

Film i telewizja w twórczości Jana Marcina Szancera

JOANNA STACEWICZ

Przedwojenne eksperymenty

Po wielu dniach próżnych poszukiwań zaczęła majaczyć jakaś mglista nadzieja na kontakt z filmem¹ – tak anonsuje Szancer² mającą zagościć na kartach jego wspomnień tematykę filmową. Swoje pierwsze, na wpół amatorskie i skądinąd wyjątkowo niefortunne spotkanie z polską kinematografią opisał w następujący sposób: *Działo się to jeszcze w moim krakowskim przedwojennym okresie, kiedy pracowałem w „Ikacu”³. Otóż, wraz z kilku młodymi redaktorami założyliśmy grupę miłośników filmu, która urządziła wieczory dyskusyjne i pokazy zarówno filmów archiwalnych, już wtedy takie były, jak i eksperymentalnych. Do naszej grupy należał również świetny fotoreporter Jan Szwedo, który postanowił zostać prawdziwym praktykującym filmowcem, a nie tylko teoretykiem, nabył więc gdzieś okazynie kamerę filmową, bodajże szesnastkę, i rozpoczął nakręcanie krótkich metraży. Po próbnych zdjęciach, które w naszym pojęciu wypadły znakomicie, postanowiliśmy nakręcić dłuższy film⁴. Szancer, czerpiąc inspiracje bezpośrednio z obszaru swoich zainteresowań i własnej aktywności zawodowej, zaproponował wówczas reportaż z Akademii Sztuk Pięknych. Materiał ten, według wyjściowego projektu, miał ukazać prawdziwy obraz uczelni artystycznej, życie pracowni malarskich i rzeźbiarskich, atmosferę, ludzi ją tworzących i sposób ich pracy. Spoiwem dla całej opowieści miała być swego rodzaju konferansjerka prowadzona przez studentkę rzeźby i studenta malarstwa. Z grona studentów krakowskiej ASP wyselekcjonowano więc *romantyczną parę*⁵, Szancer przygotował scenopis i przystąpiono do realizacji materiału. Wkrótce po zakończeniu zdjęć okazało się jednak, że wybierany tak starannie amant był... złodziejem i mordercą starej służącej, a jego alibi była, mająca miejsce tego samego dnia co zabójstwo, praca na planie. Film Szancera miał więc premierę na sali sądowej.*

Makabryczne losy pierwszej inicjatywy kinematograficznej Szancera na pewien czas znacząco ostudziły jego zapał eksperymentatorski, nie zraziły go jednak całkowicie do nowego medium, skoro przyjął zamówienie na projekt czarodziejskiej księgi – rekwizytu, do filmu *Pan Twardowski*⁶. Niestety, jak sam zanotował, *z tą księgą coś nie wyszło, w każdym razie mi za nią nie zapłacono*⁷.

Bez większego sentymentu wspominał także swój następny kontakt ze środowiskiem filmowym – realizację projektów kostiumów do *O czym się nie mówi* według Zapolskiej. *Cóż to była za szmira!*⁸ – notował z niesmakiem. Jako szcze-

gólnie uciążliwą zapamiętał samowolę aktorów i ekipy realizacyjnej w kwestii doboru kostiumu. On sam w sprawach adekwatności stylowej był bardzo zasadniczy, projekty poprzedzał długotrwałymi studiami kostiumu i obyczajowości epoki, nieakceptując dowolności i przypadku. Tymczasem *na planie zjawiał się jakiś aktor wystrojony według własnego gustu lub też w czymś równie bezsensownym, wyciągniętym z magazynu, gdzie kierownikowi produkcji udało się „akurat” znaleźć łach zupełnie podobny do mojego projektu. Nie pomagały żadne protesty, filmowcy nie dostrzegali różnic między krynoliną i suknią z okresu secesji, w wyniku czego film stawał się koszmarną maskaradą*⁹. O czym się nie mówi w reżyserii Mieczysława Krawicza miało warszawską premierę w 1939 r. W *Leksykonie polskich filmów fabularnych* na temat tej realizacji można przeczytać następującą uwagę: *Mimo skromnych środków, jakimi dysponowano, zostały starannie odtworzone realia i nastrój epoki, w której toczy się akcja filmu. Słabo natomiast wypadła próba zachowania społecznych treści pisarstwa Zapolskiej. Główną przeszkodą stała się melodramatyczność wątku fabularnego, znacznie jaskrawszego w filmie niż w powieści. Sentymentalny scenariusz zaciążył również na grze głównych aktorów: Stanisławy Angel-Engelówny i Mieczysława Cybulskiego*¹⁰. Recenzja ta nie potwierdza obaw Szancera dotyczących wizualnej strony realizacji. Mimo to jednak *O czym się nie mówi* pozostawiło w jego pamięci pewien niesmak, a osobistą satysfakcję, jak również obiektywnie ciekawsze efekty przynieść miało dopiero kolejne wyzwanie filmowe.

W 1939 roku Szancerowi powierzono zadanie zaprojektowania kostiumów do ekranizacji *Nad Niemnem*. Autorem scenariusza i dialogów był Jarosław Iwaszkiewicz, reżyserowała zaś Wanda Jakubowska. Taśmy spłonęły w czasie warszawskiego wrzeźnia, wobec czego wspomnienia Szancera dotyczące wyprawy do Bohatyrowicz i historii powstawania filmu Jakubowskiej pozostają jedynym świadectwem narodzin pierwszej ekranizacji powieści Orzeszkowej. Głównym założeniem ekipy realizatorskiej miało być możliwie najwierniejsze odtworzenie świata, jaki ujrzeli nad Niemnem. Film miał być *tak prawdziwy, aby ludzie z Bohatyrowicz, kiedy przyjadą do Grodna do kina, zobaczyli swoje domy i swoją historię*¹¹. Efekty pracy tym razem wydawały się Szancerowi znakomite. *Rotmistrz wybudował wspaniałe jak na tamte możliwości dekoracje. Zapamiętałem zwłaszcza salę balową z olbrzymim gobelinem na ścianie, przedstawiającym „Sąd Parysa”. Galewski, stary scenograf, zezował na mnie z wyraźną dezaprobatą, kiedy malowałem ten „pastiche” gobelinu. Ale kiedy skończyłem pracę, zamruczał przez nos coś, co mogło być zarówno wyrazem uznania, jak obelgą. Galewskiego niełatwo było zrozumieć. W sprawach zawodowych był niezastąpiony, machał zastawki filmowe w ciągu kilku godzin, co w czasach kiedy jeszcze nie używano fotograficznych powiększeń, było jedynym sposobem perspektywicznego powiększenia przestrzeni ubożuchnej budy, przypominającej czasy Lumière’a. Nie mogę jakoś umiejscowić w pamięci tego „atelier”, ale mieściło się gdzieś między Miodową a Trębacką, w podwórku. Tutaj więc płynął Niemen namalowany przez mistrza Galewskiego. Tutaj powstał pierwszy skomplikowany pomost podobny trochę do konstrukcji kolejki w lunaparku. Wózek kamery filmowej, uwiązany sznurem do kołowrotu o pierwotnej konstrukcji wjeżdżał po chyboczących się szynach, a tam w dole kręcił, kołował się bal. Tańczyła śliczna Justyna – Barszczewska i Karusia Tiche, wykokoszona w przesadnej tiurniurze. W głębi na kanapie sama pani Ćwiklińska. (...) Trzeba przyznać, że Wanda jako reżyser była bezlitosna, ale kiedy*

zobaczyliśmy zdjęcia na ekranie w czasie przeglądu, zdębieliśmy. To było naprawdę piękne. Tak mi się przynajmniej wydawało¹².

Jak notuje w swoich pamiętnikach Szancer: *Zanim jeszcze „Nad Niemnem” zostało ukończone, już pracownie szyły kostiumy do „Żołnierza królowej Madagaskaru”*¹³. Premiera nowego filmu, reżyserowanego przez Jerzego Zarzyckiego, przewidziana była na rok 1939. W związku z wybuchem wojny nie odbyła się w planowanym czasie. Po niespełna dwudziestu latach, w 1958 roku, powstała ostatecznie nowa wersja *Żołnierza królowej Madagaskaru*. Film reżyserował, tak jak przed wojną, Jerzy Zarzycki, jednak tym razem projekty dekoracji i kostiumów powierzono Teresie Roszkowskiej. W pamiętnikach Szancera na temat przedwojennej realizacji filmu Zarzyckiego znajdziemy jedynie krótką wzmiankę: *Kręcimy komedię muzyczną. Na przekór wszystkim banałom i sztampie. Główną rolę gra Lena Żelichowska. Mazurkiewiczem jest Znicz. Jest wiosna 39 roku. Ostatnia wiosna tamtej beztroskiej Warszawy, którą teraz oglądamy na starych fotografiach*¹⁴. Wojna, stając się dramatyczną cezurą dla wszelkich działań artystycznych, przerwała również filmowy wątek w twórczości Szancera. Do pracy w filmie artysta powrócił dopiero po 1945 roku, angażując się już jednak w produkcje o zupełnie odmiennym, a ściśle sprecyzowanym charakterze.

Powojenne filmy wojną nasycone

Po zakończeniu wojny polska kinematografia odradzała się w szybkim tempie, zaplecze produkcyjne podlegało stopniowej reaktywacji, a środowiska filmowe mobilizowały na nowo swe dawne siły. Film reagował żywo na bieżącą problematykę, a większa część powstających tuż po 1945 roku produkcji mieściła się w wąskim zakresie tematycznym wyznaczanym przez wojenną traumę. Były to realizacje retrospektywne, rozliczeniowe, upamiętniające ludzkie dramaty i gloryfikujące bohaterów. Produkcje filmowe, w które w owym czasie zaangażował się Szancer, wpisywały się znakomicie w ten nurt świadectw wojny.

Jedną z pierwszych powojennych realizacji filmowych Szancera była krótkometrażówka Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego pt. *Teatr mój widzę ogromny* z 1946 r. Na potrzeby tej produkcji Szancer napisał swój pierwszy filmowy scenariusz, a także, wspólnie z Jerzym Zarzyckim, podjął pionierską dla siebie próbę reżyserską. Wspaniałą muzykę do filmu stworzył Andrzej Panufnik.

Miała to być wzruszająca opowieść o polskim teatrze okupacyjnym – *romantyczna epopeja od Oki do Warszawy*¹⁵. Głównym założeniem realizatorów było ukazanie niezwyklej żywotności i niezniszczalności ognisk sztuki teatralnej, która przybierając najrozmaitsze formy, zdolna była przetrwać najtrudniejszy nawet czas. Zaprezentowano więc, na tle wojennych realiów, teatr frontowy i teatr konspiracyjny – dwa środowiska i dwie odmienne formuły istnienia dziedziny Melpomeny, spotykające się w finale na odradzającej się polskiej scenie powojennej. Sam Szancer, autor pomysłu sfilmowania historii teatru czasów wojny, scenarzysta i reżyser jednocześnie, notuje w swoich wspomnieniach szczegółowe informacje na temat powstałej realizacji: *Początek to obrona Warszawy. Eroika i klęska, okupacja i wreszcie narodziny nadziei, stworzenie pierwszych jednostek Wojska Polskiego i równocześnie pierwszego przyfrontowego teatru. Wiele mieliśmy już zanotowane na taśmie filmowej: koncert na leśnej polanie, nawet frag-*

ment „Ślubów panieńskich”, potem reportaż z drogi i bitew, może niedoskonały technicznie, ale wzruszający autentyzmem. Teraz trzeba było dać patetyczny akcent. Na scenie Teatru Jaracza nakręciliśmy na tle „Etiudy rewolucyjnej”, którą grał Władysław Kędra, scenę z „Nocy listopadowej”. Od obrazu podchorążych, idących do szturm, przeskok do bitwy pod Lenino i wielkiej ofensywy. Taka próba przenikania nastrojów wielkiej poezji i reportażu. Znowu powrót do teatru. Pokazujemy fragment „Wesela”, potem scenę śmierci majora z „Fantazego”. Coś tu się jednak nie kleiło, przede wszystkim brakowało finału, zapowiedzi budowy teatru ogromnego, o jakim marzył Wyspiański. Taki finał i jednocześnie kłamrę filmu można było znaleźć tylko w Warszawie¹⁶. Tak wspominał Szancer komponowanie materiałów i łączenie mnożących się wątków i skojarzeń. Ostateczny efekt pełnej skumulowanego napięcia i wzruszeń pracy wypadł jednak, w opinii realizatorów, niezadowolająco: *Film nakręciliśmy. Nie udał się chyba, za dużo w nim było różnicy faktur i skoków myślowych. Dziś wydaje mi się, że było w ogóle niepodobieństwem pokazać w krótkometrażówce tyle skomplikowanych i wielkich rzeczy, jakie złożyły się na wojenną historię naszego teatru i jego pierwszy rozdział – po wyzwoleniu. Jedna tylko scena zrobiła na pokazie wrażenie: ta najprostsza, nakręcona właśnie w ruinach Teatru Wielkiego. Oto Janusz Strachocki w stroju Konrada wyłania się zza framugi ruiny bocznej łoży. Patrzy chwilę na mury, przesuwa wzrokiem po otchłani sceny, po śladach, gdzie kiedyś były łoża, patrzy w górę, na odsłoniętą kopułę nieba... i mówi mocnym głosem: „Teatr mój widzę ogromny, wielkie powietrzne przestrzenie...”*¹⁷

Kolejna produkcja filmowa, w jaką zaangażowany był Szancer, nie doczekała się ostatecznej realizacji. W związku z tym wspomnienia samego artysty, w których opisuje on iście groteskowe dzieje całego przedsięwzięcia, pozostają jej bezcennym śladem. Szancer był po raz kolejny głównym pomysłodawcą filmowanego tematu i autorem pierwotnej wersji scenariusza. Zainspirowany zdarzeniem, którego był świadkiem, zaproponował opartą na faktach, sentymentalną opowieść. Miała być to historia człowieka, który w wyniku wojennego urazu głowy doznaje zaniku pamięci. Nie wie kim jest, lecz nieznana siła każe mu przebywać w pobliżu Mostu Poniatowskiego, przy odbudowie którego udaje mu się w końcu zatrudnić. Podobną scenę, przedstawiającą cierpiącego na amnezję mężczyznę i walczącego z niezwykłą determinacją o zatrudnienie przy odbudowie warszawskiego mostu, Szancer miał okazję obserwować i to ona właśnie stała się pożywką dla przyszłego scenariusza filmowego. Film pod tytułem *Kim jestem* miał być realizowany w miarę postępu robót, by stać się w ten sposób swoistą kroniką odbudowy mostu. W finałowej scenie połączenia brzegów Wisły miało nastąpić cudowne ozdrowienie mężczyzny, który w wyniku przejścia na drugą stronę rzeki, Saską Kępę, odzyskuje pamięć. Pomysł zyskał aprobatę, Szancer napisał więc konspekt i projekt zaczynał się z wolna konkretyzować. W tym momencie jednak, jeśli wierzyć w ścisłość pamiętnikarskiej relacji Szancera, rozpoczęło się pasmo niedorzeczności, których perypetie mogłyby posłużyć jako inspiracja do kolejnego scenariusza filmowego. Otóż reżyser, po powrocie z konsultacji na szczeblu ministerialnym, zaproponował Szancerowi *niewielkie korekty*¹⁸. Poprawki te miały polegać na przeniesieniu miejsca akcji z Warszawy do Koluszek lub na inną węzłową stację kolejową. Głos protestu oszołomionego Szancera, który przypomniał rozmówcy, że w Koluszkach nie ma ani Wisły, ani

mostu, pozostał niezauważony. Reżyser oświadczył natomiast, że *Wisła nie wchodzi w grę. Nikt nie chce dać na taki film ani grosza*¹⁹, po czym dziarsko zakomunikował Szancerowi, że jego pomysłem zainteresowało się Ministerstwo Komunikacji. Nowe wytyczne artysta podsumował następująco: *Będzie to dramat o kierowniku dyspozytorni ruchu, który uderzony w głowę odłamkiem bomby traci pamięć, a nadciąga front i trzeba przepuścić wojskowe pociągi, wtedy... on sobie po prostu przypomina ten klucz czy szyfr, którym kieruje się pociągi na odpowiednie tory, może być znowu odpowiednie bombardowanie albo coś w tym guście, to resztą zależy ode mnie, w finale dynamiczna zwycięska bitwa*²⁰. Następne zarządzenie dotyczyło metody wyboru odpowiedniej stacji i konkretnej dyspozytorni – postanowiono, że decyzyja ta ma zapaść na podstawie *wnikliwych badań* dokonanych przez ekipę realizatorów w trakcie podróży salonką po kraju. „Wnikliwe badania” sprowadziły się do pasma gargantuicznych uczt szykowanych na każdej kolejnej stacji przez delegacje rozemocjonowanych kolejarzy. Szancer, podchodzący do swego zadania z pełnym profesjonalizmem i zarazem sporą dozą naiwności, usiłował, mimo zamętu, zapoznać się ze skomplikowaną aparaturą dyspozytorni. Efektem jego wnikliwości było jednak wyłącznie wyraźne rozdrażnienie kolejarzy, którzy na pytania w rodzaju: *Czy można takie urządzenie łatwo uszkodzić? Zapomnieć szyfru, który je uruchamia, a potem znowu w jednej chwili sobie przypomnieć i wszystko naprawić?* – reagowali słusznym zaniepokojeniem. Po tych dogłębnych analizach Szancer doszedł do wniosku, że *pomysł z dyspozytornią jest idiotyczny i całkowicie nierealny*. Tak sformułowaną nowinę zakomunikował stanowczo reżyserowi, w odpowiedzi zaś usłyszał krótkie: *Nie szkodzi. Film również jest nieaktualny. Kontrahenci się wycofali*. Całe przedsięwzięcie podsumował Szancer krótko: *Tak zakończyła się tragifarsa tej surrealistycznej podróży i następny okres mojej współpracy z filmem. Zmarnowano pomysł, myślę oczywiście o tej historii z mostem, zmarnowano bezpowrotnie jedną szansę pokazania tego niezwykle pięknego etapu odbudowy Warszawy*²¹.

Realizacja *Kim jestem* zakończyła się klęską, jednak temat powojennych powrotów, zmagania z wciąż żywą w ludzkiej pamięci przeszłością, prób odnalezienia się w innej rzeczywistości i adaptacji do nowych warunków tkwił głęboko w świadomości polskich twórców. Przykładem tego był również film pt. *Dwie godziny*. Scenariusz, oparty na motywach noweli Ewy Szelburg-Zarembiny, był wspólnym dziełem Szancera i Stanisława Wohla. Ten ostatni wchodził również w skład kwartetu reżyserskiego, w którym znaleźli się także Henryk Hechtkopf, Józef Wyszomirski oraz Wojciech Jerzy Has. Muzykę do filmu napisał Roman Palester, autorami zdjęć byli Seweryn Kruszyński i Wohl, scenografią zaś zajęli się wspólnie Józef Galewski oraz Anatol Radzinowicz. W filmie wystąpiły niemal same ówczesne sławy aktorskie: Hanna Skarżanka, Danuta Szaflarska, Józef Węgrzyn, Aleksander Zelwerowicz, Jerzy Duszyński, Władysław Hańcza, Jacek Woźniczowski, a także Hanka Bielicka, Barbara Rachwańska, Barbara Fijewska oraz bardzo jeszcze wówczas młodzi Andrzej Łapicki i Tadeusz Łomnicki.

Produkcja rozpoczęła się w sierpniu 1946 roku, jednak na ekranach kin film ten zagościł z przeszło dziesięcioletnim opóźnieniem – premiera odbyła się dopiero 9 grudnia 1957 roku. Szancer, oceniając po latach tę realizację z dużą dozą samokrytycyzmu, komentował fakt spóźnionej premiery w następujący sposób: *Jeżeli mam żal do losu, to nie za to, że tym razem słusznie umieszczono film na*

*półce, ale że ktoś po piętnastu latach wyciągnął ten niewypał i wyświetlił w kilku kinach. Na szczęście zszedł prędko z ekranów niezauważony*²². Gorzkie wyznanie Szancera okazuje się niestety poniekąd zasadne. Jak sam bowiem słusznie zauważył, *brakło tym „dwom godzinom” wyrazu i dynamiki, dłużył się ponad miarę, a wydźwięk filmu był także niejasny*²³.

Film miał być wielowątkową, panoramiczną opowieścią o losach grupy ludzi naznaczonych i dotkliwie pokiereszowanych przez wojnę. Akcja toczyła się w ciągu tytułowych dwóch godzin, w czasie których oczekujący na pociąg bohaterowie mieli zmierzyć się z własną przeszłością, z wojennym doświadczeniem lęku, rozłąki i straty. Każdy z nich musiał dokonać osobistego rozliczenia z tym, co minione, pozostawić za sobą zdezaktualizowane sprawy i dawne emocje, znaleźć siłę, by zamknąć pewien rozdział własnego życia i odszukać wiarę, by otworzyć następny. Niestety, problemy te zostały w filmie pokazane w sposób dość płaski i beznamiętny, opowiedziane historie nie wywołały w widzu większego rezonansu emocjonalnego, a całość, mimo iż trwa niewiele ponad godzinę, wydaje się zbyt długa i nużąca. Postacie, skonstruowane na prostych schematach osobowościowych, stały się marionetkowe, a senna powojenna atmosfera, przesycona pamięcią cierpienia, bezruchem i apatią wynędzniałych ludzi, pochłoneła, niewyraźne zresztą, wątki dramatyczne. Jak zauważył Lech Pijanowski: *Film „Dwie godziny” nie wzrusza z dwu przyczyn: jego bohaterowie nie aktywizują wyobraźni, zaś jego dramaturgia nie służy widzom do żadnych uogólnień, przemysłów ani uzupełnień*²⁴. Krytyk zarzucił realizatorom ukazanie karykatury prawdy, szablonowość zachowań głównych bohaterów, *przesuwanych po „szachownicy życia”*, forsowanie idei dziejowej sprawiedliwości, w imię której ofiara bierze odwet na swym kacie, a poddane trudnej próbie uczucie dwojga młodych ludzi przezwytycza kryzys i odradza się umocnione. W koncepcji scenariusza wyczuwalna wydaje się bajkowa logika, którą zostały nasycone wszystkie zmierzające do *jedynego, słusznego finału* wątki. Taki zamysł, stanowiący wszak o specyfice filmu, mógłby zostać uznany za zasadny, gdyby produkcja ta miała odpowiednią dramaturgię. Niestety, brak pożądanej dynamiki, która akcentowałaby wewnętrzne przemiany bohaterów i uwidatniała kluczowe dla przebiegu akcji momenty, przyczynił się do fiaska realizacji i osobistej klęski Szancera jako scenarzysty.

Niepowodzenie *Dwóch godzin* rozgoryczyło artystę i zniechęciło go na długi czas do filmu. W swoich pamiętnikach zapisał następujące wyznanie: *Przyrzekłem sobie, że raz na zawsze skończę z filmem. Za dużo przyniósł mi niepowodzeń*²⁵. Podobnie jednak jak miało to miejsce w przypadku znienawidzonej niegdyś pracy dydaktycznej, tak również w odniesieniu do filmu przyszło Szancerowi swoje żarliwe zapewnienia dokładnie zweryfikować.

W wywiadzie udzielonym „Głosowi Wybrzeża” Szancer przyznał: *Pasjonuje mnie wszystko, co wiąże się z filmem*²⁶. Zapewne z uwagi na tę właśnie bezgraniczną ciekawość wszelkich obszarów świata filmu artysta zdecydował się, w wieku 47 lat, ponownie spróbować swych sił jako aktor²⁷. Wystąpił mianowicie w powstałej w łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych produkcji Antoniego Bohdziewicza pt. *Za wami pójdą inni*. Był to dramat wojenny, opowiadający ulokowaną na szerszym tle działalności lewicowego podziemia historię tajnej drukarni „Gwardzisty”. Film ten, oparty na faktach historycznych, został jednak obudowany wątkami fikcyjnymi, jako że zamierzeniem realizatorów nie była ścisła relacja

sekwencji wydarzeń, a oddanie klimatu okupowanej Warszawy. Założeniem reżysera było również uzyskanie efektu maksymalnego autentyzmu i weryzmu opowiadanej historii. W dążeniu tym bazowano na pomysłe nagromadzenia wyrazistych postaci drugoplanowych, a także obsadzenia wielu ról, łącznie z postaciami głównych bohaterów, nieznanymi aktorami. Kompletowano zatem obsadę ze studentów szkół aktorskich, aktorów teatralnych, a także amatorów, w tym znajomych i przyjaciół całej ekipy filmowej. Tym sposobem w tej właśnie produkcji miała swój debiut młodziutka, studiująca jeszcze Ewa Krasnodębska, a także grający uprzednio wyłącznie na scenach teatrów krakowskich Adam Hanuszkiewicz. Premiera filmu odbyła się w warszawskim kinie „Stolica” w maju 1949 roku.

Historię własnego angażu do tej produkcji oraz zabawne dzieje dwóch dni spędzonych na planie filmowym Szancer opisuje dowcipnie w swoich wspomnieniach: *U powojennego Simona spotkałem przy barze Antoniego Bohdziewicza, znanego reżysera i teoretyka filmowego. Panowała w tym czasie wielka moda na neorealizm włoski, więc Bohdziewicz, również ulegając temu kierunkowi, postanowił obsadzić w swoim filmie „Za wami pójǳą inni” obok zawodowych aktorów również zwyczajnych ludzi, ciekawe typy i twarze wzięte z życia, jednym słowem „natuszczyków”.* – *Na przykład ty – powiedział Antoni. – Ty znakomicie nadałbyś mi się do jednego epizodu. Byliśmy już po paru wódkach, przypominały mi się moje młodzieńcze niewyżyte tęsknoty do zawodu aktorskiego i powiedziałem: Dla ciebie, Antoś, wszystko! – I nawet podpisałem jakiś paperek, który mi Bohdziewicz podsunął*²⁸. Szancer nie potraktował ani propozycji Antoniego Bohdziewicza, ani własnej deklaracji zbyt poważnie i nie ukrywał zdziwienia, gdy po tygodniu, w trakcie posiedzenia redakcyjnego PIW, otrzymał telefon wzywający go w trybie natychmiastowym na plan filmowy Łodzi. Kiedy w końcu, z niemałym trudem, dotarł, uznano, że *taka twarz dobra i bez szminki*²⁹ i zaniechano jakiegokolwiek charakteryzacji. Wymieniono mu jednak okulary na druciane oprawki bez szkielek i tak przygotowanego, prawie niewidzącego, wysłano na plan. *Teraz Bohdziewicz opowiedział mi moją rolę – wspominał Szancer. Jesteś stolarzem trumien, bierzesz udział w konspiracji i przemycasz ukryte w trumnach gazetki. Wreszcie złapany przez Niemców zostajesz rozstrzelany. Zrobiło mi się w oczach ciemno. Nikt nie mógł wymyślić niczego perfidniejszego. Bardzo nie lubię pogrzebów, trumien i tym podobnych przedmiotów dekoracyjnych. Musiałem zrobić bardzo zakłopotaną minę, bo w tym momencie usłyszałem wybuch szalonego śmiechu. To śmiał się Brzechwa, Zaruba i inni znajomi, którzy tu przyjechali, aby zobaczyć mój występ. Wtedy zdecydowałem się grać, tak jakbym nie zauważył zainscenizowanego kawału. Dźwigałem trumnę w pocie czoła, piłem wódkę, czyli wodę szklankami, a że się ciągle coś w aparacie zacinało, musiałem to powtarzać bez końca. W Łodzi zostałem jeszcze jeden dzień, musiano sprawdzić, czy zdjęcia się udały. Potem poproszono mnie, żebym się zgodził dograć jeszcze kilka zbliżeń, bo materiał był znakomity. Nikt się już nie śmiał. Film „Za wami pójǳą inni” był wyświetlany nie tylko u nas, ale również powędrował za granicę, nawet w tygodniku francuskim „Cinémond” ukazał się duży fotos, a na fotosie ja dźwigający wielką trumnę*³⁰. Ta dość groteskowa historia aktorskiego epizodu Szancera zamknęła ciąg wojną nasyconych realizacji filmowych powstałych przy rozmaitym jego udziale i rozpoczęła kilkuletni okres całkowitej separacji artysty ze światem filmu.

**Pomiędzy teatrem, a filmem
Przygoda z Telewizją**

Kiedy zainteresowałem się telewizją, Brzechwa powiedział do mnie: Ja wiem, dlaczego ty się tym zajmujesz, po prostu jeszcze „tego” nie robiłeś³¹. Tak wspomina Szancer pełną humoru reakcją swego przyjaciela komentującego dołączenie artysty do zespołu telewizyjnego. Wydaje się, że w spostrzeżeniu Brzechwy kryje się dużo prawdy i autentycznej znajomości niespokojnej natury Szancera, wiecznie poszukującego nowych inspiracji i świeżych środków wyrazu. Akces do pionierskiej grupy eksperymentatorów i marzycieli miał miejsce w momencie kryzysu twórczego artysty: Do telewizji zabłąkałem się przypadkiem. A było to bodajże w r. 1953 lub 1954. Nie pierwszy zresztą raz los zdecydował za mnie, dokonał wyboru, kiedy ja w jakimś trudnym momencie nie umiałem powziąć decyzji. Mówiąc szczerze, w ogóle nie bardzo wiedziałem, co dalej robić, bo przeżywałem okres zwątpień, dotyczących sensu malarstwa w naszej epoce w ogóle i mojego skromnego udziału w dziedzinie ilustracji w szczególności. Tak długo mówiono, że nowe treści należy wyrażać w starej formie, że mi się w końcu zrobiło smutno, a potem bardzo nudno. Wtedy właśnie gdzieś u zbiegu Świętokrzyskiej i Mazowieckiej wpadłem na Romka Gadomskiego. Nie widzieliśmy się bardzo dawno i teraz na pierwsze konwencjonalne pytanie Romka, jak się czuję i co słysząc, odpowiedziałem mu całą lawiną rozmyślań, w których właśnie byłem pogrążony. Słuchał mnie w zamyśleniu, a potem zaproponował mi, czy bym się nie zainteresował telewizją³².

Wspominany przez Szancera Romuald Gadomski był wówczas przewodniczącym Komitetu do spraw Radiofonii i jednym z głównych animatorów formującego się środowiska Telewizji Polskiej³³. W momencie, w którym do grupy tej dołączał Szancer, struktury stołecznego ośrodka telewizyjnego podlegały właśnie przeorganizowaniu, a garstka pionierów szukała nowego lokum dla swych eksperymentów. 22 lipca 1954 roku pierwsza komórka badawcza – Doświadczalna Stacja Telewizyjna Instytutu Łączności, umiejscowiona pierwotnie na Pradze, przy ulicy Ratuszowej – zamieniła się w Doświadczalny Ośrodek Telewizji, który znalazł siedzibę w adaptowanych pomieszczeniach dawnego banku przy pl. Powstańców Warszawy 7. Urządzenie nadawcze, wysyłające sygnał wizji i fonii na 35 kilometrów, zainstalowano na 16. piętrze hotelu „Warszawa”. Charakter prowadzonych w Ośrodku badań pozostawał jednak ściśle eksperymentalny. Jak wspominał Jan Suzin: *To, co szumnie w roku 1955 nazywało się Telewizją, składało się z jednego ciasnego pomieszczenia zwanego studiem, w którym były dwie kamery i mnóstwo reflektorów, z kilkunastu ciasnych pokoików, w których mieściły się tzw. Redakcje, z jednego, lichego, wiecznie nawalającego telekina oraz słabiutkiego nadajnika (...). Królował teatr, o istocie TV – żywych transmisjach – nikomu się jeszcze nie śniło. „Wiadomości dnia” składały się z kilku, kilkunastu informacji, bądź zaczerpniętych z prasy, bądź wytelefonowanych z PAP-u. Czasami zdarzały się fotografie, które, mokre jeszcze, przynosił z miasta, zziąjany fotoreporter „Życia Warszawy” Krystian Barcz i rozwieszał na tekturce przed kamerą³⁴. Sam Szancer swój pierwszy kontakt z wielkim eksperymentem telewizyjnym wspominał równie dowcipnie: *Inżynier Ryszard Dzwonnik siedział przy urządzeniu czy aparacie, nie bardzo wiem, jak to nazwać, w każdym razie takiego stołu reżyser-**

skiego mógłby mu pozazdrościć niejeden magik. Kamera telewizyjna była, jak mi wyjaśniono, również własnej produkcji, to znaczy została zmontowana z części różnego pochodzenia, „polskim sposobem” połączona w całość. Przed obiektywem tej jednej kamery, bo druga była chwilowo nieczynna, wykonywała baletowe pas tancerka jakby w paczce, a tuż nad jej głową, bo rzecz odbywała się w niskim baraku, paliło się i zionęło tropikalnym żarem kilka reflektorów. Wynik pracy tego zespołu był bardzo mizerny: na ekranie wielkości pocztówki migotało coś jak przez mgłę. Dopiero po chwili zdołałem rozpoznać kontury postaci. Pani Illa Genahoff, która mnie oprowadzała, wyjaśniła, że dzisiaj jest niezły odbiór, oczywiście tutaj monitor połączony jest z kablem, więc nie ma zakłóceń. Na mieście wygląda to znacznie gorzej. Trzeba było nie tylko dużo dobrej woli, ale i bezgranicznego entuzjazmu, aby ten okres raczkowania przetrzymać, aby uwierzyć, wyobrazić sobie wszystkie możliwości techniczne i artystyczne, które miała przynieść telewizja³⁵.

Okazało się jednak, że trudności konsolidowały zespół, a rozkosze pionierów nadawały całemu przedsięwzięciu niepowtarzalny urok. W archiwalnym nagraniu TVP Szancer, opowiadający po wielu latach o początkach telewizji, podkreślał, że wspomnienia owego okresu raczkowania okazały się dla wszystkich członków tamtego zespołu równie miłe. Pomimo problemów organizacyjnych, technicznych i finansowych, w skromnych warunkach, ciasnocie i chaosie, które towarzyszyły początkom czegoś zupełnie nowego, powstała bowiem grupa prawdziwych pasjonatów, która w serdecznej atmosferze była zdolna wybudować solidny fundament dla przyszłej telewizji polskiej³⁶. Z równym sentymentem dla tych pierwszych zmagających garstki dwudziestu poszukiwaczy przygód i towarzyszącej im samogenerującej się energii twórczej wypowiadał się Tadeusz Kołaczkowski, zwerbowany do zespołu przez samego Szancera³⁷. We wspomnieniach Szancer podkreślał, że właśnie niezwykła atmosfera owych czasów i entuzjazm wszystkich członków ekipy motywował go najsilniej do działania: *Nie tyle ten migający obrazek, ile pionierska pasja ludzi pracujących w prymitywnych warunkach zainteresowały i zdopingowały mnie do podjęcia decyzji. Rozmowy, które słyszałem, miały coś z opowieści naukowo-fantastycznej, której bohaterowie porozumiewają się szyfrem znanym tylko wtajemniczonym. Nagle zapragnąłem podobnie jak oni włączyć się w tę czarodziejską zabawę i zobaczyć, co z tego wyniknie dalej. Może zresztą nie ostateczny wynik, a powstawanie nie znanych zjawisk, rozwiązywanie nowych zagadnień było dla mnie zawsze fascynujące*³⁸.

W początkowym okresie Szancer działał w zespole telewizyjnym w charakterze współpracownika, z czasem jednak stał się, jak pisał Tadeusz Pikulski, *najważniejszą postacią telewizji u zarania jej dziejów*³⁹. Od 1 września 1954 r. do 1 stycznia 1956 r. kierował on pracami Samodzielnej, a następnie Naczelnej Redakcji Programu Telewizyjnego. Znamienny wydaje się fakt, że w początkowym stadium rozwoju telewizji pracami całego zespołu dowodził plastyk. Był to wybór nieprzypadkowy z dwóch przyczyn. Po pierwsze, eksperyment telewizyjny w początkowej fazie, niebudzącej większych nadziei na sukces, wciągał w swą orbitę ludzi ogarniętych autentyczną pasją, odkrywców i niepoprawnych marzycieli. Grupa ta składała się z jednostek prawdziwie niebanalnych, tak więc pojawienie w jej czołowym składzie Szancera jako artysty plastyka było naturalną konsekwencją aktywizacji, w ramach telewizyjnego doświadczenia, wszystkich środowisk twórczych. Skutkiem tego, jak zauważył Tadeusz Kołaczkowski, było tak

znamiennie dla początków polskiej telewizji nasycenie repertuaru programami z dziedziny kultury i sztuki⁴⁰. Drugim powodem, dla którego to właśnie Szancerowi było dane budować podwaliny pod przyszłe struktury telewizji polskiej, był fakt, że jego wrażliwość artystyczna stanowiła niezbędną przeciwwagę dla problemów technicznych ogniskujących w tym okresie *Wielkiej Improwizacji*⁴¹ uwagę całego zespołu. Jak zauważył Tadeusz Pikulski: *Dla niego najistotniejszym kryterium przy przyjmowaniu ludzi do pracy była umiejętność plastycznego widzenia tego, co była w stanie pokazać kamera. Dziś wydaje się to truizmem, ale gdy telewizja była w powijkach, obrazem zajmowali się inżynierowie, ponieważ liczyła się przede wszystkim techniczna jakość. Dopiero z czasem wytworzył się nowy zawód reżysera telewizyjnego*⁴². Okresowi, w którym to właśnie Szancer kierował pracami redakcji, oprócz powabu eksperymentu i przyjacielskiej atmosfery wśród grona entuzjastów, towarzyszyła pełna swoboda działań wszystkich członków zespołu. Początkowo bowiem władza wykazywała kompletny brak zainteresowania nowym środkiem masowego przekazu. Dopiero pojawienie się programów informacyjnych⁴³ skłoniło partyjnych prominentów do inwestycji w ten typ propagandy. Jak zauważył Jan Suzin: *Pierwsze lata na Placu Wareckim miały wielki urok nie tylko dlatego, że tworzyliśmy coś nowego. My tam – w jakimś sensie byliśmy wolni, nikt z zewnątrz nie patrzył nam na ręce. Nie byliśmy dla ustroju groźni. Stanowiliśmy zaledwie maleńką grupę maniaków, pracujących na wariackich papierach, a więc władze przymykały na nas oko*⁴⁴.

Swoją pracę Szancer rozpoczął od dwóch służbowych wyjazdów zagranicznych – do Berlina i Pragi. Zapoznawszy się z osiągnięciami telewizyjnymi sąsiadów, powrócił do kraju z następującymi wnioskami: *Nie wystarczała kompilacja radia, filmu i teatru; w odbiorze widowiska telewizyjnego było coś odrębnego, coś bardziej osobistego. Czyżby format i technika miały decydować o powstaniu innego gatunku sztuki, o narodzinach jedenastej muzy? (...) Stało się więc dla mnie jasne, że telewizja musi znaleźć swoje własne środki, swój język, którym musimy dopiero nauczyć się posługiwać*⁴⁵. Poszukiwania owych własnych środków i unikatowego języka nowej sztuki wiodły do krystalizacji niezwyklego pomysłu stworzenia Teatru Telewizji⁴⁶. Jak pisał Grzegorz Lasota: *Telewizja w Polsce rozpoczęła się od teatru. Najpierw stała się fenomenem artystycznym, a dopiero później informacyjno-publicystycznym*⁴⁷. To samo zjawisko wyrastania polskiej telewizji z tradycji teatralnej podkreślał również Tadeusz Pikulski: *Niezwykłą cechą telewizji polskiej w pierwszych latach jej istnienia było to, że pod strzechy, do masowego odbiorcy, chciano trafić przede wszystkim poprzez teatr. Niektórzy nawet twierdzą, że TVP zrodziła Melpomena*⁴⁸. Bazą realizacji tej niebanalnej koncepcji była organizacja sprawnie działającego zespołu, podział pracy na odpowiednie segmenty oraz wyznaczenie klarownych zakresów obowiązków i kompetencji. Jak pisał Szancer: *To oczywiście wymagało zaangażowania całego sztabu reżyserów, scenografów i kompozytorów, których trzeba było nauczyć telewizyjnego myślenia i w dodatku powiedzieć tym wszystkim ludziom, że właściwie nikt nie będzie oglądał ich pracy i nikt nie oceni ich osiągnięć, bo na mieście jest zaledwie kilka telewizorów, i w dodatku nie wiadomo, czy je ktośkolwiek otwiera. Nie była to nawet „sztuka dla sztuki”, to było szaleństwo*⁴⁹. Tworzenie zespołu Szancer rozpoczął od werbunku reżyserów. Pierwszym reżyserem odpowiedzialnym została Maryna Broniewska⁵⁰, której prześlicznie błękit-

ne, przeświecone poezją⁵¹ przedstawienie *Snu nocy letniej* miał Szancer okazję podziwiać w Krakowie. Do współpracy zostali zaproszeni również: Władysław Scheybal, Adam Hanuszkiewicz i Konrad Swinarski, a także Józef Słotwiński, Aleksander Bardini, Czesław Szpakowicz i wielu innych. Jak pisał Szancer: *Każdego nowo wstępującego trzeba było w jakiś sposób zaczarować, przekonać o posłannictwie, które ma do spełnienia*⁵². Do podjęcia misji kierownika literackiego nakłoniono Konstantego Puzynę; zatrudniono także znakomitych prezenterów: Stanisława Cześnina oraz dwóch zwycięzców konkursu na spikerów – Eugeniusza Pacha i Jana Suzina. Wkrótce rozpoczął też Szancer organizację zaplecza scenograficznego. Zaproszono do współpracy młodych, debiutujących scenografów: Zofię Pietrusińską, Wojciecha Siecińskiego i Edwarda Kougana. Głównym scenografem został Roman Ukleja, którego z czasem zastąpiła Xymena Zaniewska, zajmująca to stanowisko do lat 80. Studio miarowo wypełniało się mobilizowanymi przez Szancera fachowcami. Jak zauważył na posiedzeniu Rady Programowej w 1959 roku Adam Hanuszkiewicz: *Inscenizacje teatralne przytłoczyły inny program (...). Cały rozwój zaplecza telewizyjnego rozwijał się pod tym kątem*⁵³. Sam Szancer o tamtym okresie rodzenia się organizacyjnych struktur polskiej telewizji pisał z nieskrywanym sentymentem: *Lubię te właśnie wspomnienia dni, w których wszystko rosło w rękach, a pusty dotąd gmach zapełniał się i ożywał*⁵⁴.

W początkach działania Teatru Telewizji nie mogło być mowy o ukształtowanej polityce repertuarowej. Wybierano przeważnie jednoaktówki (m. in. Czechowa, Maupassanta, Twaina). Mocny akcent programowy stanowiła literatura radziecka, jednak w repertuarze pojawiały się także klasyczne pozycje literatury polskiej i światowej, a nawet oryginalne scenariusze telewizyjne. Realizatorzy pierwszych przedstawień Polskiego Teatru Telewizji dopiero uświadamiali sobie specyficzne właściwości nowego medium i zaznajamiali się z prawami rządzącymi tą nieznaną dotychczas sztuką. Niezbędne okazały się nowe strategie reżyserskie, jako że tradycyjne metody nie znalazły zastosowania w ciasnym studio. Podobne zadanie stało przed scenografami, na których spoczywała odpowiedzialność opracowania konwencji odpowiedniej dla telewizyjnej plastyki. Tę eksperymentalną fazę podsumował zwięźle Andrzej Kozieł: *Adaptowano w klasycznej konwencji teatralnej, z przewagą ujęć statycznych, dalekich planów i ze skromną oprawą scenograficzną. Tworzyły ją różnego rodzaju zastawki i deski podłogi, które imitowały piaski pustyni, brzegi rzeki, parkiety pałaców, z których czasami wyrastał jagodowy las lub kwiecista łąka. Cienie mikrofonów i wykonawców demaskowały malarskie pochodzenie plenerów i perspektywy. Z czasem dekoracje zastąpiła scenografia odpowiadająca wymogom telewizyjnego kadru i zarazem warunkom techniczno-przestrzennym. Autorzy zmuszeni byli do miniaturyzowania form scenograficznych, sprowadzali je do znaku symbolu, operowali skrótem i syntezą, tak jak w grafice użytkowej. Dzięki temu obraz sceniczny stawał się bardziej czytelny na małym ekranie telewizora*⁵⁵.

Pierwszym zrealizowanym przez Szancera widowiskiem telewizyjnym było *Krzesiwo* Hansa Christiana Andersena w tłumaczeniu Hanny Januszewskiej. Bajka ta, w adaptacji, oprawie plastycznej i reżyserii Szancera, została wyemitowana 29 października 1954 roku. W swoich pamiętnikach artysta wspomina realizację tego przedstawienia w następujący sposób: *Była to moja pierwsza telewizyjna bitwa i muszę przyznać, że bitwę tę wygrałem. Aktorzy przyjmowali znakomicie moje reżyserskie uwagi, tak że od pierwszej próby stworzył się nastrój ładnej zabawy. Zigmunt*

Kęstowicz był prawdziwym żołnierzem, takim co wędruje borem, lasem, wracając z dalekiej wojenki, Skowrońska grała bardzo śmieszna królową, a parę królewską kreowali Pawlikowski i cudowna, niezapomniana Gula Buczyńska, aktorka o niepospolitej vis comica. No i te trzy psy, dla których zaprojektowałem maski z oczami jak spodeczki, jak talerze i jak koła młyńskie. Jakże wspaniale szczekał wtedy Wojciech Siemion! Pracując nad „Krzesiwem”, naszkicowałem pierwszy projekt scenariusza telewizyjnego przewidujący ruchy kamer, kompozycję kadru i cały plan dokładnie omówiłem z realizatorami. Cóż, kiedy nadeszła godzina przedstawienia, a wszystko wówczas szło na żywo, jak w teatrze, inżynier Dzwonnik zaczął improwizować po swojemu, trudno mi osądzić, co ostatecznie wyszło z tej sumy zamierzeń i przypadków, bośmy tę godzinę przedstawienia przeżywali jak w gorączce

⁵⁶.

Szancer organizował w pośpiechu kolejne redakcje, uważnie kompletował skład zespołu telewizyjnego i nadzorował wszystkie toczące się prace, znajdując również czas na realizację własnych planów twórczych. Wszyscy członkowie ekipy czekali już z utęsknieniem na efekty swych wielomiesięcznych wysiłków i przyznanie im miana profesjonalistów, tymczasem intensywnym pracom wciąż towarzyszyły usterki techniczne, wpadki organizacyjne i niedoskonałości telewizyjnego produktu. Jak wspominał w archiwalnym nagraniu TVP Szancer: *Nasza tragedia polegała na tym, że myśmy wykonywali jakąś kolosalną pracę, a inżynier z działu techniki mówił „to bardzo ładne, tylko że nie poszło na antenę”* ⁵⁷. Miało się jednak okazać, że to właśnie te znienawidzone problemy techniczne staną się punktem wyjścia wspaniałego przedsięwzięcia, które otworzyło nową erę w historii polskiej telewizji i wyznaczyło jej zupełnie odmienne standardy. Wydarzenia te barwnie wspomina w swych pamiętnikach Szancer: *Pewnego dnia jednak aparatura nadawcza wysiadła ostatecznie, a naprawa miała potrwać coś około dwóch tygodni. Został mi w tym okresie skromniutki, niewykorzystany budżet na program artystyczny, a że studio stało pustką, postanowiłem nakręcić film telewizyjny* ⁵⁸. Tak rozpoczęła się fascynująca historia realizacji *Karnawału warszawskiego* – karkołomnego przedsięwzięcia sfinalizowanego w warunkach niebywałej walki z czasem, pomimo wielkich trudności technicznych i finansowych. Scenariusz tego pierwszego polskiego filmu telewizyjnego powstał w wyniku *kilugodzinnej rozmowy* ⁵⁹ Szancera, Józefa Słotwińskiego i Karoliny Beylin, a techniczna realizacja całego zamysłu, wobec braku kamer filmowych, była możliwa wyłącznie dzięki temu, że ekipa wypożyczyła niezbędny sprzęt z łódzkiej Filmówki. Film miał opowiadać o tytułowym karnawale starej Warszawy połowy lat 80. XIX wieku. Pokazany przez przekrój warstw społecznych wieczór szykującej się do balu stolicy – wytwornego towarzystwa, studentów, pokojówek i robotników, stał się okazją do barwnej prezentacji dawnych obyczajów. W kolejnych scenach oglądamy spotkanie literatów, którzy przy kawiarnianym stoliku, wśród salw śmiechu, rozstrzygają wraz z Henrykiem Sienkiewiczem, jak potoczą się dalsze losy bohaterów *Potopu*; damy szykujące balowe toalety, ich służące planujące wieczorną zabawę, a także studentów powielających w tajnej drukarence tekst *Mazura kajdaniarskiego*. Jak wspomina Szancer: *Projektowałem kostiumy i dekoracje, a każdy rysunek wydzierano mi z ręki, bo pracownice krawieckie i warsztaty dekoracji pracowały dniem i nocą. (...) W czołówce umieściliśmy taki napis: „Film zrealizowano od 15 do 20 lutego 1955 roku”* ⁶⁰. Realizacja tego ambitnego,

nowatorskiego przedsięwzięcia w tak krótkim czasie była możliwa jedynie w warunkach doskonałego zgrania całego zespołu, wzajemnej życzliwości i sympatii. Taka właśnie atmosfera towarzyszyła początkom pracy zespołu telewizyjnego. Jak pisał Tadeusz Pikulski: *Zgodnie z duchem epoki pracownicy tworzyli niezwykle zgrany kolektyw. Wszyscy pomagali wszystkim. Gdy była taka potrzeba, redaktorzy zamieniali się w maszynistów, nosili skrzynie, dekoracje, reflektory, ba, grali w sztukach. Do legendy przeszła rola Olgi Lipińskiej, która złapana w bufecie przez reżysera, w ramach nagłego zastępstwa w granym na żywo spektaklu wcieliła się w... zakonnicę. Zaraz po wyjściu z kadru brała się za przestawianie dekoracji*⁶¹. Takie prowizoryczne rozwiązania, w przyszłości temat licznych anegdot, okazywały się jednak w pełni satysfakcjonujące. Przy okazji realizacji *Karnawału warszawskiego* po raz kolejny został zmobilizowany cały zespół, łącznie ze statystującymi pracownikami administracyjnymi, maszynistami, a także wspomnianą przez Pikulskiego Olgą Lipińską i Marylę Wiśniewską, które *prezentowały turniurowe kostiumy*⁶². Zawodowi aktorzy, występujący przecież równocześnie w warszawskich teatrach, angażowali się również bez reszty w realizację filmu, grając, jak wspomina Zofia Sykulska-Szancerowa, za symboliczne sumy⁶³. Szancer był jednak pełen obaw: *Zdjęcia odbywały się prawie bez przerwy, tak że biorący udział przesypiali się gdzieś w garderobie godzinę i wracali na plan. Aktorzy oczywiście wychodzili do teatrów na swoje spektakle, a ja z niepokojem myślałam, czy zmęczeniu nie zniechęcą się, czy wrócą*⁶⁴. Niezawodni aktorzy wracali, a znakomity film, wyemitowany po pięciu dniach realizacji – 21 lutego 1955 roku spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem.

Kolejnym przedsięwzięciem telewizyjnym, w którego realizację bezpośrednio zaangażował się Szancer, był *Spartakus* Howarda Fasta w adaptacji Illi Genachow i reżyserii Władysława Scheybala. Szancer na użytek tej sztuki zaprojektował scenografię. Emisja materiału miała miejsce 25 marca 1955 roku, a niecałe dwa miesiące później artysta dokonywał już adaptacji i opracowywał oprawę plastyczną do kolejnej premiery telewizyjnej. Była to wyemitowana 20 maja 1955 roku *Żona modna* Ignacego Krasickiego w reżyserii Józefa Słotwińskiego. Sprawując ogólny nadzór nad pracami całego zespołu, Szancer zdążył także w pełni samodzielnie zrealizować kolejne widowisko telewizyjne. Był to *Pierścień i róża* Williama Makepeace'a Thackeraya, we własnym tłumaczeniu Szancera, jego adaptacji, opracowaniu scenograficznym i reżyserii. Program ten miał premierową emisję 13 lutego 1955 roku. W pamiętnikach artysta zanotował, że przy okazji tej realizacji próbował *wykorzystać techniczne możliwości przenikań i szybkich miksów*⁶⁵, z czego można wnioskować, że był to już czas śmielszych i obliczonych na ściśle określony efekt eksperymentów oraz względnego panowania nad rzemiosłem telewizyjnym. Kolejnym przedstawieniem telewizyjnym powstałym przy udziale Szancera była inscenizacja *Lata* Tadeusza Rittnera. Widowisko reżyserowała szczególnie ceniona przez artystę Maryna Broniewska, on sam zaś zaprojektował dekoracje i kostiumy. Zachwyt nad pięknem powstałych wówczas kostiumów wyraziła w archiwalnym materiale TVP zatytułowanym *Wspomnienie o Janie Marcinie Szancerze* jego żona Zofia Sykulska-Szancerowa⁶⁶. To *śliczne przedstawienie*⁶⁷ zostało wyemitowane po raz pierwszy 11 czerwca 1956 roku. Jeszcze w tym samym miesiącu Szancer podjął się inscenizacji *Kramiku don Christobala* Federico Garcii Lorki. Widowisko to, w adaptacji, oprawie plastycznej i reżyserii Szancera, wyemitowano 25 czerwca 1956 roku. Ostatnim przedsta-

wieniem telewizyjnym, na użytek którego Szancer zaprojektował scenografię, był *Człowiek i cień* Eugeniusza Szwarca. Program ten, wyreżyserowany przez Tadeusza Aleksandrowicza, miał premierową emisję 16 października 1956 roku.

Symbolicznym zamknięciem okresu aktywności Szancera w studio przy placu Powstańców był wyjazd w charakterze polskiego delegata na miesięczny kongres telewizyjny do Tangeru. Artysta pisał w swoich pamiętnikach: *Po powrocie do Warszawy zorientowałem się, że moja praca w telewizji dobiega końca. Żądano przejścia od doświadczeń do normalnej eksploatacji, do zwiększenia godzin programu, nie rozbudowując na razie studia ani zaplecza. Zrobiło się więc ciasno, fabryka telewizyjna zaczęła pracować na pełnych obrotach. W tej sytuacji uznano, że pora już wyznaczyć nowego dyrektora, a ja jako kierownik artystyczny stałem się po prostu niewygodny i niepotrzebny. Zorganizowałem przeciw redakcję, produkcję i zespoły realizatorskie, tak, że w sumie pracowało w telewizji już kilkaset osób*⁶⁸. Pomimo tego, że w niektórych wypowiedziach Szancer wyrażał rozżalenie sposobem, w jaki dane mu było pożegnać się z telewizyjnym środowiskiem, nigdy nie przestał podkreślać, jak bardzo cenił sobie to ciekawe doświadczenie. Rozdział wspomnień dotyczący przygody z telewizją podsumował następującym dwucipnym stwierdzeniem: *Nie żałowałem nigdy lat spędzonych w telewizji, dużo się tam nauczyłem, nie żałuję również rozstania się z tą instytucją, bo jeśli kiedyś film nazywano fabryką snów, to telewizja jest na pewno fabryką bezsenności*⁶⁹.

Szancer zakończył pracę na stanowisku kierownika Naczelnej Redakcji Programu Telewizyjnego 1 grudnia 1956 roku. Po wielu latach ten właśnie okres, w którym dowodził on wielkim eksperymentem toczącym się w Doświadczalnym Ośrodku Telewizji, okazał się czasem najcieplej wspominanym przez członków dawnego zespołu, a już po śmierci Szancera jego dawni współpracownicy telewizyjni i wychowankowie pisali o nim z uznaniem: *Patrząc na ekran okiem plastyka potrafił go zakomponować w sposób zaskakujący, zdumiewając celnością zastosowanych środków wyrazu. Cenił sobie trudne, „szaleńcze” przedsięwzięcia. Nie było dla niego rzeczy niemożliwych. W „lilipucim” studiu, czasem z konieczności jedną kamerą, i to wykonaną sposobem niemal domowym, tworzył widowiska urzekające kształtem artystycznym. Jako pierwszy dyrektor i kierownik artystyczny TVP potrafił w niezwykle trudnych warunkach przyciągnąć do współpracy ludzi teatru. Dość wspomnieć „Krzesiwo”, „Spartakusa”, „Skowronka” czy „Pierścień i różę”, by stwierdzić, że to wówczas narodził się autentyczny teatr telewizyjny! Bez sprzętu, ba, bez pieniędzy na pełną obsadę aktorską, porwał się na zrealizowanie pierwszego filmu telewizyjnego „Karnawał warszawski”, bijąc rekordy nie tylko taniości, ale i szybkości produkcji: film ten powstał w ciągu 6 dni... Entuzjazmem i pogodą zarażał wszystkich – nie tylko młodzież, którą się tak chętnie otaczał. Uczył nas patrzeć i cieszyć się własną pracą*⁷⁰.

Polska literatura na taśmie filmowej Współpraca z Marią Kaniewską

Po wielu porażkach artystycznych, jakich Szancer doświadczył w związku z powstałymi przy jego udziale powojennymi filmami, postanowił nie angażować się nigdy więcej w tę formę twórczej aktywności. Swoje postanowienie złamał już po kilku latach, bowiem jak sam przyznał, w momencie gdy poprzysięgał sobie

dożywotnią separację ze światem polskiej kinematografii, nie miał jeszcze świadomości, jak trudno mu będzie *dotrzymać słowa* ⁷¹.

Może się wydawać, że do odnowienia kontaktów z filmem skłoniło Szancera ryzykowne, ale satysfakcjonujące doświadczenie telewizyjne. Pierwszą ostrożną próbę powtórnego zmierzenia się z twórczością filmową artysta podjął bowiem w 1954 roku, kiedy pracował już w Doświadczalnym Ośrodku Telewizyjnym. Dodatkową zachętą do *złamania danego sobie samemu słowa* mógł być również fakt, że film, w którego realizację postanowił się zaangażować, miał być filmem animowanym. Film *Pani Twardowska*, według ballady Adama Mickiewicza pod tym samym tytułem – bo tę właśnie produkcję zdecydował się Szancer współtworzyć – dawał mu komfort operowania znanymi i doskonale opanowanymi środkami wyrazu oraz poczucie zakorzenienia w bliskiej mu poetyce.

Dokładna data i okoliczności powstania tej realizacji są trudne do ustalenia. Podczas gdy „Ilustrowany Kurier Polski” ⁷² o produkcji filmu donosi już w końcu września 1954 roku, z bazy danych Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP dowiadujemy się, że *Pani Twardowska* została zrealizowana w 1955 roku. Natomiast Stanisław Janicki ⁷³ i Andrzej Kossakowski ⁷⁴ realizację filmu datują na rok 1956. Wzmianka z telewizyjnej bazy danych poszerza naszą wiedzę o nazwiska: reżysera – Lechosława Marszałka oraz operatora – Zdzisława Poznńskiego. Szancer został natomiast wymieniony jako autor scenariusza.

Zachęcony pomyślną, jak się wydaje, filmową próbą sił, a wyswobodzony już z telewizyjnej *fabryki bezsenności* ⁷⁵ Szancer odnalazł w sobie dawny zapal do zaniechanej formy twórczości i w 1959 roku zdecydował się podjąć na nowo współpracę z polskim przemysłem kinematograficznym. Moment i okoliczności podjęcia tej decyzji artysta przywołuje w swoich pamiętnikach: *Ktorego dnia w 1959 r. odwiedziła nas reżyser Maria Kaniewska, nawiasem mówiąc koleżanka Zosi z gimnazjum Konopnickiej. Jakoś się zgadło o filmie, a ja, choć miałem z filmem tyle gorzkich doświadczeń, dałem się wciągnąć w dyskusję i wreszcie wyjąłem papier i zacząłem rysować do scenariusza postacie tak, jak moim zdaniem powinny wyglądać* ⁷⁶. Tym sposobem Szancer został autorem kostiumów do filmu Marii Kaniewskiej pt. *Awantura o Basię*. Scenariusz na podstawie powieści Kornela Makuszyńskiego był wspólnym dziełem Marii Kaniewskiej i Kazimierza Korcellego. Autorem zdjęć do filmu był Antoni Wojtowicz, muzykę napisał Lucjan Kasprzycki, a oprawę scenograficzną przygotował Roman Mann. W głównych rolach wystąpili: Małgorzata Piekarska (Basia), Janina Macherska (pani Tańska), Ewa Krasnodębska (Stanisława Olszańska), Jerzy Duszyński (Stanisław Olszowski), Jan Ciecierski (doktor), Zofia Sykulska-Szancerowa (doktorowa Leontyna), Roman Niewiarowicz (aktor Walicki), Mieczysław Gajda (aktor Szot). Kinowa premiera *Awantury o Basię* miała miejsce 3 listopada 1959 roku i spotkała się z wielkim uznaniem zarówno ze strony krytyki, jak i publiczności. Film zdobył także liczne prestiżowe nagrody: Brązowego Lwa i Nagrodę Komitetu Wychowania i Kultury na XII Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dziecięcych w Wenecji w 1960 roku, a także Nagrodę Międzynarodowego Komitetu Filmu Wychowawczego i Kulturalnego (CIDALC) na tymże festiwalu. W 1961 roku Maria Kaniewska została ponadto uhonorowana Nagrodą Prezesa Rady Ministrów w dziedzinie filmu z okazji Międzynarodowego Dnia Dziecka (także za film *Szatan z VII klasy*) ⁷⁷.

Szancer z powierzonego mu zadania wywiązał się doskonale, a jego twórczy wkład znacząco przyczynił się do sukcesu produkcji. Artyście udało się bowiem za pomocą znakomitych kostiumów odtworzyć w doskonały sposób nastrój czasów, w jakich rozgrywała się akcja powieści Makuszyńskiego. W swoich pamiętnikach Szancer przyznawał, że atmosfera Krakowa początków XX wieku była mu szczególnie bliska: *Bo też i temat znałem doskonale, i środowisko. „Awantura o Basię” rozgrywa się bowiem w małym miasteczku galicyjskim, potem w Krakowie w czasach, do których sięga moja pamięć*⁷⁸.

Z wywiadu udzielonego przez Szancera latem 1959 roku dowiadujemy się, że artysta, ośmielony pomyślnie toczącymi się pracami na planie filmowym i zainspirowany doskonale odtworzoną atmosferą dawnych czasów, rozważał ewentualność powrotu do scenopisarstwa: *Chcę napisać scenariusz do filmu komediowego, muzycznego. Rzec będzie się działa na początku stulecia w moim rodzinnym Krakowie. Do Krakowa i do tego okresu mam wiele sentymentu. Mam także trochę własnych wspomnień, które chcę wykorzystać*⁷⁹. Ten projekt nigdy nie doczekał się realizacji, jednak wspomniany przez Szancera „krakowski sentyment” znalazł ujście w ekranizacji *Awantury o Basię*. Bezbłędne wczucie się Szancera w klimat ekranizowanej historii i wspaniałe efekty owego wczucia podkreślała również żona artysty – Zofia Sykulska, która w filmie Marii Kaniewskiej grała doktorową Leontynę⁸⁰. Szczególnie udane kostiumy kreowanej przez nią postaci wspomina Szancer na kartach pamiętników w ciekawej, anegdotycznej historii: *W czasie nakręcania części filmu w Krakowie, gdzie przyjechaliśmy wraz z Zosią, która grała rolę pani doktorowej, spotkała nas zabawna przygoda. Otóż zmartwychwstanie mody z lat 1910 na ulicy krakowskiej nikogo właściwie nie dziwiło, tak jak całkiem normalnym zjawiskiem wydawał się konny tramwaj. Kiedy w przerwie zdjęć Zosia w zabawnym kostiumie, w kapeluszu ze strusimi piórami i woalką usiadła przy stoliku u Noworolskiego pod Sukiennicami, kelner bez mrugnięcia okiem przyjął zamówienie, jakby to była stała klientka. Tylko raz na ulicy Szewskiej podeszła do Zosi jakaś staruszka i dotykając aksamitnej bufy rękawa szepnęła z rozrzewnieniem: – Tak... ja też miałam taką piękną suknię*⁸¹. Każdy zaprojektowany przez Szancera kostium mógł budzić podobne zachwyty. Doskonale w kroju, przykuwające wzrok różnorodnością fasonów, niesłychanie wytworne, wykonane z wysokiej jakości materiałów, dopracowane i wykończone gustownymi dodatkami – wszystkie propozycje artysty stanowiły o niepowtarzalnym uroku filmu. Niestety, w owych czasach produkcjom dla dzieci i młodzieży nie przyznawano kolorowej taśmy filmowej, skutkiem czego realizatorzy nie mogli utrwalić przebogatej, wysmakowanej kolorystyki stworzonych przez Szancera kostiumów. Tę wspaniałą kolorystykę podkreślała reżyserująca film Maria Kaniewska, która szczególnie ceniła sobie mistrzostwo Szancera w dziedzinie projektowania kostiumów. Wspominając z nieskrywaną sympatią swą długoletnią współpracę z Szancerem, o którym wyrażała się nie inaczej niż *ten wielki artysta* lub *ten wielki człowiek*, Kaniewska nie kryła podziwu dla jego twórczości. W celu umotywowania swych zachwyty nad dziełem Szancera przypominała historię, która w szczególny sposób utkwiała jej w pamięci. Był to popis kunsztu artysty polegający na zaprojektowaniu sukni z odkrytymi plecami dla aktorki z zauważalnym półgarbem. Jak wspomina Kaniewska, Szancer tak znakomicie skroił i udrapował materiał, że *widoczny był efekt, a nie defekt*⁸².

Zachwycona owymi *efektami* Kaniewska postanowiła niezwłocznie zaprosić Szancera do dalszej współpracy. Okazją ku temu stał się film *Komedianty*, oparty na motywach powieści Ignacego Maciejowskiego (Sewera) pt. *U progu sztuki*. Scenariusz filmowy był dziełem Aleksandra Ścibora-Rylskiego, autorem zdjęć był Adolf Forbert, muzykę napisał Witold Krzemiński, a scenografię przygotował Anatol Radzinowicz. Zadanie Szancera polegało natomiast na zaprojektowaniu kostiumów i było to, jak wspominał, jedno z ciekawszych wyzwań artystycznych w całej jego karierze⁸³.

Komedianty to zbudowana na podstawie biografii Heleny Modrzejewskiej sentymentalna i cikliwa opowieść o losach wędrownej trupy prowincjonalnych aktorów. Akcja filmu rozgrywa się w połowie lat 80. XIX wieku, w kilku miastach i miasteczkach dawnej Galicji, gdzie zespół teatralny przygotowuje pod wodzą srogiej Dyrektorowej (Hanna Skarżanka) kolejne występy sceniczne. Bohaterów filmu poznajemy w momencie, gdy trupa rozpada się wskutek ucieczki dwojga aktorów: faworyta Dyrektorowej Hipolita (Leonard Pietraszak) i zakochanej w nim, młodej utalentowanej Dziuni (Ewa Radzikowska). Do znajdującej schronienie w pobliskim Rzeszowie pary uciekinierów dołączają wkrótce stary aktor Werner (Józef Kondrat), matka Dziuni (Barbara Rachwańska) oraz młodziutki, ambitny Janek (Henryk Boukołowski). Zorganizowany w ten sposób szybko niewielki zespół zaczyna odnosić sukcesy na rzeszowskiej scenie, jednak spokój bohaterów zakłóca nagłe pojawienie się ojca Hipolita (Czesław Kalinowski), który postanawia zabrać syna do domu. Niepocieszona Dziunia przenosi się wówczas wraz z pozostałymi członkami zespołu do małego teatryku nowosądeckiego, gdzie jej talent zostaje dostrzeżony. Niestety, wskutek zorganizowanego przez odrzuconych konkurentów Dziuni (w rolę zakochanego w młodej aktorce hrabiego Alfreda Łaskiego wcielił się debiutujący w filmie Krzysztof Chamiec) bojkotu występów trupa jest zmuszona do dalszej wędrówki. W tej sytuacji pełna zapału dziewczyna wyrusza wraz z towarzyszącym jej Jankiem na podbój scen Lwowa.

Szancer do swojego zadania podszedł z niezwykłą uwagą i pełnym profesjonalizmem. Przyjąwszy za punkt wyjścia wnikliwe i pogłębione studium obyczajowości, projektowanie poprzedził staranną pracą przygotowawczą. O historii owych przygotowań i poszukiwaniu adekwatnych wzorców opowiadał w następujący sposób: *Jak przystąpiłem do pracy nad projektami? Najpierw dostałem scenariusz i książkę. Powieść znałem, ale należało zapoznać się z nią od nowa, aby omówić z reżyserem wszystkie szczegóły. Według wspomnianych przez Sewera tytułów premier teatralnych ustaliliśmy, że akcja toczy się w 1885 roku. Ale kostiumy musiały być częściowo „demodés” – niemodne, bo na przykład mieszczaństwo nie ubierało się nigdy według ostatniego krzyku mody. Wzory czerpałem z malarstwa i – przede wszystkim – ze starych fotografii. Mam na przykład zdjęcia dokumentalne z ról Modrzejewskiej. Było to ważne, bo scenariusz filmu jest właściwie aluzją do jej życia. Najtrudniej projektować ubranie codzienne, dla którego wprawdzie łatwo można znaleźć wzory w żurnalach, ale które musi w jakichś drobnych szczegółach ujawniać charakter osoby*⁸⁴. W wywiadzie udzielonym czasopiśmie „Ekran” wskazywał na kostiumologiczny punkt odniesienia i źródła bezpośrednich inspiracji: *Dokumentacją – jeśli już użyć tak zasadniczego określenia – jest dla mnie właśnie znajomość epoki, okres tzw. „drugiej tiurniury”*.

Gdybyśmy chcieli sobie wyobrazić rysunek, barwy, linie, wreszcie sylwetkę, to obrazami wyjściowymi dla projektów mogą być płótna Renoira i Maneta...⁸⁵

Zaprojektowanie kompletu kostiumów do filmu okazało się wielkim wyzwaniem. Propozycje Szancera musiały bowiem odzwierciedlać pełen przekrój warstw społecznych, uwzględniać lokalne tempo zmian w modzie i podkreślać specyfikę bohatera zbiorowego – prowincjonalnego środowiska aktorskiego. Jak zauważył Szancer, mamy tu do czynienia z trzema rodzajami kostiumów: mieszczańskim czy raczej drobnomieszczańskim, aktorskim na co dzień (to znaczy z „ciuchami” wędrujących aktorów) i wreszcie – z kostiumem scenicznym. Rzadko w którym filmie – jak mi się wydaje – kostium tak ściśle musi określać postać i przeżycia. Autor książki opowiada o epoce teatru, kiedy to w przebraniach ahistorycznych, umownych – często po prostu śmiesznych – grali świetni aktorzy⁸⁶. Szczególnie dużo uwagi Szancer poświęcił właśnie projektom kostiumów scenicznych, które stanowiły odrębny problem artystyczny i jako takie wymagały szczególnego sposobu opracowania. Paradoksalny zabieg, polegający na historycznym zafałszowaniu wyglądu strojów w celu podkreślenia realiów epoki, choć zasadny z punktu widzenia kostiumologa, mógł się okazać nieczytelny dla widza. Szancer zdecydował się zatem rozwiązać ten problem za pomocą dodania do codziennych „ciuchów” bohaterów filmowych takich rekwizytów, jak peleryna, szpada czy kapelusz. W ten sposób zostały zachowane tak charakterystyczna dla dawnego teatru ahistoryczność i stylowa niejednolitość kostiumu scenicznego.

Znakomite projekty Szancera powstały zgodnie z jego zwyczajem po ostatecznym ustaleniu obsady. O metodach swej pracy opowiadał następująco: *Lubię projektować dla ludzi, których znam, muszę wiedzieć, jak chodzą. Inaczej przecież szyje się dla Skarżanki czy Radzikowskiej, Konrada czy Boukołowskiego. To są zupełnie inne „klimaty”, inne temperamenty. Rysunki wykonuję bardzo szkicowo; kostium opracowuję dopiero w materiale razem z krawcem. Jest to ważne, bo linia kostiumu zależy przecież od materiału. Często krawiec męczy się nad ściśłym imitowaniem rysunku, zwłaszcza wtedy, gdy otrzyma do pracy materiał inny, aniżeli zamierzał projektodawca. Gdy zaś ja sam stoję obok niego – zmieniam po prostu krój. (...) Ważniejsze kostiumy nie tylko omawiałem z krawcem, ale również sam przymierzałem na aktorach. Najdłuższa miara trwała pięć godzin, bo trzeba było upiąć kilka sukien, oczywiście stojąc, a więc staliśmy – i aktorka, i krawiec, i ja. Każda decyzja była ważna: gdzie przypiąć hafty, na jakiej wysokości podrzeć fałdę...*⁸⁷

Typowe dla Szancera całościowe myślenie o projekcie, nieustanne czuwanie nad jego realizacją i dbałość o wysoki standard finalnego produktu – wszystko to musiało przynieść satysfakcjonujące efekty. Szancer zaprojektował do *Komediantów* ponad trzysta kostiumów – sto pierwszoplanowych i ponad dwieście drugoplanowych. Reprodukacje sześciu spośród nich zamieściły czasopisma „Ekran” oraz „Film”. Były to szkicowe, czarno-białe rysunki tuszem, przedstawiające Dyrektora, Dziunię, postać suflera oraz kostiumy sceniczne do *Zbójców* i *Adrianny*. Dwie prace zostały opatrzone przez Szancera odrębną notatką informującą realizatorów o planowanej kolorystyce i doborze materiału. Projekty te, zgodnie z założeniem artysty, stanowiły jednak wyłącznie swoiste hasło wywoławcze, plastyczny konspekt całości wymagający dokładnego rozwinięcia w toku przestrzennej realizacji. Co ciekawe, w tej szkicowej formule zdołał jednak artysta zawrzeć pewną fizjonomiczną

prawdę zdradzającą w konturze postaci Dziuni Ewę Radzikowską, a w rysach twarzy Pani Dyrektorowej Hannę Skarżankę. Tym samym rysunki te wydają się najdoskonalszym świadectwem metody pracy przyjętej przez Szancera.

Kinowa premiera *Komediantów* miała miejsce 2 lutego 1962 roku. O realizacji tej Szancer mówił: *Było to naprawdę jedno z najciekawszych zadań, jakie dotychczas miałem*⁸⁸. Tym bardziej dotkliwe wydawać się musiało artyście chłodne przyjęcie filmu zarówno przez publiczność, jak i krytykę. W pamiętnikach Szancer wspomina owo rozczarowanie w następujący sposób: *Tym razem film minął bez echa, choć było w nim sporo ciekawych partii i troskliwości o styl. Tak się to jednak dzieje, że publiczność i krytyka przyjmuje dobre sceny jako sprawę oczywistą, najdrobniejsze jednak potknięcie zauważą natychmiast i zapamiętają*⁸⁹.

Realizacja *Komediantów*, podobnie jak i wcześniejszej *Awantury o Basię*, okazała się być dla Szancera inspiracją do podjęcia próby scenopisarskiej. W wywiadzie udzielonym magazynowi „Film” opowiadał o następującym projekcie: *Myślę o scenariuszu – również z życia aktorów, ukazującym wędrówki teatru Bogusławskiego*⁹⁰. Pomysł ten nie został zrealizowany, jednak okazji do napisania scenariusza filmowego wkrótce dostarczyła Szancerowi Maria Kaniewska, która w swojej kolejnej produkcji przewidziała dla niego rolę nie tylko projektanta kostiumów, lecz również scenarzysty. Filmem owym była ekranizacja powieści Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy) pt. *Panienka z okienka*. Prapoczątek tej realizacji Szancer opisuje w swoich pamiętnikach: *Jedną z ulubionych książek mojej młodości była „Panienka z okienka” Deotymy. Postanowiliśmy więc wraz z Kaniewską napisać na jej tle scenariusz i zrobić film. Wątlutki wątek powieści Deotymy wymagał rozbudowy, tym bardziej że akcja rozgrywała się na tle historycznych wydarzeń, które Deotyma całkowicie pominęła. Wprowadziłem więc autentyczne postacie i w konsekwencji nowe konflikty działających figur. Raz jeszcze przeszedłem gehennę dyskusji, przeinaczeń, dopisywań, a potem znowu skrótów*⁹¹. Mimo owego wątlutkiego wątku powieści Deotymy dawała jednak kuszącą okazję do realizacji wspianego filmu historyczno-kostiumowego osadzonego w malowniczej scenerii XVII-wiecznego Gdańska. Czas i miejsce akcji pozostały zatem niezmiennione, ubogacono je tylko społecznymi intrygami i obudowano szerszym tłem historycznym. Wydarzeniem politycznym, w kontekście którego przedstawiono wszystkie splatające się ze sobą wątki, był bunt gdańskich mieszczan odmawiających płacenia cła polskiemu królowi. Przybycie do miasta wysłanego przez Władysława IV mediatora w osobie księcia Ossolińskiego, stworzyło dodatkowy wątek fabularny i okazję do przywołania niezwykle splendoru dawnego Gdańska. Niezmieniona pozostała natomiast główna oś wydarzeń z powieści Deotymy – wątek porwania dwóch dziewczynek przez Tatarów, sensacyjne dzieje próby odnalezienia jednej z nich i historia miłosna prowadząca do szczęśliwego zakończenia długich poszukiwań. W ramach smaczków obyczajowych wprowadzono dodatkowo popularny i dynamizujący akcję motyw zwaśnionych rodów, rysując przy tym dokładnie rodzinne koligacje głównych bohaterów. Znacznie rozbudowany został wątek Krysi Koryckiej, granej przez córkę Szancera, Małgorzatę; pojawiły się również zupełnie nowe postaci, między innymi mistrz Hewelius (Andrzej Szczepkowski). Niemal wszystkim filmowym postaciom kazano żywo interesować się, a niejednokrotnie aktywnie uczestniczyć w intrydze politycznej. Głównym bohaterom nadano natomiast wyraźniejsze, niż to miało miejsce

w powieści, rysy osobowościowe. Zabieg ten zabawnie przeinaczył jednak wydźwięk opowiadanej historii. Główny bohater, Kazimierz Korycki (Romuald Michalewski) – u Deotymy *siarczysty kawaler, wyraźnie stworzony do dwóch rzeczy: do bicia nieprzyjaciół i podbijania serduszek*⁹², w filmie Kaniewskiej przeistacza się w rozkojarzonego i nieco zagubionego, za to wiecznie intrygującego piniacza, który w krytycznym momencie akcji wdaje się w nonsensowny pojedynek, o mało nie gubiąc tym samym swojej ukochanej. Więcej sprytu od amanta wykazywał jego gdański sługa, w oryginale *głupi Maciek*, w filmowej wersji kontrastujący ze zdeorientowanym i wiecznie niedoinformowanym Koryckim – przemysłowy Pietrek (Janusz Gajos). Można odnieść wrażenie, że historia znalazła w końcu szczęśliwy finał wyłącznie dzięki zabiegom trzech kobiet: przebiegłej dyplomatkę Flory Korwiczkowej (Aleksandra Karzyńska), jej rezolutnej służącej Fruzi (Wiesława Kwaśniewska) oraz samej tytułowej panienki (Pola Raksa), która z *mgłego dziewczęcia* Deotymy przeistoczyła się w filmie Kaniewskiej w żywiołową awanturnicę gotową z uporem wojować o swoje szczęście.

Celem deklarowanym przez realizatorów filmu było urozmaicenie akcji, rozbudowanie wątej warstwy fabularnej powieści Deotymy i wyciszenie dominującej w niej, ckliwej nuty. Cel ów został osiągnięty jedynie częściowo. Nagromadzenie wątków pobocznych wydłużyło bowiem niebezpiecznie całość, rozbijając dodatkowo tok narracji, a wątek polityczny, choć ubarwił fabułę, nie zrównoważył jednak jej czułościowości. Efektem tych zabiegów była pewna niejednorodność konwencji i brak jednoznacznej wymowy całości. Wydaje się, że korzystniejsze dla filmu byłoby pełne poddanie się liryzmowi prozy Deotymy. Liryzm i rzewny sentymentalizm opowiedzianej przez nią historii, choć tak krytykowany już w XIX wieku, nadaje jednak powieści ów nieuchwytny urok, który musiał przecież zachęcić realizatorów do jej zekranizowania. Sam Szancer o efektach swej pracy nad scenariuszem *Panienki z okienka* wypowiadał się po latach bardzo krytycznie: *W rezultacie wyszło coś dziwnego, pod czym nie bardzo chciałbym się podpisać*⁹³. Zdjęcia do filmu rozpoczęły się pod koniec sierpnia 1963 roku, zaś jego premiera odbyła się 18 grudnia 1964 roku. Wtedy właśnie okazało się, że na tle całej realizacji Szancerowe *kostiumy zabłyśły*⁹⁴.

Zarówno dekoracje filmowe autorstwa Jerzego Skrzepińskiego, jak i fenomenalne kostiumy Szancera budziły powszechny zachwyt i stanowiąc niewątpliwą atut produkcji, przynosiły autorom zasłużone dowody uznania. Historię powstawania znakomitej scenografii opisała barwnie Elżbieta Smoleń-Wasilewska: *Do filmu „Panienka z okienka” zaprojektowano olbrzymią dekorację, nie mającą precedensu w polskiej kinematografii. W podlódzkim plenerze stanąć miało całe stare miasto – siedemnastowieczny Gdańsk. Koszty budowy były jednak zbyt wysokie – oszczędności zrobiono więc obniżając wysokość dekoracji! Na przykład Zielona Brama została wybudowana tylko do połowy. Podobnie – inne obiekty. Wymaga to, oczywiście, nowych rozwiązań przy filmowaniu pewnych scen; film zostanie pozbawiony niektórych dalekich ujęć perspektywicznych, ale plan finansowy został uratowany*⁹⁵. Wspaniałym dekoracjom doskonale partnerowały wyśmienite kostiumy Szancera. Bezbłędne wycucie stylu, ogromna różnorodność fasonów, wzorów i dodatków, a także znakomicie podkreślone przepięknym strojem świetność i dostatek gdańskiego mieszczaństwa – wszystko to stworzyło urzekającą całość. Kolorowa taśma filmowa, po raz pierwszy użyta do produkcji

filmu powstałego przy udziale Szancera, wydobyła natomiast dodatkowy walor jego dzieła. Zarejestrowana kolorystyka okazała się bowiem kolejnym atutem plastyki filmowej artysty, który operował wprawnie wszelkimi dostępnymi środkami wyrazu, zestawiając ze sobą nasycone, kontrastujące barwy lub tworząc harmonijne połączenia i płynne przejścia tonalne. W archiwalnym wywiadzie radiowym Szancer podkreślał jednak, że w realizacji *Panienki z okienka* najbardziej cenił sobie możliwość zaprezentowania *autentycznej poloniki wydobytej i odczytanej ponownie z Deotymy, przez co Gdańsk staje się jeszcze bardziej bliski i polski*. Przyznawał, że jako plastyka najbardziej interesował go *kontrast, który tworzy bogactwo Gdańska z wielkim mieszczaństwem gdańskim, z polskim kostiumem, z poloniką, z tą barwnością kontuszów, żupanów, delii, z całą strojnością Polski szlacheckiej, polskiego baroku*⁹⁶. Ów kontrast, generowany przez gdański melanż kulturowy, udało się Szancerowi wydobyć i zaprezentować plastycznie w taki sposób, że kostiumy te stały się esencjonalnym znakiem przywoływanej w filmie epoki i niezamierzonym hołdem złożonym mistrzyni nastroju – Deotymie.

Historię ekranizacji *Panienki z okienka* Szancer podsumował w następujących słowach: *Mimo wszystko wspominam ten film z sentymentem, bo w jednej z ról zadebiutowała moja córka Małgosia. Ten debiut umożliwił jej otrzymanie stypendium Teatru Narodów i wyjazd na dalsze studia do Paryża*⁹⁷. *Panienka z okienka* była ostatnią realizacją filmową Szancera. Data jej powstania, zamykająca pewien okres zawodowej aktywności ojca, a otwierająca drogę do kariery filmowej córki, okazuje się symboliczną cezurą w życiu obojga. Tę wymianę pokoleń przy sterze filmowym artysta kwitował z właściwym sobie dowcipem: *Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło*⁹⁸.

JOANNA STACEWICZ

¹ J. M. Szancer, *Curriculum vitae*, Warszawa 1969, s. 195.

² J. M. Szancer – ur. 12 XI 1902 w Krakowie, ukończył tamtejszą ASP, studiował w Wyższej Szkole Dramatycznej, był malarzem, grafikiem, ilustratorem książek i czasopism dla dzieci, scenografem teatralnym (m.in. główny scenograf Teatru Wielkiego w sezonie inauguracyjnym 1965-1966) i filmowym, pierwszym kierownikiem artystycznym polskiej telewizji (1954-1956), pedagogiem w warszawskiej ASP (1951-1969); liczne wystawy indywidualne (m. in. w 1928, 1930 TPSP, Kraków; 1929 Poznań, Lwów; 1965 Warszawa; 1966 Zielona Góra, Poznań, Katowice; Monachium, Paryż, Liège, Rouen, Lille; 1967 Valenciennes; 1969 Poznań, Warszawa; 1970 Warszawa; 1973 Berlin); nagrody (1951 I Nagroda na I Ogólnopolskiej Wystawie Książki i Ilustracji; 1952 Nagroda Państwowa II stopnia; Nagroda Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży; Medal Srebrny Międzynarodo-

wej Wystawy Książki, Lipsk; 1960 Medal Złoty Triennale Sztuki Użytkowej, Mediolan); odznaczenia (Złoty Krzyż Zasługi, Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski), zm. 21 III 1973 w Warszawie.

³ J. M. Szancer współpracuje z „Ilustrowanym Kurierem Codziennym” w latach 1928-30 – taką informację znajdujemy w *Słowniku artystów plastyków okręgu warszawskiego*, Warszawa 1972, s. 548.

⁴ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, Warszawa 1972, s. 26.

⁵ Tamże.

⁶ Film *Pan Twardowski*, według scenariusza Wacława Gąsiorowskiego i Anatola Sterna (na motywach legend i podań ludowych), w reżyserii Henryka Szaro miał warszawską premierę 27 II 1936 roku. Scenografię przygotowali Jacek Rotmil i Stefan Norris. W filmie wystąpili m.in.: Franciszek Brodniewicz (pan Twardowski), Kazimierz Junosza-Stępowski (diabeł), Józef Węgrzyn (król Zygmunt

- August), Stefan Jaracz (mistrz Marcin), Maria Malicka (matka Twardowskiego), Elżbieta Barszczewska (Neta), Mieczysława Ćwiklińska. Te informacje podaje *Leksykon polskich filmów fabularnych*, red. J. Słodowski, Warszawa 1997, s. 496.
- ⁷ J. M. Szancer, *Curriculum vitae*, dz. cyt., s. 195.
- ⁸ Tamże, s. 195-196.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ *Leksykon polskich filmów fabularnych*, red. J. Słodowski, dz. cyt., s. 450.
- ¹¹ J. M. Szancer, *Curriculum vitae*, dz. cyt., s. 201-203.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże, s. 203.
- ¹⁴ Tamże, s. 205.
- ¹⁵ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 28, 31-32.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 37.
- ¹⁹ Tamże, s. 36.
- ²⁰ Tamże, s. 37.
- ²¹ Tamże, s. 40-41.
- ²² Tamże, s. 53.
- ²³ Tamże, s. 52.
- ²⁴ L. Pijanowski, *Dwie godziny*, „Teatr i Film”, 1958 nr 1.
- ²⁵ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 52.
- ²⁶ *Wakacyjna rozmowa z Janem Marcinem Szancerem*, „Głos Wybrzeża”, Gdańsk, nr 206, 31.08.-01.09.1963.
- ²⁷ J. M. Szancer, *Curriculum vitae*, dz. cyt., s. 100. Szancer opowiada o czasach studiów w krakowskiej Miejskiej Szkole Dramatycznej i w szkole aktorskiej prowadzonej przy Teatrze im. Słowackiego oraz o debiucie scenicznym – grał Fredrowskiego nieśmiałego Albina. Do roli tej był jednak... zbyt nieśmiały.
- ²⁸ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 59-61.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże, s. 109.
- ³² Tamże, s. 91.
- ³³ Początki eksperymentów z nowym medium telewizyjnym datuje się w Polsce na rok 1938, kiedy to powstała w Warszawie pierwsza, doświadczalna stacja nadawcza. Przerwane przez wojnę prace wznowiono w 1947, w specjalnej, przeznaczonej do tego celu komórce badawczej – Zakładzie Telewizji Państwowego Instytutu Telekomunikacji. W 1951 roku Instytut Telekomunikacji przemianowano na Instytut Łączności i powołano, Dekretem Rady Państwa, Komitet do spraw Radiofonii „Polskie Radio”. Na przełomie 1951 i 1952 roku, w ramach wystawy *Radio w walce o pokój i postęp*, po raz pierwszy została zaprezentowana aparatura telewizyjna. Pokaz ten wzbudził ogromne zainteresowanie zgromadzonej tłumnie publiczności. W 1952 roku przewodniczącym Komitetu do spraw Radiofonii został Romuald Gadowski. Powołano również specjalny komitet (w składzie: Eleonora Mendelson, Juliusz Petry, Tadeusz Pszczółowski), którego zadaniem była kontynuacja eksperymentu telewizyjnego. Telewizja Polska, funkcjonująca w ramach Doświadczalnej Stacji Telewizyjnej Instytutu Łączności, zainaugurowała oficjalnie działalność 25 października 1952 roku, kiedy to wyemitowano pierwszy, półgodzinny program telewizyjny. Obraz nadawany był z Instytutu Łączności przy ulicy Ratuszowej, dźwięk natomiast ze stacji Polskiego Radia w Forcie Mokotowskim.
- ³⁴ Cyt. za: T. Pikulski, *Prywatna historia telewizji publicznej*, Warszawa 2002, s. 23-24.
- ³⁵ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 92-93.
- ³⁶ O *telewizji*, materiał archiwalny Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, o sygnaturze F 97.
- ³⁷ T. Kołaczkowski, *Wspomnienia o początkach TVP*, materiał archiwalny Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, o sygnaturze A59, Sk 59.
- ³⁸ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 92-93.
- ³⁹ T. Pikulski, dz. cyt., s. 26.
- ⁴⁰ T. Kołaczkowski, *Wspomnienia o początkach TVP*, dz. cyt.
- ⁴¹ T. Pikulski, dz. cyt., s. 1.
- ⁴² Tamże, s. 61.
- ⁴³ „Wiadomości dnia” od 01.10.1957 i „Dziennik Telewizyjny” od 02.01.1958.
- ⁴⁴ Cyt. za: T. Pikulski, dz. cyt., s. 61.
- ⁴⁵ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 93-94.

- ⁴⁶ Za prapoczątek polskiego teatru telewizji uznaje się rok 1952, kiedy to wyemitowano fragment *Lalki* Prusa w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego (z Niną Andrycz w roli Izabeli Łęckiej) oraz części przeniesionego z warszawskiego Teatru Kameralnego spektaklu Romana Brandstaettera pt. *Król i aktor* w reżyserii Janusza Warneckiego. Pierwszym prawdziwym przedstawieniem telewizyjnym było natomiast wyemitowane 6 października 1953 roku *Okno w lesie* Leonida Rachmanowa i Jewgienija Ryssa w reżyserii Józefa Słotwińskiego.
- ⁴⁷ Cyt. za: A. Kozieł, w: *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989*, Warszawa 2003, s. 35.
- ⁴⁸ T. Pikulski, dz. cyt., s. 61.
- ⁴⁹ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 96.
- ⁵⁰ W 1956 roku zastąpił ją na tym stanowisku Aleksander Bardini, a rok później reżyserem odpowiedzialnym i jednym z głównych twórców Polskiego Teatru Telewizji został Adam Hanuszkiewicz.
- ⁵¹ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 95.
- ⁵² Tamże, s. 96.
- ⁵³ Cyt. za: A. Kozieł, dz. cyt., s. 35.
- ⁵⁴ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 95.
- ⁵⁵ A. Kozieł, dz. cyt., s. 36.
- ⁵⁶ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 94-95.
- ⁵⁷ O *telewizji*, materiał archiwalny Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, o sygnaturze F 97.
- ⁵⁸ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 98.
- ⁵⁹ Tamże, s. 98.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ T. Pikulski, *Prywatna historia telewizji publicznej*, dz. cyt., s. 26.
- ⁶² J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 99.
- ⁶³ *Wspomnienie o Janie Marcinie Szancerze*, materiał archiwalny Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, o sygnaturze F3778.
- ⁶⁴ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 99.
- ⁶⁵ Tamże, s. 97.
- ⁶⁶ *Wspomnienie o Janie Marcinie Szancerze*, materiał archiwalny Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, o sygnaturze F3778.
- ⁶⁷ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 97.
- ⁶⁸ Tamże, s. 100.
- ⁶⁹ Tamże, s. 108.
- ⁷⁰ Jan Marcin Szancer, „Radio i Telewizja”, Warszawa, nr 15, 08.04.1973.
- ⁷¹ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 52.
- ⁷² Pani Twardowska, „Ilustrowany Kurier Polski”, Bydgoszcz, nr 229, 26-27.09.1954.
- ⁷³ S. Janicki, *Film polski od A do Z*, Warszawa 1977, s. 228.
- ⁷⁴ A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945-1974*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1977, s. 44.
- ⁷⁵ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 100.
- ⁷⁶ Tamże, 158.
- ⁷⁷ Informacje o nagrodach podaje za: A. Iskierko, *Awantura o Basię*, „Ekran” 1987 nr 21.
- ⁷⁸ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 158.
- ⁷⁹ Jan Marcin Szancer, „Zwierciadło”, nr 28, 12.07.1959.
- ⁸⁰ *Wspomnienie o Janie Marcinie Szancerze*, materiał archiwalny Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, o sygnaturze F3778.
- ⁸¹ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 160.
- ⁸² Wywiad udzielony autorce, 22.10.2005.
- ⁸³ O tym jak statystował w teatrze... dz. cyt.
- ⁸⁴ Tamże.
- ⁸⁵ *Kostiumy Jan Marcina Szancera z okresu Drugiej Tiuniry*, „Ekran”, nr 33, 13.08.1961.
- ⁸⁶ O tym jak statystował w teatrze... opowiada Jan Marcin Szancer, dz. cyt.
- ⁸⁷ Tamże.
- ⁸⁸ Tamże.
- ⁸⁹ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 160.
- ⁹⁰ O tym jak statystował w teatrze... dz. cyt.
- ⁹¹ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 160-161.
- ⁹² Deotyma, *Panienka z okienka*, Warszawa 1998, s. 13.
- ⁹³ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 160-161.
- ⁹⁴ Tamże.
- ⁹⁵ E. Smoleń-Wasilewska, *Deotyma sensacyjnie*, „Film”, nr 40, 6 10 1963.
- ⁹⁶ *Rozmowa z profesorem Janem Marcinem Szancerem na temat jego działalności graficznej, scenicznej i pedagogicznej w ASP w Warszawie*, nagranie Rozgłośni Centralnej Polskiego Radia, przechowywane w Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, sygn. T 1531.
- ⁹⁷ J. M. Szancer, *Teatr cudów*, dz. cyt., s. 161.
- ⁹⁸ Tamże, s. 161.