

Katarzyna Węgorowska
Uniwersytet Zielonogórski

**RADOŚĆ, DUMA, NIEPOKÓJ...
KILKA LINGWISTYCZNO-KULTUROLOGICZNYCH UWAG
O EMOCJACH FILMOWCÓW UTRWALONYCH W ZAGRAJCIE MI TO PIĘKNIE.
„PAN TADEUSZ” WEDŁUG ANDRZEJA WAJDY MARKA MILLERA**

*Film jest cierpliwy, można tu skleić wszystko ze wszystkim,
w dodatku zawsze wynika z tego sugestia, że o coś tu chodzi.
Ale właśnie ta łatwość klejenia wzywa do dyscypliny intelektualnej.*

Krzysztof Teodor Toeplitz

Wyróżnikiem definicji i dookreśleń związanych z filmem jest to, że ich autorzy koncentrują się przede wszystkim na techniczno-recepcyjnym charakterze owego „ekranowego zjawiska”¹. Przekonują o tym propozycje:

1) twórców encyklopedii:

film – seria następujących po sobie obrazów, z dźwiękiem lub bez dźwięku, wyrażających określone treści, utwalonych na nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie i wywołującym wrażenie ruchu. Głównym środkiem wyrazu w filmie jest ruch w różnych formach: ruch w obrazie, ruch samego obrazu (czyli kamery w czasie dokonywania zdjęć) i „ruch” pomiędzy poszczególnymi obrazami uzyskany poprzez montaż, będący właściwym filmowi sposobem opowiadania. Złudzenie ruchu na ekranie, na którym zjawiają się w ciągu sekundy 24 nieruchome obrazy kolejno następujących po sobie faz ruchu, powstaje dzięki specyficznej bezwładności nerwów wzrokowych w procesie postrzegania²;

¹ Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej*, [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parnewska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa-Łódź 1993, s. 13.

² *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1995, s. 349.

2) filmoznawców:

a) film to wytwór kulturowy oparty w swej istocie i funkcjonowaniu na zjawisku ekranowym, które jest wspólne dla kina i telewizji³; b) film to seria obrazów zarejestrowanych dowolną metodą i utrwalonych na nośniku (taśmie filmowej, taśmie magnetycznej, płycie), z dźwiękiem lub bez, które przy wyświetlaniu stwarzają wrażenie ruchu. Filmy są przeznaczone do komunikowania lub dystrybucji dla publiczności, albo zostały wykonane dla celów dokumentacyjnych. Film jest wytworem techniki kinematograficznej i zaliczany jest – zależnie od klasyfikacji gatunkowej i techniki produkcji – zarówno do sztuki, jak i rozrywki, informacji lub edukacji⁴;

3) filmoznawców-dydaktyków:

a) istotę filmu stanowi zjawisko ekranowe, dzięki czemu film istnieje w wyniku projekcji. Nie ma znaczenia, czy jest ona wynikiem zabiegu światłooptycznego, czy elektronicznego. Film ma więc z zasady dwie możliwe postaci – kinową i telewizyjną. [...] Dawniej film był zjawiskiem zamkniętym w swej specyfice wyrazowej i podawczej, dziś przeniknął do prawie wszystkich form telewizyjnych, jest ponadto instrumentem zabiegów audiowizualnych typu informacyjnego, rejestrującego i nauczającego⁵; b) film to zjawisko ekranowe, wypowiedź audiowizualna w różnym jej zastosowaniu i różnej (kinowej i telewizyjnej) formie przekazu⁶;

4) teoretyków literatury:

a) film to jedna z podstawowych form masowego przekazu, ukształtowana i rozwijająca się w obecnym stuleciu na bazie wynalazków technicznych umożliwiających rzutowanie na ekran ruchomych obrazów fotograficzny, a następnie również fonograficznych, utrwalonych przedtem na taśmie celuloidowej pokrytej światłoczułą emulsją. Wraz z doskonaleniem się technicznego wyposażenia filmu (szczególne znaczenie miało przejście od filmu niemego do dźwiękowego, obok tego istotną rolę odegrało wprowadzenie koloru, a następnie szerokiego ekranu i stereofonii) rozszerzał się stopniowo zakres jego zadań społeczno-kulturalnych. Traktowany początkowo jako ciekawostka, potem jako forma niewybrednej rozrywki, z czasem stał się potężnym środkiem utrwa-

3 W. Szczepański, *Słownik terminów filmowych i telewizyjnych*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B.W. Lewicki, Warszawa 1984, s. 235.

4 W. Taboryski, *Film*, [w:] *Słownik wiedzy o kulturze. Sztuka. Muzyka. Teatr. Film. Antropologia kultury*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz et al., Warszawa 2009, s. 179-180.

5 B.W. Lewicki, *Teoretyczne podstawy i zadania wiedzy o filmie w szkole*, [w:] *Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej*, red. K. Koblewska, M. Butkiewicz, Warszawa 1985, s. 13.

6 E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 13.

lania informacji o świecie, szeroko wykorzystywanym instrumentem popularyzacji wiedzy, narzędziem propagandy, nową samodzielną dyscypliną sztuki⁷; b) film – niezwykle popularny gatunek twórczości artystycznej i publicystycznej, operujący obrazem w ruchu i dźwiękiem. Jest to rodzaj widowiska masowego⁸;

5) językoznawców:

a) *film* ‘seria obrazów rzutowanych na ekran za pomocą odpowiedniej techniki projekcyjnej i przesuwających się przed oczami widza’, b) ‘sztuka, umiejętność przygotowywania i realizowania obrazów rzucanych na ekran; kinematografia’⁹.

Film bywa też traktowany jako audiowizualna postać tekstu literackiego, a także kontekst kultury literackiej oraz wyraz głębokiego uwikłania w tradycję¹⁰. Takie ujęcie „filmowego zjawiska” wynika z faktu, że według niektórych jego znawców „wielka tradycja kultury literackiej była punktem wyjścia kultury filmowej i pozostanie jej odniesieniem”¹¹, a „twórczość filmowa jest w odniesieniu do literatury jej pełnoprawnym partnerem”¹².

Niektóre wypowiedzi o filmie sugerują natomiast, że jest on specyficznym obrazowo-językowym komunikatem – komunikatem filmowym¹³ będącym „tekstem kulturowym w ogóle, a nie tylko dziełem sztuki”¹⁴.

Rozważania na temat filmu – komunikatu filmowego i związanych z nim wartości humanistycznych koncentrują się jednak głównie na odbiorcy – filmowym widzu, kinomanie i jego emocjach, gdyż, zdaniem przywołanej już w niniejszym szkicu Eweliny Fidelskiej-Nurczyńskiej,

sztuka kina przy całej swej tworzywowo-wyrazowej autonomii, przy całej specyfice oddziaływania na odbiorcę w swych prymarnych kulturowych wyznacznikach pozostaje na trwałe w związkach z tradycją, a obecność filmu, jako przedmiotu powyższej refleksji nie powinna odebrać szeroko rozumianej przyjemności kontaktu z nim, gdyż przedstawiane refleksje prezentują pewną filozofię, pewien sposób widzenia miejsca i roli filmu w kulturze współczesnej, jego związków z kulturą literacką i płynących z tego wniosków dla kształtowania modelu humanistycznego uczestnika kultury¹⁵.

7 J. Sławiński, *Film*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 143-145.

8 S. Żak, *Słownik. Kierunki – szkoły – terminy literackie*, Kielce 1991, s. 75.

9 *Ilustrowany słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2004, s. 207.

10 Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 24.

11 *Ibidem*.

12 Eadem, *Zadania i perspektywy edukacji filmowej w polskiej szkole*, [w:] *Wiedza o filmie w szkole*, red. H. Depta, Koszalin 1983, s. 30.

13 Por. eadem, *Film w kręgu kultury literackiej...*, s. 25.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, s. 26.

W ustaleniach tych są pomijane, niestety, lub tylko subtelnie sygnalizowane¹⁶, *emocje* ‘silne wzruszenia, podniecenia, wzburzenia, silne uczucia, np. gniewu, strachu, wstydu, radości, żalu’¹⁷ nadawców-twórców filmowego obrazu, dla których, o czym przekonuje dalsza część tego szkicu, praca nad konkretnym filmem stanowiącym „produkt zbiorowej lub indywidualnej kreacji twórczej”¹⁸ jest niezapomnianym przeżyciem.

O emocjonalnym zaangażowaniu ekipy filmowej w określony filmowy projekt – filmowy „produkt” świadczą między innymi podziękowania i laudacje wygłaszane przez jego twórców nagradzanych: Oscarami, Cezarami, Feliksami, Złotymi Globami, Złotymi Palmami, Złotym Lwem, Złotym Niedźwiedziem, Złotą Kamera, Złotą Muszlą, Złotym Smokiem, Złotym Lajkonikiem, Złotą Żabą, Złotym Rogiem, Złotą Kijanką, Złotymi Kaczkami, Złotymi Lwami, Polskimi Orłami oraz wywiady¹⁹ z filmowcami, jak chociażby ten przygotowany przez zespół – współpracowników M. Millera utrwalony w okolicznościowej publikacji z 1999 roku *Zagrajcie mi to pięknie. „Pan Tadeusz” według Andrzeja Wajdy*²⁰, w której zostały zwerbalizowane *uczucia* ‘1. doznania, prze-

16 Por.: A. Zienowicz, E. Serwotka, *Psychologia osiągnięć filmowych*, Warszawa 2016; K. Kopczyński, „*Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczą*”. „*Pan Tadeusz*” Ryszarda Ordyńskiego (1928) – perspektywa wirtualnego odbiorcy, „*Scripta Humana. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego*”, t. 6: *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016, s. 19-34; B. Zwolińska, *Filmowy „Tatarak” Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „*Scripta Humana*” 2016, t. 6, s. 65-80; M. Maltańska, „*Pan Tadeusz*”. *Świat odzyskany*, „*Przekrój*” październik 1999, nr 43/2835, 24, s. 15-16.

17 *Ilustrowany słownik języka polskiego...*, s. 194; W. Okoń ustala „*emocja*» fr. *émotion*«, pozostające w związku z odruchami bezwarunkowymi silne wzruszenie, które może przejawiać się jako radość, żal, wstyd, gniew czy strach; termin często używany zamiennie z terminem uczucie lub afekt” – idem, *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 1984, s. 71; T. Tomaszewski uzupełnia: „*emocje* (uczucia) są bardzo zróżnicowane i, według potocznego przekonania, zdolność do wyraźnego przeżywania emocji stwarza to, co się nazywa urodą życia. [...] Rozróżnia się dwie wielkie grupy przeżyć emocjonalnych: jedne bliższe wrażeniom, takie jak przyjemność i przykrość, napięcie i ulega, złość i strach; drugie zaś bliższe raczej zjawiskom umysłowym, takie jak miłość i nienawiść, ciekawość i nuda, akceptacja i awersja. Tradycyjnie podkreśla się dwubiegunowy charakter przeżyć emocjonalnych, wyróżniając przy tym dwa główne ich wymiary: znak dodatni lub ujemny, którym wyróżniają się stany aktywności i zahamowania, spokój i niepokoje, chęci lub niechęci, akceptacji lub odrzucenia” – T. Tomaszewski, *Pojęcie świadomości*, [w:] *Psychologia*, red. idem, Warszawa 1982, s. 178-179.

18 W. Taboryski, *Film*, s. 179; por. *Nowa encyklopedia powszechna PWN...*, s. 349.

19 *Wywiad* ‘tu: wyłącznie zbiór odpowiedzi-wypowiedzi uzyskanych przez współpracowników M. Millera od twórców *Pana Tadeusza*, zawierających ich refleksje o powstawaniu ekranowego dzieła’. Por. M. Głowiński, *Wywiad*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 581. Posłuchaj też *Bliskich spotkań z Romanem Polańskim* wyemitowanych 13 maja 2018 r. w RMF Classic oraz nadanego przez tę radiową stację w dniach 19 i 20 maja 2018 r. wywiadu z Pawłem Pawlikowskim – reżyserem *Zimnej wojny* uhonorowanym Złotą Palmą w Cannes, refleksji uzupełnionych wypowiedziami współtwórców nagrodzonego dzieła.

20 W gronie współpracowników M. Millera znaleźli się: D. Trafankowska, K. Kowalski, G. Mazurowski, A. Bukowska, A. Fogler, K. Kenig, Z. Pol, A. Szczerbińska, P. Vega, K. Wierzbicka, I. Kotapska, M. Muszyńska.

życia, wrażenia; 2. miłość, przyjaźni, przywiązanie²¹ twórców ekranizacji naszej epopei narodowej.

Celem niniejszej refleksji jest zatem prezentacja różnych (blisko osiemdziesięciu „głównych”²² i wpisanych w nie kilkudziesięciu odmian / wariantów), zarówno negatywnych (-), jak i pozytywnych (+), emocji filmowców zaangażowanych w kreację Wajdowskiego *Pana Tadeusza*.

W wywiadach przeprowadzonych z poszczególnymi członkami ekipy A. Wajdy zostały bowiem utrwalone, co dokumentują celowo przytaczane ekscerpty-egzemplifikacje-cytaty, zarówno negatywne, jak i pozytywne indywidualne oraz zbiorowe stany emocjonalne. Znamienna jest ich dychotomia, gradacja, ewolucja, różne konfiguracje oraz fakt, że doprecyzowujące je teoretyczne definicje nie oddają specyfiki przeżywanego *afektów* ‘1. stanów silnego wzburzenia, występujących nagle i mijających dość szybko; 2. uczuć miłości, przywiązania, sympatii²³ związanych z różnymi filmowymi konsytuacjami i filmowymi kontekstami.

Ujemne / negatywne / pejoratywne emocje (-) twórcy ekranizacji *Popiołów* (1965), *Brzeziny* (1970), *Piłata i innych* (1971), *Wesela* (1972), *Ziemi obiecanej* (1974), *Panien z Wilka* (1979), *Dantona* (1982), *Kroniki wypadków miłosnych* (1986), *Zemsty* (2002),

21 Por. *Ilustrowany słownik języka polskiego*, s. 960. Zdaniem W. Okonia: „Uczucie (emocja) to proces psychiczny wywołany przez bodźce, które oddziaływały na osobnika w przeszłości lub oddziałują nań aktualnie; bodźcem takim może być inny człowiek, sam osobnik lub jakiś przedmiot. Wyróżnia się 3 charakterystyczne cechy tego procesu: 1) może on być dodatni lub ujemny, zależnie od tego jednostka odczuwa stany przyjemne i dąży do podtrzymania dopływu bodźców lub ich unika, gdy powodują one stan przykrości; 2) powoduje zmianę poziomu aktywacji, jej wzrost w momentach podniecenia bądź jej obniżenie w momencie zubożenia; 3) proces ten ma swoją wewnętrzną treść wywołującą takie reakcje jak podziw, duma, identyfikacja, niechęć, złość czy strach. Procesy emocjonalne występują w bliskim związku z procesami fizjologicznymi, które dotyczą układu oddychania i układu trawiennego” – idem, *Słownik pedagogiczny*, s. 328.

22 Wśród 78 „głównych” emocji stanowiących przedmiot niniejszych rozważań, uczuć / afektów determinowanych różnymi sytuacjami na planie *Pana Tadeusza* znalazły się: *emocje negatywne* (-) reprezentowane przez *negatywne leksemy emocji*: bezradność, dyskomfort, karkołomność, lęk, napięcie, nerwy, niepewność, niepokój, niezadowolenie, obawy, onieśmienie, opresja, przerażenie, rozczarowanie, rozterki, smutek, strach, stres, trema, trud, wahanie, wątpliwości, poczucie winy, załamania, zawstyżenie, zdenerwowanie, złość, zmęczenie, zniecierpliwienie ≠ oraz współwystępujące z nimi, przeciwstawne im *emocje pozytywne* (+) zwerbalizowane w *pozytywnych leksemach emocji*: autentyczność, bezpieczeństwo, ciekawość, determinacja, duma, empatia, entuzjazm, koleżeństwo, komfort, lojalność, miłość, niezwykłość, nobilitacja, nostalgia, odpowiedzialność, pamięć, patriotyzm, pewność siebie, podniecenie, podniosłość, pokora, powinność, prestiż, przyjaźń, przyjemność, radość, satysfakcja, sentyment, sielskość, spełnienie, spokój, swoboda, sympatia, szacunek, szczęście, tęsknota, troska, urzeczenie, uznanie, wiara, wdzięczność, wolność, wzruszenie, zachwyty, zadowolenie, zaskoczenie, zaufanie, zauroczenie.

23 Por. *Ilustrowany słownik języka polskiego*, s. 28. Według W. Okonia: „afekt »łac. affectus«, krótkotrwałe silne uczucie wyrażające się w formie wzburzenia, wzruszenia, czemu towarzyszy osłabienie mechanizmów samokontroli nad zachowaniem. Do pospolitych przykładów afektu zalicza się płacz, lęk, strach, złość” – idem, *Słownik pedagogiczny*, s. 328.

Katynia (2007), *Tataraku* (2009) i jego filmowej – mickiewiczowskiej, tym razem, ekipy reprezentują:

– rozterki reżysera:

Od samego początku towarzyszyłam mu w jego rozterkach. Przyjeżdżał i opowiadał, jak to będzie, o scenariuszu, że zastanawia się, jak to zrobić (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 26);

– niepokój reżysera:

Andrzej był niespokojny od początku (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 63);

– wahanie reżysera podczas obsadzania roli:

Wiem, że pan Andrzej długo się wahał, ponieważ Rejent powinien być starszy (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 16);

– obawy i niepewność reżysera pojawiające się w prywatnych rozmowach:

U Andrzeja w domu, siedząc na kanapie, usłyszałem kilka słów, z których wynikało, że jest w nim wiele obaw i niepewności (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

– obawy i wątpliwości reżysera, co do realizacji projektu:

Reżyser miał obawy do ostatniej chwili. Wszyscy to rozumieli. Wątpliwości – czy uda się pokazać, że dzieje się to wśród normalnych ludzi, którzy mają swoje emocje, problemy, tak żeby nie wyszło poetyzowanie – były ciągle obecne. Te obawy były najcięższe. Obawy przy obsadzie. Czy wszyscy rozumieją o co chodzi (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 24);

– obawy reżysera podczas pracy na planie:

Na planie Wajda w dalszym ciągu pojawiał się pełen obaw, patrzył na nasze kostiumy, sprawdzał charakterystykę, ale omijał aktorów (Marek Kondrat – Hrabia, s. 94);

– wątpliwości reżysera, co do trzynastozgłoskowca:

W tym wypadku wspierałam Andrzeja, choć podzielałam wszystkie jego wątpliwości. To jednak ogromne ryzyko zrobić film mówiony wierszem (Krystyna Zachwatowicz – Kawiarka, s. 12), Powiedział przygryzając paznokcie: „Problemem jest dla mnie, że to taki teatr telewizyjny. Jak to zrobić, żeby tego wiersza nie było słycać” (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 25);

– bezradność, niepewność, strach reżysera podczas pierwszego dnia na planie:

Mistrz nawet nie strzelił pierwszej jedynki na klapsie. Stał jak sztubak, jakby to był jego pierwszy film i pierwsze ujęcie w życiu. Coś było w jego twarzy – bezradność, niepewność, strach... Wszyscy koledzy to zauważyli (Stefan Szmidt – Bartek Prusak, s. 128);

– strach reżysera o efekt pracy:

Prosił o tę próbę nas, ale być może ten strach też mu się przeniósł na inne postacie, a na nas chciał coś sprawdzić, czegoś się dowiedzieć i coś z siebie wydusić. Zapytał nas, czy się nie

boimy, czy nie mamy wrażenia, że to będzie telewizja właśnie, że jakiś teatr, że będziemy tak chodzić przed kamerą i coś recytować (Marek Kondrat – Hrabia, s. 25);

- udzielające się reżyserowi narastające napięcie, spowodowane niekorzystnymi warunkami atmosferycznymi:

Narastającego napięcia nikt nie krył i Andrzej Wajda też. Musimy co parę minut zatrzymać kamerę i czekać, aż słońce wyjdzie zza chmur (Ewa K. Bułhak – Podkomorzanka, s. 164);

- niezadowolenie reżysera z powodu nieudanego próbnego ujęcia:

Aktorzy robią próbę ujęcia. Andrzej Wajda nie jest zadowolony. Zastanawia się, co jeszcze zmienić (Danuta Gibus – dziennikarka, s. 172);

- niezadowolenie reżysera spowodowane mankamentami w przejrzystości oglądanego obrazu:

Tadeusz widzi Zosię w ogródku, zanim ona wybiegnie na deskę. Trudna sytuacja dla kamery, która była lekko w górze i widziała ogród; wśród kwiatów i drobiu stała Zosia. Wajda był bardzo niezadowolony, bo jakieś czernie pojawiły się w tym obrazie. Brakowało mu przejrzystości (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 82);

- zdenerwowanie reżysera wywołane upadkiem elementu dekoracji:

Jak sernica się przewróciła, to Wajda się zdenerwował, ale myśmy też mieli wcześniej obawy. [...] Nic się takiego nie stało. Sernicę ustawiło się raz jeszcze i runęła ponownie, a wszyscy się przekonali, że aktorzy mogą stać bliżej. Czyli było z pożytkiem, a reżyser się zdenerwował, że czas nas gonił, trzeba to było szybko robić (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 113), Pan Andrzej bardzo się zdenerwował tym nieudanym ujęciem i poszedł zdrzemnąć się do swojej przyczepy (Jerzy Bunek – kierowca reżysera, s. 113-114);

- strach i obawy drugiego reżysera przed pracą nad filmem oraz współpracą z mistrzem:

Muszę przyznać, że bałem się tego filmu, bo to trudny film. Po raz pierwszy współpracowałem z panem Wajdą i miałem, przyznaję, wiele obaw, czy sprostam temu (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 62);

- nerwy, wielkie przeżycie, stres panujące wśród aktorów, objawiające się dolegliwościami somatycznymi:

Przyszło do mnie dwóch aktorów, skarżyli się na bóle brzucha, ale nie były to takie bóle sensu *stricte* gastryczne, to był po prostu dla nich taki stres, wielkie przeżycie (Andrzej Tarasewicz – lekarz, s. 50);

- trema, strach, zdenerwowanie i złość kandydatki do jednej z głównych ról podczas *castingu*:

Miałam straszną tremę, po prostu straszną. Byłam zła. [...] Byłam strasznie zdenerwowana, uczyłam się troszkę. [...] Strasznie się wtedy bałam, niewiarygodnie wręcz (Alicja Bachleda-Curuś – Zosia, s. 30);

- jej niewiara w otrzymanie wymarzonej roli i związane z tą rolą obawy:
Nie wierzyłam, że dostanę tę rolę. [...] Obawiam się, że muszę sprostać wyobrażeniom o Zosi aż 30 milionów Polaków (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 31);
- niepewność debutantki i niska samoocena odczuwana przez nią podczas współpracy z bardzo doświadczonym aktorem:
W scenie z panem Markiem czułam się jak szara myszka; nie do końca wiedziałam, co mam ze sobą zrobić. Czy gram dobrze, czy tylko w miarę dobrze...? (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 81);
- jej trema spowodowana pierwszym dniem zdjęciowym:
Pierwszy dzień? Miałam potworną trewę. Ja zawsze mam trewę, ale wtedy straszna, naprawdę. Na szczęście była to scena niezbyt wymagająca. Po prostu budzę Tadeusza dwoma słowami (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 82);
- onieśmienie, zdenerwowanie, niepewność doświadczonej aktorki podczas *castingu*:
Jestem onieśmielona i zdenerwowana. Widzę, jak pan Andrzej obserwuje wszystko krytycznym wzrokiem: kostium, partnera, wszystko i wszystkich na planie. Znałam Telimenę, dobrze rozumiem tę kobietę. Nie znałam Wajdy i nie wiedziałam, ile z tej kobiety potrzebuje do swego filmu. Wzięłam głęboki oddech i ruszyłam do tańca z kamerą (Grażyna Szapołowska – Telimena, s. 18);
- strach doświadczonego aktora przed zagranieniem roli:
Kiedy zadzwoniono z produkcji lekko się spocilem. Nie wyobrażałem sobie tego po prostu (Władysław Kowalski – Jankiel, s. 20);
- zdenerwowanie drugiego reżysera, który wcielił się w jedną z drugoplanowych filmowych postaci:
Grałem księdza w scenie kręconej na Zamku Królewskim, kiedy Jacek zabija Stolnika. Byłem zdenerwowany, bo przecież nie jestem aktorem, ale, jak Hitchcock, bardzo lubię pokazywać się w filmach, które robię. [...] Było to dla mnie duże przeżycie, bo na taśmie pozostaje się już na zawsze (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 152);
- zdenerwowanie aktora przed udziałem w scenie tanecznej:
Byłem trochę zdenerwowany, bo jak zobaczyłem cały zespół Mazowsze pomyślałem: „Rany boskie, ja w pierwszej parze ruszam, a tu profesjonaliści za mną, jak to wyjdzie?” (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 164);
- wątpliwości aktora, co do sposobów pracy nad filmową adaptacją, w której będzie brał udział:
Byłbym nieuczciwy, gdybym nie mówił o swoich wątpliwościach. W jaki sposób, jakimi narzędziami dokonać swoistego cudu? Bo to, że taki Artysta jak Wajda ma prawo do zma-

gania się z *Panem Tadeuszem*, to jest oczywiście rzecz niepodważalna (Krzysztof Kolbasiuk – Generał Dąbrowski, s. 50);

- niepokój aktora o determinację i odwagę reżysera:

Nawet byłem niespokojny w pewnym momencie, bo mi się objawił Andrzej taki, jak go zapamiętałem z wcześniejszych filmów, taki niezwykle prący do realizacji i pomyślałem sobie, czy to aby dobrze, że nagle znowu nie widać po nim strachu, przed tym wszystkim (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

- niezadowolenie i zawstydzenie aktorów wywołane, w ich odczuciu, niezbyt dobrą grą:

Byli bardzo niezadowoleni z tej sceny i troszkę zawstydzeni (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 148);

- lęki i niepokoje całej filmowej ekipy towarzyszące jej w początkowym etapie pracy:

Na początku odczuwaliśmy ogromne lęki i niepokoje, które towarzyszyły przymiarkom, rozmowom, obsadzaniu ról (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

- poczucie operatorskiego dyskomfortu technicznego:

Dla mnie to wszystko miało wyjątkowo negatywne konsekwencje; nie mogłem postawić gdzie powinienem swoich lamp. Ten obiekt okazał się naprężoną skorupą jajka, z którą musiałem się strasznie delikatnie obchodzić (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 146);

- lęk operatora przed dosłownością obrazu:

Okazało się, że Wajda ma w oczach taki obraz świętego. Nie żaden tam profil, kamera nie stoi nisko i światło nie pada z tyłu, tylko frontalne ustawienie jak z obrazka, na którym jest święty, który ma głowę, a wokół niej coś, co jest aureolą. I tutaj poczułem lęk. Że coś się może stać złego, zbyt dosłownego (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 130);

- jęgo przerażenie wywołane świadomością realizacji bardzo obszernej sceny:

Pojechaliśmy do Sierpca. Scena rady. Potwornie obszerna, trudna, wielowątkowa. Dla mnie stała się koszmarem (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 63);

- strach drugiego reżysera przed brakiem czasu i odpowiedniego światła:

Powoli słońce zachodziło i zaczęło brakować światła. Bałem się, że w ogóle nie zdążymy skończyć tych zdjęć (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 153);

- obawy i strach o przygotowanie odpowiednich kostiumów:

Pierwsza refleksja była taka: Boże święty, jak to zrobić i po co, i o co tu chodzi (Magdalena Teslawska-Biernawska – kostiumograf, s. 14);

- strach scenografa przed niektórymi wyzwaniem architektonicznymi:

Kierownik produkcji, Michał Szczerbic, postanowił zbudować zabezpieczenia, żeby w razie deszczu nie musieć przerywać zdjęć. Ja bałem się budować w ruinach te zabezpieczenia, to było trudne i ryzykowne (Allan Starski – scenograf, s. 145);

- przerażenie scenografów wywołane decyzjami reżysera:

Pan Wajda postanowił, że ogródek będzie w takim miejscu, żeby Zosia mogła wychodzić do niego bezpośrednio przez okno. To miejsce wypadło akurat na ubitej ścieżce. I on tam właśnie zażyczył sobie ten ogródek. Więc jak myśmy to usłyszeli, to byliśmy przerażeni, jak te wszystkie rośliny zdołamy tam wyhodować do rozpoczęcia zdjęć? (Anna Adamaszek – drugi scenograf, s. 81);

- strach kostiumografów o detale:

Panika. Już, zaraz, natychmiast potrzebny jest zielony wianek Zosi; zielony to on był miesiąc temu w Turowej Woli. [...] Boimy się, że jak sobie zafundujemy jeszcze jedno zbliżenie, to wianka nie będzie, bo opadną małe listki, a podrobić się nie da, bo to ruta z rozmarynem mieszana (Paweł Grabarczyk – współpraca kostiumograficzna, s. 172);

- załamanie specjalisty spowodowane troską o pracujące na planie konie:

Kiedy się obudziłem o czwartej rano, lało. Byłem załamany. Załamany przede wszystkim tym, że jak te wszystkie konie zjadą i zdjęć nie będzie, to gdzie dach nad głową znaleźć dla takiej liczby koni? (Jacek Kadłubowski – kaskader i konsultant do spraw wyszkolenia koni, s. 51);

- lekkie zdenerwowanie zadowolonego, początkowo, ze swej pracy pirotechnika wywołane odmiennymi spojrzeniami na efekty specjalne:

Pierwszy dubel tego dnia wyszedł fajnie, widać było, że zwierz dostaje, krew wytryskuje mu z pyska. Natomiast reżyser mówi: „Mało coś tego dymku”. Patrzymy po sobie – operator, Adek i ja. Przecież fajnie wyszło, a tu Wajda chce dymek. Założyłem z dymkiem, wyszedł smok wawelski. Ale reżyserowi się spodobało. Zrobiliśmy jeszcze jeden dubel z tym smokiem. Ale to było już raczej śmieszne. Nawet się trochę wkurzyłem (Kazimierz Wróblewski – pirotechnik, s. 93);

- poczucie winy filmowca odpowiedzialnego za źle zaplanowane efekty specjalne:

To była moja wina. Reżyser zdecydował, gdzie mają stać te lalki. Cały problem był w tym, czy dach odpadnie. A nie odpadł. Oni się zabezpieczyli manekinami, że jak odpadnie, to zwali manekiny. Ale dach został i ktoś musiał oberwać. I zważyło się wszystko na mnie (Mirosław Bartosik – efekty specjalne, s. 113);

- poczucie winy drugiego reżysera wywołane zaniedbaniem swoich obowiązków, powodujące zniecierpliwienie głównego reżysera:

Zawsze zdarzają się w filmie jakieś nieprzewidywalne sytuacje, o czymś się zapomni, jak na przykład o tej amunicji. To była ewidentnie moja wina, bo powinienem sprawdzić, jak te ładunki działają, czy dymią jak należy. I pan Andrzej słusznie się wtedy zniecierpliwiał (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 111);

- rozczarowanie z powodu zbyt małej liczby zadań kaskaderskich:

Liczyłem na to, że będzie jednak więcej efektów, popisów, szermierki, ale pan Andrzej poskracał to wszystko. Na każdego aktora dwa złożenia, to wszystko (Józef Stefański – kaskader, s. 119);

- smutek i osłabienie psychiczne ekipy wywołane świadomością końca filmowej współpracy:

Po ostatnim dniu zdjęciowym było bardzo smutno. [...] A tutaj każdy dzień, który zbliżał nas do końca, osłabiał psychicznie (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 182);

- zmęczenie, smutek, nostalgia towarzyszące ostatnim zdjęciom:

Pod koniec zdjęć następuje zmęczenie materiału. Wszyscy mają trochę dość. Ale jak już naprawdę zbliża się koniec, jak aktor kończy rolę, to jednak robi się smutno i łapie za gardło nostalgia (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 182).

Z lektury tego pod każdym względem specyficznego wywiadu wynika, że w zależności od sytuacji, w jakiej znaleźli się współtwórcy filmowej adaptacji *Pana Tadeusza*, pejoratywne doznania ekipy neutralizowane były przez współwystępujące, nacechowane dodatkowo emocje pozytywne: (-) ≈ (+). O jakże silnym rozchwianiu emocjonalnym, potwierdzającym poczucie wyjątkowości owego artystycznego projektu, świadczą:

- radość i niepokój twórców związane okresem przygotowawczym oraz pierwszymi zdjęciami:

Pierwszy klaps to nie było nic nadzwyczajnego, ale oczywiście bardzo się ucieszyliśmy, że już zaczęliśmy zdjęcia. Bo ja lubię pracę na planie, a okres przygotowawczy to jest jednak okres niepokoju (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 51);

- nerwy, poczucie trudu i odpowiedzialności towarzyszące ekipie świadomej rangi artystycznego wyzwania:

Nerwowe dni. To było bardzo ważne jak przygrywka i początek. Trudny okres dla nas wszystkich – rozruch, początek, rozgrzewka, odpowiedzialność, wyzwanie, pogoda, masy ludzi i koni (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 62-63);

- początkowy lęk i determinacja reżysera:

Obserwowałem na początku jego lęk, a potem szaloną determinację (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

- niepokój producenta, a równocześnie wiara w powodzenie Wajdowskiego przedsięwzięcia:

Rozważałem wszystko. Byłem pełen niepokoju, ale wierzyłem, że jeśli ten film się uda, jeśli zostanie w historii polskiej kinematografii, to wszystko się opłaci (Lew Rywin – producent, s. 26);

- niepokój, wątpliwości, lęk, świadomość karkołomności, opresji, odpowiedzialności i trudu towarzyszące całej ekipie, a równocześnie jej wiara w szczęście:

Wszyscy byliśmy niespokojni, nie tylko Wajda. Wszyscy mieliśmy wątpliwości i dużo lęku. Wiedzieliśmy, że podejmujemy się rzeczy bardzo trudnej. Karkołomnej... Wiedzieliśmy, że musimy mieć dużo szczęścia, żeby z tej opresji wyjść bez szwanku (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 26);

- strach związany z realizacją choreologicznej sceny, a równocześnie satysfakcja i uczucie artystycznego spełnienia:

Ludzie wchodzą i tańczą. To trudne nawet w scenariuszu. [...] I w którymś momencie, dzięki muzyce, scena dostała skrzydeł. Bałem się przed jej realizacją, ale na ekranie spełniła oczekiwania i bardzo dobrze w tym filmie siedzi (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 164);

- samokrytycyzm aktora i obawa przed niefortunnym obsadzeniem go w roli, a następnie radość z powierzonego mu filmowego zadania:

Więc gdy tylko usłyszałem, że się Wajda przymierza do *Pana Tadeusza* przypuszczałem, że po dwudziestu latach przerwy zwróci się do mnie z propozycją. I bardzo się bałem, że mnie obsadzi w roli Soplicy. Bo to już nie te lata. Żeby nie wiem jak się związał... [...]. I strasznie się ucieszyłem, nie zważając na to, że gram epizod, że nie muszę się pchać na plan pierwszy (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 19-20);

- radość aktora z powodu zaproponowanej mu kreacji, budzącej jednak jego wątpliwości:

Zastanawiałem się długo nad tym i choć cieszę się z tej roli, to i tak nie wiem, dlaczego wybrano właśnie mnie. Ani nie byłem w wieku Hrabiego, ani nie miałem arystokratycznego pochodzenia [...] (Marek Kondrat – Hrabia, s. 20);

- lekki strach, zmartwienie aktora, a równocześnie jego radość z powierzonej mu roli:

Na początku byłem nieco przestraszony – tyle miałem wyobrażeń na temat tego Podkomorzego, co to poloneza wodzi. Ale to jest normalne w tym zawodzie: człowiek z roli się cieszy, i zarazem martwi, czy podoła (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 161);

- strach, bezsenność, zdenerwowanie oraz przyjemność, poczucie komfortu pracy i bezpieczeństwa towarzyszące procesowi montażu filmowego obrazu:

Cały czas myślałam o tym filmie, nie mogłam spać. Praca jest ogromna, ale i przyjemność również. I jeszcze jedna ważna rzecz: nikt mnie nie poganiał. Miałam komfort i poczucie bezpieczeństwa, ale oczywiście bałam się tego wyzwania (Wanda Zeman – montażystka, s. 183);

- złość, zdenerwowanie reżysera przy równoczesnej sympatii do współpracujących z nim ludzi:

Czasami złości się, denerwuje, krzyczy, ale za chwilę otwiera się z powrotem na ludzi (Grżyna Kozłowska – drugi kierownik produkcji, s. 184).

W ten sposób sytuacja na planie *Pana Tadeusza* stopniowo się stabilizowała, a miejsca niepokoju, wahania, strachu... zajęły częściej odczuwane przez filmowców dodatnio nacechowane emocje pozytywne (+) reprezentowane przez:

- nostalgię i radość reżysera:

Najwięcej nostalgii i cichej radości płynie z naszych lat dziecińczych. Takie najpiękniejsze wspomnienia, te, które najdłużej zapadają nam w głowie, to są te wspomnienia z dzieciństwa. Najmocniejsze, najbardziej kolorowe; towarzyszą nam przez całe życie. I myślę, że takie wspomnienia musiał mieć mój ojciec, o czym wielokrotnie opowiadał (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 58);

- tęsknotę i poczucie spełnienia prywatnych marzeń reżysera:

Mam taką wiarę wewnętrzną, że to jest zrealizowanie jego marzeń dziecińczych. Myślę, że ojciec jakoś tak bardzo mocno za tą Polską tęsknił, choć całe życie tu mieszkał. To jest film o tęsknocie. *Pan Tadeusz* jest poematem bardzo osobistym, i tak samo ten film, jak sądzę, jest bardzo osobisty (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 58);

- kresową nostalgię i sentyment, patriotyzm jednego z aktorów:

Ten film niósł mi zapach domu. Po pierwsze moja rodzina w połowie pochodzi z Wileńszczyzny, z okolic Wilna. Po drugie moja mama, polonistka, pracowała z profesorem Górskim nad *Słownikiem Mickiewiczowskim*, więc *Pan Tadeusz* był ciągle obecny w moim dzieciństwie, po trzecie jest to znakomite studium polskich charakterów, że będąc Polakiem, trudno nie ulec fascynacji nim. Tak więc kreacja w *Panu Tadeuszu* to dla mnie powrót do dzieciństwa, a przede wszystkim do kresowych korzeni (Bogusław Linda – Książd Robak, s. 18-19);

- satysfakcję i szczęście reżysera oraz satysfakcję i szczęście współpracujących z nim aktorów czujących wolność i swobodę:

To bardzo szczęśliwy dzień w moim życiu, chociaż zdaję sobie sprawę z trudności. [...] Realizacja tego filmu będzie wymagała od nas nadludzkiego wysiłku. Dlatego chciałem go robić z ludźmi, którzy mają szczęście, robią filmy, które przynoszą im satysfakcję, którzy wnoszą wolność i swobodę. Chciałem mieć aktorów, którzy nie mają kompleksów, są szczęśliwi i pokarzą to w filmie. Świat ludzi, których opisuje Mickiewicz, jest przecież światem ludzi szczęśliwych (Andrzej Wajda – reżyser, s. 43);

- miłość reżysera do podjętego tematu:

Pomyślałem sobie, że jeżeli mam się pożegnać z kinem i zrobić być może ostatni film, to trzeba się zmierzyć z tym tematem, który niesie wszystkie moje umiłowania, które, rozproszone w różnych filmach, próbowałem przenieść na ekran (Andrzej Wajda – reżyser, s. 13);

- wiarę w reżysera i w jego najnowszą adaptację:

Andrzej Wajda powiedział, że jeżeli ja się zgodzę zagrać Robaka, to on się do tego weźmie. Wierzyłem, że warto to zrobić. Umówiliśmy się na początku, w którą stronę idziemy (Bogusław Linda – Książd Robak, s. 14);

- wiarę przyszłego współpracownika w reżysera i w powodzenie jego ryzykownego przedsięwzięcia:

Gdy Wajda spytał mnie, „Co pan na filmowego *Pana Tadeusza*?” – powiedziałem, że to jest na tyle wariackie, że trzeba w to wejść. I że będzie świetnie. Wajda na to: „Niech mi pan tak mówi, teraz tego potrzebuję”. Rzeczywiście uznałem, że trzeba zwariować, żeby robić ekranizację *Pana Tadeusza*. Dla mnie to był wystarczający powód, żeby pozytywnie odpowiedzieć na zaproszenie. Tylko ryzyko jest opłaczalne. Jeśli nie ryzykujemy, to w zasadzie nie da się wygrać niczego (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 14);

- wiarę reżysera w talent oraz umiejętności zaangażowanych przez niego aktorów:

Trzynastozgłoskowiec nie jest formą dynamiczną, ale wierzyłem, że dobrzy aktorzy sobie z nim poradzą. [...] I okazało się, że wiersz Mickiewiczowski brzmi w ich ustach zaskakująco prawdziwie (Andrzej Wajda – reżyser, s. 24);

- spokój i pewność siebie ekipy po pierwszej, „roboczej” projekcji:

Odbyła się pierwsza duża projekcja – materiał około siedemdziesięciu minut – po niej wszyscy byli spokojni. Pan Andrzej może nie tyle się uspokoił, ile już wiedział, że idziemy w dobrym kierunku (Wanda Zeman – montażystka, s. 99);

- sympatię ekipy, a tym samym jej lojalność względem reżysera:

Przyglądaliśmy się mu: nie był pewien, a potem raptem dostał skrzydeł. Chyba nawet nie chodziło o przedsięwzięcie pod tytułem *Pan Tadeusz* tylko o to, że okazało się, że wszyscy lubią Andrzeja. I wszyscy chcą dla niego pracować (Bogusław Linda – Książd Robak, s. 100);

- autentyczność i pokorę ekipy:

Nikt z aktorów, operator, ekipa, Andrzej... nikt nie starał się udawać, że wie, jak ten film ma być zrobiony – wszyscy z pokorą robili film *Pan Tadeusz* (Krystyna Zachwatowicz – Kawiarka, s. 180);

- przyjaźń na planie filmowym:

Co ciekawe, przygotowania produkcyjne rozgrywały się na płaszczyźnie przyjacielskiej. To zjawisko często towarzyszące filmowi. [...] Trzymaliśmy się kurczowo siebie już od wielu, wielu lat, bo tylko zgrany zespół tworzy jakość, na którą w trudnych chwilach można liczyć (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 20);

- pewność i wynikający z niej brak jakichkolwiek obaw kierownika filmowej produkcji:

Nie bałem się o swoją produkcję. Wszystko było bardzo dokładnie zaplanowane (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 20);

- radość operatora z propozycji współpracy:

[...] dostałem telefon ze wstępą propozycją, że film będzie powstawał i czy ja jestem zainteresowany... Czy będę mógł, chciałem i tak dalej. Przez pół dnia chodziłem i radowałem się

tą perspektywą. Scenografowi Jeremiu Brodowskiemu powiedziałem: „Jeremi. Będę robił *Pana Tadeusza*” (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 15);

- radość i entuzjazm z powodu realizacji filmu przez A. Wajdę:

W przypadkowej rozmowie z Michałem Kwiecińskim dowiedziałem się, że Wajda robi *Pana Tadeusza*. Ucieszyłem się, że w końcu ktoś się zabrał do tego dzieła, a tym bardziej ucieszyło mnie, że robi to Wajda. Kwieciński zauważył ten mój entuzjazm i powiedział: „To wobec tego spotkamy się z panem Andrzejem” (Piotr Wereśniak – współscenarzysta, s. 13);

- radość aktorów z powodu okazanego im przez reżysera uznania i pamięci oraz perspektywy przyszłej z nim współpracy:

Każdy z nas cieszył się, że pan Andrzej o nas pamiętał (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 18), Mieliśmy z Teatru Starego silną, dobrą reprezentację. I bardzośmy się wszyscy cieszyli z tego. Myśmy zapełnili drugi plan, który w tego rodzaju filmach jest bardzo istotny, bo to tło musi być żywe, oryginalne. [...] Cieszyliśmy się, bo to świadczy o tym, że pan Andrzej nas ceni i chce z nami pracować (Krzysztof Globisz – Major Płut, s. 16, 18);

- wdzięczność reżysera okazaną współtwórcy filmowego scenariusza:

Jan Nowina Zarzycki z Kanady, który pracuje dla Hollywood jako tzw. *scripts doctor*, okazał się zbawiennym przypadkiem na naszej drodze doskonalenia tekstu. [...] Jestem mu ogromnie wdzięczny, mogliśmy się posunąć o krok dalej (Andrzej Wajda – reżyser, s. 14);

- zadowolenie i radość debutantki po wygraniu *castingu*:

Byłam zadowolona, a to już jest coś, to już jest dużo. [...] Zaczęłam skakać z radości. [...] Nie dowierzałam na początku, a potem radość i zaszczyt i w ogóle (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 31);

- miłe zaskoczenie i radość aktora z otrzymanej roli:

Rolę Asesora dostałem przypadkiem i w spadku po kimś... Nawet nie wiem po kim. Bardzo się ucieszyłem, chociaż kolidowało to z moimi planami (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 16);

- poczucie szczęścia, wzruszenia, wdzięczności z powodu włączenia do obsady:

Wiem, że pan Andrzej długo się wahał [...]. Kiedy wreszcie mnie zaakceptował, to był jeden z najszczęśliwszych dni w moim życiu. Byłem naprawdę wzruszony. Naprawdę dzięki serdeczne, *chapeau bas*, i całuję w serce samo! (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 16);

- urzeczenie i zachwył sposobem mówienia trzynastozgłoskowcem:

Ciągnęło mnie niesamowicie, żeby zobaczyć, jak ci wielcy radzą sobie z wierszem. Urzekło mnie, że to jest barwne, kolorowe, że to się nie tylko ogląda, ale, że tego da się słuchać, naprawdę i to nie było tylko moje zdanie. Dziennikarze, statyści, podglądacze planu stali i mówili: „Ojej, jakie to ładne, ojej, jakie to ciekawe, ale piękna scena...” (Wojciech Alboriski – Buchman, s. 98);

- wzruszenie spowodowane usłyszaniem Mickiewiczowskim trzynastozgłoskowcem:

Do dzisiaj mnie pytają, czy to prawda, że aktorzy mówią wierszem. Nikt sobie nie może tego wyobrazić, że film będą mówili wierszem. A ja po każdej projekcji czułam się pijana. Wszyscy wychodzili wzruszeni (Wanda Zeman – montażystka, s. 99);

- wzruszenie ekipy wywołane pracą nad jedną z fundamentalnych scen adaptacji:

Spowiedź Robaka... Takie rzeczy na planie zdarzają się rzadko. Po prostu zapadła śmiertelna cisza, ludzie byli naprawdę wzruszeni (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 128), Sama scena fantastyczna... fantastycznie zagrana! Nie pozostało nic innego tylko otworzyć obiektyw, przycisnąć guzik i rejestrować (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 128);

- wzruszenie współpracowników A. Wajdy obserwujących zachowanie jego córki:

Nieoceniona była też rola córki pana Andrzeja, Karoliny. Ze wzruszeniem patrzyliśmy, jak się tą opiekuje, jakim jest wspaniałym pomostem między reżyserem a aktorami (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 158);

- wzruszenie jednego z aktorów wywołane zobaczeniem przez niego prawdziwej zieleni:

Warto było jechać te trzysta kilometrów od Warszawy, bo tu jest inna zieleń, kiedy przyjechałem, zobaczyłem nagle inną, prawdziwą zieleń. Nie zamazaną, nie zabrudzoną. Po prostu czystą zieleń lasów, łąk, drzew. Pomyślałem, że tak właśnie w czasach Mickiewicza było nad Niemnem. Byłem wzruszony (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 58);

- zachwyt i poczucie sielskości związane z obserwacją elementów „grającej” w filmie przyrody:

Zupełnie bajkowe! Na tych pagórkach brakowało tylko krasnoludków. Coś niesamowitego! Nie przypuszczałam, że to jest tak piękne. I rzeczywiście miałam wrażenie, że nieba jest więcej, że chmury są inne, i taka sielskość tych pagórków (Ewa Skorża – asystentka kostiumografa, s. 58);

- zachwyt poszczególnych członków filmowej rodziny filmowym polonezem – kompozycją muzyczną i sposobem wykonywanego do niej tańca:

Polonez to było coś naprawdę niewiarygodnego. Trudno to nawet opisać (Alicja Bachleda-Curuś – Zosia, s. 161), Muzyka piękna, śliczne kostiumy. Wszyscy stali się tacy leciutcy, pogodni, rozradowani. Coś było ujmującego w tej muzyce. Bardzo pozytywnie nastawiała do życia, do świata (Anna Rychlik – garderobiana, s. 164). Czasem zdarzają się na planie takie przeżycia, które człowieka prywatnie, pozazawodowo ruszają, dotykają. Jak ten polonez ruszył sprzed dworku – była piękna pogoda, i ta muzyka – to było coś przejmującego w tym, naprawdę przejmującego. Muzyka dość niesamowita, wręcz zapowiadająca tragedię, że ta radość zostanie przerwana (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 165), To naprawdę jest mocna scena. Jest piękna muzyka, aktorzy świetnie wyglądają i fantastycznie tańczą. Buduje się taka jakaś magia, kiedy się patrzy na tych tańczących ludzi, na ten dwór w słońcu, na Zosię, na Tadeusza. Jest pięknie i oni wężem odpływają gdzieś w dal (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 165);

- zachwyt kierownika planu pracą nad filmem:

Ten film był dla mnie jak poezja (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 160);

- zauroczenie filmowego lekarza pracą na planie:

To zakole rzeki, ta panorama wspaniałych mundurów, szarż... Stałem zauroczony, na początku nawet zdjęć nie robiłem, tylko patrzyłem jak na widowisko, jakbym oglądał rzecz w kinie. Proszę uwierzyć najlepszy sprzęt nie odda tego, jak to wyglądało w rzeczywistości (Andrzej Tarasewicz – lekarz, s. 51);

- poczucie komfortu pracy, swoistej nobilitacji i troski ze strony producenta:

Komfort, jaki zapewniła nam produkcja, miała pewien istotny aspekt psychologiczny. Czuliśmy się wyróżnieni. Jeżeli aktora otacza się taką troską, to nie wypada mu zawieść, nie wypada źle zagrać (Michał Żebrowski – Tadeusz, s. 158), Nie rozumiem dobrze po polsku, ale na planie filmowym miałem taką przyjemność, jakiej nie doznałem od dawna w Rosji. Było mi tak dobrze, że wprost trudno to sobie wyobrazić. Od początku między mną i Andrzejem istniała absolutna harmonia. Ani razu nie wołaliśmy tłumacza (Siergiej Szarukow – Kapitan Ryków, s. 119);

- zadowolenie z powodu znalezienia odpowiedniego wnętrza:

Ale Andrzej odczytał gdzieś, że Mickiewicz nie mieszkał ani komfortowo, ani bogato. [...] Zaprosiłem reżysera do twierdzy Modlin. Znaleźliśmy tam wnętrza, z którego byłem bardzo zadowolony (Allan Starski – scenograf, s. 166);

- poczucie wartości i sensu swojej filmowej pracy oraz artystycznego spełnienia:

Czuliśmy, że to, co robimy, jest warte tej roboty (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 137);

- odpowiedzialność aktorów:

Dobre aktorstwo kojarzy mi się zawsze z inteligencją, z pewnym poziomem umysłowym. I to także potwierdziło się przy tym filmie. Wszystkim aktorom bardzo zależało – pomijając więzy głębokiej przyjaźni z reżyserem, każdy z nich rozumiał, że to wielkie przedsięwzięcie, coś, z czym warto się zmierzyć (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 134);

- uznanie, a tym samym szacunek Wajdowskiej ekipy dla poszczególnych kreacji aktorskich:

Ala miała w sobie taki magnetyzm, ciepło, taką świeżość, dziewiczość – dokładnie to, co Zosia powinna mieć w sobie (Cezary Kosiński – Bartek Brzytewka, s. 161), Szapołowska ze swoją anegdotą była cudowna! To jest arcydzieło! Potwierdziło się, co mówiłam: jeżeli ktoś coś zrobi dobrze, to ojca przekona. A Szapołowska zrobiła to tak dobrze, że zostało w filmie (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 148), Szapołowska na przykład pięknie współpracowała z Michałem Żebrowskim. To jest partnerka, która tworzy komfortową sytuację dla właściwie każdego aktora. Doskonale rozumie kamerę i zna jej wymagania. [...] Znalazła do roli Telimeny świetny klucz. Jest wiarygodna jako kokietka, pani, która potrafi okręcić cały świat wokół swojego palca (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 135), To była natchniona, szczególna kreacja. Boguś ma w oczach płomień... Widać, że tam w jego wnętrzu aż buzuje (Grażyna Szapołowska – Telimena, s. 128), Boguś się strasznie tym projek-

tem i swoim udziałem w nim przejął. Był fantastycznie przygotowany, znał tekst. [...] On dokonał bardzo szczegółowej i mądrej analizy tekstu. Mnie to szalenie zaimponowało. Po tym filmie zupełnie inaczej widzę klasę aktorstwa Bogusia. Zdejmuję czapkę przed nim, ściskam go, pozdrawiam (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 129), A Daniel – kapitalny! Gerwazy całą gębą. Po pierwszym swoim dniu zdjęciowym wróciłem do domu i opowiadałem cały czas o Danielu (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 123), Daniel jest fantastyczny, przeżywa jakieś apogeum (Magdalena Teslawska-Biernawska – kostiumograf, s. 123), Pierwsza rzecz, jaką zrobił, to ogolił łeb na zero. Wszyscy po prostu oniemieli. Wyglądał fantastycznie... Daniel jest bardzo silną postacią w filmie, bardzo widowiskową (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 123), Niesamowite wrażenie zrobił na mnie Marian Kociniak jako Protazy... Wygłosił taki monolog do Gerwazego w obecności zebranych przy stole w zamku, że ja miałem dreszcze. I widziałem, że wszyscy je mieli. I to już są rzeczy nienazywalne. Kociniak powiedział monolog tak, że wszystkim spadły okulary (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 123), Seweryn jest boski! Doskonały to za mało powiedziane. Po prostu boski! (Magdalena Teslawska-Biernawska – kostiumograf, s. 131), Seweryn odkopał w postaci Sędziego masę niespodziewanych cech. W gruncie rzeczy ten Sędzia u Mickiewicza jest postacią nijaką. Seweryn dopiero zrobił z niego pełnokrwistą postać. Andrzej jest aktorem wybitnym. Na planie patrzyło się na niego z zapartym tchem. Był wymagający przede wszystkim w stosunku do siebie (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 134), Krzysztof Globisz – [...] fantastyczny! Żywiolowe, spontaniczne aktorstwo, a jednocześnie pod niesamowitą kontrolą. [...] Bardzo piękny aktor. To jest świetny aktor. Postać wprost z *Pana Tadeusza* wyjęta; ma taką swoją podwójność. Świetny, świetny... (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 118), No dobra, ale wszystkie postacie w *Panu Tadeuszu* są świetne. A co Hrabia nie jest piękny? [...] Marek to jest po prostu świetny aktor. Facet o niesamowitej skali możliwości. [...] Wystarczył jeden gest reżysera i wszystko było zrozumiałe. To wynika z wielkiego talentu i ogromnego doświadczenia (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 124), Teraz jak go zobaczyłem siedzącego na przyzbie, z królikiem na głowie, to oniemiałem. Ten łeb! Tu siedzi, tu królika głaszcze i te rozmowy ze szlachtą: „Oj, głupi, głupi!” Ani razu nie spojrziałem nawet w monitor. Doznania na żywo z planu miałem takie, że oniemiałem (Wojciech Alberski – Buchman, s. 64), A jeśli chodzi o Szarukowa, to myślę, że udało mi się spotkać z bardzo dobrym aktorem rosyjskim. [...] Myślę, że Szarukow jest wielkim aktorem, że te problemy językowe równoważył swoim znakomitą aktorstwem. [...] Ja się bardzo dobrze czułem w tej parze z Szarukowem. Czułem, że powstaje jakby jedna wspólna postać (Krzysztof Globisz – Major Płut, s. 116, 118);

- uznanie dla kompozytora, jego muzyki oraz operatora:

To jeden z najpiękniejszych polonezów, jakie słyszałem. Taki dziwny, czasem posepny. Dzięki tej muzyce i dzięki ustawieniu kamery ta scena nie stała się sielankowa (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 164);

- uznanie dla scenografa:

Pod Dębami... Pierwsze wrażenie było takie, że zaparło nam dech w piersiach. Obejrzelismy folwark tuż przed zdjęciami. Wtedy pojawiło się określenie „Allan totalny”. „Allan Starski totalny”. [...] Chwaliłem Allana za drzwi. [...] Ale nie tylko na tym polega geniusz Allana. On jest też geniuszem koloru, ma duszę wrażliwą na subtelność barwy (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 101, 172), Ta scenografia zatykała dech w piersiach. Ale co było nadzwyczajne? To, że Allan tak skonstruował scenografię, że wchodzi się do niej i od razu wszystko

jest jasne. Wiadomo, gdzie ma stanąć kamera, wszystko jest logiczne. To jest taka niesłychanie organiczna scenografia. To było nadzwyczajne i zachwycające pod każdym względem. Teraz mogliśmy kręcić (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 106);

- uznanie dla operatora obrazu:

Spowiedź Robaka... [...] Ale jak to zrealizował Paweł Edelman – ho! ho! [...] Takiego Edelmana nie znałem, bo to jest jednak bardzo stylizowany film, taki, gdzie operator może trochę bardziej odsłaniać swoją duszę. Genialnie świeci, fantastycznie świeci (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 128), Wspaniałym czynnikiem stabilizującym sytuację na planie był Paweł Edelman. Ten człowiek to jest sam spokój. Jego kilka słów, wypowiedzianych spokojnym tonem, bardzo wiele załatwiało, kiedy trzeba się było spokojnie na coś zdecydować (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 158);

- uznanie dla dźwiękowców-techników dźwięku:

Byłem pod wielkim wrażeniem Francuzów, którzy robili dźwięk – dwóch panów wpinało pineskę rano, mówili „dzień dobry”, a wieczorem, po skończeniu zdjęć „dziękuję” i już. Było świetnie. Nie mieli żadnych próśb, uwag, a dźwięk rejestrowali genialnie (Michał Żebrowski – Tadeusz, s. 136), Mieliliśmy ogromny luksus w postaci francuskich dźwiękowców (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 137), Philippe Senechal i Philippe Bouchez to profesjonaliści. Starali się, jak najwięcej pozyskać dźwięku z planu (Weronika Migoń – tłumaczka dźwiękowców, s. 137);

- uznanie dla kaskaderów i szermierzy:

Dwunastu kaskaderów dyżurowało na planie, plus grupa szermiercza. [...] Był taki moment, że nie mogłem im wydać komend i robili wszystko na gest, co jest szczególnie trudne... A jednak czyściutko, wspaniale to robili (Jerzy Celiński – konsultant do spraw szermierki i musztry, s. 118);

- uznanie dla producenta zapewniającego komfort całemu filmowemu zespołowi:

Na planie towarzyszył nam komfort niesamowity. Na miarę tego dzieła. Zapewniono nam wygodę, żeby nic nas nie kłopotalo poza tym, co mamy zagrać. Uważam to za niezwykle miły gest. Właściwie można mówić o pewnej powinności ze strony producenta [...]. Mam na myśli to, że wszystkie troski, problemy producenckie mijały nas (Marek Kondrat – Hrabia, s. 154);

- satysfakcję scenografów:

Ekipa filmowa czasem wchodzi i nie widzi naszej pracy. Bo tak wygląda nasza praca: to, co zostało zrobione olbrzymim nakładem sił, ma wyglądać naturalnie. Tym czasem tu same zachwyty (Grzegorz Piątkowski – drugi scenograf, s. 88);

- satysfakcję pracowników *catering*:

Z przyjemnością żywiliśmy aktorów i naszego reżysera. [...] Na szczęście aktorzy nie mieli żadnych ekstrawaganckich zachcianek (Jadwiga Troszok – *catering*, s. 148);

– koleżeństwo, empatię²⁴, zaufanie:

Ta scena, jak siedział z gołębiami i królikami, była bardzo męcząca, w słońcu i upale, a jeszcze zwierzęta trzeba było długo ustawiać. Jerzy bardzo cierpliwie tę scenę znosił i wyszło genialnie (Piotr Cywrus – Maciek Konewka, s. 68), Szarukow był też bardzo koleżeński, a ja próbowałam trochę mu pomagać w polskich akcentach (Krzysztof Globisz – Major Płut, s. 116). Na planie wszyscy mi pomagali. [...] Kiedy zagrałem, podszedł do mnie Daniel i powiedział: „Jesteś genialny. Nawet my nie potrafimy tak mówić, jak ty”. A Andrzej Wajda bił mi brawo (Siergiej Szarukow – Kapitan Ryków, s. 116, 118).

Charakterystycznym wyróżnikiem udokumentowanej powyżej grupy pozytywnych emocji zwerbalizowanych w analizowanym okolicznościowym wywiadzie jest to, co potwierdzają również przytaczane językowe świadectwa – cytaty / ekscerpty / egzempla, że ich dodatkowo nacechowane, odmienne rodzaje zaczęły się wzajemnie potęgować, a tym samym wzmacniać i wspierać. Prawidłowości owej dowodzą także współwystępujące ze sobą:

– wiara i miłość:

[...] w moim ojcu było tyle wiary w to przedsięwzięcie i tyle miłości do tego pomysłu, że coraz bardziej się angażowałam (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 15);

– wiara i ciekawość:

Nie bałam się, czy to się uda. Byłam tylko ciekawy, jak to się uda. Wierzyłem bardzo w jego zdolność do zaplanowania ludzi do pracy, co mu się przecież wiele razy udawało (Wojciech Kilar – kompozytor, s. 183);

– podniecenie i radość:

Podniecenie i radość na planie *Pana Tadeusza* wynikało również z tego, że graliśmy bardzo dobrą literaturę (Michał Żebrowski – Tadeusz, s. 154);

– sympatia i zaufanie:

Bardzo lubię pracować z Andrzejem Wajdą, ja go rozumiem, a on mnie. Wiem, jakie lubi kolory, jak podkreśla postacie. W ogóle się nie zastanawiałam. Zanim pan Michał Szczerbic skończył powiedziałam „tak” (Małgorzata Stefaniak – kostiumograf, s. 14);

– zadowolenie i szczęście:

Po projekcji nakręconego materiału zadzwonił do mnie Andrzej i mówi: „Mareczku, wiesz co, jestem zadowolony! Podobało mi się, wiesz? Rzadko to mówię, ale obserwowałam też reakcję innych. Dobre, dobre... Podoba mi się. Poczulem się szczęśliwy” (Marek Kondrat – Hrabia, s. 94);

²⁴ *Empatia* ‘zdolność do rozumienia innych ludzi, wczuwanie się w ich stany emocjonalne, potrzeby itp.’, ang. *empathy* – *Ilustrowany słownik języka polskiego*, s. 196. W. Okoń uzupełnia: „*empathia* »ang. *empathy*«, uczuciowe utożsamienie się z inną osobą i wzbudzenie w sobie uczuć poprzez tę osobę przeżywanych; wczuwanie się w przeżycia innej osoby” – idem, *Słownik pedagogiczny*, s. 71.

– zadowolenie i szalona radość:

I takie pamiętam studio. Jako taki okres, kiedy wszystko już było wiadomo, wszystko się nam podobało i dobrze szło. To jest takie miejsce, gdzie aktorzy grali przepięknie. Szaloną radość sprawiało nam patrzeć jak oni pięknie grają. I to już był koniec filmu (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 178);

– lekkie zaskoczenie i poczucie powinności:

W pierwszej chwili lekko mnie zaskoczyło. A w drugiej chwili pomyślałem sobie, że należy tę funkcję objąć (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 14);

– wielka przyjemność i uznanie:

Grałem z nim jedną scenę. Muszę powiedzieć, że sprawiło mi to wielką przyjemność, bo ja lubię grać z dobrym aktorem [...]. A Szarukow to aktor, który ma wielką pokorę wobec zawodu (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 118);

– szczęście i wywołane nim wzruszenie:

Moja chrzestna córka, którą raptem zobaczyłem na planie, zapatrzoną w ojca jak w tęczę, była taka szczęśliwa. Byłem tak wzruszony, że jest przy ojcu w takim momencie. I widzi, kim jest jej ojciec. Wspaniała, pokorna (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 160);

– zachwyt i podniosłość:

Ta scena zrobiła na mnie olbrzymie wrażenie. Już w czasie jej kręcenia czuło się atmosferę tak podniosłą, że aż ciarki przechodziły po plecach (Piotr Cywrus – Maciek Konewka, s. 164);

– poczucie dumy i prestiżu:

Ludzie byli bardzo dumni, że pracują przy tym filmie. Było po nich widać, że to jest dla nich ważne i my to czuliśmy (Philippe Senechal – dźwiękowiec, s. 140);

– szczęście i wrażenie niezwykłości:

Myślę, że ten film to jedno z najważniejszych wydarzeń mojego życia. Znalazłem się w innej krainie, krainie *Pana Tadeusza*. Byłem w innej kondycji fizycznej, psychicznej, a przede wszystkim duchowej. To była niezwykła przygoda (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 183);

– wielki entuzjazm, przyjemność i radość:

Poświęcałem temu filmowi wiele czasu, energii i myśli. Była to praca całkowicie bezinteresowna wykonywana z wielkim entuzjazmem, z przyjemnością. [...] Cieszę się, że wiele moich sugestii okazało się trafionych (Michał Kwieciński – producent *Akson Studio*, s. 27).

Dotychczasowe ustalenia dowodzą, że niezwykle zróżnicowane i niejednorodne emocje negatywne (-) reprezentowane przez wyrazy, zwroty, wyrażenia, zdania, wykrzyknienia:

lęk, strach, opresja, bezradność, niepewność, wątpliwości, obawy, obawy i niecierpliwość, obawiam się, miałem wiele obaw, pełen obaw, najcięższe obawy, rzecz karkołomna, rzecz bardzo trudna, trudny okres, okres niepokoju, nerwowe dni, narastające napięcie, bóle brzucha, pan Andrzej długo się wahał, nie był pewien, jego rozterki, jego wątpliwości, swoje wątpliwości, był niespokojny, słusznie się wtedy zniecierpliwiał, zdenerwował się, bardzo się zdenerwował, jest niezadowolony, był bardzo niezadowolony; czasami złości się, denerwuje, krzyczy; bałem się, ja bałem się, bardzo się bałem, bałem się tego wyzwania, bałem się tego filmu; straszliwie się wtedy bałem, niewiarygodnie wręcz; boimy się, byłem nieco przestraszony, byłem pełen niepokoju, poczułem lęk, odczuwaliśmy ogromne lęki i niepokoje, byłem zdenerwowany, byłem trochę zdenerwowany, byłam strasznie zdenerwowana, jestem onieśmielona i zdenerwowana, straszna trema; miałam straszną treść, po prostu straszną; czułam się jak szara myszka, to był [...] taki stres, lekko się spociłem, byłem załamany, byłam zła, ta scena stała się dla mnie koszmarem, człowiek się martwi, byliśmy przerażeni, nawet się trochę wkurzyłem, zdaję sobie sprawę z trudności, nie mogłam spać, to była moja wina, to była ewidentnie moja wina, wszyscy mieliśmy wątpliwości i dużo lęku, nie wierzyłem, byłem niespokojny, wszyscy byliśmy niespokojni, byli bardzo niezadowoleni [...] i troszkę zawstyżeni, było bardzo smutno; następuje zmęczenie [...], robi się smutno i łapie za gardło nostalgia; każdy dzień, który zbliżał się do końca osłabiał psychicznie, wyjątkowo negatywne konsekwencje, Boże święty, Rany boskie,

oraz dopełniające je, a równocześnie dominujące nad nimi, równie zróżnicowane i niejednorodne, utrwalone w wyrazach, zwrotach, wyrażeniach, zdaniach, wykrzyknieniach emocje pozytywne (+):

nostalgia, tęsknota, satysfakcja, szczęście, odpowiedzialność, ogromna przyjemność, szalona determinacja, wielkie przeżycie, ta radość, cicha radość, szalona radość, potem radość i zaszczyt, podniecenie i radość na planie, zaczęłam skakać z radości, tyle miłości do tego pomysłu, tyle wiary w to przedsięwzięcie, wolność i swoboda, są szczęśliwi, świat ludzi szczęśliwych, to był jeden z najszczęśliwszych dni w moim życiu, to bardzo szczęśliwy dzień w moim życiu, będzie świetnie, było świetnie, tu same zachwyty, komfort niesamowity, komfort, jaki zapewniła nam produkcja, miałam komfort i poczucie bezpieczeństwa, cieszę się, ucieszyłem się, strasznie się ucieszyłem, bardzo się ucieszyłem, tym bardziej ucieszyło mnie, człowiek się z roli cieszy, cieszę się z tej roli, cieszyliśmy się, bardzo się ucieszyliśmy, bardzo się wszyscy cieszyli z tego, i bardzośmy się wszyscy cieszyli z tego, radowałem się tą perspektywą, jestem zadowolony, byłam zadowolona, byłem bardzo zadowolony, byłem wzruszony, byłem tak wzruszony, byłem naprawdę wzruszony, byłem tylko ciekawy, byłem pod wielkim wrażeniem Francuzów; było mi tak dobrze, że wprost trudno to sobie wyobrazić; ja miałem dreszcze, podobało mi się, wszystkie moje umiłowania, nie bałem się nie bałem się o swoją produkcję, lekko mnie zaskoczyło, mój entuzjazm, wierzyłem; wierzyłem, że warto to zrobić; wierzyłem, że dobrzy aktorzy sobie z nim poradzą, wierzyłem bardzo w jego zdolności; Wajda bił mi brawo, bardzo lubię pracować z Andrzejem Wajdą, wszyscy chcą dla niego pracować, wszyscy lubią Andrzeja, raptem dostał skrzydeł, za chwilę otwiera się [...] na ludzi, jestem mu ogromnie wdzięczny; zdejmuję czapkę przed nim, ściskam go, pozdrawiam; naprawdę dzięki serdeczne, *chapeau bas*, i całuję w serce samo!; ta scena zrobiła na mnie olbrzymie wrażenie, sprawiło mi to wielką przyjemność, urzekło mnie, stałem zauroczony, my to czuliśmy; czuło się atmosferę tak podniosłą, że aż ciarki przechodziły po plecach; czuliśmy się wyróżnieni, idziemy w dobrym kierunku, wszystko się nam podobało i dobrze szło, była taka szczęśliwa, był też bardzo koleżeński, uspokoił się, wszyscy byli

spokojni; praca wykonana z wielkim entuzjazmem, z przyjemnością; scenografia zatykała dech w piersiach, zaparło nam dech w piersiach, ze wzruszeniem patrzyliśmy; po prostu zapadła śmiertelna cisza, ludzie byli naprawdę wzruszeni; wszyscy wychodzili wzruszeni; to było coś przejmującego w tym, naprawdę przejmującego; przygotowania rozgrywały się na płaszczyźnie przyjacielskiej, wszyscy z pokorą robili film, nikt nie starał się udawać, scena dostała skrzydeł, a ja po każdej projekcji czułam się pijana; oj, jakie to ciekawe; oj, jakie to ładne, to jest arcydzieło!, ale piękna scena, ho! ho!,

potwierdzają tezę, w świetle której wyreżyserowany przez A. Wajdę w 1999 roku *Pan Tadeusz* stanowi wyjątkowy, bo nacechowany emocjami jego twórców, przez co twórczo emocjonalny, „produkt zbiorowej [...] kreacji twórczej”²⁵.

Dlatego w interdyscyplinarnych rozważaniach dotyczących filmu w ogóle, nie tylko *Pana Tadeusza* spełniającego życzenie / pragnienie jego reżysera: „Chcę, aby ten film wydał się widowni poetycki, aby przemawiał nie tylko słowami wieszczka, ale i obrazami” (Andrzej Wajda, s. 50)²⁶, filmu – specyficznego „ekranowego zjawiska” / „filmowego zjawiska”, będącego audiowizualnym komunikatem, a tym samym audiowizualnym tekstem kultury, oprócz uwag o emocjach jego odbiorców nie powinno zabraknąć refleksji o emocjach jego twórców, którzy mają świadomość, że „kino to sztuka realistyczna i na ogół trzeba dbać o to, żeby wszystko było w miarę logiczne i wiarygodne” (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 118).

Dla filmowców również, jak dla świadomego odbiorcy ich obrazu, ważne jest „nastawienie poznawcze i estetyczne”²⁷. Dlatego wierni zasadzie „przez film dla filmu”²⁸, tak bardzo emocjonalnie zaangażowani w niemal każde filmowe przedsięwzięcie dbają o to, by wykreowane przez nich dzieło nie pozostało

w sprzeczności z tymi nastawieniami odbiorczymi, które szukają w filmie zarówno kompensacji życiowych marzeń, jak i wzorców osobowych, możliwości zaspokajania ciekawości człowieka i świata, w jego wymiarach społecznych, moralnych, uczuciowych, obyczajowych i kulturowych²⁹,

bo, jak konstatują współcześni polscy aforyści, którzy, dzięki swoim ponadczasowym sentencjom, w specyficzny sposób, przenoszą film „ze srebrnego ekranu na papier”:

– Film nie jest tylko pasywnym partnerem, który ciągnie profit z procesów demokratyzacji kultury, zachodzących obok niego, ale sam wpływa na szybkość i intensywność tego procesu (Czesław Dondziłło);

25 W. Taboryski, *Film*, s. 179; por. *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, s. 349.

26 „Na marginesie warto zauważyć, że *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy (1999) zajmuje na liście polskich filmów nakręconych po roku 1989 drugie (po adaptacji *Ogniem i mieczem*) miejsce pod względem frekwencji w kinach – obejrzało go ponad 6,1 miliona widzów” – K. Kopczyński, „*Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczka*”, s. 23.

27 E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej*, s. 26.

28 Por. H. Depta, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975, s. 22.

29 E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej*, s. 26.

- Rzeczywistości w filmie nie da się wyminąć, bez względu na intencje. Zarówno wtedy, gdy wynikają one z artystycznej potrzeby ducha, jak i każdego innego powodu (Czesław Dondziłło);
- Czy można wyobrazić sobie opis bardziej dokładny, neutralny i naturalny, jak po prostu pokazanie rzeczy na ekranie? (Konrad Eberhardt);
- Z filmami podobnie jest jak z pisaniem historii: posługując się identycznymi elementami można dać różne ujęcia tej samej prawdy (Zygmunt Kałużyński);
- Każdy dobry film można opowiedzieć w jednym zdaniu (Tadeusz Konwicki);
- Film jest dziś najpotężniejszym ambasadorem kultur narodowych, pod warunkiem jednak, że jest to film narodowy, a nie kosmopolityczne dziwactwo (Jan Zbigniew Słojewski);
- Sugestywność filmu jest wypadkową jego zawartości myślowej, dramatycznej i techniki, a ta ostatnia niejednokrotnie zdolna jest podreperować słabe strony poprzednich (Krzysztof Teodor Toeplitz)³⁰.

Bibliografia

- Depta Henryk, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975.
- Glensk Joachim, *Współczesna aforystyka polska. Antologia 1945-1984*, Łódź 1986.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988.
- Ilustrowany słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2004.
- Kopczyński Krzysztof, „Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczą”. „Pan Tadeusz” Ryszarda Ordynńskiego (1928) – perspektywa wirtualnego odbiorcy, „Scripta Humana. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, t. 6: *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodziejowska, Zielona Góra 2016, s. 19-34.
- Kronika filmu*, Warszawa 1995.
- Lewicki Bolesław Włodzimierz, *Teoretyczne podstawy i zadania wiedzy o filmie w szkole*, [w:] *Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej*, red. K. Koblewska, M. Butkiewicz, Warszawa 1985, s. 9-31.
- Maltańska Maria, „Pan Tadeusz”. *Świat odzyskany*, „Przekrój” październik 1999, nr 43/2835, 24, s. 15-16.
- Miller Marek, *Zagrajcie mi to pięknie. „Pan Tadeusz” według Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1999.
- Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1995.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Film w kręgu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej*, [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parneńska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa-Łódź 1993, s. 9-42.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Zadania i perspektywy edukacji filmowej w polskiej szkole*, [w:] *Wiedza o filmie w szkole*, red. H. Depta, Koszalin 1983, s. 7-31.
- Okoń Wincenty, *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 1984.
- Szczepański Tadeusz, *Słownik terminów filmowych i telewizyjnych*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B.W. Lewicki, Warszawa 1984.
- Taborski Włodzimierz, *Film*, [w:] *Słownik wiedzy o kulturze. Sztuka. Muzyka. Teatr. Film. Antropologia kultury*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz et al., Warszawa 2009, s. 179-180.

30 J. Glensk, *Współczesna aforystyka polska. Antologia 1945-1984*, Łódź 1986.

Tomaszewski Tadeusz, *Pojęcie świadomości*, [w:] *Psychologia*, red. T. Tomaszewski, Warszawa 1982, s. 171-184.

Zienowicz Aleksandra, Serwotka Ewa, *Psychologia osiągnięć filmowych*, Warszawa 2016.

Zwolińska Barbara, *Filmowy „Tatarak” Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „Scripta Humana. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, t. 6: *Literatura a film*, red.

D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016, s. 65-80.

Żak Stanisław, *Słownik. Kierunki – Szkoły – Terminy*, Kielce 1991.

**JOY, PRIDE, ANXIETY... A FEW LINGUISTIC-CULTUROLOGICAL REMARKS
ON THE FILMMAKERS' EMOTIONS PRESERVED IN ZAGRAJCIE MI TO PIĘKNIE. „PAN TADEUSZ”
ACCORDING TO ANDRZEJ WAJDA BY MARK MILLER**

Summary: The essay is focused on the experiences of the creators of the screen adaptation of the Polish national epic *Pan Tadeusz*. The comments recorded in an extended interview prepared by Mark Miller and his co-workers provide a valuable source of knowledge not only for filmmakers but also for everybody to whom native cultural heritage is important. The exemplifications cited in the text are verbal testimonies to the feelings of the people directly engaged in this significant cinematic endeavor.

Keywords: film, filmmakers, emotions, verbalization, language, interview, epic poem