utworem* (T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 230).
- ³⁰ Szeroko na temat przyjaźni Białoszewskiego z Heringiem oraz nieporozumień, jakie zaczęły się między nimi piętrzyć po stworzeniu Teatru Osobnego, pisze Hanna Kirchner (*O Mironie i o Ludwiku*, w: *Miron wspomnienia o poecie*, dz. cyt.).

³¹ Określając rolę widza jako drugoplanową, miałam na myśli przede wszystkim początek teatru, kiedy, jak to określa Gracja Kerenyi: *Teatr Białoszewskiego był prywatną imprezą trzech poetów (Odnaiowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego, dz. cyt., s. 6)*. Wcześniej cytuję ona wypowiedź Sandauera: *W takich właśnie warunkach, na piątym piętrze przedmiejskiej kamienicy, powstała wokół poety Mirona Białoszewskiego grupa artystycznej młodzieży. Uprawiano tam muzykę, poezję i malarstwo, ale przede wszystkim marzono o teatrze. Stało się to możliwe dopiero w 1955 roku, gdyż przedtem interwencje władzy położyłyby kres imprezom pozbawionym oficjalnej pieczęci. Te przedstawienia, zarezerwowane z początku dla zaproszonych, zyskiwały wraz z odwilżą coraz większą popularność* (A. Sandauer, *Awangardowi dramatopisarze polscy*, „Życie Literackie”, 1957, nr 37, za: G. Kerenyi, *Odnaiowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, dz. cyt., s. 6-7).

³² Por. A. Sobolewska *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 26 oraz T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 228).

³³ Tamże.

³⁴ Białoszewskiego zestawia z Grotowskim także Tadeusz Sobolewski, por. T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu, esej dziennik*, dz. cyt., s. 54-55.

³⁵ J. Kopciński tak to precyzuje: *Taki też tytuł (Teatr Osobny – przyp. I.T.) nosi tom tekstów teatralnych Mirona Białoszewskiego, wydany w roku 1971. Tekstów niezwykle osobliwych. Znamca literatury dostrzeże*

w nich zaledwie teatralną partyturę, dzieło w pewnym sensie niezwykle, bo postać ostateczną uzyskuje dzięki scenicznej realizacji, a zatem należące raczej do dziedziny zainteresowań teatrologa. Z kolei Znamca teatru, zajmujący się inscenizacyjną stroną przedstawień Białoszewskiego, teksty te potraktuje jako specyficzną odmianę jego liryki, ściśle związaną z pierwotnym, autorskim stylem jej prezentacji. I do pewnego stopnia obaj będą mieli rację (*Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 5-6).

³⁶ Por. *Coś mnie ciągnie. Mówi Miron Białoszewski*, „Film” 1977, nr 38.

³⁷ Kopciński w monografii poświęconej teatrowi Białoszewskiego wspomina o spektaklu, w którym poeta wygłasza i przedstawia monolog Gustawa i Kordiana, a wraz z Ludmiłą Murawską – fragmenty *Kleopatry* i *Cezara* Norwida oraz *Wesela* Wyspiańskiego. Premiera przedstawienia odbyła się w 1961 roku i została wyemitowana (we fragmentach) przez Telewizję Polską (por. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 358). Rzeczywiście, w pokazanych fragmentach uderza petyzm, niesłychana koncentracja na każdym geście i ruchu.

³⁸ Por. *Coś mnie ciągnie. Mówi Miron Białoszewski*, dz. cyt.

³⁹ Tamże, s. 5.

⁴⁰ Por. E. Berberysz, *Zabrali mi piec*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 213. T. Sobolewski, *Szaman*, w: Tamże, s. 230. J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: tamże, s. 262.