Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 15-16 (75-76) **1996 Rok XVII**

Andrzej Wajda
MOJE NOTATKI Z HISTORII 7

Tadeusz Miczka
ANDRZEJA WAJDY POWINNOŚCI WOBEC WIDZA 26

Bolesław Michałek
JAK POWSTAWAŁ *CZŁOWIEK Z ŻELAZA* 47

BOJĄ SIĘ ZASNĄĆ
NIEZNANE KSIĄŻKI O WAJDZIE
WOKÓŁ *DANTONA*:
Maria Janion
ZNAJDŹCIE TEN PUNKT, GDZIE ZACZĄŁ SIĘ BŁĄD 85
DYSKUSJA 92
WOKÓŁ *MIŁOŚCI W NIEMCZECH*:
Maria Janion
PODGLĄDANIE I ZAPATRZENIE 104
DYSKUSJA 108

ZAGRANICZNE FILMY WAJDY
Bogusław Dopart
UCZESTNICTWO BEZ GRANIC 117
Stanisław F. Ozimek
FILMY ŹLE OBECNE – *MIŁOŚĆ W NIEMCZECH* 131

INSPIRACJE MALARSKIE
Dariusz Chyb
INSPIRACJE MALARSKIE W FILMACH ANDRZEJA WAJDY 144
POKOLENIE (144), *KANAŁ* (150), *LOTNA* (155), *POPIÓŁ I DIAMENT* (167), *POPIOŁY* (173)

W OCZACH FRANCUZÓW
Jean-Luc Douin
WAJDA, CZYLI POLSKI LOS 188
Philippe Parrain
SPAZMY AGONII:
KANAŁ I *POPIÓŁ I DIAMENT*, CZYLI POWRÓT EKSPRESJONIZMU 195
Philippe Haudiquet
LOTNA: KIEDY FILM STAJE SIĘ MALARSTWEM I RUCHEM 204
René Prédal
LOTNA, CZYLI BOLESNY OBRAZ PRZEMIANY 206
Jacques Belmans
OD *POKOLENIA* DO *MIŁOŚCI DWUDZIESTOLATKÓW*,
CZYLI KRONIKARZ STRACONEGO POKOLENIA 212
René Prédal
ŁĄCZENIE PRZECIWIEŃSTW – NAJWAŻNIEJSZA FIGURA STYLISTYCZNA
WAJDOWSKIEJ ARCHITEKTURY FILMOWEJ 221
Jean-Louis Manceau
NIEWINNI CZARODZIEJE, CZYLI TRAGEDIA ZŁUDZEŃ 229
Barthélemy Amengual
DEMASKOWANIE MITOLOGII 237

Z PERSPEKTYWY WŁOCH
Giandomenico Curi
WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ 247

Z PERSPEKTYWY KANADY
Janina Falkowska
KINO POLITYCZNE ANDRZEJA WAJDY: *Człowiek z marmuru, Człowiek z żelaza, Danton* **256**

Z PERSPEKTYWY JAPONII
ROZMOWA Z Henrykiem Lipszycem
AMBASADOREM RP W JAPONII W LATACH 1991-1996 ..... **270**

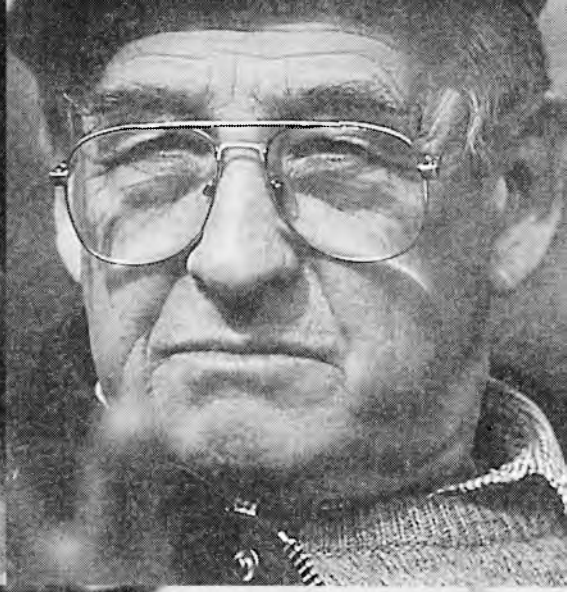
INTELEKTUALIŚCI JAPOŃSCY O WAJDZIE
Aiko Miyawaki
WSPOMNIENIE BEZ POCZĄTKU I KOŃCA **276**
Arata Isozaki
ON MNIE NAUCZYŁ, CO ZNACZY WYTRWAŁOŚĆ I WOLA **277**
Etsuko Takano
SPOTKANIE Z PANEM WAJDĄ **278**
Tamasaburo Bando
PRECYZYJNY I ESTETYCZNY ŚWIAT WAJDY **280**
Go Kato
WARSZAWSKIE SPOTKANIE **281**
Hotsuki Ozaki
FILMOWY ŚWIAT ANDRZEJA WAJDY **282**
Kyushiro Kusakabe
JAPOŃCZYCY KOCHAJĄ POLSKĘ I WAJDĘ **282**
Kohei Oguri
DZIEŁA WAJDY NALEŻĄ DO ŚWIATA **283**
Masato Hara
ANDRZEJ WAJDA I JA **284**
Akira Matsuzaki
ZBIÓRKA PIENIĘDZY NA ULICACH TOKIO **285**

TEATR
Maria Prussak
WAJDA WIERNY WYSPIAŃSKIEMU **287**
Andrzej Wajda, Jan Nowicki, Wojciech Pszoniak, Jerzy Stuhr, Jerzy Radziwiłowicz
DOTKNIĘCIE DOSTOJEWSKIEGO **293**
(oprac. na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *Dotknięcie Dostojewskiego* Ireneusza Englera)
Krystyna Duniec
TEATR WIELKIEJ PSYCHOLOGII...
WSPÓŁCZESNA LITERATURA ZACHODNIA W TEATRZE WAJDY **302**

VARIA
Sir John Gielgud
Z WARSZAWSKIEGO DZIENNIKA...
WARSZAWA, CZERWIEC 1979 ..... **315**

BIBLIOGRAFIA **318**
FILMOGRAFIA **352**

NOTY O AUTORACH **368**
SUMMARY OF ARTICLES **369**
SOMMAIRE **374**



INA MARI

Podziękowania

Redakcja „Kwartalnika Filmowego" serdecznie dziękuje Osobom i Instytucjom, które zgodziły się na druk swoich tekstów czy zdjęć rezygnując z honorarium lub w inny sposób pomogły w powstaniu tego numeru. Są to:

Komitet Kinematografii,
Fundacja Kultury,
Fundacja im. Stefana Batorego,
Agnieszka Nejman,
Barbara Słomka,
Bolesław Michałek,
Dorota Roszkowska,
Giandomenico Curi,
Henryk Lipszyc,
Ireneusz Engler,
Jacques Belmans,
Jean-Louis Manceau,
Jean-Luc Douin,
John Gielgud,
Michele Levieux,
Philippe Haudiquet,
Phillippe Parrain,
Renata Pajchel,
René Predal,
Yoko Otake,
Akson Studio,
Edition Cana (Paryż),
Edizioni e/o (Rzym),
„Etudes cinématographiques" (Paryż),
Filmoteka Polska,
„Films and Filming" (Londyn),
„Positif" (Paryż).

*

UWAGA! Następny numer „Kwartalnika Filmowego" będzie poświęcony w całości kinematografii polskiej. Wsród analiz dwudziestu czterech najciekawszych filmów polskich (wyłonionych w naszej ankiecie) znajdą się także analizy filmów Andrzeja Wajdy: ***Popiół i diament***, ***Kanał***, ***Ziemia obiecana***, ***Wesele***, ***Panny z Wilka***.

Moje notatki z historii

ANDRZEJ WAJDA

Tekst niniejszy jest opracowanym przez redakcję zapisem wypowiedzi w filmie dokumentalnym pt. *Andrzej Wajda – moje notatki z historii*, zrealizowanym w 1996 r. przez Andrzeja Wajdę, dla TVP S.A., w firmie Akson Studio. Zapis pochodzi z roboczych materiałów zdjęciowych, sprzed ostatecznego montażu, i różni się od ekranowej wersji filmu. Drukowany tekst został autoryzowany.

Skaleczona miłość

W swoich zbiorach zachowałem scenę, której nie wkleiłem do filmu, bo wydawała mi się wtedy zbyt drażliwa, a nawet nieco ironiczna. Jest to scena, w której kobiety z SS przesłuchują Tadeusza z *Krajobrazu po bitwie*... Nawet najbardziej intymne uczucia, nawet uczucia między mężczyzną i kobietą zostały w czasie wojny poddane okrutnym doświadczeniom. Tadeusz próbuje odbudować swój stosunek do uczuć, zaczyna wszystko jakby od nowa. Jest to jeszcze jeden temat, który wydawał mi się bardzo istotny i który odczuwaliśmy głęboko. Takie doświadczenie było jednym z bardziej dojmujących w moim pokoleniu.

Nie tylko nasze ciało okazało się podatne na okaleczenia podczas wojny, ale również nasze uczucia – uczucia miłości, przyjaźni...

Oświęcim

Nasze przeżycia nie były najstraszniejsze. Byli ludzie, którzy przeżyli znacznie więcej, ale o tym mieliśmy się dowiedzieć dopiero wówczas, gdy otworzyły się niemieckie obozy koncentracyjne. W czterdziestym czwartym roku mieszkałem w Krakowie, czyli o krok od Oświęcimia, a jednak to, co działo się w Oświęcimiu, było dla mnie osłonięte głęboką tajemnicą. Można się było tylko domyślać, że jest to obóz, ale wówczas nie wiedzieliśmy, jak wygląda rzeczywistość tego obozu.

Głód

Tajemnicę Oświęcimia odkryłem dzięki przypadkowi. Do warsztatu, w którym pracowałem, wiosną 1944 r. przyszedł czternastoletni chłopiec. Wyglądał tak, jakby był niedorozwinięty. Przez pierwsze dni w ogóle się nie odzywał, ale po jakimś czasie, po dwóch, trzech tygodniach, zaczął się zwierzać i pierwsze zdanie, które od niego usłyszałem, było zdumiewające:

– *Wiesz, przeżyłem tylko dlatego, że nie jadłem much* – powiedział. – *Jakich much?* – spytałem. – *W Oświęcimiu dzieci stoją całymi dniami przy oknie, mają szpilkę i nabijają muchy, i je potem zjadają. Ale ja miałem silny charakter* – mówił – *nie jadłem tych much, bo wiedziałem, że od much się umiera.*

To była pierwsza informacja o tym, jak od środka wygląda świat niemieckich obozów koncentracyjnych. Jak wygląda rzeczywistość, od której byłem oddalony o kilkadziesiąt kilometrów. Bez zrozumienia tego trudno jest w ogóle pojąć, dlaczego Niemcy mieli taką możliwość działania, a my mieliśmy tak niewielkie możliwości oporu.

Władza to tajemnica

Dzisiaj trudno jest sobie wyobrazić, jak dalece w czasie okupacji niemieckiej brakowało informacji, jak dalece żyliśmy plotkami i domysłami. Pojawił się nawet żarcik, że są to wiadomości JPP – Jedna Pani Powiedziała.

Nie darmo Dostojewski mówi, że *władza to autorytet i tajemnica*. Autorytetem były patrole policyjne i żandarmeryjne oraz uliczne egzekucje; tajemnica okrywała całą resztę. Tak się działo podczas okupacji.

Kiedy w osiemdziesiątym dziewiątym roku pojechałem do Moskwy z filmem *Człowiek z żelaza*, publiczność oglądała ten film z wielkim zainteresowaniem, ale oklaski wybuchły dopiero wtedy, gdy w napisach końcowych pojawiła się informacja, że w filmie wystąpił Lech Wałęsa. Na ekranie Wałęsy nie rozpoznano.

A to znaczy, że od osiemdziesiątego do osiemdziesiątego dziewiątego roku publiczność moskiewska nie dowiedziała się, jak wygląda nasz przywódca i nie znała jego twarzy. Jak dalece odizolowany i pozbawiony podstawowych informacji może być kraj w dobie telewizji, gazet i radia! Jest to dziś prawie niewyobrażalne.

Jeżeli chce się przypomnieć prawdziwy obraz niemieckiej okupacji, czy późniejszej rzeczywistości w naszym kraju, trzeba pamiętać, że ograniczenie informacji odgrywało zasadniczą rolę. Dezinformacja czy brak informacji były częścią systemu, zarówno hitlerowskiego, jak i stalinowskiego, w których ja spędziłem większą część mego życia.

Nie wolno zapomnieć!

Właściwie dopiero czterdziesty piąty rok pokazał rozmiary tego, co przeżyła Polska. Dowiedzieliśmy się, że sześć milionów Polaków zginęło w walce z Niemcami lub zostało zamordowanych w obozach koncentracyjnych. Dowiedzieliśmy się, że sto dziesięć milionów ludzi na świecie zostało zmobilizowanych podczas wojny, że pięćdziesiąt milionów z nich straciło życie.

Wiosną 1945 r. zobaczyłem po raz pierwszy zniszczoną Warszawę; te obrazy zostały w mojej pamięci jako dowód klęski i były silniejsze niż poczucie wątpliwego zwycięstwa moralnego. To był temat, który musiał we mnie zapaść głęboko, temat, który poruszył umysły moich rówieśników. Temu swoją poezję poświęcił Tadeusz Różewicz, malarstwo – Andrzej Wróblewski, Andrzej Munk – filmy, a Tadeusz Borowski – prozę.

Koniec wojny pokazał nam jeszcze raz, jak bardzo przypadkowe jest całe nasze życie. Jak to się stało, że nie dostałem się do Oświęcimia? Jak to się stało, że śmierć nas ominęła, jakby odsunęła nas na bok, że o nas zapomniała? Gdyby nie przypadek, który sprawił, że żona mojego dowódcy spotkała mnie na ulicy i zawiadomiła, że jej mąż jest aresztowany, nie uciekłbym w odpowiednim momencie z Radomia. Gdyby nie przypadek, który sprawił, że wyjechałem z Krakowa wtedy, kiedy w mojej dzielnicy rozpoczęły się potężne aresztowania, wylądowałbym prawdopodobnie tam, gdzie trafiła większość moich rówieśników – w obozie w Płaszowie. Krótko mówiąc, gdyby nie te dziesiątki przypadków, nie mógłbym być reżyserem filmu *Popiół i diament*.

Może to jest dobre określenie – śmierć zapomniała o nas. Ale zostawiając przy życiu, nałożyła na nas obowiązek, którym jest pamięć o tych, którzy zginęli. Nam nie tylko nie wolno było zapomnieć, naszym obowiązkiem wobec tych, którzy umarli, było dać świadectwo ich śmierci. Moje filmy wojenne opowiadają w pewnym sensie o tym, czego nie ma w mojej biografii, a co przeżyli inni. Wiedzieliśmy, że jesteśmy głosem naszych zmarłych, że naszym obowiązkiem jest danie świadectwa o tych, którzy byli lepsi. Bo my uratowaliśmy się tylko dlatego, że byliśmy gorsi, mieliśmy mniej śmiałości, mniej odwagi, mniej pomysłowości, mniej wyobraźni, albo może właśnie zbyt wiele wyobraźni.

Tak więc wojna stała się naszym tematem, a naszym najbardziej dojmującym i bolesnym uczuciem stało się rozczarowanie, które płynęło ze zmarnowanych nadziei i ze zmarnowanego wysiłku, z tego, że rzeczywistość potoczyła się zupełnie inaczej, niż tego oczekiwaliśmy. Polska szkoła filmowa rodzi się właśnie z obrazu wojny, naszej wojny, w której wysiłek nie prowadzi do zwycięstwa. Stąd ironia, która przenika nasze filmy, przenika i polską literaturę. Oszukani... oszukani przez los, ironicznie wystawieni na pośmiewisko świata i Europy.

Ta ironia płynęła nie tylko z nas samych i z naszego doświadczenia życiowego.

Wolność w sztuce

Wreszcie zrozumieliśmy, że to, co się stało po roku czterdziestym piątym, nie było naszą winą, że musimy znaleźć dla siebie miejsce w nowej rzeczywistości, że mamy przed sobą tylko jedno życie i musimy je przeżyć do końca. Zrozumieliśmy, że tak będzie przez wiele lat. Dla nas już zawsze...

Doszedłem dość łatwo do wniosku – myślę, że nie tylko ja – że jedyną prawdziwą wolność daje sztuka. To był powód, dla którego tak wielu młodych ludzi zajęło się pisaniem, malowaniem, robieniem filmów. To nie było tylko nasze posłannictwo wobec zmarłych, to była także jedyna domena wewnętrznej wolności, poczucia, że to jest świat, za który ja biorę odpowiedzialność. Oczywiście, istniała cenzura i inne ograniczenia, ale wszystkie one nie odbierały mi wiary, że wypowiedź, na którą się zdobywam, jest moją wypowiedzią, podpisuję się pod nią z całą świadomością przeciwstawiając się rzeczywistości, którą chciałem zmienić. Myślę, że byłem tylko jednym z bardzo wielu Polaków, którzy tak właśnie wtedy myśleli.

1945 – Mój los!

Aby dalej żyć, trzeba zapomnieć, a żeby zapomnieć, trzeba utrwalić nasze doświadczenia, nasze przeżycia, całą przeszłość, która pozostała za nami.

Losy chłopców z *Kanału,* Tadeusza z *Krajobrazu po bitwie*, Marcina z *Pierścionka z orłem w koronie*, a także Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu,* mogły być moim udziałem. Po prostu miałem więcej szczęścia. Przypadek sprawił, że nie znalazłem się w ich sytuacji, więc moim obowiązkiem było na miarę mojego talentu, moich zdolności i moich możliwości opowiedzieć o ich losach.

Ile masz lat? – pyta oficer UB młodego więźnia. – *Sto* – odpowiada chłopiec i dostaje w twarz. – *Ile masz lat? – Sto jeden.*

Kiedy robiłem *Popiół i diament* i ja już miałem sto jeden lat... Tak przynajmniej myślałem.

Czy emigrować?

Obóz był uwolniony, stał otworem przed tymi, którzy chcieli się z niego wydostać. Ale Polacy z hitlerowskich obozów koncentracyjnych lub jenieckich, położonych na terenie Niemiec, nie mieli gdzie wracać. Nie kwapili się wcale, by udać się z powrotem do kraju, który był pod komunistyczną władzą. Zresztą, nie za bardzo było wiadomo, co się w kraju dzieje naprawdę. A więc podczas gdy inni wracali do domu szczęśliwi (skończyła się wojna), Polacy pozostawali nadal czekając na coś, co jeszcze się miało wydarzyć.

Wszyscy pamiętamy zdanie z listu Chopina, napisanego w Wiedniu w momencie, kiedy Chopin dowiedział się o wybuchu powstania listopadowego w Warszawie: *Zostać, wracać, zabić się?* To pytanie stawiało sobie wielu z tych, którzy znaleźli się na Zachodzie, podobnie jak Tadeusz z filmu *Krajobraz po bitwie*: zostać, wracać, szukać miejsca dla siebie tam? Zachód przyniósł nam największe rozczarowanie. Nasza armia na Zachodzie nie wkroczyła do Polski. Nasze nadzieje związane z Zachodem całkowicie zawiodły. Dlatego tak wielu ludzi wracało do Polski. Poza tymi, którzy dokładnie wiedzieli, jak wygląda nowa rzeczywistość i przeszli przez sowieckie obozy.

My tych doświadczeń nie mieliśmy, one się do nas dopiero zbliżały.

To był również los polskiego pisarza: zostać, wracać, zabić się? Pracować na Zachodzie? Pisać tam? W jakim języku? Dla kogo?

Samosąd: *Krajobraz*

Trudno się dziwić, że po wielu doświadczeniach, po klęsce trzydziestego dziewiątego roku, po zawiedzionych nadziejach czterdziestego piątego, to społeczeństwo nikomu już nie wierzyło i że samosąd, który odbywa się w obozie, pokazany w *Krajobrazie po bitwie*, był czymś zupełnie naturalnym. Słowa amerykańskiego dowódcy mówiącego o sprawiedliwości, która ma się dokonywać w imieniu prawa, nie mogą trafić do ludzi, którzy przeżyli obóz koncentracyjny. Rozumieją, że jeżeli sami nie sprawią, by sprawiedliwości stało się zadość, to żadna inna sprawiedliwość nie może się urzeczywistnić.

Na tym tle ciekawa jest sylwetka młodego poety, który obserwuje to, co się dzieje w dniu wyzwolenia, ale sam błądzi w poszukiwaniu książek, w poszuki-

waniu tego, czego mu najbardziej brakowało przez te lata, kiedy siedział w obozie. To jest też część mojej biografii. Chociaż nie przeżyłem tego, co przeżył Tadeusz Borowski, dobrze jednak rozumiałem, że wolność nie bierze się tylko... z wolności politycznej. Wolność może być jedynie wolnością wewnętrzną. Widać to właśnie w spojrzeniu aktora, który szczęśliwy, że znalazł znowu książki, patrzy wokół zimnym okiem obserwatora, ze świadomością, że tak jak Tadeusz Borowski opisze kiedyś wydarzenia słowami, które będą pozbawione jakichkolwiek sentymentów.

Pamiętam, że miałem wtedy jakieś dojmujące uczucie... straconych lat. Odczuwałem, że przez te sześć lat wojny jestem spóźniony, że nie zdążyłem przeczytać książek, które przeczytać powinienem, że nie zdążyłem nauczyć się języków, które powinienem znać, że nie znam wielu przedmiotów, których normalnie latami uczono w gimnazjum. Czułem też, że już nigdy tego nie nadrobię.

1945. Czołgi

Uśmiech, który niewyraźnie błąka się na ustach bohatera filmu *Pierścionek z orłem w koronie*, był i moim uśmiechem, kiedy patrzyłem na sowieckie czołgi wkraczające zimą czterdziestego piątego roku do Polski. Spodziewaliśmy się, że powróci nasza armia z Zachodu – czwarta co do wielkości armia, która walczyła w czasie wojny przeciwko Niemcom; spodziewaliśmy się, że wróci polski rząd z Londynu, że wszystko ułoży się jako przedłużenie naszego przedwojennego życia, że powrócą normy, które zostały zburzone przez okupację niemiecką. Ja sam oczekiwałem, że z wojny wróci mój ojciec, a doczekałem się tych, którzy przygotowali mu śmierć w Katyniu. Wszystko skończyło się inaczej.

Rozminęliśmy się z oczekiwaniami, z rzeczywistością, którą spodziewaliśmy się po tej wojnie spotkać. Było to rozczarowanie do Polski, do Polski przedwojennej i do Polski okupacyjnej stworzonej przez rząd londyński, potem przez Armię Krajową. Siły te nie zdołały odegrać żadnej istotnej roli, która miałaby wpływ na wynik tej wojny. W rezultacie zostaliśmy sami.

Tymczasem wkraczały czołgi sowieckie. Przez całą wojnę powtarzaliśmy: Ameryka na to nie pozwoli. Teraz zrozumieliśmy, że po Jałcie pozwoli się Sowietom na wszystko. Hitlerowskie Niemcy widziały w nas tylko nawóz historii. Teraz uczyliśmy się, że istnieje konieczność historyczna.

Staliśmy się przedmiotem manipulacji, która nazywała się koniecznością historyczną i wkraczała do nas razem z partią komunistyczną i sowiecką ideologią. Zdradził nas Zachód, zawiodła nas Polska przedwojenna.

Sto lat... Sto jeden! Wszyscy mieliśmy wtedy sto jeden lat. Doświadczenie wojny sprawiło, że czuliśmy się bardzo starzy i już bardzo doświadczeni. Kiedy robiłem *Popiół i diament,* miałem trzydzieści lat, ale wydawało mi się, że już mam sto, że niczego więcej już się nie dowiem, że znam życie. Sądzę, że takie było odczucie całego naszego pokolenia. Prędko okazało się, że to tylko początek ...

Króliki

Nowa sytuacja, która wytworzyła się w czterdziestym piątym roku, była dla mnie zaskakująca. Nagle okazało się, że doświadczenia, które zgromadziłem

podczas okupacji, stały się całkowicie bezużyteczne. Nowa rzeczywistość wymagała zupełnie innego spojrzenia na świat.

Amerykańscy biologowie zrobili kiedyś doświadczenie na królikach. Polegało ono na tym, że karmiono te zwierzęta zmieniając co jakiś czas sposób karmienia, a one musiały za każdym razem jakoś do niego dotrzeć. Okazało się, że po dwóch, trzech takich zmianach, zwierzę staje się osowiałe, niechętnie uczy się po raz wtóry tego, czego się nauczyło z entuzjazmem po raz pierwszy.

Ja także znajdowałem się wówczas w takim stanie. Rozumiałem, że muszę zacząć wszystko od początku, ale nie miałem żadnej wiedzy o systemie, który był właśnie wprowadzany. Znowu stanąłem przed nową sytuacją, jak te biedne zwierzęta szukające pożywienia. Prawdopodobnie doświadczenie z królikami najbardziej oddaje stan mojego ducha i moje zagubienie w chwili, kiedy stałem i patrzyłem w czterdziestym piątym roku na te sowieckie czołgi.

1945

Maciek z *Popiołu i diamentu* mówi: *Dobre były czasy, wiedzieliśmy, czego chcemy...* Andrzej: *Wiedzieliśmy, czego od nas chcą.*

Czego oni mogli od nas chcieć? Żebyśmy ginęli – tak mówi z kolei Maciek.

To rozczarowanie spowodowało, że wielu młodych ludzi, ja również, poczuło całą beznadziejność naszej sytuacji.

Przez całą wojnę i okupację chodziło o to, żeby przetrwać i dożyć zakończenia wojny, ale w momencie kiedy ona się skończyła, ograniczenie się do potrzeby przetrwania już nie wystarczało. Rozumieliśmy, że teraz życie będzie wyglądać tak, a nie inaczej. Byliśmy młodzi i nie mieliśmy drugiego życia do darowania takiej czy innej ojczyźnie lub ideologii. Nie mogliśmy dłużej nie tylko konspirować, ale i żyć w oczekiwaniu, ponieważ wiedzieliśmy, że już nic więcej się nie zdarzy. Nie byliśmy temu winni, że wojna potoczyła się tak, a nie inaczej, a rzeczywistość w naszym kraju jest taka, a nie inna, i co najważniejsze, nie ma od niej odwrotu.

Rozumieliśmy, że to było nasze życie. Wszystkie przygody, które nam się przydarzyły, wszystkie próby porozumienia się z nowym systemem i włączenia w nową rzeczywistość wiązały się z tym, że po sześciu latach wojny nie mogliśmy już dłużej wyczekiwać na coś, co miało nastąpić, a co – wiedzieliśmy to dokładnie – już nie nastąpi.

Książki

Czołgi sowieckie przyniosły nam wyzwolenie, wyzwolenie od niemieckiej okupacji, od tego, co przeżywaliśmy przez prawie sześć lat. Ale wyzwolenie to jeszcze nie wolność. Stanęliśmy wobec zupełnie nowych pytań, na które trzeba było szukać odpowiedzi. Powstała nowa sytuacja, w której musieliśmy poszukiwać dla siebie miejsca. Wiedziałem, kim chcę być, że chcę studiować w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, że chcę malować, być artystą. Uważałem, że wolność powinna być moją osobistą wolnością, że artysta bardziej kształtuje swoją niezależność i jest bardziej sam twórcą własnego losu.

Nie tylko ja, ale także wielu młodych ludzi – moich rówieśników – zaczęło wtedy, zaraz po wojnie, szukać wolności w książkach.

Wolność, którą daje zagłębianie się w książkach, w literaturze, w sztuce – była ucieczką, dobrze nam znaną jeszcze z czasów okupacji. To była jedyna obrona, jedyna wolność, jaka nam wtedy zostawała. Tadeusz z *Krajobrazu po bitwie* szuka książek. Słowo drukowane bardziej mu było nieraz potrzebne niż pożywienie.

Poszukiwanie wolności w książkach było naszą największą nadzieją. Spodziewaliśmy się, że właśnie tu znajdziemy odpowiedź na pytanie o naturę tego, czego byliśmy świadkami, co oglądaliśmy na własne oczy podczas sześciu lat trwania wojny. Jednakże nie mogliśmy tej odpowiedzi znaleźć w książkach, które już zostały napisane, trzeba było napisać nowe książki i nakręcić nowe filmy. Ale czy nasze doświadczenia można w ogóle wyrazić w sztuce? Czy sztuka jest w stanie unieść taki ciężar, jak ukazanie totalnej zagłady?

Gdzie są zbrodniarze?

Jednym z pytań, które domagało się odpowiedzi, było pytanie o to, jak mogło dojść do tego, że zginęło tyle milionów ludzi. Często usiłowano nam zasugerować, że mordercami są tylko jednostki. Ale żeby unicestwić miliony, potrzebne są miliony biorących udział w tym zbrodniczym procederze. Ktoś musiał ofiary policzyć, ktoś je musiał zaprowadzić do wagonów, ktoś te wagony zaplombował. Istniał cały przemysł zbrodni. Tymczasem zaczynał funkcjonować pogląd, że zbrodni dokonywały jedynie jednostki. Ktoś rozstrzeliwał, ktoś wrzucał gaz do komór obozów koncentracyjnych. Cała reszta była jedynie administracją. Powstało zjawisko nowe, o którym nigdy przedtem nie mówiliśmy, którego nigdy przedtem nie znaliśmy. Nagle społeczeństwo staje się zbiorowym mordercą. Niemcy, Rosjanie, obywatele Związku Radzieckiego biorą udział w zbrodni właściwie jako urzędnicy, jako ludzie, którzy wykonują tylko niewielką część gigantycznego zamysłu i w związku z tym nie czują się odpowiedzialni. Są tylko administracją, która... spisywała, rejestrowała, notowała, a potem oddała tych ludzi w ręce morderców, którzy dokonali zbrodni. Nigdy nie myśleliśmy, że istnieje państwo totalitarne, którego twarzą jest właśnie taka administracja.

1945. Konspiracja

Ci, którzy próbowali konspirować tuż po wojnie i stawić opór sowieckiej armii i nowej administracji, bardzo szybko zorientowali się, że mają do czynienia z inną rzeczywistością niż rzeczywistość okupacji niemieckiej, że będą mieli o wiele trudniejsze zadanie. Czterdziesty piąty rok to nie niemiecka policja i polscy kapusie, którzy pod strachem wyroku śmierci donoszą Niemcom. Teraz razem z Rosjanami przyszli Polacy, którzy znali wszystko, wszystko rozumieli, i konspiracja wobec nich była nie tylko trudniejsza, ale po prostu niemożliwa, gdyż infiltrowali oni wszystko.

Kosior, przesłuchując w filmie *Pierścionek z orłem w koronie* naszego młodego akowca, wiedział wszystko o tym, z kim rozmawiał i kogo przesłuchiwał, wiedział, jakie były szczeble, przez które ten młody człowiek musiał przejść, żeby zostać podchorążym Armii Krajowej. Kosior znał dokładnie takie szczegóły, jakich nie mógł znać okupant niemiecki, mówiący innym językiem. Ci

ludzie (prawdopodobnie wyuczeni bardzo szybko przez specjalistów z NKWD), mówiący tym samym polskim językiem, wiedzieli absolutnie wszystko. Trudno było się ukryć, ponieważ stopień przenikania się nowej władzy i społeczeństwa był bardzo, bardzo głęboki.

W czterdziestym czwartym roku patrol niemiecki zatrzymał mnie na ulicy w Krakowie. Niemcy przyczepili się do tego, że mam na sobie jakiś mundur. Chcieli się dowiedzieć, dlaczego chodzę w mundurze. Ojciec mój wyjeżdżając na wojnę pozostawił tylko mundur wyjściowy, galowy. W trzydziestym ósmym roku został wprowadzony mundur galowy, który był bardzo piękny. Byłem dumny, że ojciec miał taki mundur: zielona kurtka, granatowe spodnie z żółtym lampasem. Ojciec służył w piechocie i to były kolory piechoty. Jeszcze był pas, który miał pośrodku, na klamrze, głowę rzymskiego rycerza. Bardzo to było imponujące. Otóż, było to jedyne ubranie, które zostało po ojcu, a ponieważ była bieda, matka ufarbowała ten mundur na granatowo, ze spodni wypruła lampasy i jego górę nosiłem jako marynarkę.

Niemcy zatrzymali mnie, bo im się wydawało, że przy tej marynarce jest za dużo guzików. Ale przed Niemcami mogłem się jakoś wytłumaczyć, mogłem ich okłamać, mogłem coś opowiedzieć, a oni mogli niedokładnie to zrozumieć. Jednym słowem, odczepili się ode mnie.

W czterdziestym piątym roku wszyscy wiedzieli, jak wygląda mundur. Cała konspiracja stała się po prostu grą, która nie mogła trwać długo i co ważniejsze nie mogła wytworzyć żadnej nowej sytuacji. Dla mnie wojna się skończyła. Oczywiście, inaczej było z tymi, których koniec wojny zaskoczył z bronią w ręku. Wielu z nich po prostu broniło się, broniło własnego życia. Ale ogromna większość tych młodych ludzi nie tylko formalnie została zwolniona z przysięgi akowskiej przez generała Okulickiego. Nie wiedziałem zresztą o tym, że odwołano przysięgę, gdyż prasa komunistyczna ukrywała zręcznie ten fakt.

Przysięga

Wiosną czterdziestego drugiego roku złożyłem przysięgę i wstąpiłem w szeregi Armii Krajowej: *W obliczu Boga Wszechmogącego i Najświętszej Marii, Królowej Korony Polskiej, kładę rękę na ten święty krzyż, znak męki i zbawienia, i przysięgam, że będę wiernie i nieugięcie stać na straży honoru Polski i o wyzwolenie Jej z niewoli walczyć będę zawsze ze wszystkich sił moich, aż do ofiary z mojego życia. Wszystkim rozkazom będę posłuszny, a tajemnicy niezłomnie dochowam, cokolwiek by mnie spotkać miało.*

Po złożeniu powyższej przysięgi dowódca wygłasza następującą formułę: *Przyjmuję cię w szeregi żołnierzy wolności, obowiązkiem twoim będzie walczyć z bronią w ręku o odzyskanie Ojczyzny, zwycięstwo będzie twoją nagrodą, zdrada będzie ukarana śmiercią.*

Gdy dziś czytam te słowa, włosy mi się jeżą na głowie, jak mogłem wziąć takie zobowiązanie na siebie. Ale równocześnie jest w tym coś pięknego, wspaniałego i do dziś pamiętam krzyż, pamiętam mieszkanie, w którym ta przysięga się odbyła.

I przez całe życie starałem się zawsze zapominać wszystkie adresy. Kiedyś, w latach osiemdziesiątych, szukaliśmy w Paryżu kogoś z naszych przyjaciół. Wiedziałem, gdzie on mieszka, ale pamiętałem to tylko tak na oko. *Nie mogłeś*

zapisać, gdzie on mieszka? – zdenerwowała się Krystyna, moja żona. – *Nie, to jest bardzo niebezpieczne, a gdyby mnie złapali?* Odpowiedziałem natychmiast niby żartem.

Starałem się wiedzieć tylko tyle, ile naprawdę musiałem wiedzieć, ile mi to było potrzebne, i tak się szczęśliwie dla mnie złożyło, że nie złamałem tamtej przysięgi.

19 stycznia 1945 r. generał Okulicki rozwiązał Armię Krajową i zwolnił nas wszystkich z przysięgi. W tym rozkazie jest takie zdanie: *Od tej pory każdy z was będzie dla siebie dowódcą*. To było bardzo pięknie powiedziane. Mamy teraz wziąć to wszystko, co się dzieje, na nasze sumienie – i nasze sukcesy, i nasze przegrane, i naszą klęskę. Od tej chwili byłem dla siebie rzeczywiście dowódcą, chociaż nie wiedziałem w czterdziestym piątym roku, że generał Okulicki wydał taki rozkaz. Więc kiedy byłem przesłuchiwany na Placu Wolności w Krakowie i siedziałem przez całą noc naprzeciw młodego człowieka z UB, robiłem wszystko, żeby wytłumaczyć mu, że do żadnego AK nie należałem, że nie wiem w ogóle, co to jest Armia Krajowa. Sytuacja była wręcz śmieszna. Przecież przesłuchujący, mając moje dane, prześwietlał mnie na wylot.

Człowieku, po coś uciekał?

W czterdziestym szóstym roku odwiedziłem jednego z moich przyjaciół, Wiktora Langnera – malarza, który miał mnie polecić do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tymczasem był tam założony kocioł i wszyscy, którzy przychodzili do tego mieszkania, zostali aresztowani. Pamiętam, że w pewnym momencie było nas tam kilkadziesiąt osób.

Po dwóch czy trzech dniach zabrano mnie do samochodu, kierowca i dwóch ludzi z Urzędu Bezpieczeństwa. Zawieźli mnie pod Wawel, kazali wyjść z samochodu i powiedzieli, żebym oddalił się kawałek, jakieś pięćdziesiąt metrów. Oni stali cały czas przy samochodzie i na coś wyraźnie czekali. Nie rozumiałem, o co im chodzi. Czy dawali mi szansę, żebym uciekł? Może. Ale skąd mogłem wiedzieć, czy nie mieli zamiaru sobie postrzelać? Tymczasem ja, jak te króliki, które się zniechęciły i nie mogły zaczynać wszystkiego znów od początku, również byłem zniechęcony i nie zareagowałem tak, jak się tego spodziewali. Postałem chwilę, a oni zrozumieli, że nie będę uciekał. Zabrali mnie z powrotem do samochodu i zawieźli na Plac Wolności, gdzie – o paradoksie! – znajdował się Urząd Bezpieczeństwa. Niemcy w ogóle nie stosowali takich chwytów. Nie była im potrzebna żadna psychologia. Przed nimi uciekałbym bez namysłu.

Tę psychologiczną metodę przywieziono pewnie ze Związku Radzieckiego, bo przecież specjalistów radzieckich słyszałem na własne uszy na Placu Wolności. W tym budynku głównie mówiono po rosyjsku. Ci specjaliści nauczyli naszych młodych ludzi, jak najłatwiejszym, najprostszym sposobem zlikwidować tych, którzy mają za dużo wyobraźni i uciekają, tych, którzy uciekają, bo mają wobec nowej władzy nieczyste sumienie. Bardzo wiele osób w tym czasie tak zginęło – uciekając.

Dlaczego jednak czasami myślę, że tam, pod Wawelem, ci młodzi ludzie z Urzędu Bezpieczeństwa dawali mi szansę? Ponieważ jeszcze raz taka szansa

się powtórzyła podczas nocnego przesłuchania. W pewnym momencie, już nad ranem – pamiętam, że był już świt i zrobiło się jasno za oknami – oficer przesłuchujący mnie położył głowę na stole i zasnął. Zostawił otwartą szufladę, a w tej szufladzie leżał jego rewolwer. Może gdybym był lepszym konspiratorem, próbowałbym wykorzystać tę sytuację?

Wtedy, w budynku na Placu Wolności, po raz pierwszy zobaczyłem, jak wygląda rzeczywistość.

Popiół i diament

Nie mam pewności do dziś, czy młodzi ubowcy nie dawali mi szansy ucieczki. Może tak? Jerzy Andrzejewski pewnie brał pod uwagę i taką możliwość, pisząc *Popiół i diament*. Ja brałem inną; nie uciekałem, ponieważ nie złapali mnie z bronią w ręku...

Nie kończąca się dyskusja wokół tego, czym jest *Popiół i diament* jako powieść, a czym jego filmowa przeróbka, nie dość wyraźnie ujawnia jeden, dosyć zasadniczy motyw. W powieści Jerzy Andrzejewski próbował szukać zgody narodowej, próbował przekonać czytelników, że co prawda Polska jest politycznie rozdarta i podział jest głęboki, ale trzeba szukać porozumienia. Takie posłanie zawiera się najwyraźniej w ostatniej scenie powieści, kiedy Maciek Chełmicki pada, żołnierze podbiegają i mówią: *Człowieku, po coś uciekał?* Dla Jerzego Andrzejewskiego to pytanie było ciągle pytaniem realnym. *Po coś uciekał?* Gdybyś nie uciekał, pewnie byś żył, mógłbyś przeżyć. Kiedy w pięćdziesiątym siódmym roku robiliśmy film, wiedzieliśmy już, co te słowa znaczą. Zarówno ja, jak i Zbyszek Cybulski wiedzieliśmy dokładnie, dlaczego Maciek ucieka, wiedzieliśmy, że musiał uciekać. Rozumieliśmy, że dążenie do zgody narodowej nie istniało, a próba pojednania była niemożliwa. W tym sensie filmowy *Popiół i diament* ma inną treść niż powieść, którą napisał Andrzejewski w 1946 roku.

Hiszpański rodowód

To ja podsunąłem Jerzemu Andrzejewskiemu, żeby dać Szczuce hiszpański rodowód, żeby Szczuka był komunistą, który brał udział w wojnie hiszpańskiej. Postąpiłem tak w głębokim przekonaniu, że ludzie, którzy jechali do Hiszpanii, by tam walczyć, walczyli za naszą i waszą wolność, walczyli z faszyzmem i to niezależnie od tego, jak rewolucja hiszpańska się potoczyła dalej, jak upadła i jaki był w tym udział Stalina, a przede wszystkim NKWD. Te późniejsze okoliczności były dla mnie mniej ważne. Ważniejsze było to, że szli ludzie ideowi. W swojej naiwności nie wiedziałem wówczas, że wyposażając Szczukę w tę przeszłość hiszpańską, wcale nie robię dobrze (z punktu widzenia oficjalnej ideologii). Tych ludzi Stalin ścigał i prześladował, odsuwano ich od władzy również w Polsce. Ale mnie się wydawało, że jeżeli to ma być komunista, to niech będzie człowiekiem, który niesie ze sobą ideowość i bezinteresowność. Wydawało mi się, że tylko wtedy może się wytworzyć sytuacja tragiczna pomiędzy obu antagonistami: Szczuką i Maćkiem Chełmickim.

1945 – Świat sztuki czy działanie?

Wielu młodych ludzi, tak jak i ja w tym czasie, zaczęło uciekać w książki, w świat sztuki, w świat literatury. Myśleliśmy, że jest to sposób, aby bronić samego siebie, zagłębiając się w świat, w którym oceny zależą od nas. Oczywiście, ten stan trwał niedługo i dosyć szybko zorientowałem się, że mając dwadzieścia lat, jest się skazanym na działanie, na to, żeby być z innymi. Z innymi wygrywać, przegrywać, w każdym razie – być z jakąś wspólnotą.

Kłamstwo?

Podczas wojny namiętnie czytaliśmy powieści Conrada. Scenariusz *Kanału* jest parafrazą *Smugi cienia*, która opowiada o obowiązkach i odpowiedzialności dowódcy wobec podwładnych w bardzo podobny sposób, jak jest to w *Smudze cienia*. Jerzy Stefan Stawiński pięknie użył Conradowskiego motywu kłamstwa. Młoda łączniczka, Stokrotka, doprowadza rannego, tracącego wzrok powstańca, do wylotu kanału, ale tam oboje trafiają na kratę. Dziewczyna widzi to, ale nie chce, aby młody powstaniec rozstawał się z życiem bez żadnej nadziei, więc opowiada mu piękne kłamstwo o tym, że za chwilę wyjdą z kanału, bowiem widać już niebo i zieloną trawę. Nie inaczej postępuje Marlow, narrator z *Jądra ciemności*, kiedy po powrocie z Konga relacjonuje śmierć Kurtza jego narzeczonej w Londynie.

Powstanie warszawskie

Na rolę powstania warszawskiego zawsze będą dwa poglądy. Jedni będą uważali, że to było szaleństwo, zniszczenie miasta, a przede wszystkim zniszczenie żywej siły, jaką była Armia Krajowa, ci wspaniali ludzie, którzy walczyli w powstaniu i którzy przez lata mogli przecież przeciwstawiać się komunistom w Polsce, a zostali unicestwieni razem z przegranym powstaniem. Inni są przekonani, że gdyby nie powstanie warszawskie Stalin posunąłby się dalej i stalilibyśmy się siedemnastą republiką ZSRR.

Myślę, że ten drugi pogląd jest tylko pocieszeniem i wynika z przekonania, że taki ogrom przelanej krwi wymaga jakiegoś sensu. Stalin silnie uchwycił inicjatywę w swoje ręce i wybuch powstania warszawskiego rozwiązał mu wszystkie problemy, przed jakimi musiałby stanąć w momencie, gdyby istniała ta żywa siła, która walczyła z Niemcami w powstaniu warszawskim, gdyby żyły te tysiące, dziesiątki tysięcy młodych, zdesperowanych i zdecydowanych na wszystko. Oni mogliby się stać przeszkodą w tak szybkim i łatwym opanowaniu sytuacji przez komunistów w powojennej Polsce. Ten pogląd towarzyszył nam w latach powojennych, ale stopniowo i ten drugi, który chciał widzieć w klęsce powstania moralne zwycięstwo narodu, nabierał znaczenia.

Lekcja historii

Czy ludzie uczą się czegoś z doświadczeń historycznych? Czy wyciągają jakieś wnioski? Czy nie popełniają ciągle tych samych błędów? Przecież jeżeli patrzy się na polską historię, na ponawiające się, nieudane, przegrane powsta-

nia, to widać, że społeczeństwo nie uczy się niczego. Za każdym razem zryw wolności jest bez szans i przynosi klęskę.

Czy w Polsce, jak pięknie wyraził to Norwid, każdy czyn jest za wcześnie, a każda książka ukazuje się zbyt późno? Może jednak ludzie się czegoś uczą, może społeczeństwo potrafi wyciągnąć wnioski z przeszłości?

W osiemdziesiątym pierwszym roku, już po filmie *Człowiek z żelaza*, czułem wyraźnie, że zbliża się przełomowy moment. Choć Związek liczył dziesięć milionów robotników i trzy miliony chłopów, a w Polsce nigdy nie było tak wielkiej siły politycznej i moralnej, odczuwałem niepokój i chciałem się nim z kimś podzielić.

Udałem się do Regionu Mazowsze, była godzina siódma trzydzieści – tylko o tej godzinie Zbigniew Bujak miał możliwość porozmawiania ze mną chwilę. Chciałem mu powiedzieć, że jestem śmiertelnie zaniepokojony tym, co się może stać. Uważałem bowiem, że pierwsze uderzenie Jaruzelskiego zmiecie nasz Związek. Zapytałem, jakie Związek ma zabezpieczenie dla swoich archiwów, dla swoich działaczy, jak zamierza bronić się przed uderzeniem. Bujak, bardzo zmęczony, mówił powolnym głosem: *Andrzej, my nie robimy żadnych przygotowań... Nie mamy zamiaru się bronić*. Kiedy patrzę na to z oddali i widzę jego twarz, zaczynam myśleć, że może tak samo zapadała decyzja o powstaniu warszawskim, a mogła również zapaść o jego zaniechaniu.

Latem czterdziestego piątego roku pojechałem do Warszawy i wdrapałem się na ruiny katedry, żeby spojrzeć w dół. Rynek Starego Miasta był jednym wielkim lejem. Wyglądało to właściwie tak, jakby od jednego uderzenia bomby zostało zniszczone całe miasto. Tego obrazu nigdy nie zapomnę. Być może utrwalił się on także w pamięci innych. Być może z tym obrazem związana jest decyzja, że „Solidarność" nie będzie się bronić, że nie przygotuje obrony, że wszystko pozostawi losowi, a czas zadecyduje o tym, kiedy będzie można osiągnąć trwałe zwycięstwo. Może przed oczyma tych, którzy w osiemdziesiątym pierwszym roku podejmowali decyzje, którzy byli tak zdecydowanie przeciwni działaniu, jak Zbigniew Bujak, tkwił właśnie obraz tego zniszczonego miasta, choć mógł on widzieć te ruiny tylko na fotografii. Może społeczeństwo czegoś się uczy i potrafi wyciągać wnioski z wydarzeń historycznych? Może nie wszystkie krwawe doświadczenia idą na marne?

Szczurołap

Po wkroczeniu Niemców wszystko było jasne. Byliśmy my i byli oni. Zadziwiło nas tylko to, że do nich zaczęli nagle należeć również niektórzy nasi koledzy. W Radomiu, gdzie chodziłem do szkoły, były duże zakłady garbarskie. Wielu majstrów przyjechało z Niemiec albo było Niemcami i oczywiście ich dzieci, a nasi koledzy, szybko zapisali się do Hitlerjugend.

Na początku szedł jeden i grał na flecie piccolo wysoką nutę, potem dwóch z bębnami, dalej szła Fahna Hitlerjugend, a za nimi gęsiego chłopcy, nasi byli koledzy. To był dla mnie zdumiewający obraz, dopiero później zrozumiałem, że był to obraz prawdziwie niemiecki – szli jak za szczurołapem. Dla mnie, trzynastoletniego wówczas chłopca, który patrzył na swoich kolegów, którzy jeszcze parę dni temu siedzieli razem z nami w jednej ławce, był to niezapomniany obraz.

Przecież jeszcze niedawno szliśmy tą samą ulicą w zielonych mundurach harcerskich i czarnych chustach Dwudziestej radomskiej drużyny harcerskiej. A tu pojawił się obraz z innego świata i z innej epoki. Przypominali jakieś rysunki średniowieczne, obraz Szczurołapa, który prowadzi ich na pewną śmierć.

Symbolika

Symbolika narodowa i religijna była bardzo silnie obecna w moim życiu już od czasów mego dzieciństwa. I to nie były tylko obrazy z jakiegoś abstrakcyjnego skarbca narodowej tradycji. Były mocno umiejscowione w życiu codziennym. Kiedy ojciec odchodził na wojnę w trzydziestym dziewiątym roku, matka dała mu ryngraf, na którym – głęboko wryło mi się to w pamięć – znajdował się orzeł z rozpiętymi skrzydłami, a pośrodku Matka Boska Częstochowska. Matka włożyła ojcu ryngraf do lewej kieszeni munduru i zapięła guzik. Dobrze to pamiętam. Z tym ryngrafem ojciec poszedł na wojnę i nigdy już z niej nie wrócił. Ale kilka lat temu ktoś przysłał mi inny wariant podobnego ryngrafu. Był zrobiony z menażki aluminiowej przez ludzi, którzy siedzieli w radzieckich obozach. Ryngraf ojca był nieco większy, miał orła, tutaj jest tylko Matka Boska Częstochowska, ale jest ona dokładnie taka sama jak na ryngrafie, z którym ojciec wyruszył na wojnę.

Dlatego rozumiem to dobrze – pewne uczucia i pewne myśli mogą być wyrażone jedynie przy użyciu symboli, oczywiście narodowych i religijnych, których pełna jest nasza sztuka.

Niewolnictwo

Miałem czternaście czy piętnaście lat, kiedy zacząłem pracować, oczywiście fizycznie. Praca niewolnicza była tym, czego Niemcy domagali się od nas wszystkich. I dziś, kiedy patrzę z dystansu na tamte wydarzenia, myślę, że tak naprawdę Hitlerem kierował strach przed przyszłością.

Ludzie, którzy boją się przyszłości, pragną za wszelką cenę wrócić do przeszłości.

Do jakiej przeszłości chciały wrócić hitlerowskie Niemcy? Do wskrzeszenia niewolnictwa, bo niewolnictwo dawało szansę utrzymania nowej arystokracji, narodu panów.

Generał SS Jürgen Stroop snuł nieprawdopodobne obrazy przyszłości siedząc w celi na Mokotowie razem z Moczarskim, który to opisał. Wyobrażał sobie, że na Uralu powstaną „orle gniazda", jakieś zamki rycerskie, w których będą mieszkać ci obrońcy nowej Europy. Będą jeździć konno, uprawiać sporty, polować, a niewolnicy będą im służyć, co pozwoli im być prawdziwie wolnymi.

Ten fantastyczny obraz jest wyrazem fantastycznego pragnienia, żeby ludzkość wróciła do stanu, do którego już nigdy wrócić nie może. Hitler w swoim mieszczańskim wyobrażeniu karmił się strachem przed nieograniczoną wolnością, która coraz bardziej rozwija ludzkość. Tej wolności bała się również Rosja. Przecież Szygalew w swoim odczycie o wolności mówi, że ludzie mogą być równi tylko w niewolnictwie, a równość to też wolność.

Idea głosząca, że należy cofnąć ludzkość do przeszłości, do niewolnictwa, była głęboko zakorzeniona we wszystkich systemach totalitarnych. W czasie

wojny byłem jednym z niewolników, pracowałem fizycznie i byłem traktowany poprzez Niemców dokładnie tak, jak powinno się traktować niewolnika.

Kraj i emigracja

Zostać za granicą, emigrować, czy wracać do kraju? To pytanie stawało często przed polskimi artystami i pisarzami. Co oznacza emigracja? Tu, w kraju – cenzura. Tam – wolność. Ale tutaj, w kraju, tylko tutaj, nawet przy istnieniu cenzury, temat polski znajdował widownię. A był to temat, który chciałem rozwijać w swoich filmach, temat, który był moim tematem, ale także moim obowiązkiem. Wiedziałem, że nawet przy wszystkich ograniczeniach cenzuralnych istnieje szansa przesuwania tej granicy wolności. Cóż z tego, że na Zachodzie miałbym wolność bez cenzury, skoro tam polski temat nie interesował nikogo, a jeśli interesował, to tylko wtedy, kiedy przychodził od nas, zza żelaznej kurtyny, z Polski.

Oczywiście, pisarze piszący za granicą po polsku korzystali z wolności. Ale kino rządzi się innymi prawami. Film, zwłaszcza wówczas, gdy zaistniała tzw. szkoła polska, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, był zwrócony do widowni kinowej. Przy wszystkich trudnościach, przy wszystkich błędach, które zrobiłem w moim życiu, wiedziałem, że tu, w kraju, jest moje miejsce i że tylko pod okiem polskiej widowni mogę się rozwijać, mogę sięgać po następne polskie tematy. Czułem, że widzowie, którzy przychodzą do kina oglądać filmy Andrzeja Munka, Wojciecha Hasa czy moje, potrzebują nas. To nie był mój problem, zostać czy emigrować.

O moim wyborze zadecydował temat, który chciałem w moich filmach ukazać. Nigdy, nawet w stanie wojennym – a myślę, że były to najgorsze lata mojego życia – nie przychodziło mi do głowy, że emigracja może mi dać jakieś szanse, których nie znalazłbym tu, w kraju.

Lekcja marksizmu

Prymitywna lekcja marksizmu, którą odbiera Stach w filmie *Pokolenie*, była mi bliska, ponieważ w czasie wojny także okuwałem drzwi, wieszałem je na zawiasach i wiedziałem, ile czasu mi to zajmuje, a ile zarabia warsztat, w którym pracuję. Ale to była tylko pierwsza część edukacji, którą zdobywałem w czasie wojny. Drugą część stanowiła głęboko zakorzeniona świadomość, że jeżeli jesteśmy okradani, to znaczy, że i my mamy prawo odebrać coś z tego, co nam zabierają Niemcy, co nam zabiera system, który nas eksploatuje.

W czterdziestym drugim roku, uprawiając wiele różnych zawodów, pracowałem także jako bednarz i do naszego magazynu przyszły do naprawy beczki z masłem. Beczka ważyła sto kilogramów, ale te sto kilogramów to była beczka razem z zawartością. Majster, prymitywny człowiek, przyjrzał się beczkom i doszedł do wniosku, że wymagają one dodatkowych obręczy i że jeżeli my na każdą beczkę nabijemy dwie albo trzy obręcze, z których każda waży pół kilo, to możemy wyjąć półtora kilograma masła z każdej beczki, a ona w dalszym ciągu będzie miała swoją wagę.

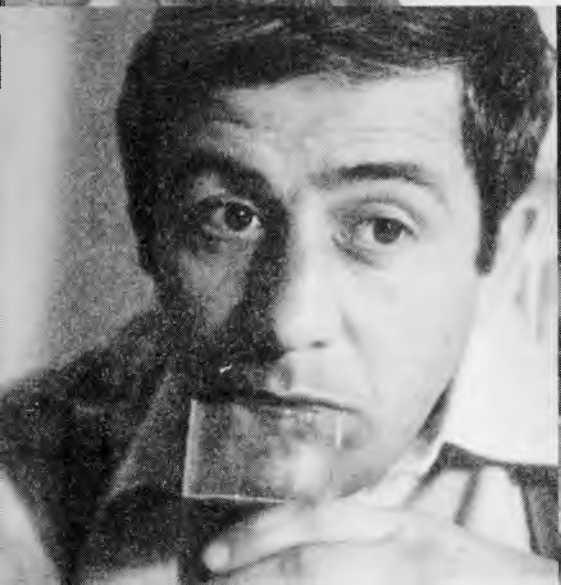
Bardzo dumny przyniosłem do domu z półtora kilograma topionego masła, które miało iść dla wojska na wschodni front. Matka wpadła w rozpacz.

Jak mogłeś cokolwiek ukraść, zabierz to i zanieś z powrotem. Zacząłem matce tłumaczyć, że po pierwsze, te beczki już pojechały na wschodni front, po drugie, jeżeli przyniosę i położę to masło przed Niemcem, to on po prostu odda mnie w ręce policji. Matka się rozpłakała. Nie potrafiła pogodzić się z faktem, że mogłem cokolwiek ukraść. A przecież byliśmy bardzo biednymi ludźmi, ja i mój brat ciężko pracowaliśmy fizycznie, a matka chodziła i zbierała datki na Polski Czerwony Krzyż. Pamiętam, że miała wytarte futro, jeszcze przedwojenne, i ono się jej coraz bardziej wycierało. Matka wstydziła się trochę tego futra i do moich stałych zajęć należało „retuszowanie" go za pomocą tuszu.

Byliśmy bardzo biednymi ludźmi, ale matka nie myślała o tym, bała się tylko, że nadchodzą straszne czasy, że nadchodzi świat, którego ona nie mogła zaakceptować – świat, w którym jej syn ma prawo coś ukraść, zabrać coś, co nie jest jego własnością. Myślę, że matka dobrze rozumiała, że zbliża się świat gorszy, którego kryteria są chwiejne. Rozpłakała się, gdyż wiedziała, że wszystkie normy stają się relatywne, że świat staje się inny niż ten, o którym ją uczono i o którym uczyła nas, dorastających wówczas chłopców.

ANDRZEJ WAJDA

96



Andrzeja Wajdy powinności wobec widza

TADEUSZ MICZKA

Możecie myśleć o kinie, jak i co chcecie, ale jednego wam, drodzy koledzy, nie wolno robić: myśleć z pogardą o widzu.
Słowa Andrzeja Wajdy skierowane do studentów
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej,
Telewizyjnej i Teatralnej [1]

Gdy mówi się lub pisze o wartościach najwyższych w powojennym kinie polskim, zawsze najpierw przywołuje się postać i twórczość Andrzeja Wajdy, a zazwyczaj dopiero potem nazwiska i dorobek innych reżyserów. Z nim bowiem nierozerwalnie kojarzą się skomplikowane losy naszej kultury, narodowy styl sztuki filmowej i nie kończące się rozmowy Polaków o niesprawiedliwej historii i trudnej teraźniejszości. Bez zbytniego ryzyka można stwierdzić, że Wajda zyskał sławę przede wszystkim dzięki konsekwencji, z jaką podnosił kino do rangi prawdziwej sztuki, zabierającej głos w sprawach najbardziej aktualnych w Polsce, ale i poza nią. Stał się twórcą oryginalnej poetyki „kina walczącego", kina zdobywającego przez dość długi czas coraz wyższe pozycje w kulturze współczesnej i mocno uwikłanego w politykę, kina aktywnie włączającego się do – powszechnej w drugiej połowie XX wieku – dyskusji na temat miary wolności człowieka. Jego ambitne filmy, niejednokrotnie nowatorskie i zrobione z głębokim przekonaniem o możliwości kształtowania rzeczywistości przez sztukę, były i są szczególnie intensywne na poziomie estetycznym i znaczeniowym. Są mocno nasycone różnymi formami ekspresji artystycznej oraz zbiorowymi i jednostkowymi doświadczeniami egzystencjalnymi.

Trudno się więc dziwić, że prawie zawsze były przyjmowane jednocześnie z ogromnym uznaniem, a nawet entuzjazmem, ale i z niechęcią, oburzeniem. Nierzadko oskarżano twórcę o antypolskość, antysocjalizm, nacjonalizm, antysemityzm, filosemityzm, skrajny estetyzm, bluźnierczość i kiczowatość. Filmy Wajdy łatwo pokonywały obojętność szerokiej widowni, wyzwalały jej żywą reakcję i gwałtowne emocje, najczęściej natomiast były krytykowane przez polskie władze polityczne oraz wykorzystywane w kraju i za granicą przez środowiska niechętne reżyserowi ze względów ideowych do różnych manipulacji propagandowych. Taki stan podwyższonego napięcia komunikacyjnego udaje się utrzymywać Wajdzie od ponad czterdziestu lat. I od tak dawna jest on dla wielu Polaków autorytetem moralnym i profesjonalnym, a dla wielu cudzoziemców autentycznym znakiem i symbolem człowieka zmieniającego oblicze sztuki

współczesnej (nie tylko filmowej) oraz kształtującego w szerokim wymiarze wiedzę o mechanizmach historii i polityki.

*

Niewątpliwie postawa twórcza Andrzeja Wajdy ma swoje źródło w młodopolskim modelu sztuki, który kontynuował, ale w sposób polemiczny, tradycję romantyczną i wyznaczał jej rolę służebną wobec idei odzyskania przez naród niepodległości [2]. Gdy dziesięć lat po zakończeniu II wojny światowej syn ułana, oficera zamordowanego przez Rosjan w Katyniu, debiutował filmem fabularnym, ten wzór sztuki zaczął się powoli okazywać coraz bardziej użyteczny w polskiej kulturze. W kraju socjalistycznym, znajdującym się w orbicie bezpośrednich wpływów radzieckiego komunizmu, ożywała – jednak pod bacznym okiem cenzury – idea poszukiwania różnych dróg do suwerenności. W zasadzie jej realizacja na gruncie sztuki ograniczała się do – rzadko zorganizowanej – walki o pełnię swobód obywatelskich i wolności wypowiedzi. Dobrze świadczą o tym właśnie filmy Wajdy, które przez ponad trzydzieści lat „sytuowały się" czasami na krętych ścieżkach, a czasami na prostszych szlakach, prowadzących do tego celu. Nie istniała wtedy bowiem jedna prosta droga.

Aż do 1989 roku kino znajdowało się przecież pod niezwykle silną presją polityki i nie mogło swobodnie korzystać z opozycyjnego względem tego modelu ideowego wzoru sztuki niezależnej i nie zaangażowanej w sprawy narodowe i ideologiczne (podobna sytuacja istniała w okresie młodopolskim) [3]. Reżyserzy poczuwający się do obowiązku odważnego mówienia o rzeczywistości wypracowywali więc najczęściej strategie autorskie, które umożliwiały im, niekiedy skutecznie, a czasami nie, porozumiewanie się z widzami ponad oficjalną platformą komunikacji społecznej. Najbardziej odpowiedzialni i utalentowani wykorzystywali je do realizacji własnych programów twórczych, głoszenia swoich poglądów i prezentowania indywidualnych upodobań estetycznych. Wajda bardzo szybko opanował tę sztukę mówienia *głosem wolnego człowieka* (tymi słowami charakteryzuje jego twórczość Agnieszka Holland) i już w latach pięćdziesiątych wykreował swoją rolę autorską, dzięki której w każdym następnym dziesięcioleciu jego filmy zajmowały trwałe miejsce w świadomości polskiego społeczeństwa, a za granicą ugruntowywały często wyrażane przekonanie o tym, że łącząc refleksję historiozoficzną i egzystencjalną z namysłem nad sztuką wnosi on duży oryginalny wkład do kina światowego [4].

Film stał się pasją Andrzeja Wajdy wtedy, gdy czuł on się przede wszystkim malarzem. W czasie wojny uczęszczał w Radomiu do Szkoły Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, a po jej zakończeniu był przez trzy lata studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której rozwijał swoją wrażliwość plastyczną pod dużym wpływem Andrzeja Wróblewskiego. Twórcę serii płócien zatytułowanych *Rozstrzelania* (1949) i cyklu *Ukrzesłowiona* (1956), jedną z wielkich legend polskiej sztuki powojennej, często wspomina jako malarza *ostatniej romantycznej linii* i patrona młodych artystów nie pogodzonych ze światem, malarza, który w dramatyczny sposób zmagał się z socrealizmem. Młody Wajda jako malarz sam również musiał się zmierzyć ze stalinowską koncepcją sztuki, kultury i życia publicznego. Po wstąpieniu do łódzkiej szkoły filmowej podejmował

pierwsze decyzje reżyserskie i dokonywał pierwszych wyborów estetycznych w okolicznościach wyjątkowo nie sprzyjających rozwojowi komunikacji artystycznej.

Dwie etiudy studenckie, *Kiedy ty śpisz* (ekranowa ilustracja wierszy Tadeusza Kubiaka opowiadających o pracy, jaką dorośli wykonują w nocy po to, aby w dzień życie w kraju mogło się toczyć normalnie) i *Zły chłopiec* (dydaktyczna opowiastka oparta na motywach opowiadania Antoniego Czechowa), które zrealizował w 1950 roku, świadczą o tym, że obowiązująca wszystkich twórców na mocy państwowego dekretu strategia agitatora skutecznie krępowała jego wrażliwość plastyczną i językową oraz wyobraźnię wizualną. Normatywna poetyka realizmu socjalistycznego nie dopuszczała bowiem właściwie do głosu autora – dla niej nadawcą był system polityczny, i nie brała w ogóle pod uwagę rzeczywistych potrzeb odbiorców – dla niej widzowie byli posłusznymi podwładnymi systemu. W kraju toczyła się więc gra pozorów między twórcami i odbiorcami. Wajda próbował wtedy, na miarę swoich niewielkich możliwości, rozbroić mechanizm wzajemnego upodobniania się wypowiedzi artystycznych i wymyślił „prywatną" strategię łagodnego agitatora. Dawała mu ona trochę swobody twórczej. Nie uwolnił się oczywiście od ideologicznej konwencjonalizacji, ale swoimi dwoma następnymi obrazami, filmami o sztuce, udowodnił, że zadaniem artysty nie jest tylko legitymizowanie prawa partii do pełnienia władzy państwowej.

W *Ceramice iłżeckiej* (1951) zastosował nadoptyczną transformację filmowanych przedmiotów. Wyroby ceramiczne błyszczały bogactwem refleksów, a dzięki kontrastowi jasnych i ciemnych ujęć oraz powolnych i szybkich jazd kamery uzyskiwały walory symboliczne. Wajda przedstawiał sztukę jako działalność, która nadawała sens życiu i pracy wiejskich rzemieślników. Jeszcze więcej elementów ekspresyjnych i emocjonalnych zawierał reportaż z pracowni Xawerego Dunikowskiego, zatytułowany *Idę do słońca* (1955). Wybitny polski rzeźbiarz też przeżywał wtedy swoją przygodę z socrealizmem, ale ten wątek z jego bogatej biografii prawie wcale reżysera nie interesował. Wajda składał hołd artyście samotnikowi, artyście *bez protoplastów. Jak Kochanowski. Jak Chopin* (słowa z poematu poświęconego rzeźbiarzowi, napisanego w 1948 roku przez Stefana Flukowskiego) i dał wyraz swojej fascynacji jego demiurgiczną władzą nad materią. W epilogu filmu dokonał wizualizacji metafory, jaką był tytuł programowego dzieła Dunikowskiego – *Autoportret. Idę ku słońcu*. Sędziwy twórca wchodził powoli po kamiennych monumentalnych schodach usytuowanych w naturalnym krajobrazie i niemal „sięgał gwiazd". Gdy stanął na szczycie schodów, kamera otworzyła przed nim i widzami szeroki pejzaż wypełniony kamiennymi bryłami, prawdziwy „las rzeźb". Obrazom towarzyszyły słowa twórcy *Brzemiennych kobiet*: *Człowiek w jarzmie życia, człowiek w służbie życia, idę ku słońcu, szukając tajemnic bytu w natchnieniu, które rodzi naszą świadomość, w grze twórczych sił, szukam tajemnicy bytu w poczęciu, w kobiecie brzemiennej, w nowym życiu*.

Rozstanie z socrealizmem, dopóki nie został on oficjalnie odwołany, nie było jednak dla Wajdy łatwe. Początkujący reżyser aż do 1956 roku prowadził z nim jeszcze przez kilka lat swoją grę, między innymi jako współautor scenariusza do propagandowego filmu nowelowego pt. *Trzy opowieści* (1953). Nie mógł się od niego uwolnić również w czasie realizacji *Pokolenia* (1954), swoje-

go pierwszego filmu fabularnego. Adaptacja powieści Bohdana Czeszki była utworem tendencyjnym w warstwie fabularnej (nadwartościującym działania lewicowego ruchu oporu) i przepełnionym stalinowską „nowomową" (najlepiej opanował ją bohater Sekuła, działacz komunistyczny organizujący komórki konspiracyjne). Ale mimo to nie był on zupełnie jednoznaczny w swej perswazyjności. Wajda ukazał bowiem w tonacji lekko neorealistycznej brudne zaułki miasta, baraki, rynsztoki i skupiska śmieci jako miejsca, w których przeciętni chłopcy „bawili się" w wojnę i czasami tylko stawali się prawdziwymi bohaterami, a nawet komunistami. Jednak proces dojrzewania politycznego młodych bohaterów został przedstawiony w sposób dość ekspresyjny, za pomocą nowatorskich rozwiązań operatorskich, scenograficznych i aktorskich.

Jerzy Lipman filmował niektóre postacie przez butelkę, z okna, z perspektywy żabiej i z zastosowaniem pełnego obrotu kamery. Niekiedy na bohaterach Wajdy odbijały się promienie światła, a oczy mieli wypełnione łzami. Czasami znajdowali się na schodach w kształcie spirali lub w bawiącym się tłumie niosącym zapalone lampiony. Tak Wajda wykraczał poza poetykę socrealizmu. Stosował, prawda że niezbyt konsekwentnie, strategię mediatora, strategię, która była wyrazem kompromisu między szczytową postacią socrealizmu a jego fazą schyłkową. W filmie wyraźne są echa gorącej atmosfery, w jakiej już wtedy toczyły się spory intelektualne, artystyczne i polityczne na temat przyszłości kraju, polskiej sztuki i narodowej kultury. Reżyser nie ukrywał również swoich upodobań estetycznych i w *Pokoleniu* ujawnił fragment powstającego własnego programu twórczego. Na przykład sytuacja bez wyjścia, w jakiej znalazł się jeden z bohaterów filmu, Jasio Krone, otoczony przez Niemców, daje początek długiej serii Wajdowskich „pułapek" historycznych i egzystencjalnych.

Pokolenie było jednak przede wszystkim filmem o generacji debiutujących artystów – Czeszki, Wajdy, Lipmana, Tadeusza Łomnickiego, Tadeusza Janczara, Romana Polańskiego i Zbigniewa Cybulskiego – o pokoleniu, które nie brało czynnego udziału w działaniach wojennych i wkraczało w dorosłe życie z wieloma kompleksami „pokolenia ojców", pogłębianymi przez oficjalną propagandę. O tych kompleksach młodzi twórcy nie mogli wtedy w ogóle mówić, a więc mówili o sobie, wzbogacając i modyfikując trochę – tyle, ile było można w ramach systemu politycznego – język i treść wypowiedzi ekranowej. Za pomocą delikatnej estetyzacji, pobudzania widza do zmysłowego odczuwania i uruchamiania jego wyobraźni oraz zderzania na ekranie aktualnej postawy patriotycznej z romantyczną reżyser wprowadzał nowe elementy do komunikacji artystycznej. W ten sposób starał się nawiązać bardziej autentyczny kontakt z widzami. Z pewnością *Pokolenie* nie dotrzymywało kroku nastrojom i oczekiwaniom większej części publiczności kinowej, ale dzięki niemu Wajda już wtedy nawiązał z nią cienką nić porozumienia ponad oficjalną formą dyskursu i z tego doświadczenia wyciągnął później wnioski.

*

Odwilż polityczna nastąpiła w Polsce w roku 1956, ale wcale nie gwarantowała pełnej wolności twórczej. Władze skasowały socrealizm, nadal jednak domagały się od artystów poparcia dla ideologii i własnych pomysłów na uszczę-

śliwianie ludzi w realnym socjalizmie. Cenzura tylko zelżała, ciągle jednak skutecznie kształtowała charakter komunikacji społecznej. Twórcy należący do „pokolenia synów" mogli się już wypowiadać na temat problemów „pokolenia ojców", ale nie mogli ich rozwiązywać zgodnie ze swoimi przekonaniami. Na tym przede wszystkim polegał ideowy dramat polskiej szkoły filmowej, którą od 1956 roku razem z kilkunastoma reżyserami współtworzył Andrzej Wajda. Na tym dramacie – i to jest paradoks historii – skorzystało polskie kino, ponieważ wypracowało nowatorski i oryginalny styl narodowy. Dzięki niemu stało się prawdziwą sztuką, uzyskało wysoką rangę kulturową i odniosło ogromne sukcesy za granicą.

Tadeusz Lubelski w swojej charakterystyce strategii autorskich, które dominowały w polskim filmie fabularnym w latach 1956-1961, przekonująco dowodzi, że Wajda nawiązał wtedy kontakt z widzami za pomocą strategii psychoterapeuty [5]. Z pewnością twórca *Pokolenia* próbował, mówiąc metaforycznie, *przywrócić zdrowie społeczności swoich odbiorców, dostarczając jej samowiedzy* [6]. Naruszał tabu i odkrywał kompleksy narodowe. Właśnie wtedy nawiązał żywy i dynamiczny kontakt z widownią i do dnia dzisiejszego, pomimo wielu zmian, jakie zaszły w kraju, pozostał wierny tej strategii. W każdym następnym dziesięcioleciu wypracowywał nowe warianty psychoterapii filmowej, krytycznie oceniając swoje wcześniejsze dokonania.

W okresie polskiej szkoły filmowej dotykał bolesnych problemów narodowych, kompleksu powstania warszawskiego (motyw bezsensownej i nieskutecznej walki mieszkańców stolicy z niemieckim okupantem, *Kanał* – 1957), kompleksu Armii Krajowej (dramat Maćka Chełmickiego, młodzieńca nie potrafiącego dokonać wyboru politycznego, *Popiół i diament* – 1958) i kompleksu września 1939 roku (dramat ułanów walczących z nowocześnie uzbrojoną armią niemiecką, *Lotna* – 1959). Skupiał uwagę na największych dramatach Polaków uwikłanych w meandry niezbyt odległej historii. Podobnie jak wielu innych reżyserów polskich traktował sztukę jako formę odreagowywania społecznych chorób, ujawniał czynniki wywołujące kompleksy i ich objawy, ale pod okiem czujnej cenzury – stojącej na straży prawa partii do zawłaszczania historii narodu i jego pamięci – nie mógł ich oczywiście skutecznie leczyć ani tym bardziej usuwać. Przedstawił na ekranie ludzi znajdujących się w sytuacjach bez wyjścia, którzy wykonywali „gesty romantyczne", bohaterskie lecz bezsensowne i niepotrzebne. Nie unikał goryczy i pesymizmu.

Zasadą formalną i treściową twórca uczynił motyw błędnego koła, który przybierał postać labiryntu w dantejskim piekle, jakim był powstańczy zryw (*Kanał*), poloneza – symbolu głęboko zakorzenionego w polskiej tradycji romantycznej (*Popiół i diament*) i białego konia przywodzącego na myśl dawną, szlachecką i przedwojenną Polskę (*Lotna*). Głównym wyznacznikiem jego indywidualnego stylu było jednak mocne zagęszczenie ekspresji artystycznej, nigdy dotąd nie występujące w takim nasileniu w polskim kinie. Dlatego od tej pory przeestetyzowane Wajdowskie obrazy ekranowe zaczęły wywoływać w kraju i za granicą wiele pozytywnych emocji i kontrowersji. Filmy Wajdy już wtedy były wyjątkowo podatne na nadużycia interpretacyjne.

Estetyzacja opierała się na aktywizowaniu artystycznych kontekstów pozafilmowych, które często wzajemnie się przenikały. Najważniejsze niewątpliwie

były związki kina z literaturą. Wszystkie obrazy ekranowe Andrzeja Wajdy były adaptacjami głośnych i bardzo wówczas aktualnych utworów literackich. *Kanał* powstał na podstawie opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego, *Popiół i diament* zawdzięczał swoje istnienie powieści Jerzego Andrzejewskiego, a *Lotna* opierała się na motywach opowiadania Wojciecha Żukrowskiego. Wielkiej literaturze, polskiej i zagranicznej, twórca pozostał wierny do dnia dzisiejszego. Zaledwie kilka filmów zrealizował według oryginalnych scenariuszy. Jednak nie tylko o proces adaptacji tu chodzi, ponieważ jego filmy wypełniała tradycja literacka, o czym świadczą liczne cytaty, odwołania i aluzje. Na literaturę jednak Wajda zawsze patrzył oczami malarza i wprowadzał do kina symbole, motywy i skróty plastyczne. Repertuar jego inspiracji malarskich już wtedy był bardzo szeroki [7]. Oprócz nacechowania literackiego i plastycznego dużą rolę odgrywała również w filmach Wajdy estetyzacja teatralna. W tym czasie wyreżyserował on kilka spektakli scenicznych (nie nawiązywały one do tematyki podejmowanej przez niego w kinie [8]) i swoje doświadczenia teatralne wykorzystywał w pracy na planie filmowym, co szczególnie widoczne było w ekranowych zachowaniach aktorów, często przerysowanych, zrytmizowanych (podporządkowanych muzyce, choreografii i recytacji), bardzo emocjonalnych, nawet histerycznych. W tym wypadku należy wierzyć słowom twórcy: *Film i teatr reżyseruję tak samo* [9].

*

Filmy Wajdy nie mieściły się więc w poetyce realizmu, która stanie się mu bliższa dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, ale nigdy nie wyprze ona całkowicie estetyzacji. Odtąd twórca chętnie będzie stosował silne efekty, będzie zaskakiwał odbiorców bogactwem elementów formalnych. Ale już pod koniec lat osiemdziesiątych stało się oczywiste, że nie unika nadrealizmu, przeciwnie, gustuje w nadmiarze estetycznym, pulsujących i zmysłowych formach, w surrealistycznych deformacjach i dysharmoniach. Nie bez przyczyny liczni recenzenci dostrzegali w jego stylu rysy barokowe i napięcia metafizyczne, przywołując m.in. sceny przedstawiające krucyfiks odwrócony strzałami z karabinu, płynący w powietrzu pośród walczących żołnierzy welon ślubny, czy białego konia w pałacowej sypialni. Trafnie zinterpretował te i im podobne sceny Pierre Pitiot, dowodząc, że na barokowym kinie Wajdy ciąży idea zwielokrotnionej śmierci, idea agonii człowieka połączona z wizją końca kultury i społeczeństwa. Jego zdaniem artysta zwraca się ku przeszłości z rozmaicie ujawnianym żalem i ukazuje społeczeństwo zawieszone w nicości [10].

Natomiast w odniesieniu do świata przedstawionego w filmach Wajdy często posługiwano się pojęciami „romantyzm" i „wizja romantyczna". Służyły one interpretatorom do charakterystyki koncepcji bohatera i jego patriotycznego czynu, tematu historycznego oraz uzasadnienia użycia przez twórcę gwałtownych środków wyrazu. Lepsza wydaje się jednak kategoria „romantyczności", ponieważ reżyser ma niewątpliwie dyspozycję kulturową i psychiczną poświadczającą wspólnotę z legendą romantyczną i konieczność obecności współcześnie dopełnianych wątków romantycznych. Poza tym zdecydowanie bliższa jest mu młodopolska, postromantyczna wizja Polski, bardzo polemiczna wobec

romantycznej, czemu da wyraz zwłaszcza w późniejszych filmach, przepełnionych goryczą, irredentyzmem i egzystencjalnym smutkiem, nawiązującym do programu artystycznego Stefana Żeromskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Jacka Malczewskiego.

Ogólnie rzecz biorąc, w twórczości Wajdy dominujący sposób obrazowania opiera się na grze różnych stylów i poetyk, która ma swoje źródło przede wszystkim w historyzmie, będącym świadomą recepcją form dawnych. W ten sposób powstaje nowy system estetyczny i powstaje sztuka ideowo zaangażowana, uwikłana w aktualną problematykę społeczną i polityczną. Na poziomie komunikacyjnym szczególnie ważne są relacje między realizmem i symbolizmem oraz między historią i mitologią lub legendą, ponieważ one wywołują napięcia znaczeniowe, te zaś decydują o tym, że kino Wajdy dość łatwo wymyka się ze wszystkich schematów interpretacyjnych i nie poddaje się prawie żadnej klasyfikacji. Te napięcia aktywizują odbiorców, zmuszają ich do natężenia uwagi i odrzucenia tradycyjnych nawyków percepcyjnych. Wydaje mi się, że przede wszystkim dzięki nim jego filmy prawie nigdy ani w Polsce, ani za granicą nie były przyjmowane z obojętnością.

Wajda oferuje widzom jednocześnie bogaty repertuar symboli i naturalnych elementów rzeczywistości, do której odsyłają jego filmy, ale dzięki estetyzacji zaciera granice między nimi. Nieustannie można się więc spierać o rolę, jaką pełnią w jego filmach np. białe konie (występują prawie zawsze), tańce narodowe, dworki szlacheckie, krzyże, okulary, śmietniki, ale również kobiety i różne inne motywy ikonograficzne, literackie, muzyczne i polityczne. Rozdarcie obrazów ekranowych między realizmem a symbolizmem (np. Zbigniew Cybulski przeżywa na ekranie dramat chłopaka żyjącego w 1945 roku, a jest ubrany i zachowuje się jak typowy młodzieniec mieszkający w Polsce w końcu lat pięćdziesiątych), nadawanie im charakteru Norwidowskiego „międzysłowa", jest rezultatem zastosowania przez artystę reguły myślowej, wedle której prawdziwe przeżywanie sztuki polega na nieskończonym przedzieraniu się jej odbiorców do coraz głębszych pokładów znaczeniowych.

Z podobnego przekonania i oczywiście z polskiej tradycji artystycznej wynika zapewne upodobanie Wajdy do traktowania historii jako kategorii emocjonalnej [11]. Na ekranie przedstawia on jej kluczowe momenty (wszystkie najważniejsze okresy i wydarzenia z dziejów nowożytnej historii Polski), ale zawsze z perspektywy literackiego lub malarskiego ujęcia, które jest zmitologizowane lub funkcjonuje już w postaci legendy. Wajda robi to za pomocą wyrazistych, czasami wręcz szokujących i wymyślonych przez siebie obrazów (np. szarża polskich ułanów na czołgi niemieckie w *Lotnej*) i rozwiązań formalnych. Zawsze też swoje wizje historyczne dostraja do aktualnych dyskusji ideologicznych. Właściwie Wajda nigdy nie zrealizował typowego w ujęciu gatunkowym filmu historycznego, mimo że historia była i jest głównym toposem w jego twórczości [12]. On przede wszystkim demistyfikuje tradycyjne wizje historii i jej oficjalną państwową (u nas: partyjną) wykładnię, po to, aby wyrazić potrzeby społeczeństwa, zwłaszcza tej jego części, która oczekuje zadośćuczynienia za lata milczenia, fałszu i represji. W istocie dokonuje analizy zmian zachodzących w polskiej świadomości zbiorowej ukształtowanej przez doświadczenie historyczne i tradycję kulturową. Nie może jednak w ramach panującego w kraju po

wojnie systemu politycznego mówić o wszystkim otwarcie. Może tylko szukać drogi do prawdy i to właśnie robi, nie tyle ukazując zdarzenia historyczne, ile ich interpretacje, sam więc lekko historię mitologizuje i w zależności od aktualnej sytuacji politycznej i w miarę poszerzania swojego zakresu swobody twórczej powraca do swoich tematów, uzupełnia je, pogłębia, a czasami też poprawia i dokonuje ich weryfikacji.

Innymi słowy, Wajda wyraźnie artykułuje w swoich dziełach myśl nadrzędną, ale pozostawia też widzom dużą swobodę jej interpretacji, ponieważ otacza ją aluzjami, niedomówieniami i podtekstami. Taki sposób komunikacji artystycznej ma swoje zalety i wady. Przede wszystkim ukrywając jakby część „prawdy" za obrazami ekranowymi, pozostawiając to, co koresponduje ze społecznymi nastrojami „między wierszami", nawiązuje bardzo osobisty kontakt z polskimi widzami, którzy najczęściej dobrze rozszyfrowują jego intencje. Widzowie zagraniczni natomiast dostrzegają zagęszczenia ekspresji i doszukują się w nich zwykle wielu innych znaczeń (na przykład bardziej uniwersalnego motywu apokalipsy w *Kanale*), które poszerzają obszar interpretacyjny jego filmów, ale jak się z perspektywy ostatniego czterdziestolecia wydaje, nie wypaczają przesłania zawartego w dziełach.

Brak wyraźnej artykulacji znaczeń był jednak często wykorzystywany również przez władze państwowe i adwersarzy ideowych Wajdy do brutalnej walki politycznej. Uruchamiali oni takie konteksty interpretacyjne, jakie neutralizowały owe aluzje, niedomówienia oraz podteksty, a więc umożliwiały wykorzystywanie tych filmów w służbie oficjalnej ideologii. Myślę też, że oparty na wyrafinowanych sposobach manipulacji system komunikacyjny umożliwiał wielu interpretatorom oskarżanie twórcy o flirt z władzą.

*

Wszystkie utwory Wajdy zaliczane do polskiej szkoły filmowej, które próbowały przełamać kompleks klęski, jaką poniosło pokolenie realizujące ideę czynu w wersji romantycznej, odsłaniając w brutalny sposób prawdę o niedawnych zdarzeniach, miały ogromną nośność komunikacyjną w kraju aż do końca lat dziewięćdziesiątych. Za największe osiągnięcie artystyczne uznano *Popiół i diament*, który znajduje się na czołowych miejscach na wszystkich listach arcydzieł wszechczasów kina polskiego i światowego. Ten film wielokrotnie inspirował innych reżyserów. Zbigniew Cybulski, odtwórca głównej roli, stał się legendą aktorską i symbolem pokolenia młodzieży z lat pięćdziesiątych, które nie potrafiło, ale też naprawdę nie mogło ze względów ideologicznych, zracjonalizować i wyrazić swojego buntu przeciw normom i wartościom determinującym życie codzienne. Jednocześnie tę ekranową syntezę polskich spraw, ujawniającą czynniki, które wpłynęły na przekształcenie się konfliktu politycznego w narodowy, traktuje się ciągle jako jeden z najbardziej kontrowersyjnych filmów tego autora. Nadal jest „rozszarpywany" przez interpretatorów, zarówno tych, którzy z przekonaniem mówią o jego dziele jako kultowym, jak i przez zaciekłych przeciwników artysty. Sam Wajda chyba również uznaje go za najważniejszy w swoim dorobku, ponieważ chętnie powraca do niego w publicznych dyskusjach i w twórczości.

O doniosłej roli, jaką odgrywał on w kształtowaniu zbiorowej wyobraźni i świadomości Polaków, może świadczyć „wędrówka" sceny przedstawiającej zapalanie przez akowców spirytusowych zniczy na cześć poległych przyjaciół [13]. Już w 1962 roku strawestował ją Wojciech Has w obrazie pt. *Jak być kochaną*, obracając mit w jego przeciwieństwo. Cybulski kreował w tym filmie postać zapijaczonego mężczyzny poszukującego w barach słuchaczy do słuchania opowieści o swoich rzekomych wyczynach wojennych. Przywodziła ją na myśl scena podpalania domu z filmu *Kontrakt* Krzysztofa Zanussiego, który powstał osiemnaście lat później. Twórca naszego kina intelektualnego za jej pośrednictwem obnażał pozorność kultury socjalistycznej, opartej na zakłamaniu, zaniku pozytywnych wartości i partyjnym karierowiczostwie. Jej wspomnienie powróciło znowu w mrocznym świecie stanu wojennego, świecie wygaszonych przez sytuację polityczną wielkich uczuć, w utworze ekranowym pt. *Chce mi się wyć* (1989) Jacka Skalskiego.

Parokrotnie powracał do niej również Wajda, wykorzystując ją w charakterze znaku autobiograficznego, wyrażającego jego nostalgiczne spojrzenie w przeszłość. O takim jej naceechowaniu emocjonalnym zadecydowały zdarzenia, jakie zaszły w polskiej rzeczywistości i w kinie narodowym w ciągu całego ćwierćwiecza od premiery *Popiołu i diamentu*. Otóż Wajda, podobnie jak Has, już w 1962 roku, w noweli stanowiącej część międzynarodowego filmu *Miłość dwudziestolatków* (*L'Amour à vingt ans*) ukazał proces destrukcji mitu uosabianego przez Maćka Chełmickiego. Cybulski zagrał w niej mężczyznę, który w czasie pijackiej zabawy, przy wtórze piosenki *Stary niedźwiedź mocno śpi*, wspominał swoje bohaterskie dokonania wojenne, co naraziło go na śmieszność w oczach bawiącej się młodzieży. Następne pokolenie zdecydowanie więc odcinało się od dramatów „straconej generacji", którą reżyser przedstawiał w swoich pierwszych filmach. Wajda starał się jednak zrozumieć problemy, jakie nurtowały młodzież poszukującą własnej drogi życia, i chciał z nią nawiązać kontakt za pośrednictwem swoich filmów. Być może dlatego zrealizował już wcześniej *Niewinnych czarodziejów* (1961), dramat obyczajowy, w którym pomijał milczeniem doświadczenia swojego pokolenia.

Po tragicznej śmierci Zbigniewa Cybulskiego powrócił do tej tematyki w autotematycznym wyznaniu ekranowym zatytułowanym *Wszystko na sprzedaż* (1969), oddającym pejzaż duchowy Polski u schyłku kolejnej dekady. Zrekonstruował w nim scenę ze spirytusowymi zniczami, ale oddając hołd zmarłemu przyjacielowi, aktorowi nazywanemu przez wielu krytyków „polskim Jamesem Deanem", jednocześnie wybrał jego następcę, Daniela Olbrychskiego, który rzeczywiście w najbliższych latach stał się – i to przede wszystkim dzięki Wajdzie – nowym idolem w kinie narodowym (zagrał pierwszoplanowe role w *Brzezinie*, *Krajobrazie po bitwie*, *Weselu*, *Ziemi obiecanej* i *Pannach z Wilka*). Oczywiście ta sekwencja filmowa, mimo że pojawił się w niej partner Cybulskiego z oryginału ekranowego, nie ożywiała całego bogactwa znaczeń, które ewokowała w świadomości Polaków przez kilka dziesięcioleci.

Ze swoim wielkim dziełem artysta mógł się jednak otwarcie zmierzyć dopiero po zmianie ustroju politycznego w Polsce. *Pierścionek z orłem w koronie* (1992) zamierzył właśnie jako polemikę z *Popiołem i diamentem*. W filmie przedstawiającym znowu dramat młodego akowca rozgrywający się w pierwszych

Popiół i diament

Lotna

dniach powojennych (musi on podjąć decyzję, jak zachować się wobec władzy ludowej, która nie była władzą polską, ponieważ przybyła do kraju wraz z obcymi czołgami) odtworzył mityczną scenę. Ale niewątpliwie dużo racji miał Piotr Lis, twierdząc, że Wajda występujący przeciw Wajdzie przegrał jako artysta próbujący po latach rozmawiać z widzami o przeszłości, bo pomniejszył znaczenie osobistej sprawy bohatera, a zbyt wiele uwagi skoncentrował na polskim cierpiętnictwie, na bezsensowym imperatywie oddawania życia ojczyźnie [14]. Dramat Maćka był bardziej osobisty, dzięki temu wiarygodniejszy i wzniośleiszy. Po premierze dramat przeżył również reżyser. Krytyka przyjęła film źle, a widzów prawie wcale nie zainteresował. Być może reżyser miał niedobre przeczucia podczas realizowania go, co, zdaje się, właśnie potwierdza wymowa repliki słynnej sceny, z udziałem młodych polskich aktorów, wprowadzona do akcji bez uzasadnienia fabularnego i dramaturgicznego. Funkcjonuje ona tylko jako autorskie przypomnienie o konieczności dokonania rzetelnych obrachunków z przeszłością i przywołanie *czasów świetności polskiego kina, kiedy między twórcami a publicznością istniała emocjonalna i głęboka więź* [15].

*

Kilka razy znacznie rozluźniała się więź Wajdy z polskimi widzami, ale zwykle wracali oni do jego kina po kilku latach, poruszeni seriami wielkich dzieł, które realizował w ciężkich dla kraju chwilach, dotykając aktualnie ważnych spraw oraz kompleksu polskości i podbudowując w społeczeństwie wiarę w konieczność manifestowania swojego poczucia godności. Najsłabszy kontakt z widzami miał twórca w latach 1961-1968. Złożyło się na to wiele przyczyn; zrealizował przecież wtedy pięć filmów fabularnych, jeden telewizyjny i jedną nowelę.

Niewinni czarodzieje sytuowali się w nurcie obyczajowym dominującym w kilku nowych falach, jakie odnosiły wtedy sukcesy prawie na całym świecie. Tym filmem o młodzieży pozbawionej ideałów Wajda dotykał problemów, które przedstawiali za granicą najwybitniejsi reżyserzy. Nie ulegał łatwo modzie i, co potwierdza sam tytuł (nawiązujący do poezji Mickiewicza), spoglądał z romantycznej perspektywy na parę bohaterów, która czuła do siebie sympatię, ale pokrywała ją chłodem i cynizmem, bawiąc się w „strip-tease poker". Utwór pojawił się w szczytowej fazie polskiej szkoły filmowej i niewątpliwie przybliżał ją – zbyt mocno dotąd skupioną na problemach politycznych i ideologicznych – do innych poetyk narodowych. Dla władzy był bardzo niewygodny (ukazywał porażkę socjalistycznego modelu pedagogicznego), dla krytyków był zbyt niewajdowski, a dla widzów trochę prowokacyjny, ale mało zrozumiały. Zauważono nowatorskie, realistyczne zdjęcia Krzysztofa Winiewicza, który po raz pierwszy pracował wtedy z reżyserem, i niezwykłą kreację Tadeusza Łomnickiego kreującego postać mężczyzny, który ukrywa uczucia za maskami i pozami. Wajdzie nie udało się jednak wywołać w Polsce dyskusji na temat konfliktu pokoleń. Powiodło się to natomiast Romanowi Polańskiemu, który w 1962 roku głęboko dotknął wszystkich odważniejszym filmem *Nóż w wodzie*, nawiązującym do tej problematyki.

Z dużą rezerwą przyjęto w kraju i za granicą *Samsona* (1962), adaptację powieści Kazimierza Brandysa, która ukazywała tragedię Żyda mieszkającego

w okupowanej przez Niemców Warszawie. Znowu dostrzeżono znakomite zdjęcia utrzymane w tonacji ekspresjonistycznej, tym razem wykonane przez Jerzego Wójcika, ale sam problem stosunku Polaków do Żydów w czasie wojny wywoływał skrajne reakcje. Poza tym kreacja francuskiego aktora, Serge'a Merlina, zniekształciła intencję reżysera. Wajda nie był zadowolony z ostatecznego rezultatu, ale traktował ten temat bardzo poważnie, jako ważny element terapii społecznej i powrócił do niego po trzech dziesięcioleciach, w suwerennej Polsce. W *Wielkim Tygodniu* (1994) przedstawił historię Żydówki, którą były kochanek pragnął uchronić przed śmiercią z rąk hitlerowców. Jednak odbiór filmu świadczy o tym, że niezwykle trudno uwolnić Polaków od tego kompleksu.

W schyłkowym okresie polskiej szkoły filmowej, dość dla Wajdy niepomyślnym, podjął on próbę realizacji filmów za granicą. W 1962 roku nakręcił w Jugosławii *Powiatową lady Makbet* (według opowiadania Mikołaja Leskowa), a pięć lat później w belgradzkiej wytwórni Avala Film zrealizował adaptację *Bram raju* Jerzego Andrzejewskiego. Obydwa utwory uważa się powszechnie za najbardziej nieudane w całym dorobku artysty. Moim zdaniem jest to opinia słuszna w odniesieniu do ekranowej opowieści o dziecięcej „wyprawie krzyżowej" z początku XII wieku, ale bardzo niesprawiedliwa w stosunku do filmowej ballady o namiętności prowadzącej do zbrodni. *Powiatowa lady Makbet* fascynuje jeszcze dzisiaj prawdziwych entuzjastów kina malarską urodą bardzo statycznych i klasycznie skomponowanych zdjęć, przedstawiających wieś rosyjską sprzed półtora wieku. Zimna tonacja kadrów i mocno wystylizowana gra aktorów pomniejszały jednak wiarygodność przedstawianych na ekranie dramatycznych zdarzeń. Takie ćwiczenie estetyczne rozmijało się całkowicie z oczekiwaniami zagranicznej widowni, a polscy widzowie długo musieli czekać na okazję do obejrzenia tego filmu.

*

W zupełnie niezwykły sposób Wajda nawiązał kontakt z szeroką widownią w 1965 roku po premierze *Popiołów*, wiernej adaptacji powieści Stefana Żeromskiego, opowiadającej o Polakach wędrujących z wojskami napoleońskimi po dalekich krajach, z nadzieją że ich walka doprowadzi kiedyś do powstania wolnej ojczyzny[16]. Powstał obraz ekranowy ujawniający cechy narodowego sadomasochizmu, polemiczny w stosunku do oficjalnych, „ugrzecznionych" wizji rodzimej historii, obraz pełen goryczy, okrucieństwa i sprzeczności, który stał się z polecenia władz „lekturą szkolną" i został, wbrew intencjom twórcy, wykorzystany do wewnątrzpartyjnych rozgrywek politycznych. Przez trzy lata toczyła się „wojna" o zawłaszczenie *Popiołów*. W trakcie najburzliwszej w dziejach polskiej kultury powojennej dyskusji nad filmem emocje wahały się pomiędzy histerycznymi żądaniami oburzonych widzów i krytyków, aby *spopielić Wajdę za „Popioły"!* – a podziękowaniami kierowanymi do reżysera przez jego entuzjastów za stworzenie rodzimej wersji *narodzin narodu*. Dla jednych obraz ten był największym w dziejach kultury narodowej oszustwem historycznym i artystycznym, ale dla większości wspaniałą, nie upozowaną, głęboką interpretacją zdarzeń z przeszłości.

Publiczna debata była w znacznej mierze kryptodyskusją sterowaną – nawet na poziomie szkolnym – przez zwalczające się w rządzącej partii frakcje. Rzadko traktowano film tylko jako konkretne dzieło ekranowe, osobistą wypowiedź artysty czy adaptację znanego tekstu literackiego. Przede wszystkim służył on politykom jako pretekst do *walki o duszę narodu* (słowa wpływowego partyjnego pisarza, Jerzego Putramenta), dlatego dewaluowano jego autonomiczne wartości, mieszając sądy prawdziwe i fałszywe zgodnie z prawem ideologicznym.

Nic dziwnego, że Wajda, który aktywnie tworzył legendę filmu przed jego premierą, później milczał. Nie mógł przecież w takiej sytuacji wywierać znaczącego wpływu na przebieg dyskusji. Opublikował jednak na łamach poważnego pisma naukowego artykuł, który uznał za własny manifest twórczy [17]. Przypominał w nim, że zawsze uważał kino za spadkobiercę wielowiekowej tradycji literackiej i plastycznej, co umożliwiało mu przekraczanie bariery oczywistości, i stanowczo bronił swojego prawa do swobodnego wypowiadania opinii o każdej sprawie. *Popioły* były niewątpliwie znakomitym przykładem „wajdyzmu", utworem pełnym zaskakujących i dwuznacznych symboli (bohater depczący różę, piasek zasypujący zwłoki żołnierza itp.), cytatów z malarstwa polskiego i europejskiego, nieprawdopodobnych zdarzeń (książę Poniatowski idący do ataku z fajką w ustach itp.) i bardzo naturalistycznych scen (gwałtów dokonywanych przez polskich żołnierzy na hiszpańskich zakonnicach, strącania konia ze skały itp.). Nie były jednak wielkim dziełem artystycznym, ponieważ miały mocno rozchwianą strukturę narracyjną, dużo ornamentów i zbyt przerysowane postacie. Później twórca sam przyznał otwarcie, że – paradoksalnie – jego najgorzej zrobiony film miał największą widownię i wywołał najdłuższą narodową dyskusję. Mimo to, z perspektywy minionych lat wydaje się, że w batalii o *Popioły* to właśnie Wajda odniósł ostateczne zwycięstwo, bo osiągnął swój cel podstawowy, który określił jasno przed premierą, mówiąc: *...nie interesuje mnie literatura zgody narodowej (...). Interesuje mnie Żeromski, który jest pełen goryczy, pełen tych sprzeczności, które są rzeczywistymi sprzecznościami (...) najważniejsze jest (...) aby nasza wizja przedstawiona na ekranie była na tyle przekonująca, logiczna i sugestywna, żeby ci wszyscy, którzy powieść znają – uznali ją nie za naszą, lecz własną. A dla tych, którzy powieści nie czytali, żeby stała się w ogóle jedyną wersją „Popiołów"* [18].

Spór o *Popioły*, w trakcie którego artysta gorączkowo przygotowywał się do adaptacji innego dzieła Żeromskiego, a mianowicie *Przedwiośnia* [19], przyspieszył – a być może w pewnym stopniu wywołał – przełom w pracy twórczej Wajdy. W latach 1968-1983 zrealizował serię wielkich obrazów ekranowych i kilka prawdziwych arcydzieł, które zajęły trwałe miejsce w kinie polskim i światowym. Wtedy nawiązał wszechstronny kontakt z szeroką widownią na wszystkich płaszczyznach komunikacji społecznej, na jakich może funkcjonować film. Prowokował widzów do dyskusji na temat roli kina i innych sztuk w kulturze, ale przede wszystkim prowadził z nimi rozmowę o aktualnych problemach, ponieważ jego utwory współbrzmiały z rzeczywistymi wydarzeniami zachodzącymi w kraju i niejednokrotnie je antycypowały.

*

Nowy okres w swojej biografii artystycznej rozpoczął jednak zaskakującymi utworami: telewizyjną nowelą science fiction według scenariusza Stanisława Lema pt. *Przekładaniec* i fabularnym filmem-wyznaniem *Wszystko na sprzedaż* (obydwa z roku 1968). Pierwszy z nich nie wzbudził większego zainteresowania odbiorców i szybko został zapomniany. Z pewnością nie był to obraz bardzo odbiegający od typowej produkcji polskiej telewizji, chociaż otrzymał najwyższą nagrodę tygodnika „Ekran", a brawurową rolę Richarda Foxa zagrał w nim niezapomniany Bogumił Kobiela. Właściwie przyjęto go wtedy tak samo jak przyjmowano literaturę Lema, który był już sławny za granicą, ale wyjątkowo niedoceniany w kraju. Drugi utwór, w którym Wajda dokonał swoistej autoterapii, rozrachunku z własną przeszłością, ujawniał zasady i reguły poetyki, jakim podlegała jego sztuka, oraz kreował wokół siebie legendę twórcy poszukującego, niepokornego i niezadowolonego z dotychczasowych filmów oraz rozumiejącego, że będzie musiał się zmierzyć z nowymi problemami. Film został życzliwie przyjęty przez krytykę i widzów, był wszechstronnie analizowany i prawie natychmiast uznany za jedno z najciekawszych osiągnięć kina autotematycznego lat sześćdziesiątych, obok *8 1/2* (1963) Federica Fellíniego.

Wszystko na sprzedaż – to „film o filmie" i jednocześnie „film wewnątrz filmu". Należy do tej kategorii dzieł, które są podzielone i podwójne po to, aby mogły odzwierciedlać same siebie. Christian Metz taki wariant *construction in escutcheon* (*konstrukcji samoodzwierciedlającej się*) nazwał *doubly-self reflecting* (*podwójną samozwrotnością*), zapożyczając pierwszy z wymienionych terminów z języka heraldyki, w którym odnosił się on do małej tarczy herbowej umieszczonej wewnątrz tarczy większej, reprodukującej ją w każdym szczególe, ale w mniejszej skali [20]. *Znamienne* – zauważa przy okazji refleksji nad tym dziełem Jurij Łotman – *że w filmach współczesnych, w których zastosowano montaż taśmy barwnej i czarno-białej, fragmenty barwne z zasady związane są z narracją fabularną, czyli „sztuką", a fragmenty czarno-białe odsyłają widza do rzeczywistości pozaekranowej. Charakterystyczna, świadoma komplikacja tej korelacji występuje w filmie Andrzeja Wajdy „Wszystko na sprzedaż". Konstrukcja filmu zasadza się na ciągłej zmianie rangi obrazów: jeden i ten sam kadr może odsyłać zarówno do rzeczywistości pozaekranowej, jak i do filmu fabularnego o tej rzeczywistości* (autorem zdjęć był Witold Sobociński – dop. T.M.). *Widz nie jest tu zawsze uprzedzony, co ogląda – czy fragment rzeczywistości przypadkowo uchwyconej przez obiektyw, czy też fragment filmu skostruowanego według prawideł sztuki* [21]. Sens tego przesunięcia polegał na dążeniu reżysera do tego, by operując „odbiciami" własnej biografii twórczej (na przykład wspomnienia o Wróblewskim i Cybulskim, cytaty z innych filmów, zrealizowane ujęcia, które nigdy nie weszły do żadnego utworu, itp.), stworzyć alegorię własnego kina, które było, jest i zawsze będzie rozdarte pomiędzy realizmem i symbolizmem, a więc było, jest i będzie przede wszystkim sztuką, czyli daremną próbą uchwycenia tego, co nieustannie się zmienia.

Technikę autotematyczną Wajda zastosował ponownie w filmie *Piłat i inni* (*Pilatus und andere – ein Film für Karfreitag*, prod. RFN, 1972), opartym na motywach *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa, a adresowanym do za-

chodniej zrewoltowanej młodzieży. Problem mitu, który dzięki artystom przenika do rzeczywistości i niejednokrotnie ją później zastępuje w świadomości społecznej, interesował reżysera od dawna, ale ukazując historię Jeszui Ha-Nocri na tle realiów współczesnej Norymbergi, dał wyraz przekonaniu (po raz pierwszy i jedyny sam wystąpił przez chwilę na ekranie), że instrumentalne wykorzystywanie mitów w kulturze współczesnej najczęściej powoduje w końcu degradację wyrażanych przez nie autentycznych wartości.

Jak widać, w tym czasie polski twórca chętnie włączał się swoimi obrazami ekranowymi do modnych wówczas na świecie nurtów filmowych. Świadectwem tej tendencji jest w jego dorobku również fabularna groteska zatytułowana *Polowanie na muchy* (1969). W tej ekranizacji opowiadania Janusza Głowackiego reżyser podjął aktualnie żywo dyskutowane za granicą problemy feminizacji mężczyzn i maskulinizacji kobiet. Mężczyźni na ekranie właściwie nie mogli nic powiedzieć, ale też nie mieli nic ciekawego do powiedzenia, dlatego tylko rozpieszczony chłopczyk powtarzał opowieść – prowokacyjnie brzmiącą w kontekście Wajdowskiego myślenia o sprawach narodowych – o dziadziu, który *bzdnął w okopie i Niemcy się poprzewracali*. Film miał swoich wiernych widzów w Polsce, ale wywołał również dość nieoczekiwane reakcje. Zaczęto bowiem oskarżać Wajdę o mizoginizm, przypominając, że już we wcześniejszych utworach upraszczał portrety kobiet i łączył je z negatywną stroną tradycyjnego motywu Erosa i Thanatosa [22].

Ten zarzut mógł się wydawać wówczas dość wiarygodny, ponieważ na ekranach kin pojawiła się wkrótce *Brzezina* (1970), adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, dramat nie dopowiedzianych uczuć. Jeden z jej bohaterów umierał na gruźlicę, ale miał niezwykle dużo sił witalnych, drugi był zdrowy, ale po śmierci żony cierpiał na przewlekłą depresję i miał awersję do kobiet. Obydwaj widzieli w pociągającej ich kobiecie sojuszniczkę śmierci. Wajda, dzięki malarskim kadrom (zdjęcia Zygmunta Samosiuka), znakomicie ukazał tę dialektykę stanów psychologicznych i procesy wzrastającego napięcia emocjonalnego pomiędzy wszystkimi bohaterami. Tym razem wszystkie aluzje i cytaty literackie i malarskie, symbole i alegorie znowu wyraźnie układały się w ikonograficzno-archetypiczny ciąg obrazów, mieszczący się dokładnie w późnomłodopolskiej wersji mitu o Erosie i Thanatosie, wersji, która utożsamiała kobietę ze śmiercią [23].

*

Wajda prowadził jednak z odbiorcami grę dość skomplikowaną, ciągle wzbogacał swój wizerunek o nowe elementy, które czasami przeczyły wcześniejszym opiniom o nim i sytuowały jego filmy obok lub w opozycji do dotychczasowych ujęć interpretacyjnych. Pod koniec następnego dziesięciolecia zrealizował adaptację innego opowiadania Iwaszkiewicza, *Panien z Wilka* (1979), i film pt. *Dyrygent* (1980). W obydwu utworach kobiety były pozytywnymi bohaterkami i bardziej niż mężczyźni kojarzyły się z tym wszystkim, co w życiu jest piękne, fascynujące i żywe. W *Pannach z Wilka* w postaci ramy narracyjnej twórca wykorzystał motyw „doświadczania starości" – sfilmował autora pierwowzoru literackiego, co oznaczało, że bohater akcji fabularnej, mężczyzna w średnim

wieku, który głęboko odczuwał dolegliwości związane z przekraczaniem życiowej smugi cienia, sam pogodził się ze śmiercią. Wiktor od początku nie miał złudzeń, że można przezwyciężyć czas. Szczególnie mocno potwierdzały to jednak jego nieudane zbliżenia się do pięciu kobiet, ukazane na tle lekko odrealnionych obrazów przyrody i wnętrz szlacheckiego dworku (zdjęcia Edwarda Kłosińskiego) i przy akompaniamencie melancholijnej muzyki Karola Szymanowskiego. Ideę naczelną tego filmu Wajda zilustrował w obrazie dokumentalnym zatytułowanym *Pogoda domu niechaj będzie z tobą* (1979).

W *Dyrygencie* natomiast mąż, jeden z głównych bohaterów, był słabszy charakterologicznie od żony i dlatego całkowicie utracił sympatię starego dyrygenta (Johna Gielguda) i widzów. Przy okazji warto zauważyć, że tym filmem Wajda uzupełnił swój wizerunek artysty. Wcześniej doceniano bowiem jego wrażliwość literacką, plastyczną i teatralną, nie zauważano jednak jego osobistego stosunku do muzyki. Te walory jego osobowości twórczej docenił Ingmar Bergman, który napisał w telegramie gratulacyjnym z okazji przyznania Wajdzie w roku 1990 europejskiej nagrody Felixa: *W jednym z twoich największych filmów, „Dyrygencie", stary mistrz pokazuje nam, że muzyka nie jest możliwa bez miłości. Twoja muzyka w każdej chwili, w każdym kadrze promieniuje miłością do twojego zawodu, kraju i ludzi. Równocześnie jesteś jednym z ostatnich, którzy trwają w walce o kulturę europejską, wierni swojej wizji aż do śmierci*[24].

Wajdowska wizja kultury zawsze opierała się na ideach opowiadających się za wartościami wskazującymi drogę do prawdziwego rozpoznawania rzeczywistości. Dlatego artysta przede wszystkim czuł się zobowiązany do mówienia o kryteriach, na podstawie których powstają pozytywne wartości. Walczył o nie szczególnie mocno za pośrednictwem swoich filmów w latach siedemdziesiątych, w epoce Polski Gierkowskiej, gdy społeczeństwo było pogrążone w osobliwej schizofrenii moralnej; inne postawy prezentowało w życiu publicznym, a zupełnie inne w życiu prywatnym.

W *Krajobrazie po bitwie* (1970), utworze nakręconym na motywach „obozowych i poobozowych" opowiadań Tadeusza Borowskiego, artysta przedstawił Polaka doświadczonego okrucieństwami wojny w sytuacji wyjątkowej, sytuacji, w której marzy on o powrocie do kraju i do normalnego życia, ale odczuwa niemożność podejmowania decyzji i działania, ponieważ jest zniszczony psychicznie i moralnie. Aby mógł dokonać wyboru, musi najpierw zrozumieć, że po Auschwitz coraz bardziej anachroniczne jest polskie patrzenie na historię przez pryzmat dawnych zmitologizowanych wizji artystycznych o tematyce patriotycznej. Dlatego w zupełnie groteskowej formie ukazał Wajda teatralną inscenizację „Matejkowskiego Grunwaldu" wystawianą w obozie dipisów. Gubiła ona swój historyczny sens w feerii świateł i fajerwerków, wypełnionej pasiakami więźniów i mundurami żołnierzy.

Totalnej krytyki polskich stereotypów myślowych dokonał twórca w swoim drugim po *Popiele i diamencie* arcydziele filmowym, jakim była niezwykle twórcza adaptacja *Wesela* (1973), dramatu Stanisława Wyspiańskiego, w którym sceny realistyczne, rozgrywające się w weselnej, rozśpiewanej chacie, mieszały się z widmami symbolizującymi rozdarte rany społeczeństwa, które marzy o niepodległości. Wajda przedstawił w konwencji całkowicie przeestetyzowanej (niezwykle piękne zdjęcia Witolda Sobocińskiego, nawiązujące do bogatej ikono-

grafii polskiego malarstwa XIX i XX w.) wielką fetę, w czasie której chłopi i inteligenci bratali się ochoczo, ale ideę narodową rozbudzoną w pijackim uniesieniu grzebali po przebudzeniu i wytrzeźwieniu w swarach, melancholijnym nastroju i sennym otumanieniu. Ponownie zbliża ich do siebie dopiero chocholi taniec przywodzący na myśl taneczne błędne koło i romantyczny polonez często tańczony przez naród, który nabrał nawyku czekania i dlatego długo zamykał sobie drogę do wolności. Jak trafnie zauważył Kazimierz Wyka, *Wesele* Wajdy było najbardziej surrealistycznym dziełem, jakie powstało w Polsce: *Chyba* – pisał – *zbędne podkreślać, jak dalece ulica Opatrzności 1109* (z filmu *Anioł Zagłady* Luisa Buñuela – dop. T.M.) równa się bronowickiej chacie [25].

Z kolei *Ziemia obiecana* (1975), swobodna adaptacja realistycznej powieści Władysława Reymonta, była wizją grozy piekielnej, jaka trawiła dziewiętnastowieczną Łódź, a więc w okresie wczesnego kapitalizmu. Wszystkie sekwencje „miejskie" zostały ukazane w tonacji intensywnego brązu i ciemnej czerwieni oraz w estetyce brzydoty, tandetności i kiczowatości, a spuentowane motywem pożaru i diableriami. Reżyser przeciwstawiał im polską wieś obłamowaną zielenią murawy i zagajników, ale – podobnie jak w *Weselu* – nie wyrażał żadnej nadziei związanej z ideą o lepszej przyszłości kraju, bowiem spośród trojga dorobkiewiczów, Niemca, Żyda i Polaka, tego ostatniego wybrał – wbrew intencji autora pierwowzoru – na bohatera najbardziej negatywnego.

Pozytywnym wzorem człowieka szukającego sensu życia był dla Wajdy bohater Conradowski, o czym świadczy *Smuga cienia* (1976), utwór o podróży, która obrazuje los człowieka wystawionego na ciężką próbę, ale zachowującego wiarę w możliwość działania i dzięki niej pokonującego w końcu wszelkie trudności. Było to jednak dzieło kontrowersyjne; z jednej strony zostało pozbawione akcji filmowej (toczy się ona na żaglowcu stojącym przez kilka tygodni w zupełnej ciszy na nieruchomym morzu), ale z drugiej strony okazało się niezwykle atrakcyjne filmowo ze względu na swoistą estetyzację świata przedstawionego. Artysta ujął najważniejsze zdarzenia ekranowe w „estetyczny cudzysłów". Dzięki niekonwencjonalnym technikom filmowania (np. zdjęcia robione pod słońce, ujęcia wielokrotnie powtarzane itp.) przenosił nieustannie uwagę widza z nich na wewnętrzne przeżycia kapitana, z konkretnego znaczenia obrazu wizualnego w wymiar paraboliczny [26].

*

Jednak filmem, który najbardziej poruszył polskich i zagranicznych widzów, był *Człowiek z marmuru* (1977), utwór zrealizowany przez Wajdę na podstawie opowiadania napisanego przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Jednym z głównych motywów było w tym filmie manipulowanie sztuką z powodów ideologicznych. Artyście udało się pokazać na ekranie, w jaki sposób przenikają się wzajemnie koncepcje etyczne i estetyczne ze światopoglądami i ideami politycznymi. Tytuł, który bezpośrednio nawiązywał do koncepcji sztuki socrealistycznej, stał się kluczem interpretacyjnym uruchamiającym zespół odległych odniesień do rzeczywistości społeczno-kulturowej kraju z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych i połowy lat siedemdziesiątych. Bohaterem z minionej epoki był Mateusz Birkut, murarz, niegdyś przodownik pracy socjalistycznej, uwiecz-

niony w rzeźbie przez jakiegoś dyspozycyjnego twórcę, dwadzieścia lat później „wróg ludu". Dochodzenie bohatera do owej pomnikowości i jego późniejszy „upadek" oraz tragedie życiowe zostały przedstawione na ekranie przez pryzmat doświadczeń Agnieszki, która realizowała film o nim i o czasach, w których żył. Schemat narracyjny „filmu o filmie" umożliwił Wajdzie dokonanie syntezy historii Polski ostatniego dwudziestolecia na kilku płaszczyznach narracyjnych i znaczeniowych. Gdy bohaterka poszukiwała w Muzeum Narodowym socrealistycznego pomnika, przed oczami widzów pojawiały się zawieszone na ścianach gmachu płótna (m.in. *Ziemia* Ferdynanda Ruszczyca, *Błędne koło* Malczewskiego i *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja), symbolizujące przemiany, jakie zachodziły w polskiej rzeczywistości i sztuce. Konteksty artystyczne pełniły w tym filmie rolę komentarza do legendy o uczciwym, zwykłym Polaku, który pod presją bezwzględnej ideologii znalazł się w fałszywej sytuacji.

Człowiek z marmuru był pierwszym polskim filmem w pełni politycznym, zupełnie nowatorskim i można powiedzieć, że radykalnie zmienił oblicze naszego kina narodowego oraz stosunek widzów do niego. Obok *Personelu* (1975) Krzysztofa Kieślowskiego i *Barw ochronnych* (1976) Zanussiego zalicza się go do niewielkiej grupy dzieł, które zapoczątkowały w Polsce nurt kina społecznego protestu, nazwany później przez reżysera Janusza Kijowskiego kinem moralnego niepokoju [27]. Stworzyli je młodzi kontestatorzy, w większości skupieni wokół Andrzeja Wajdy w zespole produkcyjnym „X" [28]. Tacy reżyserzy, jak Agnieszka Holland, Janusz Kijowski, Feliks Falk, Piotr Andrejew, Wojciech Marczewski, Barbara Sass i Janusz Zaorski, dokonali ekranowego zapisu ówczesnej świadomości społecznej, ukazując schorzenia obyczajów i społeczeństwo w stanie rozkładu moralnego.

Młodzi twórcy doprowadzili formułę filmowego „realizmu opisowego" do takiej skrajności, że idąc dalej w tym kierunku niewiele więcej można byłoby jeszcze powiedzieć i przedstawić. Wajda patronował ich twórczości, ale nigdy nie był zwolennikiem fundamentalnych rozstrzygnięć formalnych tylko w ramach poetyki realizmu i dlatego zajmował w tym nurcie odrębne miejsce ze swoją własną, bardziej kreacyjną odmianą „estetyki protestu". Ale jego dwa obrazy fabularne, *Bez znieczulenia* (1978, opowieść o dyspozycyjnym dziennikarzu, który został nieoczekiwanie zaszczuty przez partyjnych mecenasów, kolegów z pracy i rodzinę i popełnił samobójstwo) i *Dyrygent* – znalazły się w cieniu filmów zrobionych przez kolegów należących do najmłodszego pokolenia artystów.

Widownia telewizyjna natomiast z dużym zainteresowaniem przyjęła wtedy jego filmy dokumentalne i widowiska sceniczne. Wajda powrócił do ulubionego przez siebie „teatru śmierci", nasyconego historyzmem, przenosząc wiernie na ekran spektakl teatralny Tadeusza Kantora zatytułowany *Umarła klasa* (1977), w którym nakładały się na siebie wzajemnie obrazy i formy stylistyczne z epoki romantyzmu, z okresu modernizmu, z malarstwa Brunona Schulza i Witolda Wojtkiewicza, z mitologii, historii Żydów i Biblii. Bardzo oryginalnym filmem o sztuce było natomiast *Zaproszenie do wnętrza* (1978), dokument przedstawiający zbiory polskiej sztuki ludowej zgromadzone w warszawskiej willi przez zachodnioniemieckiego dziennikarza, Ludwiga Zimmerera. Prawdziwym wydarzeniem artystycznym stała się zaś premiera *Nocy listopadowej* (1978), dra-

matu Wyspiańskiego ukazującego powstanie narodowe, nad którego klęską zaciążyła klątwa mitologii, teatru i genius loci największego warszawskiego ogrodu. Wajda zrealizował wspaniały wizualny „poemat Łazienek". W ogrodach zainscenizował zdarzenia historyczne, które przenikały się (dosłownie, za pomocą montażu elektronicznego) z akcją toczącą się na Olimpie wśród mitologicznych bóstw. Niezwykłym przedsięwzięciem inscenizacyjnym był również serial teatralny zatytułowany *Z biegiem dni, z biegiem lat* (1980), zrealizowany na motywach dziewięciu sztuk z lat 1874-1915. Tym razem reżyser przedstawił krakowskie mieszczaństwo w czasie, gdy powstawał prąd kulturalno-artystyczny nazwany później Młodą Polską. Próbował odtworzyć na małym ekranie klimat Krakowa, miasta-sanktuarium, w którym na przełomie wieków powstawały liczne filozofie „absolutu", „nagiej duszy", „chuci", nirwany oraz koncepcje historiozoficzne i polityczne wypływające z dziedzictwa malarstwa Jana Matejki.

Gdy w roku 1980 powstał Niezależny Związek Zawodowy „Solidarność", Wajda po raz pierwszy zrobił film na zamówienie. O realizację *Człowieka z żelaza* (1980) poprosili go jego wierni widzowie, gdańscy stoczniowcy, założyciele Związku. Dramatyczne losy syna Mateusza Birkuta ujął twórca w formę filmu propagandowego i niewątpliwie poniósł porażkę artystyczną, ale dzieląc się z rodakami i widzami zagranicznymi wiedzą o roli mechanizmów historii w teraźniejszości, bez wahania i żalu poświęcił swój talent sprawie, którą zajmował się całe życie. *Człowiek z żelaza* zamknął w symboliczny sposób kino moralnego niepokoju, ale przede wszystkim stał się dziełem profetycznym. Wajda zastosował strategię jasnowidza, w wątpliwość podawał bowiem w zakończeniu utworu szczerość władzy podpisującej z robotnikami umowę społeczną. Niestety, sprawdziła się jego przepowiednia. Kilka miesięcy po premierze filmu ogłoszono w Polsce stan wojenny i zaczął się jeden z najbardziej ponurych okresów w powojennych dziejach naszego kraju.

*

Dwa lata później, za granicą, Wajda dokonał adaptacji *Dantona* (1983), dramatu scenicznego Stanisławy Przybyszewskiej o rewolucji francuskiej, dając w niej wiele aluzji do polskich realiów. Opowieść o sprawowanej w imieniu ludu dyktaturze, która stała się w pewnym momencie tyranią, wzbudziła znacznie mniej kontrowersji w kraju niż we Francji. Twórca bardzo wyraźnie nawiązywał do niedawnych i aktualnych doświadczeń Polaków za pośrednictwem postaci tytułowego bohatera, wyidealizowanego trybuna ludowego i postaci malarza Jacquesa-Louisa Davida (kreacja Franciszka Starowieyskiego), posłusznego kronikarza rewolucji, który – być może wbrew woli reżysera – uosabiał jako artysta wykonujący polecenia Robespierre'a (zamalowywał na obrazie postać Dantona skazanego na śmierć) postawę twórcy kolaboranta. A przecież w tym czasie właśnie niewielka grupa twórców kolaborantów skutecznie więziła polskie kino w szponach „realnego socjalizmu".

Po dziesięciu latach w jednym z udzielonych przez siebie wywiadów prasowych Wajda szczerze wyznał, że *stan wojenny był największym nieszczęściem, jakie zdarzyło się w Polsce. Wszystkie dzisiejsze podziały, wszystko, co jest dziś mętne w naszej polityce i naszej sztuce – to jest konsekwencja stanu wojennego.*

Polska się wtedy rozpadła i do dziś nie może się scalić. Dla mnie to były stracone lata. Wszystko, co zrobiłem po „Dantonie", uważam za filmy zmarnowanych możliwości. ...straciłem wtedy talent do komunikowania się z widownią[29]. Bez wątpienia potwierdzały ten dramat artysty reakcje widzów i krytyki na *Miłość w Niemczech* (*Eine Liebe im Deutchsland*, 1983), nieudaną adaptację powieści Rolfa Hochhutha, ukazującą okrutną codzienność lat wojennych, gdy ideologia zabraniała prawa do miłości (opowieść o tragicznym związku Niemki z Polakiem przymusowo wywiezionym do pracy w Rzeszy), *Kronikę wypadków miłosnych* (1986), wierną i błyskotliwą ekranizację powieści Tadeusza Konwickiego o smutnej miłości maturzystów we wrześniu 1939 roku, wyrażającą przeczucia zbliżającej się apokalipsy, oraz *Biesy* (1988) i późniejszą *Nastasję* (1994), bardzo osobiste trawestacje prozy Fiodora Dostojewskiego.

Po zmianie ustroju społeczno-politycznego, gdy polskiemu społeczeństwu udało się znacznie poszerzyć granice wolności, Wajda został senatorem, co było w zasadzie naturalną konsekwencją jego wcześniejszych wyborów artystycznych i ideologicznych. Ale do dnia dzisiejszego nie odzyskał poczucia, że kręci filmy w imieniu i dla jakiejś określonej grupy polskich widzów. *Korczak* (1990), film o pedagogu i lekarzu Henryku Goldszmicie, który z uporem budował pomosty między Polakami i Żydami i poszedł na śmierć do komory gazowej razem ze swoimi wychowankami, nie wywołał w Polsce oczekiwanego przez twórcę rezonansu, był niesłusznie bardzo atakowany przez niektóre środowiska żydowskie za granicą. Frekwencyjną i artystyczną porażkę *Pierścionka z orłem w koronie* twórca przeżył głęboko: *...było to zderzenie czołowe. Katastrofa.* powiedział. Chyba powtórzyłby te słowa, komentując losy *Wielkiego Tygodnia*.

Oczywiście, nadal szuka drogi do widowni, zastanawiając się, czy zostanie zaakceptowany tylko jako „klasyk", gdy zrealizuje ekranową wersję *Pana Tadeusza*, romantycznej epopei poetyckiej Adama Mickiewicza, czy też zostanie powiernikiem młodszej widowni. W roku 1996 nakręcił adaptację *Panny Nikt*, powieści Tomka Tryzny. Podjął więc duże ryzyko, wybrał opowieść o smutnych przeżyciach dojrzewających dziewcząt. Film wyróżnia się na tle bardzo słabego w ostatnich latach dorobku polskiej kinematografii, ale z pewnością w wolnej i suwerennej Polsce Wajda nie znalazł jeszcze widowni czekającej na jego obrazy i słowa. Zapewne dalej będzie pełnił swoje powinności wobec widzów, właśnie przede wszystkim ich poszukując.

TADEUSZ MICZKA

---

[1] *Moment deziluzji. Spotkania z Andrzejem Wajdą*, oprac. T. Sobolewski, „Kino" 1991, nr 7, s. 6.

[2] Modele sztuki i kultury młodopolskiej wyróżnia i opisuje K. Wyka w pracy pt. *Charakterystyka okresu Młodej Polski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*. T. I, Warszawa 1968, s. 36-37.

[3] O ideologicznych uwikłaniach strategii autorskich dominujących w kinie polskim pisałem szerzej w szkicu *Cinema Under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-War Feature-Film 1945-1995*, „Kinema" (Toronto), No. 4, Fall 1995, s. 32-48. Przedruk: *Stručný přehled historie hraného filmu v poválečném Polsku, 1945-1995*, w: A. Wajda, *Moje filmy*, Olomouc 1996, s. 201-226.

[4] Zob. m.in. K. Eder, K. Kreimer, M. Ratscheva, B. Thienhaus, *Andrzej Wajda*, München-Wien 1980, passim.

[5] T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992, s. 154-183.

[6] Tamże, s. 144.

[7] Ten aspekt twórczości ekranowej Wajdy ciągle fascynuje wielu entuzjastów X muzy i filmoznawców. Szczególnie interesujące są opracowania, które ujawniają związki wszystkich filmów Wajdy z malarstwem. Zob. m.in. A. Grunert, *Film Malerei. Von Matejko zu Wajda: Eine Gebrauchsanweisung*, „Filmfaust 88", Aug.-Sept. 1993, s. 12-15; tejże, *Andrzej Wajda. visions de la Pologne – peinture et cinéma*, Paris (w druku).

[8] W latach 1959-1963 reżyser dokonał inscenizacji pięciu dramatów: *Kapelusza pełnego deszczu* M.V. Gazzo, *Hamleta* W. Szekspira, *Dwojga na huśtawce* W. Gibsona, *Demonów* J. Whitiniga i *Wesela* S. Wyspiańskiego. Jego cały dorobek teatralny szczegółowo charakteryzuje M. Karpiński w książce *Andrzej Wajda – teatr*, Warszawa 1980.

[9] A. Wajda, *Teatr i kino reżyseruję tak samo...* „Kultura" 1972, nr 2, s. 5.

[10] P. Pitiot, *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*, Fribourg 1972, s. 16.

[11] Bliższe określenie tej kategorii znajdzie czytelnik w artykule Z. Ostrowskiej-Kębłowskiej, *Historyzm w architekturze XIX wieku. (Próby wyjaśniania)*, w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia, dyskusje*, pod red. J. Kębłowskiego, Poznań 1976, s. 77-99.

[12] Rekonstrukcji dziejopisarstwa filmowego Wajdy dokonała ostatnio E. Nurczyńska-Fidelska w szkicu *Romanticism and History. A Sketch of the Creative Output of Andrzej Wajda*, w: *Polish Cinema in Ten Takes*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, „Bulletin de la Société des Sciences et des Lettres de Łódź" 1995, vol. 45, Serie: Recherches sur les Arts, vol. 6, s. 7-20. Wersja polska: *Historia i romantyzm. Szkic o twórczości Andrzeja Wajdy*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach* pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996, s. 7-17.

[13] Szczegółowo przedstawia to zagadnienie M. Przylipiak w: *Było kiedyś tylu fajnych chłopców i dziewcząt?* „Kino" 1996, nr 3, s. 9-11.

[14] P. Lis, *Wajda przeciw Wajdzie*, „Kino" 1993, nr 8, s. 34-35.

[15] M. Przylipiak, dz. cyt., s. 11.

[16] Zob. T. Miczka, *Tekst jako „ofiara" kontekstu. Spór o „Popioły" Andrzeja Wajdy?* w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka i A. Madej, Katowice 1994, s. 147-165.

[17] A. Wajda, *„Popioły" – przykład mojej estetyki filmowej*, „Studia Estetyczne" 1965, T. 2, s. 122-127. Przedruk w: „Kwartalnik Filmowy" 1966, nr 4.

[18] *Andrzej Wajda o „Popiołach" – przed premierą*, „Kino" 1965, nr 1, s. 33.

[19] O swoich nie zrealizowanych filmach Wajda opowiada najbardziej szczegółowo S. Janickiemu. Zob. „Film na świecie" 1986, nr 329--330. Zob. również *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 18 stycznia 1966 roku* (dotyczy *Przedwiośnia*), „Iluzjon" 1990, nr 3-4, s. 34-41.

[20] Ch. Metz, *Mirror Construction in Fellini's 8 1/2*, w: *A Semiotics of the Cinema: Film Language*, New York 1974, s. 228-234.

[21] J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 62.

[22] Zob. np. J. Pyszny, *Kobieta w filmach szkoły polskiej*, w: *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1976, s. 91-101.

[23] Dokładniej uzasadniałem tę hipotezę interpretacyjną w szkicu *Andrzej Wajda – The Birch Wood*, „Movecast" (Budapest) 1991, nr 1, s. 149-161.

[24] Cyt. za *Spotkałem wielu ludzi – mówi Andrzej Wajda*, „Kino" 1991, nr 4, s. 5.

[25] K. Wyka, *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, Warszawa 1978, s. 143.

[26] Ten nietypowy zabieg opisałem dokładnie w szkicu *Literature, Painting and Film in Andrzej Wajda's „The Shadow Line"*, w: *Conrad on Film*, ed. by G. M. Moore, Cambridge (w druku).

[27] Zob. m.in. *„L'Uomo di marmo" e il ruolo di Wajda*, w: S. D'Arbela, *Nuovo Cinema Polacco. L'inquietudine e lo schermo. Da Wajda e Zanussi al quarto cinema*, Roma 1981, s. 25-32.

[28] Zob. W. Wertenstein, *Zespół filmowy „X"*, Warszawa 1991.

[29] *Wajda: albo „Pana Tadeusza", albo „Pannę Nikt"*, „Kino" 1995, nr 2, s. 9.

Jak powstawał *Człowiek z żelaza*

BOLESŁAW MICHAŁEK

W omawianym okresie autor sprawował funkcję kierownika literackiego zespołu „X", którego szefem artystycznym był Andrzej Wajda i gdzie realizowano m.in. *Człowieka z żelaza*.

Na przełomie listopada i grudnia 1979 r. rozpoczęła się realizacja gigantycznego serialu TV *Z biegiem lat, z biegiem dni*. Przedsięwzięcie to miało się ciągnąć przez całą wiosnę i połowę lata 1980 r., ale też materiał był olbrzymi. Skąd się wzięła idea tego serialu telewizyjnego o Krakowie końca zeszłego i początku obecnego stulecia?

Cofnijmy się do przełomu roku 1977/1978. Wajda współpracował wtedy trwale z krakowskim Starym Teatrem. Był to okres, kiedy niegdyś słynny teatr przeżywał na nowo okres wielkości. Tu przyciągnięty został Wajda. Wystawił był głośne w świecie inscenizacje *Biesów* Dostojewskiego (powtórzone potem w Ameryce), *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego, *Emigrantów* Sławomira Mrożka i osobliwą improwizację na motywach *Idioty* Dostojewskiego pt. *Nastasja Filipowna*. Zimą 1977/1978 r. przystąpił do prób spektaklu zatytułowanego *Z biegiem lat, z biegiem dni*, którego podtytuł brzmiał *Opowieść teatralna na jedną noc albo trzy wieczory*. Ten podtytuł informował, że przedstawienie trwające ponad siedem godzin można było grać albo przez trzy wieczory, albo przez jedną całą noc...

Był to montaż fragmentów kilkunastu utworów scenicznych i powieściowych, powstałych na przełomie XIX i XX wieku, utworów znanych, ale i zupełnie zapomnianych. Łączyło je to, że wszystkie rozgrywały się w Krakowie między latami siedemdziesiątymi XIX wieku a rokiem 1914. Autorka scenariusza, Joanna Olczak-Ronikier, z wielką zręcznością połączyła wątki różnych sztuk, zmieniając postacie, mieszając życiorysy, grupując opowiadanie wokół historii dwóch krakowskich rodzin w ciągu czterdziestu lat. Tak więc dziecko, które płacze się wokół pierwszego epizodu, okaże się surowym ojcem w ostatnim odcinku, a niewinna, nieśmiała panienka stanie się pod koniec zgorzkniałą, nieznośną, tyraniczną panią Dulską itd. Przez te dwie rodziny przepływa historia. Historia Krakowa z jego prowincjonalnym, mieszczańskim obyczajem, zakłócanym modernistycznymi zrywami, szaleństwami, tęsknotami; także z historią polityczną Polski – od nie zagojonych jeszcze ran powstania styczniowego, przez okres galicyjskiego lojalizmu przełomu wieku, aż po nowy zryw w przededniu wojny światowej, kiedy w Krakowie zaczęła się realizować idea niepodległej Polski:

Legiony Piłsudskiego. Było w tym coś niezwykłego: opowieść zanurzona w mieszczańskim życiu, w mieszczańskich buntach obyczajowych i artystycznych – nagle, pod koniec długiego przedstawienia, nabierała żywych kolorów: wyłaniała się z niej nowa wartość, nowa mentalność – zapowiedź niepodległego państwa.

To był eksperyment teatralny, a przedmiotem eksperymentu był czas: historyczny i sceniczny zarazem. Widz oglądający ponadsiedmiogodzinne przedstawienie przez całą niemal noc otrzymywał nowe zupełnie doświadczenie. Nie czuł logiki i rytmu teatralnego spektaklu, zanurzał się powoli w codzienności, śledził powikłane losy postaci, tak jak się obserwuje losy ludzkie, nie w sztuce, a w życiu, i to wszystko przemieniało się powoli w historię: historię miasta, ludzi, kraju. Premiera odbyła się w krakowskim Starym Teatrze 29 marca 1978 r. Zjechali się na premierę goście z całej Polski, w przerwach podawano, fin de siècle'owym obyczajem, absynt. Przez jedną noc, aż do piątej rano żyliśmy w Krakowie sprzed osiemdziesięciu lat. Potem przez wiele miesięcy spektakl był wystawiany trzy razy w tygodniu po jednej trzeciej i raz, w sobotę w całości.

Ale że widowisko przypominało swym kształtem serial telewizyjny, więc od samego początku nieomal była mowa o tym, żeby je przekształcić *w wolnej chwili* w serial telewizyjny. Był scenariusz, którego forma dramaturgiczna była już wypróbowana na krakowskiej scenie, były gotowe pomysły inscenizacyjne, świetni krakowscy aktorzy, sporo naturalnych wnętrz krakowskich i krakowskich ulic, które ciągle przypominają te z przełomu wieku; słowem, wydawało się w pierwszym momencie, że wystarczy to wszystko sfotografować, może nawet z ograniczonym udziałem reżysera, a przede wszystkim przy pomocy operatora, Edwarda Kłosińskiego. Chodziło tylko o to: kiedy to zrobić, kiedy nastąpi pauza w pracy filmowej?

Jesienią 1979 r. Wajda, niezbyt zadowolony z *Dyrygenta,* przygotowywał się powoli do następnego filmu – do *Sprawy Dantona.* Pertraktacje koprodukcyjne wlokły się już prawie trzy lata, zniecierpliwiony Wajda uznał, że nadszedł właściwy moment. 26 listopada przystąpiono do zdjęć, które miały się ciągnąć przez 129 dni, a potem jeszcze 87 dni pracy nad montażem! Dla Wajdy i jego ekipy był to okres niesamowicie długi. Zawsze pracował bardzo szybko, bał się, żeby ekipy i siebie samego nie znudzić.

Pracował nad tym serialem bez zwykłego entuzjazmu; skarżył się trochę, że musi drugi raz robić to, co już raz zrobił. Wiele scen powierzał asystentom, a przede wszystkim operatorowi, Edwardowi Kłosińskiemu. Przyjeżdżał często do Warszawy, doglądał spraw w Zespole „X" i w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, którego był teraz przewodniczącym. W lutym 1980 r. pojechał na kilka dni do Berlina Zachodniego przedstawić na festiwalu *Dyrygenta.* Sam zaproponował ten festiwal jako miejsce prezentacji, był zniechęcony zeszłorocznym niepowodzeniem *Bez znieczulenia* w Cannes, zwłaszcza że do tamtego filmu przywiązywał wielką wagę. Do Berlina jechał niechętnie, bez przekonania. Film doskonale przyjęty przez publiczność nie zyskał zbyt wielkich laurów: nagrodę dla Andrzeja Seweryna za rolę młodego dyrygenta. Wydawało się Wajdzie, że prawdziwie wielką kreację w tym filmie stworzyła Krystyna Janda, jej postać niosła cały film, z tą postacią autor najbardziej się identyfikował.

Zniechęcony tym wszystkim, lekko znudzony pracą nad *Z biegiem lat...*, a prace nad adaptacją *Sprawy Dantona* posuwały się leniwie. Był w dość pesymistycznym nastroju, myślał ciągle o tym, że najwybitniejszym filmem tych lat pozostał *Człowiek z marmuru*. Pytał: czy jeszcze kiedyś zrobię podobny film? A może uda się nakręcić ciąg dalszy...?

* * *

14 sierpnia 1980 r. rano pierwsza zmiana w Stoczni im. Lenina w Gdańsku ogłosiła strajk. Powód: żądanie powrotu do pracy wyrzuconej robotnicy Anny Walentynowicz i 100 zł dodatku drożyźnianego. Kiedy robotnicy zgromadzili się przed budynkiem dyrekcji, na dźwigu pojawił się niespodziewanie, wyrzucony przed czterema laty ze Stoczni, elektryk nazwiskiem Lech Wałęsa. Przyszedł przez płot na wiadomość, że w Stoczni wybuchł strajk. Objął przewodnictwo. Obydwa żądania zostały stosunkowo szybko spełnione i właściwie strajk stoczni stracił rację bytu.

Ale w ciągu dwóch dni, między 14 a 16 sierpnia, do strajku dołączyły się inne zakłady Wybrzeża – Stocznia Komuny Paryskiej w Gdyni i grupa miejscowych fabryk. Był to moment bezradności. Tak się zaczął wielki strajk Wybrzeża, do którego niebawem dołączyły setki fabryk całego kraju; strajk, który miał odmienić bieg historii Polski.

W Warszawie, dokąd słabo docierały wiadomości z Wybrzeża, dotarła do nas wtedy ulotka strajkujących stoczniowców.

MIESZKAŃCY TRÓJMIASTA!

W związku z masową dezinformacją przedkładamy wam informacje o aktualnej sytuacji strajkowej.

Strajki trwają.

Aktualnie strajkuje ok. 320 zakładów Trójmiasta, strajki są typu okupacyjnego. Został utworzony Międzyzakładowy Komitet Strajkowy z siedzibą w Gdańskiej Stoczni im. Lenina i on jest naszym jedynym przedstawicielem do rozmów z władzami.

Strajkowe Komitety Zakładowe utrzymują porządek w zakładach pracy.

Jest porządek, nie ma żadnych incydentów, możecie być spokojni o nas.

WYTRZYMAMY

MIĘDZYZAKŁADOWY KOMITET STRAJKOWY

Wolna Drukarnia Stocznia Gdynia

21.08.80 r.

Do rozmów z władzami doszło dopiero w dziewięć dni po rozpoczęciu strajku, 23 sierpnia 1980 r. Ale przez owych dziewięć dni strajku postulaty były już jasno sformułowane. Było 21 postulatów, wśród nich: *akceptacja niezależnych od Partii i pracodawców, wolnych związków zawodowych, wynikająca z ratyfikacji przez PRL Konwencji nr 87 Międzynarodowej Organizacji Pracy dotyczącej wolności związkowej*; *zagwarantowanie prawa do strajku*; *przestrzeganie wolności słowa*; *wyprowadzenie kraju z kryzysu gospodarczego*; *zniesienie przywilejów MO, SB i aparatu partyjnego* itd.

* * *

Wiadomości, które docierały do nas, do Warszawy, były skąpe i niejasne. Prasa, radio i telewizja mówiły o *przerwach w pracy*, a przedstawiano te *przerwy* jedynie jako przyczynę dolegliwości życia codziennego. Reporterzy telewizyjni i radiowi mówili o bananach gnijących na nie rozładowanym statku, o matkach, które z powodu strajku komunikacji miejskiej muszą pieszo chodzić po dzieci do szkoły itp. Echo tych metod miało się potem odezwać w filmie *Człowiek z żelaza*. O tym, czego strajkujący się domagali, w ogóle nie było mowy w środkach masowego przekazu. Sytuacja z dnia na dzień wydawała się coraz bardziej dramatyczna. Wajda pamiętał, że w czasie fali strajków w grudniu 1970 r. – kiedy błysnął mu pomysł nakręcenia filmu o tym – nie było prawie żadnych materiałów filmowych. Jako prezes Stowarzyszenia Filmowców rozpoczął usilne starania w Ministerstwie Kultury i Sztuki o wysłanie ekipy warszawskich dokumentalistów, żeby kręcili reportaż o strajku. Natrafił na silny opór. Nie było w tradycji zbierania dokumentacji filmowej i fotograficznej z wielkich zdarzeń historycznych, których sens nie był z góry wiadomy. Dokumentowano przede wszystkim zdarzenia *pewne*, starannie wyreżyserowane, które mogły – i musiały! – wejść do oficjalnej historii. Dlatego też, gdy się ogląda kroniki filmowe z dawnych lat, nie ma się wrażenia dokumentów życia, lecz wrażenie bezustannego spektaklu publicznego. Zmieniał się styl tego spektaklu – raz bardziej swobodny, raz bardziej sztywny – ale życie nie reżyserowane przedzierało się tylko bokiem, nie przez oficjalną kronikę filmową, lecz przez indywidualne filmy polskich dokumentalistów.

A strajk na Wybrzeżu? Nikt, dosłownie nikt jeszcze nie wiedział, jaki obrót przyjmą sprawy. Jednak w miarę jak wzrastało napięcie, opór słabł, wreszcie wyrażono zgodę, by ekipa dokumentalistów z dwoma reżyserami, Zajączkowskim i Chodakowskim, udała się do Gdańska. Czy stoczniowcy wpuszczą ich na swój silnie strzeżony teren? To nie było jasne, wiadomo, że reporterów oficjalnej telewizji nie wpuszczono; zbyt wiele pojawiało się w owych dniach zniekształceń, półprawd i jawnych nieprawd. Ale filmowcy, rekomendowani przez Stowarzyszenie Filmowców – to co innego. Wpuszczono ekipę na teren stoczni, miała sfilmować potem ostatni etap pertraktacji między Komitentem Strajkowym i delegacją rządową. Powstał bezprecedensowy dokument nazwany *Robotnicy 80*.

Jednocześnie grupa intelektualistów i artystów zredagowała znany apel skierowany do rządu i do strajkujących robotników. Wśród pierwszych podpisujących był Andrzej Wajda. Wywołało to pewne wrażenie. Wajda należał do tych prominentów polskiej kultury, którzy dotąd nie podpisywali podobnych apeli. Uważał, że nie powinien podpisywać aktów protestu, jak długo w ramach oficjalnej kinematografii ma możliwość robienia filmów takich, jakie chce robić, z przesłaniem, jakie chce przekazać. W 1976 r. nie podpisał petycji grupy intelektualistów protestujących przeciwko zmianom w konstytucji. Realizował wtedy *Człowieka z marmuru*, uważał, że może go to pozbawić możliwości skończenia filmu, a powstanie *Człowieka z marmuru* uważał za ważniejsze niż jeszcze jedno nazwisko na długiej liście sygnatariuszy. Ale tym razem sytuacja była inna. Istniało prawdziwe zagrożenie bytu narodu. *Tylko rozwaga i wyobraźnia* – głosił manifest – *może dziś doprowadzić do porozumienia w interesie naszej wspólnej ojczyzny*.

Siedzieliśmy więc w Warszawie, niedokładnie poinformowani, co naprawdę działo się w Gdańsku. Linie telefoniczne z Gdańskiem były zablokowane, jedynie od czasu do czasu pojawiał się ktoś z ekipy realizowanego na Wybrzeżu przez nasz Zespół krótkiego filmu telewizyjnego pt. *Natrętna sąsiadka*, nie mającego zresztą z wydarzeniami nic wspólnego.

* * *

28 sierpnia 1981 r. Wajda zdecydował się jechać do Gdańska przekonać się na własne oczy, jak wygląda sytuacja. Pamiętał, że kiedy w 1970 r. wystąpił z ideą robienia filmu – było za późno; sprawy były już pogrzebane, a on sam nie był świadkiem niczego. Pretekstem do wyjazdu był ów film *Natrętna sąsiadka*; jako prezes Stowarzyszenia Filmowców chciał też dojrzeć pracę dokumentalistów, Zajączkowskiego i Chodakowskiego.

Poleciał do Gdańska rannym samolotem i prosto z lotniska udał się do strajkującej Stoczni im. Lenina. Bramy były zamknięte, obawiano się ciągle prowokacji, straż robotnicza nie wpuszczała na teren zakładu nikogo. Przed bramą zgromadzony był tłum ludzi: rodziny strajkujących, dziennikarze, widzowie; na bramie widniał słynny obraz papieża Jana Pawła II, sztandary biało-czerwone i tysiące kwiatów. Przez głośniki słychać było raz po raz komunikaty Komitetu Strajkowego. W portierni, gdzie dyżurowała Straż Robotnicza, poprosił o wpuszczenie na teren stoczni. Podał swoje nazwisko, dodając: autor *Człowieka z marmuru*... Szybko uzyskał zgodę Komitetu Strajkowego. Kiedy szedł w stronę budynku, w którym obradował Komitet, słynnego już budynku BHP, eskortował go młody stoczniowiec ze Straży Robotniczej.

– Panie Andrzeju – powiedział młody człowiek – powinien pan zrobić teraz nowy film – „Człowiek z żelaza"...

Następnego dnia w Strajkowym Biuletynie Informacyjnym *Solidarność*, w numerze 11., obok innych wiadomości z ostatniej chwili – o tym, że zakłady przemysłowe Słupska dołączyły się do strajku solidarnościowego, że są represje w Elblągu – ukazał się wywiad z Andrzejem Wajdą.

ANDRZEJ WAJDA W STOCZNI GDAŃSKIEJ

Dzisiaj przybył na teren Stoczni Gdańskiej wybitny polski reżyser Andrzej Wajda, autor głośnego filmu „Człowiek z marmuru". Korzystając z obecności czołowego twórcy polskiego kina, poprosiliśmy go o kilka słów dla „Solidarności".

Redakcja: *Jest Pan autorem jednego z najlepszych polskich filmów o współczesnej tematyce robotniczej. Myślę o „Człowieku z marmuru". Film ten znają prawie wszyscy strajkujący robotnicy. Jego akcja kończy się właśnie tutaj, na terenie Stoczni Gdańskiej. Jak widzi Pan swój film z perspektywy 10-ciu lat w świetle ostatnich wydarzeń?*

Wajda: *Zawsze marzyłem o tym, bym mógł zrobić dalszy ciąg tego filmu. Myślę, że byłbym bardzo szczęśliwy, gdyby udało mi się zrobić film, który byłby opowiadaniem o synu bohatera „Człowieka z marmuru". Historia syna. Myślę, że w międzyczasie wy dopisaliście tę historię, dopisaliście ją czynami. Ich obrazem są obecne wydarzenia. Dlatego też wiadomo już, jak ta historia wygląda. Ona już się stała, już się wydarzyła. Miejmy jeszcze nadzieję, że się*

szczęśliwie zakończy, gdyż jej zakończenie jest tym, co napawa wszystkich największą troską.

Redakcja: *Akcja filmu „Człowiek z marmuru" kończy się 10 lat temu. Dzisiaj, jak Pan mówi, wypełnia się nadzieja, która była przesłaniem tego filmu. Autorami obecnych wydarzeń są ludzie, którzy nigdy nie byli „ludźmi z marmuru". Oni raczej co roku składali kwiaty na ich grobach. W ten sposób zmienił się jak gdyby ich rodowód. Rodowód przywódców strajku. Jak Pan ze swojej strony widzi tych ludzi i motywy ich działania?*

Wajda: *Myślę, że zachodzi tutaj jakaś kontynuacja, że jeżeli chciałbym zrobić dalszy ciąg tego filmu, to dlatego, że rozumiem to, czego jest nam najbardziej potrzeba i co jest bardzo ważne – poczucie naszej kontynuacji. Twierdzę, że nic nie zaczyna się od początku, że wszystko gdzieś i kiedyś ma swoje korzenie. Myślę, że nie jesteśmy uczciwymi ludźmi od poniedziałku, tylko że i przedtem byli jacyś uczciwi ludzie. I nawet jeżeli ponieśli oni klęskę, a przynajmniej nie odnieśli sukcesu, to nie byłoby dobrze, gdybyśmy wszyscy zaczynali od dziś. Dlatego chciałbym zrobić kontynuację tamtego filmu, bo mam poczucie, że udało mi się w tym filmie powiedzieć coś prawdziwego, że ukazałem postać robotnika, który ma swój honor, swoją ambicję i swoją świadomość klasową. Chciałbym więc zobaczyć, jak wygląda syn takiego człowieka. Myślę, że nie jest bez znaczenia fakt, iż jest on synem „człowieka z marmuru", że nie zawiedzie go. Innymi słowy, że prowadzi dalej sprawę ojca.*

Muszę zaznaczyć, że przyjechałem do Stoczni przed chwilą, toteż chcę się rozejrzeć i wiele spraw przemyśleć.

Redakcja: *Na zakończenie tej rozmowy chcielibyśmy zapytać Pana o pierwsze wrażenia ze Stoczni.*

Wajda: *Pierwsze wrażenia to właśnie to, co dochodzi do nas, do Warszawy, a także do innych miast. Jest to mianowicie wrażenie spokoju, wrażenie absolutnej pewności siebie, wrażenie czegoś odświętnego, podniosłego i niezwykłego. Czuję, że jestem świadkiem jakiegoś fragmentu naszej historii, co nieczęsto się zdarza. Przeważnie historia przechodzi obok nas, a tutaj się ją czuje, tutaj widzi się jej obecność bezpośrednią.*

Redakcja: *Dziękujemy.*

W dwa dni później, wraz z milionami widzów w Polsce i na całym świecie, 30 sierpnia wieczorem, oglądał Wajda historyczną scenę podpisania porozumienia gdańskiego.

* * *

To było we wrześniu – wspomina Aleksander Ścibor-Rylski – wpadł do mnie Wajda i powiedział: No cóż, Olek, robimy „Człowieka z żelaza", wróciłem ze Stoczni i takie mam zamówienie. Przyjąłem to jako rzecz tak oczywistą, powstał tylko problem, co napisać i jak szybko uda się to zrobić. W sierpniu byłem za granicą, miałem więc sporo kłopotów z odtworzeniem przebiegu wypadków. Na szczęście pomogło mi wielu ludzi, często nawet nieznajomych, którzy na wieść o tym, że będziemy robić ten film, zgłosili się do mnie dostarczając masę ciekawych materiałów: nagrań magnetofonowych, zapisków, pamiętników, dzienników, fragmentów przemówień, ulotek, wydawanych w sierpniu gazet.

Człowiek z marmuru

Człowiek z żelaza

Wszystkie te nieocenione wręcz źródła wykorzystałem w scenariuszu, oczywiście tylko w ułamkowej części...

Aleksander Ścibor-Rylski myślał więc intensywnie o scenariuszu, a Wajda tymczasem już 8 września powrócił do Gdańska, gdzie w osiem dni po historycznym porozumieniu rozpoczynał się kolejny Festiwal Filmów Fabularnych.

To był dziwny festiwal, ów VII Krajowy Festiwal Filmów Fabularnych. Były na tym festiwalu różne filmy, w tym pięć filmów Zespołu „X" – *Ćma* Tomasza Zygadły, *Gorączka* Agnieszki Holland, *Kobieta i kobieta* Ryszarda Bugajskiego i Janusza Dymka i *Olimpiada 40* Andrzeja Kotkowskiego, wreszcie *Dyrygent* Andrzeja Wajdy. Ale wszystko stało pod znakiem wydarzeń, które rozegrały się w tym miejscu przed kilkoma dniami. Głównym wydarzeniem stał się przegląd filmów dokumentalnych, zatrzymanych dotąd w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, o robotnikach i ich warunkach życia, a także zorganizowany z niemałym trudem pierwszy publiczny pokaz dokumentu, który miał się potem stać tak głośny: *Robotnicy 80*.

Odbyło się też tradycyjne Forum Stowarzyszenia Filmowców. Wajda, w imieniu Prezydium Zarządu Głównego, wygłosił dłuższy referat – powstały we współpracy z Krzysztofem T. Toeplitzem. Odbijał on nie tylko jego myśli, ale i całego środowiska filmowego, o tym, czym jest, czym powinien być film.

Drogie Koleżanki,

Drodzy Koledzy,

tego roku Prezydium naszego Stowarzyszenia postanowiło przedstawić Wam pod dyskusję na dorocznym Forum kilka myśli, dotyczących obowiązków ludzi naszego zawodu wobec kraju, w którym żyjemy, i chwili, którą wspólnie przeżywamy. W latach ubiegłych mówiliśmy na tym Forum o palących problemach naszego zawodu i naszego warsztatu pracy – kinematografii polskiej. Sądzimy, że chwila obecna wymaga jednak spojrzenia szerszego i zabrania głosu na tematy bardziej generalne.

Nie możemy także – przez fałszywą skromność – zapominać, że właśnie tu, na tej sali, w roku 1977 środowisko nasze przeciwstawiło się solidarnie i z całą energią tym samym w istocie przejawom autokratyzmu administracyjnego, nonszalanckiemu lekceważeniu głosu i postulatów naszej społeczności, które w innym wymiarze i na innym terenie wzbudziły obecnie gniew klasy robotniczej – w Stoczni Gdańskiej, w Szczecinie, na Śląsku, w wielu przemysłowych ośrodkach naszego kraju.

Jeśli stawiamy sobie więc pytanie: jaki jest podstawowy obowiązek artysty wobec polskiej rzeczywistości współczesnej?

- to odpowiedź na nie może być tylko jedna: JEST TO OBOWIĄZEK MÓWIENIA PRAWDY.

Mimo pozornej ogólnikowości tej odpowiedzi pozostaje niewzruszonym faktem, że jedynie prawda jest tą drogą, która może wyprowadzić nas z obecnego kryzysu, przywrócić wzajemne zaufanie pomiędzy ludźmi, a także zaufanie pomiędzy społeczeństwem a władzą, wyzwolić twórcze siły naszego narodu.

Jesteśmy jednak przekonani, że mówienie prawdy oznaczać musi dzisiaj akt odwagi i wyobraźni, polegający przede wszystkim na zerwaniu z dotychczasowymi schematami, przez które zwykliśmy patrzeć na społeczeństwo polskie. Niesku-

teczność wielu subiektywnie uczciwych haseł i przedsięwzięć zmierzających do naprawy Rzeczypospolitej bierze się naszym zdaniem stąd, że adresowane są one do wyimaginowanego społeczeństwa, które w rzeczywistości nie istnieje, a więc które nie może dać na te hasła żadnego odzewu. Wiele naszych kampanii planowanych jest na nieaktualnych już mapach społecznych – stąd tak trudno jest dotrzeć do upragnionych celów.

A więc obowiązek mówienia prawdy oznacza przede wszystkim obowiązek rzetelnego opisu naszej rzeczywistości. Trzeba sobie jasno powiedzieć, że Polska nie jest już tym krajem, którym była 35, 20 lub 10 lat temu. Powstały tu nowe grupy i sytuacje społeczne, utwierdziły się nowe i inne przekonania, zmieniła psychika społeczeństwa. Są słowa, z oficjalnego słownika, które już nic nie znaczą, są schematy, które nie odpowiadają żadnej prawdzie. Przyjrzyjmy się choćby kilku wybranym aspektom z tego obrazu.

Dziś jest już sprawą dla wszystkich oczywistą, jak fałszywym, wygodnym i zakłamanym był obraz klasy robotniczej, widzianej przez okulary oficjalnej propagandy. Do złudzenia powtarzało się u nas formułki o kierowniczej roli klasy robotniczej w naszym kraju. Ale równocześnie na obszarach zastrzeżonych jako tabu znajdowały się prawdziwe konflikty i problemy nurtujące tę klasę, wszystkie jej autentyczne myśli i emocje. Robotnik pojawiał się jako bohater telewizyjnych reportaży lub na pierwszych stronach gazet, ale zawsze jako dodatek do maszyny lub automat do powtarzania cudzych często słów i myśli. (...)

Wyimaginowany, nieprawdziwy obraz polskiego robotnika – tej naprawdę kierowniczej siły narodu dźwigającej na swoich barkach los naszego kraju – był podstawowym elementem fałszywego obrazu rzeczywistości społecznej w Polsce, obrazu, który bieg wypadków przekreślił w jednej chwili.

Następnym ważnym problemem, którego nie wolno nie dostrzegać, jest niemożność istnienia zdrowego społeczeństwa bez zdrowych i powszechnie akceptowanych kryteriów moralnych. Tymczasem jest zjawiskiem powszechnym i wielokrotnie pokazywanym w naszych filmach, że współczesne społeczeństwo polskie posługiwało się kilkoma różnymi kodeksami moralnymi, z których tylko nieliczne zasługują naprawdę na tę nazwę. Jedne więc reguły postępowania rządzą robieniem majątków i zabezpieczeniem sobie materialnego dobrobytu. Co innego mówi się na zebraniach, a co innego w kręgu znajomych czy rodziny. Co innego czyta się w gazecie, a o czym innym mówi i wie doskonale ulica. W imię taktyki, dla świętego spokoju czy osobistego bezpieczeństwa, wybaczamy sobie kłamstwo, nierzetelność czy nielojalność w stosunkach służbowych czy publicznych, prawdomówność zaś, szczerość i prawość zachowując dla kręgu rodzinnego i najbliższego grona przyjaciół.

Mówi się – w kręgu prywatnym, oczywiście – że współczesne społeczeństwo polskie jest głęboko zdemoralizowane w jego stosunku do pracy, do mienia społecznego, do instytucji życia publicznego, i jest to niewątpliwie prawda. Ale trzeba także powiedzieć, że całkowicie inne postawy obowiązują w gronie rodzinnym i małych, nieformalnych grupach koleżeńskich i przyjacielskich, że czego innego uczymy nasze dzieci. Powstaje więc pytanie, czy może być zdrowe społeczeństwo pogrążone tak głęboko w osobliwej schizofrenii moralnej i czy zadaniem sztuki nie jest zastanowienie się, co wyparło moralność prawdziwą

z terenu moralności publicznej oraz uporczywe optowanie na rzecz jednolitego kodeksu moralnego, obowiązującego zawsze i wszystkich? (...)

Przez długie lata jednak sugerowano nam, że postulat wolności myśli, sumienia, poglądów jest wymysłem grupek intelektualistów, nie rozumiejących istotnego procesu historycznego. Lansowano przekonanie, że robotnikom, że większości społeczeństwa wystarczy strawa duchowa dostarczona przez program telewizyjny, symplicystyczną prasę i popularną kulturę dla maluczkich.

Tymczasem postulat wolności dyskusji, wyrażania różnych, lecz służących dobru ojczyzny poglądów, postulat swobody wypowiedzi znalazł się wśród postulatów klasy robotniczej. Sądzimy, że od tej pory nie można już będzie lekceważyć tego faktu i hasła wolności nie da się już odłączyć od programu socjalizmu w Polsce.

Przytaczamy te problemy jedynie wyrywkowo, zdając sobie sprawę z istnienia wielu innych, chodzi jednak o to, że ich podjęcie wymaga oderwania się od dotychczasowych schematów myślowych, przestarzałych tabu, rytualnych wierzeń.

Musimy mieć odwagę pytania na nowo o to, kim jesteśmy, gdzie żyjemy, jakie prawa rządzą naprawdę naszym światem? (...)

Wiele nieporozumień narosło naszym zdaniem wokół tak zwanego ideału narodowego.

Ci, którzy „idą krzycząc: Polska, Polska!" nie zawsze – o czym wiedział już Słowacki – najgłębiej i najmądrzej odbity mają jej wizerunek w sercach i umysłach. Istotny problem polega nie na deklaracji patriotycznej, służącej zresztą często różnym formom dyskryminacji, ale na tym, jakie wartości tradycji narodowej chcemy przedłużać i rozwijać. Nasz naród żywo reaguje na symbole naszej tradycji i historii i nigdy nie pozwoli sobie wyrwać ich z pamięci. Chodzi jednak o to, na ile operowanie tymi symbolami nakłania nas do współczesnego działania i myślenia, do prawdziwie patriotycznej troski, na ile zaś jest jedynie jałowym, kwietystycznym wzruszeniem, tanim sentymentem lub wręcz zasłoną dymną dla samouspokojenia, zadufania i marazmu – jeśli już nawet nie szowinizmu i nienawiści. Wielkość naszych przodków nie może usprawiedliwiać naszej własnej małości – ideał obrócony w przeszłość może stać się również ideałem reakcyjnym.

Zdarza się często, że znużeni jałowością codziennych zmagań odczuwamy przede wszystkim ich paradoksalność, bezsens, niekiedy groteskowość. A jednak nie wolno nam zapominać, że na tle tej pozornie groteskowej rzeczywistości zarysował się obecnie autentyczny ruch setek tysięcy ludzi, którzy w tej właśnie rzeczywistości przeżywają poczucie swojej siły, doznają sukcesów i klęsk. (...)

Nikt nie da nam gotowej recepty na film polski. Każdy z nas, na miarę swego talentu i odwagi, musi poszukiwać jej sam. Ale znaleźć ją może tylko wówczas, jeśli przyglądając się uczciwie rzeczywistości współczesnej, znajdzie w niej nie pomniejszoną i spreparowaną, lecz pełną i autentyczną skalę ludzkiego wysiłku, cierpienia, tragedii i poszuka w niej sensu ludzkiego duchowego zwycięstwa.

Tak rozumiemy – w najogólniejszym zarysie, który dyskusja powinna pogłębić i wzbogacić – obowiązki artysty-filmowca wobec polskiej rzeczywistości współczesnej. Spełnienie tego obowiązku, będącego obowiązkiem artystycznym i obywatelskim zarazem, należy do nas. (...)

Naszym wspólnym obowiązkiem jest tworzyć film dla widza. W dzisiejszym świecie kultury kino jest jedynym miejscem, gdzie codziennie realizuje się równość szans kulturalnych dla wszystkich, gdzie odbywa się także zbiorowy – adresowany do przeżywającej wspólne emocje widowni – dyskurs o Polsce i świecie współczesnym. Tego przeżycia nie może zastąpić żaden inny środek przekazu, nie może zastąpić go telewizja.

Wchodząc na salę kinową wiemy od razu, czy film, który chcemy obejrzeć, będzie zły czy dobry, ważny czy bez znaczenia – mówi nam o tym ilość widzów siedzących na sali. Żadna inna sztuka nie zależy w tym stopniu od solidarności zbiorowej, nie jest też w tym stopniu co kino wykwitem wspólnych, łączących różnych ludzi upodobań. Mogą to być upodobania powszechne; nikt się nie dziwi (ale też nie napawa dumą) z powodu sukcesu filmów z życia przedwojennych sfer wyższych, adaptacji utwierdzonych przez lektury domowe i szkolne klasyków, lub sukcesu obrazów, których zewnętrzna symbolika odwołuje się do od dawna zakodowanych wzruszeń i sentymentów. Zastanowić musi jednak, że miliony ludzi w Polsce zechciały obejrzeć zakończony tragicznie film o murarzu, że tłoczymy się, aby poznać problemy sumienia pracowników nauki, rozterki prowincjonalnych aktorów, rozwój duchowy zaopatrzeniowca, który poczuł, że jest kimś więcej.

Od nas zależy, czy i jaka nowa świadomość społeczeństwa polskiego rodzić się będzie na salach kinowych. Nieustanna pamięć o tej prawdzie jest naszym obowiązkiem. (...)

Takie są myśli, które Prezydium Stowarzyszenia Filmowców Polskich postanowiło przedstawić Wam, Koleżanki i Koledzy, pod rozwagę, rozumiejąc, że w chwili kiedy niepokój o stan Ojczyzny jest w umysłach wszystkich, każdy winien uczciwie wejrzeć w swoje wobec innych powinności.

* * *

Zaraz po gdańskim festiwalu, w połowie września 1980 r., Wajda miał wyjechać do Salonik, gdzie był oczekiwany na festiwalu filmowym. A stamtąd wraz z żoną mieli pojechać na maleńką wyspę Skopelos w archipelagu północnych Sporadów. Ale w Salonikach się nie pojawił. Byliśmy wtedy z żoną w Grecji. W gazetach greckich ukazała się wiadomość, że Wajda nie został wypuszczony z Polski. Znając jego niechęć do festiwali filmowych, nie sądziłem, żeby to była prawda. Okazało się potem, że pozostał w Warszawie z prostego powodu. Rząd zdecydował o poważnych cięciach budżetowych, które dotknęły również kinematografię. Wyglądało, że trzeba będzie zaniechać wszelkiej produkcji, jeżeli choćby część przewidzianych sum nie zostanie przywrócona. Wajda jako przewodniczący Stowarzyszenia Filmowców prowadził akcję o finanse dla kinematografii.

Gdzieś około 20 września wreszcie spotkaliśmy Andrzeja i Krystynę w maleńkim porcie Skopelos, a potem spędziliśmy razem dziesięć dni, przeważnie na bezludnej plaży Milia. Rozmawialiśmy oczywiście o tym, co się w Polsce zdarzyło, a także o projekcie dalszego ciągu *Człowieka z marmuru* – o owym okrzyku: *Niech pan zrobi „Człowieka z żelaza"*. Ale Wajda, jak się zdaje, wtedy nie bardzo jeszcze wierzył, że film powstanie. Ścibor-Rylski obiecał, że weźmie się do pracy, to prawda, ale czy w nowej sytuacji istnieją realne szanse realizacji?

Trudno było przewidzieć. Wajda zresztą, obserwowałem to nie raz, miewał niesłychanie śmiałe pomysły, żył nimi jakiś czas. A potem, nagle, jakby o tym zapominał, rzucał się z całą energią w inną stronę, czasem po latach powracał do dawnego pomysłu. A tym razem? Rzecz była konkretniejsza – istniały postacie z poprzedniego filmu, istniał nie doprowadzony do końca wątek Birkuta, istniały wreszcie dopiero co zakończone wydarzenia na Wybrzeżu, które miały być tłem i zarazem treścią tego filmu. A, co najważniejsze, Wajda, przekonany, że *Człowiek z marmuru* był jego najlepszym filmem ostatnich lat, myślał z entuzjazmem o ciągu dalszym.

Ścibor tymczasem w Warszawie zastanawiał się. Zadanie nie było łatwe. Istniały warunki, które scenariusz musiał spełnić. Po pierwsze – co oczywiste – musiała to być kontynuacja postaci i zdarzeń *Człowieka z marmuru*: Agnieszka musiała zostać sobą – gwałtowną, dynamiczną dziewczyną zmierzającą wszystkimi sposobami do celu. Maciek Tomczyk, syn Birkuta, chociaż żyjący w innych czasach i w innym otoczeniu, powinien mieć jakieś rysy swego niepokornego ojca, powinien nosić w sobie ideały prawdy, uczciwości, wierności sobie; przez niego właśnie powinno się zrealizować to, czego Birkut z *Człowieka z marmuru* zrealizować nie mógł.

Ale los Birkuta urywał się w tamtym czasie gdzieś w 1970 r. – wtedy przepadł, a dalej była tylko aluzja, że zginął w czasie rewolty robotniczej w grudniu 1970 r. Jeżeli film miał być kontynuacją, to trzeba było wiele wyjaśnić. Nie tylko jaśniej opisać okoliczności śmierci Birkuta, ale także los jego syna, Maćka Tomczyka, w ciągu całego dziesięciolecia od 1970 do 1980. A był to okres obfitujący w wydarzenia, w które Tomczyk – jeśli tylko miałby charakter podobny do ojca – musiał być zamieszany. A więc najpierw rok 1968, kiedy Tomczyk był studentem: manifestacje studenckie, których robotnicy nie poparli. Potem, w 1970 r., rewolta robotników, kiedy z kolei zniechęceni studenci odmówili poparcia robotnikom. Okres ogromnie ważny, wtedy zginął Birkut, wtedy po raz pierwszy polała się krew robotników. Dalej, rok 1976, kiedy wybuchły spontaniczne strajki w różnych punktach kraju, szybko zneutralizowane. I wreszcie rok 1980, sierpień, zakończony porozumieniem władzy z robotnikami. W te wydarzenia musiał być wpisany los Maćka Tomczyka i reporterki Agnieszki. Ten drugi warunek był szczególnie trudny do spełnienia: jaka musi być konstrukcja dramatyczna, żeby to wszystko objąć?

Wreszcie warunek trzeci. *Człowiek z żelaza* powinien mieć podobną do *Człowieka z marmuru* strukturę narracyjną. A więc nie ciągła, epicka opowieść biegnąca przez lata, lecz kilka płaszczyzn opowiadania, ujawniających wybrane momenty z życia bohatera, uzupełniających się, odkrywających stopniowo tajemnicę jego życia i losu. Podobnie jak w *Człowieku z marmuru* potrzebna więc była postać prowadząca opowieść, ktoś, kto chce odkryć tajemnicę Tomczyka, ktoś, kto w miarę opowiadania zrozumie – a widz razem z nim – kim jest główny bohater. Tą postacią już nie mogła być Agnieszka, ona powinna była wpleść się do akcji opowiadania, potrzebny ktoś nowy. Kto? Nad tym przede wszystkim myślał Ścibor-Rylski, kiedy przystępował do pracy: przez kogo opowiedzieć tę historię?

– Przypomniałem sobie niektóre postacie Grahama Greena – opowiadał Ścibor-Rylski – niejasne, dwuznaczne, nie wiadomo po której stronie stojące, które

opowiadają zawiłą historię pełną zwrotow i niespodzianek. Zrozumiałem, że taka powinna być postać prowadząca opowiadanie o Macieju Tomczyku.

Odkąd powstał ten pomysł, Ścibor siadł do pracy i w ciągu dwóch tygodni napisał scenariusz. Postacią prowadzącą stał się dziennikarz radiowy nazwiskiem Winkel, człowiek zgorzkniały, zniechęcony, w miarę cyniczny, gotowy na wszystko, który miał w życiu okres wzlotu, ale szybko zrezygnował. Z jednej strony taka postać, w kontaktach z pozostałymi postaciami, dawała opowiadaniu pewną dwuznaczność, tajemnicę, naturalny dramatyzm. A z drugiej strony ten typ zgorzkniałego cynicznego człowieka, w którym nagle, pod wpływem zdarzeń, budzi się iskra uczciwości, wydawał się prawdziwy dla opisywanej epoki.

* * *

Gdzieś na początku listopada pierwsza wersja scenariusza *Człowieka z żelaza* była gotowa. Scenariusz dawał konstrukcję przyszłego filmu, zarys wszystkich postaci, wiele scen, które weszły ostatecznie do filmu. Chociaż wiele potem zmieniono, ta pierwsza wersja pozostała podstawą przyszłego filmu.

Scenariusz kontynuował wątki *Człowieka z marmuru*, ogarniał cały okres historyczny opuszczony w tamtym filmie, aż po dzień dzisiejszy, wreszcie, opowiadany był w sposób zbliżony do *Człowieka z marmuru*. A jednak pojawiły się wątpliwości, których Wajda chwilowo nie chciał jeszcze czy nie umiał rozstrzygnąć.

Wątpliwość pierwsza, która potem w ciągu realizacji filmu ciągle pojawiała się na nowo: czy Maciej Tomczyk jest przywódcą strajku? Kimś w rodzaju Lecha Wałęsy? W pierwszej wersji Ścibora było to niewątpliwe. W scenach, kiedy Maciek przemawia przed bramą Stoczni, Ścibor posłużył się autentycznymi tekstami Wałęsy z tych dni. Ścibor uważał po prostu, że dokładnie tak brzmiało „zamówienie" złożone przez stoczniowca, kiedy Wajda przyjechał był do Gdańska w końcu Sierpnia. Jeżeli padło słowo *człowiek z żelaza*, stoczniowcy mieli na myśli swego przywódcę z tych dni. Ścibor na pierwszej stronie tego tekstu co prawda zamieścił wzmiankę: *Wszystkie postacie tego scenariusza są dziełem wyobraźni autora, mimo iż przedstawiono je na tle rzeczywistych wydarzeń, jakie niedawno zaszły w Polsce, a w tekście użyto pewnej ilości autentycznych wypowiedzi i dokumentów. Nie należy tych postaci łączyć z żadnymi prawdziwymi osobami, które odegrały istotną rolę w historycznym przełomie roku 1980.* Ta wzmianka miała niejako odsunąć myśl, że chodzi o Wałęsę, a jednak w konstrukcji tej postaci, w roli, jaką odgrywała w opisanych wydarzeniach, był to niewątpliwie on. I tego właśnie Wajda nie był pewny. Czy można mówić o żyjącym człowieku w owym podniosłym tonie, który się przecież narzucał, bez obawy popadnięcia w hagiografię? Czy można, czy wypada wpisać Wałęsę w fikcyjną opowieść, stanowiącą zresztą kontynuację innej, czysto fikcyjnej opowieści? Ścibor utrzymywał, że tak. Tak się często dzieje w literaturze historycznej, to jest postępowanie przyjęte i usankcjonowane. Podobnego zdania, i to przez cały okres zdjęciowy, był operator filmu, Edward Kłosiński. Ale Andrzej się wahał. Myślał o tym, by bohaterem był ktoś „z boku", z „drugiej linii", jeden z tysiąca, który mógłby być przywódcą, miałby do tego wszystkie dane – ale nim nie był. Prawdziwy dylemat – nie tylko treściowy, ale i dramaturgiczny! Ten dylemat miał być rozwiązany dopiero dużo później, już kiedy zdjęcia były zaawansowane.

Druga wątpliwość. W ostatecznej wersji filmu jest krótka scena, kiedy Winkel spotyka pod bramą Stoczni matkę Maćka Tomczyka. Ową Hankę z *Człowieka z marmuru*, która w tamtym filmie opuściła i wyparła się swego męża, Mateusza Birkuta. Matka mówi reporterowi, że syn nie chce się z nią spotkać. Otóż w pierwszej wersji scenariusza Ścibora był to wątek rozwinięty, toczący się w latach siedemdziesiątych. Oto u matki zjawia się któregoś dnia Maciek. Matka mieszka w Zakopanem, w eleganckiej willi, gdzie żyje z pewnym przedsiębiorczym człowiekiem, zwanym Dyrektorem. Kiedy Maciek przyjeżdża, nowy mąż Hanki – Dyrektor, jest umierający: rak. W dziwny sposób Maciek zaprzyjaźnił się z konającym człowiekiem. Godzinami siedział u jego wezgłowia, kiedy matka, zmęczona, zniechęcona uciekała z domu do nowego przyjaciela. Wtedy Maciek do końca znienawidził matkę. Kiedy Dyrektor umarł, opuścił ją bez słowa i na zawsze. Nie reagował już na żadne wezwania, listy, zaklęcia. Również teraz, gdy jest przywódcą strajku, a zrozpaczona matka stoi na próżno przed bramą.

Wajda miał wątpliwości, czy jest sens snuć długą sekwencję, w której Maciek zaplątuje się w inne zupełnie środowisko, inne zdarzenia, bez wyraźnego związku z akcją filmu, chociaż oświetlające od innej strony postać Maćka. Raziło go i to, że postać matki Tomczyka ukazywała się w tej wersji w najczarniejszych kolorach: nie tylko zdradziła i zaparła się swego pierwszego męża, Mateusza Birkuta, ale jeszcze opuszcza cynicznie tego, z którym potem się związała, umierającego na raka Dyrektora. Tego Wajda nie chciał. Zdecydował stosunkowo szybko: całą sekwencję usunął ze scenariusza.

Trzecia wątpliwość: postać Agnieszki. To, że stała się partnerką życiową Maćka, było naturalne i z góry ustalone. Zresztą, być może przypadkiem, zapowiedź takiego rozwoju sytuacji znajdowała się w ostatniej scenie *Człowieka z marmuru*, kiedy razem, ręka w rękę, idą przez nie kończący się korytarz gmachu telewizji, zdecydowani walczyć o film Agnieszki o Birkucie... Ale, czy osoba tak przebojowa, tak gwałtowna, tak zaangażowana jak Agnieszka, zadowoli się rolą towarzyszki życia Maćka, czy będzie tylko u jego boku, a potem w trudnym momencie dla Maćka, czy go opuści?

Mimo wątpliwości, które potem, już w czasie realizacji, miały się mnożyć i narastać, Wajda przedstawił władzom nie zmieniony scenariusz Ścibora. Tak się złożyło, że ludzie, którzy zdecydowali o powstaniu *Człowieka z marmuru* w 1976 r., potem usunięci ze swych stanowisk, minister kultury i sztuki Józef Tejchma i jego ówczesny zastępca Mieczysław Wojtczak, byli znowu osobami odpowiedzialnymi za kinematografię. We wrześniu Tejchma objął z powrotem Ministerstwo Kultury, a Wojtczak został kierownikiem Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR. Jedną z pierwszych spraw, które nowo mianowany minister znalazł na swym biurku, był scenariusz *Człowieka z żelaza*. Miał podobno westchnąć: Na filmie Wajdy skończyłem urzędowanie, od filmu Wajdy, i to na ten sam temat, rozpoczynam je znowu.

Późna jesień 1980 r. była jednak okresem tak niezwykłym, tak otwartym na wszystkie nowe inicjatywy, że w tym momencie decyzja nie musiała się wydawać zbyt ryzykowna. Porozumienie Sierpniowe – a o tym przecież jest film – było podstawowym dokumentem określającym ewolucję społeczną i polityczną kraju. „Solidarność" była już oficjalnie zalegalizowana, zaczynała się tworzyć jej

struktura organizacyjna; Lech Wałęsa był najpopularniejszym człowiekiem w Polsce, uznawanym przez władze jako pełnoprawny partner. Ludzie, którzy przed czterema laty odważyli się dopuścić do realizacji *Człowieka z marmuru*, nie mieli chyba w tym momencie większych oporów. Owszem, prosili reżysera i scenarzystę o umiarkowanie – szczególnie w sposobie traktowania nielegalnej opozycji z jednej strony, a służb milicyjnych z drugiej strony – ale wyrazili zgodę, i to stosunkowo szybko.

* * *

W grudniu 1980 r. znalazł się więc Wajda z zatwierdzonym scenariuszem w ręku, pełen entuzjazmu dla nowego projektu, ale i nie bez wątpliwości co do tego, jak go realizować. Jedno było pewne: trzeba realizować szybko, natychmiast, nie zwlekać ani minuty; a w każdym razie nie czekać na lato, kiedy rozgrywa się akcja wydarzeń sierpniowych. Część zdjęć nie przedstawiała trudności w tym sezonie: wspomnienie z grudnia roku 1970, również sceny realizowane we wnętrzach naturalnych. Ale przecież w tym opowiadaniu głównym obiektem, do którego opowiadanie ciągle wraca, była brama Stoczni im. Lenina w Gdańsku, ukwiecona sierpniowymi kwiatami, wokół niej ludzie w letnich strojach, natura w pełnym rozkwicie. Zdecydował się więc budować w warszawskim studio replikę słynnej bramy. Alan Starski zbudował taką wierną kopię stosunkowo szybko. Potem miało się okazać, że ta staranna budowla nie spełniła pokładanych w niej nadziei.

Pojawiła się też sprawa obsady. Co do postaci, które przechodzą z *Człowieka z marmuru* – Maćka (Jerzy Radziwiłowicz), Agnieszki (Krystyna Janda) i innych epizodycznych postaci – nie było wątpliwości. Ale w tekście Ścibora pojawiła się postać nowa i ważna: dziennikarz Winkel. Wajda zwrócił się najpierw do Zbigniewa Zapasiewicza, który tak wspaniale zagrał rolę dziennikarza w *Bez znieczulenia*. Skupiony, inteligentny, dysponujący niebywałą techniką aktorską, Zapasiewicz wydawał się w pierwszej chwili postacią wymarzoną. Rozpoczęto nawet pierwsze z nim zdjęcia. I wtedy okazało się, że Zapasiewicz Winklem być nie może. Jego wygląd intelektualisty, jego ruchy, penetrujące spojrzenie, jego błyskotliwa inteligencja – wszystko to nie zgadzało się z postacią lichego, rozdeptanego przez życie dziennikarzyny, który niczego już w życiu nie chce, na nic nie liczy, przyjmuje bez protestu każdą brudną robotę.

Wajda rozumował tak: Zapasiewicz jest wspaniałym aktorem, niezwykle skomplikowanym psychologicznie; gdyby grał owego lichego człowieka wprost, nikt by w tę prostotę nie uwierzył. Po to, żeby tajemnica tego człowieka wyjawiła się, żeby całe owo skomplikowanie rozwinęło się, słowem, żeby stał się wiarygodny, trzeba byłoby dopisać nowe sceny, nowe wątki, pójść w głąb postaci. A przecież nie to miało być głównym tematem filmu; centralną postacią musiał przecież pozostać ten, który pojawi się za plecami Winkla, *człowiek z żelaza*, Maciej Tomczyk.

To była bardzo trudna decyzja: Zapasiewicz bardzo chciał uczestniczyć w tym przedsięwzięciu, ale w końcu, jak się zdaje, zrozumiał, że postaci Winkla zagrać nie może i nie powinien. Po pierwszym tygodniu zdjęciowym Zapasiewicz opuścił plan, a jego miejsce zajął Marian Opania. Jego własna osobowość

aktorska – pomieszanie prostoty, naiwności z goryczą i rezygnacją – bliska była postaci Winkla.

Wajda twierdził zawsze, że w pracy reżysera filmowego przenikliwość, natchnienie potrzebne są tylko w dwóch momentach: w chwili wyboru tematu i w chwili obsadzania głównych ról. Wybierając Mariana Opanię do roli Winkla, Wajda musiał mieć taki moment natchnienia. Opania okazał się odtwórcą postaci Winkla tak przekonywającym, że powstało potem niebezpieczeństwo, iż przysłoni główną postać opowiadania, *człowieka z żelaza*. Do tego jeszcze powrócimy.

Pojawił się jeszcze drugi problem obsadowy. Chodziło o postać Anny Hulewicz, przyjaciółki nieżyjącego już Birkuta, osoby, która z dala opiekowała się Maćkiem Tomczykiem (postać ta, w jakiejś mierze, była inspirowana historyczną postacią Anny Walentynowicz). Do tej roli zaprosił Wajda aktorkę gdańskiego teatru, Wiesławę Kosmalską. Ale już w czasie zdjęć spotkał aktorkę starszego pokolenia, Irenę Byrską, która wydała mu się tak przejmująco prawdziwa w podobnej roli, że zdecydował się natychmiast wprowadzić ją do filmu. Nastąpiło wtedy coś bardzo charakterystycznego dla sposobu pracy Wajdy i jego improwizatorskiej metody. Rozbił postać Anny Hulewicz, opisaną w scenariuszu, na dwie: na Annę i jej matkę. Postać Anny odtwarzała w dalszym ciągu Wiesława Kosmalska, rolę matki powierzył Irenie Byrskiej.

Przystępował więc Wajda w styczniu do pracy nad *Człowiekiem z żelaza* z doskonałą obsadą, ale z niezbyt pewnym scenariuszem. Mówił, jak zwykle, że w czasie zdjęć *wszystko się jakoś utrzęsie*. Odkąd rozniosło się po Wybrzeżu i po całym kraju, że Wajda realizuje dalszy ciąg *Człowieka z marmuru*, że będzie to film o wydarzeniach gdańskich z 1970 i 1980 r. – dziesiątki ludzi zaczęło zgłaszać się do ekipy przedstawiając coraz to nowe, bardzo niezwykłe i arcyciekawe świadectwa – opisy zdarzeń, postaci, a także konkretne materiały: nagrania dźwiękowe, filmy 16-milimetrowe, zdjęcia. Jeden z asystentów reżysera z magnetofonem w ręku zbierał dziesiątki wywiadów od robotników Wybrzeża na temat opisywanych zdarzeń, dramatów, postaci.

Wszystko to zaczęło powoli wzbogacać, a potem i przytłaczać gotowy, zręcznie wyważony scenariusz. Dziwne zjawisko. Film, który opowiadał o zdarzeniach sprzed kilku miesięcy, który realizował się nieomal w czasie ich trwania, zanurzając się w prawdzie życia, rozrastał się – ale z reguły na niekorzyść wyważonej konstrukcji fabularnej! Tak jakby sama historia dziejąca się przed naszymi oczami wtargnęła do świata wyobraźni autorów i podmywała solidne rusztowanie, na którym opierał się scenariusz.

* * *

Zdjęcia zaczęto od scen z dziennikarzem Winklem. Tu od początku wszystko było jasne, wyraźne, ostateczne – a Marian Opania i towarzyszący mu w roli Dzidka Bogumił Linda, z łatwością pokonywał wszystkie trudności: sceny w hotelu, w sali projekcyjnej, w telewizji etc. W końcu lutego, wezwany przez Wajdę, pojechałem do Gdańska. Od szefa produkcji, Barbary Ślesickiej, dochodziły niepokojące wiadomości: lada chwila produkcja może się zatrzymać z powodu zmian w scenariuszu. Kiedy zjawiłem się w hotelu „Heweliusz" w Gdańsku, Wajda powitał mnie słowami:

– Chwilowo wychodzi nam nie tyle człowiek z żelaza, co człowiek z gówna...

Rzeczywiście, zmontowane sceny Winkla były szalenie wyraziste, ostre, przekonywające, mógł z tego powstać interesujący film o marnym dziennikarzu, który znalazł się w oku cyklonu... ale nie *Człowiek z żelaza*! Groziło po prostu, że opowieść o Winklu, pełniąca w końcu funkcję łącznika zdarzeń, wysunie się na pierwszy plan i zasłoni całkowicie główny temat: Macieja Tomczyka. Zwłaszcza że z wielkimi scenami Maćka Wajda ciągle się wstrzymywał, ciągle nie był ich pewny.

– Są dwie metody malowania obrazu – tłumaczył Wajda-malarz – albo zaczynasz od środka, od głównego motywu, a jak już go uchwycisz, wtedy „boki" zrobią się same. Albo – właśnie od „boków", od strony ram obrazu kładziesz małe plamy, robisz małe rysy, a środek wyrysuje się w końcu jakoś.

Było jasne, że w tym okresie wiele już było „wyrysowane od boków", ale środek ciągle jeszcze był niejasny. Postać Maćka była bardzo trudna do uchwycenia, w sposób interesujący i oryginalny. Z jednej strony dlatego, że tak jak Birkut, pojawiał się dopiero w tle, jako wynik opowieści innych ludzi. Ale również dlatego, że Wajda chciał uniknąć bohaterskiej sztampy, tradycyjnych scen, w których bohater-proletariusz, jawi się jak robotniczy heros bez skazy... Bał się wreszcie i tego, że sceny Maćka zapisane w scenariuszu Ścibora, były – tak jak cały scenariusz – bardzo fabularne, miały w sobie wyczuwalną fakturę zmyślenia, a nie fakturę dokumentu, która w tej właśnie postaci wydawała się reżyserowi niezbędna. Sytuacja była więc trudna, ekipa kręciła ciągle „boki", zbliżał się fatalny dzień, kiedy miały się zaczynać główne sceny z Maćkiem – Jerzym Radziwiłowiczem. Po długiej rozmowie, po zanalizowaniu wszystkich wariantów którejś sceny, kiedy zapanował moment bezradności, ktoś zapytał:

– A może by to zrobić po prostu według scenariusza?

Wajda zamyślił się.

– Może i tak... Ale do ostatniej sekundy trzeba czekać na nowy pomysł. Musi się pojawić! Nie wolno kapitulować przed czasem.

Pamiętam w tych dniach burzliwą naradę w przeddzień realizacji ważnej sceny z Maćkiem – sceny, która ciągle jeszcze nie była napisana! W naradzie brało udział kilkanaście osób: operator, szef produkcji, asystenci, dekorator Alan Starski. Wajda prawie nie zabierał głosu. Operator Kłosiński ostro napierał. Krytykował proponowane rozwiązania, domagał się sceny niesłychanie wyrazistej, dramatycznej, odrzucając wszelkie pomysły scen opisowych, dialogowych, do których w tym momencie Wajda się skłaniał. Po kilkugodzinnej, burzliwej rozmowie, kiedy podniecony Kłosiński prorokował filmowi klęskę, Wajda gwałtownie przerwał dyskusję. Zakomunikował, że przewidziane na jutro zdjęcia nie odbędą się.

– Edward oddaje mi lekcję – powiedział, kiedy wszyscy wyszli – którą ja jemu dawałem przy ostatnich filmach; powtarza to, co mu zawsze mówiłem. Ale teraz sytuacja jest inna. To nie jest zwykły film, jak wszystkie dotychczasowe; sytuacje, które się jeszcze dzieją, które na naszych oczach dopiero się formują, wymagają czegoś innego, czegoś bardziej złożonego. Wymagają nie tylko akcji – ale i słów, opisów – bo rzeczy jeszcze nie mają swojego naturalnego języka obrazowego, swojej naturalnej symboliki...

Podejmował potem ten motyw wielokrotnie, już po wejściu filmu na ekrany, w wywiadach.

Kiedy pracowałem nad „Kanałem" i „Popiołem i diamentem" mówił w maju dziennikarce „Polityki" (nr 11 z 30 maja 1981) – *a także w czasie realizacji „Człowieka z marmuru", wiedziałem, że sprawy, których te filmy dotykają, są świeże, a pamięć o nich, choć utajona, trwa nadal; ale można je było ująć w formę bardziej zamkniętą, uchwytną w filmowym obrazie. Ten ostatni film jest nieporównanie bardziej mówiony. Sierpień 1980 to historia i teraźniejszość równocześnie, zarazem to, co widzieliśmy, kiedy bramy Stoczni otwarły się zwycięsko – i dziś, kiedy wiemy już znacznie więcej. A to jest do wyrażenia, do opowiedzenia tylko słowami... Wałęsa stojący nad bramą stoczni jest obrazem, pewnym skrótem, ale ciągle jeszcze ważniejsze jest to, co powiedział wówczas do zebranych, niż jak to wyglądało... Teraz mówimy wprost, a więc film, który chce pokazać prawdę, musi posłużyć się słowami...*

Wtedy, w lutym, kiedy nastąpił impas, zdawał sobie już sprawę, że pod wpływem materiałów, które napływały, zmienić się musi nieco styl opowiadania; że film, który mówi o historii w biegu, nie może posłużyć się estetyką opowiadania o historii zamkniętej i sklasyfikowanej.

Do tego momentu ciągle nie było jasne, kim jest Maciek: przywódcą strajku, tak jak napisał Ścibor, jak się domagał Kłosiński – czy jednym z wielu, do czego skłaniał się Wajda? Jeżeli nie był przywódcą, dlaczego władze, środki masowego przekazu, policja – dlaczego wszyscy tak bardzo się nim interesują? Dlaczego Winkel otrzymuje polecenie zebrania materiałów, które skompromitują kiedyś legendę? A to „dochodzenie" prowadzone przez dziennikarza stanowiło przecież główną oś akcji! W tym właśnie okresie, kiedy na chwilę przerwano zdjęcia, wyłonił się pomysł, który miał przesądzić sprawę. Maciek nie jest przywódcą, ale po prostu człowiekiem, który rozpoczął strajk. Wzięło się to, raz jeszcze, po prostu z życia. Młody stoczniowiec, jeden z tych, którzy rozpoczęli strajk, opowiedział, jak to wyglądało z jego punktu widzenia. Tę opowieść przesłuchał następnie kilka razy Jerzy Radziwiłowicz i potem, własnymi słowami, wypowiedział ją przed kamerą.

Ustaliliśmy, że ruszymy czternastego sierpnia. Tego dnia przyszliśmy tutaj we trzech, dwóch chłopaków i ja. Mieliśmy przygotowane plakaty, siedem plakatów i ulotki. Było półtora tysiąca ulotek, no to ja wziąłem osiemset na siebie. Przyszedłem na oddział, przylepiłem plakat na oknie, rozrzuciłem ulotki w szatni i pytam chłopaków, czy ruszamy... No to chłopaki mówią, że tak, idą, bo zwolniono z pracy panią Anię. To właśnie było w naszych ulotkach i na plakatach; te nasze żądania, czy jak się teraz mówi postulaty: przywrócenie do pracy pani Anny Walentynowicz, która razem z nami zakładała te tajne związki, podwyżka 1000 złotych i dodatek drożyźniany... Przeszliśmy przez stocznię, raz, drugi, a do nas dołączali się ciągle nowi, aż wreszcie dużym tłumem idziemy pod dyrekcję. Tu przylatuje do nas personalny i jeszcze inny z biura kadr i pytają: co tu się dzieje? Co wy robicie? A my mówimy, zaraz, chwileczkę, czekamy jeszcze na kogoś, kto ma przyjść, a potem będziemy gadać. A czekaliśmy na Lecha, który też był zwolniony i musiał się jakoś przekraść, bo przez żadną bramę by go nie puścili. Wreszcie, patrzymy, jest Lechu, zasuwa przez płot. Za chwilę mieliśmy już Komitet Strajkowy i tak to się zaczęło naprawdę...

Pomysł był więc prosty: ta wypowiedź, dana zagranicznemu reporterowi przez młodego chłopca – wcale nie przywódcę! – znalazła się w rękach Badeckiego, człowieka, który prowadzi „wielką grę" na Wybrzeżu. I tę właśnie wypowiedź na samym początku filmu, prezentuje Badecki przybyłemu Winklowi, wskazując na człowieka, który *nas interesuje*. Odkąd to zostało rozwiązane, a Jerzy Radziwiłowicz zagrał ten epizod ze wspaniałą naturalnością, wiele spraw się rozjaśniło. A więc nie przywódca, lecz robotnik, działacz, zbuntowany, niepokorny, tak jak ojciec. A więc Wałęsa może się pokazać w filmie jako postać autentyczna, nie fikcyjna, która przewija się przez dwie, trzy sceny. Wtedy właśnie Wajda postanowił poprosić Wałęsę, by zagrał wraz z Anną Walentynowicz epizod na ślubie Maćka. A potem w finałowej scenie podpisywania porozumienia, Maciek pojawi się koło Wałęsy, jako jeden z wielu.

Pozostawała natomiast niejasna sprawa Agnieszki. Wspominałem o wątpliwości, jaką w scenariuszu budziło usytuowanie postaci. Czy słuszne, czy zgodne z jej charakterem jest to, że opuszcza Maćka? Dlaczego nie walczy razem z nim? Wajda postanowił, że Agnieszka odjedzie z Gdańska do swego ojca z powodu dziecka, które im się urodziło. Ale że w chwili wybuchu strajku zostanie natychmiast aresztowana jako *osoba wspomagająca* strajk (tak nazwane osoby przetrzymywano aż do podpisania porozumienia gdańskiego). Stąd więc jej opowiadanie o Maćku rozgrywać się będzie w więzieniu, stąd wreszcie naturalne zakończenie historii Maćka i Agnieszki: ona zostaje wypuszczona i pojawia się w Stoczni w momencie podpisywania porozumienia.

Wtedy właśnie, kiedy w czasie realizacji główne trudności zaczęły się ostatecznie wyjaśniać, Wajda postanowił zawiadomić o wszystkim scenarzystę Ścibora-Rylskiego. 23 marca 1981 sporządził konspekt listu, który wyglądał tak:

List do Ścibora. Konspekt.

Zmiany, które zaakceptował:

1. Maciek nie jest Wałęsą.

2. Matka (Tomczyka) – zbyt uboczna akcja.

3. Postać Agnieszki – odmiana w tym filmie.

To pociągnęło konsekwencje fabularne. Moja pomyłka obsadowa – z Hulewicz (Kosmalska) i odkrycie p. Byrskiej.

Sprawa robotnicza zupełnie nieobecna w scenariuszu, a konieczna, jeżeli nie ma to być spr. KORu, a w moim przekonaniu nie może być.

Maciek musi być robotnikiem, jak Birkut.

Teraz forma:

– „Człowiek z marmuru" miał fabułę (akcję), zawartą w retrospekcji, wspartą akcją Agn., która „chce zrobić" film.

– „Człowiek z żelaza" – retrospekcje nie układają się w fabułę, nie ma tajemnicy Maćka – (brak tego) czym była sprawa gorącej cegły w tamtym filmie.

Do tego Winkel dostaje zadanie, którego nie bardzo chce wykonać.

A więc będzie to film z konieczności o wiele bardziej swobodnie skonstruowany, bardziej powieść niż dramat.

A do tego dochodzi dokumentacja i to wszystko, czego dowiedziałem się w czasie zdjęć.

Słowem utrzymuję zasadniczą konstrukcję scenariusza i kolejność zdarzeń oraz postacie – reszta będzie inna, ale przez to wcale nie gorsza...

* * *

Pozostawała sprawa zakończenia filmu. Dla Wajdy od pierwszej chwili było jasne, że *Człowiek z żelaza* nie może kończyć się po prostu triumfalnie. Musi, gdzieś pod koniec, pojawić się cień niepewności co do dalszego ciągu opisywanych zdarzeń. Już w pierwszej wersji scenariusza Ścibora, a więc jeszcze w listopadzie 1980 r., na ostatniej kartce zaznaczył sobie Wajda taką oto scenkę:

Winkel wychodzi przez otwartą bramę. W tłumie natyka się na Badeckiego. Ten stoi nieco na uboczu, obserwuje.

Winkel: No i co? Nikt tego nie przewidział.

Badecki: Proszę pana, tych umów w ogóle nie trzeba dotrzymywać.

Winkel: Jak pan to sobie wyobraża?

Badecki: Zwyczajnie: nie są ważne, bo są wymuszone. Tak jak nie są ważne zeznania wymuszone w śledztwie...

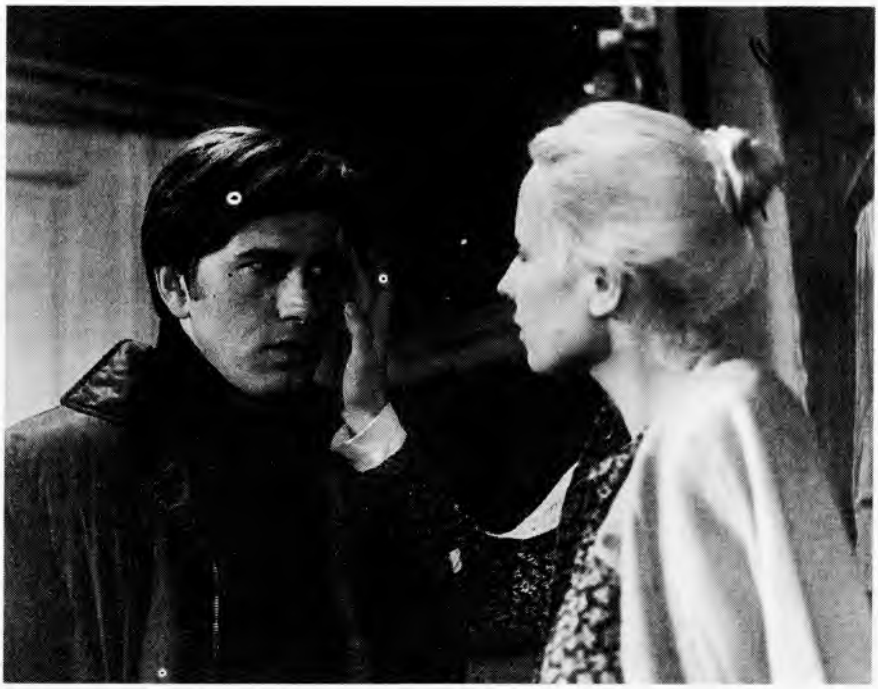
Z tego pomysłu narodzić się miała potem końcowa scena filmu, o której ktoś, już po 13 grudnia 1981 r., powiedział, że była prorocza...

W rzeczywistości nie było to proroctwo, lecz bezustanny niepokój, który towarzyszył tym czasom. Wydawało się wtedy – a potem coraz wyraźniej – że to, co zostało osiągnięte w porozumieniu gdańskim w ostatnich dniach sierpnia 1980 r., może w każdej chwili paść. Kiedy zimą i wczesną wiosną powstawał w pośpiechu *Człowiek z żelaza*, sytuacja społeczna i polityczna kraju rozwijała się od kryzysu do kryzysu, od przesilenia do przesilenia – a każde z nich wydawać się mogło ostateczne. Co kilka dni ważyły się losy kraju, co kilka dni pojawiała się na nowo groźba powrotu do dawnego systemu. Czyż w tych warunkach można było myśleć o triumfalnym zakończeniu? Kwestia Badeckiego o tym, że porozumienia są nieważne – ta groźba wisiała każdej godziny nad Polską i nad ekipą realizującą film.

* * *

Okazało się też wtedy, w marcu, kwietniu 1981 r., że zdjęcia wykonane w studio – w owej umajonej bramie Stoczni starannie wybudowanej przez Alana Starskiego – rażą sztucznością, nie zgadzają się z dokumentalną, naturalną fakturą zdjęć plenerowych. Wajda zdecydował się w ostatniej chwili na powrót ekipy do Gdańska. Większość zdjęć przed bramą nakręcono raz jeszcze w aurze rozpoczynającej się wiosny.

Genius loci odgrywał w tym wszystkim wielką rolę. *Człowiek z żelaza* tak bardzo nasiąknięty był autentycznością, historią dziejącą się na naszych oczach, że każdy najmniejszy fałsz stawał się wyczuwalny. Odczuliśmy to szczególnie podczas realizowania sceny podpisywania porozumienia. Była to końcowa scena filmu, w której zbiegały się wszystkie wątki: dobiegał końca konflikt robotników z władzą, dziennikarz Winkel przeżywał swój przełom, Maciek Tomczyk po rozstaniu spotykał się z Agnieszką. Od powodzenia tej sceny, od jej siły emocjonalnej zależał los filmu. Z tego wszyscy zdawali sobie sprawę. Materiał dokumentalny zrealizowany przez obce ekipy telewizyjne był, oczywiście, nie wystarczający do zbudowania tej sceny, która miała przecież swój własny, dramatyczny i indywidualny przebieg. Tylko kawałki tego materiału, a szczególnie moment podpisywania, mogły być wykorzystane. Na dzień przed zdjęciami poda-



Człowiek z żelaza

no do publicznej wiadomości, by wszyscy, którzy wtedy, 30 sierpnia 1980 r., byli obecni w wielkiej, historycznej już sali BHP w Stoczni im. Lenina, a więc przede wszystkim delegaci strajkujących zakładów – by przybyli, tak samo ubrani jak wtedy. Spośród obecnych wtedy około 600 osób przyszła większość. Zajęli te same co wtedy miejsca, przeżywali raz jeszcze to samo zdarzenie, które przed pół rokiem wstrząsnęło Polską. W czasie realizacji sceny doświadczyliśmy wraz z całą ekipą tego, co wtedy: to samo wzruszenie, te same łzy cisnęły się wszystkim do oczu, ta sama co wtedy nadzieja była przez chwilę obecna.

Wajda czując, że ów walor autentyczności ma w tym fabularnym filmie tak ogromne znaczenie, właśnie dlatego odwołał się w epizodach do głównych aktorów tych zdarzeń. Wałęsa zgodził się wystąpić w dwóch epizodach: zgodził się być świadkiem na ślubie Maćka i Agnieszki, a potem, kiedy u progu sali, w której podpisywano porozumienie, ściska się z Maćkiem Tomczykiem. Także Anna Walentynowicz – ta, od której zaczął się cały strajk, najpierw wyrzucona, potem przywrócona do pracy – pojawiła się także w tej scenie. Wreszcie Tadeusz Fiszbach, sekretarz gdańskiej organizacji partyjnej – od jego postawy w tych dramatycznych dniach bardzo dużo zależało – bez większych wahań zgodził się zagrać epizod: powtórzył na użytek filmu swoją wypowiedź telewizyjną z tamtych dni, wypowiedź pojednawczą, pełną zrozumienia dla rewindykacji robotników.

* * *

Realizacja *Człowieka z żelaza* w końcu kwietnia zbliżała się do finału. Ekipa pracowała teraz w euforii, ale i w szalonym pośpiechu. Równocześnie montowano gotowe sekwencje, trwały prace nad udźwiękowieniem, w gotowych partiach ścinano negatyw, a nawet fragmentami Jerzy Lisowski pracował nad przekładem dialogów na francuski. Istniała bowiem nadzieja, że zdąży się przedstawić film na festiwalu w Cannes. Wajda jak wiadomo dość niechętnie nastawiony do festiwali filmowych, a po kilkakrotnej porażce w Cannes (*Bez znieczulenia* w 1979 r.) tym razem rozumiał wagę takiego pokazu. Czy myślał o nagrodzie? Tylko ubocznie. Sądził, przede wszystkim, że jeżeli film natychmiast po wyprodukowaniu zostanie przedstawiony międzynarodowej publiczności, jeżeli więc wejdzie w międzynarodowy obieg – nic nie zatrzyma jego polskiej premiery. Ale sprawa Cannes wyglądała dość beznadziejnie. Festiwal zaczynał się 13 maja, a dla *Człowieka z żelaza* został zarezerwowany dzień 28 maja. Tymczasem dopiero w pierwszych dniach maja mógł się odbyć pierwszy roboczy pokaz zmontowanego ostatecznie filmu.

Niezapomniany pokaz! 6 maja w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych zebrało się kilkadziesiąt osób, ekipa, trochę zaproszonych gości; wśród nich przywódcy „Solidarności", Bujak i Onyszkiewicz, pomagali wnosić dodatkowe krzesła. Nie starczyło. Widzowie rozsiedli się na podłodze. Wajda nerwowo krążył wokół gości. Pokaz był spóźniony, awaria techniczna. Wreszcie zaczęło się. Scena w studio radiowym, Maja Komorowska recytuje wiersz Miłosza. Przerwa w projekcji – znowu awaria. Film zaczyna się od początku. Znowu pauza. To powtarzało się kilka razy. Wreszcie zdecydowano się przenieść pokaz na inną salę. Ale tu także, przerwy, zakłócenia... Film obejrzeliśmy z kilkunastoma pauzami w skandalicznych warunkach technicznych.

A jednak... potężna emocja ogarnęła wszystkich obecnych. Odczuliśmy, że ten film wyraża historię tych miesięcy, nadaje wyraźną, poruszającą formę nadziejom i niepokojom tych dramatycznych dni.

* * *

Następnego dnia zgromadziliśmy się w biurze produkcji filmu. Wajda był dość zdesperowany. Uważał, że wiele brakuje. Potrzebuje kilku tygodni, żeby nadać filmowi ostateczny kształt. Ale był to już 6 maja 1981 r.! W tym stanie nie ma sensu starać się o przedstawienie filmu w Cannes – to jest po prostu niemożliwe! Niezależnie od czasu, jakiego reżyser potrzebuje na ostatni szlif, trzeba film przedstawić władzom. A władze nie zdecydują od razu! Będą trwały nie kończące się konsultacje – to wiedzieliśmy z doświadczenia, tak było przy wszystkich filmach Wajdy. Ale powoli, w czasie rozmowy, wyłoniły się i argumenty przeciwne.

To prawda, że filmowi wiele jeszcze brakuje i że w normalnej sytuacji należałoby nad nim pracować, ulepszać montaż, może jeszcze coś dorzucić, może ująć... Ale z drugiej strony przedstawienie filmu w Cannes, jeśli tylko do tego by doszło, nawet w takiej formie, ma swoją wartość. Zmobilizuje władze do podjęcia decyzji szybciej niż zazwyczaj. Jeżeli przekreślić od razu ewentualność Cannes, sprawa wejścia filmu na polskie ekrany przeciągnie się o kilka miesięcy – a kto może wiedzieć, co się zdarzy w ciągu tych miesięcy? Z wahaniem więc zdecydował się Wajda, po niewielkich przeróbkach montażowych dokonanych tego samego dnia, przedstawić film władzom. Jak postanowiono, tak zrobiono. 7 maja 1981 r. film został zawieziony do kabiny projekcyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki i wysłane zostało pismo anonsujące, że *Człowiek z żelaza* zgłoszony jest w dniu dzisiejszym do kolaudacji – tak brzmi sakramentalna formuła.

Pod datą 7 maja 1981 r. Wajda zanotował na luźnej kartce: *Film gotowy, przegrany i oddany Ministrowi. Nie ma żadnej szansy na wysłanie do Cannes (i nie trzeba). Rzecz jest najsłabsza ze wszystkich moich filmów zrobionych ostatnio.*

Następnie Wajda notował *dalsze zmiany*: całą kolumnę rzeczy, które chciał jeszcze zmienić, przestawić, a nawet dokręcić. Znaczna część tych zmian została jeszcze potem dokonana, zanim film znalazł się w Cannes. Ale metoda pracy Wajdy właśnie na tym polega, że gotów jest bez końca ulepszać, zmieniać... Już w 1981 r., a więc w dwa lata po premierze *Panien z Wilka*, zadzwonił do mnie kiedyś:

– Wiesz, wpadłem dziś na pomysł, jak zrobić *Panny z Wilka*. Trzeba było umieścić akcję w sierpniu 1939 r., tuż przed nadchodzącą wojną. Wtedy cały dramat miałby inną zupełnie intensywność. Ostatnie tchnienie tamtego świata...

* * *

Od początku było jasne, że decyzja co do tego filmu nie jest decyzją artystyczną, lecz czysto polityczną, i że przekracza kompetencje cenzury czy administracji kulturalnej. Tak zresztą zawsze było z filmami Wajdy, od samego początku. Kiedy w 1958 r. ważyły się losy *Popiołu i diamentu*, chodziło przecież

o coś więcej niż o ocenę jakości tego filmu. *Popiół i diament* opowiada o losie, o dylematach bojownika podziemnej armii walczącej przeciwko Niemcom, kiedy zderza się nazajutrz po wyzwoleniu z nową władzą. To był również problem przede wszystkim polityczny! Czy ta sympatyczna, ujmująca postać młodzieńca miała rewaloryzować pewien ruch, pewną tendencję polityczną? Tych mianowicie, dla których narodziny powojennej Polski nie były pełnym wyzwoleniem, lecz początkiem nowego dramatu?

Podobnie było w kilka lat później, kiedy na ekrany wszedł film historyczny *Popioły* oparty na powieści klasyka polskiej literatury, Stefana Żeromskiego. Również w tym przypadku chodziło o coś więcej niż o film: Wajda, idąc dość wiernie za Żeromskim, przedstawił historię Polski zaplątanej w dramat napoleoński jako epizod trudny, bolesny, tragiczny; a Polaków, jako ludzi rozdartych, nie spełnionych, nierozważnych. W momencie kiedy film wchodził na ekrany – a był to 1965 r. – toczył się w kraju wielki spór, jego echa pobrzmiewają aż po dziś dzień: spór o polskość. Według tych, którzy zaatakowali film, w historii Polski nie było szaleństwa, tragizmu, rozdarcia; był tylko racjonalizm, mądrość, przenikliwość. Spór o historię? Ależ nie! Chodziło przecież nie o szalonych szwoleżerów z początku XIX wieku, ani o Napoleona i rolę, jaką odegrał w historii Polski; chodziło o polityczny image Polaków i polskości – image godny i racjonalny – który Wajda swym filmem kwestionował.

Podobny spór wybuchł w cztery lata po *Popiołach*, kiedy znowu z gryzącą ironią mówił Wajda w *Krajobrazie po bitwie* o dylematach Polaków i wyborach, przed którymi stoją. Wreszcie – nie inaczej rozegrały się sprawy z *Człowiekiem z marmuru*. Zawsze chodziło więc o to samo: o sens polityczny filmów. A w istocie nie był i nie jest autorem opętanym polityczną obsesją, nie pasjonuje się problemem władzy. Po prostu opowiadając o życiu swego kraju, czując dobrze jak mało kto jego puls, unosząc się na tej samej fali emocji, nadziei i niepokojów co jego publiczność – zawsze, czy tego chciał, czy nie, zahaczał o politykę. Tym razem, z okazji *Człowieka z żelaza*, nie mogło być inaczej.

* * *

Tak więc po złożeniu filmu w ministerstwie nastąpił jak zwykle moment milczenia. Czy film obejrzano od razu? Kto był pierwszym oficjalnym widzem tego filmu? Tego wszystkiego nie wiedzieliśmy. Po dwóch czy trzech dniach przyszła wiadomość z ministerstwa, że rzecz jest oczywiście do dyskusji, ale o tym, żeby film w tym momencie mógł iść do Cannes na festiwal, nie może być mowy. Wiadomo było, że dyskusja – znaczy cięcia. A mimo tego Wajda, tak jak zwykle, od dyskusji się nie uchylał. Zwłaszcza że był przekonany, iż filmowi sporo jeszcze brakuje, były sceny, z których sam nie był zadowolony, były wątki, które sam chciał skrócić czy nawet wyeliminować.

Lecz do dyskusji jakoś nie dochodziło. Dni upływały, szansa wysłania filmu do Cannes zmniejszała się z godziny na godzinę. Ktoś z kręgu władzy, kogo w tych dramatycznych dniach spotkałem w gmachu telewizji – w owych korytarzach opisanych w *Człowieku z marmuru*, a potem w *Człowieku z żelaza* – dawał do zrozumienia, że on sam byłby za tym, żeby film przyjąć, a nawet posłać go, choćby w ostatniej minucie, do Cannes. Tak, ale czy Wajda jest skłonny

do jakiejkolwiek dyskusji? Zapytałem: jakie są elementy tej dyskusji, jakie są, innymi słowy, zastrzeżenia?

Sytuacja była dla przedstawicieli władzy nad wyraz niewygodna. Z jednej strony było jasne, że wypuszczenie tego filmu wymaga zgody najwyższych czynników: kulturalnych, politycznych, ideologicznych. A odpowiednim osobom nie było w tych miesiącach na rękę ani takiej zgody wyrazić, ani zdecydowanie się sprzeciwić. Najwygodniej było sprawę w nieskończoność przewlekać, uchylać się od wszelkiej decyzji pod różnymi pretekstami – aż się okaże, że jest już za późno.

Z drugiej strony były w tym kręgu osoby, które sprzyjały filmowi, sprzyjały koncepcjom, które ten film – czy tego chciał, czy nie – wyrażał. Ci byli również zakłopotani w formułowaniu zastrzeżeń, nie chcieli występować jako cenzorzy. Zresztą sami nie mieli pewności, czy jeśli Wajda zdecyduje się na jakieś ustępstwo, to wystarczy, żeby uzyskać ostateczną zgodę. W tych warunkach – kiedy już było bardzo późno, ministerstwo, w porozumieniu z władzami politycznymi, zdecydowało się podać na kartce papieru swoje wątpliwości. Ale zastrzegano się: nie będzie to żaden oficjalny dokument podpisany przez kogokolwiek; to będzie tylko luźna notatka.

Oto jej treść, datowana 14 maja 1981.

Proponowane korekty do filmu „Człowiek z żelaza".

W filmie występuje tendencja do posługiwania się wątkami państwa policyjnego i te elementy powinny ulec zmianie, aby nie wykrzywiać rzeczywistego obrazu Polski i zachodzących w niej przemian.

Państwo zrezygnowało z metod działania w wychodzeniu z kryzysu według wzorów z lat 1970 i 1976 i jest rzecznikiem umowy społecznej i współpartnerskiej odpowiedzialności.

W tym duchu zostały sformułowane przez Departament Programowy NZK 11.XI.80 r. uwagi do scenariusza filmu, z których mimo pisemnej deklaracji twórców z dn. 14.XI.80 r. nie wszystkie zostały wprowadzone do filmu.

Uwzględniając zgłoszone wówczas uwagi oraz aktualny kształt filmu proponowane są następujące korekty:

- *wyciąć tekst wypowiadany w toku dialogu oceniającego napięcie polityczne w kraju, który brzmi: „monopol partyjny od żłobka do nagrobka";*
- *usunąć występujący dwukrotnie tekst ballady ludowej o zabitym w grudniu 1970 roku Janie Wiśniewskim lub przynajmniej pozostawić tylko raz – w mieszkaniu Tomczyka, eliminując z tekstu ballady zwroty: „bandyci ze Słupska", „żądne krwi gliny", „przeciwko glinom, przeciwko tankom";*
- *zrezygnować w filmie z części dokumentalnej ukazującej sceny zatrzymań na ulicy 1970 roku – scenę bicia zatrzymanego przez milicjanta;*
- *usunąć scenę wyławiania z Motławy topielca. Scena jednoznacznie sugeruje, iż to władze bezpieczeństwa dokonały skrytobójstwa działacza KOR. Usunięcie sceny łącznie z fragmentem tekstu „...całego narodu nie utopią...";*
- *usunąć scenę ćwiczeń kpt. Wirskiego w sali manekinów;*
- *trzykrotnie w toku filmu występuje sprawa zlikwidowania grobów osób zabitych w grudniu 1970 roku. Proponuje się usunięcie tych fragmentów;*
- *kilkakrotnie w retrospekcji pokazywana jest scena przenoszenia przez grupę osób zabitego w wypadkach grudniowych 1970 roku. W pierwszej retrospekcji*

towarzyszy nasłuch nagrania radiowych rozmów milicji dotyczących tej sceny. Proponuje się ograniczyć tę scenę i wyeliminować nasłuch radiowych komentarzy milicji;

– *usunąć epizody tekstowe, które dotyczą możliwości ingerencji „naszych wypróbowanych przyjaciół" (kpt. Wirski), frazę działaczy KOR, że „zamiast palić komitety, lepiej zakładać własne" i termin „KOR", który jest wypowiadany w toku filmu (zgodnie z zobowiązaniem twórców filmu z 14.XI.80 r.);*

– *usunąć scenę, gdy Tomczyk na terenie stoczni wypowiada kwestię o katowaniu robotników w Radomiu i biciu robotników z Ursusa;*

– *proponuje się rozważyć usunięcie sceny przedostatniej o papierowych porozumieniach, sformułowanie „ojca zabiła milicja w Gdyni", użycie nazwiska Kociołka.*

Lista „proponowanych korekt" była więc dość obfita i w pierwszej chwili wydawało się, że sprawę wypuszczenia filmu za granicę należy przekreślić. Ale Wajda zastosował, jak zwykle, swoją oryginalną taktykę: nie odrzucać tych uwag w całości, lecz przyjąć je za podstawę dyskusji.

Tu dodajmy, że przy większości swoich filmów Wajda miał podobne problemy. Ale nigdy nie stawiał sprawy na ostrzu noża, zawsze był gotów do dyskusji, dobrze wiedząc, z czego może zrezygnować, a z czego mu nie wolno. Może dlatego, z powodu tej strategii, jego filmy – tak było z *Człowiekiem z marmuru*, z *Bez znieczulenia* – nigdy nie zostały zakazane, nigdy nie doszło do formalnego i ostatecznego ich zatrzymania. Chyba dlatego właśnie jego dawny przyjaciel i asystent, Andrzej Żuławski, w programie telewizyjnym jesienią 1980 r. w Paryżu, zarzucił Wajdzie, że wszystko, co robi, jest dopuszczalne! Miał zapewne na uwadze to, że to, co on, Żuławski, robił w Polsce, było niedopuszczalne. W istocie film Żuławskiego *Diabeł* nie został nigdy w Polsce dopuszczony do obiegu, a produkcja drugiego jego filmu, *Na srebrnym globie*, została zatrzymana i nigdy jej nie wznowiono. Czy naprawdę chodziło o to, że prace Wajdy mają ową skazę dopuszczalności? Nie, Wajda podejmował z władzą dyskusje, gdyż uważał zawsze, że jego filmy są w istocie niemożliwe do ocenzurowania.

– Jestem przekonany – powiedział przy jakiejś okazji – że prawdziwy film polityczny jest niemożliwy do ocenzurowania. Bo cenzura jest wobec takiego filmu bezradna – wszystko jest w nim niecenzuralne, sama główna myśl! – Jeżeli więc cenzura narzuca pewne cięcia, to nie ma znaczenia ani dla treści filmu, ani dla ostatecznego rezultatu.

Tak więc i w tym wypadku Wajda podjął dyskusję. W dwóch punktach zgadzał się, sam chciał dokonać skrótów. Po pierwsze sam chciał wyeliminować scenę wyławiania utopionego działacza nielegalnych związków z rzeki. Scena była niejasna, odwoływała się do wątku pierwszej wersji scenariusza, który został znacznie ograniczony, podobnie jak wiele innych wątków owej pierwszej wersji. Chodziło o człowieka, który wciąga Tomczyka do nielegalnej pracy w wolnych związkach zawodowych, a który ginie w tajemniczych okolicznościach. Wyrazista i dramatyczna scena kładła akcent na wątku nie wyeksponowanym, odwracając raz jeszcze uwagę – bo tego Wajda bał się najbardziej! – od głównego wątku Macieja Tomczyka. Zgodził się również na niewielki skrót sceny bicia manekinów przez kapitana Wirskiego. Ta scena została początkowo zrealizowa-

na w następującej kolejności: kiedy Winkel wchodzi do sali ćwiczeń, kapitan z wściekłością tłucze pałką milicyjną gumowe manekiny; potem następuje rozmowa z Winklem, wreszcie Winkel, zdesperowany, sam zaczyna tłuc manekiny. Wajda zdecydował się usunąć początek sceny. Kiedy Winkel wchodzi do kapitana, ten właśnie ociera pot: sugestia jest jasna, co przedtem robił. Wajda uważał, że taki skrót daje scenie większą siłę. Dokonał więc tych niewielkich cięć... i oczekiwał na odpowiedź.

* * *

Ale wtedy szala już się powoli przechylała na korzyść filmu. 16 maja wybierałem się do Cannes. Nie było jeszcze pewności, czy film zostanie ostatecznie wysłany, wspólnie z Wajdą napisaliśmy list do Gillesa Jacoba, dyrektora Cannes. Miałem ten list wręczyć, gdyby się okazało, że film do Cannes nie dojedzie.

Warszawa, 15 maja 1981 r.

Szanowny Panie Dyrektorze i Drogi Przyjacielu,

Wyraził pan życzenie, by przedstawiony został na festiwalu w Cannes mój nowy film „Człowiek z żelaza". Dziękuję Panu za to uprzejme zaproszenie. Nasza ekipa dokonała poważnego wysiłku, by skończyć film na czas. „Człowiek z żelaza" jest obecnie gotowy i 7 maja złożyłem go w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Niestety, zezwolenie umożliwiające przedstawienie tego filmu w Cannes nie zostało udzielone.

Jest mi z tego powodu bardzo przykro. Jest to bowiem film, na którym bardzo mi zależy. Po pierwsze dlatego, że jest to kontynuacja filmu „Człowiek z marmuru", filmu, który jest mi bardzo bliski, i który przedstawiony był w Cannes przed kilku laty. Po drugie, i przede wszystkim dlatego, że chodzi tu o świadectwo wydarzeń gdańskich z Sierpnia 1980 roku; wydarzeń, które spowodowały głęboką przemianę polskiego społeczeństwa.

Mam żywą nadzieję, że inne filmy zrealizowane przez moich przyjaciół, filmowców polskich – Jerzego Skolimowskiego, Tomasza Zygadłę, Filipa Bajona – przedstawione w różnych sekcjach Festiwalu, dadzą publiczności canneńskiej ów ton powagi i prawdy, który charakteryzuje kino polskie naszych dni.

Z przyjaźnią

Andrzej Wajda

Tegoż dnia, 15 maja, wraz z Wajdą udałem się do wiceministra kultury i sztuki M. Wajda mówił raz jeszcze o tym, co w filmie się zmieniło, a potem poinformował go, że napisał list do Gillesa Jacoba, który ja mam zabrać następnego dnia do Cannes i że w tym liście mowa o tym, iż film jest gotowy, lecz ministerstwo nie udzieliło zgody. To było dla ministerstwa problemem. Kiedy władza odmawiała zgody na przedstawienie jakiegoś filmu za granicą – a już szczególnie na wielkim festiwalu – zawsze najwygodniejszą formą było oświadczenie, *że film jest niegotowy*. Nie było to niby kłamstwem, bo jak długo toczyły się pertraktacje między autorem a administracją, możliwe były dalsze zmiany, więc film w jakiś sposób był niegotowy. Jeżeli teraz Wajda oświadczał publicznie, że

7 maja film był gotowy i że przedstawił go odpowiednim władzom, tradycyjny wybieg nie mógł być zastosowany.

Wiceminister M. w lot zrozumiał manewr. Człowiek o niewątpliwym poczuciu humoru, spojrzał na mnie z uśmiechem.

– Ma pan paszport przy sobie?

– Mam.

– Niech go pan pokaże!

Roześmieliśmy się. Wiceminister powtarzał żartobliwie scenę z *Człowieka z żelaza*, kiedy Agnieszkę wyrzucają z telewizji. Szef pytał wówczas dziewczynę o jej przepustkę do gmachu. Kiedy Agnieszka ją pokazuje – chowa ją do szuflady: Agnieszka już nigdy nie wejdzie do gmachu.

Wyjechałem więc z listem do Jacoba w kieszeni 16 maja, wioząc ponadto dwie duże paczki materiałów informacyjnych o *Człowieku z żelaza*. Film Polski odmawiał wysłania, bo oficjalnie nie było zgody na wysyłkę filmu; dwie inne paczki zabrał ze sobą do samolotu Jerzy Skolimowski, który jechał do Cannes przedstawiać nową wersję swoich *Rąk do góry*. Po przyjeździe spotkałem Gillesa Jacoba, dałem mu list z prośbą, żeby go opublikował w momencie kiedy nadejdzie odmowa. Telefonowaliśmy codziennie do Warszawy; informowano nas skąpo, wyglądało na to, że decyzja ciągle jeszcze się waży, chociaż nie ma zdecydowanej odmowy. Nawet oficjalna prasa zaczęła reagować. W „Życiu Warszawy", rzecz niezwykła, ukazał się 16 maja artykuł pt. *Człowiek z żelaza już gotowy*, w którym czytamy w zakończeniu: *„Człowiek z żelaza" (...) czeka już tylko na przyjęcie przez Komisję Kolaudacyjną. Kolaudacja opóźnia się niepokojąco, zważywszy że film ma reprezentować polską kinematografię na trwającym już od kilku dni festiwalu canneńskim.*

W programie festiwalu tymczasem, pod datą 29 maja, widniała adnotacja: WAJDA OR NOT WAJDA? To samo pytanie zadawali mi liczni znajomi. Twierdziłem, że film chyba nadejdzie. Ale telefonowaliśmy codziennie...

Wreszcie przyszła wiadomość, że film zostanie przedstawiony na kolaudacji. Tak jak w przypadku *Człowieka z marmuru*, można było z tego zrozumieć, że decyzja jest bliska, i to decyzja pozytywna. Kolaudacja – w której uczestniczą filmowcy, krytycy, pisarze oraz przedstawiciele administracji – jest zazwyczaj tylko dyskusją warsztatową, artystyczną i społeczną o wartości filmu, przyznaniem kategorii artystycznej itp., a z rzadka tylko wpływa na los filmu i jego rozpowszechnianie. To była zdecydowanie dobra wiadomość.

Teraz chodziło już tylko o to, żeby kopia materialnie dotarła na czas. Gilles Jacob wysłał francuskiego dystrybutora filmu, Tony Molière'a do Warszawy, prosząc, by siedział na miejscu i wracał do Cannes dopiero z filmem w ręku. Tony pojechał.

Ale ważne było także, by Wajda sam przyjechał do Cannes. Sytuacja byłaby dwuznaczna, gdyby film był przedstawiony w nieobecności autora. Tymczasem otrzymałem wiadomość z Zespołu, że Wajda pod żadnym warunkiem do Cannes się nie wybiera. Tu, w Cannes, mogło to być różnie interpretowane: odcina się od swego filmu? Lekceważy festiwal i jego publiczność? Albo, że przyjechać mu zabroniono? Była tylko mowa o przysłaniu aktorów, Radziwiłowicza i Opani, szefa produkcji, Barbary Pec-Ślesickiej, i operatora, Edwarda Kłosińskiego. Myślę, że podziałała tu zadawniona niechęć Wajdy do festiwali. Chciał uniknąć

zdenerwowania, konferencji prasowej, ostatnie tygodnie były prawdziwie wyczerpujące. Żadne argumenty nie skutkowały. Wysłałem więc depeszę i dodałem jedno tajemnicze zdanie: *Twoja obecność niezbędna stop. Wiem co mówię stop.* To zdanie miało poskutkować.

* * *

27 maja przyjechał Molière z kopią i nazajutrz rano odbył się pierwszy zagraniczny przegląd filmu. Molière, pomny tego, co się stało przed czterema laty, kiedy nieprzejrzenie *Człowieka z marmuru* doprowadziło niemal do katastrofy, na pokaz bardzo nalegał. Odbył się o 8 rano, w sali Miramar, a przyszli, poza Molière'em i jego współpracownikami, przedstawiciel Filmu Polskiego, Gilles Jacob i François-Regis Bastide.

Byłem pełen niepokoju: po raz pierwszy obcokrajowcy oglądali ten film tak pełen odniesień do sytuacji polskiej sprzed kilku miesięcy, które mogły być dla obcych niezrozumiałe czy niejasne. Przecież akcja filmu toczyła się aż w czterech epokach: w 1968, 1970, w latach siedemdziesiątych, wreszcie w sierpniu 1980 r. Czy ktoś niezorientowany w najnowszej historii Polski w ogóle się w tym rozezna? Przecież i Wajda miał liczne wątpliwości co do tego, czy wszystkie odniesienia są jasne.

Kiedy zapaliło się światło, poczułem z zawstydzeniem, że w oczach mam łzy. To samo zauważyłem u człowieka z Filmu Polskiego i któregoś z pracowników Molière'a. Ten film – jakakolwiek była jego ostateczna forma – jak wszystkie filmy Wajdy, miał w sobie ogromną siłę emocjonalną. Atakował widza, nawet jeżeli nie wszystko było w nim zrozumiałe, nie wszystkie odniesienia funkcjonowały. Zrozumiałem, że jakakolwiek będzie jego ocena artystyczna, musi przemówić do obcej publiczności.

Tego samego dnia przyjechał Wajda z członkami ekipy: Ślesicką, Radziwiłowiczem, Opanią i Kłosińskim. Wajda zdecydował się nie udzielać żadnych wypowiedzi przed pokazem, ograniczyć się tylko do konferencji prasowej po prezentacji. Ukrył się więc poza Cannes, w St-Paul de Vence. Premiera odbyła się 28 maja. Po premierze powróciliśmy do naszych hoteli, jakby nic się nie stało.

Konferencja prasowa odbyła się w kinie Miramar przy nabitej po brzegi sali. Wajda odpowiadał rzeczowo, spokojnie, jak gdyby cała niezwykła przygoda, jaką w końcu była realizacja tego filmu, była czymś zupełnie normalnym. Wyjaśniał cierpliwie:

– że *Człowiek z żelaza* jest filmem znacznie bardziej dialogowym niż inne jego filmy, ale że ten dialog jest niezbędny, bo ideologia wyjawia się przede wszystkim przez słowa. *Proszę nie zapominać* – mówił – *że gdy chodzi o wydarzenie z Sierpnia 1980 roku, jesteśmy jeszcze na etapie słów*;

– że fragmenty wyeliminowane z *Człowieka z marmuru* zostały włączone do *Człowieka z żelaza*;

– że film w pełni odpowiada jego intencjom, że go podpisuje, że nie dokonał w nim żadnych cięć, z wyjątkiem tych, których sam chciał dokonać.

Padło też pytanie, czy ten film nie może wywołać reakcji anty-komunistycznych? Tu Wajda odpowiedział obszerniej: *Nie jestem tego zdania. Mój film uka-*

zuje możliwość porozumienia. Proszę pamiętać, że wielu członków polskiej partii komunistycznej uczestniczyło w strajkach i wielu spośród nich przystąpiło obecnie do związku zawodowego „Solidarność". (...) Tak więc, nie wiem, przeciwko komu miałby być wymierzony ten film?

* * *

Nazajutrz ogłoszono: Złota Palma przyznana *Człowiekowi z żelaza*. Odbyło się to, jak zwykle, na konferencji prasowej, potwornie zresztą opóźnionej. Nie wiedzieliśmy, co się dzieje za kulisami, padały domysły, że do ostatniej chwili trwał spór. Czy o *Człowieka z żelaza*? Ogłoszenie nie wywołało ani wielkiego zdziwienia, ani nieuniknionych w tych okazjach gwizdów. Odkąd odbył się pierwszy pokaz, wielu dziennikarzy przewidywało, że tak się właśnie stanie. Wajda przyjął to dość spokojnie, chociaż musiało go to poruszyć.

Tu, w Cannes, w roku 1957 otrzymał był pierwszą konsekrację, jeszcze jako młody człowiek, kiedy przedstawił drugi w swej karierze film, *Kanał*. Otrzymał ją wespół z nie bardzo jeszcze znanym wtedy Bergmanem i jego *Siódmą pieczęcią*. Potem Bergman był obsypywany nagrodami – a Wajda słał, lub chciał słać swoje kolejne filmy – bez rezultatu. Jego największy ówczesny film *Popiół i diament* miał się znaleźć w Cannes, ale władze polskie nie zgodziły się, film, jak na owe lata, był zbyt „kontrowersyjny". Wyświetlono go w końcu „informacyjnie" w Wenecji w 1959 r., gdzie zyskał Nagrodę Krytyki. To samo miało się stać w roku 1978 z *Człowiekiem z marmuru*, który znowu, nieoficjalnie (władze znowu nie zgodziły się na prezentację) przedstawiono w Cannes z tym samym rezultatem. Proponowane przez Film Polski *Wesele* zostało przez Cannes odrzucone jako *film teatralny*! *Wesele*, film uchodzący za prawdziwe arcydzieło nie został nigdy w Cannes rozpoznany! W roku 1969 przedstawił *Krajobraz po bitwie*, a w rok później *Polowanie na muchy* – obydwa niemal nie zauważone przez publiczność canneńską. Wreszcie – o tym już mówiłem, bo to Wajdę najbardziej dotknęło – *Bez znieczulenia*, film powstały wbrew tysięcznym przeszkodom, które mnożyły się z dnia na dzień, film, który w Polsce odegrał wielką rolę, w Cannes – znowu – został zbagatelizowany. Dlatego właśnie Wajda tak bardzo się wzbraniał przed przyjazdem. Chciał, żeby się film w Cannes pojawił po to, żeby ułatwić mu start w Polsce, ale o nagrodzie nie chciał myśleć. Tym razem stało się inaczej...

Był więc poruszony. Kiedy doszło do uroczystości wręczania nagród – a dokonywał tego Sean Connery – pytał się Krystyny i mnie, czy ma coś powiedzieć. Ułożyliśmy mu tekst, który wydawał się nam zabawny: *Jestem zbyt wzruszony, żeby mówić... Całe szczęście! Bo nie znam francuskiego*... Nie powiedział tych słów; czy uznał, że żarcik nie jest zbyt śmieszny? Czy rzeczywiście był tak wzruszony, że nie mógł ich wypowiedzieć? Obyło się więc połówką zdania: *Jestem szczęśliwy*...

* * *

Następnego dnia wracaliśmy do Warszawy. Na lotnisku Okęcie czekał spory tłumek – ekipa, przyjaciele, prasa; z warszawskiej Wytwórni Filmowej przyjechał nawet pełny autobus wynajęty przez miejscowy oddział „Solidarności". Ba,

były nawet transparenty, na których mieszał się *Człowiek z żelaza* z „Solidarnością". Następnie cały korowód udał się wprost z lotniska do Ministerstwa Kultury i Sztuki, gdzie wiceminister M. oczekiwał przybyłych z lampką wina. To było niezwykłe! W tym samym gabinecie, w którym zapadały najważniejsze decyzje filmowe – o tym, co można realizować, czego nie można, co wolno wysłać za granicę, czego nie wolno, gdzie często stawaliśmy bezradni, gdzie – bądźmy sprawiedliwi – zapadły też historyczne decyzje o realizacji *Człowieka z marmuru*, a potem *Człowieka z żelaza*... – więc w tym samym gabinecie, w atmosferze radości, żartów, wznosiliśmy toast za Złotą Palmę dla *Człowieka z żelaza*!

Po cannneńskim zwycięstwie nie od razu doszło do premiery. Oczywiście, zgodnie z przewidywaniami nie było już teraz mowy o niedopuszczeniu filmu do obiegu. Ale trwały jeszcze spory o szczegóły. Rozumowano tak: co w Cannes mogło przejść niezauważenie, w Polsce mogło się okazać niebezpieczne. Wszystkie zastrzeżenia zostały pokonane, z wyjątkiem jednego: chodziło o to, by w tekście polskim nie padło nazwisko Stanisława Kociołka, człowieka, który z racji swych funkcji w roku 1970 był uważany za tego, który odpowiadał za represje. A tymczasem Stanisław Kociołek, po okresie lat siedemdziesiątych, kiedy był odsunięty, w roku 1981 znajdował się znowu na eksponowanym stanowisku partyjnym, I Sekretarza Warszawskiego Komitetu Partyjnego. Tu trwał spór. Ale Wajda nie chciał ustąpić, upierał się, że to, co w filmie powiedziane, jest zgodne z prawdą. Wreszcie, po rozmowie Wajdy z Kociołkiem, i ta przeszkoda została usunięta. Film wszedł na ekrany z lekkim opóźnieniem: ministerstwu zależało, by film nie pokazał się na ekranach przed zjazdem partii, lecz bezpośrednio po nim. Premiera odbyła się więc w Warszawie, 26 lipca 1981 r., w nieobecności Wajdy, który bawił już we Francji przygotowując następny film, *Sprawę Dantona*. W ciągu czterech miesięcy, od lipca do grudnia 1981 roku, film zdobył kilka milionów widzów. To było bez precedensu!

* * *

Czy Wajdzie udało się osiągnąć w tym filmie harmonię między pulsującą treścią zdarzeń i krystaliczną formą opowieści, między losem jednostki i losem zbiorowości? Czy udało się mu połączyć w jedną organiczną całość dokumenty i fikcję, fakty i zmyślenia, informacje i wzruszenia? Ale z filmu emanuje ogromna siła emocjonalna, nie pozostawia nikogo obojętnym, działa na widownię nie tylko aktualnością, związkiem z bieżącą historią – lecz także i przede wszystkim dramatyzmem ukazanych losów indywidualnych.

W dorobku autora *Człowiek z żelaza* jest prawdziwym przełomem. Wiadomo, jak silnie Wajda jest związany z historią, jak bezustannie próbuje reinterpretować minione zdarzenia. W gruncie rzeczy zawsze oglądał ludzkie życie w perspektywie: człowiek wobec Historii, człowiek przeciwko Historii. Zauważmy jednak, że bohaterowie wszystkich jego filmów Historii się sprzeciwiali. A Historia, przetaczając się nad nimi, miażdżyła ich bezlitośnie. Kiedy umierali bohaterowie *Kanału*, kiedy ginął na wysypisku śmieci Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu* i niezliczeni bohaterowie jego filmów, aż po Mateusza Birkuta z *Człowieka z marmuru* – z pojedynku z Historią człowiek wychodził zawsze pokonany. A walec Historii toczył się dalej, pozostawiając za sobą ślad krwi.

Teraz, po raz pierwszy, w starciu człowieka z Historią widzimy, jak ludzie zatrzymują toczący się walec, zawracają go na inną drogę, odwracają bieg Historii. Nie człowiek musi ulec w tym pojedynku, lecz przemoc Historii może być pokonana przez ludzi. Po dwudziestu pięciu latach pracy, kiedy Wajda manifestował niezmiennie swój historyczny pesymizm, po raz pierwszy zabrzmiał ton optymistyczny.

* * *

Być może dlatego właśnie, kiedy w końcu października 1981 r. wręczano mu doktorat honoris causa na American University w Waszyngtonie, za temat swego przemówienia obrał właśnie *swoje spotkania z historią*. To przemówienie zamknęło pewien okres w twórczości filmowca, okres jego pojedynku z Historią.

Zadziwią się państwo. Nie będę mówił o produkcji filmowej ani o reżyserii, ani o sztuce filmowej, ani nawet o zawodzie filmowca w moim kraju. Chcę mówić o historii.

Nie jestem, jak wiecie, historykiem; ani nawet kimś, kto mógłby się uważać za autora tzw. filmów historycznych. W gruncie rzeczy takich filmów nie robiłem, z jednym wyjątkiem: były nim „Popioły". Nie starałem się ewokować minionych epok, nie tworzyłem na ekranie wielkich historycznych postaci, nie opowiadałem o bitwach, o sztabach, o gabinetowych tajemnicach, o wielkiej polityce – o tym wszystkim, co łączy się w naszej wyobraźni z historią. Przeciwnie. Opowiadałem zawsze o zwykłych ludziach, o tym, co im się zdarzyło, co się działo między nimi... Tyle tylko, że ci zwykli ludzie byli zawsze w historię wpleceni. I historia – czy tego chcieli, czy nie – miała wpływ na ich losy, rodziła ich dramaty, ich dylematy, była współuczestnikiem ich klęsk i ich zwycięstw.

W ten sposób, wraz z moimi postaciami, z ich przygodami, sam wplątałem się w historię. Chcę więc mówić o moich osobistych i bezpośrednich spotkaniach z historią, z jej koniecznościami, z jej zaskakującymi kaprysami, z jej logiką – i jej irracjonalizmem. To moje doświadczenie wydało mi się warte odnotowania.

Tu, na samym wstępie, dodam, że głęboko wierzę w silny związek między wszelką sztuką a historią. Procesy historyczne odnotowane są w gabinetach uczonych historyków: oni ustalają fakty, interpretują związki między nimi, zależności, wpływy, minione koncepcje polityczne, społeczne.

Ale tak zawsze było, że nie tylko oni tworzyli „wizję" tych zdarzeń. Nie tylko od nich zależy to, co zwykły człowiek myśli o minionych wypadkach i postaciach; nie tylko od nich zależy, jaka jest powszechna świadomość historii. To zależy także – a może przede wszystkim? – od artystów, od sztuki, od kultury. Kim byli Cezar i Brutus – wiemy raczej od Szekspira niż od Momsena czy Edwarda Gibbona. Czym była Rewolucja Francuska, wiemy nie tyle od Julesa Micheleta, ile od Davida, który stworzył przejmującą wizję wydarzeń i postaci Rewolucji. Czym była rosyjska kampania Napoleona, wiemy przede wszystkim od Tołstoja; czym była Anglia wiktoriańska – od Dickensa. Czym był amerykański podbój Zachodu – ów zdumiewający proces tworzenia się nowej cywilizacji na nowych terenach – świat wie przede wszystkim z amerykańskiego westernu...

I oto jesteśmy przy filmie.

Mówię o tym z naciskiem, bo przez całe dziesięciolecia myślano inaczej. Paul Rotha napisał kiedyś – a mówił oczywiście o filmie fabularnym – że miliony metrów taśmy filmowej, zalegające magazyny i archiwa, są zwykłym śmieciem: nie zarejestrowały żadnego autentycznego życia, nie są świadectwem niczego, może tylko świadectwem zmieniających się – ale zawsze złych – gustów. Nie jestem historykiem filmu, nie chcę kwestionować tego sądu, ale moje własne doświadczenie było inne. I dlatego o nim mówię.

Przez 26 lat mojej pracy w filmie bez przerwy „wkręcałem się" w tryby historii mego kraju. Tworząc moje proste opowiadania o zwykłych ludziach i ich dramatach – czy tego chciałem, czy nie – potwierdzałem lub kwestionowałem pewną wizję historii, dawałem świadectwo czasom. Mówię to z całą skromnością, może nawet nie zawsze tego chciałem, może nie zawsze zdawałem sobie sprawę. Ale odkąd moje filmy wchodziły w publiczny obieg, odkąd odrywały się ode mnie i stawały się własnością publiczną – następowało z reguły owo „spotkanie z historią".

Warunki, w których żyję i pracuję, warunki, w których odbiera polska publiczność moje filmy, stwarzają dodatkową komplikację, którą muszę wyjaśnić. Mówię tu o historii, o ciśnieniu historii na moją pracę. Ale czasy, o których opowiadałem, ludzie, których opisywałem – nie były jednakowo rozumiane przez wszystkich. Co więcej: istniała nieraz sprzeczność między tym, co publiczność myślała o tych zdarzeniach (na przykład o powstaniu warszawskim czy o latach stalinowskich), i tym, jaka była oficjalna wersja tych epok; wersja podawana w środkach masowego przekazu, a nawet zapisana w szkolnych podręcznikach. A że chodziło o czasy niezbyt odległe, o historię najnowszą – ta sprzeczność, ten spór bywał dramatyczny. Robiąc więc filmy o najnowszej historii, byłem z jednej strony pod ciśnieniem tego, co publiczność o tych czasach wiedziała, czego się domyślała, co pamiętała. A z drugiej strony – tego, co powinna była wiedzieć. Myślę, że na moich filmach to się odcisnęło. A w każdym razie to właśnie powodowało, że kolejne moje proste i niewinne filmy spotykały się z przetaczającą się ponad naszymi głowami historią.

Tak się działo niemal przy wszystkich filmach, od pierwszego „Pokolenia" jeszcze z roku 1954, aż po „Człowieka z żelaza" z roku 1981. Nie będę Państwu opowiadał o wszystkich moich spotkaniach z historią. Ograniczę się tylko do trzech momentów historycznych, które opisywałem – a zarazem – do trzech momentów mojej filmowej pracy.

Pierwszy epizod, pierwsze moje spotkanie z historią – to najwcześniejsze – nastąpiło, kiedy robiłem filmy o II wojnie światowej i o tym, co bezpośrednio po niej nastąpiło w Polsce.

Drugie spotkanie, drugi epizod mojej pracy – to kiedy zrobiłem film o latach pięćdziesiątych, o okresie stalinizmu.

Trzeci epizod jest najświeższy: nastąpił w tym roku. To było spotkanie z historią najnowszą, tą, która jeszcze trwa, jeszcze nie zastygła: myślę o „Człowieku z żelaza", o wydarzeniach z Sierpnia roku 1980 i o tym wszystkim, co do tych wydarzeń doprowadziło. (...)

Cień niepamięci, którym władza i oficjalna propaganda okryła lata pięćdziesiąte, miał na celu przerzucenie wszystkich win za tak zwane błędy i wypaczenia na Stalina. Chodziło o wyeliminowanie głębszej, bardziej fundamentalnej krytyki

i analizy przyczyn. Toteż dość niewinny scenariusz o murarzu, przodowniku pracy z tych lat, napisany w roku 1962, musiał czekać aż 14 lat na realizację! Tak powstał film „Człowiek z marmuru". Wszyscy przyznawali autorowi, Aleksandrowi Ściborowi-Rylskiemu, że napisał najlepszy w historii polskiego kina scenariusz. Trudno było ustalić zarzuty i powody polityczne, dla których film nie mógłby być robiony. Niemniej lata mijały, a temat stalinizmu pozostawał ciągle tabu.

Tymczasem, z biegiem czasu, temat stawał się coraz bardziej aktualny. Dorosło już pokolenie młodzieży, które chciało poznać historię swoich ojców i matek. Ich rodzice nie byli już żołnierzami. Ich młodość, najważniejsze lata ich życia przypadły na wczesne lata pięćdziesiąte. Niechętnie opowiadali dzieciom o tych czasach, nie było czym się chwalić. Po latach zresztą wielu z nich nie wiedziało już, co ma o tym naprawdę myśleć: czy to były najpiękniejsze lata ich życia? Czy ponure nieporozumienie?

W roku 1976 powstał film – i oto co się stało. Przedstawiciele władzy zobaczyli w „Człowieku z marmuru" karykaturę swojej młodości; a ogromna, przeszło 3-milionowa widownia, zobaczyła dokładnie to, na co czekała. Myślę, że to było potrzebne. Lata pięćdziesiąte z perspektywy roku 1976 były zamierzchłą przeszłością. Może stały się jakąś okrutną bajką, w której straszny smok stalinizmu pożera tysiącami niewinne ofiary, a uczciwi ludzie sami na siebie piszą donosy? Dlatego w samym filmie w jego formie można dostrzec dwie stylistyki, jakby dwa różne filmy. Przeszłość sfotografowaną dość statyczną kamerą, powolną i solidną, oraz teraźniejszość, rok 1976, ukazany w gwałtownej fotografii, z pomocą energicznego montażu.

Kłopoty i sukcesy tego filmu przywróciły mi wiarę we własne siły i w rolę, jaką jeszcze ciągle mam do spełnienia w polskim kinie, a także w kręgu ludzi, którzy dążą do słusznych i koniecznych przemian w naszym kraju.

W tym mniej więcej okresie dotarła do mnie najlepsza recenzja, jaką kiedykolwiek otrzymałem w kraju i za granicą. Zacytuję ją Państwu. Pochodzi z księgi tak zwanych „Zapisów cenzury".

„Informacja cenzorska nr 18

Poufne. Egzemplarz nr 24.

A. Wajda jest jednym z czterech polskich reżyserów filmowych, którzy uzyskali wysoką pozycję w świecie. Jest jednym z dwóch (drugi to Zanussi), którzy tworzą w kraju. Jego twórczość filmowa i teatralna oraz wywiady, jakich udzielał, pozwalają stwierdzić, że ideowo i politycznie nie jest zaangażowany po naszej stronie.

Zajął raczej stanowisko często wśród artystów spotykane – „bezstronnego sędziego" historii dawnej i dnia dzisiejszego – uważając, że ma prawo i obiektywne możliwości przykładać miarę humanizmu i moralności do wszystkich problemów świata, i że nie jest mu do tego potrzebny ani marksizm, ani żaden inny system filozoficzno-społeczny. Warszawa, 4.07.1975."

Proszę zwrócić uwagę na sformułowanie: „Stanowisko bezstronnego sędziego historii dawnej i dnia dzisiejszego". Otóż to w oczach cenzury jest największym grzechem: bezstronny sędzia historii... Ja zresztą nie byłem i nie jestem bezstronny – „Kanał", „Popiół i diament", „Człowiek z marmuru" – te filmy biorą w obronę pokrzywdzonych. Tak właśnie widzę swoją rolę, bo taka jest tradycja polskiej sztuki romantycznej XIX wieku, której czuję się spadkobiercą i kontynuatorem.

Moja trzecia przygoda z historią rozpoczęła się w sierpniu roku 1980. Pojechałem do Gdańska rozumiejąc, że dzieje się tam coś, czego konsekwencji społecznych, politycznych i historycznych nie można jeszcze ocenić. Z Warszawy do Gdańska jest około 400 km. Ale jak wygląda strajk, co się naprawdę dzieje za bramą Stoczni im. Lenina, nie wiedział nikt z nas. Ani jeden obraz nie pokazał się w telewizorze, ani jedno zdjęcie fotograficzne w prasie. Nikogo to zresztą nie dziwiło, po to były powołane odpowiednie urzędy i instytucje. Jakież było moje zdumienie, kiedy stojąc pod bramą w oczekiwaniu na pozwolenie wejścia na teren strajkującej stoczni, usłyszałem przez głośniki ustawione na całym terenie... obrady delegatów strajkujących zakładów Wybrzeża. Ta jawność mnie zdumiała. Miała ona dwie przyczyny.

Budowanie statków wymaga dobrej organizacji i zaawansowanej techniki; stoczniowcy są z tym obyci. To spowodowało, że wszystko, co działo się w Stoczniach i w mieście, zostało nagłośnione, zarejestrowane na taśmie magnetofonowej i najdokładniej sfotografowane. W obliczu historii, która się staje, żywioł techniki rejestracyjnej opanował wszystkich! Być może spośród nich niektórzy z obsługujących kamery i magnetofony widzieli, jak to czyniła Agnieszka, bohaterka „Człowieka z marmuru"?

Drugim powodem była psychologiczna potrzeba pełnej jawności, właśnie w braku jawności życia publicznego społeczeństwo polskie upatrywało przyczynę powtarzających się kryzysów społecznych. Tak więc tutaj, w strajkującej Stoczni Gdańskiej, ta jawność musiała manifestować się aż do przesady. A może – znowu! – niektórzy z tych, którzy tę jawność realizowali, byli widzami „Amatora", „Bez znieczulenia", „Wodzireja" – filmów, które miały za temat manipulację ludźmi, faktami, ideami?

Fakt, że wszystko, co działo się za bramą Stoczni, zostało zapisane i sfotografowane, postawił mnie, jako reżysera filmu „Człowiek z żelaza", w beznadziejnie trudnej sytuacji. Jak połączyć autentyczne wydarzenia w jeden film? Jak spoić nadmiar materiału w utwór lirycznej fikcji?

W rezultacie więcej niż połowa początkowego scenariusza została zmieniona. Każdy dzień przynosił nam nowe odkrycia, nowe fakty, nie znane przed rozpoczęciem zdjęć. Przeżywaliśmy rozdarcie pomiędzy chęcią umieszczenia w „Człowieku z żelaza" wszystkiego, co wiemy – a koniecznością zrelacjonowania zamkniętego wydarzenia. I dlatego było to najtrudniejszym zmaganiem w całej mojej dotychczasowej pracy. Dodajcie do tego niepewność pierwszych miesięcy po Sierpniu 1980 co do losu „Solidarności" i całego ruchu odnowy – a zrozumiecie ciśnienie, pod jakim wszyscy pracowaliśmy.

Ale film musiał powstać! Został przecież zamówiony przez jednego ze stoczniowców, młodego robotnika z biało-czerwoną opaską na ramieniu. Prowadził mnie wtedy, w czasie strajku, od bramy do budynku, w którym obradowali przedstawiciele strajkujących zakładów Wybrzeża. Powiedział wprost: kiedy pan zrobi film „Człowiek z żelaza"? Film o nas? Jak widzicie, zrobiłem taki film, a co więcej, dałem mu tytuł, jakiego życzył sobie ów młody człowiek. Jest to pierwszy i jedyny utwór w moim życiu, który zrobiłem na zamówienie...

Zbliżyłem się do najtrudniejszego: do pokazania w kinie historii pisanej na gorąco, historii, która się staje, „history in the making".

Co z tego wszystkiego wynika? Czy tylko tyle, że gdzieś, w odległym kraju, jakiś filmowiec miał kłopoty z produkcją, z władzą, z publicznością? Każdy filmo-

wiec ma takie kłopoty, i doprawdy nie warto by o tym mówić, gdyby nie wynikały z tego pewne wnioski, właśnie gdy chodzi o owo nieuchronne splatanie się sztuki z mitologią, filmu z historią. Patrząc wstecz, na moje przygody z filmem, dochodzę do wniosków może i prostych, ale chyba nie oczywistych.

Po pierwsze, film tak jak wszystkie dziedziny sztuki, jest napędzany motorem historii. Nie potrzeba robić „filmów historycznych", żeby mieć z historią do czynienia. Wystarczy robić filmy, które publiczność obchodzą, które mówią o tym, co ją niepokoi, boli, co niejasne, nie dopowiedziane – a dokuczliwe. I wtedy od razu historia wciąga film – a razem z nim filmowca – w swoje tryby. Te tryby mogą wynieść film wysoko, ale czasem i zmiażdżyć. Ryzyko istnieje w każdym zawodzie, ale ta stawka jest warta ryzyka!

A oto dlaczego myślę, że ta stawka warta jest ryzyka – i to jest mój drugi wniosek. Ujawniając, krystalizując to, co ludzi prawdziwie obchodzi, film – cała sztuka, cała kultura! – czynić może coś, czego nikt inny nie uczyni: utrwala, nadaje ład i wyraźny kształt świadomości społecznej. A czyniąc to, jest nie tylko „rezultatem" historycznego procesu, ale stać się może „uczestnikiem" historii. A może i „współautorem"?

Niekiedy bardzo starym pisarzom zadaje się pytanie: czy ma pan uczucie, że współtworzył pan historię? I mnie ktoś zadał takie naiwne pytanie. Odpowiadam: nie wiem, czy współtworzyłem historię. Mogę jednak powiedzieć, że nie stałem z założonymi rękami, nie spoglądałem obojętnie, jak się ona toczy.

BOLESŁAW MICHAŁEK ©

Człowiek z żelaza

BOJĄ SIĘ ZASNĄĆ

Danton

Miłość w Niemczech

Nieznane książki o Wajdzie

Całą noc 30 grudnia 1985 r. uwijaliśmy się nad ostateczną korektą książek, których termin złożenia do druku upływał następnego dnia. Żeby wykorzystać przyrzeczoną nam pulę papieru...

Książki się jednak dotąd nie ukazały. Były to opracowania dwóch filmów Andrzeja Wajdy – *Dantona* (1982, na podstawie sztuki Stanisławy Przybyszewskiej) i *Miłości w Niemczech* (1983, na podstawie powieści Rolfa Hochhuta). Filmy te, zrealizowane za granicą (we Francji i w Niemczech), wzbudziły w swoim czasie duży rezonans na Zachodzie. Są wypowiedzią wielkiego polskiego reżysera na temat fragmentów europejskiej historii: rewolucji francuskiej i nazizmu. *Mówić światu coś, czego nikt inny nie może powiedzieć* – deklarował Andrzej Wajda.

Opracowanie powstało w wyniku dyskusji prowadzonych w latach 1984-1985 na seminarium prof. Marii Janion na Uniwersytecie Warszawskim. Dyskutowaliśmy na temat rozumienia rewolucji i terroru, mechanizmu powstania faszyzmu, a także wizerunku kobiety w kulturze. Pragnęliśmy także dokonać jak najwszechstronniejszej analizy i oceny dzieła wielkiego twórcy polskiej kultury.

Powstały dwa tomy pod redakcja prof. Marii Janion, przy współpracy niżej podpisanej oraz Ewy Awdziejczyk i Romana Gutka. Tom pierwszy dotyczy filmu *Danton* i nosi tytuł *Boją się zasnąć*. Tom drugi, zatytułowany *Zakazana miłość polsko-niemiecka*, jest poświęcony *Miłości w Niemczech*. Każdy z tomów zawiera scenariusz filmu, notatki reżysera z okresu przygotowań do realizacji, sylwetki aktorów – Gerarda Depardieu i Hanny Schygulli, komentarze historyczne, głosy krytyki (także zagranicznej), a wreszcie próby interpretacji i zapis dyskusji wokół filmu.

W niniejszym numerze „Kwartalnika Filmowego" ukazują się dwa wyjątki tych książek: teksty prof. Marii Janion *Podglądanie i zapatrzenie* – rozmowa z 5 czerwca 1985 r. (*Danton*) oraz *Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd* – rozmowa w klubie Hybrydy z 16 listopada 1985 r. (*Miłość w Niemczech*). Wypowiedzi prof. Janion to niejako summa analizy zawartej w obu książkach.

Bez przesady można powiedzieć, że owe dwa tomy o filmach Wajdy są nie mającym odpowiednika w Polsce wzorcem gruntownego opracowania krytyczno-naukowego dzieła filmowego. Wielowymiarową analizą jego powstania i funkcjonowania, która nic nie straciła na aktualności.

Pula papieru z roku 1985 jednakowoż przepadła i niestety do tej pory nie udało się nam ogłosić unikatowych książek drukiem. Liczymy na to, że niniejsza publikacja fragmentów jest zapowiedzią zmiany tej sytuacji.

DOROTA ROSZKOWSKA

Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd

Rozmowa w Klubie „Hybrydy" 16 XI 1985

MARIA JANION

Dzisiaj oglądałam *Dantona* po raz trzeci. Wcześniej byłam przekonana, że nie jest to film historyczny, lecz fantasmagoryczny, przedstawiający fantazmaty na tematy historyczne, bo takie odniosłam wrażenie, gdy patrzyłam na film Wajdy po raz drugi. Przy czym oczywiście pamiętam, że film historyczny to niekoniecznie musi być rodzaj historycznego zapisu, podlegającego dokumentalnej weryfikacji. Obecnie, po trzecim obejrzeniu, nie mogę już z taką pewnością jak przedtem przeciwstawić sobie tych dwóch definicji. Więc może zostanę przy określeniu, że to film historyczno-fantasmagoryczny.

Sprawa podstawowa, o której chcę teraz mówić, dotyczy związków między filmem Wajdy a „kroniką sceniczną" Stanisławy Przybyszewskiej, między *Dantonem* a *Sprawą Dantona*. Różnica tytułów jest znamienna.

Wajda wielokrotnie podkreślał, że podstawą filmu stał się utwór polski, a nie francuski czy niemiecki, chociaż wiadomo, że są doprawdy wybitne dramaty poświęcone Dantonowi (jak chociażby *Śmierć Dantona* Büchnera). Wybierając utwór polski, kierował się Wajda tym, że czterokrotnie reżyserował na scenie *Sprawę Dantona* Przybyszewskiej, ale przede wszystkim w omawianym przypadku tym, że chciał artystycznie opracować i przedstawić polski punkt widzenia na rewolucję francuską. W scenariuszu, będącym dziełem Jean-Claude Carrière'a przy współpracy Wajdy, zachowano najistotniejsze cechy obszernej „kroniki scenicznej" Przybyszewskiej, która swoją czwartą i ostatnią redakcję *Sprawy Dantona* ukończyła w roku 1929.

Konflikt między Dantonem a Robespierre'em uznaje się za rodzaj „paradygmatu rewolucji", więc za taki modelowy konflikt, który wyznacza charakter nowożytnych rewolucji. Był on określany rozmaicie: jako konflikt między pragmatykiem a dogmatykiem, jako starcie między czymś, co najbardziej luźno można nazwać socjaldemokracją, a równie swobodnie terminologicznie potraktowanym „bolszewizmem". Wielką zasługą artystyczną Przybyszewskiej jest zdecydowane wychwycenie tego konfliktu i nadanie mu prawdziwie dramatycznego wymiaru, wypunktowanie przeciwstawnych racji oraz stoczenie walki idei w imieniu obu protagonistów i ich zwolenników. W ten sposób *Sprawa Dantona* staje się dziełem o Wielkiej Teraźniejszości, rozciągającej się od rewolucji francuskiej aż do dzisiaj. Przybyszewska w swym bardzo wybitnym utworze inaczej jednak rozłożyła racje obydwu stron grających w tej „mitycznej antytezie", niż

to się stało w filmie Wajdy. Postaram się udzielić swojej odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się stało.

Jak wiadomo, autorka *Sprawy Dantona* była bezwzględną, nieraz zacietrzewioną, nieraz może nawet posuwającą się do śmieszności zwolenniczką, ba, admiratorką Robespierre'a. Był on dla niej jednym z nielicznych w istocie nieśmiertelnych geniuszy ludzkości. Nadludzka doprawdy przenikliwość pozwala mu właściwie ocenić odwiecznego przeciwnika, wcielonego w postać Dantona. W jednym z istotnych miejsc dramatu Robespierre mówi do najbliższego sobie Saint-Justa: *Ale Dantona zabić nie można. Bo Danton to kolos życia – to pierworodny syn Natury – to nieśmiertelna bestia w człowieku.* I dalej wyprowadza ścisłe wnioski z tego osobliwego orzeczenia: *Póki człowiek nie przerośnie tej bestii w sobie – póty będzie się raz po raz buntować – krwawić – daremnie. Rewolucja nie dotrwa do celu ani za tym, ani za drugim, ani za piątym razem. Dantonowa korupcja, Dantonowe kłamstwo zawsze przeważą z czasem siłę rozpędu ku górze.* W utopijnej wizji Robespierre'a – takiej oczywiście, jak ją pojęła Przybyszewska – daremność rewolucji wynika z przegranej człowieka w walce z bestią – człowieka ducha w walce z bestią natury. „Duch" i „natura" – oto dwie zmagające się gigantyczne siły. Wertykalna rewolucja Robespierre'a – ten „rozpęd ku górze", lot podniebny – rozbija się o horyzontalne pełzanie natury – bestii w człowieku ściągającej wszystko zawsze w dół, nie pozwalającej unieść się ku górze.

Nic dziwnego zatem, że Robespierre używa określenia „sprawa Dantona" w pewnym, bardzo szczególnym sensie. Bo kwestia przed chwilą przedstawiona istnieje dla niego właśnie jako „sprawa Dantona" (z pewnością w uchu Przybyszewskiej dźwięczały inne słynne „sprawy", np. „sprawa Dreyfusa"). To dla Robespierre'a najważniejszy konflikt wewnątrz rewolucji. Mówi (jak podkreśla Przybyszewska, z monotonią *chińskiej tortury pewnej myśli*): *Sprawa Dantona to dylemat. Jeśli przegramy – cała Rewolucja na nic. A jeśli (...) wygramy, prawdopodobnie też* (słyszeliśmy to w filmie). To jest artykulacja kolizji tragicznej, ale do tego jeszcze powrócę. Robespierre zatem proroczo widzi nieśmiertelną bestię w człowieku, która zawsze wszystko sprowadzi do swojego poziomu i będzie się bardzo chytrze zachowywała w imię zasady, że chce żyć i chce dać żyć, a gotowa jest dla tego celu każdy ideał sponiewierać, zdradzić, zdeptać i unicestwić, w imię nabitej kabzy i napchanego kałduna. Natomiast czym jest rewolucja dla Robespierre'a Przybyszewskiej? Wykłada to w jego imieniu Saint-Just: *Rewolucja – to niesłychany czyn narodu, który dowiódł, że duch ludzki zdoła przełamać wszechmoc natury – na mocy wyższego prawa.*

Trzeba zresztą od razu powiedzieć, że Stanisława Przybyszewska niczego tak nie nienawidziła z całej siły jak właśnie natury, a całe jej życie było dziką, rzeczywiście pełną nieprawdopodobnych wyrzeczeń i wręcz szaleństwa, walką z naturą. Z Naturą z dużej litery, naturą jako prawem, z naturą własną, z naturą ludzi. Było to życie ascetyczne i zakończone, jak wiadomo, przedwcześnie dramatyczną śmiercią, którą Przybyszewska poniosła niejako w walce z naturą. To jest jednak materiał na osobny scenariusz...! W tym, co przed chwilą zacytowałam, w tej szczególnej apologii rewolucji słychać pewien ton znany z naszej literatury. To jest oczywiście mistyczny Słowacki, to jest widzenie rewolucji, jak w późnej jego twórczości, zwłaszcza w *Śnie srebrnym Salomei*. Rewolucji jako czynu ducha,

który musi radykalnie zmienić rzeczywistość. Zresztą w ostatnim okresie swego życia Przybyszewska – o czym wiemy z jej listów – zachwycała się tymi epistołami Słowackiego do matki, w których opowiada on o przełomie duchowym, jakiego doznał, o zmianie widzenia świata i o ascetycznym życiu, jakie prowadził – w zgodzie z doznanym objawieniem.

To rozumienie rewolucji można oczywiście uznać za dosyć prywatne, dosyć dowolne, a charakterystyczne dla myśli Przybyszewskiej. Ale niezupełnie... nie jest to też tak, że to jej tylko pomysł. Wskazałam tutaj mistycznego Słowackiego, ale można również posunąć się w czasie do przodu i zauważyć, że w *Ślubie* Gombrowicza pojawia się bardzo podobna problematyka – oczywiście zupełnie inaczej, z wielkim krytycyzmem (po faszyzmie) ujęta. Chodzi o to, że duch bynajmniej nie tylko nie opuszcza totalitaryzmu, ale wręcz w nim panuje. To, co miało być „ludzkie" i „międzyludzkie", przekształca się w „nieludzkie", gdyż duch ma wyższe prawo posługiwać się przemocą – i to nie tylko duchową, lecz również fizyczną. Duch Heglowski, który jednak patronował Przybyszewskiej, bywa rzeczywiście nieludzki. Słowacki zapisał w swym raptularzu te straszliwe słowa, które często są przed studentami polonistyki ukrywane, że spod rzezi humańskiej wyszło więcej dobrych Polaków niż z Liceum Krzemienieckiego...

Główną cechą charakterologiczną, ale i jakby transcendentną Robespierre'a w ujęciu Przybyszewskiej jest jego wola absolutna, wola jego ducha. I ta wola jest ostra, przecinająca, ścinająca, biczująca, mordercza, ale inna przecież być nie może. W słynnej rozmowie w osobnym gabinecie restauracji, słynnej dzięki filmowi Wajdy, bo on dopiero wydobył z niej na jaw wszystkie sensy ukryte, Danton mówi do uwielbianego przez siebie Robespierre'a (gdyż Przybyszewska sądziła, że wszyscy muszą być admiratorami Robespierre'a, zniewoleni magnetyczną siłą jego nadludzkiego geniuszu): *Jesteś jak cienka szpada z jednolitej stali*. To wyraz największego zachwytu Dantona dla Robespierre'a w sztuce Przybyszewskiej. Obraz Robespierre'a – szpady, błysku rozumu, inteligencji i woli, pojawia się również w powieści Przybyszewskiej *Ostatnie noce Ventôse'a*.

Teraz możemy łatwiej dostrzec, na czym polega charakterystyczne przesunięcie filmu Wajdy w stosunku do dramatu Przybyszewskiej. Danton jest przez Przybyszewską całkowicie sponiewierany, zmiażdżony; nie jest on, prawdę mówiąc, Dantonem – jest „sprawą Dantona", co zresztą w filmie Wajdy byłoby niemożliwe również dlatego, że Dantonem jest u niego, rzeczywiście w niesamowity sposób, Gérard Depardieu. Danton Przybyszewskiej to ktoś, kto się ciągle kompromituje, kto – ilustrując „sprawę" – popełnia właściwie serię autokompromitacji. W scenie w restauracji, czując się w jakimś sensie równy Robespierre'owi, proponuje mu spółkę gigantów, geniuszy; chce mu służyć; widzi w nim jedynego herosa na tym zawszawionym świecie. Czuje się, rzekomo w sensie Robespierre'owskim, wyższy ponad motłoch i chce go traktować jako swoje narzędzie. Okazuje pogardę tłumowi, *tchórzliwej zgrai*, *bezmyślnej trzodzie*, podczas procesu krzyczy o tłuszczy, o podłości i głupocie *stada wołów*. To, co w filmie Wajdy jest skierowane tylko przeciwko trybunałowi rewolucyjnemu, w dramacie Przybyszewskiej zostało zaadresowane przede wszystkim – do ludu, *wiecznego Judasza*, wcielenia głupoty jako wszechzalewającego żywiołu.

Zarzut główny Dantona pod adresem Robespierre'a w filmie Wajdy brzmi: Chcesz uszczęśliwić ludzi, a sam nie jesteś człowiekiem. Chcesz być reprezen-

tantem ludu i walczysz o lud, a nie wiesz, kto to jest lud. Ja ci to mogę powiedzieć, jeśli sobie tego życzysz. Nawet jeśli w filmie Wajdy Danton mógłby powiedzieć do Robespierre'a, że jest tą stalową szpadą, to raczej w takim sensie, iż przypomina zbrodnicze ostrze gilotyny... Życie, żywotność, prostota, rubaszność, plebejskość, ludowość Dantona zostały w filmie niezmiernie spektakularnie przeciwstawione suchości, ostrości, doktrynerstwu, ale i jakiejś martwocie, nieludzkiej bezwzględności Robespierre'a. Danton jest człowiekiem, Robespierre ma być tylko wcieloną wolą Rozumu. Wajda jest po stronie tego człowieka, Przybyszewska – po przeciwnej.

Jeszcze raz powtarzam: Przybyszewska uchwyciła konflikt i inaczej rozłożyła racje. Interpretacja Wajdy nadała kolizji z dramatu Przybyszewskiej pewną estetyczną jakość, której w „kronice scenicznej" zabrakło ze względów przed chwilą wyłożonych. A mianowicie Wajda przedstawił kolizję między Robespierre'em a Dantonem jako tragiczną. Ukazał starcie tragiczne. Zderzenie tragiczne to zderzenie równorzędnych racji. Tak rzecz ujmuje klasyczna definicja tragizmu. Jeżeli tylko jedna strona ma rację, a druga jej nie ma, to może być z tego bardzo dobry dramat, ale nie tragedia – w czystym, klasycznym rozumieniu.

Przybyszewska odebrała faktycznie Dantonowi wszystkie racje i wszystkie przyznała Robespierre'owi. Wajda natomiast wyposażył w racje obydwie strony. Muszę wyznać jednak, że niektórzy utrzymują, iż Wajda odebrał wszystkie racje Robespierre'owi i oddał je Dantonowi, czyli uczynił podobnie jak Przybyszewska, tylko na odwrót. Otóż ja tak nie sądzę i dlatego mówię o konflikcie tragicznym, co zresztą nie jest żadną nowością w działaniach artystycznych Wajdy, którego filmy bardzo często realizują estetykę tragiczną. W rozmaitych jej wymiarach i przebiegach. Wajda jest po prostu reżyserem kolizji tragicznych. A wracając do filmu *Danton*: może w nim Danton ma więcej racji niż Robespierre, ale to nie oznacza bynajmniej, że Robespierre został ich pozbawiony. Jeśli Wajda chciał kolizji prawdziwie tragicznej, to jednak musiał przekształcić punkt widzenia właściwy Przybyszewskiej, która była zbyt stronnicza – jako fanatyczna wielbicielka Robespierre'a.

W filmie Wajdy przedstawiciele obydwu racji giną, następuje totalna katastrofa rewolucji. Danton zostaje ścięty na naszych oczach, Robespierre na końcu filmu okrywa się całunem śmiertelnym dla siebie i dla rewolucji. Oczywiście, gdyby nawet nie było w finale napisu, że w trzy miesiące później Robespierre zginął wraz ze swoimi towarzyszami, to i tak bylibyśmy przekonani, że musi on zginąć. Takie jest bowiem napięcie tego filmu, chociaż oczywiście nie wynika ono z tego, że nie wiemy, jaki będzie koniec bohaterów i akcji. Bo wiemy skądinąd – i to bardzo dobrze. Więc idzie o coś zupełnie innego: o efekt wzmagającego się aż do śmierci bohaterów – i wyzwalającego napięcia tragicznego, które powoduje rodzaj oczyszczenia, budzi „litość i trwogę" – tak jak to się dzieje podczas odbioru tragedii. I tak dzisiaj oddziałał na mnie *Danton* Wajdy, wzmagając, ale i częściowo rozładowując napięcie tragiczne.

Jeśli mówię jednak o częściowym rozładowaniu, to dlatego, że w finale filmu pojawia się jeszcze pierwiastek, owszem, obecny w tragedii klasycznej, ale nie w takim nasileniu. W końcowym odbiorze estetycznym bowiem dominuje ironia tragiczna. Jest to ironia tragiczna towarzysząca jak nieodłączny cień wszelkim działaniom ludzkim w dziejach. Jak to zostało przeprowadzone w filmie?

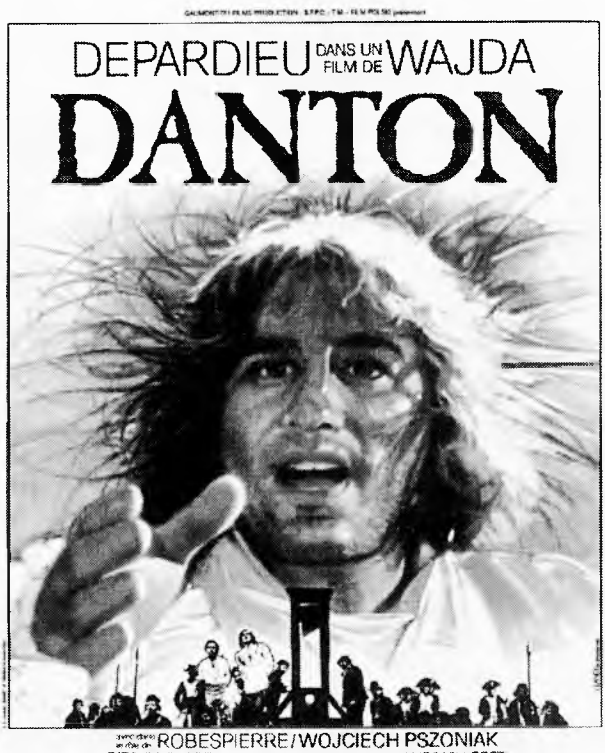
W dramacie Przybyszewskiej w podobnej intensywności tego nie ma, to byłby chyba zbyt już silny dla jej rozumienia dziejów rewolucji oraz Robespierre'a efekt ironiczno-tragiczny, chociaż w finale uderza cios ironicznej daremności, gdy Robespierre mówi o swej bezsilności wobec przyszłości, która znajduje się *pod znakiem dzisiaj zmarłego Dantona*. W filmie Wajdy natomiast pojawia się dziecko – na początku i na końcu; recytuje ono Deklarację Praw Człowieka i Obywatela. Jak pamiętamy, Robespierre słucha tego w dramatycznym skurczu. Pytanie do pana Wajdy: zauważyłam w archiwum fotografie zdjęć do filmu przedstawiające trupy zgilotynowanych. Czy pojawiały się one towarzysząc recytacji Praw Człowieka i Obywatela, czy też w jakimś innym miejscu?

(Andrzej Wajda: To miało być zupełne zakończenie filmu.)

Aha, po recytacji. Znamienne bardzo: dziecko nie może się nauczyć recytacji, wreszcie jakoś się uczy i wtedy bardzo szybko już chce poprawnie wykonać swoje zadanie. Wspaniałe jest to dziecko: obce wobec tekstu, którego teoria i praktyka będzie decydowała o jego życiu. Ale ono jeszcze o tym nie wie, chociaż już wie o karze wymierzonej za to, że się nie umie czegoś niezrozumiałego powtórzyć, że się nie umie wydeklamować jakichś obcych słów. To dziecko ze swoim problemem recytacji (bo ono jest w filmie znakomite, ono rzeczywiście gra ten problem) ujawnia właśnie to, co może być określone jako ironia, która zawsze kładzie się między myślą a czynem. Mówiąc w wielkim uproszczeniu, „myśl" to Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela, a „czyn" – to między innymi zgilotynowane trupy. Realizacja myśli w praktyce życia zawsze sprowadza jej deformację, skażenie? Zawsze wkrada się tutaj nieprzewidywalna ironia? Tę siłę złowrogą a suwerenną niektórzy nazywają diabelską. Ja tak nie sądzę. Myśl ludzka, która staje się życiem, staje się praktyką, wchodzi w zupełnie inne otoczenie, w inne konteksty, w inne działania ludzi i całych zbiorowości, zmienia swą konsystencję – staje się czymś innym. Eliot powiada, że zawsze między *potencjalność i egzystencję. I owoc jej*, między zamiar a spełnienie rzuca cień. Ten „cień" zmienia zasadniczo, również ontologicznie, charakter pierwotnej myśli.

W dramacie Przybyszewskiej Robespierre stale głosi, że najważniejsza jest myśl i ona decyduje o wszystkim. Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że inne jest kryterium Dantona – to kryterium życia. Jeśli mamy do czynienia z pierwszą fazą utopii u władzy, tzn. Utopii, która sięgnęła po władzę i zrealizowała się w życiu, to jednocześnie nie możemy nie dostrzec ironicznego dystansu oraz przedziału między myślą utopijną a praktycznie wykonywaną władzą nad życiem i śmiercią. Przez dziecię deklamujące Deklarację Praw Człowieka i Obywatela finał filmu znakomicie tę ironię wydobywa. Zaczyna ją zresztą również rozumieć Robespierre; kiedy mówi, co już przypominałam: przegramy, będzie niedobrze; wygramy, będzie niedobrze, to już dostrzega osobliwe zaklinowanie w sytuacji tragicznej. Rewolucja poszła złą drogą, tak to widzi. Ale czy mogło być inaczej?

U Przybyszewskiej Robespierre, przechodząc od myśli do czynu, realizującego nieodwołalnie i nieodwracalnie jego myśl, oświadcza: *Nikt nie jest winien, musieliśmy zgładzić Dantona, a teraz musimy iść dalej, choć nas odtąd każdy krok będzie oddalać od celu. (...) Trzeba będzie zabijać, zabijać, zabijać przez cały boży dzień! Staniemy się katami. Naród nas przeklnie. Rewolucja stanie się torturą... dla ludu!!* Oto przeczucie spełnienia wszystkiego tego, co właśnie miało



Plakat francuski

Danton

być uchylone: *Świat cofnie się przez nas. Wszystkie plagi przeszłości powrócą. My je przywrócimy, właśnie my!* Rewolucja staje się dyktaturą jednostki, a przecież miała być władzą ludu całego...

Między myśl a czyn wkrada się coś złowrogo odwracającego dokładnie wszystkie zamierzenia, przecinając je i niszcząc. Robespierre zwraca się do swoich towarzyszy z okrzykiem: *Sądźcie mnie! Przeszukajcie moją działalność – moje mowy – znajdźcie ten punkt, gdzie się zaczął mój błąd!* Gdzie jest to miejsce, w którym zbłądziłem... Robespierre sądzi, że zbłądził myślą, a faktycznie zbłądził czynem, to znaczy ściślej – zbłądził w tym miejscu, w którym myśl wciela się w czyn, w którym duch przystępuje do użycia przemocy, staje się Duchem – Terrorystą Czynu. Ale przecież bez czynu, czynu ducha, nie byłby tym Wiecznym Rewolucjonistą wśród *męki ciał*, którego opiewał mistyczny Słowacki w wierszu uchodzącym za credo polskiej demokracji...

Billaud ostrzega Robespierre'a, przypominając nieodwracalność tego, co się stało: *Jeśliś popełnił błąd kardynalny – w każdym razie teraz za późno*. „Za późno" to jest zwrot, który u Przybyszewskiej często się pojawia. Cóż on oznacza? Oznacza, że logika czynu stwarza jego nieodwracalność. A jednak inaczej jest z myślą, którą można jeszcze cofnąć.

Film Wajdy bardzo przejmująco pokazuje ironię czynu, który – raz zaczęty – spada jak lawina i toczy się po naszych głowach, ścinając niektóre. Chcę Państwu przypomnieć, że Lafcadio w *Lochach Watykanu* Gide'a nie cenił literatury, gdyż uważał, że jest ona ciągłym poprawianiem, retuszowaniem, przemazywaniem, powracaniem w celu skorygowania. On chciał natomiast gestów nieodwracalnych. Jeżeli już coś robić w sztuce, rozmyślał, to ewentualnie malować al fresco, gdzie mazanie jest niedozwolone. Co się zrobiło, to się zrobiło – nie da się już tego cofnąć. Wskutek tych właśnie pomysłów Lafcadio dochodzi do kresu i popełnia swój acte gratuit – czyn bezinteresowny i wyrzuca starego poczciwca z pędzącego pociągu.

Rewolucja, naturalnie, nie może być tylko myślą, musi być czynem. Z chwilą gdy się ten czyn dokonuje, rewolucja zaczyna się robić coraz bardziej przerażająca, jak o tym jest mowa u Przybyszewskiej, już na początku jej „kroniki scenicznej": nudna i ponura. Robespierre mówi w filmie Wajdy: *Dopóki żyje Rewolucja, musi żyć gilotyna*. Rewolucja i gilotyna więc się uzupełniają, nie mogą „żyć" bez siebie – i wzajemnie się wyczerpują.

Z tego punktu widzenia musimy zastanowić się nad czymś, co bywa nazywane tragiką rewolucji. W bardzo poważnym niemieckim *Wörterbuch der Soziologie* znalazłam w obszernym omówieniu hasła „Rewolucja" podrozdział *Tragika rewolucji* i tam zacytowaną definicję tego zjawiska przez Landauera: *Rewolucja nigdy nie osiąga swego celu*. Oto tragiczna ironia rewolucji, którą pointuje znakomity film Wajdy.

MARIA JANION

Dyskusja

Andrzej Wajda: Słuchając, jak Pani Profesor pięknie i głęboko analizuje mój film, przypomniałem sobie zdarzenie, które opowiedział mi przed laty Michał Romm. W przerwie któregoś ze zjazdów filmowców radzieckich do Eisensteina, który był niezwykłym erudytą, podszedł Dowżenko mówiąc: Gdybym ja wiedział to wszystko, co pan tutaj mówił, tobym umarł! Ja również, gdybym wiedział o *Dantonie* to wszystko, co pani profesor Janion, pewnie padłbym rażony kompletnym paraliżem.

Maria Janion: Przepraszam, że przerywam. Ale film już istnieje jako obiektywne dzieło estetyczne i jako takie podlega analizie, będąc tworem oderwanym, niestety, już na zawsze od twórcy...

Andrzej Wajda: To prawda, ale ja spróbuję jednak pokazać, jak nasza praca jest najeżona przypadkami.

To prawda, że *Sprawa Dantona* lepiej nadaje się do mojej inscenizacji teatralnej, a *Danton* do filmu, ale film też niemal do premiery nazywał się *Sprawa Dantona* i tylko fakt, że na ekranach kin francuskich pojawiło się w tym czasie kilka filmów z tytułem *Sprawa*, zmusił dystrybutora do tej zmiany.

Ale moja znajomość ze sztuką Przybyszewskiej też zaczęła się całkiem przypadkowo. Zygmunt Hübner na otwarcie Teatru Powszechnego w Warszawie poszukiwał polskiej prapremiery. Więcej, chciał, aby cały zespół teatru znalazł w niej role do grania. Nic znałem nic takiego. Ale moja żona, Krystyna Zachwatowicz, przypomniała nagle *Sprawę Dantona*, którą kilka lat wcześniej wystawiła z Jerzym Krasowskim we Wrocławiu. Szczęśliwym również zbiegiem okoliczności w warszawskim zespole Hübnera znalazł się Wojtek Pszoniak, dla którego postać Robespierre'a była szansą zagrania czegoś całkowicie nowego - po wcześniejszych doświadczeniach teatralnych i filmowych w *Biesach* i *Ziemi obiecanej*. Dlatego, zaczynając w Paryżu zdjęcia *Dantona* po dwóch latach grania w teatrze, wiedział o Robespierze dosłownie wszystko. Każdy krok, każdy gest był przemyślany i celowy.

Dalej, moja znajomość z Gérardem Depardieu też nastąpiła niespodziewanie. Będąc w Paryżu, wybrałem się zobaczyć w teatrze Olbrychskiego i Pszoniaka grających po francusku w sztuce Petera Handkego *Nierozsądni wymierają*. Scena jest dla mnie najlepszym sprawdzianem umiejętności aktora, toteż widząc Depardieu, zrozumiałem natychmiast, że jest jedyną kandydaturą do roli Dantona. Że jest to żywy Danton. Wówczas mogłem już myśleć o filmie.

Starania rozpoczęły się wiosną 1977 roku, a film ukazał się na ekranach francuskich zimą 1981. To opóźnienie też okazało się dla *Dantona* szczęśliwe. Trzeba było bowiem zmiany rządu na socjalistyczny, ażeby publiczność zainteresowała się tematem rewolucji, który wcześniej należał do szkolnej lektury. Podzielone na sprzyjających socjalistom i zostających w opozycji społeczeństwo francuskie dostrzegło w tym temacie materiał do namysłu. W ciągu tych pięciu lat od projektu do realizacji i wejścia filmu na ekrany Francja zmieniła się w kraj politycznych namiętności.

Natomiast z całą świadomością, i żaden przypadek nie mógł na to wpłynąć, poprowadziłem w filmie postać Dantona. Już w wersji teatralnej skreśliłem scenę, w której Przybyszewska pokazuje naszego trybuna ludu jako angielskiego agenta i sprzedawczyka. Następnym skreśleniem, którego dokonałem już dla filmu, były kwestie, w których Danton nazywa lud tanim materiałem, budulcem historii, mówi o motłochu. A motłoch to widownia w kinie. Cała reszta, która odróżnia Dantona teatralnego od postaci filmowej – jest dziełem aktora.

Gérard Depardieu ma w sobie niezwykłą radość życia, siłę witalną i niekłamaną szczerość w każdym geście. Tryska zdrowiem. Zabicie takiego człowieka jest dla widza większą niesprawiedliwością i zbrodnią niż dobicie jakiegoś cherlaka. To aktor przybliżył Dantona widowni i dodał jego sprawie wagi, nie wymagającej dialogowego wsparcia. Ten kierunek był zgodny oczywiście z moim odczuciem, również w czasie pracy teatralnej. Ale tam nie miałem odpowiedniego wykonawcy i Robespierre wyrastał na bohatera spektaklu nie tylko zgodnie z autorką, ale również z braku odpowiednio silnego partnera.

Natomiast Robespierre nie stracił w realizacji filmowej żadnych argumentów, które niósł ze sobą w teatrze. Zresztą Pszoniak grał tę rolę po polsku w rytm słów Przybyszewskiej, które głęboko przeniknęły w psychikę aktora podczas stu kilkudziesięciu przedstawień warszawskich. Nic nie zostało skreślone z istotnych rozważań. Scena w pracowni Davida zawiera dialog z prokuratorem Fouquierem, który istnieje w sztuce. A lekko ironiczny ton podczas przymierzania kostiumu nie może zdecydować o racjach, którymi kieruje się Robespierre. Silny, pełen życia i obecności na ekranie Danton czyni dramat wyborów i decyzji Robespierre'a głębszym i tragiczniejszym. To wszystko. A reszta to zwycięstwo zza grobu życia nad śmiercią, wbrew zimnej kalkulacji i doktrynerstwu.

Nowością też, w stosunku do teatru, był sam obraz rewolucji obecny w zachowaniu i na twarzach aktorów filmu. Te zachrypnięte głosy, nienormalny, zdyszany pośpiech akcji, spocone i nie ogolone twarze. Wszystko to przyszło do mojej świadomości z doświadczeń ostatnich miesięcy „Solidarności".

Nie jest trudno zrozumieć rewolucję. Historycy analizują jej przyczyny, wybuch i rozwój bardzo przekonywająco i logicznie. Trudno jest wyobrazić sobie, jak wyglądała. Jaką miała twarz! I znów jest szczęśliwym zbiegiem okoliczności to, że ja sam mogłem tę niezwykłą atmosferę nie tylko zobaczyć, ale zanurzyć się w niej po szyję.

Przed rozpoczęciem zdjęć w listopadzie 1981 r. zaprosiłem Gérarda Depardieu do Warszawy i pokazałem biura Regionu Mazowsze. Nie ma takiego biura w Paryżu. Ten korytarz był przecież nie do opowiedzenia. I to właśnie zaczerpnięty z polskich doświadczeń obraz rewolucji stał się powodem, że w filmie obraz ten jest taki konkretny, taki zmysłowy. I jeśli mówić o polskości tego filmu, myślę, że najbardziej zawiera się w dotykalnej niemal prawdzie zachowania aktorów. Bo rewolucja to choroba, która odciska się na wszystkich twarzach jej uczestników i charakteryzuje się przede wszystkim podwyższoną temperaturą, i tu z całą pewnością ma rację pani profesor Janion, mówiąc o filmie, że jest fantasmagoryczny. Tę prawdę zewnętrznego obrazu rewolucji budują od środka dialogi Przybyszewskiej. Przecież *Sprawa Dantona* powstała nie tylko z historycznych źródeł, ale również z osobistych doświadczeń autorki. Te spory Robespierre – Danton mają u podłoża gwałtowne dyskusje polskich komunistów z KPP – po roku 1920.

Ten podwójny „polski syndrom" spowodował, że Francuzi spojrzeli na nasz film z zainteresowaniem. Zobaczyli inną rewolucję niż ta, do której przyzwyczaiły ich czytanki szkolne i inne filmy. Jest oczywiście wśród obrazów filmowych arcydzieło – *Marsylianka* Renoira, obraz zwycięskiej i wzniosłej Rewolucji, która łamie stare i tworzy nowe, wyższe formy społecznego bytu. Pokazuje zwycięski lud Paryża i solidarny z nim marsylski batalion idący na pomoc z pieśnią *Marsylianka*. Ten obraz rewolucji francuskiej, piękny i prawdziwy, jest, poza geniuszem reżysera, również wytworem pewnej sytuacji politycznej. Powstał w dniach Frontu Ludowego montującego się przeciw Hitlerowi. Cóż mogło bardziej pobudzić Francuzów niż konieczność obrony świętych ideałów i zdobyczy rewolucji.

Ale na rewolucję francuską można spojrzeć różnie, choćby wybierając odpowiedni jej moment – zwycięski w *Marsyliance* i śmiertelnego zagrożenia w *Dantonie*, chwilę, kiedy przywódcy walczą ze sobą, a bezsilny i zmanipulowany lud patrzy na te zmagania bezwolny.

Historyczny obraz francuskiej rewolucji został ukształtowany w latach trzydziestych przez historyków komunistycznych. I też ich poglądy przeniknęły do podręczników szkolnych. W rezultacie do pomnika Dantona, który stoi w centrum Paryża, doszła stacja metra Robespierre. Ale tak jak z powodu rewelacji historyków komunistycznych nie rozebrano pomnika Dantona, tak z powodu mego filmu nikt nie będzie zmieniał nazwy stacji metra.

A jednak film *Danton* wywołał poruszenie i dyskusję większą niż wiele innych filmów we Francji. Powodem pierwszym był stan kina, które całkowicie oddaliło się od polityki i społecznych konfliktów w stronę rozrywki.

Podczas przyjęcia wydanego w Paryżu u Fouqueta z okazji Prix Louis Delluc dla filmu *Danton* Claude Sautet (reżyser *Okruchów życia*) pochylił się do mnie przez stół i gratulując sukcesu powiedział, że dla francuskiego kina ten temat niezbyt nadaje się na ekran.

Drugim ciekawym faktem stała się recenzja Michela Poniatowskiego. Bardzo przychylna dla filmu – chwaląca zarówno odwagę spojrzenia na temat, jak i samą realizację, a zwłaszcza aktorów. Niestety Poniatowski był ministrem spraw wewnętrznych w poprzednim rządzie i nie cieszy się popularnością. Dlatego w odpowiedzi wiele recenzji z filmu wyostrzyło swój krytycyzm. Ta właśnie recenzja wysterowała całą dyskusję wokół *Dantona*.

Maria Janion: Czytaliśmy. Była szczególnie wykorzystywana przez naszą prasę.

Andrzej Wajda: Wiedziałem, że film będzie tak przyjęty, niechętnie, to była sprawa jakby poza filmem. Ten tytuł bardzo zręczny: *Dziękuję panu, panie Wajda*... To zdecydowało, że „postępowa" prasa musiała się znaleźć na swoim miejscu. Poza tym, rozumiecie, że gdyby gen. Kiszczak napisał sympatyczną recenzję z mojego następnego filmu, wielu moim przyjaciołom pióro by wypadło z ręki albo musieliby napisać coś bardzo niesympatycznego. Ta historia odegrała ważną rolę.

Remigiusz Forycki: Pan mówił przed chwilą o motłochu – to bardzo ważna sprawa, to mi się układa w logiczną całość. Dlaczego Pana Danton nie mówi do ludu na sali sądowej, nie wtyka mu prawdy?

Andrzej Wajda: Nie, nie. On o motłochu mówi w czasie spotkania z Robespierre'em i to budzi najbardziej gwałtowny sprzeciw.

Maria Janion: I drugi raz mówi na sali sądowej.

Andrzej Wajda: Lud – ten materiał, tani i podły. Ilu jest prawdziwych ludzi? Jeden na tysiąc...?

Maria Janion: Ale opluwa motłoch pod koniec swojego procesu.

Andrzej Wajda: Tak, to prawda. Kiedy widzi nagle, że oni są tak manipulowani, że nie chcą stanąć po jego stronie. Zresztą tu Przybyszewska niewyraźnie pisze, czy nie chcą stanąć po jego stronie, czy po prostu mają go dosyć.

Remigiusz Forycki: Pan też robi aluzje w filmie do całej afery przekupstwa Dantona, jest motyw żelaznej skrzynki i listu Mirabeau...

Andrzej Wajda: Tak, tylko te rzeczy dla filmu są mało przydatne, film powinien tłumaczyć się sam w sobie. Gdy się mówi o skrzynce Mirabeau, normalny widz, który ogląda przede wszystkim filmy kryminalne, myśli, że ukryte w tej skrzynce listy wypłyną nagle, zostaną wyłożone na stół w czasie procesu. Nie chodziło o listy, nie chodziło o żadne prawdziwe argumenty przeciw Dantonowi. To był pierwszy prawdziwy, do końca konsekwentny proces polityczny.

Remigiusz Forycki: Chciałbym zadać Panu pytanie – mówił Pan wcześniej o historykach komunistycznych z lat dwudziestych i trzydziestych, których podobno Przybyszewska czytała, opierała się na tych dziełach. Ale przecież przed tymi historykami była piękna romantyczna tradycja interpretacji rewolucji francuskiej. Myślę o Michelecie głównie, ale i Wiktorze Hugo, Stendhalu i wielu innych Francuzach, którzy interpretują rewolucję tak, jak Pan to robi. Dokładnie Pańska interpretacja to interpretacja Micheleta. Dlaczego to mówię – bo Pan powiedział, że Francuzom trzeba dawać nową interpretację rewolucji. Taka interpretacja już istnieje.

Andrzej Wajda: Nie nową. Słusznie, nowa już jest, ale inną. Chodziło nam o to, żeby pokazać również, jak rządzi kulturą Robespierre. Jean-Claude Carière, scenarzysta, zapalił się, żeby zrobić taką scenę: Robespierre przychodzi do teatru na próbę, daje instrukcje, co jest bardziej słuszne, co nie. Zaczęliśmy szukać jakiejś sztuczki z tego czasu i w ogóle czytać, żeby się czegoś dowiedzieć na ten temat. Proszę sobie wyobrazić, że francuska książka, która się ukazała w ostatnich latach, o teatrze w okresie rewolucji francuskiej, jest napisana dokładnie w stalinowskim stylu, zupełnie jakby nie było XX Zjazdu.

Piotr Lis: Od *Ziemi obiecanej* zauważyłem u pana coś takiego, że Pan nigdy nie zrobiłby filmu o motłochu. Zakończenie *Ziemi obiecanej*: padają strzały do strajkujących robotników, oni giną i – jak pisał Morawski – triumfuje historia zła. A nieprawda, bo tam jeden z tą czerwoną szmatą wraca, zostaje. W *Człowieku z marmuru* wspaniała scena z kroniki – przemawia Gomułka i nie widać Gomułki, tylko widać morze głów. To ci ludzie napędzają historię, nie Gomułka, nie Stalin, tylko ci ludzie, właśnie ci, jak to by powiedział marksista – którzy uzyskują świadomość klasową. W *Człowieku z żelaza* jest to już bardzo wyraźne. Dlatego Danton tkwi w tym wszystkim. Później, gdy zobaczyłem *Antygonę*, to wszystko ułożyło mi się konsekwentnie.

Andrzej Wajda: W moim przekonaniu, gdyby Danton tak myślał o swoim społeczeństwie, to nie mógłby być przywódcą. Ktoś, kto chce poruszyć masy i kierować nimi, nie może tak myśleć o nich. Tak jak reżyser filmowy nie może nazywać motłochem widzów przychodzących do kina.

Maria Janion: Ale proszę na jedno zwrócić uwagę: u Przybyszewskiej Danton jest świadomym siebie aktorem dziejów. W akcie V Delacroix mówi do Dan-

tona: *Cóż za wielki histrion w tobie ginie!* To parafraza słów Nerona, który umierając miał wykrzyknąć do siebie samego: *Jaki artysta ginie wraz z tobą!* Danton to Neron wielkiej rewolucji francuskiej, to – u Przybyszewskiej – aktor pragnący manipulować tłumem widzów, czyli ludem, który po raz pierwszy ukazał się w taki sposób na tak zwanej scenie dziejów. Ze swą nienawiścią do motłochu zdradza się po raz pierwszy tylko wobec Robespierre'a podczas spotkania w Café de Foy. Sądzi, że łączy ich przede wszystkim to, iż jako ludzie wyżsi wiedzą, kim ma być przywódca wobec ludu. *Miliony – miliardy tego. Spłodzone po to tylko, by ci nieliczni mieli czym tworzyć swój świat. Tego materiału nie warto oszczędzać!* Wielki przywódca-dyktator ma prawo – tak jak mu się podoba – rządzić masami. Pamiętamy ten problem *z Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego – *kondotier ludów*, Bianchetti, nie chce mówić o swych planach: *Chociażeście moi bracia w wolności, nie jesteście moimi braćmi w geniuszu...* a hrabia Henryk ironicznie wówczas ostrzega rewolucjonistów: *radzę wam, go zabijcie, bo tak się poczyna każda Arystokracja.* Co wie lud, a co może wiedzieć wielki człowiek? Danton jako polityk-histrion zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że nie mówi się wszystkiego ludowi. On może ewentualnie powiedzieć prawdę Robespierre'owi, ale lud, lud może okłamywać bez żadnych skrupułów. Tak przynajmniej ta postać jest skonstruowana przez Przybyszewską.

Rewolucja francuska była pierwszym na taką skalę nowożytnym przejawem masowej teatralizacji dziejów. Nie odbywała się ona, jak wiadomo, w teatrze (teatr zawodowy w ogóle nie cieszy się w takich czasach powodzeniem), lecz na ulicy lub podczas nowych świąt rewolucyjnych, a także podczas rozmaitych zgromadzeń, narad, posiedzeń, sądów i procesów, co widać bardzo wyraźnie na pochodzących z epoki licznych rycinach. Wytwarzano, wypróbowywano nowe zachowania podczas owej „pozateatralnej teatralizacji". Estetyczne uwewnętrznienie idei przez masy właśnie w taki sposób miało się dokonywać i dokonywało się, a bardzo dobrze to pojął jeden z najznakomitszych organizatorów teatru dziejów – Napoleon. Dlatego właśnie rewolucja francuska dawała ogromne pole do popisu zdolnym aktorom historii, którzy rozumieli, co to znaczy przybrać maskę, udać, skłamać, żeby wygrać. Dlatego przecież w filmie Wajdy Robespierre przemawiając do tłumu zza mównicy podnosi się na palcach, żeby podwyższyć swój wzrost. Przybyszewska wyposażyła go oczywiście w coś więcej: w magnetyczno-erotyczną siłę uwodzicielską. Marks sądził, że kostium antyczny był potrzebny rewolucji francuskiej po to, *by ukryć przed sobą burżuazyjnie ograniczoną treść swych walk i utrzymać swe namiętności na poziomie wielkiej tragedii historycznej.* Kładł więc nacisk na świadomie wytwarzaną, nieraz pyszną iluzję artystyczną – w celu ukrycia właściwych, dosyć niskich zamiarów i celów. Ale problem tej wspaniałej teatralizacji lat rewolucyjnych i napoleońskich (mówi się wręcz o „liturgii imperialnej" Napoleona) na tym przecież się nie wyczerpuje i nie może wyczerpać.

Talma, słynny aktor z czasów rewolucji i Napoleona, podał definicję aktora na miarę tych czasów: *Jest się aktorem, gdy ma się nad innymi ludźmi przywilej wiedzy, że to, co daje wrażenie prawdy, nie jest prawdą.* Taki jest Danton w dramacie Przybyszewskiej: wobec ludu stosuje wszystkie procedery aktorskie w takim sensie, o jakim czytamy w określeniu Talmy. Dałoby się to tak streścić: ja mówię w waszym imieniu, ja jestem waszym przedstawicielem, chociaż wiem

bardzo dobrze, że was oszukuję i że chodzi mi o własny interes; jednak ten mój interes jest i waszym interesem, bo i mną, i wami w końcu rządzi ta sama bestia, której trzeba ulec. Wracam do początku wywodu: Danton zwierza się potajemnie Robespierre'owi z pogardy dla motłochu (bo myśli, że obaj są „braćmi w geniuszu"), ale na sali sądowej szlag go trafia, wścieka się, nie ma już co grać, bo wszystko się sprzysięgło przeciwko niemu i wtedy demaskuje się, czyli zrzuca maskę, dezawuując lud i mówiąc wreszcie publicznie, co o nim sądzi. Taki jest Danton Przybyszewskiej, która okazała w swej „kronice scenicznej" wielki zmysł do osobliwej nad-teatralizacji w swym teatrze: teatralizacji tłumu, teatralizacji procesu, samoteatralizacji Dantona. Stąd niebywała intensywność jej podwójnego Teatru.

Ewa Graczyk: Przybyszewska wyraźnie mówi, że Danton jest ludem, ale w aspekcie nienawiści ludu do siebie. Jest to bliskość, taka niechętna. Tego wątku Przybyszewska specjalnie nie eksponuje, ale wyraźne jest przeciwstawienie dwóch geniuszy. Robespierre pojawia się jako ktoś zdecydowanie obcy ludowi, przynajmniej w warstwie świadomej tego dramatu. Wydaje mi się, że jeden z kłopotów z odczytaniem dramatu i całej sprawy Przybyszewskiej to mnóstwo różnych sprzeczności występujących w jej twórczości i postawie. Wyraźnie jest tu zarysowana taka możliwość, że Danton nienawidzi ludu, bo jest ludem, w warstwie świadomej, podczas gdy Robespierre nie nienawidzi, bo nim nie jest, nie musi...

Andrzej Wajda: Czy mamy jakieś argumenty historyczne, jakieś dane na to, żeby myśleć i mówić o tym, że Danton rzeczywiście pogardzał ludem, który go wysunął, którym on kierował? Czy są jakieś notatki, z których można by to wyciągnąć, czy to jest tylko i wyłącznie rys psychologiczny? Przypomnijmy historię z Ryszardem III. W Anglii założono towarzystwo przywrócenia czci Ryszardowi III. Dużo mogą zrobić przeciwko Szekspirowi, to beznadziejna robota. A nie wątpię, że historycy mają argumenty, za pomocą których mogliby udowodnić, że Ryszard III nie był tym człowiekiem, jakim go pokazał Szekspir.

Remigiusz Forycki: Historycznie Danton był trybunem ludowym, miał poparcie Komuny Paryża i w ogóle ludu, miał autentyczne poparcie, a Robespierre go nie miał.

Andrzej Wajda: Miał rząd w swoim ręku.

Remigiusz Forycki: Ta scena, kiedy Robespierre patrzy histerycznie na przyjazd Dantona... Pan to pokazał. To jest prawda historyczna.

Andrzej Wajda: Muszę powiedzieć, że dużo nad tym rozmyślałem i bardzo mi zależało, ażeby lud był obecny na ekranie. W teatrze byłem jednak ograniczony. Myśleliśmy zresztą na różne sposoby, jak zwiększyć udział zajętych przez lud balkonów w spektaklu warszawskim.

Chcieliśmy na początku wydrukować kartki, na których są argumenty Robespierre'a, na innych – Dantona. To by pozwoliło widowni wznosić okrzyki i brać udział w sprawie Dantona, rzeczywiście jak na wiecu politycznym. Niestety, cenzura. Sama sztuka z trudnością przecisnęła się przez nią. Krystyna Zachwatowicz natkała dużo francuskich kolorów, żeby nie było wątpliwości, gdzie to się dzieje. Ale już te karteczki, to było – jak mówią Niemcy – zu viel.

Piotr Lis: Pan jeszcze bardzo obrazowo rozbudował postać Davida. To jest bardzo ważna postać, taki Miłoszowski poeta, który pamięta. On jest z początku

Danton

dworski, musi to robić, bo wiadomo, że pracuje gilotyna. Potem jest scena, gdy on siedzi i rysuje Dantona.

Andrzej Wajda: Jest taki rysunek.

Maria Janion: Ale on, ten „królobójca" (bo jako członek Konwencji głosował za wyrokiem śmierci dla Ludwika XVI), przejmująco narysował Marię Antoninę wiezioną na szafot.

Andrzej Wajda: Fantastycznie narysował. W ogóle muszę powiedzieć, że David jest postacią, która jest godna nie mniejszego filmu niż Danton. To jest fantastyczna figura.

Piotr Lis: Pan się wypowiada w jego tonacji kolorystycznej...

Andrzej Wajda: Jak zrobić film o rewolucji? Wszyscy są rozedrgani w pośpiechu, mają wystraszone oczy, boją się, że zasną i wszystko wokoło zniknie jak sen. Gdzieś biegną. Do takiego gwałtownego obrazu tło trzeba zrobić bardzo eleganckie. Nie można robić tak, żeby tło też leciało razem z postaciami przekrzywione, bo wtedy zabraknie odniesienia. Trzeba stanąć trochę dalej, spojrzeć z zewnątrz, jak się ci ludzie niby w klatce trzepią, próbują gdzieś wydostać. Ten film dlatego tak jest zrobiony, właśnie w takich kolorach, w takim spokojnym ustawieniu kamery, w takim klasycznym oświetleniu, jak gdyby Pan Bóg na to patrzył. W obrazach Davida jest coś ze spojrzenia Pana Boga. I to wydawało mi się dobre, nie tylko dlatego, że David wtedy tak malował. Na przykład Renoir zrobił *Marsyliankę*, biorąc za podstawę zamiast malarstwa Davida raczej Delacroix *Wolność wiodącą lud na barykady* z 1830 roku, obraz zupełnie innej rewolucji.

Chciałbym powiedzieć jeszcze parę słów na temat sceny ze zgilotynowanymi trupami, która nie weszła do filmu, a której opis i rysunki znajdują się w moim archiwum. Chciałem zrobić obraz z trzech kolorów: czerwonego, niebieskiego i białego. Niebieskie to niebo, czerwone to krew, białe to wapno, którym przysypują trupy. Pracowaliśmy nad tym dosyć długo, zrobiłem najpierw rysunek, scenograf wykopał dziurę, cały dół jest biały, posypany wapnem. Na białym czerwona płynie krew i stoi wózek katowski, czerwony, wózek zawsze był pomalowany na czerwono, żeby nie trzeba było dużo myć. Te kolory wyszły niewyraźnie, prawdopodobnie był zbyt słoneczny dzień. Obraz stał się zbyt światłocieniowy, zatarły się kolory.

Maria Janion: A czy Pan chciał dać tę scenę również na początku? W którym miejscu?

Andrzej Wajda: Właśnie na początku byłoby bardzo dobrze. Zacząć od tego całe opowiadanie: Danton jedzie do Paryża, a tutaj taki mu szykują los.

Maria Janion: Jako motyw obrazowy...

Andrzej Wajda: Natomiast przyklejony na końcu był tylko kropką nad i. To dziecko recytujące prawa człowieka okazało się wyrazistsze i silniejsze jako finał.

Maria Janion: Bardziej ironiczne.

Andrzej Wajda: Koniec filmu nie powinien być nigdy zbyt zamknięty. Koniec powinien otwierać się i poszerzać obraz tego świata, który film pokazuje. Długo szukałem, aż nagle przyprowadzili mi takiego małego chłopca, przyszedł z matką. Dałem mu tekst, nie był on Francuzem, lecz Amerykaninem, chodził do szkoły w Paryżu. Jemu było trudniej to powiedzieć niż normalnemu dziecku francuskiemu. Zaprzyjaźniliśmy się, podobało mi się, jak zagrał tę scenę i ostat-

niego dnia zdjęć mówię: – Cieszę się, że zagrałeś w *Dantonie*, na pewno zostaniesz wspaniałym aktorem, żałuję tylko, że jestem za stary i nie będę cię mógł wyreżyserować jako Hamleta. – On się odwrócił do matki i pyta: – Co to jest Hamlet? – A matka: – To jest najlepsza męska rola.

Maria Janion: Być może przysłużyła się tu trafna intuicja estetyczna. Pan nam powiedział bardzo interesująco o klasycystycznym rygorze tego filmu, który mógłby być wewnętrznie frenetyczny, rozedrgany, szalony, roztrzęsiony. A tak nie jest, rytm histeryczny jest przez Pana spętany, opanowany, widać, że panuje tu swoisty porządek, chociaż i histeria pozostaje. Dosyć to tajemnicza stylistyka, ale utrzymująca równowagę. Otóż mam podejrzenie, że owe trupy byłyby właśnie czysto frenetyczne, zbyt ekspresjonistyczne, a może fantasmagoryczność załamałaby się i zostałby tylko makabryczny naturalizm.

Andrzej Wajda: I to prawda; leżący na obrazie Davida zabity Joseph Barras jest równocześnie rzeźbą, nic go nie może tknąć, żaden rozkład. Może i tak można było zrobić, ale mnie się to nie udało. Wyszła ilustracja na ten temat.

Maria Janion: Podczas oglądania fotografii z Pana zbiorów myślałam: „To jest jakiś frenetyczny horror", jakby z zupełnie innej poetyki.

Andrzej Wajda: Tak, ciekawe, że tu tak jak przeszczep – nie przyjęło się.

Głos z sali: Czy wśród tych przypadków, które decydowały o powstaniu filmu, był również taki, który można byłoby nazwać zapotrzebowaniem społecznym? Coś Pan chciał przekazać przez ten film? Czy Pan nie wyczuwa, że pewne rzeczy można przekazać społeczeństwu w sposób prostszy i ekonomiczniejszy?

Andrzej Wajda: Nie, dlatego, że sposób oddziaływania sztuki jest bardziej złożony, niż się wydaje. Na czym polega cała trudność przemawiania artysty do jego widowni? Otóż widownia nie stoi w miejscu, ona jest dzisiaj inna, jutro będzie inna, a wczoraj też była inna. Ona podlega wszystkim zależnościom społecznym, ekonomicznym, politycznym. Trudność artysty polega na tym, że on tworząc musi wziąć to pod uwagę. Z drugiej strony musi opowiedzieć coś tej widowni, czego ta widownia jeszcze nie wie. Ale jutro już będzie szukać odpowiedzi, bo pytanie jest w niej. Uważałem i nadal uważam, że pytanie o rewolucję, o ten moment tragiczny, kiedy ona upadła i walczą pomiędzy sobą tylko przywódcy, a masy przyglądają się temu niemo, jest ważne. Ten moment jest głęboko i prawdziwie tragiczny. Pokazać ten moment i naszemu społeczeństwu, i widzom Zachodu w moim odczuciu było potrzebne i słuszne. Jestem przekonany, że takich ludzi jak ja są miliony, dlatego robię film, bo uważam, że miliony ludzi myśli podobnie jak ja. Jeżeli któregoś dnia obudzę się rano i dojdę do wniosku, że jestem wyjątkowym człowiekiem, osamotnionym, nie będę reżyserował, ponieważ sam dla siebie nie mam powodu tego robić.

Dorota Siwicka: Chciałabym wrócić jeszcze do początkowych partii wypowiedzi Pani Profesor, żeby zgłosić kategoryczny sprzeciw. Mówiąc o ironii, Pani rozdzieliła czyn i myśl w sposób, który wydaje mi się zupełnie nie do przyjęcia. Powiedziała Pani, że myśl i czyn poruszają się w dwóch całkowicie odmiennych sferach. Dziwię się, że Pani Profesor to mówi, bo przecież Pani sama najlepiej wie, czym jest myśl, a w szczególności myśl zapisana tzn. słowo; o tym, że myśli są czynami, świadczą również inne czyny, tzn. te, które są skierowane przeciwko słowom. Robespierre wołał o to, żeby odkryć ten punkt w jego myśleniu, który okazał się zwrotny – gdzie zaczął się błąd. Pani Profesor powiedziała, że on nie

wiedział, iż popełnił błąd w czynie, nie w myśli. Przypomniały mi się studia filozoficzne; jak uczyliśmy się marksizmu i próbowaliśmy dojść tego, w którym miejscu popełniono błąd – w stalinizmie, u Lenina, czy może ten błąd jest po prostu u Marksa. Myśl i czyn są paralelne, a w rewolucji – tak, jak to przedstawiła Przybyszewska – kierują się tym samym, mianowicie utopią przejrzystości. Dążenie do przejrzystości nie musi być tylko cechą tamtej utopii, ale może występować na przykład w marksizmie. Przez „przejrzystość" rozumiem tutaj założenie, że istnieje coś takiego, jak „człowiek prawdziwy", przykryty, przysłonięty jakby zewnętrznym nalotem. Po usunięciu go ukaże się człowiek, który jest naprawdę, „nagi człowiek". Należy tylko usunąć to wszystko, co jest zaciemnieniem, nieprzejrzystością. Taki konflikt i taka ironia, o jakich mówiła Pani Profesor, są możliwe tylko przy podobnym myśleniu. Jeżeli przyjmiemy jako rzecz nieusuwalną „nieprzejrzystość" człowieka, to sytuacja będzie wyglądała inaczej i kategorie okażą się odmienne.

Maria Janion: Ja miałam na myśli coś innego. Szło mi o kwestię odmiennych substancjonalności myśli i czynu. Owe substancjonalności pozostają ze sobą w konflikcie, a ten konflikt można uznać za nieusuwalny.

Dorota Siwicka: Jakie ma Pani Profesor na to dowody?

Maria Janion: Takie mam dowody, że myśl jest czymś innym niż czyn, niż praktyka życia. Dobrze zanalizował to Dilthey, rozważając kwestie *ekspresji życia* oraz kładąc nacisk na różnice między *myśleniem* a *działaniem*. Działanie jest zawsze wyborem tylko jednej z możliwości myśli, przekreśleniem tych innych, które oczywiście tkwią immanentnie w myśleniu.

Ewa Graczyk: Na przykład z myśli da się zbudować pewien ciąg rozumowań, który będzie zawierał niezwykłą czystość, będzie łańcuchem. Natomiast każdy czyn wchodzi w interakcje z rzeczywistością, która jest w zasadniczej mierze niejednorodna. I w żaden sposób nie można z niej zbudować łańcucha.

Dorota Siwicka: Analiza najdoskonalszych systemów filozoficznych, na przykład systemu Hegla, dowodzi, że to nieprawda. Ten łańcuch, który wydaje się nam taki czysty, jest w gruncie rzeczy bardzo brudny.

Maria Janion: Ale w innym sensie jest brudny! Natomiast nie wchodzi, jak słusznie mówi pani Ewa, w interakcje z rzeczywistością, która dopieroż go brudzi.

Dorota Siwicka: Jednak wchodzi przez słowa.

Maria Janion: Inna jest ontologia myśli, a inna ontologia czynu, praktyki, owej sławetnej praxis. Oczywiście, tu natychmiast musi wypłynąć kwestia „winy" tych, którzy wymyślili to, co inni zrealizowali. I czy oni rzeczywiście „to" wymyślili – jaką mogą ponosić odpowiedzialność. Znamy kilka takich przeklętych związków: Rousseau a jakobinizm, Nietzsche a faszyzm, Marks a stalinizm.

Ewa Graczyk: Niesamowitość rewolucji – tak ją próbowała zrobić Przybyszewska. Pod wieloma względami jest to próba zrobienia w teatrze rewolucji, tzn. stworzenia bytu, zbudowania świata z ludzkich działań. W pewnym momencie występuje straszliwa kumulacja zemsty świata i rzeczywistości. Uderzające jest to (gdy się czyta komentarze zawarte w listach do *Sprawy Dantona*), do jakiego stopnia Przybyszewska była przekonana, że kreuje świat całkowicie określony. To znaczy, że widzi tych ludzi, że wszystko o nich wie. To, co Pan mówił o Pszoniaku, było bardzo ciekawe. Rzeczywiście, ona opisała takiego wymyślo-

nego przez siebie człowieka tak, że Pszoniak to odczytał, tę logikę zachowań odciśniętą w słowach, które jakby nie dotyczą zachowań.

Maria Janion: Pan Wajda mówił o rytmie.

Ewa Graczyk: Rytm słów. Przybyszewska używa w pewnych momentach takich słów, że wiemy, iż w tym dramacie nic nie jest przypadkowe, ani to, czy on usiądzie na krześle, ani czy usiądzie na stole, ani czy podniesie rękę albo czy ją opuści. Koncentracja gęstości wizji jest u niej bardzo charakterystyczna, największa przy Robespierze. Jest w tym element halucynacji...

Andrzej Wajda: Mnie to też uderzyło. Ile szczęśliwych zbiegów okoliczności się zdarzyło, by ten film był taki, jakim go Państwo zobaczyliście. A o ilu przypadkach i trafach nie wspomniałem? Kim ja jestem w stosunku do tej książki? Jestem prorokiem, który interpretuje Biblię. Książka, którą przenoszę na ekran, jest dla mnie tą Biblią. Istnieje poza mną. Niezależnie ode mnie. Muszę poruszać się w tym świecie.

Maria Janion: I aktor pyta, czy ma tak podnieść rękę...

Andrzej Wajda: Tak. To jest najeżone tak straszną liczbą przypadków. Im lepszy jest reżyser, im jest w lepszym momencie swojego życia, tym ma większą wiedzę, a jednak na każdym kroku czeka go niezliczona ilość najrozmaitszych niespodzianek. Te drobiazgi coś znaczą na ekranie, ale duża część jest zrobiona zupełnie przypadkowo, już nie może być opanowana przez reżysera. Jeżeli reżyser potrafi dać dobrą interpertację, to każdy z współpracowników chwyta właściwy kierunek i działa dla dobra całości.

Maria Janion: Wydaje się, że Pan jako reżyser znajduje się w bardzo szczególnej sytuacji. Bo napisać dramat, tak jak napisała Przybyszewska, napisać o dramacie, który napisała Przybyszewska, to są naturalnie inne czynności niż zagrać, niż spowodować, żeby to zostało zagrane, czyli wprowadzić to w rzeczywistość pewnej interakcji społecznej, tak jak Pan to musi wykonać z aktorami. A potem dochodzi jeszcze dodatkowa płaszczyzna rzeczywistości, jaką jest film wyświetlany z taśmy.

Dorota Siwicka: Książka przecież nie jest niezależna od Pana. To, co jest napisane w tej książce, zależy w ogromnej mierze od tego, w jaki sposób ją Pan przeczyta. Pan ma do czynienia z dwoma żywiołami. Jeden to żywioł całej książki, a drugi dotyczy samego kręcenia filmu, realizacji.

Andrzej Wajda: One są odrębne.

Maria Janion: Właśnie o to chodzi, o tę wielość rzeczywistości dla reżysera. Rozporządza większą liczbą rzeczywistości niż ktokolwiek inny.

Ewa Graczyk: Chciałabym zapytać, czy Pan kręcąc film posłużył się także *Ostatnimi nocami Ventose'a*?

Andrzej Wajda: Nie, nie wzięliśmy nic z tego.

Ewa Graczyk: Film o Dantonie jest w moim odczuciu przekształceniem tych związków pomiędzy ludźmi, które ich łączą w dramacie. To nawet wygląda na bardzo świadome przeobrażenie relacji między bohaterami, między Robespierre'em a Saint-Justem.

Andrzej Wajda: Niestety w filmie są między nimi dwie sceny. Nie zawierają one ani takiego dialogu, ani takiej sytuacji, z której mogłoby coś więcej wynikać. Żeby zagrać *Sprawę Dantona* tak, jak ją napisała Przybyszewska, trzeba by grać ją w teatrze cztery i pół godziny. A film ma swoją długość. Taki film problemo-

wy, naładowany dialogami, który czegoś żąda od widza, nie może trwać więcej niż dwie godziny. *Danton* przekroczył ten limit. Producent dodał mi dwanaście minut więcej, bo film trwa dwie godziny dwanaście minut. Trzeba było się czegoś trzymać. Nie można było pozbawić Robespierre'a scen i nie można pozbawić też Dantona, te w grubym zarysie muszą pozostać. To ograniczenie od razu spowodowało, że ogromna część materiału musiała wypaść.

Maria Janion: U Przybyszewskiej stosunki między mężczyznami i w *Sprawie Dantona* i w *Ostatnich nocach Ventôse'a* zwłaszcza, są szczególnie erotyczne. W filmie sfera ta została wyeliminowana. Myślę, że o to chodziło pani Ewie.

Ewa Graczyk: Tak, tym bardziej że występują one w podwojeniu, tzn. jakby w dwóch różnych wersjach erotyzmu: w wersji Saint-Justa i w wersji Desmoulins'a. To jest cała ideologia, do której Przybyszewska przywiązywała duże znaczenie. To nieprzypadkowe, to jest utopia erotyczna.

Andrzej Wajda: Muszę powiedzieć, że nie jest to moja mocna strona, nie bardzo lubię to reżyserować i nie umiem. To dosyć szybko wyparowało z filmu. Gdyby – u Przybyszewskiej były jakieś wyraźne sceny napisane na ten temat, a nie tylko intencja. U Przybyszewskiej jest to tylko intencja i to w dialogach. Ale te dialogi zostały przetłumaczone na inny język, uproszczone z konieczności dla filmu, już nie było w nich na to materiału dla aktorów.

Maria Janion: Kiedy w filmie Robespierre przychodzi do Desmoulins'a, ten jest spięty przeciwko niemu, on go dotykiem opanowuje i przynajmniej na chwilę zmienia się stosunek Desmoulins'a do Robespierre'a. To ma wyraźnie erotyczny charakter.

Andrzej Wajda: Może też nie trafiłem na takich aktorów, którzy by chcieli i mogli to zagrać. Dużo rzeczy niknie ze sztuki Przybyszewskiej w filmie przez tłumaczenie, dialogi są inne, inni aktorzy, inny język, wytwarzają się też inne relacje pomiędzy postaciami. Bardzo dużo rzeczy, które łatwiej było zrobić w teatrze, w filmie wyostrzyło się i zrobiło bardziej czarno-białe.

Ewa Graczyk: Ale u Pana jest z kolei coś, co zrobiło na mnie wrażenie: to jest film o dwóch Śmierciach. Cały film jest filmem o śmierci rewolucji w ogóle. Aspekt zamierania rewolucji. Wpływ estetyczny Davida też się tutaj tłumaczy, gdyż u niego śmierć odbywa się przez zastyganie, kamienienie. Ale również film jest bardzo przejmujący w wizji śmierci konkretnych ludzi. Koniec jest uderzający.

Andrzej Wajda: To było tak zrobione w teatrze. To jest chyba tak napisane u Przybyszewskiej. Najładniej to robił bułgarski aktor, który grał tę scenę fantastycznie w Teatrze Armii w Sofii.

Maria Janion: Ale w teatrze nie możemy tak dokładnie zobaczyć śmiertelnego potu Pszoniaka-Robespierre'a. Wolę film.

Andrzej Wajda: Relacje pomiędzy teatrem a filmem też są bardzo istotne. Wszyscy od dawna przepowiadali śmierć teatrowi. Teatr nie może umrzeć, bo patrzenia na żywych ludzi nie może zastąpić żadna telewizja czy film. Zawsze będzie przychodził człowiek zobaczyć drugiego żywego człowieka.

Podglądanie i zapatrzenie

Rozmowa podczas seminarium na Uniwersytecie Warszawskim 5 VI 1985

MARIA JANION

Przede wszystkim uderzyło mnie to, jak bardzo źle *Miłość w Niemczech* została przyjęta w Niemczech Zachodnich. *Nieszczęście* oraz *Klapa w Wenecji* – te tytuły dobrze oddają styl odbioru niechętnego, złośliwego, żeby nie powiedzieć – wrogiego. Musimy się domyślać jakichś ukrytych urazów, resentymentów, powodujących rozdrażnienie bardzo już spektakularne, a posługujące się kryteriami niby to obiektywnymi, artystycznymi. Ta niechęć odbiła się zwłaszcza na ocenie Hanny Schygulli w roli Pauliny Kropp (*katastrofa aktorska*) oraz spowodowała zdezawuowanie umiejętności reżyserskich Andrzeja Wajdy, który po pokazaniu filmu w Wenecji dokonał skrótów; miały one wyjść filmowi na dobre, ale nie wyszły, bo film ten ma być z istoty swej zły.

Na szczęście reżyser *Blaszanego bębenka* Volker Schlöndorff zdradził coś, co inni jego rodacy zataili. Napisał mianowicie, że *Miłość w Niemczech* to film *dla Niemców bardzo kłopotliwy*. I o tym musimy cały czas pamiętać. Ostentacyjne zlekceważenie filmu Wajdy przez krytykę niemiecką objawiło się zwłaszcza w podkreślaniu, że postaci faszystowskich funkcjonariuszy w filmie to karykatury, że dzieło Polaka jest nie do zniesienia teatralne i teatralnie przegadane, że życie codzienne faszyzmu, które Wajda chciał w filmie sportretować, też zostało skarykaturowane, potraktowane po amatorsku, nieporadnie, bez wiedzy i zrozumienia – wyszła mieszanka *kiczu i opery*. Słowem, coś pod tytułem: Jak sobie jakiś naiwny Polak wyobraża... Główny motyw miłosny ośmieszano zaciekle, z zaangażowaniem godnym lepszej sprawy. Przekreślano gruntownie jakąkolwiek wartość filmu, wskazując na nieprawdopodobieństwa psychologiczne oraz nieudolność zachowań aktorskich Schygulli, *pozostawionej przez reżysera samej sobie* i używającej do woli najbardziej prymitywnych zagrań, prostackiej i krzykliwej. Prawdę mówiąc, krytyka niemiecka nie zauważyła, o czym w ogóle traktuje *Miłość w Niemczech*. Jako wyjątek w praktyce recenzenckiej można potraktować omówienie zamieszczone w „Süddeutsche Zeitung" pt. *Obłęd jest regułą*. Autor, Bodo Fründt, kładzie nacisk na najistotniejszy motyw filmu: zbiorowy obłęd policyjno-urzędniczy w Niemczech hitlerowskich i poddanie się mu społeczeństwa.

Wajda kręcił film w Tumringen, w pobliżu Brombach, miasteczka niemieckiego nad granicą szwajcarską, w którym rzeczywiście w 1941 r. powieszono polskiego jeńca na robotach przymusowych, Stanisława Zasadę – za romans z Niemką, zesłaną za to do obozu koncentracyjnego. Reportaż zamieszczony

w „Stuttgarter Zeitung" ujawnia, że społeczność w Tumringen poczuła się zaniepokojona wyciąganiem *starych historii* (naturalnie „tendencyjnie" potraktowanych, bo jak wieść niosła, komuniści – Polacy, Słowianie – robią film o faszystach). W oficjalnych kronikach Brombach zaś sprawę już od dawna starano się zatuszować. W katalogu prezentującym film Wajdy na festiwalu w Wenecji znajdujemy fotografię ratusza w Brombach z połowy lat trzydziestych oraz fragment z książki o tym mieście, opublikowanej na tysiąclecie przez władze miejskie. Wygląda z tego wszystkiego, że się nic nie stało. Przez te tysiąc lat po prostu nic się nie stało.

I wydaje się, że nastawienie wobec filmu Wajdy reprezentowane przez większość krytyków niemieckich, niestety, daleko nie odbiega od uprzedzeń tak widocznych w Brombach i Tumringen, chociaż są to małe miasteczka, a ci krytycy zapewne mieszkają w wielkich miastach, a już na pewno drukują w słynnych gazetach wielkomiejskich. Podzielają oni potoczną niechęć do „grzebania w przeszłości", wyrażającą się w obiegowych stwierdzeniach-usprawiedliwieniach: „Mnie przy tym nie było" i „Po co to przypominać". Nic dziwnego zatem, że kilku recenzentów obruszyło się na ramę narracyjną filmu Wajdy – podjęte po czterdziestu latach poszukiwanie prawdy o przeszłości na miejscu zbrodni. Niektórzy kwestionowali nawet prawdopodobieństwo takiego postępowania. W scenariuszu 40-letni adwokat indagowanej pani Schnittgens (podejrzanej o denuncjację) ma na podorędziu wyjaśnienie wszystkiego: *Takie były czasy, takie były przepisy, takie były rozkazy...* Sama zaś 75-letnia pani Schnittgens wypiera się czegokolwiek, a wreszcie bełkocze: *Myśmy wszyscy wtedy musieli...*

Na tym tle tym bardziej uderza fakt, że najtrafniejsze, jak się wydaje, rozumienie filmu znalazło się w omówieniach amerykańskich i francuskich. Anne Tarqui sugeruje, że w samym centrum filmu tkwi kamieniołom, w którym powieszono Stasia i do którego przedostaje się – po wtajemniczenie – syn narratora. Molly Haskell zaś uważa, że film Wajdy mógłby właściwie nosić tytuł *Powieszenie w Niemczech*.

Tak, film Wajdy zmierza ku szubienicy, na której będzie powieszony Stanisław Zasada. Kieruje Wajdą osobliwa wierność powieszonemu, taka wierność, jak z wiersza Norwida *Pieśń od ziemi naszej*, umieszczająca swój środek – *tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*. W tym kontekście dopiero można zrozumieć, że Wajda *Miłość w Niemczech* nazywa *być może najważniejszym politycznie filmem, jaki podjąłem kiedykolwiek w mojej dotychczasowej karierze* (list z Berlina z 17 II 1983; Archiwum Wajdy).

W zeszytach Wajdy zawierających *Notatki do filmu* oraz na marginesach i na odwrocie stron tekstu scenariusza znajdujemy ślady dwóch uderzających obsesji wyobraźni reżysera. Jeden to rysunki rozmaitych kształtów szubienicy, drogi do szubienicy itd. Drugi to składająca się ze znakomitych reprodukcji na pocztówkach podręczna galeria romantycznego pejzażowego malarstwa niemieckiego (jest tu m.in. tragiczny i tajemniczy C.D. Friedrich i K. Schinkel). Widać, jak Wajda stale w pejzażu romantycznym (np. te malownicze ruiny zamku w Lörrach przy księżycu w scenariuszu!) szukał miejsca dla szubienicy. Odnalazł je w bardzo przemyślanych ujęciach filmowych. Szydzenie z idyllicznego pejzażu i sielankowej natury dowodzi jedynie dziwnej ślepoty krytyków.

Wierność dla powieszonego, o której już była mowa, każe Wajdzie śledzić z przejmującą dokładnością drogę męczeństwa Stasia: od przypominającej cierniową koronę obręczy do pomiarów głowy w celu jego „arianizacji"-„germanizacji" aż do powieszenia-ukrzyżowania. Staś gubi się ostatecznie okrzykiem, że nie da z siebie zrobić Niemca. Michael Schwarze, który zatytułował swoją recenzję *Nieszczęście*, kwituje ten protest wzgardliwie jako charakterystyczny dla całego filmu objaw *braku zdrowego rozsądku i instynktu samozachowawczego*. Doprawdy, nie wiadomo, do kogo i do czego zastosować to tytułowe *Nieszczęście*.

W tej umysłowej katastrofie krytyki niemieckiej jeden Schlöndorff zachował rozum, uczucie i honor. Uznawszy *Miłość w Niemczech* za jeden z najpiękniejszych filmów Wajdy, potraktował go jako okrutny porachunek z niemiecką głupotą „porządku", „prawa", ogólnych „paragrafów" i szczegółowych „przepisów". To nie karykatury, to najprawdziwsza rzeczywistość niemiecka, mówi Schlöndorff. Właśnie ta rzeczywistość zdemaskowana przez Polaka została odrzucona przez krytyków niemieckich.

Paranoja społeczna

Przed każdym widzem film Wajdy stawia pytanie o to, kto tu jest obłąkany. Bo przecież nie Staś i Paulina porwani, porażeni „miłością szaloną". Opozycja jest bardzo silna i bardzo widoczna – między nimi a resztą. Obłąkanymi są ewidentnie niewolnicy nazistowskiego Urzędu, obłąkana jest poddana odpowiednim rytuałom – zbiorowość. Wajda podkreślał z naciskiem: *To nie jest film psychologiczny*. Nie miał zamiaru go takim czynić. Widać to przecież wyraźnie. *Miłość w Niemczech* nie powinna być oceniana według takich kryteriów. To jest film, jak to sam Wajda określa, o *paranoi społecznej* w Niemczech faszystowskich. Jako istotną dla jego *oświatowego* charakteru Wajda przytacza *scenę, kiedy Müller stara się zrobić ze Stasia Niemca, za pomocą pomiarów*. Przyjęta przez reżysera optyka narzuca określoną postawę odbioru. To jest film o zachowaniach społecznych.

Rytuał nazistowski był, jak wiemy, w największym stopniu zorientowany na to, by zintegrować wspólnotę i wykluczyć obcych. Ci obcy mogli oczywiście być rozmaicie definiowani; obcymi mogli stać się ci, którzy jeszcze niedawno byli swoi, ale już się wyobcowali, już stali się inni, zarażeni – i trzeba było ich bezwzględnie usunąć. W swoim *Micie państwa* Ernst Cassirer opisał bardzo wnikliwie cały ten proces. W państwie Hitlera, dowodził, *słowo magiczne bierze górę nad słowem semantycznym*. Wprowadzone zostają nowe słowa, a stare są używane w nowym sensie. Dokonuje się głęboka zmiana ich znaczenia, spowodowana faktem, że *słowa, które dawniej były używane w deskryptywnym, logicznym, semantycznym sensie, są teraz używane jako słowa magiczne, których przeznaczeniem jest wywoływanie określonych skutków i wzbudzanie pewnych nastrojów*. Użycie słów magicznych staje się konieczne do zbudowania nowego integrującego obrzędu. Jeśli słowo magiczne ma osiągnąć pełny efekt, jak pisze Cassirer – to do tego niezbędny jest obrzęd, w obrębie którego słowo magiczne uzyska właściwą moc. Pamiętajmy, że Cassirer jest autorem zdania, iż w wieku XX nie ma już mitu, jest tylko technika mitu. Zręczne, metodyczne i skuteczne posługiwanie się techniką mitu było rękojmią sukcesów przywódców Trzeciej Rzeszy.

W totalitarnym państwie Hitlera wszelkie prywatne i niezależne od polityki sfery życia zlikwidowano, człowiek zaś został skrajnie upaństwowiony za pomocą rytuałów polityczno-magicznych. Cassirer podkreślał: *Każda czynność nabiera charakteru politycznego. Tak samo, jak w społeczeństwach pierwotnych, lekceważenie i nieprzestrzeganie obrzędowości ściąga na delikwenta nieszczęście i śmierć*. Zagrożenie wykluczeniem staje się czymś najbardziej przerażającym, budzącym najwięcej obaw, skazującym na możliwość śmierci symbolicznej i fizycznej.

Miłość w Niemczech przedstawia rozmaite stopnie obcości i rozmaite gradacje wykluczenia, ujawniając gigantyczne wymiary obłędu sfaszyzowanej zbiorowości niemieckiej. Staś jako Polak jest „obcy" i „niższy" z samej swej istoty rasowej, przebywanie z nim, a zwłaszcza już pożycie seksualne grozi zanieczyszczeniem i zarażeniem. Pod pewnymi warunkami, za pomocą magicznego rytuału „arianizacji", mógłby jednak z „obcego" stać się „swoim". Ponieważ propozycję odrzuca, zginie na szubienicy – ten obcy, zbrodniarz, zagrażający integralnej czystości wspólnoty, wyznającej jeden „naród" jako ideologię. Przed odesłaniem do obozu koncentracyjnego, przed karną izolacją „zarażonej" – Paulina musi przejść przez rytuał wykluczenia: pokazać się z piętnującym napisem „Polenliebchen" i przejść przez tłum okazujący jej pogardę i nienawiść.

Wszystko to odbywa się zgodnie z nieprawdopodobnie szczegółowymi przepisami, które miały wyrażać ducha najwyższego niemieckiego porządku i prawa. W istocie zaś obłąkana, nacechowana nieprawdopodobną wprost prymitywną głupotą doktryna wytworzyła magiczne zaklęcia i rytuały, prowadzące do zbrodni, wraz z odpowiednimi pseudonaukowo-biurokratycznymi definicjami w rodzaju Rassenprüfer (kontroler rasy). Naziści chcieli „naukowo" najściślej kontrolować sferę życia intymnego, miłosnego, erotycznego.

Książka Hochhutha to zadziwiający collage dokumentów. Wajda umie z nich korzystać w filmie w sposób prawdziwie artystyczny: one dopieroż „grają" paranoję społeczną, paranoję zawartą w bardzo drobiazgowych przepisach koncepcji i praktyki śledczej *przestępstw rasowych*. Samo pojęcie przestępstwa rasowego jest zresztą najwyższym wykwitem obłędu społecznego.

Podglądanie i kicz

Pokazane w filmie Wajdy życie codzienne miasteczka składa się z kiczowatych przedmiotów, kiczowatych krajobrazów i kiczowatych zachowań. Tak pisali krytycy niemieccy, dając do zrozumienia, że życie to było bardziej złożone, mniej sfaszyzowane, nie dające się sprowadzić do serii naiwnych, schematycznych obrazków, jakie rzekomo przedstawił Wajda. Co do przedmiotów, to rzeczywiście w informatorze przygotowanym na festiwal w Wenecji reprodukowano trochę tego, co się dość ściśle nazywa Nazi-Kitsch. To szczególna postać kiczu, wyróżniana w encyklopediach kiczu (bo są i takie!) – zideologizowane przedmioty codziennego użytku, np. grzebień ze swastyką albo ten słynny lizak, też ze swastyką, o który się rozpętała cała awantura. Że to już nadto prymitywne pomysły Wajdy, żeby z tego lizaka robić jakiś symbol.

MARIA JANION

Dyskusja

Dorota Roszkowska: Wielu krytyków przypomina kategorię Heimatfilm i Heimatliteratur, które istniały w Niemczech przed wojną; właśnie literatura opiewająca idylliczne życie na ojczystej ziemi... Była ona sentymentalna i kiczowata, przypominała socrealizm.

Maria Janion: To dobry trop interpretacyjny. Ale Wajda miałby to naśladować czy krytykować? A Schygulla miałaby być też kiczowata w tym stylu?

Dorota Roszkowska: Ten film jest bardzo ambiwalentny, balansuje nieustannie na granicy wielkości i kiczu. Być może to jest charakterystyka życia w tamtym okresie. Tak jest w filmach Rainera Wernera Fassbindera: ciągła gra przeciwieństw, skrajności. Stąd bierze się tak niesłychana, ogromna rozbieżność ocen filmu Wajdy. Oczywiście każdy krytyk ma swoje powody, swoje uwarunkowania. To ostro wychodzi przy zestawieniu krytyki niemieckiej i amerykańskiej: w amerykańskiej rozważa się przede wszystkim temat erotyczny filmu, przede wszystkim wielkość tej miłości. Oni są zafascynowani Schygullą. W krytyce niemieckiej natomiast rozważa się przede wszystkim temat nazizmu i odsądza jego ujęcie od wszelkiego prawdopodobieństwa. Jakby ze wstydu.

Maria Janion: Ale dlaczego życie przedstawione w filmie Wajdy jest traktowane jako karykatura życia niemieckiego? Podejrzewam, że w tych ocenach, o których teraz mówimy, sądzi się, że kicz nie został przez Wajdę pokazany, lecz jest przez niego przeżywany. Podobnie ma się zachowywać Schygulla. Wajda więc kiczu nie pokonał, lecz mu się poddał, czy tak?

Dorota Roszkowska: W tym filmie jest cały czas motyw poddawania się światu przedstawionemu, uczestniczenia w nim.

Maria Janion: Jak to? W jakim sensie?

Dorota Roszkowska: Chodzi mi o podglądanie, o czym już pisałam w mojej pracy.

Maria Janion: Ale Pani sądzi, że podglądanie jako pewna postawa sprzyjałoby temu...

Dorota Roszkowska: Pani Profesor, kicz należy do świata drobnomieszczaństwa też...

Maria Janion: Tak, ale jakie „też", to przede wszystkim.

Dorota Roszkowska: ...i należy do niego też podglądanie. Ten film z jednej strony pokazuje świat drobnomieszczaństwa i faszyzmu i my ten obraz krytykujemy, bo takie jest przesłanie intelektualne filmu, bo tak sądzimy. Z drugiej strony natomiast jesteśmy, my, widzowie, wciągnięci w ten świat, przeżywamy go. A to przez primo samą podglądacką naturę kina, secundo przez specjalne zabiegi w tym filmie: tamci ludzie sami się nieustannie podglądają i śledzą. Sceny erotyczne filmowane są właśnie tak; a to Paulina podgląda Marię i Karla i my widzimy tę scenę z jej punktu widzenia, a to znów widzimy Paulinę i Staniego kochających się za półprzymkniętymi drzwiami. Ewidentnie sami ich podglądamy. W ten sposób widza wciąga się w świat filmowy. To właśnie jest takie drażniące, szczególnie jeżeli ktoś, tak jak Niemcy, ma osobiste powody,

żeby w ogóle nie chcieć się do tego świata przyznawać. To jest właśnie drażniące, że ten film wciąga nas w orbitę tamtych ludzi – drobnomieszczan, kołtunów i faszystów, narzuca jakby przeżywanie tego świata i czerpanie z niego naszych przyjemności.

Maria Janion: Pani sądzi zatem, że podglądanie przeszkadza w osiągnięciu dystansu, że staje się rodzajem uczestnictwa w kiczowatym świecie. I Wajda podporządkowuje się kiczowi, który sam stworzył?

Dorota Roszkowska: Nie wiem, jak on; ja myślałam, że to dotyczy bardziej widza.

Maria Janion: Ale reżyser też może zająć postawę widza. On podgląda i jego operator podgląda itd. Postawa podglądania udziela się obrazom w tym filmie, czy o to chodzi?

Dorota Roszkowska: Ja myślę, że gdyby Wajda zachował dystans do tego filmu, gdyby chciał zachować dystans, to lepiej byłaby ujęta rola Polaków. Można by się było w jakiś sposób z nimi identyfikować czy patrzeć na ten świat z ich punktu widzenia, a tak tego nie ma.

Maria Janion: Ale to są tutaj źli aktorzy po prostu, Olbrychski z Łysakiem.

Dorota Roszkowska: Nie chodzi mi o aktorów, lecz o postacie. Polacy mają dystans do tej rzeczywistości, bo są obcymi, i gdybyśmy patrzyli z ich perspektywy, to by było spojrzenie właśnie z dystansu. I to by nam pozwoliło obiektywnie jakoś, powiedzmy, neutralnie, krytykować rzeczywistość. Ale te postacie, już nie mówię o aktorach, są takie, że z nimi nie można się utożsamić, nie można w ogóle spojrzeć z ich punktu widzenia na to, co się dzieje i reżyser też tego nie robi. Wobec tego pozostaje jedyna perspektywa, jaka tam jest, to jest perspektywa tego społeczeństwa, czyli właśnie bycie w atmosferze podglądania.

Maria Janion: Gdyby ci Polacy byli umysłowo, duchowo lepiej postawieni, nie tacy nijacy, żadni właściwie, toby mogli – będąc obcymi – nadać swemu spojrzeniu większą ostrość, mogliby się wydobyć z kręgu podglądania?

Dorota Roszkowska: Polacy widzą, że tamci, Niemcy, się podglądają, bo są przez nich traktowani jako nieludzie, więc nie są wplątani w ich grę, ale nic z tego nie wynika.

Marek Bieńczyk: Ja się nie mogłem zidentyfikować z tymi Polakami. Chciałem, ale nie mogłem.

Maria Janion: A ta „godność" Olbrychskiego, a ta rozmowa między Olbrychskim a Łysakiem tuż przed wykonaniem wyroku śmierci! Nie, nie do zniesienia. Ja się wstydziłam, że to tak słabiutko zagrane.

Dorota Roszkowska: A już dno to jest, kiedy Łysak mówi, że on pod szubienicą krzyknie: Niech żyje Polska! Ale nie wypada.

Maria Janion: Bo on nie za Polskę ginie, lecz za miłość do Niemki...

Dorota Roszkowska: W książce Hochhutha ta postać jest zupełnie inaczej prowadzona; Staś prosi Wiktorczyka o napisanie do rodziców, że on przed śmiercią poznał miłość. I że... on się przyznaje do tej wartości. Ma świadomość własnych wyborów. A w filmie już tego nie ma.

Dorota Siwicka: Bo w filmie pojawia się nie tylko niemiecki kicz, ale i polski. Role obu więźniów wprowadzają stereotypowe motywy dla obrazu Pola-

ka. Pole możliwości ich działań zamyka się w kręgu wyznaczonym przez słowa: miłość, Polska, honor. Najlepiej widać to właśnie w tym momencie, gdy Staś, kierując się takim uwewnętrznionym stereotypem, chciałby krzyknąć: Niech żyje Polska. Nie może – i przez to staje się jakby odwrotnością Gustawa-Konrada, zamienia tuż przed śmiercią „Polskę" na „miłość do kobiety". Oczywiście mówię to trochę żartobliwie, bo postaci Stasia trudno przypisać świadomy wybór. Jest raczej tak, że on, znalazłszy się w sytuacji bez wyjścia, stara się właśnie w stereotypie odszukać jakąś rolę dla siebie, jakieś słowa, które pozwoliłyby mu umrzeć honorowo.

Maria Janion: Z naszej rozmowy można wyciągnąć jeszcze jeden wniosek: paranoja społeczna objawia się w tym filmie nie tylko w zajadłym podglądaniu (to w końcu odwieczne zajęcie ludzkości), ale przede wszystkim w jego instytucjonalizacji – w postaci przepisów m.in. ustalających „kierunek ideologiczny" podglądania i podsuwających wnioski urzędowe, jakie należy wyciągnąć z zaobserwowanych „faktów". Cała obłąkana konstrukcja „przestępstwa rasowego" zawaliłaby się bez tego. Ale w takim sensie też film Wajdy musi być traktowany jako ustanawiający własny oryginalny stosunek do kiczu nazistowskiego. Bo ten utkany swastykami kicz codzienny służy „ideologicznemu uporządkowaniu" podglądania – wyznaczonemu i zużytkowanemu przez Gestapo. Tak się tu wyraża praktycznie więź między władzą a społeczeństwem. Bez tych obustronnych działań nie byłoby właściwego poczucia zintegrowanej do ostateczności wspólnoty.

Schygulla i miłość szalona

W scenariuszu *Miłości w Niemczech* i notatkach Wajdy do filmu znajduje się kilka uwag świadczących o tym, że reżyser minimalizował „miłość", kładąc nacisk na to, że dzieje się ona „w Niemczech" (faszystowskich). I tak podkreślając, o czym była już mowa, że *to nie jest film psychologiczny*, wymieniał to, co uznał za *pytanie bez znaczenia*: Jak to się stało, że Staś i Paulina zostali parą; jak to robili; dlaczego – mimo takiego ryzyka? Jeśli film miał być *naukowy, oświatowy*, zgodnie z charakterem książki Hochhutha, to *sama akcja miłosna* miałaby być *niczym* – bez refleksji na temat paranoi społecznej, bez odpowiedzi na pytania zrodzone przez jej ewidentne objawy. *Naśladować styl* książki Hochhutha, jak tego chciał Wajda, to znaczyło bardziej iść za dokumentem faszystowskiego obłędu niż za logiką-illogiką miłości szalonej.

Pytanie o zakazany charakter tej miłości i jej konsekwencje pojawiło się w scenariuszu przy scenie pierwszego zbliżenia seksualnego w idyllicznym plenerze. Wajdzie narzuciła się dwojakość jej możliwego ujęcia – poczucie, że wolna i wspaniała, piękna miłość zostaje bezwzględnie zniszczona, podczas gdy natura uwydatnia wszystkie jej cechy wyzwolenia i pełni albo też mogłaby się pierwsza scena miłosna odbyć w ciemności, w szopie, ukradkiem, *ukrywana, a i to się wydała, i za „tak mało" Staś płaci życiem, a ona obozem*. Wajda wybrał wersję pierwszą, sugerującą, że kochankowie wiedzą, za co płacą – niejako wszystkim za wszystko.

Maria Janion: Przypominam jeszcze, że ujęcie takie – całkowitego, ślepego oddania się uczuciu – spotkało się z zastrzeżeniami krytyki. Nie spodobało

się wielu recenzentom nadanie – zwyczajnemu podczas wojny – epizodowi zaspokojenia głodu seksualnego wymiarów miłości aż do grobu i poza grób. Ośmieszano zwłaszcza wielokrotnie scenę słynnego pierwszego spojrzenia – zapatrzenia, absolutnego oczarowania, mistycznego olśnienia, kiedy kochankom dosłownie wszystko leci z rąk, gdyż odczuli do siebie pociąg tak nieprzeparty, że ziemia zatrzęsła się im pod stopami. Tristan i Izolda wśród kartofli, jabłek i węgla w sklepie warzywniczym! Nie są oni w stanie ukryć „spazmatycznego" wrażenia, które na sobie robią, co przecież byłoby konieczne ze względu na ich bezpieczeństwo. Tu właśnie objawia się drastycznie konflikt między miłosnym zapatrzeniem a społecznym podglądaniem: wszystko dzieje się „w oczach" i „na oczach". *W oczach Stasia bezbrzeżny zachwyt*, Paulina zaś patrzy w Stasia *jak w obraz*. W scenariuszu ciągle się to podkreśla, że zachowują się tak, *jakby nie było wokół nich innych ludzi*. A ci właśnie podglądają.

Filmowy miłosny coup de foudre robił na krytykach niemieckich wrażenie czegoś nierzeczywistego, sztucznego, wymyślonego, więc operowego. Zarzut *naiwności emocjonalnej* w stosunku do Schygulli i Wajdy należał jeszcze do względnie najłagodniejszych; mówiono znów o *karykaturze*, tym razem uczuć miłosnych. Naturalnie, pewną winę w tym zakresie ponosi Łysak, mało tu wyrazisty, prawdę mówiąc, nijaki.

Ale nawet takiemu Łysakowi prawdopodobieństwo nadaje Schygulla. Podzielić trzeba zdanie krytyki amerykańskiej: ona po prostu tutaj jest geniuszem aktorskim miłości szalonej. Dla filmu decydujące znaczenie ma interpretacja tej roli przez samą Schygullę; przytaczam ją za artykułem Escofiéra. Otóż aktorka podkreśliła, że Paulina Kropp, wiejska kobieta, przywiązana do odwiecznych zasad, w normalnym czasie nigdy nie pozwoliłaby sobie na taką miłość. Ale narzucił ją prawdziwy bunt przeciwko potworności systemu. Okrucieństwo zakazu podnieca „nie zepsutą" naturę kobiety, która w innych warunkach nie byłaby do tego zdolna. Stąd wkroczenie w żywioł miłości i wykroczenie przeciw panującemu „prawu", zdolność do „zapatrzenia", które jest znakiem przekroczenia. Oto wyjaśnienie fenomenu miłości sklepikarki, godne czytelniczki Flauberta i Fontanego, aktorki, która grała przecież Effi Briest.

Interpretacja Schygulli w zasadniczy sposób wzbogaciła, a nawet zmieniła film Wajdy, gdyż Paulina w jej wykonaniu popada w szaleństwo miłosne, właśnie zbuntowane przeciwko *paranoi społecznej*. I tak dojść mogło do rzeczywiście tragicznego spojenia dwóch równorzędnych (bo okazały się dzięki Schygulli równorzędnymi) wątków: *paranoi społecznej* i *miłości szalonej*. Kochankowie, jak zauważył Canby, torpedują wszelkie próby uratowania im życia czy jakiegoś urządzenia. Zmierzają bowiem konsekwentnie do swojego tragicznego triumfu. Tak, nad faszyzmem. Kiedy Staś zawisa na szubienicy, Paulina pogrąża się w ostatnim zapatrzeniu. Schygulla robi to wspaniale.

Oczywiście, zaskakiwać może to, że Schygulla gra „miłość szaloną". Bo ona chyba nie pasuje do naszego stereotypu aktorki, która mogłaby to grać. Przede wszystkim, nie wiadomo, czy ona jest piękna, czy brzydka...

Dorota Siwicka: Ale Schygulla świadomie rozgrywa to właśnie, żeby nie wiadomo było, czy jest piękna, czy brzydka. Jest i piękna, i brzydka. Jeden z najważniejszych mitów kobiety przypisuje jej przecież wiele twarzy... W filmie Fassbindera *Gorzkie łzy Petry von Kant* miłość bohaterki, którą gra Schy-

gulla, jest z pewnością przeciwieństwem miłości szalonej. Jest ona raczej zimna i trywialna.

Maria Janion: Krytyka amerykańska nazwała Schygullę barokowo, ale trafnie: *kameleon z charyzmatem*!

Głos kobiety: Teraz jeszcze wróćmy do tego, co przedstawiła nam pani Dorota Roszkowska w swoim świetnym tekście pt. *Człowiek z drugiej strony*. A i omawiana rola Schygulli też nas do tego skłania. Co się dzieje w kulturze, żeby mógł się ujawnić świat widziany przez kobiety, żeby mogło się wyrazić doświadczenie kobiety? Czy ono jest inne niż mężczyzny? Jaki znaleźć język, żeby opisać to, co robi Schygulla? Jak ona dokonuje „przekroczenia przez miłość"? Jak o tym mówić?

Marek Bieńczyk: W co transgresuje kobieta?

Maria Janion: Zaraz, zaraz. Pamiętam, jak dzięki Janowi Zielińskiemu w gdańskich *Transgresjach* odkryliśmy Emmę Santos; potem bardzo dużo rozmaitych dziewczyn mówiło: No, ale ta Emma Santos! Żeby to coś takiego napisać, jak Emma Santos! Napisz od siebie. Ale jakoś nic z tego nie wyszło. Dlaczego? Odmienność doświadczenia kobiecego w literaturze najczęściej bywa redukowana do tego, że np. Katherin Mansfield opisywała naturę w sposób niesłychanie drobiazgowy, delikatny i wrażliwy albo coś w tym rodzaju. Albo ta sławetna „poezja kobieca"... Jasnorzewska-Pawlikowska... A i ta „kobieca" Schygulla... Wstyd o tym mówić, taki prymitywizm, no, ale właśnie dlatego, proszę, porozmawiajmy.

Dorota Roszkowska: Mnie się wydaje, że różne problemy związane z używaniem przymiotnika „kobieca" wynikają stąd, że jest to określenie pejoratywne.

Maria Janion: Ależ ci krytycy, którzy tak analizują „kobiecą" poezję, bardzo się wypierają, że to pejoratywne określenie. Przeciwnie, utrzymują, że ujawniają w ten sposób obiektywne cechy pisarstwa.

Dorota Roszkowska: To jest negatywne, ponieważ do literatury nie stosuje się kategorii płci. Literatura, poezja w ogóle, jest dobra lub zła, jest uniwersalna. Zatem, kiedy nagle zaczyna się używać takiej kategorii, to jest jakieś zwężenie; ogranicza się tym czyjąś twórczość do ram jakiegoś podgatunku poezji.

Maria Janion: No bo jeśli jest poezja marynarska, to i poezja kobieca może być.

Dorota Roszkowska: Tylko że jaki poeta chciałby, żeby go ciągle nazywano poetą marynistycznym? Nosić ciągle taką łatkę-etykietkę? Poza tym nikt nie rodzi się marynarzem, czyli jest to kwestia wyboru. Wyszła u nas wprawdzie książka zatytułowana *Nikt nie rodzi się kobietą*, ale taki sąd nie należy do myślenia potocznego, to wymaga ciągle, każdorazowo udowadniania, że w sensie społecznym na kobietę jest się wychowaną. W myśleniu potocznym, w języku, „kobieta" jest nieustannie kojarzona z naturą, z biologią; w rzeczywistości jednak kobiecość – jakkolwiek postrzegana – jest wytworem kultury, tak jak i męskość. Ponieważ jednak literaturę tworzyli mężczyźni, to żeby tworzyć dobrą literaturę, trzeba było pisać jak mężczyzna. Z jednej strony więc trzeba być mężczyzną, ale jeżeli jest się kobietą, to chce się szukać wyrazu dla odmiennych doświadczeń, odrębnego przeżywania świata.

Maria Janion: Ale czy jest to odrębne przeżywanie świata?

Dorota Roszkowska: To jest problem...

Maria Janion: Jeżeli się milczy przez trzy tysiące lat, to nie wiadomo, czy się ma w ogóle głos?

Dorota Roszkowska: Może ja przeczytam tutaj, co pisze Christa Wolf na ten temat: *Jak dalece istnieje pisarstwo kobiet? Tak dalece, jak kobiety z historycznych i biologicznych powodów przeżywają inną rzeczywistość niż mężczyźni. Przeżyć rzeczywistość inaczej i wyrazić to. Tak dalece jak kobiety nie należą do rządzących, lecz do rządzonych (...), do przedmiotów mężczyzn, którzy sami są przedmiotami; a więc zgodnie z ich* [*kobiet*] *położeniem socjalnym przynależą one bezwarunkowo do drugiej kultury.*

Dorota Siwicka: Taki dylemat własnego głosu pojawia się bardzo wyraźnie właśnie tam, gdzie kobieta wkracza jako równouprawniona partnerka mężczyzny. W polskiej kulturze takim mogącym nas wiele nauczyć przykładem był towianizm. W Kole Sprawy Bożej mówiło się, że *duchy nie mają płci*, Mickiewicz sądził, że nadchodząca epoka, m.in. dzięki działalności towiańczyków, przyniesie wyzwolenie kobiety. Nie można bowiem mówić o wolności człowieka bez zmiany pozycji społecznej kobiety. Z tego punktu widzenia charakterystyczne jest, że Mickiewicz, podnosząc znaczenie wykładu chrześcijaństwa dokonanego przez św. Pawła, twierdził, za Towiańskim zresztą, iż mylił się on w sprawach władzy i kobiety.

Mickiewicz z niezwykłą intuicją połączył te dwa zagadnienia: władzy i kobiety, i sądził, że tworząc o nich fałszywe idee, św. Paweł nadał kulturze zgubny kierunek, przeciwny temu, co szło naprawdę *z ducha Bożego*. Jednocześnie ta zakładana w Kole równość duchów niezależna od płci oznaczała najczęściej maskulinizację. Towianki podpisywały się pod listami: brat Cecylia, brat Anna, brat Karolina. Właśnie: brat. Surowo przestrzeganym wzorem postępowania dla wszystkich był Chrystus lub sam Towiański. A kiedy próbowano sformułować tak bardzo ważne dla życia sekty wzory nadające się dla towianek, bardziej „kobiece", to od razu wplątywano się w nierozwiązywalne sprzeczności z podstawową zasadą równości, którą trzeba było ograniczać. I choć Mickiewicz twierdził, że nie każda kobieta może być matką, tak jak nie każdy mężczyzna może być plebanem, choć wspominał o kobietach-kapłankach i nieraz o Polkach-bojowniczkach (np. o Emilii Plater), to ostatecznie o ograniczeniach decydowały szalenie tradycyjne argumenty, których jakby nie sposób było wyminąć: że kobiety z natury swojej są inne, że pole ich powołania jest węższe itd. *Ton Chrystusowy*, będący ideałem życia towiańczyka zarówno w sprawach najdrobniejszych, jak i światowych, towianki miały utrzymywać w domu i w kuchni na wzór najdoskonalszej – żony Mistrza, Karoliny Towiańskiej. Kobieta stawała się przede wszystkim *kamertonem* ułatwiającym jej mężowi *nastrojenie się* do wysokości *tonu Chrystusowego*.

Rola kobiet w praktyce życia sekty okazywała się niezwykle istotna i również przez nie wybuchały w Kole liczne skandale. Nie tylko dlatego, że wnosiły niepożądany, rozsadzający jednolitość pierwiastek erotyzmu, ale i z powodu ich ambicji, które zostały wyzwolone, lecz w tej społeczności mężczyzn nie mogły być zrealizowane. Towianizm, próbując wyznaczyć nowy styl życia w ramach kultury romantycznej, nie znalazł w niej oparcia dla rozwiązania tego proble-

mu. Mickiewicz miał zresztą do końca świadomość, że ani kwestia kobiet, ani małżeństwa nie została przez Sprawę ostatecznie rozstrzygnięta *w duchu Bożym*.

Transgresja kobiet

Dorota Roszkowska: Tutaj doszliśmy do bardzo ciekawego punktu. Kobiety należąc do drugiej kultury, jeśli chcą pisać, chcą wyrażać siebie, muszą przejść do pierwszej. Czy też nobilitować wartości własnego świata jako uniwersalne. Bo, jak dotąd, głos miała tylko kultura męska. A więc jakkolwiek patrzeć, sytuacja kobiety wiąże się z przekraczaniem, z transgresją. Pozycja kobiety w kulturze dzisiaj, tak jak to tu postrzegamy, jest jakby wulkanem, gejzerem, miejscem niestabilnym, składającym się z różnych potencji, punktem wyjściowym do różnych transgresji. I gdy spojrzeć na to, co się dzieje obecnie ciekawego w kulturze na świecie, to natychmiast dostrzega się niesłychaną erupcję twórczości kobiet i o kobietach – w literaturze, w filmie, w sztuce.

Marek Bieńczyk: Oglądając ostatnio Delvaux myślałem o łatwości, z jaką jego kobiety wchodzą w transgresję.

Maria Janion: Pan sądzi, że kobiety Delvaux to właśnie kobiety transgresyjne? Bo Xavière Gauthier w książce *Surrealisme et sexualité* uważa, że kobiety Delvaux są zreifikowane, skamieniałe, to są przedmioty dla mężczyzn.

Marek Bieńczyk: Transgresja u tych kobiet jest jakby bardziej naturalna. Kobieta u Delvaux może stać i patrzeć. Tak samo transgresyjnie patrzą kobiety przedstawiane w oknie. Mężczyzna, który stałby tak w oknie, ma zawsze w sobie energię oddzielającą go od świata, nie pozwalającą na przebycie tej odległości rysującej się między nim a tym, co się przed nim otwiera. To jest energia niepokoju, każąca mu zapytać o siebie – jakby doza narcyzmu. To jest ładunek życia, który się w mężczyźnie nie wypalił, który nim rzuca, kotłuje. Mężczyzna nie może długo tak stać. A kobiety u Delvaux wydają mi się transgresyjne mimo skamienienia świata, bo oczyściły się jakby z całego bagażu takiej energii. Czasem można pomyśleć, że są już po transgresji. Ale gdy się jest po transgresji, to jest się zarazem i przed nią, według Bataille'a. Te kobiety mają tylko energię skupioną na granicy życia i śmierci, lepiej przystają do istnienia, podczas gdy mężczyznami coś rzuca. One są poważniejsze – bo wiedzą lepiej, wiedzą inaczej. Można by powtórzyć za Sartre'em, że w każdej z kobiet jest coś *z boku*, coś *spoza*. A w każdym mężczyźnie jest coś śmiesznego. Przez tę śmieszność rozumiem błądzącą energię, która z życia robi jakby grę, a samego mężczyznę – przedmiotem i podmiotem tej gry. Transgresja kobiety jest mądrzejsza, nie tak krzykliwa; dlatego właśnie, że w punkcie wyjścia nie ma spojrzenia na siebie jak na przedmiot gry. Jej myśl nie rozpada się od wewnątrz. Nie ma w niej jakby – mówiąc językiem Pouleta – dystansu między „ja" i „ja". Już ta sama jednolitość jest naturalną transgresją. Tak jak u starych kobiet Różewicza. Gdybym kręcił współczesny film, tak jak chciał to zrobić Wajda, zacząłbym od ujęcia Pauliny w oknie. Bo łatwo można sobie wyobrazić Paulinę jako starą kobietę, która wysiaduje – Paulinę staruszkę.

Odczuwam paralelę między tak wyobrażoną przeze mnie transgresyjną kobietą, jaką jest Kasandra. Kasandra, patrząc, widzi istnienie poza jego teraźniej-

szym, chwilowym kształtem. Widzi je w jego osłabieniu, omdlewaniu, destrukcji, w jego rzeczywistości, jaką jest zanik. Kobiety Delvaux czy kobieta „z okna" też wydają się dostrzegać głęboką rzeczywistość istnienia, które rozlewa się w świecie. Kamienność kobiet Delvaux jest dla mnie nawet jakby odbiciem, powrotnym echem wizji zamierania, której dostąpiły.

Notabene, Krasiński, o którego poczuciu „zniewieścienia" mówiła kiedyś Pani Profesor, jest najbliższy wizji transgresyjnej tylko wtedy, gdy utożsamia się z Kasandrą. Gdy opanowuje kasandryczną wizję, wydaje jej męską walkę, przestaje być transgresyjny.

Dorota Siwicka: Motyw kobiety w oknie znamy choćby z malarstwa Friedricha. Ale u niego mężczyźni też „wysiadują".

Marek Bieńczyk: Ależ nie, oni patrzą w piękno, w zachwyceniu. Oni kontemplują. Kiedy natomiast mówię o transgresji kobiet, mam na myśli przede wszystkim ich gotowość na śmierć. Ta gotowość jest właśnie zastygnięciem – utrwaleniem transgresji. A mężczyzna musi się jeszcze ustosunkować do siebie. Bo ma aspiracje. Żeby dostąpić transgresji, musi je zniszczyć.

Dorota Siwicka: Czy chcesz powiedzieć, że kobieta nie ma wobec siebie aspiracji?

Marek Bieńczyk: Gdy spojrzysz na ciało kobiety, zobaczysz, że w porównaniu z męskim – nie ma.

Dorota Siwicka: Czy masz na myśli anatomię, czy ona decyduje?!

Marek Bieńczyk: Nie. Kobieta może umrzeć w każdej chwili, jak kobieta Delvaux – w każdej chwili odjechać. Jeśli różnicę między życiem a śmiercią można zdefiniować jako różnicę aspiracji i jej braku, w tym sensie kobieta nie ma aspiracji. Dlatego nie lubię oglądać ciał kobiecych na XX-wiecznych obrazach – tych wszystkich nagich tancerek i wyciągniętych na łóżku. Bo to są ciała gotowe do śmierci i w tym przerażające. Ciało męskie wymaga jakiejś zmiany, żeby zobaczyć czy jest żywe, czy nie. Ciało kobiece nie wymaga takiej zmiany, nie potrzebuje rany, aby było śmiertelne.

Dorota Siwicka: Kultura ofiarowuje pewne role kobietom, które – pomimo ich reifikacji – ułatwiają jednakże otwarcie się na transgresję, pozostawia im pola jednoznacznie zamykane dla mężczyzn podczas ich socjalizacji. Mam na myśli np. takie role, jak: kobieta szalona z miłości, kobieta mała dziewczynka, wieszczka czy nawet czarownica. Ustanawiając stereotypy bliskiego związku kobiet z naturą, z ciałem, z dzieckiem, kultura jako siła totalizująca sama na siebie jakby zastawia pułapkę. Stereotypy mają wewnętrzną moc pozwalającą ostatecznie na ich istnienie. Jeżeli zostaną potraktowane nie jako role do odegrania w społecznym teatrze, lecz jako rzeczywiste możliwości egzystencji, które można penetrować do kresu, stają się furtkami prowadzącymi ku transgresji. I – potraktowane w tym sensie poważnie – nieoczekiwanie rozbijają utrwalony porządek wzorów. Stąd też może bierze się w społeczności kobiet niechęć do tych ról, jakby wiedziały, że ich odgrywanie przez którąś z nich może w konsekwencji naruszyć ład ich życia. Stosunek innych kobiet do kobiety transgresyjnej jest też ważnym motywem filmu Wajdy.

Maria Janion: Fourier powiadał, że żadne społeczeństwo nie może dać kobietom pełnej wolności osobistej, bo samo rozpadłoby się. Sklepikarka (tak ją nazywam, bo krytyka niemiecka ciągle jej tę kondycję zawodową wypomina),

sklepikarka transgresyjna powoduje wybuch... nieporządku... Dlatego też jabłka i kartofle tak się rozsypują.

Marek Bieńczyk: Mam wrażenie, że ona miała te kartofle i jabłka już przygotowane do tego, żeby się rozsypały. A padło akurat na Stasia. To nie była miłość od pierwszego wejrzenia, lecz, można by powiedzieć: od pierwszego „rzucenia". Tam, gdzie ona „rzuciła", tam pojawiła się miłość. Paulina musiała to zrobić któregoś dnia. Nie był ważny on sam – Staś – tylko ruch egzystencji Pauliny. Nawet jeżeli to wyszło poza intencje Wajdy. Bo różnica między nimi jest szokująca. Staś jest tylko ofiarą jej ruchu. Łysak gra dobrze właśnie tę ofiarę. Bo jeżeli miał grać człowieka w pełni świadomego swej miłości, to w filmie to nie wychodzi. Wygląda raczej na kogoś, kto zaplątał się w sytuację, z której nie może się wycofać. Bo czy można powiedzieć, że on umiera za miłość, za swoją miłość? On tylko podryguje: tu Polska – tu miłość. Nie może się zdecydować. A Paulina przeciwnie – ona idzie prosto.

Maria Janion: Zapatrzona.

Miłość w Niemczech

Uczestnictwo bez granic

BOGUSŁAW DOPART

1.

Na przytyk jednej z zachodnioniemieckich gazet, która nazwała go eurorežyserem (tamtejsza publiczność z bólem trawiła jeszcze *Miłość w Niemczech*), Andrzej Wajda odpowiadał z pasją przed kamerami WRD: *Chcę brać udział w czymś, co jest ważne. Zawsze, całe życie o tym marzyłem. Tego właśnie chciałem. I zawsze mi się wydawało, że Polska jest jakimś ważnym krajem (...) że Polska może dać coś światu i że tylko jako Polak mogę wziąć udział w ważnych i istotnych wydarzeniach*. A nieco wcześniej: *(...) uważałem, że moje miejsce jest tutaj, że tu powinienem robić swoje filmy i przedstawienia. Powiem więcej, że tylko wtedy mogą mieć one jakikolwiek sens, jeżeli będą właśnie stąd przychodzić, ponieważ jestem głęboko przekonany, że Polska jest krajem, który powie nowe słowo w sprawie dzisiejszego świata* [1].

Tak się mówiło w owym 1984 roku – ktoś zauważy. Nawet klasycyzujący poeci zdawali się płynąć z prądem romantycznych stereotypów. Mówiło się w podobny sposób jeszcze w rok czy dwa lata później, aż język się zmienił.

Tak było, ale jakież to ma znaczenie w przypadku Andrzeja Wajdy, najzupełniej legalnego spadkobiercy romantyzmu, stale odziewanego w polskość i nigdy nie stroniącego od przygód z historią? Odnośnie do treści, data stanowi tu bez wątpienia okoliczność przypadkową, a tylko naga szczerość jest z ducha tamtych czasów.

Do sedna Wajdowskiego wywodu istotnie prowadzi nić romantycznej tradycji. Forma, wyłaniająca się z żywiołów profetycznego oratorstwa, dalszych komentarzy nie wymaga. Sens zaś dokładnie sytuuje się w granicach romantyzmu aktywistycznego, którego metafizyczne spoiwo uległo z czasem znacznej erozji, lecz etos okazał się niespożyty. Mówiąc najkrócej (i z respektem wobec wyroków tradycji), ów romantyzm aktywistyczny to właściwy twórczemu podmiotowi sposób bycia w historii, to stałe wykraczanie poza przypisane jednostce granice możliwości i bariery doświadczenia. Podmiot, który u podstaw swego istnienia odkrywa twórczą wolę, moc duchową, bez końca konkretyzuje i rozwija własną

tożsamość oraz wypełnia przypadające mu powinności. Koniecznym szczeblem tej ontycznej i etycznej samorealizacji była więź ze wspólnotą ojczystą – ze zbiorowością narodową, jej symbolicznym habitatem i kosmosem domowym, jej dziejami ziemskimi i eschatyką. Ale więź z ojczyzną byłaby kalectwem, w najlepszym zaś razie błogosławionym balastem, gdyby romantykom brakło wiary w powszechny związek zjawisk i losów. Partykularne doświadczenie zyskiwało dzięki tej wierze ważność ogólnoludzką, a solidarność uniwersalną, odpowiedzialność za świat mogła iść w parze z powinnością patriotyczną.

Wiara romantyków – tożsama z pełną uniesień poezją – nie istnieje bez swojego rytmu, swoich amplifikacji i hiperboli, toteż należy dzisiaj do ukrytych paradygmatów czy „bezgłośnych języków" kultury. Jednakże ów projekt duchowy, jakiego dostarczył romantyzm aktywistyczny, od samego początku koncentrował się raczej na zagadnieniu „jak być twórcą" niż na pytaniu o koncepcję sztuki. Głównym celem twórcy jest czynienie czegoś, co zmienia postać historii, a nie wyrażanie siebie. Twórca odwołuje się do własnej biografii lub ostentacyjnie przywłaszcza sobie biografię wyobrażoną, by skonfrontować dostępną sobie moc duchową z bezpośrednio doświadczoną historią; zatem ta sztuka wybitnie autobiograficzna i emocjonalnie intensywna pozostaje w zasadzie apsychologiczna.

Z kolei swoisty autotematyzm tej sztuki służy zazwyczaj uzasadnianiu wyższości życia nad fikcją i etyki nad estetyką. Nie ma tu miejsca na samocelowość estetyczną czy autonomię sztuki. A chociaż artystę w sztuce i w życiu często stawiano na piedestale, i tu, i tam brakowało dlań – jako dla artysty właśnie – odpowiedniego gruntu. W sferze fikcji stanowił on niejako „najniższe" ucieleśnienie twórczego podmiotu, przezwyciężane natychmiast i porzucane, gdy bohater przeobrażał się w proroka, hierofanta lub herezjarchę, wodza lub żywą pochodnię historii. W świecie realnym artyści szamotali się między bezlitosną legendą a zadaniami ich przerastającymi; byli oni – powie wnikliwie Wajda – *jak zjawy ze świata wyobraźni; byli sądem, armią, opinią publiczną, sumieniem wreszcie. Stąd też ich idee – takie jak ojczyzna, wolność, niepodległość – miały wymiar poetycki i mitologiczny, a nie konkretny i polityczny* [2]. Zarazem jednak w kraju bez państwa, armii i opinii publicznej sztuka stawała się czynnikiem sprawczym historii: społeczną więzią, świadomością zbiorową, trybunałem – i artysta wciąż szukał w niej źródeł życia.

Romantyzm aktywistyczny głosił jedność wielkich pasji ludzkich (kreacyjnej, egzystencjalnej i moralnej) oraz stwarzał maksymalne napięcie między sztuką a rzeczywistością; prawdopodobnie te cechy zapewniły mu potężną energię i długie trwanie. Trwałą wartością okazało się również łączenie perspektywy partykularnej z nastawieniem uniwersalistycznym. Kosmopolityzmowi oświeconych sawantów romantycy przeciwstawiali dewizę: być narodowym, aby stać się ponadnarodowym. To roszczenie pobudziło proces emancypacji „mniejszych" kultur, unaoczniło mechanizmy stagnacyjne, właściwe kulturom ekskluzywnym, homogenicznym, monocentrycznym, a wreszcie przekształciło tożsamość sztuki, tak iż podstawą jej rozwoju miało się okazać obrazowanie określonego miejsca, przedstawianie konkretnego życia – lecz symbolicznie zobiektywizowane.

Mamy tutaj mówić o zagranicznych filmach Andrzeja Wajdy. Poprzedzanie stosownych rozważań refleksją nad romantyzmem może się wydać decyzją

osobliwą. Gotów jestem podać dwa uzasadnienia. Trudno sobie wyobrazić, by teza o związku Wajdowskiego kina z tradycją romantyczną znalazła poważnego oponenta, rzecz jednak w tym, co z tej tradycji jesteśmy skłonni przyznać reżyserowi. Jeśli ograniczamy się do popularnych stereotypów (straceńczego bohaterstwa, dworkowej idylli, kawaleryjskich „malowanych dziejów" itp.), nawet filmy z kręgu szkoły polskiej, giną za ścianą komunałów; przede wszystkim jednak pozbawiamy się wówczas szansy całościowego spojrzenia na fenomen Wajdy.

To, że wielokierunkowe poszukiwania i na pierwszy rzut oka eklektyczne realizacje Wajdy, rozbieżne nurty tematyczne, sprzeczne poetyki, kapryśnie zmienne autointerpretacje mają jednak wspólny mianownik, najłatwiej zaobserwować z perspektywy romantycznej. Samą etykietkę można w każdej chwili odrzucić bez szkody: jakież ma dzisiaj znaczenie, tak dla twórcy, jak i odbiorcy, iż nazwie się kogoś neoromantykiem czy neoklasycystą, jakież to ma znaczenie ze względu na klasyfikacje współcześnie obowiązujące w sztuce? Wielka tradycja jest wszakże nieuchronnie przyszłością danej kultury, nawet jeśli nie występuje pod swym właściwym imieniem.

Wobec artysty zarazem wiernego sobie i nieprzerwanie transcendującego, jakim jest Wajda, trzeba zająć stanowisko „pro-retro-spektywne", a tylko jedna linia polskiej tradycji pozwala na taki eksperyment poznawczy. Ów „pro-retro-spektywny" punkt widzenia pozwala obserwatorowi choć w części opanować między innymi, dlaczego reżyser tak pryncypialnie traktujący powołanie artysty, swój stosunek do sztuki opiera w istocie na przesłankach pozaartystycznych. To, co łączy różne formy twórczej aktywności Wajdy i co stanowi wspólną cechę jego rozmaitych realizacji artystycznych (treść stematyzowaną, zmetaforyzowaną, wpisaną w styl, wprogramowaną w sytuacje komunikacyjne), to wywiedziony z ducha wiecznego romantyzmu projekt uczestnictwa. Być sobą, aby wkraczać poza siebie. Tworzyć sztukę, aby zmieniać postać historii. Trwać przy swej polskości, by móc powiedzieć „nowe słowo" w sprawie świata. Ta sama siła zadomawia w kraju i wypędza świat.

I drugie z zapowiedzianych uzasadnień. Antropologia romantyczna to apoteoza kreatywności, teoria sztuki – odpowiednio – wysuwa twórcę przed dzieło. Twórca jest pierwotnym datum i ostateczną instancją w procesie poznawania dzieła. Idealny odbiorca romantyczny nie rozpływa się nad pięknością przeżyć, lecz pyta, co twórca czyni ze swą egzystencją i kim jest dla innych.

„Zagraniczne" filmy Wajdy pozostają pod względem artystycznym w cieniu dzieł zrealizowanych przezeń w kraju, nie stanowią też problemowo i estetycznie odrębnej grupy. Nabierają one własnego charakteru i znaczenia, gdy spojrzeć przez nie na samego Wajdę – jego wybory ideowe i artystyczne, gry z krytyką i publicznością, rewizję własnego image. W ten spektakl zaangażowane jest wszystko to, co należy do Wajdowskiego projektu uczestnictwa; i spektakl ten zasadniczo różni się od tego, co się działo w kraju między artystą, jego widzem i jego cenzorem.

Właściwy temat niniejszych rozważań brzmi: Andrzej Wajda w świetle swych zagranicznych realizacji filmowych. Z racji tylko częściowo zależnych od autora, wypowiedź ta nie może być niczym więcej niż wstępnym szkicem obszernego zagadnienia.

2.

Wajda zdobył uznanie za granicą, zanim jeszcze wyrósł z problemów okresu debiutanckiego. Podczas X MFF w Cannes (maj 1957) jury przyznało Nagrodę Specjalną Ingmarowi Bergmanowi za *Siódmą pieczęć* i twórcy *Kanału*. W cztery miesiące później ozdobiony Srebrną Palmą film Wajdy pokazano poza konkursem w Wenecji; na tychże pozakonkursowych zasadach polską kinematografię reprezentowało *Pokolenie* i dwa filmy Jerzego Kawalerowicza (*Cień* i *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*). W dwa lata później, znowu w Wenecji, pozakonkursowa projekcja *Popiołu i diamentu* przyniosła reżyserowi Nagrodę FIPRESCI. Kino polskie święciło jeszcze festiwalowe sukcesy do 1964 r. [3], ale już bez udziału Wajdy.

Tak czy inaczej, u schyłku lat pięćdziesiątych młody reżyser mógł się uważać za autora trzech spośród kilku filmów, które *rozsławiły film polski na świecie* [4]. Jednakże następne trzy filmy złożyły się na serię niepowodzeń: *Lotna* (1959), *Niewinni czarodzieje* (1960) i *Samson* (1961). Ten ostatni nie znalazł uznania weneckiego jury 1961 r. *Lotna* – najważniejszy z wymienionych filmów – została uznana przez najprzychylniejszego dla niej krytyka za *arcydzieło kalekie, pęknięte, nie wykończone* [5]; było to może w istocie arcydzieło przedwczesne, bardziej czytelne dopiero z perspektywy późniejszych realizacji Wajdy [6]. Zarazem jednak film ten ujawnił wyczerpywanie się możliwości tkwiących w tematyce i stylistyce szkoły polskiej, a na proces jałowienia tej formuły artystycznej właśnie twórca *Kanału*, jak się wydaje, zareagował najwcześniej i najboleśniej. Wajda stanął wówczas przed koniecznością poszukiwania nowego bohatera, nowej perspektywy poznawczej, innej publiczności, odmiennej polityki. W ostatecznym rozrachunku chodziło o uzyskanie dystansu do siebie i do własnych dokonań; o złamanie barier, jakie wzniósł przed nim jeden z demonów sztuki – sukces.

Ta przedwczesna pewność siebie – wyznaje po latach Wajda – *i niepowodzenie następnych filmów wypchnęły mnie za granicę. Pomyślałem, że tam właśnie będę mógł realizować swoje ambicje. Niestety, nie wiozłem ze sobą wymarzonego scenariusza, wybrałem też najmniej właściwy kraj. Powinienem był jechać do Ameryki, wiązać się z najlepszymi filmowcami i szukać tam swego miejsca. Ale moim celem nie było zostanie amerykańskim reżyserem, ja chciałem tylko utwierdzić swoją pozycję w Polsce tym, że mogę pracować również poza krajem.*

To doświadczenie nie polepszyło mojej sytuacji. Straciłem dwa lata na zrobienie filmu, który okazał się niekonieczny. Nic się przy tym nie nauczyłem, bo to ja miałem być nauczycielem dla moich jugosłowiańskich kolegów. Gorzej, wyjechawszy z kraju, zgubiłem gdzieś po powrocie rytm. Dotychczas udawało mi się realizować, każdego roku film, a teraz czas mijał, a ja nie mogłem zdecydować, jaki temat obrać [7].

Ten gorzki obrachunek dotyczy *Powiatowej lady Makbet* (*Sibirska ledi Magbet*, 1962), zrealizowanej siłami kinematografii jugosłowiańskiej. Zgodnym zdaniem polskiej i obcej krytyki, film ten nie należy do Wajdowskiego kanonu. *„Powiatowa lady Makbet" wypadła, jak „Samson", po akademicku* – recenzuje jednym zdaniem Aleksander Jackiewicz [8]. To samo krytyka francuska: *film bezosobisty* (Jean-Luc Douin); *styl wypracowany, rzemieślniczy, odwołuje się do marzeń, lecz nie przekazuje żadnej namiętności* (Gilbert Salachas) [9].

Długi, 10-letni okres niepowodzeń (1958-68) – według oceny samego reżysera [10] – obejmuje również następną realizację zagraniczną: *Bramy Raju* (*The Gate of Paradise*, 1967). Scenariusz, nie zaakceptowany w Polsce, zainteresował producenta angielskiego i jugosłowiańskiego. Ekranizowany utwór Andrzejewskiego powstał z inspiracji Wajdy; pierwotnie miał to być scenariusz filmowy, lecz pisarza przemogła w końcu pokusa eksperymentu prozatorskiego. Adaptacja na użytek filmu, którą przedsięwzięli autor, przyszły reżyser i Andrzej Żuławski, sytuowała krucjatę dziecięcą w krajobrazie polskiej zimy, w pejzażu pustym i posępnym, tę zaś akcję, którą znamy z powieści, miała poprzedzać scena o wymowie politycznej [11]. W końcu Wajda zdecydował się na *bezpośrednie filmowanie* utworu Andrzejewskiego. *Ale po prostu należało zrobić krucjatę dzieci – współczesną krucjatę lat sześćdziesiątych. Dzieci uciekają z domu, zbierają się, dokądś idą, po drodze coś niszczą, coś przewracają, przeciwko czemuś protestują, czegoś chcą. Przede wszystkim idą i to jest najważniejsze. Robiłem „Bramy raju" w 1967 roku, kiedy te wydarzenia wzbierały, toteż gdybym w porę zrozumiał, jaki ten film powinien być, miałby on sens przepowiedni w momencie masowych buntów młodzieży. Niestety, w tej formie, w jakiej jest, stał się filmem historycznym, pasywnym, bez wyraźnego adresu, filmem, który spotkał najsmutniejszy los ze wszystkich, jakie zrobiłem* [12]. Czymkolwiek więc miałby być ten film: obrazem idealistycznego zaślepienia (Douin), alchemiczną opowieścią inicjacyjną (Guy Perol) [13], psychoanalizą histerii ideologicznej czy obsesyjną ideologią młodości – nie stał się jednak tym, czym mógł być u schyłku lat sześćdziesiątych.

Po tym niepowodzeniu Wajda zwierzył się ze swych wątpliwości, czy może w ogóle pracować za granicą [14]. W pięć lat później podjął taką próbę, realizując dla telewizji zachodnioniemieckiej *Piłata i innych* (*Pilatus und Andere* – Ein Film für Karfreitag, 1972). Pomny dotychczasowych doświadczeń, przyjął następujące założenia realizacyjne: wyrazista i spójna koncepcja adaptacyjna; praca z ekipą aktorów polskich; usytuowanie akcji na tle współczesnym; temat ewidentnie niecenzuralny w Polsce [15]. Film ten wyraźnie nie mieścił się w skali małego ekranu i dopraszał się o pełną skupienia widownię kinową; w Polsce wyświetlano go w salkach klubów filmowych i to za oficjalnym zezwoleniem, choć cenzura nie spuszczała go z oka. Wywołał opinie skrajnie rozbieżne, co już samo w sobie świadczy, że chodzi o dzieło naprawdę ważne. Zwolennicy zapamiętali *Piłata i innych* jako akt wojującej wyobraźni, zaliczając go do przejmujących, trawionych apokaliptycznym ogniem, kronik naszej cywilizacji. Wajda był usatysfakcjonowany, choć i ten film – jego zdaniem – nie przyszedł w samą porę. Przyszedł za późno, wtedy mianowicie, gdy Jezus – symbol kontrkultury został już zniewolony przez antykulturę komercji. *Wierzyłem jeszcze wtedy, że nawiązywanie pewnych grup zachodniej młodzieży do symboli Jezusowych ma głębsze znaczenie. Ale potem przyjechałem do Berlina Zachodniego i zobaczyłem wizerunki Jezusa w sklepach, na wystawach z butami. Mój film zaczął się za późno. Chrystus już zszedł do sklepów z męską garderobą. Nie był bohaterem młodzieży, tylko elementem reklamy* [16].

Między *Weselem* i *Ziemią obiecaną* a *Człowiekiem z marmuru* była *Smuga cienia* (1976) dla Thames Television. Żaden z postulatów, które narzucił sobie Wajda, realizując *Piłata i innych*, nie został tu dotrzymany. Zamiast pomysłu

adaptacyjnego – znów, jak w przypadku ekranizacji powieści Andrzejewskiego o krucjacie dziecięcej, bezpośrednie filmowanie Conradowskiego tekstu. Rolami reżyser obdzielił aktorów polskich i angielskich. Zamiast współczesnego tła – jedyny w swoim rodzaju świat Conrada, który zmusza adaptującego do absolutnego respektu. I wreszcie – problem zupełnie neutralny dla ministerstwa myśli. Wajda uświadomił sobie poniewczasie, że problem ów nie był dla niego nowy: *Podczas kręcenia „Smugi cienia" pomyślałem sobie: Ależ ja już zrobiłem ten film. Po co go robię po raz drugi? Ale nie mogłem z początku przypomnieć sobie filmu, który już raz zrobiłem. Ależ tak, to jest „Kanał"; to jest ten sam temat, temat odpowiedzialności dowódcy wobec swych ludzi* [17]. Film, broniony na ogół bez entuzjazmu i krytykowany bez pasji [18], należy zapewne do ocienionych kart twórczości Wajdy, który po tym doświadczeniu powziął myśl ucieczki od literatury ku współczesności. Miał do czego wracać – oto „zwolniony" został przez decydentów politycznych znakomity scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Ciąg czterech filmów współczesnych – po drodze były jeszcze nostalgiczne *Panny z Wilka* (1978) – sprawił, że Wajda mógł znowu wystąpić w Cannes w roli triumfatora.

Pozostające w żywej pamięci okoliczności sprawiły, że Wajda nie pracował w kraju przez dwa lata. Dopiero z początkiem 1984 roku dał w Teatrze Starym w Krakowie premierę *Antygony*, zaś na planie *Kroniki wypadków miłosnych* mógł się pojawić dopiero w rok później. Na okres „normalizacji" pozbawiono twórcę *Człowieka z żelaza* wpływu na kształt polskiego kina; sam fakt, że nie wzbroniono *Dantonowi* wstępu do kraju, oceny tej zasadniczo nie zmienia. Siłą rzeczy w latach osiemdziesiątych reżyser wiąże swe plany twórcze z wytwór-

Powiatowa lady Mabet

niami zachodnimi [19]. Tam powstają trzy obrazy, w kraju tylko jeden: wspomniana ekranizacja powieści Tadeusza Konwickiego. Otwiera to nowy rozdział w Wajdowskim dramacie uczestnictwa.

3.

Wśród filmów zrealizowanych przez „euroreżysera" z konieczności osobne miejsce zajmie *Miłość w Niemczech* (*Eine Liebe in Deutschland*), francusko-niemiecka produkcja z 1983 roku. Utwór ten wydaje się bezprecedensowy w całej twórczości Wajdy; nawet zestawienie go z *Powiatową lady Makbet* byłoby oczywistym tropieniem powierzchownych powinowactw.

Tamten film, pierwsza zagraniczna przygoda Wajdy, opowiadał o zbrodniczej miłości mężatki ze środowiska kupieckiego i rządcy. Skazana na katorgę wraz ze swym wspólnikiem, heroina ginie w odmętach Wołgi, usiłując utopić rywalkę. Właściwy twórca tej fabuły Mikołaj Leskow (XIX-wieczny rosyjski realista i antynihilista debiutujący niemal jednocześnie z Dostojewskim, lecz przez historyków literatury sytuowany bliżej Tołstoja) zmierzał do demistyfikacji melodramatycznej, to znaczy sentymentalno-patetycznej, wizji losu ludzkiego, mającej wówczas prawo obywatelstwa w rosyjskiej kulturze. Do filmu Wajdy krytyka francuska zastosowała określenie „melodramat naturalistyczny", a zarazem – jak pamiętamy – przypisywała mu chłód, akademizm, teatralizację namiętności. Ten nieco paradoksalny zestaw zarzutów mógłby świadczyć, iż reżyser uległ wypadkowi artystycznemu na stromej drodze wiodącej ku szekspirowsko-romantycznej „tragedii antropologicznej". Jałowy uniwersalizm, wątpliwy efekt estetyczny, obojętność widzów, słowem – „film niekonieczny".

Odrzucenie bywa przeciwieństwem obojętności wobec dzieła sztuki. *Miłość w Niemczech* została odrzucona przez widownię niemiecką. To doświadczenie tkwi jak cierń w świadomości Wajdy: *...nie sądzę bowiem, żeby był to film aż tak źle zrobiony, jak źle został przyjęty. (...) Mnie po prostu nie udało się wytworzyć odpowiednich emocji. Nie potrafiłem stworzyć sytuacji, w której niemieckie kobiety stanęłyby po stronie innej niemieckiej kobiety, która cierpi z tego powodu, że jest zakochana. Niby w każdym filmie się to udaje: jeśli bohaterka jest zakochana, wszyscy ją też kochają, a publiczność akceptuje tę sytuację. Tymczasem tutaj wszyscy się od niej odwrócili, a widownia powtórzyła ten gest* [20].

Związek dojrzałej kobiety z młodziutkim jeńcem, uczucie, za którym nie wstawia się żaden z wielkich mitów miłości, nie ocala przed samotnością, trwogą i bezsilnością. Występny romans nie wyzwala z norm ogólnie przyjętych, lecz – przeciwnie – zmusza do spojrzenia na siebie oczyma zbiorowości. Tragedia zdławiona przez wstyd i poniżenie. Oto rozbity sens wątku głównego. Czy jednak film *Miłość w Niemczech* mówi przede wszystkim o złej wojennej miłości? Paląca treść tego obrazu zawiera się w tym, że historia nieszczęsnej pary nie daje się w żaden sposób odłączyć od owej sfery domysłów i spojrzeń – pełnych lęku, zgorszenia i oburzenia – która ją otoczyła. Wystarczyło zatem, iż Wajda wprowadził perspektywę współczesną (uczynił to już w pierwszej sekwencji), by film stał się wyzwaniem dla zbiorowej pamięci. W tym momencie dzieło przekształca się w *wyjątek z kroniki pewnego niemieckiego miasteczka czasu wojny*, a głównym problemem dla widza jawi się kwestia postaw mieszkańców owego

miasteczka wobec tamtej miłości. Być może w tej sferze fabuły i problematyki widz bezskutecznie szukał odpowiedniej dla siebie perspektywy, by móc z przyzwoleniem i współczuciem spojrzeć na los tragicznej pary. Znaczyłoby to, iż Wajda rozminął się nie tyle z ekranową poetyką „miłości niemożliwej", ile z symbolicznymi konwencjami pamięci zbiorowej [21].

Dwie pozostałe realizacje zagraniczne Wajdy z lat osiemdziesiątych mają ważne cechy wspólne. To *Danton* (1982) i *Biesy* (*Les Possedes*, 1988). Ekranizowane utwory – *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej i powieści Dostojewskiego – zajmują szczególne miejsce w doświadczeniach teatralnych reżysera. Łączy te filmy „dramatyczność": głównym punktem odniesienia dla działających bohaterów jest wola i świadomość innych postaci. Obydwa kierują badawcze spojrzenie na erynie europejskiej historii – na nihilizm, terroryzm, na złudę ideologiczną czy utopijną, która czyni z polityki sługę nie sprawiedliwości, lecz przemocy.

W sprawie *Dantona* narzuca się w pierwszej kolejności fakt, że film ten poruszył establishment polityczny; miał się okazać zwłaszcza gorzką pigułką dla tamtejszej lewicy. Zwarzone miny parlamentarzystów Partii Socjalistycznej po projekcji specjalnej nie umknęły uwagi prasy, zaś komplementy i podziękowania dla Wajdy, które zamieścił w „Nouvelles Litteraires" zasłużony polityk prawicy Michel Poniatowski, nabrały specjalnego znaczenia dla opinii francuskiej. Opinie dostojników PS w najlepszym razie nosiły cechę dyplomatycznej uprzejmości. Według „Le Quotidien de Paris", prezydent Francois Mitterand stwierdził, że *jest bardzo poruszony sugerowaną przez film lekcją historii i problemami, jakie wysuwa odnośnie do obecnej sytuacji w świecie* (nr z 9 I 1983). W wypowiedzi dla „La Croix" (7 I 1983) Louis Mermaz – historyk z wykształcenia, przewodniczący Zgromadzenia Narodowego – dystansował się od Wajdowskiej wizji rewolucji francuskiej, dostrzegał jednak w dziele szekspirowskie starcie *dwóch charakterów, dwóch typów ludzkich*. „Trybuna Ludu" zamieściła 25 I 1983 miejscami plotkarskie, a w całej rozciągłości jednostronne doniesienie, w którym czytamy: *Jak pisze Reuter, François Mitterand w rozmowach prywatnych nie krył swego niezadowolenia, a przewodniczący parlamentu Louis Mermaz zarzucił Wajdzie „pisanie na nowo francuskiej historii". Recenzenci podkreślali (...) że Andrzej Wajda stworzył film „całkowicie sprzeczny z francuską tradycją republikańską", przedstawił bowiem w jak najgorszym świetle jakobinów, uważanych za „duchowych ojców" dzisiejszej Partii Socjalistycznej, sprawującej rządy we Francji*. Nie rozminął się chyba z prawdą Pierre Billard, pisząc na łamach „Le Point": *Oficjalni zleceniodawcy* (tzn. współfinansujący film rządzący socjaliści – przyp. B.D.) *są zawiedzeni*. I dodawał złośliwie: *Czego się więc spodziewali, niewiniątka?*

Atmosfera debaty politycznej nie mogła nie zaciążyć na krytycznej recepcji *Dantona*; na szczęście refleksy polityki bardziej są widoczne w sferze wartościowań niż w warstwie interpretacyjnej tekstów krytycznofilmowych. Wątki dominujące w recenzjach dotyczą stosunku wizji filmowej do tradycji historycznej, koncepcji artystycznej Wajdowskiego dzieła oraz wymowy *Dantona* jako komentarza do współczesności.

Recenzenci zgodni są co do tego, iż Wajda pominął w swej wizji tło społeczne, układ sił utrzymujących społeczeństwo w stanie rewolucyjnego wrzenia. Po-

Biesy

Piłat i inni

wstał *film bez społeczeństwa i bez ludu* – konstatował na łamach „Le Nouvel Observateur" François Furet, historyk specjalista w przedmiocie rewolucji francuskiej. Nieobecność ludu wybija w tytule swej wypowiedzi publicystka komunistycznej „L'Humanité" Martine Monod, by stwierdzić, że u Wajdy *cała przygoda rewolucyjna zostaje zafałszowana, pozbawiona sensu i wielkości, sprowadzona do krwawego zdarzenia z kroniki wypadków.*

Krytycyzm wobec owego „socjologicznego" zaniechania Wajdy jest w recenzjach odwrotnie proporcjonalny do zrozumienia artystycznych zamysłów reżysera. Jacques Sidier pisze w „Le Monde", iż spór polityczny łączy się w tym filmie *z bezbłędną rekonstrukcją atmosfery i epoki w formie szekspirowskiej tragedii.* Jeśli trzeba by szukać porównań, to raczej z *Juliuszem Cezarem* Mankiewicza niż z *Napoleonem* Abla Gance'a. Czyniąc zadość aspiracjom Wajdy [22], P. Billard uważa obu bohaterów za postaci równorzędne w porządku tragicznym i historiozoficznym: *...potraktowani z równą dozą sympatii i przenikliwości, zaostrzają swe sprzeczności aż do wzajemnego unicestwienia; niemożliwością jest uniewinnienie jednego, potępienie drugiego w imię „sensu historii".* Być może jednak w sedno trafia F. Furet, wysuwający na plan pierwszy postać tytułową: *Tak więc ów „Danton" Wajdy jest nową „Śmiercią Dantona"* [23], *podjęciem tradycji romantycznej w dokonanej przez Jean-Claude Carrière'a adaptacji polskiej sztuki teatralnej. Z tego zapewne źródła (...) dziedziczy szczególną emocję, z jaką literatura europejska XIX wieku odnosiła się do śmierci Dantona. Rewolucja francuska pożarła wiele spośród swoich dzieci, ale tylko Danton daje tej tragedii podwójną – psychologiczną i polityczną, ilustrację, której potrzebuje artysta, aby przywłaszczyć sobie historię.*

Danton jako komentarz do współczesności – ten wątek, wbrew oczekiwaniom samego Wajdy, okazał się niezbyt pasjonujący. Reżyser wyrażał w swych wypowiedziach nadzieję, iż dojście do władzy reformatorsko nastawionych socjalistów skieruje uwagę na mit założycielski Republiki Francuskiej i ożywi stare dylematy tradycji republikańskiej (np. wolność – równość, szczęście – cnota), oczekiwania te okazały się jednak... zbyt romantyczne. Bez większego skutku próbował też Wajda narzucić odbiorcom alegorię, wedle której Danton byłby uosobieniem świata zachodniego, zaś Robespierre (czy nie to bulwersowało najbardziej socjalistów?) personifikacją Wschodu. *Argumenty Robespierre'a* - mówił reżyser – *są trudne do odparcia, natomiast argumenty Dantona są nam bardzo bliskie* [24]. Ta autointerpretacyjna koncepcja Wajdy pozostaje intrygująca, co znaczy także – niejasna.

Krytyka polska, która recepcję Dantona może zaliczyć do swych bezspornych osiągnięć [25], usiłowała koncentrować się – mimo limitów cenzuralnych – na współczesnych lub zgoła aktualnych aspektach rewolucyjnego dramatu. Anna Tatarkiewicz („Polityka" 1983, nr 12) poddawała myśl, że *Danton* – podobnie jak wcześniejszy zrealizowany przez Wajdę film koprodukcyjny, mianowicie *Smuga cienia* – zawiera *metaforyczny model tego, co właśnie przeżywamy.* W zasługującym na miano eseju tekście Andrzeja Żuławskiego („Odra" 1983, nr 10) czytamy: *„Robespierre" to dramat fałszywego posłannictwa (...) klęska „Dantona" to konsekwencja mitologizacji faktów społecznych.* W tytułowym bohaterze upatruje autor aluzyjnie *trybuna ludowego wyeliminowanego z gry przez reżim i opuszczonego przez lud.*

Jakoż po pewnym czasie Wajda uznał swe dzieło za film bardziej polski niż francuski [26].

4.

W *Biesach* z 1971 r. objawił się w pełni teatralny styl reżysera, natomiast o siedemnaście lat późniejsza ekranizacja zawiera tylko cząstkę Wajdowskiej iluzji filmowej. Być może zadecydowała o tym w jakiejś mierze zmiana koncepcji adaptacyjnej; czyż jednak scenariusze mają władzę nad wyobraźnią Wajdy? Przyczyna tkwi raczej w okolicznościach, które wówczas, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, modyfikowały decyzje twórcze reżysera.

W 1986 r. Wajda odzyskał swoją publiczność. Przedstawił jej jeden z właściwych sobie ekranowych poematów lirycznych, fikcję terapeutyczną, osnutą na archetypach i spełniającą sekretne życzenia wyobraźni. Jest więc *Kronika wypadków miłosnych* odmładzającą historią inicjacyjną i projekcją egzystencjalną, fantazją autobiograficzną, rewindykacją prywatnej polskości. Reżyser pozostaje tu w pełni sobą: kimś, kto na pograniczu zmyślenia i prawdy, na kanwie tyleż własnej, ile cudzej biografii snuje poetycką opowieść nie mającą w istocie ni początku, ni końca, tworzącą wraz z innymi tego rodzaju narracjami symboliczną rzeczywistość, gdzie żywi obcują z umarłymi, a ludzie z krwi i kości rozmawiają z widmami. W 1990 r. powstaje *Korczak* – arcydzieło, w którym cechy Wajdowskiego stylu zyskują kaligraficzną doskonałość. Między wymienione filmy wciśnięta jest ekranizacja powieści Dostojewskiego.

Biesy teatralne były wielkim sukcesem międzynarodowym reżysera. Pisano o nich nawet w takiej tonacji: *...jest to przedstawienie będące kamieniem milowym, potwierdzające za jednym zamachem supremację teatru nad innymi dziedzinami sztuki jako narzędzia aktywnej filozofii i jako siły o natychmiastowym, zmysłowym oddziaływaniu* [27]. Reżyser wziął za punkt wyjścia adaptację pióra Alberta Camusa, lecz kształtował spektakl z egzemplarzem powieści w ręku. Ośrodkiem metafizycznego teatru złych mocy był Mikołaj Stawrogin, a z nim Piotr Wierchowieński.

Jean-Claude Carrière osnuł intrygę filmu wokół drugiej z tych postaci; być może sugestywna rola Jerzego Radziwiłowicza sprawiła, że oś konfliktu przebiega między tym wcieleniem terroryzmu a Szatowem. Stawrogin stał się tu postacią nie do końca czytelną, a Stiepan Wierchowieński wypadł bodaj bardziej karykaturalnie, niż zamierzał reżyser. *Piotr jest terrorystą współczesnym* – wyjaśniał Wajda czytelnikom „Le Nouvel Observateur" (22-28 V 1987). – *Ma przekonania. Cel jasno określony. Wie, że można osiągnąć wszystko, gdy poruszy się najgorszą stronę w człowieku.* Reżyser rozpatrywał powieść Dostojewskiego jako analizę degradacji człowieka w świecie, w którym obala się autorytety i wystawia wartości na pośmiewisko. Filmowe *Biesy* miałyby zatem być studium etiologii terroryzmu. Na innym miejscu [28] Wajda rozwijał ostrzegawczą analogię: *rewolucjoniści mogli działać swobodnie, gdyż społeczeństwo było pozbawione świadomości politycznej. (...) Dzisiejsze społeczeństwo postrzega wydarzenia polityczne równie naiwnie jak społeczeństwo rosyjskie czasu Dostojewskiego.*

Podsuwając ten trop interpretacyjny, reżyser już się zapewne nie łudził, że odbiorcy są skłonni traktować sztukę jako sumienie współczesności i odczyty-

wać dzieła jako znaki czasu. Doświadczenie z Dantonem było pod tym względem raczej zniechęcające; nie chodzi tu jednak o pojedyncze doświadczenie, lecz o sumę obserwacji, jakie Wajda mógł poczynić wcześniej z pozycji „eurorežysera" na temat „konsumpcji" kulturalnej czasów postmodernizmu. Utrwalił on swoje spostrzeżenia i oceny na końcowych kartach książki wydanej po raz pierwszy w 1986 r. Uderzające dla autora cechy zachodniej świadomości to – by tak rzec – prezentyzm i antyuniwersalizm. *Stąd nasz wysiłek tutaj, na Wschodzie, nie może nauczyć niczego tamtejszej publiczności, która niezachwianie wierzy w trwałość obecnego świata.* (...)

Żelazna kurtyna jest zbyteczna. Świat podzielił się dziś naprawdę. Ten rekwizyt lat pięćdziesiątych – kurtyna, która kryje po jednej stronie słabość systemu, po drugiej ukrywa sukcesy – jest dziś zbyteczny. Po tej stronie zniknęły bezpowrotnie słabości, jakiekolwiek wahania, a z tamtej strony sukcesy zostały skutecznie ośmieszone przez zachodnich zdolnych artystów i elitę intelektualną, właśnie w imię całkowitej wolności wszystkich.

Nie ma już miejsca na uniwersalność Chaplina, a fakt, że tu i tam kina wieczorem pokazują filmy, nie oznacza już nadziei naszej młodości, że świat zrozumie swoje błędy, znajdzie wspólną drogę [29].

Po tych oto odkryciach przyszło Wajdzie robić film przyrzeczony w swoim czasie wytwórni Gaumont. Wierny przede wszystkim sobie, reżyser ani nie wycofał się z projektu, ani też nie ruszył w stronę konfekcyjnej dostojewszczyzny, cieszącej się stałym popytem na zachodnim rynku kulturalnym. W filmowych *Biesach* trudno jednak odnaleźć tę ofensywną wyobraźnię, która triumfowała w dziele zrodzonym z podobnych niepokojów twórcy – w *Piłacie i innych*. Kostium historyczny zdaje się w rezultacie przesłaniać kierowaną do współczesności parabolę mówiącą o tym, że nihilizm prowadzi nieuchronnie do przemocy. U podstaw tego filmu tkwi niepewność, czy sztuka o profetycznych aspiracjach jest jeszcze komuś potrzebna, czy kino uniwersalistyczne jest możliwe. Ale następne dzieło Wajdy, *Korczak*, znów jest pod każdym względem ogólnoludzkie i znów w niektórych środowiskach za granicą padło ofiarą utylitarnego, zideologizowanego odbioru.

W istocie nie wydaje się możliwe, by reżyser mógł odejść od wyrażonego przed laty przekonania, że sztuka *służy do sygnalizowania tego, co nadchodzi, (...) co nabiera kształtu* [30]. Nie wydaje się również prawdopodobne, by przestał patrzeć na film jako sztukę, dzięki której uzyskuje się wgląd w rzeczywistość i ściga ludzkie losy; by zaniechał oczekiwania na ten szczęśliwy moment, *kiedy sztuka zamienia się w życie*. Twórczość artysty uczestniczącego ma kolejne horyzonty, ale nie ma kresu.

Cykl spotkań Wajdy z kulturą zachodnią na pewno nie jest jeszcze zamknięty, i to niezależnie od tego, czy reżyser będzie realizował swe filmy za granicą. Pesymistyczna ocena tej kultury, cytowana wyżej, może podlegać korektom, chociaż rodowód i doświadczenia Wajdy sytuują go raczej wśród tych intelektualistów, którzy przestrzegają przed nihilizacją świata liberalno-demokratycznego. Reakcja artystyczna twórcy *Korczaka* na procesy okcydentalizacji w Polsce z pewnością nie będzie trącić banałem.

Zagraniczne realizacje Wajdy – zwłaszcza te najważniejsze, jak *Piłat i inni*, *Danton*, *Miłość w Niemczech* – zachowują w pewnej mierze cechy charaktery-

styczne dla indywidualności twórczej reżysera. Są zatem fragmentaryczne, rodzajowo synkretyczne, oparte na obrazie-skrócie, na zaskakujących metaforach, rodzących się z *bardziej intensywnego spojrzenia* [31] i stanowiących nieraz *zamknięte treściowo i estetycznie całostki* [32]. Ukazują ludzi miażdżonych przez historię, przeciwstawiających rzeczywistości własną prawdę, poszukujących bardziej bezpośrednich i satysfakcjonujących form istnienia niż te, które oferuje oficjalna kultura lub wymusza zbiorowość. Zasadniczo jednak próby zagraniczne stanowią „zaprzeczny", antytetyczny pierwiastek w dialektyce Wajdowskiej twórczości. Reżyser szukał dla siebie nowych możliwości w bardziej spójnej kompozycji i bardziej obiektywnej narracji, w symbolice z innej księgi snów. Bez względu na ocenę artystyczną tych prób, pozostają one nieodłączną częścią dzieła Andrzeja Wajdy, to znaczy częścią twórczego doświadczenia, które nadając sztuce sens znosi granicę między życiem a światem symboli.

BOGUSŁAW DOPART

---

1 Cyt. za: M. Karpiński, *Teatr Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1991, s. 22.

2 *Obsesja historii. Tradycja romantyczna*, rozmowa B. Michałka, 1968, w: *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wstęp, wybór i oprac. W. Wertenstein, Kraków 1991, s. 47.

3 Przypomnijmy: 1961 – Nagroda Specjalna Jury w Cannes dla *Matki Joanny od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza; 1962 – Nagroda FIPRESCI w Wenecji dla *Noża w wodzie* Romana Polańskiego; 1964 – Specjalne Wyróżnienie Honorowe Jury w Cannes dla *Pasażerki* Andrzeja Munka.

4 A. Jackiewicz (*Mistrzowie kina współczesnego*, Warszawa 1977, s. 96) mówi o *Pokoleniu*, *Kanale* i *Popiele i diamencie* jako o *trylogii, która rozsławia film polski na świecie*.

5 K. Eberhardt, *O polskich filmach*, wybór i wstęp R. Kniczek, Warszawa 1982, s. 196.

6 Wnikliwe uwagi poświęcił *Lotnej* R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 359-368.

7 A. Wajda, *Powtórka z całości*, Warszawa 1989, s. 6-7.

8 A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 197.

9 Zob. J.-L. Douin, *Wajda*, Paris, Ed. Cana 1981, s. 107, 109. Warto odnotować opinię przychylniejszą, lecz również nie pozbawioną zastrzeżeń: *Reżyseria, bardzo piękna i rygorystyczna, może zbyt często przywodzi na myśl Eisensteina* (Y. Boisset, tamże, s. 109).

10 A. Wajda, dz. cyt., s. 7.

11 Zob. *Obsesja historii. Tradycja romantyczna*, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 52.

12 *Spojrzenie wstecz. O wcześniejszych filmach – w sierpniu 1981*, rozmowa W. Wertensteina, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 162.

13 Zob. J.-L. Douin, dz. cyt., s. 120, 121.

14 Zob. *Obsesja historii. Tradycja romantyczna*, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 52.

15 Por. A. Wajda, dz. cyt., s. 8. Film wszedł na ekrany kin studyjnych w Polsce w 1975; cenzura zajęła się jego recepcją; zob. treść zapisu cenzorskiego w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 89.

16 *Wariacje na znany temat*, rozmowa W. Wertensteina, 1975, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 80.

17 Wajda mówił dalej: *„Kanał" był filmem utrzymanym w duchu Conrada, ale ponieważ jego scenariusz został napisany bezpośrednio dla kina – jest lepszym filmem. Zgoda, nie można porównywać noweli Stawińskiego, na podstawie której powstał „Kanał", z powieścią Conrada, to bez sensu, ale film jest lepszy, gdyż był napisany naprawdę dla kina. I to właśnie mnie przekonało, że jedynym dla mnie wyjściem po „Smudze cienia" jest realizacja filmu współczesnego*. Rozmowa z A. Wajdą i K. Zachwatowicz, „Positif" 1978, nr 211, przedr. w tłum. A. Fałęckiej: „Film na świecie" 1979, nr 4/5, s. 134-135.

18 Do wyjątków należą: entuzjastyczny esej J. Mc Lauchlan (*Smuga cienia Andrzeja Wajdy*, „Literatura" 1976, nr 36) oraz zdecydowana krytyka z pozycji conradologa pióra M. Komara (*Conrad wygrywa, Conrad przegrywa*, „Kino" 1976, nr 9).

19 Dla wytwórni Gaumont Wajda miał zrealizować trzy filmy: *Dantona*, *Biesy*, *Cesarza* R. Kapuścińskiego; zob. *Znaleźć kształt dla dobra*, rozmowa T. Szymy, 1985, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 240.

20 A. Wajda, *Po co artysta wyrusza w świat*, „Kino" 1992, nr 2, s. 20-21.

[21] Jak czytamy w klasycznej pracy na temat pamięci zbiorowej, *najczęściej sięgamy do naszej pamięci jedynie po to, aby odpowiedzieć na zadawane przez innych pytania lub na pytania, które, według naszego mniemania, mogliby nam postawić. Odpowiadając na nie, przyjmujemy zresztą ich punkt widzenia i traktujemy siebie jako członków tej samej grupy, do której należą ci, którzy stawiają nam pytania*. Oraz: *społeczeństwo (...) w każdej epoce zmienia (...) swoje wspomnienia w ten sposób, by były zgodne ze zmiennymi warunkami społecznej równowagi*. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. i wstępem opatrzył M. Król, Warszawa 1969, s. 5, 422.

[22] *Prawdziwy dramat to ten, gdy rację mają dwie strony*. Wywiad z Wajdą w: *Danton* (materiał reklam.), Paris b.d., s. 11.

[23] Chodzi o dramat G. Büchnera z 1935 *O temacie dantonowskim w literaturze*, zob. R. Taborski, *Wstęp*, w: S. Przybyszewska, *Dramaty*, Gdańsk 1975, s. XIV-XVI. O kontrowersjach historiograficznych wokół tej postaci pisze J. Baszkiewicz, *Danton*, Warszawa 1990, s. 345-347.

[24] *Danton* (materiał reklam.), dz. cyt., s. 11.

[25] Opinia ta nie dotyczy, rzecz jasna, antywajdowskiej publicystyki politycznej, rozwijanej na marginesie *Dantona*. Dla przykładu można wymienić tekst L. Hassa, *Zgryzoty nieśmiertelnego kołtuna* („Sprawy i Ludzie" 1983, nr 12), pełen agresji wobec *kawiarnianej Warszawki intelektualno-artystycznej*, oraz felieton płk. A. Kołacińskiego, *„Danton" a sprawa francuska* („Żołnierz Wolności" z 5-6 II 1983), w którym autor przypomniał gdańską *Sprawę Dantona* z 1980 (insc. Wajdy, reż. M. Karpińskiego), zwracając uwagę, że aktorzy nosili plakietki „Solidarności". *Miało to, zdaniem reżysera, uwypuklać aktualność społecznych dramatów zapoczątkowanych zburzeniem Bastylii, a w rzeczywistości przywoływało na myśl tylko łunę nad Reichstagiem* – pisał publicysta „Żołnierza Wolności".

[26] Zob. cytowany już wywiad *Znaleźć kształt dla dobra*, s. 236. Warto przytoczyć zdanie z popremierowej relacji paryskiego „Hebdomadaire Solidarność" (1983, nr 1): *Wajda przyznał, że przy pracy nad „Dantonem" pomogły mu doświadczenia polskiego sierpnia*.

[27] Słowa R. Brusteina w „The Observer Review" z 27 V 1973. Sir P. Daubeny, dyrektor Światowego Sezonu Teatralnego w Londynie, gdzie *Biesy* przedstawiano w 1972 i 1973, notował: *Cudowny ten spektakl wywarł na mnie nadzwyczaj silne wrażenie*. Obydwie opinie cyt. za: M. Karpiński, dz. cyt., s. 173-174. Dodajmy, że Wajda powziął zamiar ekranizacji *Biesów* wkrótce po krakowskiej premierze teatralnej. W 1972 złożył w zespole „Wektor" scenariusz filmowy *w znacznej mierze oparty na scenicznej wersji powieści w Teatrze Starym*, zob. *Dostojewski – Teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie*, oprac. M. Karpiński, Warszawa 1989, s. 83.

[28] Z rozmowy S. Mizrahi z A. Wajdą w: *Les Posedes* (materiał reklam.), Paris 1988, npagin.

[29] A. Wajda, dz. cyt., s. 89-90.

[30] K. Korvin-Przybylska, *An Interview with Andrzej Wajda*, „Literature Film Quaterly" Vol. V, No. 1, Winter 1977, s. 10.

[31] Zob. *Przenoszenie pojęć na płótno ekranu*, rozmowa S. Janickiego, 1962, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 29.

[32] Zob. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 33-34.

Tekst wygłoszony podczas sesji naukowej *Jesteśmy – Twórczość polskich reżyserów poza krajem*, współorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991 r.

Filmy źle obecne – *Miłość w Niemczech*

STANISŁAW F. OZIMEK

Emigracja filmowa nie miała dla Wajdy nigdy integralnego charakteru „długiego trwania". Realizacja filmów za granicą, sponsorowanych przez obcych producentów, nie była dla Wajdy, jak sądzę, życiowym imperatywem, ucieczką z kręgu lokalnej, narodowej kinematografii, jej „wiecznych tematów", wyboru postaw i wartości, tradycji kulturowych, archetypów, toposów i imponderabiliów syndromu polskiego. Spoglądając wstecz, dojdziemy do wniosku, że decyzje twórcy *Kanału* o podejmowaniu pracy za granicą nie oznaczały również dążenia do ucieczki z ówczesnego „pola walki". Od niełatwego działania w ramach narzucanej przez monopartię polityki kulturalnej oraz od omnipotencji cenzury, z którą Munk i Wajda – współtwórcy polskiej szkoły filmowej, ich przyjaciele i akolici – prowadzili w swych dziełach, częstokroć ezopowym językiem, chytrą grę. Los oszczędził Wajdzie gorzkiego chleba emigranckiego nawet w sensie dosłownym, jakiego doświadczył chociażby jego przyjaciel – Roman Polański, który szukając filmowego zajęcia „na paryskim bruku" był częstowany przez swego przyszłego scenarzystę, Gerarda Bracha, chlebem zakrapianym octem. Ale też Polański, mający w swym krajowym dorobku zaledwie jeden kontrowersyjny w oficjalnej recepcji film fabularny (*Nóż w wodzie*), bardzo świadomie i konsekwentnie kierował swe kroki ku kinu światowemu, ku kinematografii wysoce profesjonalnej, szukając już na początku możliwości pracy z aktorami o międzynarodowym prestiżu. Autor *Matni* zwierzał się Andrzejowi Wajdzie: *Traktuję siebie jako zawodowca i zawsze się za takiego miałem: do tego potrzebne są mi narzędzia*. Niewątpliwie także Roman Polański niesie w sobie kulturowy i pokoleniowy bagaż wyniesiony z Polski. Rzecz znamienna, że autor *Noża w wodzie*, późniejszy obywatel światowej kinematografii, deklaruje przywiązanie do twórczego kryterium mówiąc, że *każde dzieło filmowe musi mieć swą narodowość* [1]. I realizuje *Matnię* – film uznany nawet przez prestiżową krytykę londyńską za dzieło najbardziej... angielskie, jakie oglądano na Wyspach Brytyjskich od paru sezonów. Andrzej Wajda stwierdza, podobnie jak Polański: *Nie lubię filmów bez wyraźnego obywatelstwa, jak je nazywają – bezwyznaniowych, to jest zawsze podejrzane* [2].

Praca Wajdy na obczyźnie miała na ogół charakter twórczej, niekiedy konfliktowej przygody, jak chociażby konfuzja z Friedrichem Dürrenmattem w zurichskim Schauspielhaus w 1973 r. Niejednokrotnie swe epizody zagraniczne traktował podobnie jak Mircea Eliade motywacją homerycką – jako próbę inicjacyjną.

Przypomnę jeden ze znamiennych epizodów z pobytu Wajdy w Brazylii nad zatoką Rio de Janeiro i na plażach Bahii. Miał on tam okazję oglądać jedno z rytualnych widowisk, „czarną mszę": *... ci ludzie umęczeni, zaczadzeni jednostajnym rytmem zaczynają być kimś innym. Z reguły zmieniają się w swoich zmarłych (...). Widziałem w Rio kobiety, które zmieniały się w swoje zmarłe dzieci i bawiły się siedząc na podłodze w świątyni. To są właśnie... „Dziady"* [3]. Natrafiłem również na wcześniejszy ślad inicjacyjny w życiorysie młodego reżysera (już jednak 31-letniego): jego pierwsze, osobiste zetknięcie ze zmitologizowanym w Polsce Ludowej roku 1957 – Zachodem. Tym konkretnym miejscem inicjacji i konfrontacji był X Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes. Samo jądro targowiska próżności, ale zarazem prestiżowy konkurs dla uznanych wielkości światowego kina, a niekiedy szansa promocji dla młodych, zdolnych kontestatorów ekranu. Mało znany reżyser zza „żelaznej kurtyny" startuje w Cannes nie bez szans. Jeden z cenionych krytyków francuskich Ado Kyrou pisał wówczas ze sporą przenikliwością: *Wajda jest artystą spraw ważnych, artystą jutra... Jest on chyba jedyny, który w dzisiejszym okresie zramolałej sztuki, intelektualnego lenistwa i płyciutkiej psychologii zdobywa się na gwałtowny, namiętny ton przypominający Buñuela* [4].

Dręczony niepewnością o losy *Kanału*, o jego właściwe zrozumienie przez jury i snobistyczno-elitarną widownię, Wajda robi notatki na gorąco. Krótkie urywane wrażenia, refleksje, nawet zasłyszane plotki. Oto parę wybranych urywków, nigdy dotąd nie publikowanych:

– *Ali Khan miał noc zatrutą (w nawiasie i domyśle) – obżarł się diamentami...*

– *Najgorsza widownia świata, snobizm i głupota...*

– *Krajobraz brzydki nie do zniesienia, bo palmy – lazurowe morze, skały. Białe żagle jachtu – to w sumie absolutny kicz z operetki – łatwość natury w aranżowaniu krajobrazu – brak udziału wyobraźni widza – to nudzi, nie mógłbym t a m robić filmu* [5] (podkr. S.O.).

Jak wiadomo, autor „notatek na gorąco" wrócił z Cannes ze Srebrną Palmą. Dzieło lokalnej, polskiej kinematografii wchodzi do kronik, a nawet do patrimonium światowego kina.

Przekonanie Wajdy – *nie mógłbym t a m robić filmu* – nie znalazło potwierdzenia w przyszłości. Twórca *Kanału* będzie miał okazję w latach następnych realizować niejedno dzieło filmowe na Zachodzie. Rozpatrując te przypadki, można dostrzec pewną prawidłowość. Decyzja Wajdy podjęcia pracy reżyserskiej na obczyźnie bardzo rzadko była dziełem przypadku, a zwykle wiązała się z określoną sytuacją kryzysową zarówno osobistą, twórczo-egzystencjalną samego reżysera, lub też była zdeterminowana ostracyzmem PRL-owskiej polityki kulturalnej czy konsekwencją stanu wojennego.

Rzecz znamienna, że miejscem pierwszej znaczącej migracji filmowej Wajdy nie stała się kinematografia o ugruntowanym znaczeniu, dorobku i sile przebicia na rynki europejskie, lecz środowisko filmowe niewielkie, jednak o określonej tożsamości. Wajda tak określił wybór Jugosławii: *Kraj ten bliski, bo tam wszystko jest prowincjonalne i przez to swojskie. Grupa inteligencji jest mała, tak jakby wszyscy mieszkali na jednej ulicy... Ale ich kontakty z Europą są otwarte, szerokie, łatwiejsze niż nasze* [6].

Wajda określał lata sześćdziesiąte w krajowym środowisku filmowym jako *długie, nudne, gniotące*. Był to rezultat m.in. szybkiego odwrotu od liberalnych czy najczęściej quasi-liberalnych haseł Października, czego spektakularnymi decyzjami było zamknięcie tygodnika „Po prostu", a następnie Klubu Krzywego Koła. Odbywa się zorganizowany przez komunistyczną monopartię atak na twórców i dzieła nurtu szkoły polskiej. Nie stawiam jednak, jak większość historyków czy też kronikarzy polskiego kina, końcowej cezury tego nurtu na sam początek lat sześćdziesiątych. Sankcja administracyjna nie mogła moim zdaniem, zdusić bez reszty młodego kina. Kino to bowiem prowadziło dyskurs z oficjalną historiozofią, jak również z narodową mitologią, wyrażając za pośrednictwem metafory i aluzji fenomen polskiego doświadczenia z dwoma totalitaryzmami. Ciosem dla środowiska skupionego wokół szkoły polskiej, jak również osobiście dla Wajdy, była niewątpliwie śmierć Andrzeja Munka w trakcie ostatnich prac nad *Pasażerką*, dziełem przekraczającym narodowe doświadczenie, zmierzającym do europejskiej, uniwersalnej wykładni „zwyczajnego faszyzmu", widzenia, które z innej perspektywy ukaże po latach Wajda w *Miłości w Niemczech*.

Tymczasem już po *Lotnej* Andrzej Wajda przeżywa swoiste „pogrzeby" swych kolejnych projektów filmowych. Nie udaje mu się współpraca z Markiem Hłasko (*Głupcy wierzą w poranek*). Znaczne nadzieje wiązał również z realizacją *Przedwiośnia* Żeromskiego, projektem nie ostygłym w jego wyobraźni do dziś.

Samson, film, w którym lokował znaczne nadzieje, nie zyskał uznania ani krytyki, ani widowni, nawet tej w pojęciu Hauserowskim – ambitnej i aktywnej. Również Wajda ocenił *Samsona* jako osobistą porażkę. Tu także znajduję przyczynę jego pierwszej decyzji migracji filmowej. Potwierdza to zresztą sam reżyser: *Wyjechałem z Polski w poczuciu zupełnej klęski po filmie „Samson". Odbyła się smutna premiera, bez mojego zresztą udziału...* [7]

Powstała *Powiatowa lady Makbet* (w oryginale *Sybirska*, lecz ten tytuł wywoływał wówczas... niedobra asocjacje). W Jugosławii Andrzej Wajda snuje również projekty realizacji filmu osnutego na tle pamiętnego zamachu w Sarajewie w 1914 r. Grupę zamachowców twórca *Popiołu i diamentu* pragnie kształtować w znamienny sposób: *To są przecież postacie z „Dziadów". Gdybyż pokazać tych chłopców pod druzgocącym kołem Historii. To jest najczystsza forma tragedii. A wydarzenia sarajewskie są bardziej znane niż zamach na Kutscherę... Jakże rozumiem tych chłopców... Kordian, bohaterowie „Dziadów", Żeromskiego... Nikt nie jest mi tak bliski jak oni... To dla mnie wielki cios, że tego filmu nie zrobiłem* [8].

Powrót do kraju i *Popioły* – film według subiektywnej opinii Wajdy najgorzej zrobiony, który przyniósł mu obok *Popiołu i diamentu* największy rozgłos, największą w okresie powojennym, ogniskującą się wokół dzieła filmowego dyskusję prasową.

Po *Popiołach* znów powrót do Jugosławii. I największa zagraniczna porażka reżysera – *Bramy raju* według scenariusza Jerzego Andrzejewskiego, będącego już na statusie „emigranta wewnętrznego". *Po „Popiołach"* – wspominał Wajda – *byłem w bardzo złej formie psychicznej... Ekipa też niezbyt mi się montowała... Trzy języki się mieszały. Jahoda – po polsku, ekipa – po serbsku... Gdybym kręcił*

Miłość w Niemczech

w Polsce, miałbym przyjaciół, mógłbym się poradzić. Zostałem sam jeden... [9] Na marginesie chciałbym zwrócić uwagę na bardzo ważny czynnik Wajdowskich sukcesów – zgrana, znakomicie rozumiejąca swego lidera ekipa zdjęciowa. Miał ją Wajda od *Pokolenia* przez *Kanał* po *Popiół i diament* i *Lotną*, również przy swych późniejszych znaczących dziełach, stąd też i jego opory do pracy na obczyźnie, w gronie nie znanych mu ludzi, choć świetnych profesjonalistów. *Bramy raju* nie weszły nigdy dotąd na polskie ekrany, należą jednak, nawet jako porażka twórcza, do biografii artystycznej ich autora (nie było tego filmu nawet w archiwum Filmoteki Polskiej). Sam Wajda przyznał: *...w moim interesie leżało, żeby „Bram raju" nikt nie zobaczył* [10]. Cechą charakterystyczną dla projektów Wajdy, które planował podjąć na obczyźnie, jest poszukiwanie wciąż nowych odniesień do polskich dylematów, wyborów, tradycji romantycznej i narodowych imponderabiliów. Po realizacji w Wielkiej Brytanii *Smugi cienia* według Conrada Wajda miał zamiar zrealizować we współpracy z kinematografią amerykańską *Jądro ciemności*, znacznie jeszcze wcześniej przed *Czasem apokalipsy* Coppoli. O ile jednak Francis F. Coppola lokalizował Conradowską wizję na gorejącym Półwyspie Indochińskim lat siedemdziesiątych, projekt Wajdy plasował ją w czasie drugiej wojny światowej, kreując głównego bohatera, Kurtza, komendantem obozu koncentracyjnego w okupowanej Polsce, gdzie tak blisko było do Spenglerowskiego kresu cywilizacji europejskiej i „jądra ciemności".

Miłość w Niemczech, czyli niebezpieczne związki

Miłość w Niemczech została zrealizowana w koprodukcji zachodnio-niemiecko-francuskiej. Zakwalifikowano ją na Biennale w Wenecji na jesieni 1983 roku, gdzie została zaprezentowana w prestiżowej puli konkursowej. Film Wajdy wszedł do rozpowszechniania m.in. w Niemczech i Francji, wstrzemięźliwie przyjęty przez krytykę i widownię, szczególnie niemiecką. Spore powodzenie natomiast *Miłość w Niemczech* zyskała w USA. W PRL film ten nie uzyskał debitu. Stał się jednym z wielu „dzieł źle obecnych" na polskich ekranach z wyroku ówczesnych decydentów polityki kulturalnej.

W rezultacie tych zabiegów tylko incydentalnie film Wajdy był pokazywany na zamkniętych pokazach, m.in. w konsulacie Republiki Francuskiej w Krakowie oraz w Katowicach staraniem śmiałego w swych działaniach Śląskiego Towarzystwa Filmowego (gdzie kopia filmu dotarła w zaplombowanych ponoć pudełkach). Po napastliwym artykule Michała Misiornego w „Trybunie Ludu" [11] (publicysta pojechał specjalnie do Berlina Zachodniego, aby zobaczyć film Wajdy) zaczęło obowiązywać zalecenie, aby o filmie Wajdy informować źle lub wcale. Dyktatowi temu nie wszyscy się podporządkowali. I tak np. w reaktywowanym po rocznym zawieszeniu miesięczniku „Kino", korzystającym z pewnej tolerancji cenzury jako *pismo specjalistyczne o ograniczonym zasięgu czytelniczym*, Jerzy Płażewski pisał kompetentnie o *Miłości w Niemczech* [12] oglądanej w czasie Biennale filmowego w Wenecji. Recenzja o filmie Wajdy pióra Tadeusza Szymy ukazała się również w „Tygodniku Powszechnym" [13]. Kiedy jednak autor rozpoczynał uogólniającą refleksję, a może i pochwałę, pojawiał się nawias z rutynową adnotacją (Ustawa z dnia 31 lipca 1981 O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt.1 Dziennik Ustaw nr 20, pozycja 99, etc. etc.).

Jak można się zorientować ze skąpej dokumentacji prasowej, casus *Miłości w Niemczech* miał się stać dla dyspozycyjnych recenzentów i publicystów dogodnym pretekstem do ataku personalnego na Andrzeja Wajdę jako twórcę *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, uczestnika wydarzeń w Stoczni Gdańskiej, jako prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich i przewodniczącego solidarnościowego Komitetu Ocalenia Kinematografii, „ojca chrzestnego" (obok K. Zanussiego) „kina moralnego niepokoju" i aktorskiego bojkotu telewizji, wreszcie kierownika Zespołu „X", wylęgarni opozycji filmowej w kraju i na emigracji. W nagonce na Wajdę celował Henryk Gaworski z „Barw" przy współpracy redakcji „Rzeczywistości", związanej blisko z reżyserem Porębą i osławionym Grunwaldem. Warto przytoczyć choć jedną z tych quasi-recenzji, pod zobowiązującym tytułem *Dwie prawdy o „Miłości w Niemczech"* pióra nie znanego bliżej Bonawentury Kaisera. Kaiser pisał:

Wajda jest mistrzem dobrej propagandy – działa jakby na podświadomość widza... Treści, które ma przekazać, poglądy i postawy, których słuszność ma zasugerować odbiorcy, przekazuje i sugeruje w sposób intelektualnie wyrafinowany, nie pozbawiony pewnych dwuznaczności, co podnosi rangę artystyczną jego dzieł... w każdym z jego filmów znajdują się sceny albo ujęcia, które są jednoznacznie zgodne z oficjalnym stanowiskiem lub oczekiwaniami aktualnego mecenatu Wajdy. Takim filmem jest również „Miłość w Niemczech"... Istnieje (w domyśle... na Zachodzie – S. O.) *zapotrzebowanie na ukształtowanie w świadomości społeczeństw zachodnich odpowiedniego obrazu zachowań i postaw Niemców z okresu panowania hitleryzmu.*

Któż do tego nadaje się bardziej niż polski reżyser i polscy aktorzy, realizujący ten film we Francji (?! – S.O.). *Wajda, zgodnie z tym, czego od niego oczekiwano, pokazał w tym filmie takich Niemców, jakimi oni sami i ich obecni sojusznicy chcieliby ich w tym okresie widzieć* [14].

Tekst nie wymaga chyba komentarza poza stwierdzeniem, że wbrew tytułowi jest inwersją prawdy o *Miłości w Niemczech*.

Rolf Hochhuth przekazał polskim autorom inspirację do powstania scenariusza filmu Wajdy. Niemiecki powieściopisarz, dramaturg i eseista, specjalizujący się w kategorii tzw. literatury faktu, wybrał za swój główny obiekt pisarskiej penetracji okres drugiej wojny światowej. Już od początku swej kariery pisarskiej zyskał miano autora kontrowersyjnego, a nawet skandalizującego (...). Powieść Hochuhtha *Eine Liebe in Deutchland* ukazała się w NRF w 1978 r. (wydana w Polsce przez Wydawnictwo Poznańskie w kiepskim tłumaczeniu w 1984 r.). Twórcy scenariusza – Agnieszka Holland i Bolesław Michałek – wydobyli z wielowątkowej narracji powieściowej polsko-niemiecki splot uosobiony w losach małomiasteczkowej sklepikarki, urodziwej Pauliny Kropp, i Stanisława Zasady, który wbrew konwencji genewskiej, podobnie jak dziesiątki tysięcy innych polskich jeńców wojennych, został skierowany na przymusowe roboty. Autorzy scenariusza wybrali z publicystycznej prozy Hochuhtha (12 rozdziałów na 24 to dygresje historyczne i cytaty) fabularny wątek „niebezpiecznych związków", zakończonych tragicznie, pomiędzy Paulą i pieszczotliwie przez nią nazywanym – Stanim. Opierając się na autentycznym wydarzeniu, ukazali przykład stosowania drakońskich dekretów rasowych w ramach tzw. Sonderbehandlung. Jednocześnie odmalowali obraz i atmosferę społeczno-kulturowego

fenomenu „zwyczajnego faszyzmu" w spokojnym, dalekim od scenerii wojennej, domowym wydaniu.

Do kreowanego przez Wajdę obrazu powszechnej akceptacji nazizmu przez szerokie warstwy niemieckiej społeczności, zjawiska skrywanego wstydliwie w powojennych Niemczech, doszło niedawno nowe świadectwo, spisane zresztą z pozycji outsidera. Warte jest przytoczenia, ponieważ pochodzi od wybitnego reprezentanta sztuki filmowej, notabene zafascynowanego Wajdą i jego dorobkiem, jak sądzę, z wzajemnością.

Kiedy skończyłem 16 lat – wspomina autor relacji – wysłano mnie do Niemiec jako tzw. Austauschkind. Oznaczało to, że miałem spędzić sześć tygodni u niemieckiej rodziny wraz z chłopcem w moim wieku (...) Znalazłem się u rodziny pastorskiej w Turyngii... [15]

W czasie swego tam pobytu przyszły wybitny twórca filmowy został zaproszony przez rodzinę udzielającą mu gościny na Parteitag do Weimaru. Oto jego wrażenia:

– W dali na przedłużeniu rynku sunął orszak w otwartych czarnych samochodach... Nikt nie zwracał uwagi na burzę, całe zainteresowanie, całe uniesienie, cała ta błogość koncentrowała się wokół jednej jedynej postaci... Deszcz spływał mu po twarzy, jego mundur ściemniał od wilgoci... Nagle zrobiła się cisza, tylko deszcz pluskał o bruk i balustrady. Hitler mówił. Było to krótkie przemówienie, nie zrozumiałem z niego wiele, ale głos był chwilami patetyczny, czasem żartobliwy, gesty zsynchronizowane i dobrze dostosowane do sytuacji. Gdy mowa została skończona, wszyscy wykrzyknęli swoje „Heil", burza ustała i gorące światło przebiło się przez niebieskoczarne chmury... Nigdy nie widziałem niczego, co byłoby podobne do tego wybuchu niezmierzonej siły. Krzyczałem jak wszyscy inni, wyciągałem rękę jak wszyscy inni, ryczałem jak wszyscy inni [16].

To było doświadczenie z domową euforią totalitarną przeżytą przez Ingmara Bergmana i opisaną w jego autobiograficznej *Laterna magica*.

Andrzej Wajda w wieku 16 lat nosił kurtkę przerobioną z oficerskiego płaszcza swego ojca – Jakuba, zamordowanego w Katyniu. Mieszkając w czasie okupacji przez pewien czas z matką w Radomiu (w 1943 r. został zaprzysiężony w Armii Krajowej), obserwował życie uliczne miasta: *...byłem świadkiem, jak dwóch gestapowców wiozło bryczką skutego kajdanami więźnia. W pewnym momencie wyskoczył i zaczął uciekać. Do dziś słyszę stukot tych drewniaków. I wtedy jakiś żołnierz z Wehrmachtu – wyglądał jakby wracał z urlopu (...) odwrócił się błyskawicznie, jednym ruchem zdjął karabin i jak wprawny myśliwy strzelił w plecy uciekającego. Więzień padł (...). Wszystko stało się w mgnieniu oka, na wyciągnięcie ręki ode mnie. Ale to nie to było najważniejsze. Zobaczyłem wówczas poczciwego i uczciwego być może Niemca, który służył III Rzeszy bez zbytecznych skrupułów i pytań...* [17]

Bez zbytecznych skrupułów i pytań – tak zapewne również można by określić postawy gminno-małomiasteczkowego środowiska zaprezentowane w *Miłości w Niemczech*.

Rzecz zadziwiająca, jak u Wajdy i w całym nurcie szkoły polskiej niewiele uwagi i psychologicznej inwencji znalazło się w kreśleniu sylwetek niemieckich adwersarzy. Stereotypowe postaci żandarmów, gestapowców, SS-manów,

brutalnych i niewiarygodnie głupich. W *Pokoleniu* (1955) żandarmi jak bezduszne automaty wystukują miarowy rytm podkutymi butami po bruku, zmieniający się w szybki tupot w pościgu za Jasiem Krone. W *Kanale* przy podziemnym włazie stojące jak na obrazach Wróblewskiego manekiny SS-manów ukazywane są najczęściej do wysokości cholew. Mierzący do Polaków jak do żywych tarcz i sami spełniający niejednokrotnie milczącą rolę żywego celu. W miejsce żywych sylwetek Niemców w *Lotnej* (1959), kierowane przez nich czołgi, owe jak opisał Günther Grass (zresztą, jak sądzę, po obejrzeniu tego filmu Wajdy), *szlachetne ogiery ze stadnin Kruppa von Bohlen und Halbach*. Niemieccy blockführerzy wdeptywani w błoto przez oswobodzonych więźniów z kacetu w *Krajobrazie po bitwie* (1970). I krótki epizod w kaplicy z dorodną, smutną i też milczącą Niemką (Małgorzata Braunek o nordyckiej urodzie) kontemplującą nekrologi z błyskawicami SS.

Prawdopodobnie Wajda już wcześniej chciał poszerzyć, wypełnić, wyposażyć bogatszym rysunkiem psychologicznym bohaterów „z tamtej strony". Miał zamiar adaptować m.in. *Pierwszy dzień wolności* (1964) Kruczkowskiego. Pomysł ten przechwycił Aleksander Ford. Wajda szybko pogodził się z tym faktem, być może nie przekonywał go model „dobrego Niemca" sformułowany przez Leona Kruczkowskiego jeszcze w sztuce *Niemcy*, a więc model zadeklarowanego antyfaszysty, najlepiej z długim stażem w KPN lub w Rote Kapelle. W filmie tę propozycję typologiczną zaprezentowała Wanda Jakubowska w *Ostatnim etapie* (1948).

Jak wytłumaczyć ów stereotypowy rysunek niemieckich postaci w znaczących filmach szkoły polskiej? Już bowiem poszerzenie wyposażenia psychologicznego i plastyczności charakterów można dostrzec w filmach sytuujących się na obrzeżach szkoły, jak np. w *Świadectwie urodzenia* (1960) Stanisława Różewicza, *Białym niedźwiedziu* (1959) Jerzego Zarzyckiego czy *Dziś w nocy umrze miasto* (1961) Jana Rybkowskiego. Warto przypomnieć, że tenże reżyser znacznie wcześniej od Wajdy podjął problemy podobne przedstawionym w *Miłości w Niemczech*. Rybkowski w filmie *Kiedy miłość była zbrodnią* (1967) zawarł wątki autobiograficzne z okresu swej pracy przymusowej w czasie wojny w Niemczech (z powodu kontrowersyjności" tematu miał on również perturbacje z cenzurą, a następnie z rozpowszechnianiem filmu).

Odpowiedź na ów mało pogłębiony charakterologicznie, stereotypowy, wręcz marginalny rysunek Niemca w filmach kanonu szkoły polskiej może się wiązać z faktem dychotomii pokoleniowego doświadczenia i przesłania jej twórców. W manichejskim, dwuwymiarowym modelunku mógł się jawić świadomy zamiar niedookreślenia germańskiego adwersarza. Zaryzykuję tu tezę, że nie tylko o demaskację tu chodziło. Bowiem w podtekstach,metaforze, a nawet niektórych realiach dzieł tego nurtu, będącego pod specjalnym nadzorem cenzury i... autocenzury, jawić się mógł zamiar twórców wymierzenia sprawiedliwości widzialnemu i doświadczonemu światu nie tylko brunatnej proweniencji.

Powracając do *Miłości w Niemczech*, realizowanej jeszcze w klimacie stanu wojennego (choć formalnie zawieszonego), ta dychotomia przesłania autorskiego może być brana pod uwagę przy próbie zastosowania metody, którą Michał Głowiński nazwał *konwencyjną lekturą historyczną* – kiedy to przekaz artystyczny

przeistacza się w źródło historyczne, utrwalające społeczno-kulturową rzeczywistość, w której ów przekaz funkcjonował.

Na zamkniętym pokazie w Krakowie w Instytucie Francuskim w styczniu 1984 roku Wajda mówił o totalitarnej machinie (zapewne nie tylko nazistowskiej), która jawiła się na ekranie filmowym, jak również należała do rzeczywistości poza kadrem: *Żeby uwięzić i wymordować ileś milionów ludzi* – mówił Wajda – *trzeba, żeby najpierw ktoś ich policzył, ostemplował odpowiednie papierki, sprawdził kartoteki, podpisał urzędowe dokumenty, zorganizował transporty etc. (...) Przerażająca normalność takich rutynowych czynności wykonywanych w masowej skali już to skwapliwie, już to z niechęcią, a najczęściej po prostu zwyczajnie – to wbrew pozorom najbardziej nawet złowrogi aspekt totalitaryzmu* [18].

Nie znaczy to jednak, aby w *Miłości w Niemczech* Wajda w epistemologicznym przesłaniu abstrahował od konkretnej kulturowej – pamięciowej rzeczywistości, mającej konkretną lokalizację i konkretnego odbiorcę komunikatu. *Niemcy, po świeżych swych doświadczeniach na planie filmowym w zachodniej części podzielonego jeszcze wówczas kraju – przyznają się do zbrodni hitlerowskich, do obozów koncentracyjnych, przyznają się do Hitlera, do inwazji na Rosję. Ale nie zechcą przeznać się do tego, jacy byli u siebie w domu. Hitleryzm w duszach tych ludzi to jest w jakimś sensie temat „Miłości w Niemczech" – chodzi o to, jak ci Niemcy zachowywali się u siebie w domu* [19].

Warto dodać, że Wajda wraz ze swą ekipą miał możliwość realizować swój film w miasteczku, gdzie rzeczywiście rozgrywały się w czasie wojny opisane przez Hochhutha wydarzenia, żyli jeszcze ich świadkowie. Polski reżyser wraz z Hanną Schygullą dotarł nawet do kobiety, która dała pierwowzór sylwetki filmowej Pauliny Kropp. Jak wspominał Wajda, było to dla niego, a szczególnie dla niemieckiej aktorki, niezapomniane przeżycie. Przypomnijmy, że ich rozmówczyni za naruszenie drakońskich Rassenschande z Polakiem, którego darzyła rzeczywistym uczuciem, została wtrącona do KZ Ravensbrück. Lata powojenne dopisały jej losom dalszy ciąg. *W roku 1983* – relacjonował Wajda – *mieszkała sto kilometrów od miejsca wydarzeń. Nigdy nie wróciła do tego miasteczka, bo nie miała odwagi – mimo że minęło tyle lat, opinia publiczna była do tego stopnia nieprzychylna. Natomiast człowiek, który wpakował ją do obozu koncentracyjnego, b. hitlerowiec, mieszka tam nadal. Ma swój dom i jest szanowanym obywatelem* [20]. Nie była to jedyna wyniesiona z realizacji filmu na miejscu wydarzeń konstatacja i przygoda. Na przykład, kiedy w pobliskim strzeżonym kamieniołomie zbudowano na potrzeby ekipy filmowej szubienicę, na której miał zawisnąć Stani – ów rekwizyt nazistowskiego wymiaru sprawiedliwości projektu... Allana Starskiego został pocięty dokładnie na kawałki w nocy poprzedzającej zdjęcia. Sprawcy byli nieznani, lecz zapewne miejscowi.

Eros i Thanatos, a także Hanna

Śledząc związki *Miłości w Niemczech* z dotychczasowym dorobkiem Andrzeja Wajdy, a szerzej – z tradycją polskiej szkoły filmowej, można odnaleźć w losach głównych protagonistów dramatu, Pauliny i Staniego, nawiązanie do silnie przewijającego się motywu Erosa i Thanatosa, motywu, który nadaje temu

filmowi, jak również wcześniejszym, klasycznym już dziś pozycjom szkoły polskiej, szczególną perspektywę egzystencjalną i historiozoficzną. Jakkolwiek tym archetypicznym motywem karmi się kino niemal od swego zarania, w nurcie szkoły polskiej, w twórczości Wajdy, Munka, Konwickiego, Kutza czy Hasa, ma on swój specyficzny związek egzystencjalny z wojennym kataklizmem i totalitarnym zniewoleniem. Cechą charakterystyczną jest wymiar losu, w którym Thanatos wyraźnie góruje nad Erosem.

Przypomnę chociażby finał związku Stacha i aresztowanej przez Gestapo Doroty w *Pokoleniu* (1955) czy scenę z rannym Korabem i Stokrotką przed przekreślającą wszelkie nadzieje kratą w *Kanale* (1957). Motyw ten znalazł swą kulminację w gorączkowo krótkim związku uczuciowym i erotycznym Maćka i Krystyny w *Popiele i diamencie* (1958), w sekwencjach, które weszły do dziedzictwa światowego kina. Można mnożyć te przykłady dostrzegając je w *Nikt nie woła* (1960) Kutza, w *Ostatnim dniu lata* (1958) i *Zaduszkach* (1961) Konwickiego, w *Krajobrazie po bitwie*" (1970) i we *Wszystko na sprzedaż* (1969) Wajdy, w *Jak być kochaną* (1963) i *Szyfrach* (1966) Hasa... Wszędzie wkracza Thanatos, niejako z wyroku miażdżącej bohaterów Historii, która ma różne maski. Bohaterowie giną, ponieważ przeciwstawiali się zniewoleniu (tylko Has w *Jak być kochaną* dokonał wyłomu w tej stereotypizacji – w kreacji postaci i wyborach Felicji). U Konwickiego nawet pamięć o zmarłych i kochanych, których nie można było ustrzec od śmierci zwykle zadanej młodo, staje się przyczyną atrofii uczuć, uniemożliwia zaangażowanie emocjonalne w nowych związkach, którym patronuje Eros.

Miłość w Niemczech jest kontynuacją jednego z istotnych toposów szkoły polskiej, konfiguracji doświadczenia polskiego i zarazem bardzo konkretnym oskarżeniem paranoicznej nazistowskiej „praworządności" – skonkretyzowanej w Rassenschande.

Wajda w *Miłości w Niemczech* miał szansę pracy z aktorką o światowej popularności. Było to doświadczenie na planie filmowym dla obu stron – dla Andrzeja Wajdy i Hanny Schygulli. Niebanalna to osobowość aktorska. Od początku swej kariery związana z Reinerem Fassbinderem i jego kontestującym monachijskim Antitheather, m. in. była uczestniczką demonstracji studenckich 1968 roku.

Wypada jednak przypomnieć, że wcześniej zaznała emigranckiej doli i niedoli. Urodzona w dzień Bożego Narodzenia 1943 w Sosnowcu. Jej ojciec, Ślązak polskiego pochodzenia, walczył w Wehrmachcie i dostał się do amerykańskiej niewoli. Matka zimą 1944 roku w obawie przed bolszewikami uciekła z córką ze Śląska do Bawarii. Hanna tak wspominała swoje lata w bawarskiej szkole: *Zawsze traktowano nas jako uchodźców. W szkole, pamiętam, poznałam po raz pierwszy smak samotności i izolacji. Ludzie często naśmiewali się z mojego nazwiska (...) Ale ja zawsze lubiłam swoje nazwisko. Jako aktorka nigdy bym go nie zmieniła* [21].

Gdy przyjęła rolę w filmie Wajdy, miała poza sobą międzynarodowe sukcesy w filmach Fassbindera, m.in. w *Opowieściach o Effi Brest*, a przede wszystkim w tytułowej roli w *Małżeństwie Marii Braun*. Pod wpływem tej kreacji Andy Warhol po nowojorskiej premierze filmu Fassbindera pisał: *Urodziła się dla aktorstwa, z tym rzadkim obliczem, które potrafi ukazać każdą myśl, każdą zmianę,*

Miłość w Niemczech

każdy konflikt. Jej usta potrafią wysłowić wszystko, od siedmiu grzechów głównych do czterech cnót anielskich [22].

Skromna w założeniu choć wysoce dramatyczna rola gminnej, Madame Bovary w *Miłości w Niemczech* stała się jej kolejnym popisem aktorskim, uwierzytelniającym wyznawane przez nią zasady: *że aktorstwo to sztuka prowokacji uprawianej z samym sobą* [23].

Kreacja Hanny zdecydowanie przyćmiewa nieporadne działania aktorskie jej miłosnego partnera w niebezpiecznych związkach, Staniego – sprowadzonego wówczas aż z Kanady – Piotra Łysaka. Przy rozwibrowanej Paulinie Stani zachowuje się często jak wystrugany z drewna Pinokio. Honor Polaków w pewnym stopniu ratuje Daniel Olbrychski. Jest tu jednak postacią epizodyczną, choć uwikłaną w niezwykle dramatyczny splot (jego symbolem jest... „pętla", którą ma zacisnąć na szyi kolegi). Rozpoznać nietrudno w jego sylwetce, gestach, mimice postać poety Tadeusza z *Krajobrazu po bitwie*.

Miłość w Niemczech, film „źle obecny" w percepcji widzów, krytyki i kronikach kinematografii ojczystej, powinien znaleźć należne miejsce w biografii twórczej Andrzeja Wajdy. Należy dostrzec w tym dziele jawną, choć w istocie pozorną deheroizację bliskich mu pokoleniowo bohaterów. Widoczne są w tym filmie elementy doświadczeń z paranoicznym „porządkiem" systemu totalitarnego, które znalazły się w repertuarze problemowo-tematycznym dzieł przynależących do nurtu szkoły polskiej. *Miłość w Niemczech* jest dowodem, że Wajda, nawet ten pracujący na obczyźnie, kierujący swe przesłanie ekranowe do zagranicznej widowni, wciąż szukał, jak chociażby Tadeusz Konwicki, swego znajdującego się gdzieś między Wisłą a Wilią – Conradowskiego i Kordianowskiego – Patusanu.

STANISŁAW F. OZIMEK

[1] *Reżyser i świat współczesny*, z R. Polańskim rozmawiał A. Wajda, „Kino", 1972, nr 2.

[2] *Moment iluzji. Spotkanie z Andrzejem Wajdą*, oprac. T. Sobolewski, „Kino", 1991, nr 7.

[3] S. Janicki, *Rozmowy z Andrzejem Wajdą*, „Film na świecie", V-VI 1986, nr 329/330, s. 79-80.

[4] A. Kyrou, *Cannes-reminiscencences*, „Positif", Paris 1957, nr 25/26.

[5] Kopie rękopisu w archiwum autora.

[6] S. Janicki, dz. cyt., s. 63.

[7] Tamże, s. 63.

[8] Tamże, s. 62.

[9] S. Janicki, *Rozmowa druga*, „Film na świecie", 1986, nr 329/330, s. 86.

[10] Tamże.

[11] Korzystając z niezawodnego kompendium M. Fik można przytoczyć informację, że M. Misiorny pojawił się na horyzoncie odradzającego się życia kulturalnego w okresie przełomu październikowego 1956 jako redaktor poznańskiego tygodnika „Wyboje" wydawanego, jak precyzował artykuł programowy, *przez grupę ludzi, którzy chcą być komunistami* (M. Fik, *Kultura polska po Jałcie*, Londyn 1989, s. 250). W 1983, w klimacie stanu wojennego, M.M. postanowił skierować na wyboistą drogę jeszcze jednego krnąbrnego twórcę i jego dzieło.

[12] J. Płażewski, *Żeby nigdy więcej*, „Kino", 1984, nr 2.

[13] T. Szyma, *Miłość w Niemczech*, „Tygodnik Powszechny", 1984, nr 5.

[14] B. Kaiser, *Dwie prawdy o „Miłości w Niemczech"*. „Gazeta Olsztyńska", 1985, nr 156.

[15] I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 116.

[16] Tamże, s. 119.

[17] S. Janicki, *Marzenia filmowe Andrzeja Wajdy*, „Film na świecie", 1986, nr 329-330.

[18] T. Szyma, *Miłość w Niemczech*, „Tygodnik Powszechny", 1984, nr 5.

[19] A. Wajda, *Miłość w Niemczech*, „Gazeta Wyborcza", nr 234, 7 X 1991.

[20] Swoista wykładnia tej zasady dotyczącej zakazu osobistych kontaktów z cudzoziemcami, nie tylko uczuciowych, znalazła odbicie w dekretach epoki stalinowskiej i praktyce NKWD, w kreowaniu w zniewolonym społeczeństwie skrajnej ksenofobii. Przypomnę jeden z wielu, los aresztowanego przez NKWD we Lwowie Eugeniusza Bodo. Jego znajomy Rosjanin i zarazem admirator jednego z najpopularniejszych aktorów polskiego ekranu nie mógł ze strachu przed konsekwencjami udzielić mu pomocy. Bodo zmarł w sowieckim łagrze w 1943 z wyczerpania i głodu.

[21] U. Biełous, „Tygodnik Kulturalny" 1983, nr 8.

[22] G. Perry, *Gwiazda Fassbindera*, „Forum", 1980, nr 48.

[23] T. Camiglieri, *La „ragazza polacca" sul set di Wajda. Incontro con Hanna Schygulla*, „Il Manifesto", Roma, 15 VII 1983.

Tekst wygłoszony podczas sesji naukowej *Jesteśmy – Twórczość polskich reżyserów poza krajem*, współorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991 r.

INSPIRACJE MALARSKIE

Pokolenie

Zamieszczone na następnych stronach teksty stanowią część powstałej w latach 1981-1986 pracy magisterskiej Dariusza Chyba pt. *Malarskie inspiracje w filmach Andrzeja Wajdy*, napisanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Jakimowicza i prof. Wiesława Juszczaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Opuściliśmy rozdziały *Krajobraz po bitwie*, *Brzezina* i *Wesele*, ponieważ zostały one opublikowane w 1989 r. na łamach miesięcznika „Kino".

Pasji tropienia inspiracji malarskich w dziełach twórcy *Człowieka z żelaza* towarzyszyła początkowo ambicja opracowania uniwersalnej metody badawczej, jednakże autorowi pracy przyszło pogodzić się z faktem, że bogactwo tych związków wymaga każdorazowo potraktowania bardzo indywidualnego. Najbardziej odpowiednie wydało się zatem podejście najprostsze – analiza każdego filmu z osobna. Pomogło to uniknąć zbytniego sugerowania się założeniami wynikającymi z utrwalonego już wizerunku artysty i wydobyć liczne subtelności związków Dziesiątej Muzy ze starszą z sióstr.

W 1987 r., jako jeden z zeszytów Prac Naukowych Uniwersytetu Śląskiego, ukazała się praca Tadeusza Miczki *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Wydaje się, że potraktowanie tego samego tematu i zakresu spostrzeżeń w obu opracowaniach ma charakter raczej komplementarny, co pozwala opublikować niniejsze rozdziały bez istotnych zmian czy uzupełnień.

Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy

DARIUSZ CHYB

POKOLENIE

Miejsce, jakie zajmuje w historii kinematografii polskiej pierwszy pełnometrażowy film Andrzeja Wajdy, zostało wyznaczone nie tylko przez fakt objawienia się nim najwybitniejszego rodzimego reżysera filmowego, ale także przez rolę tego utworu w procesie przemian stylistycznych w kinie lat pięćdziesiątych. Lokuje się *Pokolenie* na granicy pomiędzy okresem bezpośrednio powojennym, z istotnym dla niego Zjazdem w Wiśle (1949), a następnym dziesięcioleciem zdominowanym przez zjawisko polskiej szkoły filmowej. Wyłamując się spod presji socrealistycznych konwencji, nie jest jeszcze ten film dziełem całkowicie od nich niezależnym, nie zawsze też bywa zaliczany do grupy utworów szkoły polskiej. Jest jednak jako jej zwiastun nierozerwalnie z nią związany. Jest ciekawym, nieomal modelowym przykładem utworu z lat przełomu, w miarę nieantagonistycznie łączącym dwie różne konwencje stylistyczne.

Bezpośrednio po premierze *Pokolenie* rozpatrywano przede wszystkim w kontekście pozytywnych zmian zachodzących w polskim kinie i jego interpretacji nie opierano już na dotychczasowych kryteriach. Dyskusje koncentrowały się przeważnie na określeniu roli i charakteru nowych prądów w kinie, przede wszystkim w kinie włoskiego neorealizmu. Zjawisko to spowodowało odrodzenie narodowej kinematografii Włoch i znaczący przewrót estetyczny w całym kinie europejskim. Fala przemian zaczęła docierać do Polski od początku lat pięćdziesiątych – niektóre dzieła włoskich mistrzów studenci łódzkiej PWSF mogli obejrzeć na ekranach kin, inne na zamkniętych pokazach w uczelni [1].

To, co wiązało film Wajdy z rodzimą produkcją lat poprzednich, czyli realizacja określonych postulatów ideologicznych i politycznych przez podejmowanie preferowanych tematów w ściśle wyznaczony sposób [2], było wynikiem inercji – trudno z dnia na dzień całkowicie zerwać z normą panującą długie lata. Rzadko zastanawiano się, w jakim stopniu debiut Wajdy był zanurzony w poetyce pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Dużo bardziej interesujące wydawały się krytykom wartości wyrastające ponad poziom wyznaczony przez ówczesną bieżącą produkcję. Wyraźnie to ilustruje przykład głównego bohatera stanowiący pierwszorzędny problem komunistycznej polityki kulturalnej wobec filmu. Postać Stacha, mimo iż w utworze pierwszoplanowa, nie stała się przedmiotem nawet drobnej części rozważań poświęconych Jasiowi Krone, właśnie dlatego,

że Stach był bohaterem w starym stylu. Wątki z nim związane noszą piętno kina socrealistycznego, choć utrzymanego na poziomie raczej niespotykanym w innych filmach z tamtych lat (w miarę przekonująca gra aktorów, niuanse scenariuszowe, efektowna fotografia, pomysłowa reżyseria...). Podział na sekwencje Stacha i sekwencje Jasia odnosi się do całego filmu – także do jego związków z malarstwem.

W 1955 r. nie sposób było przewidzieć, że cytaty i różnego rodzaju reminiscencje malarskie staną się swego rodzaju znakiem firmowym Wajdy, toteż *Pokolenia* nie analizowano pod tym kątem. Dopiero po dziesięciu latach Aleksander Ledóchowski porównał kadry Lipmana w tym filmie do obrazów Gierymskiego (chodziło mu zapewne o Aleksandra Gierymskiego i jego warszawskie weduty), choć zastrzegał się, że jest to dość swobodne skojarzenie i dotyczy *nieuchwytnego nastroju świetlistości, rozświetlenia od wewnątrz* [3]. Samo takie skojarzenie trzeba by uznać za rzeczywiście dość odległe, gdyby do porównań miały skłaniać jedynie – wcale zresztą nie unikatowe, bo stosowane obficie przez włoskich neorealistów – efekty luministyczne. Istniały i inne przesłanki, by w tych regionach sztuki polskiej szukać potencjalnych wzorów. Skłaniać do tego mogło także samo podobieństwo przedstawianej rzeczywistości (Powiśle końca XIX w. i Wola 1943 r.) oraz stały proceder socrealistów, jakim było opieranie warstwy wizualnej dzieła na zasadach stosowanych przez XIX-wiecznych realistów uznawanych za postępowych [4]. Zatem z pewnością nie nawiązania do Gierymskiego wyróżniają ten film – nowatorskie wydają się zupełnie innego typu powiązania z malarstwem.

Aleksander Ledóchowski pisał o nowym kinie lat pięćdziesiątych: *Radykalnej zmianie uległ język wizualny filmu. Zerwano powierzchowne pokrewieństwo z malarstwem. Obraz malarski był już konkretnym przedmiotem, a nie iluzją innych przedmiotów, jego sens estetyczny polegał na takim lub innym ukształtowaniu tworzywa materialnego, przez ten akt kreacyjny realizował się zamiar artystyczny plastyka i dlatego zaczęły zacierać się różnice między malarstwem abstrakcyjnym a figuratywnym, gdyż punkt ciężkości nie spoczywał na przedstawieniu lub wyobrażeniu czegoś realnego, tylko dzieło plastyczne miało służyć do wyrażania przekonań o tych rzeczach czy zdarzeniach* (...). *Dlatego każdy przedmiot na ekranie, każde zdarzenie ma podwójny sens: taki jaki wynika z normalnego porządku rzeczy i przyjętych sytuacji spostrzeżeniowych i drugi – będący odpowiedzią plastyczną, odczytaniem z innej strony i w innych relacjach optycznych znaczenia fizycznego fenomenu* [5]. Przejawy tego zjawiska w *Pokoleniu* dają się wyśledzić w kulminacyjnym momencie filmu. *W sekwencji śmierci Jasia Krone zawarł się w skondensowaniu „cały" Wajda, choć sam film nie dawał jeszcze powodu, by doczepić reżyserowi etykietkę romantyka, a tym bardziej (film zrealizowano w 1954 r.) „egzystencjalisty"* [6]. Fragment ten został już włączony w ciąg współczesnych motywów romantycznych w sztuce polskiej. Nie jest cytatem ze sztuki XIX-wiecznej – nie nawiązując do konkretnego motywu z malarstwa romantycznego, stał się kolejną realizacją bardzo wówczas w sztuce popularnego mitu prometejskiego.

Nadchodzącą tragedię zapowiada już początek sekwencji: wyrzucane z ciężarówki klatki z gęsiami łamią się, a ptaki gubią pióra bijąc o bruk skrzydłami i przeraźliwie gęgając. Obraz w tym momencie staje się bogatszy, niż wtedy,

gdy jedynie relacjonuje zdarzenia w innych partiach filmu. W martwym otoczeniu wyludnionych ulic i odrapanych z tynków kamienic, na wybojach kocich łbów beznadziejnie szamoczące się, tylko chwilowo uwolnione, piękne, białe stworzenia robią wrażenie obcych, drażnią, wzbudzają nastrój niepokoju. Podczas akcji ratowania żydowskich powstańców napięcie wzrasta. Jasio ubezpiecza akcję. Stoi w białym płaszczu przyciśnięty do wysokiego muru getta, gdy dochodzi go stukot butów niemieckich żołnierzy. Daje znak towarzyszom, by uciekali. Zostaje sam. Umyka przed ścigającymi go hitlerowcami wśród wysokich stert skrzynek i beczek i podwórkiem pełnym zakamarków, a nie dającym schronienia, obcym i martwym. *Potem jest wieża, korytarz z pnącymi się dookoła schodami, po których biegnie ten sam człowiek w białym płaszczu, ostrzeliwując się przed postaciami w kontrastowo czarnych mundurach. Ucieka, jakby chciał się wyrwać z tego obszaru poniżenia i hańby, wznieść się ponad przyziemność dna. Ucieczka wśród strzałów jest naznaczona nadzieją na osiągnięcie wyżyny, gdzie życie znaczy życie. I nagle tam, gdzie kończą się schody – po otwarciu drewnianych drzwi – Jasio Krone napotyka kratę dzielącą go od dachu, po którym mógłby uciec – definitywnie wydostać się z dna. Krata zamyka jednak drogę, zamyka też życie. Krone rzuca się w dół niczym trafiony ptak. Swym „ocalającym" samobójczym gestem wyraża raz jeszcze niezgodę na życie w poniżeniu. Ginie, lecz zachowuje w sobie cnoty moralnego istnienia* [7].

O mocy oddziaływania tego fragmentu decyduje nie tylko wartko biegnąca, pełna napięcia akcja, ale także ekspresja samego obrazu. Kadry wypełniają bogato fakturalnie zróżnicowane płaszczyzny, często uciekające w głąb, tzn. nagle zamykające przestrzeń wysokimi ścianami. Na tym tle jasna sylwetka Jasia maluje się niepokojąco rozedrganym konturem. Plamy te nie mają charakteru ornamentalnego, lecz czysto ekspresywny – decydują o bijącym z ekranu immanentnie zawartym w obrazie dramacie.

Ekspresja, uczucie niepokoju, uciekające przestrzenie, plamy o poszarpanych konturach, raptowne rozświetlenie – takie określenia naprowadzają na ślad obrazów grupy artystów tworzących w okresie, kiedy powstawał film. Chodzi oczywiście o malarzy krakowskiej awangardy powojennej, z Marią Jaremianką, Tadeuszem Kantorem, Tadeuszem Brzozowskim, Jerzym Tchórzewskim, Anatolem Sternem, Jerzym Skarżyńskim, i ich obrazy z pierwszej wystawy sztuki nowoczesnej z roku 1949 oraz późniejsze prace wystawione w roku 1955. Styl tego malarstwa był w pewnym stopniu kontynuacją doświadczeń przedwojennej Grupy Krakowskiej. Preferowali silną ekspresję, odrzucili abstrakcję geometryczną, stanęli w opozycji do kapistów (choćby z powodu ich supremacji instytucjonalnej – opanowali bowiem wszystkie najważniejsze stanowiska w szkolnictwie artystycznym wyższym). Zrezygnowali także z form naturalistycznego obrazowania, realizmu (choć tym terminem należałoby się posługiwać z dużą ostrożnością – właśnie wtedy Strzemiński wyłożył, jakże odległe od potocznego, własne rozumienie realizmu), a z pewnością realizmu w dogmatycznej postaci, zwanego socjalistycznym. Było to malarstwo w przewadze figuratywne, nie stroniące nawet od anegdoty, jednocześnie silnie skłaniające się ku abstrakcji. Malowane przedmioty i tworzone formy stawały się coraz bardziej ekspresyjne, aluzyjne, z rozchwianych kompozycji emanował nastrój niepokoju sięgający korzeniami surrealizmu czy związanych z nim pewnych nurtów abstrakcyj-

nego ekspresjonizmu. Pomimo oscylowania pomiędzy, zdawałoby się, tak różnymi biegunami gatunkowymi, malarstwo tej formacji zachowało spójność, wzajemne pokrewieństwo.

Na przykład Tadeusz Brzozowski zawsze posługiwał się postacią ludzką, a nawet czymś w rodzaju anegdoty ginącej wśród bogactwa form przenikających się i nakładających, sugerujących kształty i sytuacje nie do jednoznacznego odczytania, metafory. Jaremianka wypełniała płaszczyzny ażurowymi formami organicznymi, podobnymi niekiedy do fragmentow ludzkiego ciała, częściowo odartych z tkanki, jakby splecionych z samych ścięgien, innym razem do cieni lub człekokształtnych plam. Jednakże obrazy obojga tych artystów zawsze zawierały wątek wiążący je ze sobą, łączący pod względem klimatu, ogólnego wrażenia. Dotyczy to twórczości całej Grupy – pomimo oryginalności poczynań poszczególnych twórców daje się wyczuć pewna wspólna swojskość, polska specyficzna odrębność w podejmowaniu problemów artystycznych dominujących w najnowszym malarstwie współczesnej Europy. Wyczuwalny był związek ich dzieł, szczególnie Jaremianki, z przeżyciami okupacyjnymi, doświadczeniami typowymi dla mieszkańców polskiej ziemi.

Mikroskopijne refleksy tego zjawiska dają się zauważyć w *Pokoleniu* – głównie jako zaczątki narastającej z czasem tendencji, która miała coraz większy udział w kształtowaniu następnych filmów, tak że po kilku latach mówiono już wprost o wpływach surrealizmu u Wajdy. W 1955 r. takich zbieżności nie należy raczej wiązać ze świadomym i bezpośrednim sięganiem do malarstwa. Były to raczej idące w podobnym kierunku reakcje na socrealizm, który całą sztukę jednymi spiął kajdanami. Odmienność środków, jakimi dysponowały malarstwo i film, prowadziła do zróżnicowania efektów plastycznych, a podobieństwa polegały przede wszystkim na pokrewieństwie klimatu. niemal tożsamych, lecz trudnych do zwerbalizowania głębokich treści [8]. Paralele wynikały z poczucia przynależności artystów do wspólnej formacji zdolnej do wywołania zbliżonych reakcji u twórców całego pokolenia pomimo najróżniejszych predyspozycji indywidualnych. W następnych dziesięcioleciach zdarzało się to już nie tak często i nie miało takiego zasięgu.

O kształcie *Pokolenia* zadecydowało wiele przyczyn: film zrealizował debiutant wraz z ekipą nie obciążoną balastem rutyny, bez dorobku z okresu CUK-realizmu [9], wykształcony w dość otwartej łódzkiej Szkole Filmowej (gdzie poznał dzieła Rosselliniego, Viscontiego, de Siki), a przedtem w krakowskiej ASP, zanim dotknęła ją reforma. Problemy, z jakimi zmagali się malarze do roku 1955, nie były Wajdzie obce, choć on sam wyobrażał sobie żywe malarstwo współczesne nieco inaczej niż twórcy Grupy Krakowskiej. Jego poglądy na ten temat można porównać z ewolucją artystyczną jego rówieśnika i przyjaciela, Andrzeja Wróblewskiego. Ślady tego związku, częste w późniejszych filmach, pojawiły się już w *Pokoleniu*, w jednym z ujęć kulminacyjnej sceny sekwencji ucieczki i śmierci Jasia Krone. Ubrany w sztywny, pomarszczony płaszcz chłopiec, stojąc na poręczy schodów, tuż przed skokiem w przepaść, nieruchomieje z ręką uniesioną ku górze i upodabnia się w tej pozie (i sytuacji) do charakterystycznie odzianych postaci z płócien Wróblewskiego, szczególnie tych z cyklu *Rozstrzelania*. Znieruchomiałe postaci protagonistów ustawione w szeregu w jednym kadrze na początku filmu oraz ich następcy zgłaszający się do Stacha

Pokolenie

Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie VIII*, 1948

w finale także zostali sfotografowani na wzór jego kompozycji: *Kolejka trwa, Dworzec na Ziemiach Odzyskanych, Stojący.* Andrzej Wróblewski tylko z samego początku był bliski starszym kolegom z Grupy Krakowskiej. Później już kroczył własną drogą i niełatwo go było zaklasyfikować – do dziś przecież uchodzi za jednego z najbardziej oryginalnych malarzy powojennych. Odwołania akurat do jego dorobku w twórczości Wajdy mają zupełnie odmienny charakter od wszystkich pozostałych, albowiem sztuka ta była reżyserowi wyjątkowo bliska – mógł komponować kadry bądź je wykorzystywać w inny sposób nawet nieświadomie.

Pewne podobieństwo języka plastyki i filmu w okresie wpływów egzystencjalizmu i nowych tendencji w sztuce europejskiej (surrealizm, abstrakcja ekspresjonistyczna, następnie informel i malarstwo strukturalne) jest zauważalne w niejednym dziele wybitnych reżyserów i operatorów szkoły polskiej. Już bez zbędnych uzasadnień wystarczy przywołać choćby *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza i Jerzego Wójcika. Cytaty z Wróblewskiego pozostają jednakże wyłączną własnością Wajdy, co chyba dość oczywiście wynika z ich bliskich związków w Akademii, którą Wajda często nazywał swą najważniejszą, a nawet jedyną szkołą artystyczną. Wróblewski był przywódcą artystycznym grupy, którą utworzyli, a z kolegami, późniejszymi reżyserami (Wajdą i Konradem Nałęckim) dzielił zainteresowania filmowe – znane są przecież jego prace poświęcone *La Stradzie* Felliniego. Wagę tego związku bez wątpienia podkreśla fakt wykorzystania wystawy zorganizowanej w dziesiątą rocznicę śmierci malarza w autotematycznym *Wszystko na sprzedaż* i przedstawienia przyjaciela sprzed lat jako uosobienia prawdziwego artysty.

Pokolenie

Andrzej Wróblewski, *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych*, 1949

KANAŁ

Jacek, czyli Korab z *Kanału,* i Jaś Krone z *Pokolenia* to postaci bardzo do siebie podobne – dzielą ten sam los à rebours – bieg ich historii jest niemal zwierciadlanie odwrócony. Łączy je także twarz tego samego aktora (Tadeusza Janczara), co u Wajdy rzadko wynika z przypadku, a ich sylwetki wyróżnia biały kolor ubrania. Jacka poznajemy w momencie, gdy bez większego wahania dokonuje brawurowego czynu; Jasiowi strach długi czas nie pozwala zdecydować się na przystąpienie do walki. Korab w momencie zagrożenia jest zmuszony wycofać się pod ziemię, do piekła kanałów; Jasio wspina się po schodach, ku niebu. Pierwszy wyczerpany dociera do kraty oddzielającej go od wolności, od życia – skazany jest na śmierć bez możliwości wykonania jakiegokolwiek gestu; drugi odwraca się od swojej kraty i dopiero wówczas przezwycięża strach – rzuca się w dół, sam zdobywa się na krok ostateczny. Zbieżności się mnożą, należą do nich także motywy plastyczne.

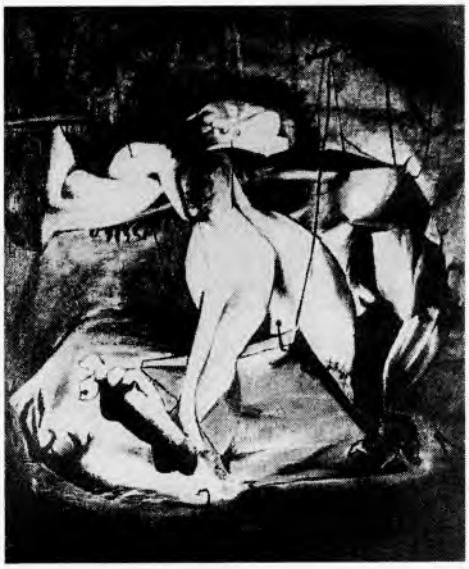
Drugi film Wajdy to następny krok w recepcji modnego wówczas egzystencjalizmu, a o jego odwołaniach do tradycji romantycznej także mówiło się już pełnym głosem. W pełni z tym korespondują powinowactwa z malarstwem, co można wykazać na przykładzie sceny śmierci Smukłego.

Smukły (gra go Stanisław Mikulski), aby umożliwić kolegom wydostanie się z kanału, podejmuje się rozbrojenia zapory jedynego wyjścia. Trudno mu dosięgnąć granatów, grożących w każdej sekundzie eksplozją i rozerwaniem śmiałka, więc dokonuje skomplikowanych akrobacji. Napięcie sięga zenitu, czas niemal zamiera – kamera umiejętnie budując dramaturgię pokazuje w zbliżeniu palce wyciągniętej ręki, nie sięgające jeszcze celu, choć niebezpiecznie go trącające, czubek buta szukający po omacku oparcia i ześlizgujący się nagle z mokrego kamienia, czy szeroko rozwarte oczy. Widz traci orientację co do położenia powstańca, nie widzi dokładnie, w jaki sposób się wspina, ale odczuwa zagrożenie utraty równowagi i katastrofy, która w końcu następuje wśród pogiętych belek, sterczących zewsząd prętów, w gmatwaninie kolczastego drutu, w ciasnym gardle ostro oświetlonego od góry kanałowego szybu.

Przywołana scena dobrze ilustruje, w jaki sposób w filmie – medium z natury swojej mimetycznym – możliwa jest deformacja przestrzeni. Nie musi ona polegać na faktycznej zmianie kształtów przez choćby budowanie fantastycznych dekoracji zaprojektowanych przez plastyka, co w historii kina swój bodajże najpełniejszy wyraz znalazło w dziełach niemieckich ekspresjonistów, lecz na precyzyjnym kierowaniu percepcją widza, który obraz sceny i jej sens buduje sobie sam na podstawie danych mu informacji, czyli wyselekcjonowanych i odpowiednio przedstawionych ujęć przestrzeni, przedmiotów. To, co w rysunku osiąga się zmianą proporcji, użyciem barwy lub rezygnacją z niej, zmiękczeniem bądź uwydatnieniem kreski, w filmie można osiągnąć umiejętnym wykorzystaniem niedopowiedzeń, zastosowaniem którejś z szerokiego wachlarza figur narracji filmowej, przez odpowiednie manipulowanie kamerą (ruch wewnątrzkadrowy, jazdy), taśmą (obróbka chemiczna, montaż).

Nietrudno wskazać odpowiedniki malarskie opisanych wyżej kadrów. Po wybuchu granatu, który bohatera unicestwił rozwieszając jego strzępy na drutach, otrzymujemy na ekranie obraz na kształt rysunków Tadeusza Brzozow-

Kanał



Tadeusz Brzozowski, *Dół*, 1955

Tadeusz Brzozowski, *Exhaustor*, 1956

Kanał

Jan Lebenstein, *Figura na osi*, 1959

Tadeusz Kantor, *Pas-Ochas*, 1958

skiego. Sarkastyczny ton wobec takiej sceny nie byłby na miejscu, gdyby mimo wszystko nie usprawiedliwiał tego temat. Nie chodzi przecież jedynie o podobieństwo wyglądu (wszelkie flaki są jedne do drugich podobne), lecz o ogólna wymowę dzieł, pokrewieństwo sensów, autorskich zamierzeń i postaw. Wspomniane prace Brzozowskiego należą do gatunku persyflażu, którego artysta był mistrzem. W *Exhaustorze* czy *Balecie* – mimo groźnie wyglądających akcesoriów, ostrych form, gwałtownie ujętych sytuacji – nie ma tragizmu, epatowania bólem, brak też stosownej powagi, nastroju przygnębienia czy współczucia. Niezaprzeczalnemu tragizmowi tych prac towarzyszy – a raczej je współtworzy – ironia, czy też może autoironia, przejawiająca się w całkowicie świadomym poddawaniu się urokowi zabawy w makabreskę, uleganiu groteskowej przesadzie. Postaci powykręcane w przedziwnych pozach i gestach, pocięte, poprzebijane jakimiś liniami, mają podparte lub podwieszone na haczykach kończyny często nienormalnie długie lub zupełnie skarłowaciałe, są kanciaste i postrzępione. Ich zawsze częściowo przesłonięte twarze patrzą wytrzeszczonymi oczami kpiąco i wyzywająco.

Scena śmierci Smukłego jest niezwykle dramatyczna, widz przeżywa ją zupełnie autentycznie i bezpośrednio jako wydarzenie szczególnie poruszające. Może ona jednak nabrać charakteru podobnego do rysunków i obrazów Brzozowskiego w kontekście całego filmu. Gorzką ironię i świadomość stosowania skrajnie drastycznych środków widać po skonfrontowaniu kolejno następujących scen śmierci poszczególnych bohaterów z poprzedzającymi je sekwencjami „naziemnymi" i zawartą w introdukcji zapowiedzią, że nie ocaleje nikt z nich. Piękne dziewczyny i romantyczni, dzielni chłopcy zostali skazani na śmierć, zanim ich jeszcze przedstawiono; cały film pokazuje już tylko j a k zginęli. I tu Wajda nie oszczędzał widza: wrzucił ich w odchłań ekskrementów, potraktował jak szczury i potopił, powybijał, porozrywał na strzępy... Właśnie takim szyderstwem

Lotna

posiłkował się, aby zobrazować totalny absurd, do jakiego doprowadziły postawy skrajnie romantyczne, wytknięte przezeń wówczas i oskarżone. Zwężając zakres penetracji do jednego epizodu powstania, wyostrzając problemy, zrealizował tę tragedię z nastawieniem rozliczeniowym, w sposób ostry i drażliwy, co wielu widzów miało mu za złe. Oczekiwano bowiem innego obrazu tego powstania, lecz Wajda nie podszedł do tematu „na klęczkach". Nie umniejszając bohaterstwa warszawskich powstańców, a przeciwnie, silnie je akcentując (aż do zainspirowania powszechnej dyskusji o bohaterszczyźnie), nie zrezygnował z wyrażenia własnej, dość zresztą popularnej wówczas opinii na temat przyczyn, przebiegu i konsekwencji tego wydarzenia. Był to chyba pierwszy przypadek zarysowania się w jego dziele tak wyraźnie ambiwalentnej sytuacji – jakże charakterstycznej cechy jego późniejszej twórczości [1].

Kanał dostarcza liczniejszych niż *Pokolenie* przykładów *wyrażania przekonań o rzeczach czy zdarzeniach,* a nie tylko *przedstawienia czegoś realnego,* jak pisał Aleksander Ledóchowski [2]. Właśnie tu obraz staje się *konkretnym przedmiotem, a nie iluzją innych przedmiotów,* on sam niesie ważkie treści, komentarz do przedstawionej akcji. Z niego bezpośrednio, a nie tylko z relacjonowanych zdarzeń, emanuje autorska myśl.

Podobieństwo środków ekspresji użytych w malarstwie i filmie w tym samym czasie nie musi świadczyć o naśladownictwie ze strony reżyserów i operatorów. Dzieła powstawały równocześnie. Można nawet znaleźć u Wajdy pewne aspekty, które wręcz antycypują kierunki zainteresowań malarzy. Za przykład niech posłuży podkreślenie kontrastu faktur powierzchni fotografowanych przedmiotów. Jerzy Lipman poszedł śladem tych intuicji, które niebawem miały się bogato rozwinąć w cały nurt malarstwa. Reprezentantem tej tendencji spomiędzy informel i nowej figuracji był na przykład Jan Lebenstein wykorzystujący zróżnicowane fakturalnie, „antyestetyczne" powierzchnie w *Figurach osiowych* powstających od 1956 r. *Maluję człowieka uzewnętrzniając jego wnętrze* – mówił [3]. Cóż innego robił sam Wajda?

Tendencja schodzenia się dróg współczesnego malarstwa z filmem, mająca wiele przykładów w *Pokoleniu* i *Kanale,* znalazła kontytuację w następnych filmach Wajdy. Czytelnym przykładem jest fragment *Lotnej,* który można przywołać w tym miejscu, bo w omówieniu tego filmu poniżej nie będzie on poruszony. W czarno-białej sekwencji końcowej pojawia się obraz wyjęty ze sztandarowych realizacji poetyki informel już nawet formalnie podobny do kompozycji Tadeusza Kantora. Notabene abstrakcyjny obraz Kantora *Pas-ochas* pojawił się na wystawie *Romantyzm i romantyczność.* Wajda z Lipmanem zastosowali zabieg odwołujący się do współczesnego malarstwa w podobny sposób, jak to uczynił Michelangelo Antonioni w *Czerwonej pustyni* kilka lat później.

Kanał to twór lat pięćdziesiątych – jest w nim tyleż z rodzących się wówczas szyderczych postaw Mrożka, Różewicza czy Brzozowskiego i Munka, ile z malarstwa tego czasu. Tyle że Wajda nie był sceptykiem i racjonalistą, a jego sprzeciw wobec mitologii romantyzmu miał charakter właśnie romantyczny i w rezultacie był bliższy Wyspiańskiemu niż Mrożkowi. To tu chyba tkwiło źródło wspomnianej ambiwalencji. Z tą postawą wiąże się krąg jego malarskich fascynacji, których zakres zdecydowanie poszerza następny film.

LOTNA

Lotna, czwarty z kolei film Andrzeja Wajdy, pod względem rozważanych tu problemów należy do dzieł najciekawszych i najbardziej złożonych. Artysta zrealizował go z właściwym sobie zaangażowaniem, a pod względem formalnym potraktował szczególnie ambitnie. W popremierowych dyskusjach przeważały spory ideowe, dotyczące wizji dziejów narodu, stosunku do tradycji, rozbieżności między oczekiwaniami widzów, faktami historycznymi a wizją filmową, ale i tak doczekał się licznych komentarzy na temat środków wyrazu.

Fabuła *Lotnej* to wrześniowe dzieje pewnego szwadronu kawalerii, opowiedziane z pełną świadomością, iż byli to ostatni ułani Rzeczypospolitej, że to ich gwałtowne i nieodwołalne odejście w sferę historii było jednocześnie tragicznym końcem całej formacji kulturowej oraz początkiem wielkiego przełomu w dziejach narodu. I w tym dziele mamy do czynienia z charakterystyczną antynomią między sentymentem oraz sympatią dla bohaterów i reprezentowanych przez nich wartości a trzeźwym osądem nakazującym niekiedy surową krytykę czy wręcz potępienie. Znalazło to swe konsekwencje czysto estetyczne – strona plastyczna filmu została potraktowana jako funkcja powyższych przesłanek, toteż napisano: *...z realistycznej noweli Wojciecha Żukrowskiego Wajda zrobił film, który w zamierzeniu miał być kompromitacją à rebours romantycznej legendy i wczorajszej Polski. Jednocześnie Wajda postanowił opowiedzieć o klęsce jej własnym językiem, parodiując ją zarazem* [1].

System narracji polega na konfrontowaniu obrazów o diametralnie różnej temperaturze emocjonalnej, wziętych z różnych, niejako przeciwstawnych sobie konwencji stylowych. Jednej konwencji użył Wajda do przedstawienia Starego Świata – jest to owo *opowiadanie legendy jej własnym językiem*: malowanych ułanów na tle mazowieckiej równiny w złotej szacie polskiej jesieni. Z myślą o tego rodzaju scenach pisano o istniejących w *Lotnej* cytatach i aluzjach do malarstwa wielu polskich malarzy XIX i początku XX w. W rozmaitych zestawieniach powtarzały się nazwiska: Kossaka, Grottgera, Styki [2], Rapackiego, Chełmońskiego, Wyczółkowskiego [3], często wspominano o Piotrze Michałowskim. Zygmunt Kałużyński napisał, że *Lotna* jest *skrzyżowaniem surrealizmu z polską tradycją ułańską i całą rekwizytornią dziewiętnastowiecznego rodzimego malarstwa batalistycznego* [4]. To sformułowanie przedstawiało nie tylko najlepiej, bo najostrożniej, ówczesne próby bliższego określenia malarskich związków niektórych kadrów filmu Wajdy i Lipmana, lecz także odzwierciedlało powszechne wśród krytyków polskich poglądy na temat stylistyki całego filmu. *Surrealizm* to był epitet pojawiający się we wszystkich chyba tekstach, z reguły jako poważny zarzut czyniony reżyserowi. Przy okazji padały nazwiska Salwadora Dalego i Luisa Buñuela. Niełatwo jest ustalić, co autorzy mieli na myśli, przywołując konkretne postaci z historii polskiego malarstwa, jakiego typu związki widzieli. Z surrealizmem było podobnie. O *Lotnej* pisano, gdy surrealizm (po wtórej ekspansji około 1955) był w Polsce jeszcze nowością i wielu krytyków spoglądało na niego podejrzliwie. Niektórzy zbyt sobie może wzięli do serca kroniki filmowe sprzed kilku lat, w których obrazy Dalego i rzeźby Moora były przedstawiane jako wyraz degeneracji zachodniej cywilizacji kapitalistycznej. Samego tego ter-

minu nie używano zresztą precyzyjnie i to nawet po zadomowieniu się u nas tej sztuki – zapewne ze względu na rozszerzenie jego potocznego znaczenia – coraz częściej spotykało się jego zastosowanie zupełnie ahistoryczne [5].

Na surrealistycznych obrazach można znaleźć dobrze znane z potocznego doświadczenia przedmioty w obcym dla siebie, nienaturalnym otoczeniu, w przestrzeni rządzonej tajemniczymi prawami, co w odbiorze wywołuje zaskoczenie, charakterystyczne uczucie niepokojącej niezwykłości. Mówi o tym przytaczane przez André Bretona sformułowanie Lautréamonta: *Piękny jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola* [6]. Sytuacja w *Lotnej* jest do pewnego stopnia podobna: jakiś świat, stary a zarazem bardzo jeszcze konkretny, trwa w swym bycie przez relikty, które raptownie zostają postawione wobec nowego, obcego systemu, przeniesione w domenę całkowicie odmiennych praw.

Każdy artysta, a szczególnie działający na terenie sztuk przedstawiających, dając w dziele własne wyobrażenie świata, dokonuje wyboru przedmiotów, ich wyglądów. To oczywiste. Jednak w przypadku surrealizmu selekcja taka bywa szczególnie arbitralna – wybrane nieliczne elementy rzeczywistości są bardzo dowolnie manipulowane, pozbawione własnego indywidualnego życia (nawet dosłownie: postaci ludzkie w obrazach Delvaux, Magritte'a. Dalego to raczej posągi, manekiny, cienie lub fantomy), a niekiedy wręcz swych konstytutywnych właściwości materialnych (wystarczy przypomnieć jedno z najsłynniejszych dzieł, *Nakrycie stołowe z futra* Mereta Oppenheima). Rekwizyty te tracą funkcję reprezentantów codziennej rzeczywistości, a powołują swymi zestawieniami nową rzeczywistość – odwołując się do nazwy – nadrzeczywistość, która zaskakuje swą odmiennością wobec tego, co nas otacza, niezależnością praw określających naszą egzystencję.

W *Lotnej* mamy właściwie do czynienia z podobnie niezwykłą rzeczywistością – w końcu film przywołuje świat, którego już nie ma – prawa nią rządzące nawet znamy, wszystkie jej elementy do siebie pasują, ale pewne sceny wprowadzają akcenty niepokojące, obce, burzące spokój. Mimo to trudno ten film uznać za ciąg swobodnych skojarzeń czy widzeń sennych. Sceny dość dziwne, jak płonący orzeł czy dziewczyna przy rozbitym globusie, przy pewnym uporze w tropieniu surrealistycznych koligacji, można by wyobrazić sobie jako fragmenty któregoś z filmów Luisa Buñuela ewentualnie skojarzyć z obrazami Salwadora Dalego, *Płonącą żyrafą* czy *Dzieckiem geopolitycznym obserwującym narodziny nowego człowieka,* lecz odczytywane w bardziej uprawnionym kontekście mają odmienne znaczenie i inną proweniencję. Sytuacja, w jakiej się pojawiają, jest na tyle uprawdopodobniona, że mogą być odebrane w miarę naturalnie – jest to w końcu po prostu klasa szkolna, w której podczas bombardowania ulegają zniszczeniu pomoce szkolne. Rekwizyty zostały precyzyjnie dobrane, a znaczenia, jakie niosą, wkalkulowane w system treściowy dzieła jako symboliczne czy może raczej alegoryczne kontrapunkty, jako komentarz do zarysowanej już sytuacji: tragedii Polski, końca epoki, śmierci. Źródła takiego obrazowania należy chyba szukać na obszarach bliższych Wajdzie: zamyślona dziewczyna nad rozbitym globusem to obraz stanowiący kolejną wersję starego schematu ikonograficznego – vanitas.

Najliczniejszych i najwspanialszych przykładów malarskich realizacji tej idei dostarcza sztuka XVI i XVII w. Jako najbliższe przychodzą na myśl: rycina

Hendrika Golziusa *Quis evadet,* znane z Luwru płótno Nicolasa Poussina *Et in Arcadia ego...* czy przebogata pod tym względem twórczość XVII-wiecznych Holendrów [7]. Jednym z ostatnich zwierciadeł, w jakich motyw ów znalazł swe odbicie, był symbolizm z końca XIX w. Malowano wówczas często martwe natury o treściach wanitatywnych, jakże często spotyka się też ówczesne kompozycje oparte na schemacie: pogrążona w rozmyślaniach postać (przeważnie dziewczyna) plus rekwizyt (klepsydra, czaszka, instrument muzyczny lub może bardziej oryginalnie dobrany przedmiot). W polskiej sztuce przebogaty pod tym względem jest dorobek Jacka Malczewskiego, a jednym z dzieł, które wywołały tę falę w sztuce europejskiej, był z pewnością *Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach* Arnolda Böcklina z 1872 roku.

Wspomnianą scenę z izby szkolnej można uznać za typologicznie bliską znanemu dziełu Jana Vermeera van Delft *Dziewczyna ważąca perły*, także głoszącemu memento mori. Od bezpośredniego skojarzenia tych obrazów odstręcza zupełnie różny ton wypowiedzi, styl: spokój emanujący z obrazu, subtelność w doborze elementów znaczących u holenderskiego mistrza oraz gwałtowność i pasja, agresywność zastosowanych środków, dosłowność znaczeń rekwizytów użytych w filmie. W tej scenie nastąpiło wysublimowanie jednego, najistotniejszego znaczenia na plan pierwszy, oczyszczenie obrazu ze zbędnych, niejako kamuflujących elementów, czyli zjawisko odwrotne niż w dziełach XVII-wiecznych, w których treść była raczej skryta, nie podawana wprost.

We wspomnianej rycinie Golziusa, na przykład, przemijalność ludzkiego świata jest wyrażona przez delikatną bańkę mydlaną, którą przygotowany widz odbiera jako bulla mundi – u Wajdy niemal tę samą treść przekazuje obraz rozsypującego się globusa. W *Dziewczynie ważącej perły* zestawienie obrazu przedstawiającego *Sąd Ostateczny* wiszącego dyskretnie w tle, z czynnością wykonywaną przez dziewczynę pozwala wstąpić na właściwą drogę do zrozumienia treści dzieła. W *Lotnej* płonący orzeł ukazany w zbliżeniu na cały ekran narzuca bardzo konkretne skojarzenia, jednoznacznie wieszcząc koniec Polski, dziejową apokalipsę. Bliskie odpowiedniki treści i te same motywy, które swe najwspanialsze ucieleśnienie znalazły w sztuce baroku, przekazane językiem XIX-wiecznego symbolizmu pojawiają się w tym filmie dość licznie. Utwór jest nasycony następującymi po sobie symbolicznymi ewentualnie alegorycznymi obrazami-przepowiedniami śmierci w stopniu dużo większym, niż miało to miejsce *Popiele i diamencie*. Wśród nich wyróżnia się sekwencja pogrzebu rotmistrza zabitego w potyczce z Niemcami.

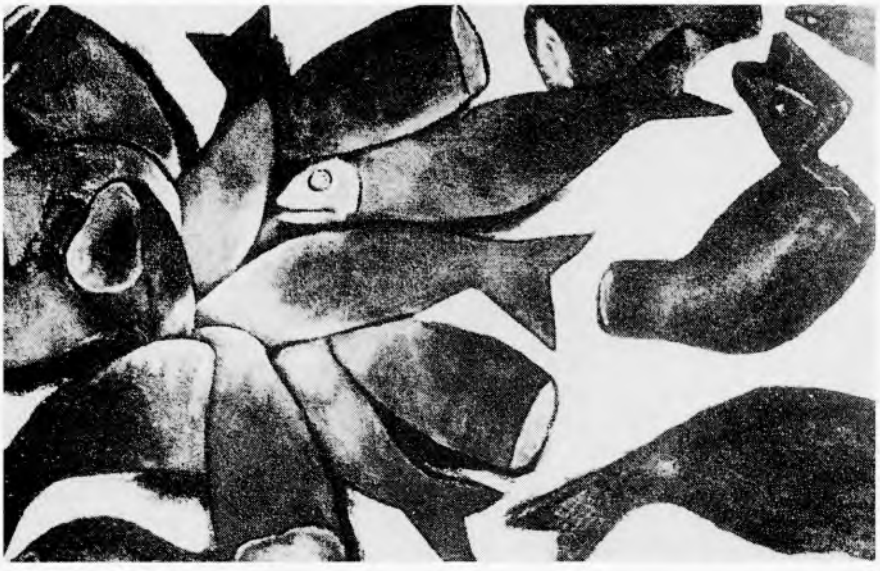
Zestawienie konduktu pogrzebowego z jesiennymi pracami wieśniaków, ułożenie trupa na stole opodal dopiero co zarżniętego byka to nie tylko sarkastyczne podkreślenie „młócki", rzezi, jaka spotkała oddział ułanów, ale elementy zwartej serii obrazów, której sens wyjawił sam Wajda: *Chcę pokazać w moim filmie zderzenie wojny z jesienią, z tą najbogatszą porą roku, gdy ludzie zbierają plony całorocznej pracy, a przyroda szykuje się do snu zimowego* [8]. Do tejże grupy, choć może w mniej rozbudowanej formie, należą także: scena z parą kochanków przy trumnach wypełnionych po brzegi czerwonymi jabłkami, uparcie powracające widoki wrześniowej flory o stopniowo narastającym natężeniu czerwieni (krzewy głogu i dzikiej róży, jabłka, jarzębina, muchomory...), łamiące się niemal od nadmiaru owoców drzewo i obsypana czerwonymi jabłkami

ziemia wokół grobu chorążego itp. Obrazom tym patronuje myśl niedaleka od tej z *Popiołu i diamentu*, przeciwstawiająca Historię Naturze; zasady, jakimi rządzą się ludzie, prawom przyrody zawsze silniejszej i niezależnej, mającej własny rytm, dostojny i nieubłagany. Mogą przemijać całe formacje państwowe, zapadać jak pod ziemię wielkie kultury, coś jednak trwa mimo wszelkich kaprysów Historii: ziemia i praca, związani z nią ludzie i wartości, które są zdolni przechować. *Żaden pług nie zatrzyma się z powodu śmierci człowieka* [9] – obojętnie kto ostatecznie będzie dosiadać białego konia, jesień zawsze będzie *tą najbogatszą porą roku, gdy ludzie zbierają plony całorocznej pracy, a przyroda gotuje się do zimowego snu.*

Opisywane obrazy wykazują tyleż związków ze sztuką współczesną, ile z dawnym malarstwem – *Lotna* to film o przeszłości posługujący się wziętymi z niej cytatami. Jednym z nich wydaje się świat z obrazów XVII-wiecznych mistrzów holenderskich, bo mimo iż historycznie może nie odpowiada obrazowi Polski szlacheckiej, to ewokuje klimat spokoju, stabilności, sytości, pozwala przeciwstawić godność tamtej epoki czasom dzisiejszym (przy całym krytycyzmie, z jakim współczesność każe widzieć czasy ojców). Inspirację do sięgnięcia po te kompozycje wywołuje niewątpliwie sam ich plastyczny urok, a malarstwem „małych mistrzów", nie wspominając już o „wielkich" Holendrach, zachwycali się nauczyciele Wajdy i mający nań wpływ przyjaciele [10]. Same pokrewieństwa treściowe natomiast należy raczej przypisać intuicji artysty niźli z góry założonemu planowi, albowiem w rodzimej historii sztuki wtedy zaczęły się dopiero pojawiać się wzmianki i pierwsze opracowania naukowe treści ukrytych w tych obrazach [11]. Tego, iż właśnie teksty historyków sztuki mogły się stać inspiracją przyjętych w filmie rozwiązań, nie można zupełnie wykluczyć, ale jest to naprawdę mało prawdopodobne.

Złożoność problemu zależności stylistycznych bardzo dobrze ilustruje obraz – jedyny, o którym wiadomo na pewno, jaki miał pierwowzór malarski – ujęcie „z rybami". Ułani opuszczają kwaterę. Ich sylwetki pojawiają się w postaci cieni na firance w oknie kuchni, gdzie na stole leżą w śluzie i krwi coraz wolniej oddychające ryby złowione niedawno przez żołnierzy. Nad jedną z nich czai się kot. Opodal pobłyskują miedziane naczynia. Całość jest utrzymana w brunatno-złocistej tonacji, oświetlona delikatnym światłem zostawiającym złotawe bliki na sprzętach, właśnie jak na holenderskich martwych naturach z XVII w. Fragment ten krytycy odebrali jako pusty ozdobnik, ornament w postaci cytatu użytego bez uzasadnienia treściowego. Sama sztuka Holendrów zaś wyraźnie była traktowana jako „czysty realizm", apologia sytości zadowolonego z doczesnego życia mieszczańskiego społeczeństwa – wobec takiej optyki cytowany obraz rzeczywiście nie bardzo pasował. A malarstwo to, mimo pozorów jakie mogło sprawiać – szczególnie na zachłyśniętych marksizmem krytykach – jest pełne głębokich znaczeń, przede wszystkim refleksji o sensie egzystencji, o śmierci i jako takie wydaje się bardzo bliskie ujęciu „z rybami" i doskonale się tłumaczy w *Lotnej*. Do zrozumienia go nie jest zresztą wcale konieczne skojarzenie z tradycją ikonograficzną, bo dostatecznie czytelny wyraz nadaje mu kontekst filmowy. Po opublikowaniu wypowiedzi reżysera na temat tego fragmentu nie formułowano już przytoczonych zarzutów, ale też nie podjęto próby nowego odczytania, mimo iż Wajda nie wytłumaczył roli, jaką ta scena odgrywa w fil-

Lotna



Andrzej Wróblewski, *Ryby bez głów*, 1948

mie, ani nie wspomniał o jej kształcie plastycznym, a jedynie o genezie pomysłu: *Wróblewski był dla mnie wzorem, był on malarzem wielkiego talentu i nieprawdopodobnej wyobraźni. Wychodził ze swym malarstwem naprzód i zawsze był zarażony jakimś bakcylem surrealizmu (...) „Ryby" – wtedy nazywało się to obrazem na temat okropności wojny. Są na nim przedstawione ryby w takim wojskowo-zielonym kolorze, każda z nich jest przekrojona na pół i te przekrojenia są czerwone. Obraz jest namalowany na gładkim białym tle – i jest jednym z najpiękniejszych, jakie wtedy powstały. Tu są jakieś źródła tego, co nazywa się u mnie surrealizmem. Nie jest to surrealizm formalny, tylko myślowy: są rzeczy niewytłumaczalne, leżące na jakiejś innej płaszczyźnie* [12]. W zaskakującym powikłaniu występują zatem w *Lotnej* zależności stylistyczne: obraz zainspirowany dziełem współczesnym zrealizowano w konwencji bliskiej sztuce sprzed trzech stuleci, natomiast dla motywów typowych w malarstwie właśnie tej odległej epoki wybrano styl świeższej daty, modernistyczno-ekspresjonistyczny. Powiązania z tradycjami malarstwa europejskiego w interesującej perspektywie ukazują z kolei samą sztukę Wróblewskiego.

Obrazy wrześniowej gehenny na drogach i potyczek szwadronu są pokazywane w przerysowanej, „krwawej" tonacji, odmiennej niż ujęcie „z rybami", i intensywniej niż sekwencja pogrzebu czy sceny w szkole. Od poprzednich nic różni ich znaczenie, a raczej natężenie ekspresji. Jeśli w tamtych z powodzeniem można znajdować podobieństwa do wanitatywnych martwych natur i scen rodzajowych protestanckich Holendrów, to odległej genezy tych drugich należy się dopatrywać wśród najbardziej makabrycznych realizacji tego tematu, w czym przodowali ultrakatoliccy Hiszpanie, choćby wymieniane przez Jana Białostockiego obrazy ze szpitala de la Caridad w Sewilli autorstwa Juana de Valdes Leala, sztuka Goi czy... filmy Buñuela.

Z punktu widzenia konsekwencji w stosowaniu symboliki śmierci wszystkie wspomniane sceny znajdują swe uzasadnienie. Po pojawiających się w każdym nieomal kadrze zapowiedziach następuje „taniec śmierci". Ten jakże stary motyw został przyobleczony w kształt bliski ekspresjonizmowi, który jako metodę przerysowania rzeczywistości i wywołania zamierzonych emocji (patrz oburzenie i niesmak manifestowane po premierze) wybrał turpistyczną poetykę skrajnego naturalizmu. Parokrotnie powracająca sekwencja wręcz apokaliptycznego przerażenia uciekinierów i ślepej ucieczki przed siebie kojarzy się też z pędzącym w śmiertelnym strachu tłumem w obrazie Goi *Panika*. Dzieło to Hans H. Hofstatter lokuje u źródeł serii symbolistycznych realizacji tego tematu, szczególnie licznych w końcu XIX w. (np. *Śmierć ściga ciżbę ludzką* Ensora), łącząc jednocześnie z *Triumfem śmierci* Brueghla na bazie wspólnej im idei znikomości [13].

Sekwencja potyczki, a szczególnie panorama po ataku lotniczym na tle całego filmu czy nawet norm estetycznych polskiego kina lat pięćdziesiątych, epatują wręcz okrucieństwem i obrazem masakry, są przerysowane tak, że wraz z niektórymi scenami z *Kanału* dają się porównać do najbardziej przerażających triumfów śmierci, jak choćby *Brukarza* Maxa Klingera. W kompozycji tej potężna postać kostuchy ogromnym ubijakiem zamienia w miazgę ludzkie masy, miarowo jak kafar miażdżąc czaszkę po czaszce [14]. W filmie niewiele mniejsze wrażenie mogły wywołać (dziś kino przyzwyczaiło widza już prawie do wszystkiego w dziedzinie okropności) zmasakrowane ciała żołnierzy i konie z rozpru-

tymi brzuchami, poprzecinanymi gardłami i sterczącymi z połamanych nóg kośćmi, niknący pod gąsienicami czołgu ranny ułan czy rozjeżdżany koń. Śmierć nie jest tu „zwykłą" śmiercią, lecz apokaliptyczną zagładą, unicestwieniem Starego Ładu i zapowiedzią panowania groźnego Nowego, które niszczy pełne uroku, choć już pozbawione siły, zapatrzone w siebie i swą przeszłość, Stare.

Bohaterką *Lotnej* jest kończąca się i odchodząca z historycznej sceny epoka w momencie ostatecznej już zagłady. Nie jest to film o koniu ani o ułanach, ani nawet o Wrześniu – o tym wszystkim też, ale obok zasadniczej sprawy, której inne aspekty zostały podporządkowane. Toteż film nie wzbudza emocji tej miary co *Kanał* czy *Popiół i diament* – ukazywane postaci nie zdobywają sympatii widza, są mu w gruncie rzeczy obojętne, nawet może nieco antypatyczne ze względu na swe „zaślepienie" sprawami nieistotnymi w czasie narodowej klęski. Znajduje to odbicie w strukturze utworu, w którym nie ma płynnego biegu wydarzeń, a luźno powiązane sekwencje – epizody z losów czterech ułanów, dziewczyny i konia poprzetykane obrazami apokalipsy na drogach podczas masowych ucieczek z miasta.

Autor starał się zilustrować swe myśli w sposób jak najbardziej bezpośredni, z pominięciem zbędnej anegdoty i stąd wynika wyraźny dystans do postaci robiących wrażenie kukiełek, figur swobodnie przestawianych w celu zbudowania kolejnego obrazu. Właściwie sens przekazu nie wynika tu z kontemplacji opowiedzianej historii, lecz bezpośrednio z ekranu, z obrazów wpisanych w dość spójny system symbolicznych treści, które miały przekazać to, co autor uważał za istotę wydarzeń wrześniowych: on, artysta, pamiętał owe dni i pragnął to, co utkwiło mu w pamięci, utrwalić oraz ocenić z dystansem ten jakże istotny zwrot w dziejach narodu.

Pewne aspekty wizji Września w *Lotnej* stają się chyba bardziej zrozumiałe po uwzględnieniu potencjalnego stosunku osobistego autora do tamtych dni. Jako trzynastoletni chłopiec, syn kawalerzysty, mógł zapamiętać, że owej słonecznej i pięknej jesieni po raz ostatni widział ułanów. Widział może krew, dużo krwi, nisko zlatujące samoloty wywołujące przerażenie tłumów na drogach, sceny nie do opisania. Klucz biograficzny wcale nie potwierdza rozpowszechnionej opinii o szyderczym nastawieniu autora *Lotnej,* choć po *Kanale* i równoczesnej twórczości kolegów (*Zezowate szczęście i Eroica* Munka) wydawała się uzasadniona. Z epoką „przedwrześniową" wiązało się przecież szczęśliwe dzieciństwo, walka i śmierć ojca w obronie tamtego świata. Koszmar późniejszej okupacji czy utrata ewentualnych złudzeń po wojnie nie nakłaniały do tak jednoznacznego wyrokowania: czarne – białe, ośmieszania i oskarżania bohaterów wrześniowej kampanii, co mu imputowano, szczególnie ze strony formacji, w której prym wiódł pułkownik Załuski. Bardziej rozumiejący pobudki reżysera wykazywali zrozumienie dla wyraźnych w filmie elementów „krytycznych", wyrażali znów zdziwienie uległością Wajdy wobec mitów tamtej tradycji. Stanisław Ozimek pisał: *Twórcy „Lotnej" brakuje chłodnego sceptycyzmu, analitycznego racjonalizmu Munka czy ironii Mrożka. Przymioty i cechy jego stylu zakładają obrazową fascynację, szokujące efekty, kontrasty, znaczące rekwizyty. Świadome nawiązanie do strywializowanych symboli, do żywej choć mało nośnej artystycznie tradycji realistycznej XIX-wiecznej batalistyki, kojarzy Wajda z elementami surrealizmu, a także ze współczesnym sobie malarstwem...* [15]

Jednakże postrzegający film Wajdy tak z jednej, jak i drugiej strony, zdawali się nie zauważać jego konwencji stylistycznej narzucającej przecież odbiorcy pewne kryteria oceny, a przynajmniej kategorie, w jakich należy film rozpatrywać, chcąc go zrozumieć. Ozimek dostrzega w filmie *strywializowane symbole* i nawiązania *do mało nośnej tradycji realistycznej dziewiętnastowiecznej batalistyki*, lecz jeśli w związku z realistyczną tradycją można coś Wajdzie zarzucić, to raczej zdystansowanie się od realistycznego myślenia i obrazowania. Wspomniane kompozycje Holendrów, jak na przykład *Kobieta ważąca perły*, to są właśnie obrazy realistyczne, uważane za arcydzieła, nawet bez uwzględniania całej sfery symbolicznego bogactwa nie zawsze uświadamianego sobie przez widzów, zachwyconych po prostu ich urodą i prawdą.

Obrazy Wajdy i Lipmana nie zostały wzięte z realistycznego malarstwa ani też z rzeczywistości. Są co prawda na ekranie wyraźne ślady obecności *realistycznej tradycji XIX-wiecznej batalistyki, rekwizytorni XIX-wiecznego rodzimego malarstwa batalistycznego,* ale zawsze istnieją jako fragmenty złożonych kompozycji, elementy swoistego collage'u. Jakże można rozpatrywać z punktu widzenia prawdopodobieństwa taką scenę z jabłkami w trumnach, czy atak szablą na czołg? Przykładanie do tych scen nieodpowiedniej miary musi prowadzić do absurdalnych wniosków. Wysnuwanie na tej podstawie wniosków o fałszowaniu przez Wajdę historii przypomina próby deprecjonowania malarstwa Matejki z powodu namalowania jakiejś postaci uczestniczącej w jakimś wydarzeniu, w którym w taki sposób udziału nie brała. Przypominają się też zarzuty w stosunku do malarstwa średniowiecznego, zarzuty poparte dowodami, iż np. namalowane skrzydła nie mogłyby unieść aniołów ze względu na zbyt małą powierzchnię. Bez prawidłowego rozpoznania poetyki wypowiedzi trudno o obiektywną jej ocenę.

W przypadku każdego obrazu, jaki można uznać za cytat z realistycznego malarstwa, po bliższym przyjrzeniu okazuje się, że jeden z elementów kompozycji zaskakująco zmienia jego znaczenie. Gdy dziewczyna żegna kwiatami i pocałunkiem młodego ułana, to mamy do czynienia z typową sceną z obrazów Kossaka. Jeśli jednak ta scena rozgrywa się na tle szeregu wielkich krzyży, a całość została pozbawiona barwnej pstrokatości i utrzymana w sepii, to jest to zupełnie inny obraz. Jego monochromatyczność każe szukać analogii w rysunkach Grottgera o podobnej przecież tematyce, a ogromne krzyże – nie spotykane wówczas w takiej postaci na polskiej ziemi – wprowadzają jeszcze inny klimat niż w *Polonii*, może nie aż

Lotna

tak oniryczny jak w *Eloe* Pruszkowskiego, ale bliski symbolistycznym wizjom Malczewskiego, jakże przecież od malarstwa batalistycznego odległym. Wszystkie dotychczas przytoczone sceny filmu dostarczają podobnych przykładów – konstatowanie prostych podobieństw do malarstwa batalistycznego bez dotarcia do symbolistycznych źródeł ich koncepcji oddala od zrozumienia *Lotnej*.

W „Lotnej" nie odnajdujemy artystycznej transpozycji ani syntezy rzeczywistości (...) twórca zrezygnował z niej na rzecz pseudoapokaliptycznej wizji o charakterze maniakalno-obsesyjnym. Okrucieństwo Buñuela wywodzące się z surrealizmu i uzasadnione właśnie surrealizmem – Wajda transponuje na język naturalizmu, nie wywołując zamierzonego szoku, a raczej wstręt i obrzydzenie [16]. Czy jedynie surrealizm – wypada zapytać Alicji Helman – może uzasadniać okrucieństwo w sztuce? Czyż nie jest taką twórczość Goi, Gericaulta czy Ensora? Czy istnieją odpowiednio pewne podstawy, by twierdzić, że to, co nazywa się okrucieństwem w filmach Buñuela, wywodzi się z surrealizmu jedynie i nie ma źródeł choćby w tradycjach sztuki hiszpańskiej czy indywidualnych predyspozycjach samego artysty? Notabene, chyba najbardziej okrutny film Buñuela – *Los Olvidados* – miał stosunkowo najmniej wspólnego z surrealizmem, a operował językiem właśnie naturalistycznym!

Ewentualne źródła makabrycznych scen w *Lotnej* zostały już wyżej wskazane: wspomnienia osobistych doświadczeń autora, bliska mu poetyka bardzo ekspresyjnego symbolizmu, przyjęta konwencja ikonograficzna związana z tradycją dance macabre oraz wpływ cenionej przez reżysera sztuki Buñuela. Wajda skomponował swą ekranową wypowiedź z sąsiadujących czy nawet zachodzących na siebie obrazów stylistycznie bardzo od siebie odległych: subtelnych, barwnych i ładnych oraz ponurych, brutalnych i okrutnych. Takie postępowanie jest zgodne z założeniami samego André Bretona, który tę zasadę sformułował w artykule *Nadrealizm i malarstwo* słowami Edgara A. Poe: *Czyste wyobrażenie wybiera bądź w Pięknie, bądź w Brzydocie tylko te elementy, które nie były nigdy kojarzone i tym samym najlepiej się nadają do jej kombinacji. Otrzymana w ten sposób mieszanina przybiera zawsze stopień piękna lub wzniosłości, proporcjonalny do odpowiednich właściwości tworzących ją części, które znów należy uważać za podzielne, to znaczy wynikające z uprzednio dokonanych zestawień. Otóż szczególna analogia istniejąca pomiędzy chemicznymi zjawiskami naturalnymi a zjawiskami chemii inteligencji sprawia, że w związku dwóch pierwiastków często powstaje produkt nowy, którego właściwości nie przypominają w niczym właściwości składników ani czegokolwiek z nich* [17].

Pomimo zbieżności w zakresie swobody twórczej, *Lotna* nie stosuje się w pełni do postulatów „papieża surrealistów". Poszczególne składniki nie zatracają się wobec całości dzieła, nie sprawiają wrażenia zestawionych na zasadzie swobodnej gry wyobraźni i automatyzmu, lecz są elementami znaczącymi, skomponowanymi według czytelnego zamysłu jako przekaz logicznie spójnych treści. Liczne pokrewieństwa, szczególnie treściowe z malarstwem barokowym i symbolistycznym, raczej potwierdzają, że Wajdą nie kierowała chęć wpisania się w poczet surrealistów, choć inspiracji związanych z tym kierunkiem nie zamierzał ukrywać [18]. Nie jest chyba przypadkiem, że większość przywołanych wyżej artystów cieszyła się dużym uznaniem czy wręcz admiracją surrealistów, pozostałą grupę (Böcklin, Ensor, Kubin, Klinger) uznaje się wręcz za protosur-

realistów. Jeśli się wspomni jeszcze manifestowane często przez Salvadora Dali uznanie dla Meissoniera – „francuskiego Kossaka" – to zarysuje się perspektywa, w jakiej malarze, których dzieła mogą przychodzić na myśl w związku *Lotną*, dadzą się logicznie wyodrębnić w pewną grupę.

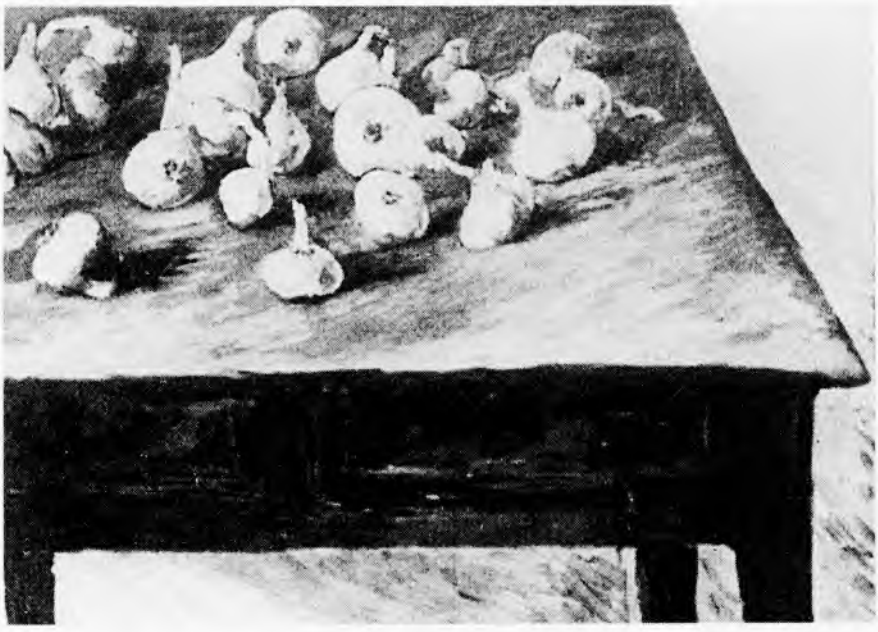
Na kwestię różnicy pomiędzy tym, co nazywano u Wajdy surrealizmem, a nadrealistyczną twórczością we Francji, warto spojrzeć przez pryzmat odrębności sztuki polskiej w ogóle. Jej odmienność dotyczy także czasów najnowszych. Nie obejmuje już, co prawda, społecznych funkcji w takim stopniu jak w latach nieobecności Polski na mapie Europy, ale nadal opiera się na nieprzystawalności najbardziej żywych tradycji. Dobrym przykładem jest właśnie obraz naszego surrealizmu. Nie przyjął on takich form jak we Francji.

W najwybitniejszych przykładach, nie mniej niż z inspiracji teorią Freudowską i manifestami Bretona, formy te wyrastały z rodzimego ducha malarstwa (i literatury) nie tylko symbolistycznego, ale i barokowego, przy jednoczesnym zakorzenieniu w życiu bieżącym [19]. O tym typie wykorzystywania obcych wzorów myślał prawdopodobnie Wajda, odpowiadając na pytanie o surrealizm *Lotnej*: *Nie był to surrealizm formalny, ale umysłowy* [20]. O tym, która z jego sił napędowych przeważyła w filmie z 1959 r., mówił reżyser dziesięć lat po premierze: *Dzisiaj (...) myślę, że z radością zamieniłbym parę symboli narodowych – szablę, białego konia, czerwone maki, jarzębinę – na kilka symboli erotycznych z podręcznika Freuda. Ale ja nie wychowałem się na podręczniku Freuda! Sytuacja moja jest już beznadziejna. Dowiedziałem się o tym za późno, żeby móc spożytkować jako siłę własną* [21]. Odpowiedzi na pytanie o przyczyny wyboru takiej właśnie poetyki *Lotnej* może dostarczyć przypomnienie sytuacji twórcy i nakreślenie kontekstu, w jakim powstawał jego czwarty pełnometrażowy film. Był to czas dynamicznego rozwoju polskiego kina – każdy następny film młodego autora był znaczącym wydarzeniem, proponował nowy punkt widzenia, ale podobieństwa przeważały do tego stopnia, że zaczęto mówić o wspólnym froncie młodych – „polskiej szkole filmowej".

Po trzech znakomitych i cieszących się uznaniem utworach Wajda nie przyjął pozycji klasyka. Otarcie się w *Popiele i diamencie* o ideał, za jaki można uznać optymalne wykorzystanie wypracowanego stylu, widocznie nie zachęcało do kontynuowania tej drogi wciąż jeszcze młodego, eksperymentującego artysty, toteż realizację następnego filmu podjął ze zmienioną ekipą (powrócił do współpracy z Jerzym Lipmanem) i podjął próbę stworzenia swego pierwszego filmu barwnego opartego na zupełnie nowych pomysłach. W efekcie powstało dzieło rzeczywiście odmienne od innych zrealizowanych w tamtym czasie w Polsce, do dziś zresztą wyróżniające się na tle jego dorobku.

Charakterystyczne, że w czarno-białej sekwencji finałowej, gdzie zdaje się powracać sprawdzony wcześniej styl obrazowania, treści symboliczne zostały skondensowane do tego stopnia, iż zaczęły zdecydowanie przeważać i wybijać się na plan pierwszy kosztem opowiadania o losach bohaterów, co cechuje cały ten film. Sceny będące podsumowaniem sensu całego filmu pod względem emocjonalnym, mimo zawartych tam dość gwałtownych akcentów, są bardziej obojętne i uzmysławiają możliwość odczytania utworu jako swego rodzaju rebusu.

Wajda, znalazłszy odpowiedni temat, postanowił obrać inną niż w poprzednich filmach drogę i narzucił sobie zadanie od dawna frapujące niektórych wybitnych twórców kina, szczególnie awangardę lat dwudziestych, to jest wypracowanie



Marek Oberlander, *Cebula*, 1955

Izaak Celniker, *Martwa natura z bażantem*, 1955

własnego, najbardziej nośnego i pojemnego języka kina, nie tylko dla idealnego przekładania wartości opisu literackiego na obraz, ale i w celu wyrażania myśli wprost, obrazowania idei, przedstawiania pojęć abstrakcyjnych za pomocą środków czysto filmowych, czyli obrazu i ruchu (w tym montażu). I nie miało to być podążanie śladami Eisensteina [22], lecz droga samodzielnie wytyczona, jedynie zainspirowana i umotywowana dokonaniami autora *Października* i rzecz jasna świeżo przezeń odkrytych surrealistów z Buñuelem na czele: *Gdy zobaczyłem „Złoty wiek", uwierzyłem, że Gombrowicza też można sfilmować* [23]. Dorobek radzieckiego artysty, w tym jego prace teoretyczne (programowy synkretyzm, oryginalna metoda montażu), mogły zafascynować Wajdę możliwościami wyrazowymi kina, wskazać arsenał środków i drogę do nowych, własnych poszukiwań uniwersalnego języka filmu [24].

Wymienione wyżej zarzuty pod adresem *Lotnej* są zaskakująco bliskie argumentom przeciwników prezentowanego w Arsenale w 1955 r. malarstwa rówieśników Wajdy. Pisano wówczas o brutalności i drapieżnej ekspresji tych płócien w tonie dokładnie takim samym, w jakim reżyserowi zarzucano okrucieństwo i naturalizm. Analogie między tymi zjawiskami rzeczywiście są liczne. Za przykład może posłużyć obraz Marka Oberlandera *Cebule*, w którym tytułowy rekwizyt został ujęty jak w *Lotnej* opisywany motyw jabłek. Z innymi metaforami Wajdy kojarzy się też *Martwa natura z bażantem* Izaaka Celnikiera, ze sportretowanym wręcz przysłowiowo eleganckim ptakiem, tyle że... zarżniętym. Jakże znaczący wydaje się wobec niego komentarz: *Pawiem narodów byłaś i papugą...*

Ryby, Cebule, Martwa natura z bażantem – to obrazy należące stylistycznie do ekspresjonistycznego nurtu figuratywnego malarstwa połowy lat pięćdziesiątych. W porównaniu z ich ekspresją obrazy w *Lotnej* robią wrażenie wystylizowanych i wykoncypowanych, w gruncie rzeczy chłodnych. Spreparowanie ich w celu stworzenia oryginalnego języka wypowiedzi chyba nie musiało odbierać im autentyczności, wewnętrznego życia, jakie emanują ze wspomnianych płócien, czy żaru, jaki bił z *Kanału* i *Popiołu i diamentu*.

Generalnie rzecz ujmując, można ten efekt przypisać niezrównoważeniu idei i rzeczywistości na niekorzyść tej ostatniej: alegoria nie przyoblekła się w pełni w ludzki kształt, a tezy nie do końca przekształciły się w dramat – używając określeń Jana Białostockiego [25], *zabrakło (...) głównej osi, czegoś dla widza* – jak zrekapitulował to z kolei sam twórca [26]. Przyczyna bezpośrednia tkwi w potknięciach i niedostatkach realizacyjnych [27]. Wykorzystane w filmie doświadczenia wynikające z poznania *Złotego wieku*, przeanalizowanie osiągnięć radzieckiej awangardy lat dwudziestych (Eisenstein) splotły się z oddziaływaniem symbolizmu z przełomu XIX i XX w., ekspresjonizmu i europejskiej sztuki symbolicznej, szczególnie barokowej. Wszystkie te elementy zostały w indywidualny sposób przetransponowane i nawet spójnie skojarzone, zespolone, choć bez bezwzględnej otwartości Eisensteina czy swobody Buñuela. Film ten dobitnie ukazuje, że Wajdzie nigdy nie była bliska bezkompromisowość awangardy, należy w nim widzieć raczej otwartego konserwatystę [28].

Lotną poszybował Wajda-artysta wysoko, lecz nie sprostał sobie samemu jako reżyser [29]. Jego czwarty film to niejako arcydzieło nieudane, *kalekie, pokrętne, nie wykończone, jakich nie brak w dziejach sztuki. Coś w rodzaju genialnego szkicu do obrazu, który nigdy nie powstał. Ale zapewne i w tej szkicowości kryje się ogromny urok, jak w nie wykończonych romantycznych poematach* [30].

POPIÓŁ I DIAMENT

Popiół i diament uchodzi za najwybitniejsze dzieło filmowe zrealizowane w Polsce. Wszedł też na stałe do klasyki światowej. Doczekał się setek komentarzy, a największe pole do popisu dawał literaturoznawcom, albowiem jego związki z literaturą, nawet jak na film Wajdy, są szczególnie bogate. Jest to bowiem ekranizacja znanej powieści, której autor – Jerzy Andrzejewski – napisał scenariusz wspólnie z reżyserem. Istotną rolę odgrywa tu wiersz Cypriana Kamila Norwida z *Za kulisami* – z którego pochodzi tytuł. Finałowa scena poloneza przywodzi na myśl chocholi taniec z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Ostatnie kadry – śmierć ostatniego powstańca na śmietnisku – nasuwają nieodparte skojarzenia z obrazami z prozy Stefana Żeromskiego (*Rozdziobią nas kruki, wrony)* [1]. Liczne motywy kojarzone od początku z egzystencjalizmem [2] pojawiły się w *Popiele i diamencie* nie bez wpływu popularnych w połowie lat pięćdziesiątych książek Francuzów związanych z tym ruchem umysłowym (Sartre, Camus, Malraux). Niemałe możliwości interpretacyjne daje także rozpatrywanie tego utworu na tle polskiej literatury romantycznej, o czym przekonał Aleksander Jackiewicz w artykule *Powrót Kordiana* [3]. Zachowana w filmie jedność czasu, miejsca i akcji dawała też asumpt do porównań z klasyczną tragedią.

Wszystkie aspekty dzieła, także inspiracje malarskie, pozostały pod wpływem wspomnianych powiązań z literaturą, skąd Wajda zaczerpnął większość obrazów-metafor znajdując dla nich interesujący ekwiwalent plastyczny.

Ćwierć wieku po premierze, gdy okazja obejrzenia *Popiołu i diamentu* nie nadarza się zbyt często, nowe pokolenia widzów stykają się w publikacjach z fotosami z filmu. Gdy z tymi scenami obcuje się w takiej formie, ze szczególną wyrazistością zwraca uwagę podstawowa właściwość ich stylu: treść skondensowano w nich do tego stopnia, iż cytaty w postaci fotosów doskonale oddają treść filmu, jego klimat i wiele innych walorów. Bolesław Lewicki napisał: *Cykl fotosów to najważniejszy element zrekonstruowanej części filmu, wybrane obrazy pozwalają przeżyć raz jeszcze pełnię fabuły i „pomagają pamięci" odtworzyć to, co było pomiędzy pojedynczymi obrazami* [4]. Pojedyncze kadry *Popiołu i diamentu* mówią więcej niż fotosy innych filmów, nie tylko „pomagają pamięci", lecz po prostu same ewokują treści zawarte w dziele. Kolejnym sekwencjom nadano taką formę, że każdą z nich daje się sprowadzić do kulminacyjnego momentu zamykającego się właśnie w pojedynczym kadrze. Właśnie do sposobu narracji, a zatem do wyżej wskazanej zasady kompozycyjnej, można odnieść późniejszą wypowiedź reżysera, iż *Krajobraz po bitwie* ma charakter powieściowy w odróżnieniu od *Popiołu i diamentu,* który bliższy jest dziełu dramatycznemu [5]. Myśl Wajdy wydaje się bliska wyrażonej innymi słowami uwadze Bolesława Lewickiego: *Twórca filmowy nie prowadzi swej narracji linearnym śladem dobranych słów czy idiomów jak powieściopisarz. On zdobywa w trudzie sens swej wypowiedzi przez odkrywanie nowych wyglądów – jak liryk* [6]. Takich bogatych obrazów, kompozycyjnych „zagęszczeń", odnalezionych „nowych wyglądów" jest tyle, że można nimi objąć cały film. Dodatkowe komentarze zawarte w pozostałych komponentach dzieła (dialogach, muzyce, dźwiękach) przestają być niezbędne, ukonkretniają one sytuacje, osadzają w realiach, lecz nie wzbogacają zbytnio o istotne treści.

Popiół i diament

Najważniejsze z tych obrazów to sceny:

– Maciek zabijający człowieka w drzwiach kapliczki,

– samotny oracz,

– rozmowa Andrzeja z majorem Wagą na tle smug świetlnych rzucanych przez sowieckie czołgi,

– pierwsze spotkanie Maćka z Krystyną (zauważa ją w lustrze!),

– spacer ulicą „pod prąd" kolumny czerwonoarmistów,

– rozmowa w kościele pod wiszącym głową w dół krucyfiksem,

– rozmowa w zakrystii-kostnicy (kochankowie po obu stronach katafalku),

– kołysanie się na drzwiach niezdecydowanego Maćka podczas narady w podziemnej toalecie,

– ćma tłukąca się w lampie podczas przesłuchania młodego Szczuki,

– Maciek w objęciach swej ofiary (zastrzelonego Szczuki) na tle rac zwycięstwa tryskających w górę i w dół (odbicie w kałuży),

– ranny Maciek wśród białych prześcieradeł,

– umierający na śmietnisku powstaniec.

Kadry te można uznać za obrazy-symbole. Ich znaczenia pierwsze i wtóre zostały w dużej części już wychwycone i zinterpretowane, a jednak odnosi się wrażenie, że zawierają jeszcze treści, jakich nie ujawnia symboliczne odczytanie. Roland Barthes nazwał takie treści *trzecim sensem* [7]. Do poszukiwania ukrytych znaczeń w tym filmie skłania przede wszystkim wyraźnie różniąca się od pozostałych scena „z oraczem".

Jest to statyczne ujęcie przedstawiające grzbiet pagórka z sylwetką człowieka kroczącego za pługiem ciągniętym przez konia. Z poprzedniej, zawiązującej akcję sceny, kiedy w wysokich trawach widać kwiaty, a na wierzbach młode listki, można wywnioskować, że rozgrywa się to wiosną – niebawem okazuje się, że jest 8 maja. Gdy pojawia się oracz, wyczuwa się pewien anachronizm, bo o tej porze roku zazwyczaj już się nie orze. Jednakże takie prace polowe zdarzają się po wielkich klęskach żywiołowych i dziejowych, a to jest właśnie czas pierwszych dni względnego spokoju po niszczącej burzy wojny. W takiej sytuacji anachroniczni mogą być raczej ci strzelający młodzi ludzie (obraz pojawia się w bezpośrednim sąsiedztwie sceny zamachu), a nie wieśniak nadrabiający zaległości w uprawie roli. Los Maćka i Andrzeja został już zdeterminowany nie przez to, że kogoś zabili, że zabili niewinnych ludzi, ale przez to, że podejmując dalszą walkę w tamtym czasie, wystąpili przeciw naturalnemu pragnieniu pokoju [8]. Szli wciąż prosto, podczas gdy Historia zawiodła ich i kraj na obce, kręte drogi.

Wajda mówił o głównym bohaterze *Popiołu i diamentu*: *Jego tragizm bierze się stąd, że ten chłopiec nie akceptuje rzeczywistości, nie akceptuje Historii takiej, jaka ona jest, lecz taką, jaką on sobie wymarzył. A ściślej: myśląc o życiu, o historii, o ojczyźnie posługuje się pierwszymi pojęciami, które otrzymał w spadku po romantycznym nurcie polskiej literatury* [9].

Sygnały o tym, co Maćka bezpośrednio dotyczy, a czego nie jest świadom, pojawiają się w całym filmie. Gdzieś spoza akcji, z głębi znaczeń wypowiadanych słów, ale przede wszystkim spośród elementów obrazu wyłaniają się te przepowiednie – przejawy istnienia fatum. Spełniają one tę rolę, co chór w tragedii antycznej. O przeznaczeniu nie decyduje tu jednak wola Boga, bo Boga tu nie ma (kaplica miejscem mordu, strzaskany krucyfiks, sakralizacja dramatu Mać-

ka i desakralizacja drewnianej figury z ołtarza – ustawienie ich w tych samych pozach), są natomiast Historia i Natura. Pierwsza i najważniejsza może kwestia chóru w tym dramacie wypada właśnie w opisywanym momencie. Obraz ten zawiera sens podstawowy, myśl, na której oparty jest cały film. Ujawnia się to dopiero w kontekście całego utworu, szczególnie scen sąsiadujących, może właśnie jako *trzeci sens*.

Dla kadru z oraczem znajdowano analogie z obrazem Ferdynanda Ruszczyca *Ziemia* [10]. Trudno z początku na to przystać bez wahań. Przy pierwszym porównaniu zauważa się znaczne różnice kompozycyjne między tymi obrazami. U Ruszczyca pług ciągną woły, u Wajdy – koń. Linia horyzontu przebiega w obu przypadkach łukiem, ale jakże inaczej: na płótnie, nad pociętymi skibami kulistym skrawkiem ziemi dominuje potężne niebo zawieszone ciężkimi obłokami podkreślającymi moc przestrzeni niebieskiej i akcentującymi jej aspekt kosmiczny, niezaprzeczalną dominację; w filmie całą niemal powierzchnię ekranu zajmuje zaorane pole pozostawiające wąski pas gładkiego nieba. Spośród wielu możliwych przyczyn takiego, a nie innego wyglądu kadru, jedną podsuwa Juliusz Starzyński, zestawiając *Orkę* Józefa Chełmońskiego i *Ziemię* Ferdynanda Ruszczyca jako dwie realizacje tego samego tematu, przy czym zwraca uwagę na walory tej drugiej kompozycji, a jednocześnie wskazuje różnice pomiędzy widzeniem realistycznym a modernistycznym, to znaczy symboliczno-ekspresyjnym [11]. Wajda przy swym zamiłowaniu do symboli, Wójcik z fotografią dążącą do przedstawienia czegoś więcej niż samych wyglądów – wybrali tę drugą ewentualność. Podejmując się próby wyjaśnienia tej sceny na płaszczyźnie porównań z obrazem malarza przełomu wieków, należy postawić pytanie, czy przesunięcie linii horyzontu i rezygnacja z chmur daje się wytłumaczyć lepiej niż jedynie łatwością wykonania takiego zdjęcia. Jeśli nie kompozycja, to może inne wartości tych obrazów pozwolą precyzyjnie określić ewentualne zależności między nimi. Roland Barthes *trzeci sens* znajdował w najgłębiej ukrytych znaczeniach obrazu.

Symboliczne tendencje w pejzażach nieba do doskonałości doprowadził F. Ruszczyc. Poprzez proste połączenie tradycyjnych znaków ikonicznych i symbolicznych w „Starym domu" i „Ziemi" malarz rozwinął sugestywnie wieloznaczność poznania empirycznych elementów. (...) Obraz „Ziemia" prezentuje jakiś stary mit o samotnym oraczu, który nie lęka się ani obłej ziemi, ani olbrzymiego nieba, pochylonego nad ziemią ciężkimi masami chmur. Dzieło Ruszczyca dałoby się skomentować słowami Staffa z wiersza „Orka": „...a miast wołów pług ciągną niepożyte wieki..." [12]

Powyższy trop interpretacyjny wskazuje być może płaszczyznę pokrewieństwa treści obrazu i fragmentu filmu. W dalszej partii wywodu Jankowiaka znajdujemy odpowiedź na pytanie o różnice w kompozycji: *Katastrofizm młodopolski ma swoje odgałęzienie, którym jest motyw pustego nieba. Sugerował on myśl o nieobecności Boga, lub w ogóle bóstw, a zarazem odczucia (...) tragicznej wolności człowieka.* I dalej: *W wierszu o charakterystycznym tytule „Próżnia" S. Korab-Brzozowski przedstawia kolejno trzy motywy: „Drzewo samotne", „Krzyż zmurszały", „Dusza ma cierpiąca", a przedstawienie każdego z nich kończy modlitewnym błagalnym zwrotem „do stalowego nieba próżni"* [13]. W tym miejscu nasuwa się skojarzenie z fragmentem *Popiołu i diamentu* – rozmowa

Maćka i Krystyny w zrujnowanym kościele pod zniszczonym, wiszącym do góry nogami Chrystusem na krzyżu. Zastosowano tu te same elementy, które występują w przytoczonym wierszu!

Motyw *nieba próżni* w modernizmie pojawiał się bardzo często: *W zakresie motywu pustego nieba można wyodrębnić funeralne i patologiczne odczucie nieba (w jego symbolicznym znaczeniu). Tak jest w wierszu Tetmajera „Gdy gwiazdy dla mnie":*

„Gdy gwiazdy dla mnie jako mokre kwiatki niezapominajek
Posianych na grobie straconej wiary".

Analogiczne odczucie nieba przekazał Żeromski w mało znanym opowiadaniu „Niedobitek": „...niebo, ku któremu wznosiłem kilkakrotnie oczy z najzupełniej bezwiednym westchnieniem – wydało się pustą, pozbawioną nawet formy sklepienia głębią, w której otchłani przelewały się, wznosiły, opadały i sunęły z wolna ciężkie kłęby burej pary. Jak wieko trumny wisiało nad ziemią oparte o kraniec pola..." [14]

Fragment z *Niedobitka* pod względem symboliki nieba nie różni się wiele od finału *Rozdziobią nas kruki, wrony* porównanego już z finałem *Popiołu i diamentu*. W scenie tej kamera *zjeżdża* z ciała Maćka skulonego jak embrion (miałby Powstaniec się jeszcze odrodzić?) wśród pustyni odpadków i panoramie ku górze, zatrzymując się na obrazie krążących nad śmietniskiem czarnych ptaków na tle tępo zasnutego chmurami, pustego nieba.

Kształt plastyczny ujęcia *z oraczem* jest konsekwentnie sprzęgnięty z koncepcją całego filmu, niekoniecznie jako element z góry przemyślanego i realizowanego krok po kroku systemu metafor. Jest to raczej wynik konsekwentnej i autentycznej postawy artysty, który mógł te sceny kształtować podobnie w sposób podświadomy, inspirowany tak polskim modernizmem, jak i współ-

Popiół i diament

czesnym egzystencjalizmem. *Niebo jest puste,* głosił Jean Paul Sartre, tak jak mówił, że *absurdem jest, żeśmy się urodzili, i absurdem, że umrzemy*. Spotykają się zatem w *Popiele i diamencie* dwa egzystencjalizmy: francuski z lat czterdziestych i pięćdziesiątych oraz nietscheański, który był źródłem natchnienia artystów na przełomie wieków.

W *Popiele i diamencie* można wskazać liczne sceny będące wyrazem postawy egzystencjalnej, lecz gdy rozpatruje się go jako całość, daje się zauważyć charakterystyczna rozbieżność. Egzystencjaliści nie uważali, aby istniała jakakolwiek nadrzędna siła, która decydowałaby o życiu człowieka, kierowała jego losem wbrew jego woli, odbierała ową tragiczną wolność i odpowiedzialność za własny los. Z filmu wynika, że istnieje jednak jakaś *esencja, która wyprzedza egzystencję* – jest nią oczywiście główna bohaterka wszystkich dzieł zaangażowanej w sprawę narodową sztuki polskiej – najczęściej nazywana Historią. Wajdowski irrydentyzm odkształcił tu tor myśli egzystencjalnej (w następnym filmie miał też nadać swoisty kształt jego surrealizmowi).

Nowe tendencje, mimo iż kłócą się często ze starymi założeniami, łączą się z pożytkiem dla sztuki. Od egzystencjalizmu oddaliła reżysera troska o egzystencję narodu.

W kategoriach jednostkowych, to jest losu bohaterów, film jest tragedią; w kategoriach ogólnych tragedią pozostaje, ale jej sens nieco się zmienia za sprawą wyeksponowania w finale symbolu Feniksa. Myśl o możliwości odrodzenia dotyczyła nie tyle Maćka Chełmickiego, ile Polskiego Powstańca. Nie jedyny to film Wajdy kończący się tym motywem: tak jak Maciek zwinięty jakby w formę przetrwalnikową wydaje się gotów odrodzić się wśród popiołów, tak i Olbromski owinięty w słomę, jak chochoł, ślepy wśród rosyjskich śniegów, gdy przyjdzie wiosna, jeszcze raz stanie do boju. Już Stach w *Pokoleniu* ze łzami po poległych przyjaciołach wita ich następców. Podobnie można interpretować czekającą na kolejnych bohaterów czeluść kanału w końcowym kadrze filmu z 1956 r., a pocięty w ostatnich scenach *Lotnej* sztandar z hasłem *Honor i Ojczyzna* może zostać znowu zszyty, tak jak dźwigane przez wachmistrza siodło – jeszcze użyte. Energiczny marsz Agnieszki z odnalezionym synem Birkuta (Maćkiem!) bynajmniej nie oznacza złożenia broni, choć wcale nie musi zapowiadać szczęśliwego końca.

Połączenie współczesności z polską tradycją, a ściślej nowych prądów w sztuce lat pięćdziesiątych z odżywającą tradycją neoromantyczną (obchodzona szeroko pięćdziesiąta rocznica śmierci Wyspiańskiego, która dała początek nowej fali zainteresowania jego sztuką, wypadła rok przed premierą filmu) jest charakterystyczna dla wszystkich filmów z pierwszego okresu twórczości autora *Lotnej*.

W literaturze dotyczącej malarstwa lat pięćdziesiątych wspomina się o egzystencjalizmie jako czynniku współkształtującym dzieła i w nich obecnym. Poza literackimi (anegdota, temat, tytuł) brak innych na to przykładów, jawnych dowodów.

Egzystencjalne treści, którymi przepojony jest *Popiół i diament*, szczególnie motyw pustego nieba, jest przykładem, jak mogą funkcjonować w dziele tego rodzaju elementy, jak ściśle stopione są z czystym obrazem, jak głęboko nawet poza symbolicznym odczytaniem potrafią się ukrywać. Dają się wyodrębnić właśnie jako coś w rodzaju *trzeciego sensu* Rolanda Barthesa.

POPIOŁY

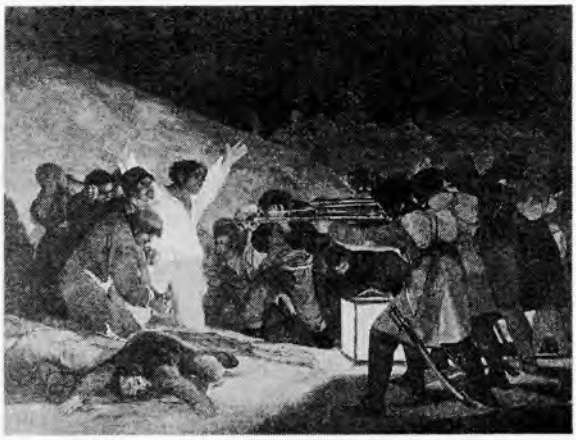
Popioły były wielkim przedsięwzięciem reżyserskim Andrzeja Wajdy, pierwszym filmem historycznym, a zarazem pierwszą dokonaną przez niego ekranizacją polskiej klasyki literackiej. Stały się wydarzeniem w życiu kulturalnym lat sześćdziesiątych na skalę chyba nie mniejszą niż sama powieść Żeromskiego sześćdziesiąt lat wcześniej, toteż spowodowały całą lawinę polemik i zaangażowały w dyskusjach niemal całe społeczeństwo. O żadnym filmie, może nawet o żadnym polskim dziele sztuki, nie pisano po wojnie tak wiele i tak kontrowersyjnie [1]. Głównym przedmiotem zainteresowania były sprawy pozaartystyczne i tak wąski problem, jak cytaty malarskie użyte w filmie, nie został rozwinięty.

Do nielicznych autorów poruszających ten temat należał Aleksander Ledóchowski, który kreśląc sylwetkę operatora, Jerzego Lipmana, jego zdjęciom w *Popiołach* poświęcił kilka zdań: *Film jest zbudowany na zasadzie pewnych wyselekcjonowanych epizodów, jakby rozdziałów wizualnej powieści. Lipman trafnie (jeśli przez trafność rozumiemy oddanie intencji reżysera, a nie powieściopisarza) zredukował taki epizod do „jednego" obrazu, choć rozbudowanego zarówno w sensie dramaturgicznym, jak i plastycznym. Właśnie tu Lipman wprowadził coś, co śmiało można nazwać wielkim obrazem filmowym, a więc obrazem nie ograniczonym ramą, czasem ani miejscem, ale będący ciągłością zdarzenia. Każdy taki obraz ma inny styl, inny warsztat i inną plastykę, choć zawsze w ramach pewnej wspólnej koncepcji. Niemal do każdego takiego obrazu można by znaleźć wcześniejsze parantele w malarstwie, ale to nie jest najważniejsze. Wydaje mi się, że w tych przypadkach Lipman dokonał artystycznie rzeczy wyjątkowej – unicestwił estetyczną funkcję kadru, sekwencji i sceny, a na to miejsce podstawił nową wizualną jakość: zerwał z koncepcją obrazu „zamkniętego" i zastąpił go filmowym żywiołem; rozciągnął przestrzeń, czas i wydarzenie do rozmiarów ogromnego fresku, zawieszonego na odległych sobie punktach czasowych, obejmującego różne połacie w różnorakich perspektywach, przedstawił równocześnie teatry różnych sytuacji, a wszystko to – jednak – w jednym obrazie. „Popioły" są właśnie serią kilkunastu takich obrazów* [2].

Najpełniejszą ilustracją wywodu Ledóchowskiego jest *Siempre eroica* (poszczególne części filmu noszą tytuły kolejnych rozdziałów powieści), która swój kształt zawdzięcza inspiracjom sztuką Goi.

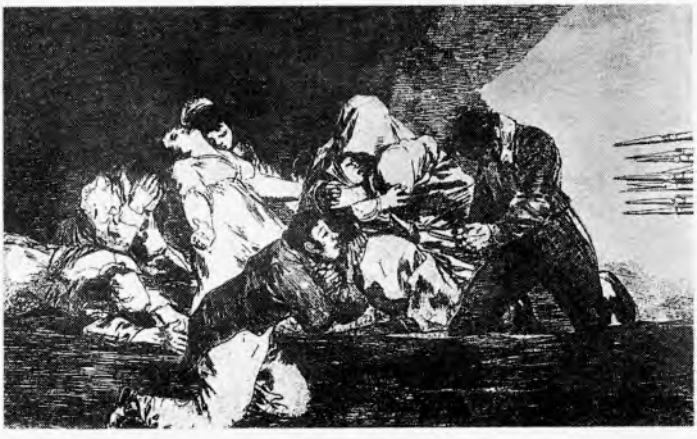
Wydawałoby się, że sceny egzekucji powstańców w Saragossie staną się okazją do nawiązania do słynnej wizji malarskiej epizodu wojny francusko-hiszpańskiej *Rozstrzelanie powstańców madryckich*. Reżyser oparł się jednak na cyklu graficznym *Desastres de la guerra* [3] tegoż malarza, o czym mogła zadecydować większa przystawalność dzieła plastycznego, jakim jest cykl graficzny, do dzieła filmowego. Łączy je pokrewieństwo środków wypowiedzi (czerń i biel), czytelność kompozycji poszczególnych składników (kartony i kadry) oraz wartości epickie niesione przez dzieło jako całość. Przekazuje się tu treść szeregiem pojedynczych ujęć, serią osobnych obrazów, z których każdy pojawiając się na parę sekund, nie może zawierać tyle wysmakowanego bogactwa, ile przeznaczone do długiej kontemplacji dzieło malarskie. Analiza poszczegól-

Popioły



Francisco Goya, *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*, 1814

Francisco Goya, *Okrucieństwa wojny*



Francisco Goya, *Okrucieństwa wojny*

nych obrazów filmu ujawnia bardzo ścisłe analogie z niejedną planszą cyklu graficznego hiszpańskiego mistrza.

Zwraca uwagę np. charakterystyczny zabieg kompozycyjny zastosowany w jednej ze scen rozstrzelań, powtórzony za planszami *No se puede mirara* (26) i *Y no hay remedio* (15).

Cytatem jest także obraz zmasakrowanego, wykastrowanego ciała żołnierza powieszonego na uschniętym drzewie (por.: *Granda hazana! con muertos* (30) lub *Que hay hacer mas?* /33/). Wśród tych rycin można odnaleźć odpowiedniki niemal wszystkich scen plądrowania domów, gwałcenia i zabijania napotkanych kobiet (towarzysz Cedry napadnięty przez uzbrojone w nóż Hiszpanki – por. pl. 9), obraz wozów pełnych nagich ciał pomordowanych dziewcząt, scen zdobycia domu dla obłąkanych.

Akcja filmu podąża tu tropem wyznaczonym przez autora powieści także w zakresie odniesień plastycznych, które zostały zawarte w jego prozie. Wydaje się, że zainspirowany twórczością Goi Żeromski wykorzystał obrazy zaczerpnięte z jego sztuki nie tylko we fragmentach hiszpańskich. W okrutnej scenie nocnego napadu wilków na jadącego konno Rafała narzuca się porównanie z planszą *Se defienda bien* (78) przedstawiającą także białego konia rozszarpywanego przez wilki.

Film jest bliższy grafice Goi niż jego malarstwu nie tylko pod względem formalnym, ale i w zakresie treści. Jan Białostocki widzi w *Rozstrzelaniu powstańców madryckich* jedną z realizacji pewnego, żywego w sztuce XIX i XX w., motywu – tematu ramowego [4]. Chodzi o temat przeciwstawienia człowieka i sił zniszczenia, niezależnie od tego, kto się wciela w *ramową postać niszczyciela i ofiary*. Poszukując genezy całego tematu, badacz wskazał na tradycje triumfów śmierci, które opierały się na symbolicznym przeciwstawieniu dwu elementów występujących w formie abstrakcyjnie czystej, jednoznacznej. Wymowa sekwencji *Siempre eroica* (jak i całych *Popiołów*) nie jest tak prosta. Hiszpańscy powstańcy nie musieli rozróżniać wrogów, nie stanowiło dla nich wielkiej różnicy, czy niszczy się ich kraj w imię woli obcego cesarza, czy w imię wolności odległego kraju, o którym wielu z nich nigdy nie słyszało. Próbą oddania tych relacji jest właśnie ukazanie konfliktu także ich oczami, czyli za pomocą wizji hiszpańskiego artysty, świadka wydarzeń.

Bohaterami tej sekwencji są jednak nie ofiary, lecz ich oprawcy. W pewnym sensie, przynajmniej pod względem emocjonalnym, zanika tu klarowna jednoznaczność. Obie strony mają twarz, a nawet – przeciwnie niż w *Rozstrzelaniu* – anonimowi czy nie zindywidualizowani pozostają Hiszpanie. W kontekście wymowy całego filmu obie grupy protagonistów należy widzieć jako ofiary. Jest to bliższe właśnie wizji zawartej w *Desastres de la guerra*, w których wojna została ukazana jako spirala gwałtu i bestialstwa obu walczących stron.

Konstrukcja sekwencji zdobycia Saragossy nie opiera się jednak i na tym schemacie – forma, jaką otrzymała, powoduje u odbiorcy przyjęcie postawy jeszcze bardziej chłodnej: fragment ten ma swego głównego bohatera i nie jest nim lud hiszpański, nie jest nim też wojsko polskie, ani nawet Cedro, ale jego przewodnik po tym piekle – kapitan Wyganowski. W rozmowach przedstawia on Cedrze obraz ich położenia w całym jego tragicznym powikłaniu. Wrażenie chłodu, braku pasji w komentowaniu otaczających ich okropności, wynika z po-

stawy tego świadomego obserwatora, zgorzkniałego sceptyka. Zastosowany tu schemat już się nie mieści w ramach wymienionych wyżej tematów.

Postać sui generis przewodnika, myślącego i wrażliwego świadka przestawionych zdarzeń, pojawia się często w sztuce europejskiej. Trudno w tym miejscu rozwijać ten wątek i rozważać zasadność uznania tego tematu za ramowy. Jan Białostocki odnajdywał te tematy na podstawie pewnych archetypów – trudno orzec bez dokładniejszych badań, jaki archetyp wyrażałby ten temat. Stosowanie go w sztuce należałoby chyba wywodzić z literatury, przede wszystkim z *Boskiej Komedii* Dantego.

Spośród plastycznych realizacji tego tematu na pierwszy plan wysuwa się Grottgerowski cykl *Wojna*. Jest to zestaw dziewięciu rysunków kredką, przedstawiających okropności wojny, jakie ukazuje młodemu artyście wodząca go Muza. Mieczysław Porębski wyodrębnił w tece Grottgera trzy grupy rysunków, biorąc za kryterium ich koligacje stylistyczne [5]. Z pierwszą grupą film Wajdy ma najmniej elementów wspólnych – są to prace utrzymane w *sentymentalnockliwej* aurze schyłkowego *zdrobniałego w biedermeier romantyzmu*: *Kometa*, *Pożegnanie*, *Głód*. Trzy inne kartony reprezentują bardziej realistyczny, czy nawet naturalistyczny punkt widzenia, z pewnym nieomal reportażowym zacięciem – *Losowanie rekrutów*, *Zdrada i kara*, *Już tylko nędza*. Takich obrazów jest w *Popiołach* wiele, tak jak jest ich wiele w innych cyklach Grottgerowskich, np. w *Polonii* (*Bitwa*, *Po odejściu wroga*, *Obrona dworu*). Tego rodzaju sceny są podstawą narracji niemal wszystkich filmów historycznych. W trzeciej grupie plansz *Wojny* – *Pożoga*, *Ludzie czy szakale*, *Świętokradztwo* – ton jest najmocniejszy, sceny najbardziej drastyczne, a ich znaczenie wykracza poza dosłowność. Odarte z mundurów ciała poległych żołnierzy na planszy zatytułowanej *Ludzie czy szakale* przypominają scenę z trupem kapitana Wyganowskiego pod murami Saragossy. Analogiczne do *Świętokradztwa* sytuacje pojawiają się dwukrotnie: w kościele saragosskim (profanacje relikwii, pląsy żołnierzy z mniszkami) oraz w kościele Św. Jakuba w równoległej do hiszpańskiej sekwencji obrony Sandomierza.

Powiązań *Popiołów* z tradycją Grottgerowską można szukać i na innej płaszczyźnie. Aleksander Ledóchowski oceniając efekty pracy Lipmana wspomniał o kolorze istniejącym na ekranie [6], mimo że film został zrealizowany na taśmie czarno-białej. Porębski na podobnych zasadach odnajdywał barwy w rysunkach Grottgera [7].

O tym, że nie chodziło im o efektowne paradoksy, przekonuje Hans H. Hofstätter, wyodrębniając cały nurt malarstwa monochromatycznego w XIX w. *Sztuka symbolistyczna operuje barwą na dwa przeciwstawne sobie sposoby: Z jednej strony tworząc napięcia kontrastowe, z drugiej – w monochromii – znosząc wszelkie kontrasty* [8]. O napięciach *kontrastowych* pisze dalej Hofstätter : *Znajdujemy je u Goi*. Według Freangera mroczne barwy, również czarny i szary koloryt sztychów, są *po prostu symbolem świadomości nocy. W szczelnie zasłonięte sensorium wdzierają się z raptownym błyskiem jaskrawe widziadła senne*. Kontrast światłocienia stwarza *sugestię nagłości*, swoisty *efekt światła błyskowego* [9]. O podobnym działaniu barwy u Goi pisze także Maria Rzepińska: *użycie czerni i bieli nie jako surogatu światła, lecz w całej ich materialności, a zarazem działaniu psychologicznym. Biel i czerń są użyte jako kolory* [10]. Uwagi powyższe

Popioły

Francisco Goya, *Okrucieństwa wojny*

Artur Grottger, *Wojna*

można odnieść do dzieł Grottgera, do zdjęć Lipmana w *Popiołach* na zasadzie przeciwstawień. *Rysunek Grottgera nie jest rysunkiem linearnym (...) nie jest rysunkiem światłocieniowym, uwypuklającym relief i układ kompozycji... jest rysunkiem „barwnym". Rysunek taki nie ignoruje, nie niweluje barwności świata, ale ją zastępuje, sugeruje sobie właściwymi sposobami całą ich różnorodność i bogactwo. W swej „barwności" pozostaje jednak rysunek Grottgera monochromatyczny* [11].

Problem ten dobrze ilustrują „Popioły"; film jest oczywiście zrealizowany techniką czarno-białą, ale większość scen ma w znaczeniu psychologicznym swoją rekonstrukcyjną kolorystykę (kulig, sceny bitwy pod Raszynem, sceny w Sandomierzu i inne). Natomiast niektóre inne epizody, jak sceny w Hiszpanii, są – w znaczeniu psychologicznym – wyłącznie „białe", a znów końcowa scena – graficznie czarno-biała [12].

Powracając do punktu wyjścia, należy stwierdzić, iż grafiki Goi stanowiły niewątpliwą inspirację przy realizacji *Popiołów*, co w filmie jest bardzo czytelne. Kadry nawiązujące do tych dzieł nie stanowią jednak pełnego ekwiwalentu pierwowzorów. Podobieństwo zasadza się tu przede wszystkim na powtórzeniu samych tematów i licznych detali. Po szybkim, ekspresyjnym wprowadzeniu napięcie emocjonalne i tempo sekwencji *Siempre eroica* gwałtownie spadają – obraz z kontrastowo czarno-białego (sceny w domu wariatów) przechodzi do dość rozległej gamy szarości w scenach rozmów Cedry z Wyganowskim, rozstrzelań i scen sąsiadujących z nimi. W tych fragmentach autorzy może nie ulegli statystom, pirotechnice i guzikom [13], ale przewidywanych trudności nie przezwyciężyli w pełni [14]. W scenach egzekucji jest więcej rodzajowej hiszpańszczyzny niż u Goi. Doskonale widoczne w bliskim planie elementy architektury (tekturowe arkadkowe fryzy i portale) rozpraszają plastyczne elementy kadru z partii sztafażu na całą jego powierzchnię. Notabene, podkreślające to wrażenie, łagodzące wyraz obrazu rozproszone światło atelierowe upodabnia go właśnie do kreacji Grottgerowskich. Pomimo iż pomysł do zrealizowania tych scen został zaczerpnięty z rycin Goi, sama treść odbiega od pierwowzoru: pomiędzy rozstrzeliwanymi a strzelającymi w jednym z ujęć leżą śpiący żołnierze, a członkowie plutonu egzekucyjnego po oddaniu salwy walą się z nóg, by natychmiast dołączyć do odpoczywających. Gwałtowny dramatyzm i pasja hiszpańskiego mistrza zostały tu schłodzone do poziomu najbliższego Manetowskiej redakcji tego tematu. Nastrój i natężenie emocjonalne dostosowano do wymogów narracji (wątek kapitana Wyganowskiego), a plastyczne środki wyrazu stonowano – dlatego bardziej uzasadnione staje się porównanie nawet tej sekwencji z jakże, zdawałoby się, odległymi stylistycznie rysunkami Artura Grottgera [15].

Niepełny sukces tej adaptacji plastycznej ma chyba dwie podstawowe przyczyny. Pierwszą z nich jest przyjęty przez Wajdę kompromis, konieczność dostosowania poetyki poszczególnych scen do filmu jako całości oraz estetyczno-cenzuralne ograniczenia przy realizacji filmu kostiumowego, ekranizacji lektury szkolnej w połowie lat sześćdziesiątych. Sam reżyser wypowiadał się na temat owych ograniczeń: *Realizowałem ten film zdając sobie sprawę, że jest to próba wypowiedzi w zupełnie nowym dla mnie gatunku; próba, leżąca co prawda w jakiś sposób na linii moich dotychczasowych poszukiwań, lecz obciążona już z góry pewnymi serwitutami, jak czas trwania filmu, problemy techniczne,*

których nie mogłem rozwiązać w pełni, granice wieku. Nie można przecież pokazać młodzieży tego, co się pokazuje dorosłym. Szokująca do dziś drastyczność epizodów szturmu Saragossy została w wersji filmowej osłabiona. Nie znaczy to, naturalnie, że ich nie ma. Myślałem nawet o filmie obejmującym wyłącznie Saragossę. Wówczas można by okrucieństwo rzezi zdobywanego miasta wyostrzyć, przedstawić w formie par exellence współczesnej. Tym bardziej że są to elementy, które ja osobiście w kinie cenię. To byłaby moja propozycja. Całe „Popioły" są już nią w odpowiednio mniejszym stopniu [16].

Drugim powodem jest nieprosta do naśladowania, niezwykła siła arcydzieł Goi, o której, zupełnie jakby myśląc o *Popiołach*, Ksawery Piwocki napisał: *Wizje te wyrastają pod powiekami Goi, a ręka, która opanowała mistrzowsko warsztat graficzny, posłusznie powołuje je do życia w sposób tak przekonywający i prawdziwy, że żaden najbardziej brutalny film nie zdoła przejąć nas podobną grozą* [17].

Wajda, wbrew opiniom licznych adwersarzy, wiernie zekranizował prozę Żeromskiego i nie oddalił się wiele w swym filmie od wiedzy, jaką na temat poszczególnych epizodów ustalili historycy. Najnowsze, pozbawione swady polemicznej i zacietrzewienia dyskusji ideologicznych, analizy *Popiołów* to potwierdzają [18].

Należy zatem przyznać rację samemu reżyserowi, gdy mówił: *Film jest tylko adaptacją dzieła Żeromskiego i zawarte w nim problemy automatycznie znalazły swój wyraz na ekranie. (...) W „Popiołach" został zmieniony jedynie finał. Film zamyka nie przemarsz wojsk ruszających na Moskwę, lecz odwrót Napoleona. Dzięki temu pewne sprawy pozostawione w powieści jako otwarte, oczekujące dalszego ciągu, w wersji filmowej uzyskały definitywne zakończenie. Inna sprawa, że właściwie każdy, kto przeczyta powieść, widzi (ten potoczny zwrot jest bardzo trafny) poszczególne sytuacje, widzi krajobrazy, bohaterów, po swojemu. I najważniejsze jest w tym wypadku, aby nasza wizja przedstawiona na ekranie była na tyle przekonywająca, logiczna i sugestywna, żeby ci wszyscy, którzy tę powieść znają – uznali ją nie za naszą, lecz za własną. A dla tych, którzy powieści nie czytali, żeby stała się w ogóle jedyną wizją „Popiołów". Odpowiedź, w jakim stopniu się to udało, należy do publiczności* [19].

Wajda zrobił własny film, zaadaptował prozę po swojemu, lecz starał się jak najwięcej zobaczyć oczami Żeromskiego. Jednym z przejawów tej wierności jest właśnie zacytowanie dzieł Goi – lektura powieści nie pozostawia wielu wątpliwości co do inspiracji pisarza, tym bardziej że na przełomie XIX i XX w. wielu artystów odkrywało dla siebie sztukę wielkiego Hiszpana. Praktyka przywoływania przez Żeromskiego na kartach jego powieści słynnych dzieł plastycznych znana jest też z innych jego utworów, choćby z *Ludzi bezdomnych*.

Filmowe obrazy polskich walk o byt narodowy – pisze Rafał Marszałek o polskich filmach historycznych – *nie są opisami w ścisłym znaczeniu, lecz replikami obrazów wcześniej powstałych – malarskich, literackich, teatralnych. San Domingo, Mantua, Somosierra, Raszyn to sekwencje filmowych „Popiołów", które podlegają konfrontacji z prozą Żeromskiego i Gąsiorowskiego, z obrazami Januarego Suchodolskiego i Wojciecha Kossaka, żeby poprzestać na najbardziej widocznych skojarzeniach. Treść tych wszystkich przedstawień sumuje się poprzez wspólne zobrazowanie faktów i ukazanie ich w pewien szczególny sposób. Ewo-*

kowany przez sztukę patriotyzm polski stanowi dość jednolity zespół cech ekspresywnych. Cechy te utożsamiane bywają zazwyczaj z dziedzictwem romantycznym. W szerszym rozumieniu są one świadectwem historycznej ciągłości narodu, duchowej wspólnoty, manifestacji kulturowej [20]. Uwaga ta dotyczy także samego Żeromskiego. Jego powieści korzystając z romantycznych tradycji same ją kontynuowały, przenosząc w przyszłość. Ekranizacja *Popiołów* jest jednym z kolejnych ogniw tego długiego łańcucha. Jednakże niektórym romantycznym wizjom Żeromski-neoromantyk przeciwstawiał się i weryfikował je. Podobnie czynił Wajda, czego przykładem jest scena zdobycia Somosierry zdecydowanie różna od XIX-wiecznych wersji malarskich Michałowskiego, Suchodolskiego czy Kossaka.

Wiele fragmentów filmu robi wrażenie wspartych na malarstwie z epoki. Przeważnie były to te same źródła, z jakich czerpał swą wiedzę o czasach napoleońskich Żeromski. Ujęcia portretowe przypominają konterfekty pędzla Antoniego Brodowskiego, sceny zbiorowe z cesarzem Francuzów – kompozycje francuskich malarzy-dokumentalistów jego kampanii (por: *Zadżumionych w Jaffie* Antoine Grosa), Warszawa – stolicę jeszcze z płócien Belotta, kilka scen bitewnych (np. śmierć Cypriana Godebskiego) – te same epizody w ujęciu Januarego Suchodolskiego. Zbieżności te należy traktować przede wszystkim jako natural-

Popioły

Francisco Goya, *Okrucieństwa wojny*

ne wykorzystanie dostępnego materiału ikonograficznego, czyniącego wizję reżysera bardziej wiarygodną, pomimo pewnych nieścisłości chronologicznych.

Ważniejsze wydają się fragmenty, w których Wajda widzi *poszczególne sytuacje, krajobrazy, bohaterów po swojemu*. Zauważalne są nawiązania do sztuki współczesnej Żeromskiemu i bliskiej jemu samemu, to jest pejzażowe ujęcia w kilku scenach (konna przejażdżka Rafała i księżniczki Elżbiety w gęstych zaroślach topolowych, spotkanie Cedry z Rafałem w bukowym lesie, jazdy przez poryte jarami i porośnięte jałowcem piaszczyste równiny) kojarzą się bardzo mocno z obrazami Maksymiliana Gierymskiego, a kadry z Piotrem Olbromskim siedzącym przed dworkiem, któremu na równinie towarzyszy samotna brzoza, są skomponowane na wzór portretów o pejzażowym tle, pędzla Jacka Malczewskiego.

W uporządkowaniu *rozbiegania* powyższych przykładów po sztuce całego XIX w. może być pomocna uwaga Mieczysława Porębskiego odnosząca się do stylu sztuki Grottgera: *Jest w tych kartonach być może zapowiedź jakiegoś nowego idącego już tylko za głosem wyobraźni symbolizmu, jest jednak również dość wyraźna rezygnacja z próby mniej czy więcej organicznego łączenia, równoważenia różnych poetyk*. Dalej: *zarysowuje się wyraźnie rozejście dróg, z których jedna, ta prozaiczno-metonimiczna, prowadzi ku impresjonizmowi i naturalizmowi, druga, symboliczno-metaforyczna, inicjuje antynaturalistyczny modernizm* [21]. Cytowane wyżej obrazy lokują się w jednym kręgu, kręgu sztuki końca XIX w., początków symbolizmu, sztuki najbliższej Wajdzie, skoro można spotkać jej wyraźne ślady w najbardziej charakterystycznych i oryginalnych partiach najlepszych jego dzieł. Na drogi artystyczne, których przemierzenie nie było pisane twórcy *Polonii*, wkroczył inny wielki piewca zrywu zbrojnego 1863 r., który wychował się na tamtych słynnych kartonach, Stefan Żeromski. Ten, postawiony wobec dylematu wyboru jednej z dróg, o których pisze Porębski, wybrał odpowiednik tej drugiej (w odróżnieniu od rówieśnika Grottgera, trzeciego artysty łączonego z powstaniem – Maksa Gierymskiego).

Wyznaczony obszar odniesień malarskich w filmie Wajdy znajduje uzasadnienie historyczne. Obecność reminiscencji Grottgerowskich w dziele pisarza, który się na nim wychował, cytaty z Goi, malarza odkrytego przez modernistów, dostatecznie się tłumaczą. Wypada wysnuć stąd wniosek, że głównym i bezpośrednim źródłem inspiracji przy realizacji filmu *Popioły* był sam utwór Żeromskiego, i to nawet w warstwie odniesień malarskich.

Jednym z ciekawszych dowodów na wierność Wajdy w stosunku do prozy Żeromskiego jest twórcze kontynuowanie zawartych w niej symboli. Tytuł powieści jest bogaty w znaczenia i znajduje wielorakie uzasadnienie w treści utworu. W *Popiołach* w różnych kontekstach powracają 21 razy słowa „popiół", „proch" i podobne – tworzą cały system znaczeń pokrywających się z sensem tej wielkiej powieści. *Tytuł „Popiołów" jest wielką metaforą, wieloplanowym i antytetycznym symbolem. Jest na pewno jednym z najoryginalniejszych w prozie światowej przykładów „obrazu romantycznego"* [22].

(...) „Święte Popioły" są jednocześnie symbolem dodatnim, symbolem wartości, których należy ze wszech miar bronić, i symbolem ujemnym, symbolem starego, które należy pokonać i zburzyć [23]. Scena śmierci księcia Gintułta – obraz jego ciała złożonego na łożu na podobieństwo sarkofagu pośród popiołów spa-

lonego dworu daje możliwość identycznej interpretacji, a modernistyczny charakter jego symboliki podkreśla obecność młodej, brzemiennej kobiety. Śmierć księcia jest tu jednocześnie pożegnaniem starego ładu i apoteozą zalet moralnych i patriotycznych jego najwybitniejszych przedstawicieli. Symbol popiołów pojawia się w kilku innych fragmentach filmu, szczególnie zaakcentowany został w scenie grzebania odartych z polskiego munduru zwłok kapitana Wyganowskiego pod murami Saragossy. Wyklęty przez własnych żołnierzy, także po śmierci zostaje odrzucony przez obcą ziemię. Wiatr rozwiewa piasek, którym Krzysztof Cedro bezskutecznie usiłuje zasypać nagie ciało ostatniego sprawiedliwego.

DARIUSZ CHYB

Popioły

POKOLENIE

[1] B. Michałek, *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino", 1975, nr 1, s. 30.

[2] Główne założenia teoretyczne realizmu socjalistycznego i jego realizacje filmowe omówił A. Ledóchowski, *Płótno obrazu – płótno ekranu*, „Kwartalnik Filmowy", 1964, nr 1-2, s. 41.

[3] A. Ledóchowski, *Odczytywanie rzeczywistości*, „Kino" 1969, nr 3, s. 12.

[4] A. Ledóchowski, *Płótno obrazu – płótno ekranu*, dz. cyt., s. 41-42. Spośród filmów powstałych w okresie schematyzmu najobficiej z XIX-wiecznego malarstwa realistycznego korzystał – ściśle się stosując do założeń doktryny – Aleksander Ford w *Młodości Chopina* z 1952.

[5] Tamże, s. 64.

[6] T. Sobolewski, *Wyjście z zaklętego kręgu*, „Film" 1979, nr 28.

[7] J. Urbaniak, *Krajobraz śmierci w wojennych filmach A. Wajdy*, w: *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*, Wrocław 1976, s. 10.

[8] A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 19-20.

[9] CUK – Centralny Urząd Kinematografii (1945-1956).

KANAŁ

[1] *Artysta potrafi przeżywać głęboko dramatyczne uczucia, aż nagle jedną plamą, linią, błyskiem światła zaczyna drwić z nich. (...) To samoobrona przed patosem* – określenie postępowania niektórych malarzy lat 50. użyte

przez Gryglewicza można w pełni zastosować w tej sytuacji. Zjawisko opisane szerzej w: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej*, s. 159.

2 A. Ledóchowski, *Płótno obrazu – płótno ekranu*, „Kwartalnik Filmowy" 1964, nr 1-2, s. 41-42.

3 Cyt. za: A. Kamińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 62.

LOTNA

1 A. Jackiewicz, *Powrót Kordiana*, w: *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968, s. 81.

2 B. Michałek, *Lotna*, „Nowa Kultura", 1959, nr 42.

3 Z. Kałużyński, *Koszmar kawaleryjski czyli koniec Polski szlacheckiej*, „Polityka", 1959, nr 43.

4 Tamże.

5 A. Ważyk (Przedmowa do), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.

6 Cyt. za: D. Ades, *Dadaizm i surrealizm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki współczesnej*, zebrali T. Richardson, N. Stangos, Warszawa 1980, s. 270.

7 J. Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności" i „przemijania" w poezji i sztuce*, w: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 105-136.

8 J. Peltz, *Reportaż romantyczny*, „Film" 1959, nr 45. Cyt. za: B. Mruklik, *Andrzej Wajda*, Warszawa 1969, s. 40.

9 To przysłowie przywołuje Mario Praz w interpretacji obrazu Pietera Brueghla *Upadek Ikara*, por.: M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 87 i 273. Notabene obraz ten wyraża te same treści co scena „z oraczem" w *Popiele i diamencie*. Por. przyp. 8, tamże.

10 Do zainteresowania tym malarstwem przyznał się Andrzej Wróblewski, a główny przedstawiciel formacji nauczycieli Wajdy sam przetłumaczył klasyczną pozycję dotyczącą malarstwa holenderskiego XVII w. – *Mistrzów dawnych* E. Fromentina.

11 Np. J. Białostocki, dz. cyt.

12 B. Mruklik, dz. cyt., s. 41-42. W podobny sposób interpretuje nowatorstwo malarstwa polskiego lat powojennych Mieczysław Porębski, por. wypowiedź krytyka cytowaną w: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska* 1945--1970, Warszawa 1975, s. 47.

13 H.H. Hofstatter, *Symbolizm*, Warszawa 1980, s. 201-210.

14 Tamże.

15 S. Ozimek, *Spojrzenie na „szkołę polską"*, w: *Historia filmu polskiego 1957-1961*, t. IV, Warszawa 1980, s. 67.

16 A. Helman, *Sarmata na płonącej żyrafie*, „Ekran" 1959, nr 42.

17 A. Breton, *Nadrealizm i malarstwo*, cyt. za: E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, tłum. Z. Bieńkowski, Warszawa 1977, s. 468.

18 Reżyser zrezygnował z planowanego w scenariuszu wstępu nawiązującego do *Psa andaluzyjskiego* (mrówki w dłoni). Por. cytat ze scenopisu w: S. Ozimek, dz. cyt., s. 61.

19 *Barok zrustykalizowany. Rozmowa z Tadeuszem Brzozowskim*, „Literatura", 19.07.1979.

20 B. Mruklik, dz. cyt., s. 42.

21 (Rozmawiał) B. Michałek, *Mówi Andrzej Wajda*, „Kino", 1968, nr 1, s. 42.

22 Twórczość Siergieja Eisensteina była bliska Wajdzie już od czasów studiów, czego najlepszy dowód stanowi temat jego pracy dyplomowej. Por. przyp. 24.

23 S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 79.

24 K. Nałęcki, A. Wajda, *Kompozycja obrazu w filmach dźwiękowych Eisensteina. „Aleksander Newski" i „Iwan Groźny cz. I"*, „Kwartalnik filmowy" 1952, nr 8.

25 J. Białostocki, *Statek szaleńców*, „Kino", 1979, nr 11, s. 52. Autor analizując film Miłosa Formana pisze o konieczności zrównoważenia idei i rzeczywistości w utworze alegorycznym.

26 S. Janicki, dz. cyt., s. 80.

27 Błędy, jakie jego zdaniem zostały popełnione przy realizacji, wymienia Wajda w: *O „Lotnej" i domu rodzinnym, okresie wojny i studiach*, „Kino", 1973, nr 3, s. 4-14.

28 Chodzi tu o postawę opisaną przez Wiesława Juszczaka, w: W. Juszczak, *Modernizm*, Warszawa 1977.

29 Podstawową wadą filmu wydaje się złe aktorstwo, a za wybór odtwórców ról odpowiedzialny jest reżyser.

30 K. Eberhardt, *Świadectwo prawdy, świadectwo mitu*, „Ekran", 1969, nr 35. Na marginesie tej uwagi można dodać, że Wajda długo nosił się z pomysłem „poprawienia" *Lotnej* przez ponowne podjęcie tematu. Próbą nawiązania do filmu z 1959 była bez wątpienia *Kronika wypadków miłosnych* z 1986.

POPIÓŁ I DIAMENT

1 E. Bryll, *Rozdziobią nas kruki, wrony*, „Film" 1958, nr 48.

2 T. Sobolewski, *Wyjście z zaklętego kręgu*, „Film" 1979, nr 29.

3 A. Jackiewicz, *Powrót Kordiana*, w: *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968, s. 64.

4 B. W. Lewicki, *Elementy analityki filmowej (tezy podstawowe)*, w: *Współczesne problemy metodologii filmu*, Katowice 1977, s. 21.

5 S. Janicki, *Krajobraz po bitwie*, „Kino" 1970, nr 5.

6 B. W. Lewicki, dz. cyt., ss. 21-22.

7 R. Barthes, *Trzeci sens*, „Kino" 1971, nr 11, s. 37.

8 *Żaden pług nie zatrzyma się z powodu śmierci człowieka* – przysłowie to przywołuje M. Praz przy okazji omawiania znaczeń obrazu P. Breughla *Upadek Ikara* (M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 87 i 273). Przysłowie to pasuje do sytuacji w filmie Wajdy, otwiera interesującą perspektywę przy tropieniu tradycji ikonograficznych tego obrazu. Por. też analogiczną scenę w *Lotnej* i przypis 9 w rozdziale *Lotna*.

9 (Rozmawiał) B. Michałek, *Mówi Andrzej Wajda*, „Kino" 1968 nr 1, s. 42.

10 S. Ozimek, *Konfrontacja z Wielką Wojną*, w: *Historia filmu polskiego*, t. IV *1957-1961*, Warszawa 1980, s. 46.

11 S. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 33.

12 M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Warszawa 1971, s. 127.

13 Tamże, s. 113.

14 Tamże, s. 114.

POPIOŁY

1 Przebieg polemik został opisany w: *Historia filmu polskiego*, t. V *1962-1967*, Warszawa 1985, s. 28-33, 227-229.

2 A. Ledóchowski, *Odczytywanie rzeczywistości. Sylwetka operatora Jerzego Lipmana*, „Kino" 1969, nr 3, s. 13.

3 B. Mruklik, *Andrzej Wajda*, Warszawa 1969, s. 78.

4 J. Białostocki, *Temat ramowy i archetypiczny: psychologia i ikonologia*, w: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 160.

5 M. Porębski, *Styl wieku XIX*, w: *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 129.

6 A. Ledóchowski, dz. cyt., s. 11.

7 M. Porębski, dz. cyt., s. 141 i n.

8 H. H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1980, s. 143.

9 Tamże.

10 M. Rzepińska, *Historia koloru*, Warszawa 1979, s. 103.

11 M. Porębski, dz. cyt., s. 142.

12 A. Ledóchowski, dz. cyt., s. 11.

13 Asystent reżysera Andrzej Żuławski relacjonował problem autorów, jak zrobić, aby *filmując – nie ulec statystom, pirotechnice, guzikom, które trzeba wytłoczyć kawalerii? Jest to wielka troska Wajdy, tym bardziej że batalistyczne doświadczenia naszej kinematografii sprowadzają się – na dobrą sprawę – do jednej grunwaldzkiej bitwy*. A. Żuławski, *Dziennik Popiołów* „Film" 1964, nr 11, cyt. za: B. Mruklik, dz. cyt., s. 71.

14 *Wajda nie chciał posługiwać się elementami tradycyjnie hiszpańskimi: czarnymi kapeluszami, chustami w stylu pirackim. W jakiejś uwadze na szkicu roboczym pisze, że ci hiszpańscy chłopi powinni być podobni raczej do biednych chłopów ruskich, aby byli prawdziwi i prości*. B Mruklik, dz. cyt., s. 78.

15 Na różnicę pomiędzy takimi sposobami obrazowania zwraca uwagę M. Praz porównując *Angielskie jesienne popołudnie* Forda Madoxa Browna (niemal rówieśnika Grottgera) i *Łąkę w San Isidoro* Goi: *W obrazie Browna (...) oko malarza traktuje jednakowo wszystkie szczegóły, podobnie jak obiektyw aparatu fotograficznego, podczas gdy Goya koncentruje swą uwagę na pewnych obszarach przedstawianej sceny, całą zaś resztę traktując ogólnikowo*. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 224-225.

16 *„Popioły". Z Andrzejem Wajdą rozmawia Janina Zdanowicz*, „Polityka" 1965, nr 38, s. 11; cyt. za: W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 193-194.

17 K. Piwocki, *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII w.*, Warszawa 1977, s. 341.

18 A. Haładuda, *Historia w „Popiołach" Andrzeja Wajdy*, w: *W kręgu filmu polskiego XXXV-lecia*, Wrocław 1981, s. 161.

19 *Ze słowem „superfilm" ostrożnie, reżyser Andrzej Wajda o „Popiołach"*, „Ekran" 1965, nr 40, s. 3; cyt. za: W. Wierzewski, dz. cyt., s. 181.

20 R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 355.

21 M. Porębski, dz. cyt., s. 191.

22 J. Paszek, „Pamiętnik Literacki", LXII, 1971, z. 3, s. 51.

23 J. Paszek, dz. cyt.

W OCZACH FRANCUZÓW

Krajobraz po bitwie

Wajda, czyli polski los

JEAN-LUC DOUIN

W Polsce zapanowało święto. Wybór Karola Wojtyły na papieża zwraca cudem boskim *głos Kościołowi milczenia* [1]. Zaciętość Lecha Wałęsy i osiągnięte dzięki niej zwycięstwo wolnych związków zawodowych przywróciły sens fladze i hymnowi, narodowym symbolom, o których bierna i zniechęcona młodzież jakby zapomniała [2]. Wydobycie z rzeki zapomnienia twórczości Czesława Miłosza, laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w roku 1980, przypomniało o tym, że artyści, intelektualiści, spadkobiercy wielkiego Mickiewicza zawsze byli duchowymi przywódcami narodu, który przywykł do wygnania.

Potrzeba było już tylko Andrzeja Wajdy, by wykpić Hitlera przypominając, że Polska nie stała się *dawno zapomnianą nazwą, obecną jedynie na starych mapach.*

Głos Wajdy uzyskał szeroki rezonans dzięki łaskawości jury XXXIV Festiwalu w Cannes. Reżyser, który dlatego, że mecenasom sztuki i przedsiębiorcom filmowym brakowało odwagi, a szeroka publiczność nie znała go wcale, istniał jedynie w wąskim kręgu cichych wielbicieli, w końcu otrzymał najwyższą rekompensatę: Złotą Palmę za film *Człowiek z żelaza.* Wziął tym samym wspaniały odwet, bo jeżeli pamiętamy, że zanim został tak godnie przyjęty w Cannes, wcześniej wraz z filmami *Człowiek z marmuru* i *Bez znieczulenia* musiał doznać upokarzającej porażki; podobnie było w 1966 r., kiedy *Popioły* zostały zaprezentowane w rozrywkowo-towarzyskiej atmosferze, a także w 1973 r., gdy z pogardą odrzucono prośbę Wajdy, by pokazać poza konkursem jego *Wesele*, tak jak pokazywano filmy Bergmana i Loseya.

Trzeba było jakoś usprawiedliwić to skazanie artysty na bezterminowy pobyt w czyśćcu, więc najsilniejszym argumentem przeciwko niemu stały się stwierdzenia o nadzwyczaj „narodowym" charakterze jego filmów. I tak powoli zaczęto wierzyć, że Wajda był bardziej polski niż Bergman szwedzki, niż Fellini był włoski, Buñuel hiszpański, a Welles amerykański czy w końcu Jancsò węgierski. Że bez znajomości historii Polski, historii faktów i złudzeń, oglądanie Wajdowskich puzzli było stratą czasu. Zresztą i sam Wajda podsycał zuchwale ten mit: *Kiedy realizowałem swoje filmy, nie miałem najmniejszego pojęcia o tym, co mogłoby zainteresować widza za granicą. Nie miałem ani chęci, ani możliwości wyszukiwania tematów, które byłyby chwytliwe poza Polską. Moje filmy są filmami przede wszystkim polskimi, filmami o Polakach, zrobionymi dla Polaków.*

Bo i Andrzejowi Wajdzie też zależy na zachowaniu tej etykietki. Jako przewodniczący stowarzyszenia polskich filmowców, tyleż ambasador, ile wizjoner, Wajda jest oficjalnym przedstawicielem kraju, który wielekrotnie był redukowany do dyplomatycznego niebytu. Najwyższą racją stanu dla Polski jest po-

wtarzanie pełnym głosem dowodów swej tożsamości. Aby być Polakiem, nie wystarczy mieć narodowość. Bycie Polakiem to przeznaczenie: oznacza ono, że jest się skazanym na męczeństwo i opór. *Polak, wzniosły w cierpieniu, osłabiał potęgę swych ciemiężców, oddając życie* – pisał Balzac. Nigdy żaden kraj nie był tak często podbijany, dzielony, gnębiony, szarpany, jak Polska. Nigdy żadnego narodu nie pozbawiano tak regularnie prawa do istnienia. Od swego zarania, kiedy w X w. powstało królestwo Polski, zmuszone ono było nieprzerwanie w całej swej historii mobilizować siły na swych granicach, musiało nauczyć się godniej umierać niż żyć. Łupiona przez niemieckich osadników, mongolskie hordy, szwedzkich i rosyjskich żołnierzy najemnych, przez Węgrów, Turków i rycerzy Zakonu Krzyżackiego, Polska nigdy nie przestała być dla swoich sąsiadów kartą przetargową.

To w tych warunkach, naznaczonych piętnem tragizmu, zrodziła się skłonność Polski do heroizmu, rozpaczliwy kult szaleńczego trwania w uporze, którego piękno i daremność zarazem odmalował Wajda, *opiewając elegancję gestu i ujawniając jego bezcelowość* [3]. Ten upór sięgnął zenitu wraz z szalonym romantyzmem, będącym wyrazem wyniosłej i nie dającej się wykorzenić miłości do Ojczyzny, artystycznym zrywem, który miał zastąpić brak narodowego bytu. Albowiem polski romantyzm, bardziej niż jakikolwiek inny, jest powiązany z wydarzeniami historycznymi. Wielcy polscy poeci romantyczni przebywają na emigracji. Pierwszym ważnym przedsięwzięciem po powstaniu listopadowym 1830 r. będzie gromadzenie spuścizny kulturowej, zbieranie dokumentów zaświadczających o istnieniu polskiej cywilizacji. Drugim, o charakterze politycznym, będzie literatura Brodzińskiego, Mickiewicza, Malczewskiego, Zaleskiego, Goszczyńskiego, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Kraszewskiego i innych. Jest to literatura walki, wezwanie do działania. Ci, którzy nie mogli wziąć udziału w powstaniu, z pasją i zapałem walczyli słowami. Zawzięcie pragnęli piórem zrobić to, czego nie uczynili szablą.

Wajda zawsze był wierny takiemu właśnie romantyzmowi, ale i duchowi Młodej Polski z jej heroldem, Stanisławem Wyspiańskim. Jego bohaterowie to samotnicy w konfrontacji z szalejącymi burzami, które wstrząsają Matką Ziemią. Śnią o wielkiej rewolucji politycznej, która uwolniłaby świat od wszelkiego terroru, usiłują zakłócić tę nieznośną logikę wieku porażonego przez wielkich kapłanów determinizmu, wieku wyznaczanego przez idee porządku i rozumu. Swój herb na powrót próbują pozłocić symbolizmem i uduchowieniem.Chcą uczynić w końcu swoją ojczyznę miejscem znośnym, gdzie da się żyć. Są to „orędownicy wolności". *Pokolenie* to opór wobec okupanta; *Kanał* – sławienie walki wyzwoleńczej; *Samson* to wyrzuty sumienia z powodu tego, że nie znaleźliśmy się po stronie naszych braci-ofiar; *Popioły* – nadzieja na niepodległość i uświadomie solidarności z ujarzmionymi mniejszościami narodowymi; *Wesele* – wezwanie do powszechnego zrywu i przywołanie mitycznych i irracjonalnych widm, nawiedzających polskie sumienia.

I tak, w sposób całkowicie naturalny, Wajda odnawia mesjanizm swoich przodków. *W kraju, gdzie nie ma prawdziwych instytucji prawnych, nie ma prawdziwego parlamentu, artysta pełni rolę politycznego przywódcy*, staje się *czymś więcej niż autorem: staje się prorokiem*. Magiem, przewodnikiem. Strażnikiem „polskości". Pamięcią i rzecznikiem narodu.

Podobnie jak Mickiewicz swoimi dziełami i przemyśleniami spłacał dług za to, że przebywał za granicą, podczas gdy jego rodacy ginęli w ogniu walki, Wajda zaangażuje się bezgranicznie w stworzenie epopei filmowej o przetrwaniu swojego narodu, po tym jak on sam w ruchu oporu brał udział jedynie jako zaledwie łącznik przenoszący dokumenty.

Pełniłem zupełnie niegroźną funkcję – wyzna później. – *Niemcy nie złapali mnie. Dlatego moje filmy wojenne są czymś w rodzaju przeprosin za ryzyko, na które ja nie byłem wystawiony, za niebezpieczeństwo, na które inni byli narażani, podczas gdy mnie udało się szczęśliwie uniknąć spotkania z okrucieństwem* [4]. *Całe moje pokolenie nosiło znamiona zbrojnego konfliktu z 1939 r. Mnie wojna oszczędziła. To jeden z ważniejszych powodów, dla których o niej opowiadam. To prawie mój obowiązek* [5] – doda jako człowiek honoru.

Od tego czasu herold kina politycznego zręcznie wiąże życie prywatne swych bohaterów z publicznym – dziennikarza z *Bez znieczulenia* rujnuje równocześnie usunięcie go z pracy i separacja z żoną, zakłócenie podświadomości idzie w parze z kryzysem politycznym. Wajda postanawia wiązać stale człowieka z historią, analizować związki jednostki ze zbiorowością, z państwem. Eliminując zbyt intymne motywy działania swych bohaterów, często zakładając, że miłość odzwierciedla ich postawę obywatelską (w *Pokoleniu* miłość staje się motywem działania rewolucyjnego; to dlatego, by móc nadal kochać młodą działaczkę, która go fascynuje, bohater Wajdy rzuca się w wir walki podziemnej), osacza wszystko, co sprzyja rozwojowi systemów totalitarnych, podkreśla udręczenie tych wszystkich, których akty buntu nie usuwają ciemności. *Gdybym miał wskazać myśl przewodnią w całej mojej twórczości, myślę, że byłaby to walka i zdobywanie wolności przez człowieka. Zawsze, gdy wolność jest w zagrożeniu. Najczęściej walka ta kończy się porażką.*

Tymczasem, chociaż niektórych mocno zaskoczył w *Człowieku z marmuru* tupet Wajdy ukazującego zdobywanie świadomości przez robotnika stachanowca i demaskującego stalinowskie mity, my odkrywamy także, że ten, którego już posądzono, że tchórzliwie skrył się za fasadą narodowej literatury, bardzo wcześnie miał śmiałość podejmować tematy przemilczane: bezczynność sowieckiej armii podczas powstania warszawskiego zdławionego przez Niemców (*Kanał*), wojna domowa, która rozgrywała się aż do 1948 r. między Polakami z Armii Krajowej, przeciwnikami komunizmu, a Polakami z Armii Ludowej (*Popiół i diament*), polski antysemityzm (*Samson*). Dostrzeżemy także kwestionowanie bezcelowego bohaterstwa, a – w szerszym wymiarze – estetycznego bohaterstwa socrealizmu w *Kanale* czy w *Lotnej*; zauważymy olbrzymi portret Stalina odwrócony do ściany już w *Popiele i diamencie*. Od początku Wajda dowodził pięknego idealizmu, który pozwolił mu uwydatnić różnicę między historią, jaką sobie można było wyobrażać, i historią rzeczywistą ujmowaną z całym jej rozdarciem i falami wielkiego poświęcenia.

I tak oto Wajda ukazuje nam się jako człowiek rozdarty, przepojony uczuciami, dzięki którym pozostaje wierny narodowi, który przeszedł chrzest romantyczny, jako człowiek poddawany presji myślenia o konieczności przetrwania i o potrzebie rozsądku, sugerującego budowanie nowego świata przez mariaż z socjalizmem. Z jednej strony Wajda zagłębia się w tworzenie rozdzierającego fresku z odcieniem goryczy: pokazuje bohatera umierającego na gruźlicę,

nawiedzanego przez Erosa w *Brzezinie*, pielgrzymkę młodego uwodziciela w *Pannach z Wilka*. Dodajmy do tego *Kanał*, gdzie młoda, zakochana dziewczyna nie chce pozostawić swojego ukochanego i wraz z nim skazuje się na śmierć; *Popiół i diament*, gdzie kochankowie uprawiając miłość rozmawiają o wojnie i deportacji; *Samsona*, gdzie każdy związek miłosny może być tylko krótkotrwały, gdyż jesteśmy w świecie, w którym nie ma nadziei, w świecie, w którym śmierć czai się za drzwiami. Z drugiej strony, Wajda reaguje przytomnie, świadomie wznieca polemiki, kwestionuje sens pompatycznej idei heroizmu, oskarża śmiertelne pojękiwania historii, krytykuje dogmaty i żąda dla bohaterów całkiem nowej świadomości politycznej.

Z jednej strony godzi się na fatalizm, bezskuteczne poświęcenie, odwołuje się do symboli, do świata wyobrażeń i chce znaleźć wraz z Norwidem *na dnie popiołu gwiaździsty dyjament, wiekuistego zwycięstwa zaranie* i brnie jak w *Piekle* Dantego *w najgębszą otchłań*, w *straszliwym kanale, którym spływają zebrane ze wszystkich ścieków nieczystości*. Z drugiej zaś piętnuje bezowocność wysiłków, pragnie uczynić swoim najwspanialszy ze światów, domaga się prawa do dumy ze swej przeszłości, nie czując się jej niewolnikiem.

Czy Polska zdradza swe ideały, zamieniając uniform feudalizmu, militaryzmu i mistycyzmu na zgrzebny płaszcz kolektywizmu? Czy Polak traci swą duszę przechodząc niepostrzeżenie od romantyzmu do socjalizmu? Oto pytanie, które jak zmora dręczy całą twórczość Wajdy. I nagle, po obejrzeniu *Człowieka z marmuru*, mieliśmy wszelkie prawo zastanawiać się, czy Wajda nie wycofuje się ze swoich ideałów. Pierwszy raz, wydaje się, rezygnuje z tragizmu romantycznego, by określić się jako artysta sławiący wytrwałość. Ów zwrot w jego twórczości potwierdza *Człowiek z żelaza*: jest to zwycięstwo czyste, bez skazy, początkujące nową erę... Czyż nie pamiętamy śmiesznego i wzruszającego zarazem Andrzeja Wajdy, który występując w telewizji, pod koniec 1980 r., stanął na środku studia i jako przewodniczący Stowarzyszenia Filmowców Polskich nakłaniał swoich przyjaciół, Romana Polańskiego i Andrzeja Żuławskiego, do powrotu do kraju?

W rzeczywistości nie ma żadnej różnicy między wygnaniem a królestwem. Trzeba by przejść po trupie Polaka, by wyrwać z niego romantyzm. A czy już w *Dyrygencie* Wajda nie próbował z całą siłą udowodnić, że nie da się pogodzić Nowego ze Starym? Nie wynaleziono niczego lepszego od romantyzmu, by zwalczać barbarzyństwo, ocalić Pamięć, a więc i Historię. Jest to kiełkowanie światów, które dopiero zostaną wymyślone, katalizator utopii, symbol antytotalitaryzmu. Wajda pozostaje romantykiem, gdy jak Hugo, piętnuje socjalizm, ustrój, który *pod pretekstem równego rozdziału dóbr, wszystkich pozbawia wolności*. Wajda nadal będzie romantykiem, kiedy – jak to doskonale ujął Michel Le Bris – uwierzy w ojczyznę, nie tę z encyklopedii, zdefiniowaną jako *władza, która podporządkowuje swoim prawom zarówno tych, którzy skazują w jej imieniu, jak i tych, którzy są jej poddanymi*, co za tym idzie, *ojczyzna nie może istnieć w państwach podbitych*; uwierzy w ojczyznę *rycerzy w drodze po Świętego Graala, w duchowe Jeruzalem Miltona i Williama Blake'a, we wszystko, co oznacza na tym świecie rozłam, by przypominać o konieczności odbudowania świątyni, między Ziemią i Niebem, świątyni, w której ludzkość mogłaby w końcu odnaleźć wolność... w duchowe centrum świata, gdzie zła ziemia, co pali mnie i rani, jak droga mego*

wygnania, miejsca moich błędnych peregrynacji, przemienią się w dom, by móc wreszcie ugasić pragnienie jasną jak kryształ wodą prawdziwego życia, w tajemniczy Synaj, Szmaragdową Skałę, Wyspę Światła na gwieździstym oceanie, Wyspę skarbów... [6]

Po *Ziemi obiecanej* nazwany rasistą; przez władze partyjne zmuszony do wycięcia z *Człowieka z marmuru* finałowej sceny, uznanej za zbyt dwuznaczną; posądzony o mizoginię po filmach *Polowanie na muchy* i *Bez znieczulenia,* Wajda nie waha się niepokoić rodaków, drażnić młodzieży w swoim kraju. Reżyserując w Paris-Nanterre przepiękną sztukę teatralną Witkiewicza *Oni*, polski mistrz nie obawiał się pomnożyć dwuznaczności, przedstawiając ofiary represji artystycznej jako dekadentów, zamieniając płeć bohaterów, by w ten sposób zetrzeć perspektywę erotyczną, nadając technokratom realizmu socjalistycznego postać harpii. Dzięki takiemu tupetowi jest artystą uniwersalnym. Wajda zajmuje dziś w kinie miejsce podobne do miejsca zajmowanego przez Sołżenicyna w literaturze.

Z tą jednak różnicą, że Wajda nie jest tak naprawdę dysydentem. Uważany za sumienie polityczne swojego kraju, pozwala sobie przemycać cierpką krytykę reżymu do swoich „oficjalnych" obrazów, lecz broni się niestrudzenie przed posądzaniem go o jakiekolwiek intencje kontestatorskie. *Nie myślcie, że zamierzam zerwać z moim krajem, co to, to nie!* Podejmuje się żarliwej krytyki nawet za cenę tego, co jego przyjaciel Andrzej Żuławski nie waha się nazwać kłamstwami, dozowanymi subtelnie, co dowodzi tylko, że w stopniu doskonałym opanował sztukę taktyki politycznej: *Wajdzie trudno cokolwiek zarzucić. Nigdy nie zrobił filmu, którego musiałby się wstydzić. Przeciwnie: zawsze jako pierwszy miał śmiałość ryzykować. A jednak aż do powstania „Solidarności", wisiał u niego na ścianie list gratulacyjny, własnoręcznie podpisany przez Gierka. Jak to rozumieć? A tak, że nie był człowiekiem ani Gierka, ani tym bardziej Gomułki czy Stalina. Znaczy to po prostu, że Wajda ma dwa talenty: jeden artystyczny, a drugi polityczny...*

Człowiek z marmuru spodobał się Gierkowi, bo jest to film, który w pełni uzasadnia jego dojście do władzy. Kwestionuje formy rządzenia sprzed epoki Gierkowskiej, nie negując ich podstawy. Proszę zwrócić uwagę, że Polska Gierkowska jest tu przedstawiana bardzo starannie. Widzimy największą fabrykę nie wiadomo czego na świecie, filmowaną z lotu ptaka, proszę bardzo! Widzimy gigantyczne dźwigi, wspaniały port, autostrady, reżysera filmowego, który mieszka w okazałej willi. Krótko mówiąc uroczy kraj. Otóż, trzy lata później, zrozumiemy, że taki kraj nigdy nie istniał. Że tamta fabryka produkuje buble, a w autostradzie są dziury... oto jaką cenę płaci Wajda za ujawnianie okrucieństw stalinizmu: kłamie [7].

Oczywiście, byłoby lepiej, gdyby Wajda nakręcił *Człowieka z marmuru* w 1956, albo w 1970 r. Idealnie by było, gdyby ten film wiernie odzwierciedlał nie tylko rzeczywistość stalinowską, ale także trudności za czasów rządów Gierka. Czy Wajda mógł to zrobić? W swym biegu do Historii, Wajda umiejętnie korzystał z okresów odwilży, by zaświadczać o walce swojego pokolenia. Z *Człowiekiem z żelaza* udało mu się dogonić wydarzenie, dzięki temu, że co dzień poprawiał (w zależności od rozwoju zdarzeń) wcześniej przedstawiony władzom scenariusz, że oddawał prymat słowu, wyróżniając magnetofon kosztem pędzla (...)

Wystarczy wspomnieć przy nim o baroku, a już się unosi: *Chętnie zamieniłbym kilka symboli narodowych, jak szable, białe konie* i inne widma na garść symboli erotycznych z *podręcznika Freuda. Ale problem polega na tym, że nie czuję się na siłach wejść w ten inny świat. Sytuacja jest beznadziejna. Zbyt późno to odkryłem* [8]. Tak naprawdę Wajda miałby nie lada kłopot, chcąc zanegować swoje przywiązanie do estetyki ciągłego ruchu, obfitości symboli i ornamentów, ognia i śniegu, maski i grobu. Jakże inaczej rozumieć na przykład *Brzezinę*, jeśli nie jako zryw śmiertelnie chorego, który pragnie kochać, tańczyć do utraty tchu, by prawdziwie żyć, zanim spadnie zasłona przeznaczenia? Jak mówić o wspaniałej scenie morderstwa starego działacza komunistycznego w *Popiele i diamencie*, kiedy zatacza się on i pada do kałuży, a w tej samej chwili wybuchają na niebie sztuczne ognie? Jak inaczej pojmować *Lotną*, jeśli nie jako obraz arystokracji i wojskowych odchodzących w nicość? A *Krajobraz po bitwie* czy nie jest żałobną elegią dedykowaną kulturze roztrwonionej, obróconej w pył, bezpowrotnie umarłej?

Dzięki Bogu, w filmach Wajdy nie ma przerostu akademickich ćwiczeń narzucanych przez formalizm plastyczny, tak rozpowszechniony w krajach Europy Wschodniej, nad surowością stawianych tez. W bardzo barwnym artykule Jerzy Płażewski rozpaczał kiedyś, że w żaden sposób nie może się doszukać w polskim kinie ani krzty fantazji, a marzyło mu się otwarcie nowych źródeł inspiracji: *Niechby to były opowieści o życiu erotycznym mrówki albo o znaczeniu popołudniowej sjesty, albo jakaś historia napastnika napadniętego przez południowy wiatr*, ironicznie bredził, zanim stwierdził w końcu, że polscy reżyserzy doskonale pojęli lekcję: *Problemu nie ma. Przede wszystkim nie należy poruszać żadnych problemów. Problemy są jak opium dla ludu* [9]. I dodawał jeszcze, że w Polsce nie znajdzie się nikt taki, jak Cecil B. de Mille, Jacques Tati, René Clair, Gene Kelly czy Hitchcock. Najsilniejsze są tradycje społeczne i narodowe, ale istota problemu polega prawdopodobnie na tym, że kino polskie, choć nie potrafiło wydać na świat burleski, wodewilu, komedii muzycznej czy szarady kryminalnej, to jednak z sukcesem wyzwoliło się ze swoich aksjomatów. Właśnie Wajdzie udało się przejść od obrazu walki zbrojnej do adaptacji literackich, od realizmu do poetyckiej ody, od osobistych wyznań do eseju politycznego, a nawet do science-fiction.

My niewinni młodzi czarodzieje szukajmy [trucizny], by otruć własne swe nadzieje – pisał Mickiewicz. Oto jeszcze ta spirala, w którą popada Wajda wraz ze swoją poetycką kamerą. Wszędzie w płomienne uniesienia wplątane są bunt i śmierć. Powstańcy z *Kanału* czołgają się w zgniliźnie piekielnych wód, by nigdy nie dojść do światła; w *Popiele i diamencie* osamotniony bohater dogorywa na zwałce śmieci, a wcześniej jest pokazywany tuż obok figury ukrzyżowanego Chrystusa zwisającego głową w dół w zrujnowanym kościele; osaczony Żyd w *Samsonie* skrywa się w karnawałowym korowodzie; młoda Żydówka, w *Krajobrazie po bitwie*, zanim dosięgnie ją zbłąkana kula, ulega miłosnym uniesieniom, naga pośród zwiędłych liści; wiejska zabawa w *Weselu* to na przemian wirujący taniec, obłęd podsycany upojeniem i wyłanianie się zjaw, posłańców z zaświatów. Pławimy się w czystym romantyzmie. Jesteśmy już tylko o krok od halucynacyjnych wizji, frenetycznych maskarad Goi, od *wyrzucanych na brzeg oceanu sinych trupów* [10] Géricaulta, chaotycznego wrzenia, świetlistych wibra-

cji, konwulsyjnych pocałunków, od przeraźliwych i niedostępnych rajów Delacroix. Romantyzm i barok krążą w parze.

Wajdzie taka interpretacja nie odpowiada. Na stwierdzenie, że jedną z podstawowych cech jego filmów jest *barokowość formy,* reaguje tak: *Może wynika to z moich upodobań do intensywnych, różnorodnych zestawień, do zagęszczonego świata. Dzisiaj trudno mówić o baroku, należałoby raczej mówić o nadrealizmie, a dopiero potem o jego rodzicach. Jednym z nich był barok. Nie sposób bez tego wyobrazić sobie np. malarstwa Salvadora Dali* [11].

Niech i tak będzie. Wajda jest surrealistą, gdy pojawia się biały koń w salonie albo rozpryskują się strugi kwi i przemieniają rzeczywistość: ćwiartki świeżego mięsa, wielki czerwony kwiat, trumna wypełniona purpurowymi jabłkami, pocisk, co wybucha w wiśniowych kiściach w *Lotnej.* Zwłoki ludzkie w błocie i nieczystościach. Nie zapomnijmy przy okazji, że Wajda odebrał solidne wykształcenie plastyczne. *We wczesnej młodości pracowałem najpierw u bednarza, a potem u ślusarza* – wspominał często – *a w wolnych chwilach, pomagałem malarzom ozdabiać kościoły i to prawdopodobnie rozbudziło we mnie zamiłowanie do malarstwa... Po wyzwoleniu uzupełniłem wykształcenie i zapisałem się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, by studiować malarstwo...* [12]

Najmniej trudności sprawia mu powoływnie się na pokrewieństwo, które przybliża go do Luisa Buñuela. I u jednego, i u drugiego artysty odrażająca śmierć zamienia się w widowisko. Agonia bohatera w *Popiele i diamencie* przypomina końcową sekwencję z *Los Olvidados,* okropne zbliżenie młodej dziewczyny z obciętą nogą w *Kanale* zapowiada *Tristanę.* To tylko zbieg okoliczności: *Ten, kto pierwszy porównał kobietę do kwiatu, był geniuszem, a drugi – już tylko głupcem* – broni się Wajda. Ograniczmy się zatem do stwierdzenia, że dwaj geniusze dziesiątej muzy czują to samo zamiłowanie do przemocy, do symboli, poetyckiego montażu, do okrucieństwa detalu. Mają *potrzebę wznoszenia się ponad banalne znaczenie rzeczy,* odruch ucieczki przed *uzasadnianiem pewnych sytuacji.*

Wajda bezustannie maluje życie jak rozświetlony pokój z katafalkiem, jednocześnie pędząc aż do utraty tchu w poszukiwaniu nie istniejącego Złotego Wieku.

JEAN-LUC DOUIN

Tłum. GRAŻYNA STRYSZOWSKA

---

[1] Myśl pewnej starej zakonnicy polskiej cytowana w „Le Point", z 23 X 1978.

[2] *Pierwszy raz w życiu czuję się Polką. Jak to wytłumaczyć: sztandar, hymn narodowy dawniej dla mnie nic nie znaczyły, puste słowa, dzisiaj nabrały znaczeń...* – stwierdza 18-letnia studentka filozofii, w „Nouvel Observateur", z 18 XI 1980.

[3] W: R. Prédal, *Le rapprochement des contraires, figure majeure de l'architecture filmique chez Wajda,* „Etudes Cinématografiques", nr 69-72 (tekst drukowany w niniejszym numerze „Kwartalnika Filmowego" – przyp. red.).

[4] Wywiad przeprowadzony przez B. Michałka.

[5] W: „France-Pologne", nr 137, tekst publikowany w „Image et Son", nr 170-171.

[6] *Paradis Perdu,* Paryż, Grasset, seria „Figures".

[7] „Télérama", nr 1637, 27 V 1981.

[8] Wywiad przeprowadzony przez B. Michałka.

[9] „Cahiers du Cinéma", nr 96.

[10] E. Faure, *L'art moderne.*

[11] Stanisław Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie,* Warszawa 1962, s. 79.

[12] „Cinéma", nr 45.

Druk za: Jean-Luc Douin, *Wajda*, Edition Cana, Paris 1981.

Spazmy agonii

Kanał i *Popiół i diament*, czyli powrót ekspresjonizmu

PHILLIPPE PARRAIN

W kinie akcji istnieją dwa rodzaje śmierci. Pierwszy, właściwy – śmierć następuje szybko, natychmiast; jest to śmierć kogoś obcego, wroga, Indianina, którego ciało zostaje niezwłocznie usunięte z pola widzenia. I drugi rodzaj śmierci – gdy umiera bohater (lub raczej antybohater, bo przecież bohater nie umiera nigdy): czołga się po ziemi, dyszy, podnosi się i znów pada, a kamera rejestruje jego ostatnie, agonalne rzężenie pośród świateł nocy, ruder i ścieków. Paul Muni, Cliff Robertson, Orson Welles i wielu innych przeżywało na ekranie te ostatnie chwile, gdy człowiek jest już tylko organizmem biologicznym i na krawędzi całkowitego unicestwienmia rozpaczliwie próbuje wyrwać śmierci i przedłużyć ostatnie tchnienia życia. We Francji nową wersję tej sceny pokazał Belmondo. W kinie polskim, w zakończeniu *Popiołu i diamentu*, rankiem, gdy wstaje dzień, jesteśmy świadkami nie kończących się konwulsji Zbigniewa Cybulskiego, który umiera pośrodku ogromnego wysypiska śmieci.

Tę długą i przejmującą scenę agonii chętnie nazwiemy ekspresjonistyczną; określenie to nasuwa się stale, gdy próbujemy zdefiniować dzieło Wajdy. Przymiotnika tego używa się i nadużywa w pracach dotyczących kina, przypisując mu wszelkie możliwe znaczenia. Słowo „ekspresjonistyczny" jest rodzajem estetycznego bieguna, w stosunku do którego sytuuje się dany film, w związku lub bez związku ze szkołą niemiecką lat dwudziestych. Wydaje się więc, że warto, mówiąc o obu filmach Wajdy, doprecyzować nieco owo pojęcie, wskazać, do czego się ono odwołuje, niezależnie od wszelkich znaczeń, jakie chcemy mu nadać. Będziemy je tu rozważać przede wszystkim jako postawę, jako estetyczny punkt widzenia. Zaczniemy zaś od sytuacji, o której wspomnieliśmy na początku – czyli od śmierci.

Jak należy interpretować śmierć Maćka? Do czego zmierza Wajda, czyniąc z niej spektakl? Czy chodzi jedynie o przedstawienie i napiętnowanie, w jasno określonym kontekście społeczno-historycznym, zachowania opartego na wybujałym indywidualizmie i pomieszaniu wartości? O pokazanie absurdalnej postawy pokolenia wykolejonego przez bieg wydarzeń, zmierzającego ślepą uliczką i skazanego na eliminację w społeczeństwie, które nie potrzebuje już zabójców, lecz budowniczych i organizatorów? Jednakże orzekanie o sytuacji lub próba poszukiwania sposobu, który pozwoli rozwiązać problem społeczny, nie wymaga tak długiego przeciągania śmierci bohatera. Nawet w filmach takich jak *Zmysły* czy *Lampart*, bohaterowie w momencie schyłkowym swego życia, w chwili klęski, pokazywani są przez kamerę z uwagą i sympatią, ale i z zachowaniem dystansu historycznego, i pozwala się im, choć nie bez nostalgii, oddalić się od kamery

i ustąpić miejsca innym. Tymczasem kamera Wajdy nie opuszcza ani na chwilę potykającego się Maćka, sunie za nim i aż do ostatniej chwili, z jakąś wściekłością trzyma go w planie ogólnym. Trzeba zresztą jasno powiedzieć, że *Popiół i diament* przedstawia nam zaledwie jedną stronę medalu, tylko w tle szkicuje obraz społeczeństwa, które trzeba odbudować i które domaga się usunięcia Maćka. Wajda pozostawia nas ze spektaklem śmierci Maćka, z perspektywą ruin i zgliszczy. Tu właśnie musimy szukać konkluzji i morału filmu. Więcej nawet: nie interesując się trafnością przedstawienia kontekstu historycznego, autor aluzyjnie sugeruje (później uczyni to bardziej wprost w filmie *Niewinni czarodzieje*) zachwianie równowagi, bankructwo społeczeństwa powojennego [1]. Śmierć nie została tu ukazana w opozycji do nadziei, do perspektywy otwarcia się ku nowemu życiu. Wajda wyolbrzymia śmierć i wszystko do niej dostraja.

Czy można zatem powiedzieć, że Wajda uprawia „sztukę zaangażowaną"? Wiemy, że kino społeczne to nie tylko „filmy z bohaterem pozytywnym", w których wszystko zawsze kończy się jak najlepiej w najlepszym z możliwych światów; przeciwnie, często lepiej uprawiać kino krytyczne i obnażać wady oraz upadki społeczeństwa... Lecz śmierć Maćka byłaby wielce niejasnym oskarżeniem. Przeciw komu, przeciw czemu? Dlaczego? Jest równie daremna i rozpaczliwa, jak ów pistolet, który w finale filmu *Kanał* Zadra, żywcem pogrzebany pod gruzami Warszawy, kieruje ku pustemu niebu. Ta śmierć znajduje upodobanie raczej w sobie samej, ważne jest samo jej przedstawienie, wobec którego kontekst historyczny zaciera się i przestaje cokolwiek znaczyć. Już tylko przez przypadek akcja toczy się w wyzwolonej Polsce, przez przypadek Maciek jest w Armii Krajowej, a jego ofiarą – komunistyczny przywódca. W scenach początkowych filmu są jeszcze próby pokazania nam dwóch robotników jako niewinnych ofiar anarchistycznych knowań; zakończenie filmu pomija wszystko, co nie jest samym cierpieniem i klęską Maćka, przenosząc nas jednocześnie na inny poziom, poza czasem. Wajda nie pokazuje nam epoki, pokazuje siebie samego, swe osobiste doświadczenie, przesycone romantycznym poczuciem śmierci, przy czym nie jest to romantyzm w stylu Hugo, skłaniający się ku problemom społecznym, lecz romantyzm, który od nich ucieka. Neorealizm jest z pewnością obecny w początkowych partiach filmu Wajdy, lecz wkrótce twórca odchodzi od neorealizmu (a może o nim zapomina?). Z dramatycznych sytuacji historycznych Wajda wydobywa sytuacje równie dramatyczne, lecz ponadczasowe, wydobywa wstrząsy i uczucia w stanie czystym i w tej jego skłonności jest coś z atmosfery ekspresjonizmu niemieckiego, który transponuje wstrząsy społeczne w agresywność dekoracji, w osobistą tragedię portiera hotelowego, w tajemnicze niepokoje duszy. Z całą pewnością można odtworzyć i objaśnić *Popiół i diament* w perspektywie historycznej, lecz zamysł tego filmu jest inny – chodzi o ujawnienie pewnego liryzmu przegranej.

W jaki sposób pokazano nam śmierć Maćka wyizolowaną na ekranie, odartą z kontekstu i z tego wszystkiego, co by ją wyjaśniało lub nadawało jej sens (a co wystarczyłoby zresztą, by pokazać jej beznadziejną absurdalność)? Umieranie przeciąga się w nieskończoność, śmierć jest brutalna i pełna komplikacji. Z tej walki bohatera ze śmiercią autor pragnie wydobyć jak najwięcej treści emocjonalnej i siły ekspresji, którą chce odurzyć widza na wszelkie możliwe sposoby: wydłużanie czasu trwania sceny, poszarpany rytm, brutalność gestów,

sceneria pustkowia, ogrom wysypiska śmieci, a w tle światła fajerwerków – te obrazy są rezultatem arbitralnych zabiegów reżyserskich. W gruncie rzeczy wszystko tu zmierza do wzmocnienia wrażenia gwałtowności, wstrętu, tragicznego szyderstwa zagłuszającego agonię Maćka. Wajda pragnie narzucić nam te wrażenia za wszelką cenę. W ten sposób ekspresjonizm wykracza poza ekspresję i jawi się jako jej ekstrapolacja, przekroczenie granicy: ekspresja wynika z sytuacji i odbija się w przerysowanych formach wizualnych (caligaryzm) lub w postaci szczególnie długiego i brutalnego rozwinięcia. Ekspresjonizm jest taką formą baroku, w której nagromadzenie i obfitość form estetycznych zostaje zastąpiona równie bogatym repertuarem form ekspresji.

Podobne spostrzeżenia można poczynić w związku z grą aktora, który odtwarza rolę Maćka. Chwilowa beztroska i powszedni realizm pewnych reakcji uwypuklają jedynie absurdalność jego śmierci, śmierci samej w sobie, ponieważ u ich podłoża tkwi nieustannie dominująca „ekspresja" sekwencji. Podobnie jak reżyser wypreparowywuje swoje uczucia wobec sytuacji, kondensuje je i przenosi na ekran, tak też aktor intensyfikuje w sobie emocje, by przed kamerą i widzem sugestywniej je z siebie wyrzucić wraz z wnętrznościami. Taka była podstawowa reguła Actor's Studio: przeżyć akcję w całej jej intensywności, zanim się ją zagra, doświadczyć jej skutków wyrażając to z uczuciem wzmagającym ekspresję, która z kolei podsyca uczucie. Działa to jak rodzaj błędnego koła – czy raczej spirali – i sprawia, że gra staje się rychło paroksystyczna, a wszelkie niuanse zostają poświęcone na rzecz tonu zasadniczego, zaś śmieszności czy karykaturalności udaje się uniknąć wyłącznie dzięki sile przekonywania (przywołajmy tu przykład tak skrajny, jak *Cud w Alabamie*). Dzięki nieustannemu poszukiwaniu właściwych reakcji, prawdy gry aktorskiej, dochodzi się do wypaczonego odczuwania samego siebie, do przesadnej ekspresji. Aktor porzuca wszelką dyskrecję i daje się ponieść sytuacji, którą ma przeżywać i wyrażać; wchodzi w rodzaj transu, oddaje się całkowicie we władanie bohatera i dochodzi do granicy histerii i znerwicowania. Śmierć Maćka, podobnie jak śmierć innych postaci, wspomnianych na początku tego artykułu, jest śmiercią człowieka niezrównoważonego, „wykolejonego" zarówno psychicznie, jak i społecznie. W tym także odnajdujemy rys ekspresjonizmu, z jego zainteresowaniem dla wszystkiego, co wyjątkowe, anormalne.

Śmierć Maćka stanowi konkluzję, a zarazem ukoronowanie *Popiołu i diamentu*. Można się zastanawiać, w jakim stopniu sam film jest wyrazem podobnej intencji.

Film odznacza się precyzyjną konstrukcją, podporządkowaną pewnym regułom klasycznego ekspresjonizmu, a w szczególności Kammerspielu. Ekstremalna sytuacja z przeszłości jest tu traktowana (z wyjątkiem sekwencji otwierającej film) ze ścisłym zachowaniem zasady jedności czasu i miejsca. Ograniczenie pola obserwacji pozwala stopniowo odrywać akcję od jej kontekstu, od rzeczywistości, od życia, i wzmacniać jedność ekspresji – co stanowi fundamentalną zasadę ekspresjonizmu. Wynikające stąd zagęszczenie dramatyczne nie czyni jednak z *Popiołu i diamentu* filmu teatralnego; nie stanowi też rękojmi jego klasycyzmu. Przeciwnie, pozwala ono, by formy ekspresyjne rozwijały się w całej okazałości, jedne obok drugich, jak w cieplarni, by rozrastały się ponad miarę, monstrualnie [2] i by wreszcie, siłą wewnętrznego napięcia kondensujące-

go się w czasie trwania filmu, rozbiły wszelkie struktury. Przykładem tego jest scena sztucznych ogni i szaleńczego biegu Maćka. Podobnie dzieje się w *Skarbie* Pabsta, kiedy przyczajony najpierw Samson, samorealizuje się, krusząc kolumny świątyni, lub gdy podziemny ogień rozsadza piec i ogarnia całą filmową rzeczywistość.

Co więcej, wybór miejsca i czasu akcji jest również znamienny dla postawy Wajdy. Miejsce: dom – czyli pewna ustrukturowana całość – który wydaje się nam odosobniony pośród nocy i ruin, robi wrażenie przystani światła, schronienia, ku któremu zdaje się sterować wszystko, co żyje; obraz jest tym bardziej przejmujący, że w istocie ów dom jest hotelem. Szczególną tonację nadaje tej scenerii również pewien bezład, poczucie obcości, wrażenie, że jest się w tym miejscu tylko „przejściowo". Ta dekoracja jest jakby zamknięta sama w sobie, w połączonych ze sobą pomieszczeniach (od baru po salę bankietową) i schodach (tych, które wiodą do ubikacji na dole, i tych, które prowadzą z holu na górę, do pokoi). Nie sposób się tu odizolować czy wycofać stąd (głosy dochodzące z sali bankietowej, kroki sekretarza partii w jego pokoju). Przeznaczenie potrafi wykorzystać te okoliczności dla swych celów (spotkanie sekretarza, symboliczne „powroty" motywu dwóch zabitych robotników, przypominających o nieczystym sumieniu Maćka). Ta sceneria jest równie arbitralna, jak dla caligaryzmu były charakterystyczne malowane tła. Wszystko nabiera fantastycznego i symbolicznego zabarwienia. Warto także pamiętać o użyciu przez Wajdę form barokowych (np. Chrystus kołyszący się w zrujnowanej kaplicy), o deformującym oświetleniu czy ujęciach realizowanych pod szczególnym kątem (krótka ogniskowa, ujęcia z dołu).

Podobnie jak w wielu innych filmach, akcja w *Popiele i diamencie* rozgrywa się w trakcie jednej nocy. Wybór ten sugeruje, że – ze statycznego punktu widzenia – mamy do czynienia z czasem wyjętym z normalnego biegu życia, z czasem, w którym mogą dochodzić do głosu różne mroczne siły. Z dynamicznego punktu widzenia oznacza to oczekiwanie świtu, nadzieję, a także zwłokę, odroczenie (podobny zabieg sugerują tytuły filmów *Brzask* czy *Huit heures de sursis*). Wystarczy wspomnieć ostatnie sceny po bankiecie, kiedy to grupa pijanych biesiadników powoli rozprasza się w brzasku poranka przy fałszywych dźwiękach *Poloneza* Ogińskiego, by się przekonać, że uczestniczyliśmy ni mniej, ni więcej, tylko w nocy Walpurgii, w czymś w rodzaju danse macabre, w którym główny udział ma polska dusza, z jej nostalgicznym romantyzmem i beznadziejnym heroizmem. Ale film ten, którego akcja trwa tylko jedną noc, jawi się również i przede wszystkim jako podróż do kresu nocy: pod koniec tej nocy pijaństwa i niepewności życie zostaje przenicowane jak rękawiczka. Świt nie przynosi świeżości, nadziei i uwolnienia, lecz obarcza jeszcze większym ciężarem: bezapelacyjnym wyrokiem skazującym. Promienie słońca zalewają salę i wydaje się, że w swej materialności zacieśniają przestrzeń życiową. W świetle dnia ruiny pojawiają się na nowo, a iluzja pryska: niepewne kształty duchów stają się rzeczywistością, a hotel przestaje być schronieniem. Maciek nie może już dłużej zwlekać ani zachować się z taką samą beztroską i nonszalancją, jaka towarzyszyła mu w nocy; jego ucieczka jest daremna i beznadziejna; dla niego nie wstanie dzień. Ekspresjonizm nie posługuje się światłem dziennym, które równoważyłoby efekt nocy; aby wyrazić Zło, musi wyrazić je do końca, bez przeciwwagi.

Z tego powodu, a także dzięki zwartości konstrukcji dramatycznej i rygorom kompozycji plastycznej kadrów, na *Popiele i diamencie* ciąży stale pewien przymus, który sprawia, że rysująca się idylla z Krystyną jest z góry skazana na niepowodzenie. Idylla ta mogłaby zaistnieć dopiero w kontekście poczucia większej swobody, jak u filmowców polskich następnego pokolenia... Wajda reprezentuje jeszcze kino „statyczne", esencjalne, by tak rzec, kino, które odmalowuje kondycję ludzką. Świat jawi się tu jako wielka pułapka, w której najwyższym podstępem jest sama śmierć, a ubóstwo dekoracji – jej wyczuwalnym kształtem. Taki jest, jak się zdaje, morał (o ile w ogóle trzeba go szukać) filmów ekspresjonistycznych jako całości, wyrażony na setki różnych sposobów, morał wynikający zarówno z charakterystycznego dla tych filmów estetycznego punktu widzenia, jak i z wyboru tematów. Ale ekspresjonizm Wajdy nie polega wyłącznie na wyborze tematów czy struktury dramatycznej, i nie chodzi tu o to, by za wszelką cenę udowodnić przynależność tego autora do szkoły innej narodowości i innej epoki. Cechą jego stylu jest coś, o czym jeszcze nie mówiliśmy, a co bardzo silnie zaznacza się w jego dziele i z pewnością nie pozostaje bez wpływu na wielu młodych filmowców polskich: jest to rytm – rytm gorączkowy, synkopowany, pełen potknięć, brutalny, choć pozornie swobodny. Najlepsze przykłady tego rytmu znajdziemy w filmie *Kanał*.

* * *

Struktura całości *Kanału* nie odbiega od struktury *Popiołu i diamentu*. Jedność miejsca i czasu jest tu równie zachowana, labirynt hotelowych korytarzy i pokojów zostaje zastąpiony labiryntem kanałów ściekowych, ciemność nocy – podziemnym mrokiem. Tu zresztą światło dnia jawi się jako bardziej agresywne i zabójcze niż w poprzednim filmie [3]. Styl oświetlenia i kadrowania jest bezpośrednią konsekwencją wyboru scenerii: obrazy są kontrastowe, plamy światła przeciwstawiają się strefom cienia, światło często płynie z dołu (jak w zbliżeniu Michała, który popada w szaleństwo i którego twarz, lśniąca od wody, potu i błota, wydaje się jeszcze bardziej niepokojąca), postacie są przyciśnięte do ścian i dźwigają na sobie cały ciężar sklepienia – wrażenie takie kamera uzyskuje dzięki ujęciom lekko z dołu (kamera schodzi aż do poziomu wody). Cały ten arsenał środków pozwala wyrazić rozpaczliwość i beznadziejność sytuacji, z której nie ma wyjścia – i to jest wiadome z góry. Zresztą, komentarz z offu oznajmia nam to już od początku filmu: *Popatrzcie na nich uważnie: to ostatnie godziny ich życia*... Skrajność sytuacji zostaje jasno określona; film będzie polegał wyłącznie na ekspresyjnym rozwoju tej fundamentalnej sytuacji.

Chociaż konstrukcja jest tu równie rygorystyczna, jak w *Popiele i diamencie*, *Kanał* nie jest jednak filmem statycznym, lub przynajmniej nie jest nim w jednakowy sposób. Zapewne, dla tej garstki ludzi kanały są bezlitosnym więzieniem, ale więzieniem tylko pozornie bez granic. Akcja, na podobieństwo tej scenerii, kształtuje się linearnie wraz z ich marszem wzdłuż tych podziemnych jelit, których wygląd stale się zmienia, choć wciąż pozostaje podobny. W miarę jak wnikamy w głąb podziemi, woda, początkowo względnie przejrzysta, staje coraz bardziej brudna, by w końcu zmienić się w błotnistą, lepką breję, w której unoszą się najróżniejsze odpady, co opóźnia marsz, a wydzielany odór nie pozwala oddychać.

Dezorientacja, będąca skutkiem tak skonstruowanej przestrzeni oraz montażu równoległego ukazującego trzy oddzielnie idące grupy, sprawia wrażenie krążenia w miejscu, powracania wciąż do punktu wyjścia, przemieszczania się w zamkniętym labiryncie (nawet „punkty orientacyjne" prowadzą na manowce: napisy na murze, pływające w wodzie ciało martwego pułkownika, znajdowane przez kolejne grupy). Tym razem dane nam jest zanurzyć się wprost w trzewia, a przerażający, koszmarny wymiar tej podróży przypomina czasami oniryczny świat Lovecrafta; czyż światło, które pojawia się na końcu tego zejścia do podziemi, nie jest dwuznaczne, tak jak w noweli tego autora zatytułowanej *I am from somewhere else*? Tak więc już na poziomie scenerii mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju odnowieniem klasycznych kanonów ekspresjonizmu, którego duch zostaje jednak zachowany: w *Kanale* udaje się Wajdzie oddać w płynnej ciągłości to, co pozostawało statyczne w *Popiele i diamencie*.

Jak powiedzieliśmy, ta partia była od początku przegrana; wystarczyło spojrzeć na tych ludzi, otoczonych przez Niemców w zrujnowanym domu, by to zrozumieć, zaś jakiekolwiek resztki nadziei zniknęły, gdy wszyscy, jeden po drugim, pogrążyli się w podziemiach, wydani na pastwę ciemności, gazów, szaleństwa [4]. I tylko czasem, na moment, dla odmiany, napięcie dramatyczne słabnie. Pojawiają się odpryski codzienności (szczególnie w trakcie początkowego zatrzymania akcji), chwile odprężenia (postać ubranego po cywilnemu Michała, który ledwie zadaje sobie trud, by schylić się pod serią strzałów), momenty beztroski, uczucia (rola fortepianu w pierwszej sekwencji; ciągłe, długie ujęcie, w którym napięcie na przemian to opada, to wzrasta, gdy kamera krąży wokół Koraba i Stokrotki oraz ich odbić w lustrze), chwile intymności (gdy kamera zbliża się do Michała i wyodrębnia go, a w tle słychać głosy jego żony i syna), a nawet uśmiechu (gdy jeden z idących w szeregu mężczyzn potyka się i z hałasem upada na stertę żelastwa). Nawet w czasie podziemnego marszu zdarzają się takie chwile – zbliżenia, wstawki (rodzinne zdjęcia Mądrego), melodia

Kanał

okaryny – które krystalizują się nagle i w których nieoczekiwanie pojawia się życie, po prostu życie, takie, jakie było przedtem, jeszcze nie uśmiercone we wspomnieniu, ale już bez możliwej przyszłości: przelotne obrazy pośród agonii. Zawsze bowiem pojawia się coś, co przerywa zaledwie naszkicowany rytm i stawia nas znowu twarzą w twarz z dramatem: seria strzałów jest trochę bliżej, następuje zerwanie kontaktu telefonicznego, po którym Michał jest zdany na niepokojące milczenie. Podczas gdy kamera cofa się, w kadrze pojawia się ponownie stojący obok niego porucznik i słyszymy już tylko szum wokół nich; zawalenie się gruzu za drzwiami, które otworzył Korab. Życie w tym filmie rodzi się z nieustającego pulsowania między nadzieją a śmiercią, intymnością a zatłoczeniem, marzeniem a twardą rzeczywistością, podejmowaniem marszu a stanami kryzysu. W każdej chwili, z prawej czy z lewej strony lub w tle, może pojawić się coś, co zmieni treść obrazu, tak jak pociski wybuchające w głębi nocnego nieba albo nagłe pożary wśród ruin. U Wajdy decyduje nie tyle Przeznaczenie, ile raczej Nieprzewidziane. Czyż nie jest to jeszcze bardziej przerażające, gdy wiemy, że wszelka nadzieja jest daremna?

Skoro partia jest z góry przegrana, na czym opiera się jakikolwiek rozwój dramaturgii tego filmu, w jaki sposób trzyma on w napięciu? Otóż istota dramatu, przedmiot „suspensu" tkwi w pytaniu: jak długo będą mogli wytrzymać, na ile starczy im powietrza, którym można oddychać, i sił, by pójść odrobinę dalej? Jak długo zachowają panowanie nad sobą, jak długo będą w stanie się tolerować, jak długo uda się im zachować tę coraz bardziej napiętą równowagę, która popycha ich naprzód, dopóki nie puszczą nerwy? O rozwoju dramaturgii stanowi powolna degradacja sytuacji i woli, a także sił fizycznych tych ludzi. Czujemy, że powoli giną: grupa Zadry stopniowo się rozpadnie, Korab i Stokrotka z powodu rany porucznika wloką się i w końcu zostaną pod ziemią, trzej pozostali – rozbiją swój układ pod wpływem alkoholu, szaleństwa, rozpaczy i braku nadziei...

Film pokazuje nam rozkład organizacji w tych śmiercionośnych ściekach (oddział Zadry), a równocześnie – utratę przez tych ludzi wszelkiej racji bytu, w miarę wędrówki w głąb. Ich zmaganie stopniowo traci sens, aż staje się wreszcie jedynie zwierzęcą walką ze śmiercią i powolną agonią. Wszelkie działanie dokonuje się z wielkim natężeniem sił fizycznych i nerwów, ma charakter coraz bardziej doraźny, zewnętrzny, wynika tylko z reakcji instynktownych, samozachowawczych. Zresztą sytuacja, w jakiej się znaleźli ci ludzie, wymaga od nich reakcji odruchowych, jak najmniej przemyślanych; wszystko rozgrywa się w sferze doznań i emocji, w ich wymiarze najbardziej bezpośrednim. Aż do utraty wszelkiego aspektu ludzkiego, gdy bohaterowie zmieniają się w bestie z głębin i ciemności, bestie, które światło może tylko ranić i zniszczyć. Jak Mądry, będący czarną, ociekającą, prawie bezkształtną lepką masą, potykający się, dyszący, myślący tylko o tym, że już z nim koniec i że ma dołączyć do stosu trupów. Jak zmiażdżony przez światło Kula – ciemna plama na jasnej ziemi. Poniewiera się jak rozbitek i zdycha jak szczur, podczas gdy Zadra schodzi na powrót do kanałów [5].

Mówiąc o rytmie, wspomnieliśmy wcześniej o synkopowanej grze napięcia i rozprężenia, charakteryzującej pragnienie tych ludzi, by jeszcze żyć, i działanie przypadku, który chwyta ich w sieć i doprowadza do śmierci. Oto kilka

przykładów, które ilustrują, w jaki sposób ta gra przejawia się w akcji filmu: Korab, uradowany, że udało mu się zatrzymać „goliata", nagle zostaje skoszony przez serię z karabinu maszynowego, reaguje dopiero po chwili zatrzymania, jak w kontrtempie; potem odmawia pomocy (*nie, poradzę sobie*), robi kilka kroków, zanim ból, nie odczuwany przez kilka pierwszych sekund, zawładnie nim z tym większą gwałtownością: chwile rozluźnienia i chwile napięcia gwałtownie się przeplatają. Podobnie kamera przez długi czas ujmuje w zbliżeniu dłoń, którą Korab wyciąga do Stokrotki przy podejściu: napięcie zostaje zawieszone na ruchu chwytania dłoni i wznoszenia się; potem, nagle, dłoń wyślizguje się, równowaga zostaje gwałtownie naruszona, kamera cofa się, by pokazać całość korytarza; po długim znieruchomieniu następuje szybki ruch upadku, przecięty w dodatku przez kontrujęcie z dołu korytarza na scenę upadku. Z podobnym zabiegiem, choć w nieco innej tonacji, mamy do czynienia w czasie pierwszego postoju grupy, gdy Zadra wychyla się (zbliżenie kamery) i na próżno usiłuje zapalić papierosa. Po lewej stronie kadru pojawia się mężczyzna, który oznajmia, że powietrze jest zatrute; Zadra wyrzuca wówczas papierosa i obydwaj powracają do poprzedniej pozycji, kadrowani z nieco większej odległości, dzięki czemu napięcie dramatyczne opada...

Drugim elementem rytmu jest podtrzymywane napięcie marszu, przerywane od czasu do czasu krzykiem czy gwałtownym gestem, którego nie można już powstrzymać, gdy puszczają nerwy i chce się już wreszcie skończyć z dławiącym, przytłaczającym umęczeniem. Przykładem może być ów napotkany mężczyzna chory psychicznie, który spieszy do najbliższego włazu, a po chwili rozlega się seria wystrzałów. Albo Korab, wstrząsany nagłym, długo powstrzymywanym kaszlem, rozbrzmiewającym w całych podziemiach. Bezładna bójka tłumu wokół kraty. Mądry, krzyczący do Halinki, że ma prawo żyć, że jest żonaty... Niewczesny bunt przeciw temu, co ich miażdży, eksplozja nerwów, wyrwany z piersi krzyk, czego jedynym skutkiem jest przyspieszenie końca tego koszmaru na jawie...

Rytm bowiem i życie w filmie są takie same jak ów trudny marsz do utraty tchu, to oddychanie skażonym i rozrzedzonym powietrzem, te końcowe skurcze, w których człowiek traci ostatnie siły na beznadziejną walkę. I tak, mamy między innymi panoramiczne ujęcie Niemców czyhających na wyjście powstańców, grupy wziętych do niewoli powstańców oczekujących na śmierć, sterty złożonej na ziemi broni, stosy trupów z poprzednich egzekucji – i oślepionego Mądrego, którego przyspieszony oddech towarzyszył zza ekranu całemu ujęciu. Ścieżka dźwiękowa składa się zresztą z odgłosów przyspieszonego oddechu, pokasływania, jęków... W tej właśnie konstrukcji rytmicznej, modelującej przebieg wydarzeń, odnajdujemy ekwiwalent struktur statycznych, które otaczały postać Maćka. Pod tym względem *Kanał* przypomina ostatnie minuty *Popiołu i diamentu*: jego prawdziwym tematem jest zarejestrowanie i oddanie emocjonalnej, „ekspresyjnej" treści tych końcowych momentów agonii, instynktownych gestów, do których sprowadzona zostaje organizacja (oddział Zadry) lub pojedynczy człowiek, gdy wie, że jest skazany na śmierć.

Musimy zatem przyznać, że Wajda, daleki w swych zamiarach od diagnozowania czy krytyki o charakterze społecznym, stawia pytanie być może metafizyczne, lecz przede wszystkim egzystencjalne: o śmierć, a co za tym idzie –

o kondycję ludzką. Stała potrzeba ekspresji sprawia, że jego filmy stały się, w planie ontologicznym, rozpaczliwym oskarżeniem, które jest czymś mocniejszym niż pełne niepokoju pytanie zadane w *Siódmej pieczęci* Bergmana. Można powiedzieć, że tak ukazana śmierć i obraz ludzkiego upadku stanowią „fundamentalną" sytuację typową dla ekspresjonizmu, podobnie jak godność społeczna i prawo do życia stanowią sytuację zasadniczą dla neorealizmu, a wchodzenie w życie i społeczeństwo – dla tzw. młodego kina.

Ale czy źródła tego pesymizmu nie należy poszukiwać w przyjętej przez reżysera postawie? Widzieliśmy już wcześniej, w jaki sposób, wystawiając na pokaz swe uczucia i reakcje, potrafi on doprowadzić siebie i swoich aktorów do swoistego „komedianctwa", do zafałszowanego odczuwania samego siebie. Jest pewne, że uzewnętrznianie uczuć na rzecz siły ekspresji sprowadza nas do reakcji powierzchownych i instynktownych, skazując na niebyt znaczną część osobowości. Nie ma już mowy o uprawnionej obronie, o działaniach, które trzeba podjąć, o ideałach czy niepożądanych elementach, których trzeba się pozbyć – wszystko to znika z pola widzenia. Kamera jest skoncentrowana tylko na śmierci, poza którą nic już nie istnieje. Abstrahowanie od wszelkiego kontekstu i arbitralność Wajdy wystarczają, by sytuację doprowadzić do absurdu. Tu pojawiają się ograniczenia jego dzieła, wyczuwalne szczególnie w kontekście odnawiania się ostatnimi czasy struktur dramatycznych w kinie. Wajda w sposób częściowo nowy wykorzystał formy estetyki, która należy już mimo wszystko do historii kina. Twórca *Kanału* tchnął w nią nowego ducha, lecz jego wysiłki mogą się okazać próbą samotnika: piękną, lecz bezsensowną i rozpaczliwą, jak szarża kawalerii z szablami przeciw niemieckim czołgom w *Lotnej*.

PHILIPPE PARRAIN

Tłum. EWA MODZELEWSKA

---

[1] Czyni tak przez cały okres swej młodości. W swej książce *Wajda* (Seghers, 1964) Hadelin Trinon słusznie podkreśla niejednoznaczny charakter postaci Maćka, jakby uwikłanego w dwie epoki.

[2] Estetyka klasyczna może się rozwijać na podstawie monstrualnej materii (na przykład u Racine'a), lecz zawsze musi zostać opanowana, „umiarkowana" w swej formie, w swej ekspresji.

[3] Światło i śmierć są tu od początku powiązane. Zwiastuje to spotkanie z mężczyzną, który chce wyjść na powierzchnię, gdy tylko światło zaczyna przenikać do kanałów; skoszony serią z karabinu, pada u stóp Mądrego, Halinki i Michała, całkowicie bezsilnych. Podobnie dzieje się pod koniec, gdy trzy grupy – lub to, co z nich pozostało – uwięzione w podziemiach bez wyjścia (korytarz zamknięty murem, niemożność wyjścia na Wilczą, zasieki i granaty), również stają się ofiarami światła: Mądry, oślepiony, wpada w ręce Niemców, Korab i Stokrotka oddzieleni są od Wisły kratami (ona mówi mu, by nie otwierał oczu z powodu zbyt jasnego światła; jak długo jednak będzie trwać ta ostatnia iluzja?), Zadra odkrywa w świetle dnia, że jego walka była całkiem daremna, i traci wszelki sens istnienia

[4] Gdy widzimy Korab i Stokrotkę oddzielonych kratami od Wisły i Pragi, narzuca się myśl o tym wszystkim, co jest poza kratami – czy będzie to dzieło Clementa, Camégo, Reeda, czy kogoś innego, a także o zakończeniu *Trzeciego człowieka*.

[5] Przypomnijmy ruch kamery w tym momencie: najpierw Zadra w silnym ujęciu z dołu, potem plan ogólny z panoramą ku dołowi i powolny zjazd aż do poziomu ziemi, jak gdyby kamera chciała towarzyszyć mężczyźnie do grobu...

Druk za: „Etudes cinématographiques", 1968, nr 69-72, ss. 115-129.

Lotna: kiedy film staje się malarstwem i ruchem

PHILIPPE HAUDIQUET

Lotna nie jest podobna do żadnego innego utworu filmowego, ponieważ jej styl, jej kontekst historyczny, jej romantyczna atmosfera są bardzo polskie. Ze wszystkich filmów wyprodukowanych w Polsce *Lotna* wydaje nam się utworem najbardziej typowym, najbardziej reprezentatywnym dla sposobu myślenia, odczuwania i ekspresji, którego nie znajdziemy nigdzie indziej.

Fabuła *Lotnej* jest bardzo prosta.

We wrześniu 1939 r. oddział ułanów oczekuje spotkania z armią niemiecką, która wkroczyła na tereny Polski. Piękna klacz imieniem Lotna, podarowana rotmistrzowi Chodakiewiczowi przez starego arystokratę, jest przedmiotem pożądania innych oficerów. Po śmierci rotmistrza, który ginie podczas ataku na czołgi niemieckie, Lotna dostaje się, w wyniku losowania, w ręce podchorążego Grabowskiego. W wiosce, w której kawalerzyści zatrzymali się na chwilowy postój, młody podchorąży spotyka Ewę, w której zakochuje się i z którą bierze ślub... Wkrótce, w czasie niemieckiego bombardowania, przerażona Lotna ucieka, a Grabowski ginie próbując ją zatrzymać. Porucznik Wodnicki wymienia swego własnego konia na Lotną. Klęska Polski staje się oczywista, a ci z oddziału, którzy pozostali przy życiu, dzielą między siebie sztandar oddziału.

Wachmistrz Latoń, wykorzystując zmęczenie porucznika, który zdrzemnął się na chwilę nad rzeką, próbuje porwać Lotną, ale ta w czasie ucieczki potyka się i łamie nogę. Latoń [1] jest zmuszony zabić klacz. Dwaj zdesperowani wojskowi przykrywają Lotną liśćmi i odchodzą każdy w swoją stronę.

Andrzej Wajda, filmując tę opowieść w sposób linearny, nie zadowala się śledzeniem wątku fabularnego, lecz stara się go obudować intensywnymi obrazami, które są bogate w znaczenia. Chociaż film Wajdy zapożycza swe wszystkie motywy z rzeczywistości, chociaż często bywa surowy w swym okrucieństwie i swej gwałtowności, to jednak nie jest utworem w pełni realistycznym: *Lotna* jest transpozycją poetycką i symboliczną rzeczywistości.

W filmach wszystkich wielkich twórców filmowych anegdota rozwija się symultanicznie na kilku płaszczyznach i zawiera różne znaczenia, mniej lub bardziej utajone, mniej lub bardziej czytelne. Opowieść zaproponowana przez pisarza, Wojciecha Żukrowskiego, doskonale tłumacząca się przez samą siebie, jest dla Wajdy pretekstem do ukazania starej Polski ułańskiej, która mimo bezgra-

nicznej odwagi stała się ofiarą silniejszego wroga, ale także własnych sprzeczności, których nie potrafiła przezwyciężyć.

Tak więc *Lotna*, historia pewnej klaczy uwielbianej przez kawalerzystów, staje się w wykonaniu Wajdy tragiczną metaforą kondycji ludzkiej w wersji polskiej, we wrześniu 1939 r. Wajda, który najpierw był malarzem, a dopiero później filmowcem, uwielbia gwałtowne kontrasty. Przez obrazy *Lotnej* stale kontrastuje ze sobą motywy pokoju i motywy wojny, życie i śmierć, mądrość i szaleństwo, męstwo i jego bezużyteczność. Wprawdzie nie zajmuje się zbytnio psychologią swoich postaci, ale jednocześnie nie ucieka od ich prawdy głębszej, od ich pragnienia, by żyć intensywnie, co jest jeszcze spotęgowane nieustannym ocieraniem się o niebezpieczeństwo i śmierć.

Nigdy jesień nie była bardziej fascynująca, nigdy ułani nie wykazywali większej odwagi, nigdy sztandary nie były piękniejsze, a katastrofa nigdy nie była bardziej wyrazista niż wówczas w Polsce, pamiętnego września roku 1939 – to właśnie sugeruje w swym filmie Andrzej Wajda.

Nie przypadkiem twórca filmowy używa barwy w tonach tak zadziwiających, co jeszcze bardziej podsyca emocje, którym poddajemy się oglądając „widowisko" *Lotnej*, ponieważ zarówno piękno, jak i wszelkie okropności wyrażane są w podobnej formie plastycznej.

Podczas tej złotej jesieni, pokazanej w całej krasie, zamglonej, kiedy to jakaś biała statua przypomina inną epokę, kiedy łąki są jeszcze zielone, czerwień przestaje być właściwym czasom pokoju odblaskiem jabłek czy dojrzałych owoców jarzębiny, lecz przyjmuje ciemny odcień krwi, którą broczą i ludzie, i konie.

Zuchwałość plastyczna *Lotnej* rodzi się prawdopodobnie z tego, że Wajda posługuje się barwą powodowany zarówno inteligencją, jak i intuicją. Stopniowo te lśniące zwierciadła, które pokrywają się plamami śniedzi, te cudowne współbrzmienia filmu, które są lirycznym refleksem świetności dawnej Polski, świecącej swym ostatnim blaskiem, są ogarniane przez jedną kolorystyczną tonację - ciemnych brązów, otwarcie żałobną w ostatnich kadrach.

Obok cudownych scen, które przy oglądaniu zapierają dech w piersi (jak np. scena szarży ułańskiej przeciwko niemieckim czołgom, scena godna samego Kinga Vidora), pojawiają się sceny inne, takie jak scena pożegnania chromej dziewczyny, która przynosi żołnierzowi bukiet kwiatów, a żołnierz ją całuje, scena, której sensualne piękno i tajemniczość są równie wyraziste.

Uwzniośiony wspaniałą muzyką Tadeusza Bairda, wykorzystującą motywy dawnych pieśni żołnierskich, film *Lotna* nie proponuje nam nostalgicznej wizji przeszłości, lecz oświetla wyraziście sprzeczności tamtej minionej epoki. Rzadko się zdarza, aby twórca filmowy wyraził swą miłość do ojczyzny w taki sposób, w jaki to uczynił Andrzej Wajda.

PHILIPPE HAUDIQUET
tłum. JANUSZ GAZDA

[1] W filmie Lotną zabija nie wachmistrz Latoń, lecz proucznik Wodnicki (Adam Pawlikowski) – przyp. tłum.

Druk za: „Dossiers Art et Essai", luty 1966, ss. 37-39.

Lotna, czyli bolesny obraz przemiany

RENÉ PRÉDAL

Moje filmy są przede wszystkim filmami polskimi, zrobionymi przez Polaka dla Polaków [1].
Wajda

Filmy Wajdy, zawsze głęboko zakorzenione w narodowej rzeczywistości, wydają się znacznie bardziej zrozumiałe dla widzów w jego ojczyźnie niż za granicą i do tego stopnia odwołują się do pewnych odwiecznych polskich prawd, iż fałszywe mogłyby się okazać zbyt daleko idące próby interpretowania ich w kategoriach symbolicznych. W *Lotnej* pojawia się mnóstwo przedmiotów, ale służą one budowaniu nastroju i narzucaniu sugestii, zachęcają do porównań, pobudzając tym samym bogatą podświadomość zbiorową narodu.

Być może chodzi tu o symbolizm – to określenie jest funkcjonalne – ale o nowy symbolizm, tworzony z niespotykanych wcześniej odniesień lub odwołujący się do różnych znaków zgodnie z indywidualnymi subiektywnymi odczuciami. Sens ogólny, który się ujawnia z niezbitą pewnością przy analizie tych znaków w *Lotnej*, tkwi w każdym razie w ruchu brutalnie spowolnionym i z trudem prowadzącym nas ku czemuś innemu. Ewolucja akcentowana przez te punkty orientacyjne jest zatem rodzajem przejścia od jednej fazy do następnej i towarzyszy jej bolesne przepoczwarzenie, które dokonuje się nie bez poczucia katastrofy, rozdarcia i nie bez utraty energii życiowej.

Ruch w filmie nie jest wcale powolną transformacją, lecz odbywa się skokowo, jakby w rytmie, w którym chaos ogarnia społeczeństwo i jednostki miażdżone przez wojnę. Sekwencje zderzają się ze sobą luźno, w miarę nieprzewidywalnego rozwoju wydarzeń prowadzących do klęski. Tworzy to realistyczną i porwaną strukturę, spoza której prześwieca wszakże nadzieja na nowe życie po zakończeniu dramatu. Jednakże Wajda nie poświęca uwagi temu odrodzeniu, ponieważ bardziej interesuje go pokazanie przeszłości, która umiera, i odwołanie się do bohaterskiej tradycji, do cywilizacji i ludzi, którzy stają się ofiarami historii, przytłoczonymi przez wydarzenia przerastające ich. Ów ewolucyjny zakręt pełen znaków łączy się również ze zmianą pory roku, a obraz zabarwia się wówczas zaskakującymi kolorami, których źródłem jest wyobraźnia autora.

Koniec świata

Całe moje pokolenie
było napiętnowane wojną 1939 roku [2].
Wajda

Dotychczas tylko dwa filmy Wajdy, *Powiatowa lady Makbet* i *Niewinni czarodzieje*, nie uległy obsesji wojny. Jednakże wojna światowa nie jest w *Lotnej* wyłącznym tematem filmu, jest jedynie punktem styku dwóch epok, otchłanią, w której pogrąża się dawna Polska i z której odradza się nowe społeczeństwo. Dno przepaści jest zatem badane jedynie przez odniesienie do dwóch zboczy, z których łatwo się stoczyć, ale trudniej je sforsować, i to zarówno wojsku, jak i całemu narodowi.

W wiarygodnej opowieści o próbie oporu, stawianego nacierającym czołgom niemieckim przez szwadron ułanów we wrześniu 1939 r., kawaleria polska tworzy przykładowy obraz reliktu Polski osiemnastowiecznej, przeniesionego w czasy drugiej wojny światowej. Ta „ostatnia szarża" (inny tytuł filmu) jest dziełem armii zawodowej, hołdującej tradycjom bojowym, które stały się śmieszne w obliczu zmechanizowanej siły Niemców. Starcie czołgów z kawalerzystami, obraz gąsienic miażdżących krwawą padlinę końską czy skontrastowanie w ścieżce dźwiękowej intensywnie realnych odgłosów kawalkady i jednostajnie martwego chrzęstu gąsienic czołgów – wszystko to wyzwala poczucie tragicznego szyderstwa.

Szarża na czołgi jest ostatnią manifestacją dawno przebrzmiałych reguł średniowiecznej wojny rycerskiej, przywodzi na myśl obraz Don Kichota atakującego wiatraki (czyż nie pojawiają się w ostatnich scenach *Lotnej*?). Dla tych żołnierzy cudowna biała klacz staje się ważniejsza od śmierci, ponieważ będąc dumą kawalerzysty, symbolem jego Oręża, Lotna reprezentuje honor swego pana, czyli jego ideał życia i śmierci. Zaszczyt szarżowania na takim koniu (który dzięki swojej bieli przyciąga kule wroga) warto okupić ofiarą z własnego życia.

Nie sposób jednak przypisywać Wajdzie nostalgii za wojną arystokratyczną. O ile bowiem historia tego długiego odwrotu, znaczonego kilkoma przystankami, daje twórcy asumpt do namysłu nad straszną rzeźnią „nowoczesnej wojny", o tyle spojrzenie artysty na postawy ułanów, mimo wyraźnej sympatii do młodzieńczej werwy podchorążego Jerzego, nie zawsze jest rzewne: gdy przy zwłokach rotmistrza czuwają stare wieśniaczki, a potem odbywa się jego uroczysty pogrzeb, gdy w pobliskich okopach konający są zostawiani bez opieki, a porucznik nie zabierze nawet rannych, skazując ich na pewną śmierć, byle tylko nie opóźniać marszu kolumny. Szeregowcy natomiast, wierni sztandarowi i – jak się wydaje – zbędnemu już poczuciu honoru, surowo oceniają Ewę, która z ramion podchorążego przechodzi pod „opiekę" jego przyjaciela. Cóż wreszcie myśleć o tej bezgranicznej miłości do konia, silniejszej od przywiązania do istot ludzkich?

Niekiedy zarzucano Wajdzie beznamiętny styl inscenizacji, w której natrętny estetyzm zagłusza emocję. Istotnie, dystans między widzem a postaciami jest przez autora zamierzony po to, aby uniknąć jakiejkolwiek identyfikacji z bohaterami, którzy niezupełnie na nią zasługują i wobec których należy zachować krytyczną trzeźwość: wojna pozostaje wojną i profesjonalny kunszt ułanów nie musi

być lepszy od germańskiej skuteczności. Ta dość powściągliwa postawa reżysera zarysowuie się wyraźniej, gdy porównamy chłód *Lotnej* z emocjami, które wywołuje Wajda, ukazując młodych bojowników w *Pokoleniu* czy przyjaźń łączącą mocniej jeszcze powstańców z *Kanału*. W *Lotnej* ginąca armia zasługuje na salut, a nie na łzy.

Oficerowie i stary polski arystokrata, zachwycając się Lotną, wyznają te same wartości, co pozwala kojarzyć ze sobą równoległe losy szwadronu i Polski, która ginie niczym płonący w zbombardowanej szkole wypchany orzeł królewski. W tej sytuacji bez wyjścia, która wyzwala wszelkie akty bezinteresownego heroizmu (słynna odwaga à la polonaise – z takim bólem opisana, podziwiana i zarazem ośmieszona przez Munka), znika również romantyczna Polska, dla której nie ma miejsca w dwudziestym wieku, a której obrazem jest wspaniały pałac (*budowla z minionego stulecia, wystawna, barokowa, wymarła, przeładowana ornamentacją*), anachroniczny, a jednak nie tak chłodny jak ten w Marienbadzie. Lustra, posągi i ciężkie gobeliny z przewagą czerwieni nadają scenerii, w której umiera stary arystokrata, błogie ciepło, natomiast samotny, rozbity posąg pośrodku rozległego i zaniedbanego parku podkreśla wrażenie ogromnej melancholii, która spowija pierwszą część filmu.

Rozprzężenie panujące w tłumie uciekinierów, którzy ugrzęźli pośród piachu, tłumoków, zwierząt i unieruchomionych pojazdów, kładzie brutalnie kres pewnemu rozdziałowi losów Polski. W ostatniej sekwencji filmu porucznik łamie szablę nad martwą Lotną, po czym ze zwykłym kijem w ręku wyrusza w dalszą drogę. Pewna koncepcja życia skończyła się i jej miejsce zajmuje nowa idea, zgodnie z którą arystokracja musi pogodzić się z losem, aby inaczej służyć krajowi.

Dwuznaczność filmu polega na tym, że Wajda zdaje się żywić sentyment do tamtej Polski, którą z racjonalnego punktu widzenia potępia [3], ale nie może się powstrzymać od opłakiwania jej okrutnego końca w potokach krwi, w których ślizga się Lotna.

Od życia do śmierci

Koń jest łącznikiem w łańcuchu coraz szybszych zgonów: najpierw starego arystokraty, do którego przychodzi klacz, a odgłos jej kroków wcześniej rozlega się w komnatach, następnie rotmistrza, który otrzymał ostrzeżenie we śnie, śniąc samego siebie trafionego w serce; i podchorążego, który ginie zaledwie kilka godzin po ślubie. Lotna, zmieniając po raz ostatni właściciela i ciągle wzbudzając pożądanie innych kawalerzystów, na końcu łamie sobie nogę, co zmusza wachmistrza do zabicia jej. Odbywa się to w scenerii apokaliptycznej, na miarę odpowiadającą ważności tytułowej bohaterki.

Mamy zatem do czynienia z coraz bardziej wszechogarniającą obecnością śmierci, która – prawem paradoksu – na końcu filmu staje się jakby naturalnym składnikiem życia. Nawet przed śmiercią rotmistrza przydział Lotnej kolejnemu kawalerzyście dokonuje się drogą losowania – ten otrzyma Lotną, kto wyciągnie krótszą zapałkę. Po losowaniu przegrywający mówi do zwycięzcy: *Proszę się postarać, żebym nie czekał zbyt długo.* W tej samej tonacji makabrycznego humo-

ru Jerzy nieco później tak odpowie na podobną uwagę: *Bądź cierpliwy, poczekaj trochę, może dostaniesz obydwie wdowy* (Lotną i młodą kobietę). Przejście od życia do śmierci jest zatem traktowane jako naturalna kolej rzeczy. Mordercza gra toczy się w obecności cywilów, których ten dramat nie obchodzi, bowiem dla nich życie trwa dalej: rzeźnicy pracują w rzeźni, a chłopi na polach.

O ile śmierć w ogóle nie robi wrażenia na bohaterach (zakrwawioną szablę wyciera się zwykłą chustką, a proboszcz dumnie harcuje na Lotnej w pobliżu kobiet czuwających przy nieboszczyku), z wyjątkiem Ewy, o tyle Wajda często filmuje ją w ociekających krwią zbliżeniach i akcentuje, na przekór postawie żołnierzy, obrazy ruin i grozę masakry lub podczas przewożenia zwłok rotmistrza pokazuje równolegle rzeźnię z połciami mięsa o agresywnej czerwieni, kwestionując w ten sposób gwałtownie sens ceremoniału.

Podobnie, kiedy żołnierze z łatwością zapominają o śmierci, która w każdej chwili może stać się ich udziałem, to Wajda, wprost przeciwnie, daje odczuć widzowi, jak nikła jest granica pomiędzy scenami życia i sekwencjami śmierci, ponieważ to właśnie śmierć jest ciągle dyskretnie przywoływana przez różne szczegóły zobaczone w scenach utrzymanych w atmosferze ogólnej radości. Przykładem może być scena w przestronnej, wiejskiej kuchni, gdzie żołnierze, korzystając z chwili odprężenia, śmieją się i umizgają do dziewczyn, a Wajda inscenizuje na pierwszym planie wspaniałą „martwą naturę" złożoną z połyskujących ryb wstrząsanych ostatnimi, agonalnymi drgawkami, i kota czyhającego na łup. Widać wyraźnie, że nie chodzi tutaj o jałowy estetyzm, lecz o spojrzenie artysty na los wykreowanych przez niego postaci. Śmierć może mieć również bardziej wyrafinowany wygląd, kiedy na przykład pojawia się pod postacią kobiecej twarzy ujrzanej w lustrze, które pęka w trakcie bombardowania. Nawet w tym przypadku odniesienia do tego, co przedstawia to lustro, przydają scenie dodatkowego sensu. Wajda celowo wykorzystuje ten sam znak do wyrażenia różnych treści, nawet całkowicie przeciwstawnych: w jednej i tej samej scenie z kawalerzystą, który wyciera szablę po ataku i wyrywa kwiat zaczepiony ostrogą, czerwień reprezentuje zarówno śmierć (krew), jak i życie (czerwony kwiat).

Nie tylko śmierć i życie mieszają się ze sobą i zlewają w jedno, wojna powoduje również niebywałe przyspieszenie podstawowych etapów życia człowieka, który w ciągu kilku godzin przeżywa tyle, ile mogłoby mu się przydarzyć w ciągu kilku lat pokoju. Tak wygląda los Jerzego, zakończony gwałtowną śmiercią, nad którą nawet nie zdążył się zastanowić, gdy tymczasem Wajda wplata w jego krótkie życie różne znaki śmierci. Bombardowaniu zawdzięcza oficer uczucie nauczycielki, którą strach rzuca w jego objęcia. Pierwsze chwile intymności spędzają obok... trumny (śmierć) wypełnionej pięknymi czerwonymi (życie) jabłkami, które Jerzy nakłuwa ostrogą (śmierć).

Wesele odbywa się przy odgłosach kanonady, a szpaler weselny powstaje ze skrzyżowanych szabel; biały welon panny młodej zaczepia się o gwóźdź trumny rotmistrza; w trakcie uczty obok domu weselnego przechodzi transport rannych, a w łożu nowożeńców leży makabryczny trup, w którego obecności Ewa się rozbiera! Jerzy ginie nazajutrz w atmosferze radosnego pikniku pod jabłoniami, a rozdarty welon znów się zawiesił na jakichś gałęziach nad pobojowiskiem. A nad grobem Jerzego wznoszą się drzewa obciążone owocami. Ten przejmują-

cy skrót dramaturgiczny ludzkiego losu demistyfikuje tradycyjny obraz wyidealizowanej i bogatej egzystencji, bowiem jego chwilowość sprawia, że każda sekwencja życia pogrąża się w obsesyjnej atmosferze śmierci. Niezależnie od tego, czy chodzi o los indywidualny, czy zbiorowy (armia, naród), Wajda opiera swoją sztukę na charakterystycznym obrazie owego przejścia od życia do śmierci.

Barwy jesieni w zimowej czerni i bieli

Według mnie barwa w filmie nie jest środkiem technicznym, lecz artystycznym. Nie należy jej używać mechanicznie, ale po to, aby pokreślić pewne sytuacje lub intencje autora [4].
Wajda

Gwałtowne zbliżanie się do śmierci często wyraża się u Wajdy szybkim najazdem kamery, która nieruchomieje w jakimś dramatycznym zbliżeniu. Bardziej skomplikowana sekwencja szarży opiera się na dwóch ruchach w przeciwnych kierunkach, przy czym szybkość pierwszego z nich jest wyrazem życia, a powolność drugiego oznacza śmierć: kamera najpierw towarzyszy atakowi kawalerzystów, przekracza linie wroga, a potem powoli powraca, aby ukazać ciała leżące na ziemi, i kończy swoją jazdę ujęciem porucznika wycierającego szablę.

Formalna oryginalność *Lotnej* polega jednak przede wszystkim na bardzo subiektywnym zastosowaniu czerni i bieli oraz barwy. Spotyka się czasami filmy, które zestawiają fragmenty czarno-białe z barwnymi, ale wówczas ten chwyt odpowiada – na przykład – prostej opozycji pomiędzy wnętrzem a plenerem lub snem a rzeczywistością. Tutaj, przeciwnie, celem jest raczej przekazanie wrażenia ogólnego, pewnej atmosfery, która ciągle jest związana z fundamentalną dla całego filmu przemianą. Najpierw Wajda rejestruje ciepłe kolory jesieni w dość statycznym wstępie, gdzie przeważa błękit (niebo) i brązy (mundury, konie i już rdzawe jesienne liście). Kompozycję tę przeszywa jedynie oślepiająca biel Lotnej galopującej pośród wybuchających pocisków. Później pojawiają się barwy kasztanowe i czerwienie opuszczonego pałacu, a potem proroczy sen rotmistrza nagle otwiera serię sekwencji wirażowanych w sepii i sekwencje te będą coraz liczniejsze i coraz dłuższe, w miarę jak film będzie się zbliżał do szarego i zimowego zakończenia obrazem poskręcanego żelastwa (a zatem sekwencje monochromatyczne to sen, ostrzenie szabli przed szarżą, wyjazd do ataku, odwrót piechoty, kaleka dziewczynka obok cmentarnych krzyży w scenie wyjazdu kawalerzystów i na końcu śmierć zwierzęcia). Tak więc sepia nie tylko daje koloryt zimowy, jest także zgaszoną barwą wojny i szarzyzny dnia codziennego (to znamienne, z punktu widzenia psychiki podchorążego, że noc poślubna w stajni jest ukazana w sepii, podczas gdy szarże są wielokolorowe), barwy natomiast zostały zarezerwowane dla lirycznej intensywności i silnych uczuć, dla romantyzmu i gloryfikowanej urody kroniki życia na wojnie, jednym słowem dla blasku tego świata, który umiera: ślub, pogrzeb, szarże, sztandar i chorągwie. Sceny przygotowania do walki i wycofywania wojska po klęsce są utrzymane w odcieniach szarości, ale sama szarża rozbłyskuje tysiącem ogni życia i śmier-

ci; uczta weselna jest w kolorze, ale w tym samym czasie żołnierze na sąsiednim biwaku są ukazani w sepii.

Jedynie sama biel rozsnuwa subtelne związki pomiędzy tymi dwoma światami: Lotna w sekwencjach barwnych jest silna i wolna, natomiast w scenach monochromatycznych osacza ją śmierć (na przykład w czasie nocy poślubnej Jerzego i Ewy klacz już jest nękana przez zazdrość młodej kobiety, która życzy jej śmierci). Podobnie welon panny młodej symbolizuje radość nowożeńców w kościele (kolor), a potem przygnębienie Ewy w lasku po śmierci Jerzego (czerń i biel). Wraz z sukienką kaleki rozjaśnia on bladym promieniem odwrót żołnierzy. Ale taka interpretacja nie powinna sugerować systemu estetycznego, rygorystycznie przestrzeganego przez Wajdę, który wręcz przeciwnie, poddaje się swoim najgłębszym impulsom i emocjom, kiedy w danej scenie decyduje się na barwę lub ją odrzuca. Jednakże nieunikniony ruch prowadzi film ku stopniowej inwazji czerni i bieli, która łączy się ze smutną świadomością, że oto kończy się epoka nieco anarchicznej wolności.

Pośród ofiar tej trudnej przemiany Lotna nabiera oczywiście szczególnego znaczenia, ale wymyka się symbolice, podobnie jak wymykała się swym właścicielom, i nie sposób ściśle zdefiniować, jaki sens ma jej obecność w tym filmie. Będąc obiektem powszechnego pożądania, biała, ognista klacz przypomina jednak o niepowstrzymanym pragnieniu wolności, które przez wieki charakteryzowało Polskę i Polaków. Ujeżdżana dziarsko przez księdza i męczona przez żołnierzy, Lotna przez długi czas – kiedy przebiega przez pola minowe i ucieka przed pociskami, kiedy zabija swoich jeźdźców i liczy na ochronę porucznika przed morderczymi zakusami Ewy – wydaje się niedosiężna.

A jednak tego waloru niezwykłości przydaje Lotnej jedynie zachwycone spojrzenie kawalerzystów i jej starego pana, które przyozdabia ją wszelkimi możliwymi zaletami, jakie pragną w niej widzieć w zamian za to, co dla nich uosabia. Dlatego śmierć Lotnej stanowi demistyfikację wszelkich wartości, których jest nosicielką, bowiem pada ona bez chwały, z dala od pola bitewnego, trywialnie okaleczona i trzeba ją dobić strzałem z pistoletu. Mit ponosi klęskę. Odwraca się karta historii narodu, którego bolesną przemianę Wajda starał się wyrazić.

RENÉ PRÉDAL

Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

---

[1] „France-Pologne, nr 137.

[2] Tamże.

[3] Byłoby interesujące pokusić się o konfrontację postaw Wajdy jako autora *Lotnej* i Viscontiego jako twórcy *Lamparta*, równoległej kroniki podobnego świata, który również umiera.

[4] „Image et Son", nr 170, luty 1964.

Druk za: „Etudes cinématographiques", 1968, nr 69-72, ss. 130-138.

Od *Pokolenia* do *Miłości dwudziestolatków*, czyli kronikarz straconego pokolenia

JACQUES BELMANS

Bohaterowie moich filmów to chłopcy i dziewczęta pragnący mieć więcej, niż los im może dać. To istoty, które nieprzerwanie pragną przejść same siebie [1]. Tak Andrzej Wajda opisał pokrótce te postaci, którymi zajmiemy się poniżej, ponieważ uznaliśmy, że warto zastanowić się nad jednym z ważnych tematów twórczości Wajdy, jakim są owe próby przejścia, przezwyciężenia samego siebie. Ważne jest też przezwyciężenie demonów, które usiłują zmiażdżyć człowieka, a które zwą się: wojna, niewola, egoizm silniejszych, tchórzostwo, strach i konformizm w obrębie społeczności dręczonej nieszczęściami.

Nie będziemy rozpamiętywać polskiej martyrologii, dobrze przecież znanej, zwłaszcza że filmy Wajdy interesują nas właśnie dlatego, że dalece wykraczają poza poziom anegdoty uwarunkowanej losem jednego kraju. Poza odniesieniami narodowymi i historycznymi mają wymiar uniwersalny. Opisywane wydarzenie nabiera znaczenia wówczas, gdy przestajemy je traktować jako fakt z określoną datą, usytuowany w określonym miejscu.

Gdyby Wajda był jedynie kronikarzem polskiego straconego pokolenia, byłoby oczywiste, że filmy jego nie zyskałyby takiego odbioru w krajach najdalszych od opisywanych przez niego konfliktów. Gdyby *Desperaci* Miklosa Jancsò zostali sprowadzeni do jednego wymiaru zlokalizowanego opowiadania, nie staliby się symbolem potęgi, jaką stanowi opór przeciwko wszelkim formom ucisku, minionym, obecnym i przyszłym. Każda wizja świata jest swojego rodzaju przejściem samego siebie, przezwyciężeniem czegoś. Można dowieść, że opisywane przez Wajdę z liryczną ironią pokolenie to portret jakiegokolwiek pokolenia żyjącego w jakimkolwiek kraju. Upamiętnia on tych, którzy woleli śmierć od poddaństwa, walkę od uległości, odmowę od zaparcia się siebie.

Zauważmy, że czterej wielcy polscy twórcy filmowi, debiutujący w latach 1950-1960, opowiadali w gruncie rzeczy tę samą historię. Oczywiście, każdy z nich postrzega swoich bohaterów inaczej, a jeszcze inaczej postrzega wydarzenia. To kwestia indywidualnej interpretacji rzeczywistości, a przede wszystkim temperamentu. *Wiem, że rzeczy są rzeczami, i zawsze nimi pozostaną, wiem, że czasem je widzę tak, a czasem inaczej. Czasem patrzę na nie oczyma rozumu,*

a czasem tak jak inni (...) I nie próbuję tego porównywać [2] – mówi Törless z książki Musila. Nikt więc nie dziwi się, że Kawalerowicz w *Prawdziwym końcu wielkiej wojny* wybrał ton cichego płaczu, że Munk w *Eroice* posłużył się raczej ironią, tyleż przewrotną, ile przesyconą rozczarowaniem, podczas gdy Has w *Pożegnaniach* objawił się jako malarz dusz ulotnych i tajemniczych, Wajda zaś uderzył z barokową gwałtownością w romantyczną nutę. Nie wyzbył się jednak przenikliwości, a może raczej należałoby powiedzieć, spojrzenie jego stopniowo nabierało ostrości. Spośród wspomnianych twórców Wajda wydaje się najbardziej nierówny. Jest to moja opinia osobista, ukształtowana po dostrzeżeniu błędów konstrukcyjnych, natrętnej symboliki, klisz zawartych w większości jego filmów. Ale czyż trzeba dodawać, że to on właśnie wybrał drogę najtrudniejszą, że opanował meandry porywającej stylistyki, której poetycka aura fascynowała nas wielokrotnie?

Skoro krytycy, słusznie zresztą, zwracali uwagę na irytujący romantyzm Wajdy, to nie powinni zapominać o wizjonerstwie tego twórcy. Ono sprawia, że w realistyczną scenerię filmową wszczepione zostają świetliste promienie, szerokie jak bramy niebios. Wydaje się, że na krańcu tej sceny, po której miotają się biedne, uwolnione z uwięzi cienie, błyszczy światło Ziemi Obiecanej. Pochłania ono Jakuba Golda w chwili śmierci (*Samson*), powstańców zepchniętych do podziemi (*Kanał*), gdy patrzą na odgrodzoną kratą Wisłę, zanim nastąpi ich koniec, Maćka, gdy odkrywa w sobie miłość do Krystyny, zanim zostanie zabity (*Popiół i diament*), lub Dorotę, po nocy spędzonej ze Stachem przed swoim aresztowaniem, kiedy najpewniej wie już, co ją czeka (*Pokolenie*). Śmierć jest przejściem: zyskuje tu sens tylko w aspekcie poprzedzającego ją życia, ale nie ma wyraźnej cezury między tymi dwoma stanami. Przyjrzyjmy się więc, jak wygląda egzystencja owych istot skazanych na tragiczny los, który mógłby być i naszym udziałem.

* * *

Pokolenie: Pierwszy film pełnometrażowy Wajdy miał tytuł, który jak latarnia oświetlał drogę następnym dziełom drążącym ten sam temat. Film ten jest zbyt mało znany, zbyt niedoceniony, a to przecież już w nim Wajda przemówił pełnym głosem. Dlatego też tym filmem zajmiemy się przede wszystkim.

Warszawa, 1944 r. Bardzo młodzi ludzie bawią się w wojenkę, w samym środku wielkiej wojny, i zabawa ta bardzo ich wciąga. Wajda pokazuje ich, jak podkradają węgiel z przejeżdżającego pociągu. Te złodziejaszki podejmują ryzyko niewspółmiernie wielkie w stosunku do znaczenia tej kradzieży. W efekcie jeden z nich zostaje zastrzelony przez niemieckiego wartownika. To smutne doświadczenie niczego ich jednak nie nauczyło i w dalszym ciągu prowadziliby swoje anarchistyczne działania, gdyby jeden z nich, Staszek, nie zawarł znajomości z Dorotą, komunistką zaangażowaną w konspirację. Chłopak poznaje wartość działania zbiorowego i przyłącza się do grupy. Bierze udział w pomocy Żydom w czasie powstania w getcie. Po aresztowaniu Doroty Staszek stanie się już na tyle dojrzałym człowiekiem, że będzie mógł przejąć przywództwo nad oddziałem.

Temat taki w 1954 r. nosił piętno ideologii stalinowskiej, ale Wajdzie udało się uniknąć typowych klisz, i tak powstało dzieło bolesne, ironiczne i przejmu-

jące, nastawione na analizę psychologiczną zachowań ludzkich. Zauważmy, że wszyscy ci młodzi, samotni bohaterowie kolejnych filmów uświadamiają sobie absurdalność swojego wyizolowania, i co za tym idzie, potrzebę przynależności do grupy zdolnej do aktywnej walki, na dobre (Staszek) i złe (Maciek). Ale każdy z nich będzie zmuszony do przewartościowania własnego postępowania. Nawet znacznie nam bliższy Bazyli z *Niewinnych czarodziei*, z pozoru cynik, wpadnie we własną pułapkę.

Wajdzie nie chodzi jednak o to, by dać nam nudną lekcję realizmu socjalistycznego. Podjęcie walki konspiracyjnej przez Staszka jest efektem uczucia, jakim darzy Dorotę, a nie gorliwej lektury marksistowskiego brewiarza. Trzeba podkreślić, że *Pokolenie* spotkało się z niezrozumieniem środowisk partyjnych, a w wersji ostatecznej film został znacznie skrócony.

Wajda opowiadał: *Oskarżano mnie, że źle ustawiłem problem żydowski, oraz że bohaterowie moi wywodzili się z środowiska lumpenproletariackiego. Musiałem wyciąć dwie sekwencje: tę, kiedy po egzekucji Niemca w barze dwaj bohaterowie wdają się w bójkę na noże. I drugą, kiedy bohaterowie spotykają chłopaka, który wychodzi z cmentarza z workiem na plecach. Worek upada na ziemię i okazuje się, że były w nim głowy nieboszczyków, skradzione ze względu na złote zęby. Zarzucano filmowi także nieuporządkowaną konstrukcję, co zresztą jest wadą wielu polskich filmów. Ostatecznie wybroniła mnie Wanda Wasilewska i film ukazał się na ekranach. Ale jego kariera nie trwała dłużej jak tydzień. Byłem bardzo zawiedziony* [3].

Mimo tych skrótów, bardzo znamiennych dla pierwotnej chęci podkreślenia przez Wajdę zdecydowanie negatywnych cech bohaterów, film ten wyraźnie odcina się od pompatycznego i sztywnego kina epigonów Aleksandra Forda, którego asystentem był zresztą Wajda [4] i który wywarł na niego niemały wpływ.

Staszek jest dość niezwykłym chłopakiem. Ma cechy pospolite, ale na tyle indywidualne, aby widza zaciekawić. Tkwi w szarej rzeczywistości wykrwawionej i wynędzniałej Polski. Ma wielkie zalety i potężne wady, które nie znikają bynajmniej, gdy decyduje się na wstąpienie do podziemnej organizacji komunistycznej. Wajda chciał, żeby był prawdziwy, ludzki, a nie jak błędny rycerz zstępujący na ziemię z marksistowskiego raju. Przyjaciele Stacha są do niego podobni i jedynie Dorota wydaje się trochę wyidealizowana, pamiętajmy jednak, że Wajda szczególnie chętnie kreśli wzruszające postaci kobiece, boleśnie doświadczane okrucieństwem epoki. Okazują się zazwyczaj bezsilne wobec nienawiści, która pojawia się w tle wszystkich analizowanych przez nas filmów: nieszczęśliwa Krystyna – *siostra Maćka w nędzy i nadziei*, według określenia Marcela Martina [5], łączniczka Stokrotka, która na próżno usiłuje wyrwać śmierci rannego Koraba w kleistej mazi, albo dwie kochające Jakuba Golda dziewczyny, Lucyna i Kasia. Poza cyklem, który nas teraz interesuje, w *Niewinnych czarodziejach* pojawiła się postać czułej Pelagii, której z wielkim trudem przychodzi grać rolę kobiety wyzwolonej.

Inni krytycy zwracają uwagę, że zaangażowaniu politycznemu bohatera towarzyszy wrażliwość emocjonalna. Ado Kyrou pisał: *Odkrycie miłości jest ściśle związane z odkryciem walki. (...) konspiracja nie zabija człowieka, ona pozwala mu odkryć prawdę o sobie samym* [6]. Oczywiście miłość w tych filmach nie jest koniecznym warunkiem wzbudzenia woli buntu, ale zamiast zaślepiać, jak się

zwykło uważać, może uświadomić człowiekowi jego nędzny los i bezradność. Kwestia ta krańcowo dzieli od siebie filmy takie jak *Pokolenie* i *Zamach* Passendorfera. Ten ostatni opisuje dzieje grupki młodych ludzi walczących w tych samych warunkach. Zabijają niemieckiego generała i płacą za to własnym życiem. Tymczasem mniej nas interesuje to, co stanie się ze Staszkiem, od chęci zrozumienia ewolucji jego postawy. Ważny jest fakt osiągnięcia przez niego godności wewnętrznej, a co za tym idzie, przyjęcia odpowiedzialności za własne czyny.

Można by mieć zastrzeżenia do budowy scenariusza *Pokolenia* lub widocznego tam braku energii dramatycznej. Trzeba jednak pamiętać, że istota tego filmu tkwi nie tyle w wartkiej intrydze, ile raczej w rozświetlaniu zakamarków duszy – trudna to sztuka, ponieważ filmy najambitniejsze często potykają się na przeszkodzie, jaką stanowi trudność pokazania psychiki bohatera za pomocą kamery. Nawet *Obywatel Kane* pozostaje pod tym względem dość schematyczny i ubogi. To raczej zebrane przez reportera zwierzenia ludzi, którzy Kane'a znali, wnoszą wiedzę o jego charakterze, nie sam obraz. Resnais, Buñuel, Antonioni, Forman, Reisz i jeszcze kilku innych, rezygnowali, każdy na swój sposób, z narracyjnego przedstawienia postaci, którym w najlepszym przypadku, jak u Wylera, Kazana czy Pabsta, z trudem udało się zyskać pewną spoistość.

Wajda odrzucał konwencjonalne chwyty. Pragnął za wszelką cenę uwypuklić raczej same przejawy egzystencji niż działania odnoszące się do tej egzystencji. Na początku nie zawsze mu się to udawało, przede wszystkim dlatego, że nie posiadł jeszcze dostatecznie rzemiosła filmowego. Gdyby we wczesnych filmach był rzeczywiście pod wpływem neorealizmu [7], musiałby się spod tego wpływu jak najprędzej wyzwolić. W rzeczywistości bowiem temperament twórczy Wajdy, w zasadzie obojętnego wobec kwestii społecznych, jest jak najdalszy od postawy ontologicznej tkwiącej u podstaw neorealizmu.

W *Pokoleniu* artysta jest bliski temu, co Bazin ujął w następujący sposób: *Ideałem byłoby filmować rzeczy takie, jakimi są, a jednak tak, aby przemawiały do naszego serca i naszego umysłu. Cała sztuka reżyserii polegałaby, w pewien sposób, na rozświetleniu ich od wnętrza, na wydobyciu z nich blasku, światła, które przyciąga uwagę, miłość i refleksję* [8]. Ostatecznie ten film, bardzo szczery i nieco chropawy, skrzypiący, jak nie naoliwione drzwi, wzrusza nas i być może jest lepszy od niektórych późniejszych dzieł tego reżysera, jak choćby od *Lotnej*, w której talent artysty już się wykrystalizował, ale zdarzało mu się tam czasami pogubić bohaterów w zawiłych arabeskach o zadziwiającej urodzie formalnej.

Nie analizujemy filmów w porządku chronologicznym, gdyż nie wydało nam się to konieczne. Staszek mógłby być Żydem i nazywać się Jakub Gold, który zanurzony w potwornościach tej samej wojny doświadczał jeszcze straszliwszej codzienności. Nie wolno mu było w miarę bezpiecznie pojawić się na ulicy, gdyż zostałby, jak wiadomo, naznaczony hańbiącym piętnem, musiał przebywać w ukryciu skazany na bierność i na groźbę denuncjacji, jak młoda dziewczyna z filmu Jiřiego Weissa *Romeo, Julia i ciemność*. Podobnie jak *Kanał*, także *Samson* jest krzykiem przeszywającym noc, wojnę i strach. Jak zawsze u Wajdy i tu odnajdujemy romantyczną „głęboką noc". Oba filmy mówią o ludziach „zamurowanych", oba pogrążają nas w tym samym absurdzie, który staje się udziałem bohatera *Procesu* Kafki. Wajda jednakże nie skazuje swoich bohaterów nieodwołalnie. Przede wszystkim, choćby z historycznego punktu widzenia, ofiary, jakie

Miłość dwudziestolatków

ponosili, nie były daremne. Można wprawdzie uważać to za wielce mizerne pocieszenie w planie jednostkowym – nie mamy zamiaru roić tu o obowiązkach patriotycznych – ale usytuowani w określonym kontekście bohaterowie Wajdy nie dysponują żadnym innym sposobem na uratowanie samych siebie – poza natychmiastowym przystąpieniem do czynu. Mamy więc prawo sądzić, że choć przez krótki czas są na swój sposób szczęśliwi. Tak jest z Korabem i z jego miłością do Stokrotki, zanim zanurzyli się oboje w cuchnącym, podziemnym błocie, z Maćkiem, kiedy dzięki miłości do Krystyny zrozumie, że *życie może być piękne*, albo z Jakubem Goldem, w chwili gdy przystępuje do konspiracyjnego oddziału.

Gdyby ktoś usiłował zanegować odkupieńczą funkcję miłości (*Nie wiedziałem co to jest miłość. Słowo ci daję* – mówi Maciek do Krystyny) sugerując, że chodzi tu o wyspę łagodności na oceanie ognia, przywołajmy przyjaźń, która ratuje człowieka przed jałową samotnością. Trudno o silniejsze zaprzeczenia maksymie Ibsena (*Człowiek najsilniejszy jest najbardziej samotny*). Są tam i inni, ale bohater istnieje niejako w ich funkcji, w funkcji oprawców, wrogów, ofiar i swoich kolegów. Ostatecznie to ci ostatni pociągają go za sobą, choć on sam pozostaje sceptyczny i w pełni świadom skutków tych działań, jak Diego z filmu *Wojna jest skończona*, Diego, który przyłączy się do swoich towarzyszy walki przeciw frankistom, mimo że uważa ich poczynania za bezsensowne, wręcz bezużyteczne i zupełnie anachroniczne. Nie jest łatwo znieść siebie samego. Maciek, Staszek, nawet miłośnik muzyki, Bazyli, zdają sobie z tego sprawę. Nigdy nie jest się samowystarczalnym, a przynależność do jakiejkolwiek społeczności pozwala zapomnieć o sobie, oderwać się od siebie z przeszłości, od tego, który błądził, jak Jakub uwięziony w swojej kryjówce, jak bohater Ionesco uwięziony w życiu. W przypadku Jakuba Golda przystąpienie do konspiracji stwarzało szansę ratunku przed grożącą mu schizofrenią.

Komendant, schodzący do kanału, aby odnaleźć swój oddział – widmo – to obraz bezużytecznego heroizmu człowieka, człowieka miażdżonego przez ślepe, mechaniczne przeznaczenia – pisał przenikliwie Marcel Lobet [9]. Jednak Komendant nie mógł postąpić inaczej. Musiał wypełnić swą rolę do końca. Samotna, tchórzliwa ucieczka przez miasto nie wchodziła w rachubę, nawet gdyby istniała szansa na uratowanie życia. Jeszcze bardziej ekspresywny obraz niepotrzebnego heroizmu zawiera *Lotna*: kiedy młodzi kawalerzyści rzucają się z szablami na czołgi – wydają się śmieszni i nierozumni. Ale wiemy, że i oni nie mogą postąpić inaczej, że są posłuszni tradycji, z zewnątrz być może postrzeganej jako pusta i groteskowa, ale z niej przynajmniej mogą czerpać motywację dla swoich czynów. Ci, którzy narażaliby dziś życie w pojedynku uchodziliby za szaleńców. Przykład ten uświadamia nam zarówno istotę prawdy jednostkowej, jak i oblicze epoki. Świadczy też o tym, że nasze poczucie moralności ma charakter efemeryczny i relatywny.

Jest więc zrozumiałe, że Jakub, Korab, Maciek, Dorota i być może Stach zginą śmiercią tragiczną. Trochę się tego spodziewają, wszystko, co robią, zmierza w tym kierunku. Choćby z racji niewspółmiernych sił przeciwników, mają niewiele szans, aby wyjść cało z tych zawirowań historii. Ale gdyby zdołali przeżyć, co stałoby się z nimi po wojnie? Kim by byli w oczach następnych pokoleń: postaciami pomnikowymi czy dziwolągami? Wajda nie wznosi dla zmar-

łych mauzoleum. Chce tylko opowiedzieć ich historię, bez oceniania ich, bez moralizatorstwa, bez pompatycznych hołdów. Nie lubi całej tej heroicznej symboliki. Śmierć jest brudna i odrażająca (*Kanał*), śmierć jest śmieszna i absurdalna (*Popiół i diament*), śmierć nie jest ukoronowaniem życia (*Samson*). Staje się zrozumiała dopiero wówczas, gdy *już nie da się tolerować pewnych spraw* [10]. Widzieliśmy tych zmarłych, już to samo mogłoby wystarczyć. Nie mieli wcale wielkich, szlachetnych idei, które tak chętnie im się przypisuje w oficjalnych wypowiedziach. Oni sami pierwsi wykpiliby owe wizerunki superludzi, w które usiłuje się ich wtłoczyć. Byli zaledwie jednostkowymi przykładami w Historii, która liczyła sobie tysiące podobnych. Bez aureoli, bez zbędnych debat. Niech zmarli śpią w spokoju!

Wajda jest zapalczywym romantykiem, ale także realistą-badaczem mitów społecznych i moralnych. Z tego szczególnego konglomeratu rodzą się oszałamiające filmy, które spadają na nas jak grom z jasnego nieba, choć przecież właściwie nigdy nie brakuje w nich racjonalnych uzasadnień. Czy musimy spierać się na ich temat, wypominać im pewną przesadę, tak widoczną gołym okiem, że czujemy się w obowiązku poświęcać jej taki czy inny artykuł? Jeśli o mnie chodzi, wolę podpisać się pod opinią Philippe'a Haudiquet: *Niektórzy zarzucają Wajdzie, że jest zbyt wyszukany, zbyt grzeczny, zbyt anachroniczny. Te zastrzeżenia purystów są niczym wobec dzieła, które przytłacza ze szczególną siłą, ponieważ jest gęste od znaczeń, rzeczowe, skuteczne, jest dziełem, w którym jak najbardziej na miejscu jest kilka dekoracyjnych dygresji* [11]. Nie miejsce tu, aby obwiniać twórcę, o to, że jest tym, kim jest – artystą targanym namiętnościami – a nie kaligrafem.

* * *

Niestety, śmierć zastrzeżona dla tych bohaterów, nie jest skrojona na ich miarę. Ci, którzy u Wajdy umierają młodo, nie są wybrańcami bogów. O ile śmierć Jakuba Golda można by mimo to nazwać apokaliptyczną, to dlatego tylko, że przybrała ona postać wyjątkową i szczególną. Śmierć innych osób jest po prostu przerażająca. Śmierć Koraba i jego towarzyszki jest mało fotogeniczna, Maciek umiera na wysypisku śmieci, co nasuwa skojarzenie ze śmiercią zepchniętego do ścieku Pedra z *Los Olvidados*. Nawet kawalerzyści z *Lotnej* zostaną posiekani na kawałki, a użycie koloru dodaje grozy ich absurdalnej agonii.

Groza to temat sam w sobie. Nie zawsze tak jest, ponieważ ledwie zarysowana sugestia może w takiej sytuacji wystarczyć, tak jak to się dzieje w filmie *M – Morderca*. Ale groza powoduje, że zakłócona zostaje logika. Nie pozwala na żaden wykręt. To, czego chcielibyśmy uniknąć, to czego nie chcielibyśmy widzieć *(Noc i mgła)*, zostaje nam rzucone prosto w twarz, a Wajda, tak jak inni wizjonerzy, tacy jak Hieronim Bosch, Goya, a także (czemu nie?) Georges Franju i Alain Resnais, wie, że groza jest częścią Historii jako takiej i historii osobistej każdego z nas.

Skądinąd, rodzi się w nas uczucie buntu wobec tego końca, tak sprzecznego z legendą bohaterską. Żałujemy wręcz, że bohaterowie ci nie usiłowali nas oszukiwać. (...) Wajda zna wagę ciała, krwi, potu, zna rolę, jaką odgrywają w nas

funkcje zwierzęce, które napełniają jego obrazy okrucieństwem, naruszającym „dobry smak". Na przykład filmuje plugawą rozmowę kilku miejscowych notabli przy oknie toalety przylegającej do sali bankietowej. Żaden z grona szacownych, by tak rzec, klasycznych reżyserów nie pozwoliłby sobie na takie wynaturzenie, utożsamiając realność z realizmem. A jednak ciało ludzkie ma takie wymagania, że aż dziw, iż umysł nie pogrążył się w nim głębiej. Bresson w *Mouchette* nie bał się dotknąć tych spraw.

Nie odbiegamy od tematu, ponieważ mieści się on doskonale we fresku malowanym przez Wajdę, fresku jego straconego pokolenia, heroicznego, nieświadomego, szalonego, zuchwałego, niemądrego, impulsywnego, ostrożnego, szlachetnego i pełnego ideałów. Niezależnie od wszystkiego Wajda pozostaje jednym z najbardziej żarliwych piewców młodości, uniesionej przez nawałnicę, o której tak naiwnie śnił Chateaubriand. Upragnione burze – cóż za ironia! Gdy wspomnimy te burze, bynajmniej nie pragniemy nowych huraganów na ziemi usianej jeszcze połamanymi konarami i ściętymi pniami drzew.

* * *

Niektórzy jednak przeżyli. Po bitwie grzebie się zmarłych, śpiewa się im *Te Deum* i raz na rok zapala się lampkę... Czas musi przeminąć, aby zniknęły koszmary, aby zatarła się pamięć lęku. Zapanowuje pokój. Staje się modny (...) Wchodzą na scenę nowi aktorzy. To *Niewinni czarodzieje* i młodzi z *Miłości dwudziestolatków* zaczynają grać role pierwszoplanowe. Wajda zręcznie wymija pułapki, w które popycha go jego własna wyobraźnia. Nie chciał się kręcić w kółko po tej samej trasie, jak koń na cyrkowej arenie. Nie chciał w nieskończoność kręcić tego samego filmu, jak René Clair. Przeciwnie, usilnie pragnął zrozumieć młodych, głębiej, niż udało się to Marcelowi Carné w wydumanych *Oszustach* czy André Cayatte'owi w zbyt wyrafinownym filmie *Przed potopem*. Wajda zmierzał ku innemu celowi: *Chciałem pokazać konflikt pokoleń oraz głęboką i trwałą niemożność ich porozumienia się*.

Interesująca jest pod tym względem *Miłość dwudziestolatków*. Niektórzy uznali, że jest to film naciągany i akademicki. Istotnie, blednie on nieco przy noweli Truffauta, który dowiódł niebywałej fantazji i finezji obserwacji. Ale Wajda opisał być może w sposób najgłębszy i najbardziej znamienny stan ducha pewnej zbiorowości, pozornie, zgodnie z wymogami gatunku, równie trudny do opisania w literaturze, jak i w kinie. Kilkoro młodych słucha opowieści mężczyzny, który chwali się przed nimi swoimi czynami wojennymi. Cybulski gra tę rolę, jakby był tym dawnym Maćkiem, a my myślimy nie bez zażenowania, że tak wyglądałby Maciek, gdyby wyszedł bez szwanku z tamtej przygody. Byłby może inkasentem, może kelnerem, a może co gorsza gryzipiórkiem. Taki smutny koniec dla kogoś, dla kogo werwa, zapalczywość były najistotniejszym elementem sposobu bycia. Pamiętamy piękną scenę, gdy Maciek zapala spirytus w szklankach, na wspomnienie każdego zabitego członka oddziału. Nie brak i u nas starych towarzyszy broni, dzisiejszych hydraulików, tragarzy, komiwojażerów lub nauczycieli, którzy spotykają się po latach. Powiada się, że jakoś dopasowali się do normalnego życia. Bzdura! Poddali się, to wszystko. Lub być może większość z nich nie wystawała ponad przeciętność i dopiero wydarzenia wyniosły ich

ponad nich samych. Opowiadać o tym, co było – to zabawa okrutna i niepotrzebna (...).

Niektórzy zarzucali młodym z filmu Wajdy, że odznaczają się lekkomyślnością i egoizmem. Brak porozumienia międzypokoleniowego? To prawda, ale przede wszystkim brak porozumienia międzyludzkiego. Wajda sugeruje raczej ten drugi trop, jakkolwiek jego bohaterowie werbalnie nigdy tego nie formułują. Ich punkt widzenia mógłby być taki: *Nasz przodek zawitał pomiędzy nas*, jak owi podróżni z opowiadań fantastycznych, którzy za sprawą machiny czasu znaleźli się w innej epoce. (...) Łatwiej dać nieść się życiu, niż żyć. Były konspirator z *Miłości dwudziestolatków* jest martwy dla teraźniejszości i martwy dla przyszłości. Został zapomniany w warszawskim kanale. Wyczuwa się w dziele Wajdy głęboki lęk przed starością.

(...) W każdym razie jest to pokolenie stracone w sensie fizycznym, moralnym i duchowym, ponieważ w ludziach należących do tego pokolenia tkwi obawa przed zmianami. Gorzka konkluzja krwawej epopei. Bard krwawych buntów i żarliwych gestów stał się rozczarowanym obserwatorem, który nie łudzi się już marnymi snami o wielkości. Może przywołać legendę napoleońską (*Popioły*), ponieważ odległa przeszłość nie rani już pamięci. A niewinni czarodzieje marzą o przeżyciu wojennych przygód w... kinie.

(...) Powstało wiele filmów eksploatujących temat cierpienia Polski podczas wojny, ale żaden z reżyserów nie odczuł tak głęboko sprzeczności drążących jej zagubione dzieci, jak Andrzej Wajda. Wyłaniające się z mroku twarze, które nam pokazuje w swoich filmach, oślepiają nas na krótką chwilę, by potem powrócić w ciemność. Oślepiają nas raczej, niż rozświetlają, ponieważ zwierciadła naszego umysłu odbijają tylko pozory. Ale wystarczy, że twarze te dostrzeżemy, a już lepiej rozumiemy, czym była epoka, którą to dziecię wieku opisało w obrazach.

JACQUES BELMANS

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

---

[1] Wywiad z J.R. Rebierre, „Cinéma 60", nr 45, kwiecień 1960.

[2] R. Musil, *Niepokoje wychowanka Törlessa*, tłum. W. Kragen, Kraków 1967.

[3] „Positif" nr 25-26, 1967.

[4] O *Piątce z ulicy Barskiej* (1952).

[5] *Cendres et diamant*, „Cinéma 60", nr 42.

[6] *Generation*, „Positif" nr 21, 1957.

[7] *Na początku istniał wpływ neorealistycznej szkoły włoskiej* – przyznawał Wajda (na temat *Pokolenia* – audycja zrealizowana dla RTB przez A. Delvaux, lipiec 1963).

[8] *Qu'est-ce que le cinéma? IV: Une esthétique de la réalité: le neoréalisme*, Paris 1962, s. 146.

[9] „Le Soir", 18 V 1964.

[10] J. Maritain, *La Signification de l'athéisme contemporaine*, Paris 1949, s. 23.

[11] *Nouveaux cinéastes polonais*, „Premier Plan", nr 27, Lyon 1963, s. 91.

Druk za: „Etudes cinématographiques", nr 69-72, 1968, ss. 98-114.

Łączenie przeciwieństw – najważniejsza figura stylistyczna Wajdowskiej architektury filmowej

René Prédal

Niemal każdego reżysera filmowego można rozpoznać po stylu, na który składają się pewne stałe cechy, widoczne we wszystkich jego filmach. Ale owe wyróżniki często okazują się pozorne. Reżyserzy, którzy specjalizują się w westernach, lub kręcą wyłącznie filmy przygodowe, muszą się raczej podporządkować pewnej specyfice gatunkowej, w obrębie której szukają własnych, oryginalnych rozwiązań. Inni z kolei mają wyobraźnię przestrzenną lub wyśmienicie współpracują z aktorkami albo też z wirtuozerią posługują się ujęciem-sekwencją czy efektami specjalnymi. Cechy te odnoszą się wszakże jedynie do stosowanej techniki, bez względu na problematykę dzieł, a to zbyt mało, aby scharakteryzować rzeczywistego autora filmu. Wspomniani realizatorzy, będąc zdolnymi rzemieślnikami, czy nawet mistrzami w swoim fachu, nie są autentycznymi twórcami.

Wajda natomiast jest takim twórcą, ponieważ ma własny sposób przyswajania świata. Przedmioty i istoty żywe nabierają w oku jego kamery swoistej odrębności, noszą piętno autora. Ta właściwość jego osobowości artystycznej rzutuje zarówno na stronę plastyczną wszystkich jego filmów (czy ściślej mówiąc na reżyserię), jak i na sam temat (czyli scenariusz, a zwłaszcza montaż, to znaczy sposób opowiadania historii – mamy tu na myśli wyakcentowanie pewnych szczegółów, zasadę modelowania postaci, dygresje, lub przeciwnie, dyscyplinę narracji itd.). Elementy te budują jedyną w swoim rodzaju przestrzeń artystyczną, w której mogą się zmieścić zarówno żołnierze napoleońscy z *Popiołów*, jak i adepci „rozbieranego" pokera z *Niewinnych czarodziejów*.

Siła i spójność dzieła Wajdy ma swoje źródło w antytetycznej wizji świata. Jej zasadą konstrukcyjną są pary opozycji lub podobieństw: każdy bohater ewokuje swojego przeciwnika, postacie pozytywne są konfrontowane z negatywnymi, miłość odnajduje swój finał w śmierci, pokój przeciwstawia się wojnie, piękno i brzydota dopełniają się wzajem, realizm i oniryzm zlewają się ze sobą, albo pojawiają się przemiennie lub wypierają się wzajem, w zależności od tego, co ożywcze natchnienie podsunie artyście. Bohaterowie, tematy, idee, reżyseria, a nawet obrazy tworzą za każdym razem dwubiegunową strukturę, w obrębie której toczy się film, czyli inaczej rzecz ujmując, wokół której konstytuuje się

dzieło sztuki. Nie chodzi wszakże o opozycje w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale raczej o dość swobodne zestawienia, których zakres znaczeniowy łączy się w harmonijną całość.

1940 – 1960: ci, którzy przeżyli wojnę, i ci, którzy jej nie znali

Pierwszy ciąg zestawień sytuuje się na poziomie konstrukcji bohaterów. Zazwyczaj bywa ich wielu, ale ich psychika wyzbyta jest cech manichejskich. W każdym z nich tkwi wystarczająco wiele sprzeczności wewnętrznych, aby mógł osiągnąć pełną ludzką wiarygodność, ale różnica wieku dzieli ich na tyle ostro, że porozumienie pomiędzy nimi okazuje się niemal niemożliwe. Konflikty pokoleniowe istotnie stoją w centrum zainteresowania Wajdy, a jego twórczość w całości składa się na głęboką refleksję nad tym zagadnieniem. Tytuł jego pierwszego filmu pełnometrażowego – *Pokolenie* – jest więc nader charakterystyczny.

Wajda, urodzony w roku 1926, należy do pokolenia lat czterdziestych, pokolenia, którego młodość przypadła na lata okupacji. W *Pokoleniu*, *Kanale*, *Popiele i diamencie*, w *Lotnej* i *Samsonie* twórca analizuje drobiazgowo cechy, nadzieje i rozczarowania swoich rówieśników. W *Niewinnych czarodziejach* pochyla się nad młodymi ludźmi z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, ludźmi, którzy nie doświadczyli ani wojny, ani momentu wdrażania socjalizmu. W noweli z *Miłości dwudziestolatków* Wajda zestawia ze sobą te dwie generacje, z których żadna nie jest ani całkiem dobra, ani ze szczętem zła.

Przy całej swojej przenikliwości autor kreśli obraz bohaterów w tonach namiętnie entuzjastycznych. Kładzie nacisk na cechujący ich konglomerat świeżości i gwałtowności, będący źródłem swoistej poezji. Dzięki błyskotliwym dialogom i wysunięciu wątku miłosnego na plan pierwszy, udało mu się uniknąć schematyzmu, lecz nie ulega wątpliwości, że Staszek czy nawet młody człowiek grany przez Cybulskiego są dla Wajdy bohaterami pozytywnymi, którym udzielił wiele ze swojej własnej osobowości.

Ale Maciek z *Popiołu i diamentu* wydaje się już postacią znacznie bardziej złożoną. Jest chłopakiem, który dojrzał za sprawą drugiej wojny światowej, Wajda jednak ubrał go zgodnie z modą roku 1958 (przyciemnione okulary i wąskie spodnie), co niesie ze sobą ogólniejsze przesłanie, płynące od młodego człowieka, który zrywa z przeszłością. I rzeczywiście, Maciek jawi się starszym – zwłaszcza strażnikowi w kaplicy – jako typowy przedstawiciel zuchwałej młodzieży, cynicznej i lekceważącej wszystko... nawet zmarłych. W epoce współczesnych buntów młodzieżowych Wajda obstaje przy przekonaniu, że opozycja pomiędzy młodymi a dorosłymi istniała zawsze i że współcześni dorośli, gdy mieli po dwadzieścia lat, postępowali tak samo jak dwudziestolatkowie z roku 1958.

Spojrzenie artysty staje się jednak surowsze, gdy ukazuje on pustkę bohaterów *Niewinnych czarodziejów*. Z całą pewnością Andrzej i Magda nie są ludźmi zdecydowanie niesympatycznymi, ale udało się Wajdzie przekazać widzowi swojego rodzaju własne rozczarowanie wobec ich bezużyteczności. Młodzi ludzie obracają się plecami do problemów swoich czasów, uczucia zastępują grą i uciekają się do sztucznych konwencji, aby ukryć przed partnerem swoją osobowość. Nie chodzi tu jednak o tzw. złotą młodzież (pokój lekarza ma niewiele wspólne-

go z luksusem), ale o całe pokolenie, wyzute z ideałów, poddające się śmiesznym nadziejom. Znamienne są tu dwie wypowiedzi dwojga bohaterów Wajdy przekazane w odstępie dwóch lat. Raz, gdy Maciek, myśląc o pokoju i miłości, wykrzykuje: *Boże, jakież życie mogłoby być piękne*, i gdy Magda marząc o podróżach do Grecji, Paryża czy Włoch, wzdycha: *życie może być piękne*. Po nadejściu pokoju marzenia młodych ograniczają się do pieniędzy i wyjazdu z kraju. Pomiędzy tymi dwoma etapami przebiega raczej ewolucja niż opozycja.

Obrona własnego pokolenia (ludzi urodzonych w latach dwudziestych) i surowy osąd młodych (z lat sześćdziesiątych) – to reakcja dość typowa. Natomiast oryginalność dzieła Wajdy polega na tym, że w utworze wchodzącym w skład międzynarodowej koprodukcji, z założenia pozbawionym więc zbyt wygórowanych ambicji, pokusił się o ukazanie zalet ludzi młodych i przywar dorosłych, dzięki czemu wizja wzajemnych układów obu tych grup staje się obiektywna. W pierwszych sekwencjach *Miłości dwudziestolatków* bierność młodzieży zostaje przeciwstawiona odwadze starszych: gdy do fosy otaczającej wybieg dla niedźwiedzi wpada dziewczynka, stojący obok chłopak... robi zdjęcia, a na ratunek dziecku skacze starszy mężczyzna. Rzeczywistość jest jednak bardziej skomplikowana, niż się zdaje. Bardzo szybko okazuje się, że dzielny pracownik ZOO jest postacią dość żałosną. Zniszczony przez alkohol, ośmiesza się, bez końca powołując się na swe powstańcze czyny, a tragiczne wydarzenia nabierają w jego relacji cech groteskowej fanfaronady. Tak jak Emmanuelle Riva w filmie *Hiroszima moja miłość* Resnais'go, nie umie oderwać się od swoich wspomnień i żyje zwrócony wstecz, w niepokojącym rozdźwięku z własną epoką. I przeciwnie, zakochany chłopak, opłakujący niewierność pięknej i niestałej w uczuciach Barbary Lass, zaczyna nagle budzić sympatię, a spontaniczność młodych ludzi okazuje się godnym polecenia sposobem na życie. Wajda już nie osądza. Nie jest też już tak pewien swoich racji, jak wówczas, gdy kręcił *Niewinnych czarodziejów*. Okazuje się, że żadne pokolenie nie jest lepsze samo w sobie, a jeśli dwie generacje nie rozumieją się między sobą, to dlatego, że kierują się odmiennym systemem wartości.

Owa konfrontacja pokoleń na poziomie jednostkowym ma swoje odbicie w sytuacji całego kraju. Wszyscy bohaterowie są mocno uwikłani w kontekst polski, co podnosi ich problemy do skali narodowej. Umęczeni wojną bohaterowie *Kanału* i *Samsona* ulegają temu samemu przeznaczeniu, co ich współplemieńcy z epoki napoleońskiej, z *Popiołów*. Film ten ukazuje w sposób dość brutalny przeobrażenie starej Polski, radosnej i beztroskiej, mimo niewoli i nędzy, w heroiczną i tragiczną Polskę wojenną. Oprócz tej ewolucji, uwidoczniono w pierwszej części *Popiołów* konflikt klas społecznych, chłopów i szlachty, a także przychylność Polaków wobec austriackiego ciemiężcy. Inne zawirowanie historii, to z roku 1939, przywołano w *Lotnej*, gdzie przeszłość zderza się z teraźniejszością w szyderczym, a zarazem subtelnym obrazie kawalerii szarżującej na niemieckie czołgi. Walka polskich żołnierzy jest bohaterska, lecz z założenia daremna, ponieważ rzewna nostalgia w żadnym razie nie może zwyciężyć nowoczesnego racjonalizmu. Na nic łzy nad mijającą epoką i znikającymi wartościami. Trzeba się przystosować do teraźniejszości (lub przystosować teraźniejszość) – ale to właśnie w jądrze tego rozdarcia Wajda odnajduje najpłodniejsze źródło inspiracji.

Miłość i śmierć

Film wojenny *Lotna* rozpoczyna się olśniewającą wizją natury, zniweczoną nagłym pojawieniem się śmierci w tym idyllicznym krajobrazie. Obrazoburczość tego dzieła jawi się wraz z okrutną negacją piękna i szczęścia. A jednak, mimo potworności wojny, bohaterowie koncentrują się na miłości, choć jest to miłość tragiczna, brutalnie zwieńczona śmiercią. W *Powiatowej lady Makbet*, w zadziwiającym związku właścicielki majątku z parobkiem, miłość i śmierć splątują się ze sobą ściśle, za sprawą montażu równoległego, w przeplatających się ze sobą sekwencjach przygotowania do morderstwa i procesji wielkanocnej. Namiętność bohaterki, jej strach i zazdrość prowadzą do serii kolejnych zabójstw, wreszcie do samobójstwa, w ostatnim akcie miłości i śmierci.

Wajda jednak nie musiał uciekać się do gwałtownej dramaturgii szekspirowskiej, aby w scenerii walki odnaleźć tło dla konfrontacji piękna i brzydoty. Bijąca w oczy biel sierści Lotnej łatwo przyciągała uwagę wroga, tak więc żołnierze, mimo prawdziwego uwielbienia do tej klaczy, uznali ja w końcu za przeklętą, ponieważ sprowadzała na nich śmierć. A jednak niektórzy darzyli ją miłością większą niż jakąkolwiek kobietę.

Wojna okazuje się więc przeszkodą dla ludzkiej miłości. Bohater *Popiołów* jest świadkiem gwałtu na swojej ukochanej, a potem jej śmierci. Śmierć skądinąd staje się niekiedy świadomym wyborem w imię miłości. Stokrotka z *Kanału* mogłaby się sama uratować, ale spontanicznie decyduje się pozostać ze swym towarzyszem w podziemnym korytarzu do samego końca. Sam film opowiada o zaciekłej, śmiertelnej walce o życie. Wojna przenika do najbardziej intymnych scen filmów Wajdy. Kładzie się ciężkim, smutnym cieniem pomiędzy bohaterami *Popiołu i diamentu*. Maciek i Krystyna podczas zbliżenia miłosnego rozmawiają o wojnie i deportacjach.

Miłość wszakże nie zawsze bywa pokazywana jako wartość zniszczona przez wojnę. Może być także motorem działań, jak w filmie *Wojna się skończyła* Resnais'go czy w *Terroryście* De Bosio. Bohater *Pokolenia* odkrywa jednocześnie miłość i wolę buntu, i to miłość dostarcza mu motywacji do walki z najeźdźcą. Wie już, że walczy o prawo do miłości. W 1954 r. było to przesłanie dość nowatorskie, zwłaszcza w kinie wschodnioeuropejskim, gdzie miłość bywała zazwyczaj stawiana na drugim planie. Maciek z *Popiołu i diamentu* odkrywa szansę na wielką miłość w chwili, gdy widok dwóch zabitych mężczyzn przypomina mu, jakie zadanie ma do wykonania. Związek miłości i wojny nie pojawia się więc jedynie w funkcji dramaturgicznej. Konkluzja scenariusza nie sprowadza się do potwierdzenia złożoności ich wzajemnych układów. Pokój nie oznacza triumfu uczucia. Miłość musi stawić czoło cynizmowi (*Niewinni czarodzieje*) czy swobodzie seksualnej (*Miłość dwudziestolatków*), co jednak nie pozbawia partnerów głębokich przeżyć emocjonalnych.

Heroizm po polsku

Od słynnej szarży generała Kozietulskiego w wąwozie pod Somosierrą w 1809 r. polski heroizm zyskał legendarną sławę, a zawadiaccy śmiałkowie, którzy składali swe życie na ołtarzu słusznej sprawy, stali się nader popularnymi bohaterami polskiej sztuki. Nie pozostało więc Wajdzie nic innego, jak pokazać

ich jednoczesne piękno i bezużyteczność, objawić ogrom wysiłków i znikomość skutków, sławić elegancję gestu, obnażając zarazem jego zbyteczność. Twórczość jego roi się od olśniewających lecz beznadziejnych czynów, od romantycznych i zdesperowanych bohaterów, którzy jak w *Lotnej*, w sensie przenośnym i dosłownym, łamią szablę nad ciałem zabitego konia.

Popioły są w swej wymowie najbardziej demaskatorskie, ponieważ sięgają do samych źródeł historycznych tej legendy i atakują tego, który dał jej początek – Napoleona. Widz naocznie przekonuje się, jak sekwencja po sekwencji poszerza się przepaść dzieląca nadzieje Polaków od rzeczywistych poczynań cesarza. Wojna, wpierw zwycięska, staje się coraz bardziej potworna i krwawa, a uwielbiany początkowo Napoleon robi się antypatyczny, a przy końcu wręcz odrażający. Legiony walczą z poświęceniem za Francję, bez realnych korzyści, a żołnierze polscy przybywają pod Saragossę, aby ujarzmić naród hiszpański... w zamian za iluzoryczną obietnicę odzyskania własnej wolności! Pomieszanie wartości sięgnęło szczytu, a niejednoznaczność ocen historycznych ma swoje odbicie w indywidualnym losie bohatera, który jest świadkiem zniewolenia Heleny przez bandę dezerterów, to znaczy tych, którzy odmówili walki za Austrię. Ludzie ci, obdarzeni przenikliwością polityczną (ich dezercja jest w rzeczywistości aktem odwagi, a nie zdrady), są jednak zdolni do nikczemnych czynów... Wystawiony na pośmiewisko świat, w którym ludzie są jednocześnie dobrzy i źli, inteligentni i głupi.

Owa głęboka gorycz, zaprawiona wszakże humorem, jest dominującą cechą polskiego charakteru. Czynić swą powinność aż do końca, ale z ironicznym dystansem. Także filmy Wajdy przybierają czasem ów tragiczno-komiczny ton, tak wyczuwalny również w dziełach Munka. Niezbyt daleko stąd do filozofii klęski, która, według krytyków francuskich, tak wyraźnie była obecna w twórczości Hustona, a która sprowadza się do przekonania, że człowiek realizuje się w czynach, bez względu na skutki tych czynów. Cóż bowiem należy sądzić o daremnym heroizmie powstańców z *Kanału*? Odrzucają możliwość kapitulacji, ale po niezmierzonej męce wyłaniają się z podziemi tuż u stóp wroga... a więc? Całe to cierpienie było niepotrzebne. Bez wątpienia tak, ale cóż mogli innego robić, jak nie walczyć do końca? Ta rozpaczliwa walka, której rezultaty były żadne lub zaledwie znikome, zawiera całą historię narodu polskiego.

W *Miłości dwudziestolatków* Wajda pozwala młodym naśmiewać się ze „starych kombatantów". W *Pokoleniu* beztroska łączy się nieustannie z powagą, a kombatanci są bohaterami, wcale o tym nie wiedząc. W sekwencji początkowej młody chłopak bawi się nożem. To jeszcze dziecinna gra. Potem przejeżdża pociąg. Rozpoczynają się przygotowania do kradzieży węgla z wagonów, ale następują komplikacje. Niemcy strzelają. Jeden z napastników pada martwy. Akt kradzieży miał być dla młodych ludzi formą zabawy, której niebezpieczne skutki w zasadzie nie były brane pod uwagę. Później widzimy grupę chłopaków w beztroskiej wędrówce przez Warszawę. Niosą pomoc dla getta, pełni entuzjazmu, tak jakby szli na majówkę. Ale i oni zostają spostrzeżeni przez Niemców. Rozpoczyna się ucieczka, która stopniowo traci charakter zabawy w chowanego, aby zakończyć się samobójstwem Jasia. Pojęcia odwagi i zdrady tracą więc swój sens wobec tego ostatecznego rozwiązania. Powstanie w getcie, tak jak powstanie warszawskie w *Popiele i diamencie* czy cała historia Samsona, ujaw-

nia wyraźną opozycję pomiędzy obowiązkiem a wolnością – jednak dziesięć lat później Wajda będzie obstawał raczej przy względności tych pojęć.

Realizm, barok, symbolizm czy poezja?

Śmiałe zestawienia antytetycznych elementów, które budują strukturę dzieł Wajdy, dają często w efekcie zadziwiające obrazy. Zawarte w nich niezwykłe szczegóły naruszają stabilność rzeczywistości i przekształcają plan naturalistyczny w karykaturalny, oniryczny lub wręcz surrealistyczny. Oto biały koń przecina czerń nocy (*Popiół i diament*), oto kamera odkrywa przed nami porozbijane posągi czy wypełnioną jabłkami trumnę (*Lotna*) – a barokowa poezja wdziera się w rzeczywistość. Z drugiej strony nadmierne ciśnienie realności uwalnia aurę fantastyczną. Przedstawieniu śmierci towarzyszy zazwyczaj urojona sceneria, która – paradoksalnie – pomaga widzowi zaakceptować zdarzenie. A jednak można także, tak jak Maciek w ostatniej scenie *Popiołu i diamentu*, umierać na śmietnisku, lub być pochowanym w chlewie, jak zamordowany mąż w *Powiatowej lady Makbet*.

Niezwykłość takich scen budzi niepokój, a te plany wydają się świadomą prowokacją. Tak jak słynny obraz odwróconego Chrystusa w kaplicy, w scenie z *Popiołu i diamentu*, lub welonu panny młodej w *Lotnej*, zaczepionego o wieko trumny (ślub, po którym następuje śmierć), nasuwają wspomnienie najlepszych wizji Buñuela surrealisty. *Powiatowa Lady Makbet* czy *Popioły* obfitują również w barokowe odniesienia. W drugim z tych filmów nieustannie mieszają się i zderzają ze sobą sceny ściśle realistyczne, oniryczne i prześmiewcze. Skądinąd Wajda, w pełni świadom swojego upodobania do kontrastów, oznajmił na festiwalu w Cannes w 1966 r., że chce zaadaptować książkę Konwickiego (*Sennik współczesny*), która nieustannie oscyluje pomiędzy jawą, a snem. Dąży on więc do realistycznego ujmowania snów i onirycznego ujmowania rzeczywistości, aby zespolić w całość artystyczną to, co w życiu jest od siebie oddzielone.

Związki baroku i rzeczywistości układają się rozmaicie w różnych dziełach. Niekiedy (*Popiół i diament*, *Miłość dwudziestolatków*, *Popioły...*) całość ma charakter realistyczny (wojna), ale szczegóły są barokowe (odwrócony Chrystus lub krąg zakonnic). W innych filmach (*Lotna*, *Samson*), przeciwnie, szczegóły mają źródło w realności, ale zostały ukazane w perspektywie barokowej, czyli symbolicznej. Każde dzieło wykracza w istocie poza dosłowne znaczenie opowiadania, aby osiągnąć odniesienia ogólniejsze. Świadczą o tym choćby tytuły: *Pokolenie* (to z lat 1940-1945), *Popiół i diament* (odnaleźć nadzieję w jądrze beznadziejności, znak życia w sercu śmierci, strząsnąć brzemię zależności, aby zyskać wolność), *Samson* (Żyd, któremu udało się zbiec z getta, ale z dala od swoich traci wiarę i motywację do walki, tak jak Samson stracił siły u Filistynów), *Powiatowa lady Makbet* (przeniesienie do Rosji dramaturgicznego schematu szekspirowskiego), *Popioły* (popioły, które są pozostałością „ognia" niszczącego kraj trawiony wojną)... Wszystkie te filmy mogą być postrzegane również jako wciąż powracająca parabola samotności człowieka.

Niezależnie od sensu podstawowego – tego wynikającego z samej historii – i znaczenia symbolicznego, każdy film odsyła ponadto do rzeczywistości typowo polskiej: klacz Lotna wchodzi w skład kawalerii, to znaczy formacji, w której Polacy przez wieki odznaczali się nadzwyczajną sprawnością. Przedstawione tam

umiłowanie wolności i rozpaczliwa walka uosabiają walkę całego narodu o przetrwanie. Także śmierć małego oddziału z *Kanału* jest syntezą poświęcenia – często pozornie bezskutecznego – milionów Polaków, których działanie doprowadziło w końcu do klęski niemieckiej. Obraz pierwszych miesięcy po zakończeniu wojny zawarty w *Popiele i diamencie* odnosi się do wszystkich krajów Europy Wschodniej. Można odnaleźć szokującą paralelę pomiędzy zdarzeniami w Polsce epoki napoleońskiej (*Popioły*) a tymi z czasów drugiej wojny światowej, ponieważ ta swoista „wolność w niewoli", ustanowiona tuż po wojnie, mogła przypominać, że niekiedy trudno jest odróżnić wyzwoliciela od nowego agresora.

Szczegół (opis faktów) jest więc zawsze wykorzystany w funkcji nośnika szerszych znaczeń (politycznych i moralnych). Owo uogólnienie wyłania się wprost z obrazu, bez potrzeby uciekania się do dyskursu czy skomplikowanych dialogów. W filmach takich, jak *Samson* czy *Powiatowa lady Makbet*, które posługują się niekiedy poetyką ekspresjonistyczną, zamiast dydaktycznych wywodów mamy wizualne konstrukcje geometryczne. Cóż bowiem bardziej znaczącego niż ów ciąg mrocznych lochów, po których pełza zgnębiony człowiek poszukujący prawdy? Przeciwieństwa (realizm miejsca i symbolizm czerni) eksplodują ostatecznie w olśniewającej jasności, poprzedzającej bezpośrednio śmierć bohatera. Ale czy to ważne? Lepiej umrzeć romantycznie w powodzi światła, niż wiecznie żyć w ciemnościach.

Symfonia w bieli i czerni

Wajda, zanim został reżyserem, był malarzem. Lubi gamę czerni i bieli, w kontrastach tak silnych, że niekiedy obrazy rozjaśniają się do oślepiającej bieli (*Samson*, *Popioły*). Szarości stosuje rzadko (z wyjątkiem *Pokolenia*), a zestawienia białych pól z czarnym niebem dają w efekcie jedne z najpiękniejszych planów (*Miłość dwudziestolatków*, czy *Popioły* – kiedy Rafał galopuje na swojej klaczy na linii styku tych dwóch płaszczyzn). Noc jest bowiem porą sprzyjającą straszliwym wydarzeniom. Nocą przybywa Zinovij i zostaje zamordowany przez powiatową lady Makbet, nocą morderczyni Katarina jest atakowana przez sny (wieprze, księżyc). Blady świt z kolei jest zwyczajowo porą niepewnych rozstrzygnięć, decyzji bez przyszłości. To nad ranem Bazyli rusza lambrettą na poszukiwanie Pelagii (*Niewinni czarodzieje*).

Ale poza prostą odpowiedniością pomiędzy atmosferą a stanem duszy, dialektyka jasności i ciemności jest bazą dla problemu uwidocznionego zwłaszcza w *Kanale* i *Samsonie*, ale obecnego także w innych filmach. *Samson* i *Kanał* są w rzeczywistości zbudowane wokół tej samej opozycji, pomiędzy przestrzenią zamkniętą i mroczną a świetlistą przestrzenią otwartą. Ścieki *Kanału* i piwnice w *Samsonie* udzielają pewnego schronienia, podczas gdy na zewnątrz miasto kąpie się w ogniu i krwi. Ale schronienia te są tylko iluzoryczne, ponieważ bohaterowie *Kanału* pogrążą się niebawem w strachu i rozpaczy, a Jakub uświadomi sobie własne tchórzostwo. Wszyscy oni rozpoczynają ruch od cienia ku światłu, które im przyniesie śmierć, jednocześnie jednak ich drodze od czerni ku bieli może towarzyszyć zyskanie prawdziwej samoświadomości.

Początek *Kanału* ukazuje ostatnie heroiczne walki toczone w ołowianym blasku słońca. Potem zaczyna się odyseja – wędrówka w podziemiach, prawdzi-

we zejście do piekieł, błota, wyczerpania i zwątpienia, gdzie światło ukazuje się tylko w otworach włazów, brutalnie otwierających się na powitanie śmierci. Pojawia się wreszcie Wisła – jako wytęskniony cel – ale jest oddzielona kratą: oto straszliwa klęska u wrót ocalenia. Ostatni właz jest otoczony przez Niemców, ale ci, którzy wychodzą z kanałów, będą wreszcie mogli zginąć z podniesioną głową, a nie przyduszeni i potopieni jak szczury.

Gdy w początkowej sekwencji filmu *Samson* Jakub znalazł się w więzieniu po awanturze na uniwersytecie, przez dłuższy czas nie w pełni zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie czai się w ciemnościach. Za zabitymi drewnem drzwiami w getcie, potem w piwnicy, gdzie ukryła go Kasia, akceptuje swój los człowieka, który się ukrywa. Kiedy jest na zewnątrz, marzy tylko o jednym – aby powrócić do getta. Jeden jedyny raz, kiedy widzimy go poza przestrzenią zamkniętą, przed werandą Lucyny, usiłuje wejść do środka. Ostatnie zwycięstwo nad sobą samym nie wiedzie go ku otwartej przestrzeni, ale tylko do obszernego, na wpół zniszczonego pomieszczenia, miejsca pośredniego pomiędzy przestrzenią otwartą a zamkniętą, gdzie będzie mógł dokonać swego heroicznego czynu.

Popiół i diament to film, który – z wyjątkiem sekwencji początkowej – toczy się prawie cały czas we wnętrzach. Tak jak w *Kanale*, w chwili gdy drzwi się otwierają, zaczyna zagrażać niebezpieczeństwo, a przede wszystkim śmierć. *Pokolenie* stanowi zapowiedź *Samsona*, w tym sensie, że bohaterowie wychodząc z podziemi i mrocznych mieszkań uświadamiają sobie własną reakcję wobec wroga, ale także poczucie przynależności do określonej klasy społecznej. Wojna i rewolucja stają się jednym. *Lotna*, wspaniała feeria olśniewających obrazów, jest prawdopodobnie tym z filmów Wajdy, w którym ta opozycja jest najmniej ostra, kolory sprzyjają bardziej efektom stapiania się, łagodnym przejściom, niedostrzegalnym dotknięciom, niż gwałtownym zderzeniom przeciwstawnych elementów. Nasycone kolory sekwencji początkowych ustępują powoli miejsca dominującym czerniom i bielom, w miarę jak rozpacz zaczyna dominować nad pierwszymi uniesieniami.

Ścieżka dźwiękowa ma równie istotne znaczenie jak obrazy. Wajda miesza muzykę i szmery, zyskując niekiedy zadziwiające efekty. W *Popiele i diamencie*, zestawiając piosenki popularne z rewolucyjnymi hymnami, autor pokazuje rewolucję, która triumfuje nad dawnymi obyczajami. W *Lotnej* warkot gąsienic niemieckich czołgów zagłusza odgłos polskiej kawalkady. Architektura muzyczna wspiera więc konstrukcję formalną i akcentuje układy pomiędzy bohaterami lub przedmiotami.

Łączenie przeciwieństw nie jest z pewnością jedyną cechą stylu i osobowości Wajdy. Ale niezależnie od wartości metodologicznej tej hipotezy wyjściowej, pozwalającej wydobyć wiele elementów powtarzających się w jego twórczości, jest to, jak się wydaje, figura typowo filmowa, ponieważ ma ona zdolność nadawania zmysłowej formy konfliktom idei i ludzi. Pod tym względem tkwi ona u korzeni każdej twórczości filmowej tego autora, zarówno tam, gdzie buduje widoczną architekturę dzieła (*Samson* i *Kanał*), jak i tam, gdzie jej rola jest nieco mniej wyrazista.

RENÉ PRÉDAL

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

Druk za: „Etudes cinématographiques", 1968, nr 69-72, ss. 83-97.

Niewinni czarodzieje, czyli tragedia złudzeń

JEAN-LOUIS MANCEAU

Głównym tematem filmów Andrzeja Wajdy jest młodość. Wajda wybiera dla swych opowieści takie okresy z historii Polski, kiedy była ona krajem ujarzmionym, w którym młodzi ludzie przeżywali nie tyle dramaty osobiste, ile dramat zbiorowy, i musieli w nim odegrać swoją rolę (to znaczy buntować się i w miarę możliwości stawiać opór, czyli starać się zrzucić jarzmo ciemięzcy). Postawa Wajdy wynika stąd, że on sam należy do pokolenia skłonnych do poświęceń szaleńców, pokolenia, które musiało wybierać między życiem a śmiercią w straszliwej walce, w której każdy mógł liczyć tylko na gołe pięści i nadwątloną wolę. Młodzi Polacy byli pionkami na szachownicy światowej polityki i swoją wolę istnienia mogli zamanifestować tylko heroicznym czynem.

Dzisiejsza sytuacja (koniec lat sześćdziesiątych – przyp. red.) jest inna: każdy młody człowiek może czynić to, co mu odpowiada. Jeśli zaś staje przed kwestiami natury uniwersalnej, rozstrzygnięć musi poszukiwać na własną rękę. Musi podźwignąć nie ciężar losu bohatera, lecz swój zwyczajny ludzki los. Nie określa się już wobec świata zewnętrznego, a wobec swojej sytuacji osobistej. I trudniej jest mu być po prostu sobą, niż przezwyciężać samego siebie.

Młodość zawsze była wiekiem dojrzewania i buntu: dlatego właśnie fascynuje Wajdę. Jednakowoż młodzież współczesna nie ma szansy stawić czoła sytuacjom ekstremalnym, może buntować się jedynie przeciw stanowi rzeczy i obrządkom codzienności. Wywiera na nią presję jedynie społeczność, w jakiej żyje, a nie jakiś jasno określony wróg. Młodzi ludzie nie ufając nikomu, być może nawet samym sobie, poszukują własnej drogi, błądzą, starają się pozbierać strzępki prawdy, aby w ten sposób sprawdzić się w potoku życia.

Wajda przedstawia tę młodzież i próbuje ją zrozumieć w dwu swoich filmach – w *Niewinnych czarodziejach* i w noweli z *Miłości dwudziestolatków*. Jeśli drugi z tych obrazów jest studium porównawczym dwu generacji (pokolenia Wajdy i współczesnej młodzieży), to pierwszy można nazwać dokumentem czy zgoła esejem socjologicznym poświęconym właśnie młodzieży. Wajda stara się ukazać tę młodzież jak najwierniej, z pełnym szacunkiem wobec realiów i bez chęci osądzania jej. *Starałem się dzielić uczucia młodych bohaterów mojego filmu (...). Jest to studium psychologiczne pewnej grupy młodych ludzi* [1].

Wajda przyjmuje postawę socjologa. Zanim podejmie analizę zachowania bohatera w sytuacji wprawdzie kameralnej lecz wyrazistej i znaczącej, pokazując go, jak szuka szczęścia poszukując drugiego człowieka – starannie maluje tło:

ulice, kamienice, wnętrza, przedmioty codziennego użytku, a także środowisko bohatera.

Długa sekwencja, która następuje tuż po czołówce, ukazuje nam Andrzeja – tak ma na imię bohater filmu – w jego mieszkaniu. Kamera obserwuje go w przestrzeni prywatnej, w jego intymności, odnotowuje zwykłe, codzienne zachowania. Jesteśmy biernymi widzami, „podglądaczami", którym dano możliwość niespiesznego przyglądania się i drobiazgowego analizowania zachowań człowieka w trakcie jego codziennej domowej krzątaniny.

Poczynamy go obserwować, gdy odwrócony tyłem zakłada szlafrok w chwilę po kąpieli. Odwraca się; w zębach trzyma gazetę. Biegnie slalomem przez zagracony pokój, by do gniazdka elektrycznego włączyć wtyczkę maszynki do golenia. Jazgoczącą golarkę zostawia na stole, by rozłożyć gazetę i znaleźć stronę z krzyżówką; wpatrując się w nią, przygotowuje sobie lewą ręką kawę, nalewa ją do szklanki, miesza łyżeczką i wreszcie zaczyna się golić. Siada na kanapie, chce się napić kawy, przeszkadza mu łyżeczka, bierze ją w zęby i zrzuca na podłogę. Pije kawę studiując krzyżówkę i goląc się. Odstawia szklankę, włącza radio, skąd dochodzą dźwięki muzyki jazzowej, rozciąga się na kanapie, zrzuca sandały, by jedną nogą podrapać się w drugą, a następnie tą samą nogą włączyć magnetofon, skąd słychać rozmowę pomiędzy nim a Mirką; ta rozmowa zagłusza dźwięki muzyki radiowej. Andrzej ciągle goli się i czyta gazetę.

Ta scena mogłaby się komuś wydać rozwlekła i nudna, podczas gdy jedynie toczy się wolno, wyjawiając prawdę o człowieku, sytuując go w czasie, a zwłaszcza w przestrzeni. Owego człowieka charakteryzują gesty zapewne skomplikowane, ale precyzyjne i celowe. Wkraczamy w świat, który otacza tę postać: lustrujemy ciasne i zagracone mieszkanie, po chwili widzimy jeszcze gabinet lekarski, skuter i perkusję. To są komponenty przestrzeni życiowej bohatera.

Jest ona zapełniona różnorakimi przedmiotami, które nawarstwiły się na siebie – podobnie jak w umyśle bohatera nawarstwiły się nauki różnych mistrzów. Ten świat jest rezultatem przypadków i wyborów – a może także upodobań. Nie istnieje nic, co by było oczekiwane, pożądane. Dość przyjrzeć się sposobowi, w jaki bohater chodzi, jak gestykuluje; nic tu nie ma znamion naturalności. Dystansuje się wobec przedmiotów, gra nimi tak samo, jak uprawia grę słów. Jest rozdarty, brak mu pewności siebie, ciągle się waha i ciągle od nowa podejmuje wysiłek, by przekonać się sam do siebie – że jest sobą, u siebie i że może być pewien samego siebie. Świat, który wykreował, jest na miarę jego niewiedzy o sobie samym. Gdyż nie jest ani materialistą, ani idealistą; jest zapewne sceptykiem, gdyż powątpiewa we wszystko, wątpi nawet w samego siebie – równocześnie za wszelką cenę usiłując sobie wmówić, że jest odwrotnie.

W istocie rzeczy świat, w którym tkwi, nie jest tym światem, w którym chciałby, aby inni go widywali, ani tym, w którym chciałby widzieć samego siebie; w każdym razie ten świat nie stanowi odbicia jego własnej indywidualności. Jak powiadał Montaigne: *Trzeba, byśmy grali naszą rolę należycie, lecz jako rolę osoby zastępczej*. To właśnie dlatego nawet w wybranej przez siebie scenerii bohater nie czuje się we własnej skórze. Sprawia wręcz wrażenie człowieka czymś zażenowanego, ale my, widzowie, nie znamy powodu tego zażenowania, nie rozumiemy przyczyn. Przypominamy czytelników niektórych gazet, które wy-

kazują zainteresowanie sprawami młodych i podają fakty oraz snują rozważania na temat konsekwencji, jakie fakty te za sobą pociągają, skrywając starannie ich przyczyny natury społecznej. Wajda ukazuje postawę swojego bohatera, rejestruje jego gesty, nie dociekając przyczyn konfliktu.

Być może powodem zażenowania bohatera jest to, że stał się on zarazem widzem i aktorem. W trakcie pewnego programu telewizyjnego Henry Miller [2] zwierzył się, że jego poczynaniom towarzyszyło zawsze znane nam wszystkim poczucie rozdwojenia: wzrok nie jest już „zwierciadłem duszy", lecz odbiciem kogoś innego. Człowiek angażuje się w to, co robi, wodzi wzrokiem wokół siebie, spoglądając równocześnie na samego siebie, z pewnym rozbawieniem obserwując się w trakcie działania, jak kogoś obcego. Andrzej jest właśnie taki i patrzy w podobny sposób.

Jest człowiekiem, który patrzy na samego siebie, a więc człowiekiem, który wystawia się na pokaz. Kiedy wmieszany w tłum ogląda mecz bokserski, jest widzem takim samym jak każdy inny kibic. Nieco później widzimy znowu tłum śledzący popis zespołu jazzowego. Kogo widzowie oklaskują? Grającego na perkusji Andrzeja. Takie zestawienie scen doskonale określa osobowość naszego bohatera i tłumaczy naturę jego stosunków z Magdą. Jeślibyśmy chcieli pójść jeszcze krok dalej, moglibyśmy zdobyć się na stwierdzenie, że Andrzej jest bardziej przejęty swoją rolą widza niż rolą aktora. Jako aktor posiadł umiejętność przyglądania się samemu sobie i pozostawania widzem spektaklu, który odgrywa sam dla siebie, grając na perkusji. Jako widz potrafi utożsamić się z bokserami na ringu i w swej wyobraźni stać się aktorem. Doskonale świadom tej podwójności, prowadzi grę sam ze sobą, usiłując równocześnie pozostać sobą – gdyż jest świadom również innych celów tej gry.

W chwili gdy słyszy z magnetofonu głos Mirki, wie, że jest ona za drzwiami; jednak nie chce spotkać się z nią, bowiem tylko grając i za pośrednictwem gry jest w stanie akceptować samego siebie: jest z pewnością cyniczny wobec Mirki, ale wobec siebie także. I nie tylko swoje nadzieje zatruwa, jak głosi sentencja, z której pochodzi tytuł filmu, ale zatruwa także całe swoje życie.

Wydaje się starszym bratem bohatera *Bariery* Skolimowskiego, owego chłopca, który usiłując wyzwolić się od brzemienia swojej przeszłości, krzyczy ze związanymi na plecach rękami: *Przyjmując stypendium sprzedałem się państwu. Teraz mogę się sprzedać, komu tylko zechcę*. Ten sam młody człowiek wyruszy na podbój świata, wlokąc ciężką walizę, z którą nie jest w stanie się rozstać. I to znowu on – tym razem tańczy z dziewczyną i mówi jej: *Jaka szkoda, że nie mieliśmy czasu się pokochać...*

Wajda kształtuje swojego perkusistę podobnie. W jego młodości dostrzega tylko śmieszność, a nawet małostkowość. O świcie, kiedy Andrzej śpi, kamera wygląda przez okno na pełne gołębi podwórze; nagle ryk silników samolotu myśliwskiego rozdziera powietrze. W taki sposób Wajda ukazuje to, co dzieli dwie generacje: z jednej strony nie zabliźnione rany, wspomnienia, których nic nie jest w stanie zatrzeć, z drugiej strony małostkowe gry i szaleństwa młodości. Taki jest Andrzej. Toczy grę z Magdą. Szydzi z niej i z samego siebie. Magda szydzi z siebie, ale także z niego. Koło się zamyka. Chwila rozstania nadejdzie, nim znajdą czas, by się zrozumieć i pokochać. Nie starczy im sił, by wyznać sobie miłość.

Niewinni czarodzieje

W pierwszej części filmu Wajda opisuje stosunki bohatera ze swoim środowiskiem, a w części drugiej zdaje sprawę ze spotkania Magdy i Andrzeja, ze spotkania przemienionego wspólnym wysiłkiem obojga w grę, w komedię, która zatruje ich nadzieje. Dla bohatera, niezdolnego być sobą, gra stanowi tarczę, za którą się skrywa. Reguły porozumiewania się z innymi ludźmi – bez względu na to, jak bardzo trudne i cyniczne, są jednak aż za dobrze znane; atrakcyjne i ekscytujące może być tylko coś nowego. Mirka przestaje go interesować, ponieważ nie potrafi go już niczym obdarować ani olśnić. Takie wrażenie, zdaje się, sugeruje nam Wajda.

Reguły gry prowadzonej z Magdą są natomiast o wiele precyzyjniejsze, pole gry także jest dokładniej zakreślone, a ryzyko wpadnięcia w pułapkę istnieje dlatego, że Magda także jest graczem i to bodaj wytrawniejszym od niego. Andrzej dominuje nad Mirką, zostanie zaś zdominowany przez Magdę. W starciu z nią zostanie pokonany, odsłoni się, maska spadnie, piękny cynik okaże się istotą z krwi i kości, ofiarą swoich własnych gierek – niezdolną wszakże do tego, by jasno i zdecydowanie odrzucić wszelkie pozory. Andrzej uświadamia sobie nie tylko to, że żyje pozorami, ale zarazem i to, że nie ma dość siły, by się od nich uwolnić. Andrzej i Magda są po trosze postaciami z Sartre'owskiej sztuki *Przy drzwiach zamkniętych*. Każde z nich łże i chełpi się, by potem zadawać sobie ból i cierpieć. Podobnie jak Estella i Garcin w sztuce Sartre'a kochają się, lecz nie potrafią przyznać się do swojej miłości. W rzeczy samej zagrali komedię powyżej swych możliwości, niszcząc się wzajemnie, a równocześnie niszcząc wszystko to, co mogłoby ich ze sobą połączyć.

Ale cofnijmy się jeszcze i przyjrzyjmy scenie, kiedy to Magda i Andrzej opracowują czteropunktowy plan gry i swoich zachowań w tej grze:

– trochę wódki i prezentacja,
– pierwszy pocałunek,
– inteligentna rozmowa,
– łóżko czy raczej tapczan.

Projekt jest bez wątpienia cyniczny.

Od samego początku oboje bez wahania oszukują. Są okrutni i fałszywi. Przedstawiają się sobie jako Bazyli i Pelagia. W trakcie *inteligentnej rozmowy* Bazyli chce zrzucić maskę, poddać się – wcale jednak nie przestając oszukiwać. Zapewne – podwójna gra, ale i podwójne oszustwo. Niewinność oznacza pewnie brak doświadczenia, w szczególności doświadczenia i wiedzy o samym sobie. Bazyli wie, że jest zdominowany, i próbuje umknąć w chwili, kiedy Pelagia skłonna jest pójść w swej grze do końca. Nieodparcie przypomina się *La Fête* Rogera Vaillanda i wyrażone tam pragnienie, by *gra toczyła się aż do granic śmierci*. Ta maksyma staje się prawem, regułą życia, która jednak w danym przypadku może rozwiać czar niewinności obojga.

Istotnie, jest to ta chwila, kiedy oboje mają szansę zrzucić maski, porozumieć się i pokochać. Rezygnują z tej możliwości. Będą kontynuować grę, grać aż do znudzenia, aż do mdłości. Podają sobie nawzajem truciznę i tylko doprowadzają się do stanu, w którym nie będą zdolni do wyznania wzajem swoich ujawnionych już uczuć. Gra w rozbieranego jasno dowiedzie, że co prawda cynizm już nie skutkuje, ale pozostała między nimi bariera, którą oboje wspólnym wysiłkiem wznieśli i której nie zdołają przełamać.

Bazyli i Pelagia, podobnie jak bohaterowie Marivaux, związali sobie ręce przyjmując określone reguły gry, ale w odróżnieniu od tamtych nie są w stanie odrzucić masek. Przenikliwość nie zawodzi ani Bazylego, ani Pelagii, każde z nich potrafi zrozumieć partnera, ale ani on, ani ona nie są zdolni do uznania własnej przegranej i własnych ograniczeń. Magda, kobieta w każdym calu, nieświadoma jest jednak swoich właściwych nastolatce słabości; Andrzej, co prawda dorosły, jednak w swojej potrzebie porozumienia jest spętany przez narzucone sobie pozy.

Film winien się kończyć odejściem Magdy, dalsze sceny nie dodają już niczego do rysunku postaci i są tylko sztucznymi elementami epilogu.

Tytuł filmu jest cytatem z poezji Adama Mickiewicza:

> *...Mędrce dawnych wieków*
> *Zamykali się szukać skarbów albo leków*
> *I trucizn – my niewinni młodzi czarodzieje*
> *Szukajmy ich, by otruć własne swe nadzieje.*
>
> (Adam Mickiewicz, *Dziady*, cz. I, ww. 27-30)

O takiej młodzieży mówi Wajda; artysta jednak najwyraźniej zamierzył sobie zrobienie filmu obiektywnego. Stara się więc nie wypowiadać własnych sądów, nie oceniać zachowań bohaterów. Niejako na marginesie głównego nurtu swojej twórczości nakręcił dokument w stylu cinéma-vérité. I – jak to zresztą powiedział współscenarzysta Jerzy Skolimowski – *nasi bohaterowie wymknęli się nam i zaczęli żyć własnym życiem*. Być może stało się to już w momencie, kiedy powstawał scenariusz, być może stało się to w wyniku konfrontacji trzech indywidualności twórczych... Lecz kiedy powtórnie ogląda się ten film, odnosi się wrażenie, że u jego podstaw leży scenariusz Skolimowskiego, któremu Wajda użyczył swej wiedzy dojrzałego twórcy filmowego.

W noweli z filmu *Miłość dwudziestolatków* Wajda dobitniej wypowiada swój sąd o młodzieży. Co więcej, Wajda, którego romantyczny temperament kieruje w stronę baroku i surrealizmu (nie na darmo uważa on Buñuela za swego mistrza), tym razem tworzy obraz realistyczny i pełen prostoty. Ani śladu symbolizmu, jest po prostu szereg następujących po sobie w chronologicznym porządku obrazów, które tworzą spójną całość, rzec by można nawet – kolisko, które ma swój początek i koniec w pokoju Andrzeja.

Swój obraz młodzieży Wajda rad byłby uznać za typowy: *Według Wajdy Pelagia wraca w mundurku do swojego liceum i wtedy spostrzegamy, że są dziesiątki takich jak ona Pelagii* [3]. Tej sceny końcowej Wajda nie nakręcił, byłaby ona zresztą niepotrzebna, gdyż młodzi widzowie, jak się zdaje, są w pełni świadomi, że ci bohaterowie – to są oni sami; widzowie uznają ich za swoich i utożsamiają się z nimi. Bohaterowie Wajdy zawsze byli istotami wyjątkowymi. Tym razem mamy do czynienia z postaciami zwykłymi, ze zwykłymi młodymi ludźmi. *Oni są tacy, jak my tu, we Francji. Oni to my. Ten sam sposób myślenia – gra, żadnych zasad, kantem do wszystkiego* [4].

Marcel Carné w swoich *Oszustach* także usiłował ukazać młodzież, ale nie potrafił jej zobaczyć, rzuciły mu się w oczy tylko jakieś najjaskrawsze obrazy; ograniczył się do tego, by je skomponować w pewną całość, nie zadając sobie

trudu analizowania ani wnikania w sedno problemu. Wajda natomiast przyglądał się młodemu człowiekowi, który prowadził życie bez jakichkolwiek zobowiązań wobec kogokolwiek, nieskrępowane żadnymi zasadami: mowa o Jerzym Skolimowskim. Jego postępki i opowieści stały się podstawą pełnego prostoty filmu, w istocie rzeczy dokumentu bez pretensjonalnej akcji i spektakularnych gestów.

Wajda, zdaje się, bardziej wierzy obiektywowi niż własnemu oku, bardziej mechanizmowi kamery niż własnej inteligencji i wrażliwości reżysera filmowego, ponieważ inteligencja i wrażliwość, określając kąty widzenia, dokonując wyboru kadru, modelowałyby obraz i klasyfikowały rzeczywistość, którą artysta pragnie odzwierciedlić wiernie. Jego poszukiwania własnego języka filmowego mogłyby tylko ten obraz zsubiektywizować. Jak się zdaje, wstrzemięźliwość reżysera jest tak wielka, że interweniuje on tylko wtedy, kiedy czuje, że trzeba nadać obrazowi rytm i tchnąć życie.

Artysta pozostawia aktorom wybór środków, za pomocą których ukażą niepostrzegalną wewnętrzną rzeczywistość, czyli najtajniejsze myśli i uczucia bohaterów; nadrealne oko kamery odsłania je, współdziałając z aktorem, a nie reżyserem czy operatorem.

W istocie rzeczy Wajda usiłował zastąpić rzeczywistość jej substytutem, iluzją rzeczywistości, która potrafiłaby wzbudzić filmowe emocje. Ograniczył się do ukazania jedynie pewnych elementów zewnętrznego i wewnętrznego życia bohaterów; uznając, że w innym przypadku nasze myśli i uczucia zostałyby wtrącone w stan nierównowagi i nienasycenia. Stałoby się to z uszczerbkiem dla harmonii i jednolitości dzieła. Wajda umyślnie ograniczył czas akcji i samą akcję, gdyż zamierzył sobie dokonanie sondażu osobowości bohatera. Posiłkując się wyłącznie środkami aktorskimi opowiada przygodę, która kończy się niepowodzeniem – jak wiele przeżywanych w młodości przygód. Ukazuje, iż Andrzej poszukuje kogoś lepszego, niż jest sam, i czegoś lepszego od tego, co ma. Zakłada, że jest to podświadome poszukiwanie, które nie zadowala młodego człowieka, młodość bowiem nie wie ani tego, czym jest, ani czego pragnie.

Ograniczając akcję do minimum, Wajda prawie wcale nie ukazuje Andrzeja w trakcie wykonywania przez niego pracy zawodowej, nie daje mu też okazji, by mógł się w cokolwiek zaangażować. Jego bohater przeżywa jedną długą noc w świecie pozorów, ulotnych cieni i sztucznego światła; jest wolny, „do wzięcia", ma możliwość wyboru pomiędzy realnością a pozorem i sztucznością. Co prawda jest w filmie chwila, kiedy Andrzej angażuje się, ale widz przechodzi nad nią do porządku dziennego, niemal jej nie dostrzegając: jest to chwila, kiedy Andrzej odmawia bokserowi prawa wejścia na ring. Później Andrzej potwierdza słuszność swojej diagnozy, jednym ciosem zwalając tegoż pięściarza z nóg. Wajda jednak najwyraźniej celowo usunął w cień sprawy zawodowe, ukazując Andrzeja jako lekarza jedynie w tej drugoplanowej scence.

Tak więc Andrzej Wajda lepiej niż ktokolwiek inny zdołał ukazać właściwą współczesnej młodzieży niemożność. Nie potrafił jednak dostrzec żadnej szczeliny w murze sztuczności. Chciał młodych ludzi zrozumieć, podczas gdy oni chcieliby jedynie być kochani. Film Wajdy jest filmem dorosłego człowieka, jest trzeźwą, wypraną z namiętności obserwacją. Podkreślić należy wszakże, iż obserwacja ta jest niezmiernie uczciwa.

To swoisty obrazek z życia, dokumentalny zapis, którego autentyczność weryfikują młodzi widzowie, identyfikując się z nim. Równocześnie jednak jest to film realizowany w atelier zgodnie ze wszystkimi zasadami rzemiosła, a więc zgodnie ze scenopisem, wykluczającym jakikolwiek przypadek, z odpowiednim oświetleniem i dekoracjami, z dbałością o wyrazistość dialogów i troską o precyzję intelektualną. Dodajmy, że w tym filmie nie ma gwiazd, są wyłącznie odtwórcy ról; *Niewinni czarodzieje* wszystko zawdzięczają Wajdzie, który kreował aktorów – podobnie jak wszystko inne w tym filmie – przede wszystkim jednak aktorów.

Reżyserię *Niewinnych czarodziejów* można porównać do śpiewu, podczas gdy w innych przypadkach reżyseria przypomina krzyk. W rzeczy samej siła innych filmów Wajdy jest ufundowana na właściwym użyciu „zewnętrznych" elementów dramatu, kompozycji charakterystycznych obrazów i na dynamizmie, podczas gdy w *Niewinnych czarodziejach* mamy do czynienia z precyzyjnym wyborem elementów dramatu wewnętrznego, grą uczuć i myśli głównego bohatera. W poprzednich filmach Wajdy dobre duchy czuwały nad reżyserią w węższym rozumieniu tego słowa; w *Niewinnych czarodziejach* roztoczyły opiekę nad grą aktorską. Uderzająca swoją głębią gra zdolna jest wstrząsnąć widzem, gdyż zyskuje dzięki swej prostocie i wyrazistości siłę uogólnienia.

Należy jednakże podkreślić, że Wajda okazał się niezdolny do tego, by tę młodzież zrozumieć; sam to przyznaje. Lecz czy ktokolwiek inny byłby do tego zdolny?... Film Wajdy jest żywym, szczerym świadectwem, jednym z nielicznych dokumentów o współczesnej młodzieży, którego nie sfałszowano. Wajda okazał się dobrym obserwatorem – nie zdołał jednak zyskać statusu uprzywilejowanego świadka.

JEAN-LOUIS MANCEAU
Tłum. MARIAN PILOT

---

[1] J.-R. Rebierrć: *Spotkanie z Wajdą*, „Cinema 60", nr 45, kwiecień 1960.

[2] Wywiad z Wajdą przeprowadzony przez Andre Delvaux dla Radiodiffusion Television Belge w lipcu 1963 roku.

[3] P. Haudiquet, *Les Innocents charmeurs*, w: *Les Nouveaux cinéastes polanais*, Lyon, S.E.R.D.O.C., w serii: „Premier Plan", nr 27, s. 92.

[4] Refleksje M. Wittmera w: „Jeune Cinéma", nr 1, wrzesień-październik 1964.

Druk za: „Etudes cinématographique", 1968, nr 69-72, s. 139-149.

Demaskowanie mitologii

BARTHÉLEMY AMENGUAL

Człowiek z marmuru zadziwia: czy Wajda zamierza zerwać z tak bliskim mu we wcześniejszych dziełach nurtem, bolesną elegią o Polsce, od niepamiętnych czasów zakładniczce Historii? Ale *Ziemia obiecana*, film najmniej „niewajdowski", zrealizowany z dystansem, „obiektywny", bezlitosny, lecz w końcu optymistyczny – czy nie wyłamywał się już z pierwotnie obranej linii? *Człowiek z marmuru* jest opowieścią w czasie teraźniejszym, filmem o współczesności, wszak *Niewinni czarodzieje* także. A jeżeli jest to film w filmie, to czymże różni się on od innego wcześniejszego filmu, od *Wszystko na sprzedaż*?

Aby podjąć rozważania o *Człowieku z marmuru* warto niewątpliwie przypomnieć najpierw *Niewinnych czarodziejów, Miłość dwudziestolatków* i *Pokolenie*. Wajda czuje, jak cokół pomnika chwieje się pod stopami *Człowieka z marmuru* (albo z taśmy filmowej). Zjawisko takie jak ikonoklazm nie jest typowe jedynie dla stalinizmu. Wszędzie nowe pokolenia usuwają w cień poprzednie; życie wywłaszcza nie mniej niż Historia. Ale Wajda nie poddaje się bez walki. W 1977 r. wyznaje: *Młodzi reżyserzy polscy mają świadomość, że zaistnieją jako nowe pokolenie filmowców tylko wtedy, gdy zareagują sprzeciwem na moje filmy (...) Nie chciałbym być zarozumiały, ale ja tak właśnie teraz postępuję. Oglądam filmy młodych: staram się zrozumieć, co chcieli w nich wyrazić, i próbuję zrobić to samo, tyle że lepiej* [1]. Powtarza te słowa w 1978 r. *Uznałem (...) że wraz z tym filmem powinienem powrócić na miejsce, które wcześniej zajmowałem w kinie polskim* [2]. Jakie miejsce? Nie tylko pierwsze – to, które przysługuje najlepszym – lecz miejsce najodważniejszego, który ma śmiałość głosić, że szafy pełne są szkieletów, a stare pamiętniki i piwnice muzeów pełne „realnych socjalistów", ludzi z marmuru.

Wypadało zatem, by filmowiec, który jako pierwszy ośmielił się podjąć takie tematy tabu, jak bezsens bohaterstwa w *Pokoleniu*, rola Armii Krajowej w ruchu oporu w *Popiele i diamencie*, bierność Sowietów na przedmieściach ginącej w powstaniu Warszawy w *Kanale*, polski antysemityzm w *Samsonie*, podjął także ryzyko zmierzenia się dzisiaj z jeszcze jednym tabu i przełamał milczenie na temat stalinowskich manipulacji i mistyfikacji, które ich autorzy, zajmujący na ogół nadal swoje stanowiska, chcieliby wymazać z pamięci. O swojej inicjatywie artysta mówi trafnie: *Tu nie chodzi jedynie o wydarzenie artystyczne, jest to także fakt polityczny. Mam nadzieję, że młodzi dobrze to zrozumieli* [3]. *Człowiekiem z marmuru*, Wajda podwójnie potwierdza swoją aktualność: „ten stary reżyser" jest nadal młody i dzisiaj mówi o teraźniejszości.

Wajda jednak nigdy nie czuł się zbyt dobrze, gdy przychodziło mu malować obrazy młodości, pomijając oczywiście jego własną młodość i obraz jego własnego pokolenia. Gdy realizował *Niewinnych czarodziejów* (1960) i *Miłość dwudziestolatków,* przyznawał bez ogródek, że nie rozumie „tej" młodzieży, a było to pokolenie młodsze tylko o piętnaście lat. O tej dzisiejszej mówi, że jest bierna, pozbawiona chęci działania, raczej naiwna, zbyt często *przekonana, że ktoś za nią coś zrobi* [4]. Czy właśnie dlatego, jak to pisano, Agnieszka, bohaterka filmu, początkowo kieruje się jedynie chęcią zrobienia filmu w stylu amerykańskim? W każdym razie jest to postać nieco rozchwiana, a jej działanie przede wszystkim użytkowe i symboliczne, co sprawia, że staje się ona sprytnie pomyślaną siłą sprawczą, że jest – jako postać filmowa – bardziej funkcjonalna niż porywająca: niezły fortel. Wajda źle kocha młodzież, ale wie równocześnie, że ma ona przeciw niemu swoje racje – na początek biologiczne. Dzięki wykreowaniu postaci Agnieszki racje mogą być wspólne, a co za tym idzie, młodzież może stać się Wajdzie bliższa. Gdy kto ma pięćdziesiąt lat, może postarać się być ojcem duchowym, tym bardziej że Wajda sprawuje opiekę nad młodymi i kieruje nimi w „swoim" Zespole „X". Tak oto *Człowiek z marmuru* staje się filmem „pozytywnym". Ale czy *Pokolenie* nie było także filmem pozytywnym?

Jako ikonoklasta – odnoszący się zwykle do scen rzeczywistych, do cierpienia i tragedii – Wajda stale posuwał reżymowi tematy do dyskusji. Ukazywał jasną i bolesną, dialektyczną wizję Historii bez złudzeń – to pewne – nigdy jednak nie tworzył obrazu negatywnego, tymczasem właśnie tego nie mógł zaakceptować system manichejski, który kupował sobie słowa. Bo czy z filmów Wajdy nie można zapamiętać choćby tyle, że malują one obraz rozczarowania, niezadowolenia z nowej polskiej rzeczywistości? Na pozór *Miłość dwudziestolatków* przeciwstawiała jedynie kilku młodych *niewinnych czarodziejów* jednemu ośmieszonemu dawnemu działaczowi Ruchu Oporu. Lecz w okolicy tego zderzenia dwóch różnych pokoleń błąka się, prawie nieuchwytny, upadek wielkiej nadziei, ów kostniejący, już siedemnastoletni socjalizm. A gdybyśmy tak zastanowili się nad metaforą? Czy urzędnik miejski byłby uosobieniem historii politycznej, czy też historia polityczna byłaby metaforą losu urzędnika miejskiego? Czy młodzież lat sześćdziesiątych wydawała już wyrok na system, którego produktem sama była? To nie takie proste. Nie o to chodziło i o to właśnie chodziło zarazem. Aż po obiektywizm historyczny w *Ziemi obiecanej,* gdzie dzikie uprzemysłowienie Łodzi, bezkompromisowy obraz robotnika w jarzmie produkcji i hierarchii społecznej budzą echa innego wyzysku, tego znacznie bliższego.

Historia nie miałaby znaczenia, gdyby jednych nie pocieszała dając im teraźniejszość, a innym nie pomagała – i to jest najistotniejsze – naprawiać teraźniejszości. Bohaterowie *Człowieka z marmuru* nie staną się z pewnością tym, czym są w naszych oczach. Co w takim razie liczy się dzisiaj: czy droga, którą przebyli, czy to, czym jeszcze są, czym pozostali? Jeszcze nie zwalczono stalinowskiej choroby; trudności, które napotyka Agnieszka podczas realizacji swojego filmu, są takie same, jakie Wajda napotyka robiąc swój. Wajda pyta otwarcie o destalinizację, o której wiadomo, że wcześniej czy później wszędzie została zaniechana [5].

Na pytanie: *Dlaczego wybrała jego, właśnie Birkuta?* Agnieszka odpowiada: *Być może dlatego, że przewrócono jego pomnik.* Pamiętamy, że już w *Popie-*

le i diamencie wielkich rozmiarów portret Stalina leżał odwrócony do ściany. Przez „demontaż" idoli Wajda dobiera się najpierw do typowego dla stalinizmu zboczenia – i niestety nadal aktualnego – polegającego na korygowaniu faktów historycznych, na odcinaniu się od tego, co było lub nie. W filmie *Październik* Eisensteina Trocki praktycznie nie uczestniczy w rewolucji październikowej. Z fotografii grupy awangardzistów w latach dwudziestych znikali raz po raz Meyerhold, Tretiakow, potem Lili Brik i w końcu Pasternak; a ci, którzy pozostali, obejmują się po przyjacielsku dzięki talentowi propagandowemu specjalisty od trików. Kiedy w lutym 1948 r. Klement Gottwald ma ogłosić prażanom wprowadzenie władzy komunistycznej, Clementis pożycza mu swoją futrzaną czapkę, pada bowiem śnieg tego dnia. Cztery lata później, w dokumencie historycznym, po zlikwidowanym Clementisie nie pozostało nic prócz futrzanej czapki na głowie Gottwalda [6].

Tym razem władze usiłują wyrzucić z historii kraju, wymazać całą epokę, *okres* – mówi Wajda – *który przeżyliśmy pod szklanym kloszem, o niczym nie wiedząc i... o wszystkim zapominając* [7]. Sformułowanie dosyć niejasne, albowiem zapomnienie i pamięć mogą nadejść tylko później, poza kloszem, a także dlatego, że wśród owych „my" byli z pewnością i tacy, którzy wiedzieli, przynajmniej o własnych kłamstwach (jak postacie z filmu: Burski – filmowiec, Jodła – sekretarz partii w Nowej Hucie, którzy wymyślili Birkuta). A może Wajda chciał nam powiedzieć, że nawet oni, jak biblijni głupcy, nie wiedzieli, co czynią, i w tym biegu ku przyszłości chcieli znać jedynie teraźniejszość, a zapomnienie o dniu wczorajszym i przedwczorajszym było dla nich potrzebą życiową?

W każdym razie nadeszło pokolenie „niewinne", które nie mogło zapomnieć tego, czego nie znało. W Niemczech czy w Hiszpanii ta niewinna młodzież domagała się prawdy. W Polsce, jeśli wierzyć Wajdzie, młodzież wolała odciąć się od skompromitowanych „starych". Trzeba by być Polakiem w Polsce, by ocenić, jakie wrażenie wywarł film na władzy, która wszędzie potrafi otrząsnąć się z szoku. Ale władza to nie wszystko. Pozostaje jeszcze cały naród, który nolens volens był stalinowski (tak samo jak każdy Francuz, który dorastał w koloniach, był siłą faktu, na swą miarę, kolonialistą). Stwierdzono, że naród niemiecki nie jest w stanie rozstać się ze swoją nazistowską przeszłością. Kraje socjalistyczne także nie znalazły pocieszenia, nie wyzwoliły się ze straty Stalina. I prawdą jest, że nie do końca go utraciły. Przywdziać żałobę po dawnych marzeniach, niezaprzeczalnych sukcesach, złudnych nadziejach, po tym, czym się było, a co tak bardzo skompromitowało się, że nikt do tego przyznać się nie śmie... Jeżeli taki film jak *Człowiek z marmuru* (a i zapewne inne, które pójdą tym samym śladem) może zapoczątkować przywdziewanie żałoby i odblokować tę niezdrową sytuację, to jest on nawiązaniem do „psychoterapii narodowej", z którą Wajda i Munk identyfikowali się jako młodzi debiutanci. Daniel Olbrychski jest o tym przekonany i wyznaje: *To naprawdę niezwykły film. Pod względem artystycznym, ideologicznym, moralnym i politycznym, najważniejszy od czasu „Popiołu i diamentu"* [8].

Bohater w stanie czystym nie istnieje, a jeżeli tak, to mamy do czynienia z kabotynem [9]. Początek procesu woluntaryzmu aż po zatracenie się (maoistow-

ski priorytet nadbudowy nad gospodarką), początek obowiązkowego bohaterstwa aż po bohaterskość powszechną zbiega się dla Andrzeja Wajdy z inauguracją jego twórczości filmowej wraz z *Pokoleniem*. Tu, w odpowiedzi na panujący realizm socjalistyczny, przedstawia młodych, którzy nie znają bohaterów i nie poczuwają się do obowiązku bycia bohaterami: *będą bohaterscy, bo ktoś z nich musi być, ktoś musi postąpić jak bohater...* [10] Dzisiaj zatem Agnieszka – robiąc to, co musi być zrobione – jest bohaterska, bardziej nawet niż Birkut wczoraj. Ale kabotyn Birkut odkrywa w sobie bohaterstwo, w chwili gdy jego przyjeciel i pomocnik w pracy Witek – były bojownik w Hiszpanii – jest zagrożony. (Szczuka, sekretarz partii w *Popiele i diamencie,* także walczył w brygadach międzynarodowych.) Birkut upiera się występować w obronie kolegi i postanawia ujawnić błędy w jego procesie. Niszczy go wówczas „zasada": *my naprawimy błędy, jeżeli takie popełniono, ale wy sami, we własnym zakresie, nic nie róbcie.*

Najcięższy kabotynizm odnajdujemy jednak po stronie tych, którzy preparują bohaterów. Filmowiec i działacz polityczny wybierają Birkuta spośród najzdrowszych elementów na budowie, pracowitych, o wysokiej świadomości politycznej i moralności bez zarzutu. Przekarmiają go, dają środki wzmacniające, każą go ogolić i uczesać (a czy nasza telewizja nie charakteryzuje spikerów, spikerek i ważnych gości?), przez chwilę nawet myślą, czy nie wystroić go w krawat, a na koniec cynicznie reżyserują widowisko: bicie rekordu. Próby, jedna za drugą, trwają długo. Orkiestra słabnie wcześniej od murarzy. Zastępuje ją kapela podwórkowa. Jak bokser, który musi wygrać walkę, Birkut walczy, stawia opór, jest twardy aż do granic wytrzymałości. Ułożył 30 520 cegieł! Wtedy przybywają oficjele, w samochodach, wystrojeni jak na niedzielę, z wiązankami kwiatów. Rozlegają się okrzyki. Ale Burski jest niezadowolony z ujęć. Żąda, by powtórzono okrzyki „hura", a nawet scenę gratulacji! Nie oszczędza się, nie oszczędza także nieludzko zmęczonych robotników. Czy film aby nie staje się ważniejszy od faktów? Fikcja ważniejsza od wydarzenia? Czy rozgłos nadany wysiłkowi nie jest ważniejszy od samego wysiłku? (A tak na marginesie warto zauważyć, że wielu z tych, którzy wstydzą się przyglądać stachanowskim maratonom, nie czują zażenowania, gdy śledzą Igrzyska Olimpijskie.)

System manichejski poczuwa się do obowiązku stworzenia doskonałego obrazu Dobra. A gdy jego nadrzędnym prawem staje się perfekcjonizm, nie może on uniknąć reżyserii i manipulacji. Odurzony tak wspaniałym przykładem Birkut wynajmie niebawem cygańską kapelę, by w ten sposób urozmaicić cały ten „cyrk" i pracować przy muzyce. Ożenią go niebawem z inną mistrzynią, tym razem lekkoatletką. A ich fałszywy ślub stanie się innym filmem, jeszcze inną reżyserią, jeszcze inną piękną fikcją w połowie prawdziwą [11]. Zresztą, u podnóża tej góry już nie tak ironicznej, raczej logicznej, Wajda pokaże nam, po XX zjeździe KPZR, milicjanta, który będzie ochraniać „przedstawienia" Birkuta, który – teraz on z kolei – zostanie reżyserem, ale striptease'u, i w ten sposób do końca pozostanie zaangażowany w walkę prawdy z pozorami, nagości z jej kostiumami.

Birkut nie był prawdziwym stachanowcem (a byli tacy). Dlatego, że wszyscy autentyczni i znani rekordziści byli już wcześniej kupieni przez filmowców lepiej ustawionych od Burskiego, który musiał sobie stworzyć bohatera. Wniosek z tego taki, że geneza oszustwa może być przypisana systemowi, jego du-

chowi, metodom, wypaczeniom, ale nie może być przypisana władzy. System preparuje mity na podstawie rzeczywistości. Burski produkuje swój własny mit z niczego. (To przypomina najgłośniejsze manipulacje i mistyfikacje pokazane w filmie amerykańskim, ale w sferze fikcji: *The Big Carnival* Billy Wildera, *A Face in the Crowd* Elii Kazana). Gdzieś, ktoś (Witek być może) składa raport o *nieostrożnych*, *niezręcznych* przedsięwzięciach Birkuta. Jasne jest, że Wajda stara się nie składać wszystkiego na barki władzy. Jest oczywiście nieprawdopodobne, by oficjalne dyrektywy, płynące z samego szczytu, zalecały i organizowały kłamstwo. Przypomnijmy sobie Jana Kotta i Shakespeare'a: królowie nie nakazują zabijać, oni tolerują zabijanie; *nie lubią trucizny ci, którym trucizna jest potrzebna* [12]. Następuje rozłam pomiędzy masą ludzi pracy pchanych do nadmiernego wysiłku (każdy może zostać mistrzem olimpijskim) i szczęśliwym bohaterem, słusznie dumnym z tego, że już nim jest, rozłam pomiędzy jednomyślną radością, fasadowym entuzjazmem a rzeczywistością. A ironia systemu polega na tym, że „zemsta" wyzyskiwanych przeciw tym, którzy przyczyniają się (w najlepszej wierze) do umocnienia wyzysku, nie pochodzi (nie tylko) od ofiar (rozgrzana do białości cegła), ale od Władzy, która pozwoliła, by stachanowiec stał się gwiazdą i sama wyreżyserowała jego kult.

Można się doszukiwać trzech prawdopodobnych źródeł inspiracji *Człowieka z marmuru*. Czy rzeczywiście miały one wpływ – kto to wie? – na jego autorów, nie ma większego znaczenia; wystarczy, że inspirują nas, widzów.

W 1934 r., po odrzuceniu projektu komedii satyrycznej *M.M.M.* Eisensteina, reżyser z wielkim zaangażowaniem przystępuje do pracy w teatrze nad sztuką Natana Abramowicza Zaharego: *Moskwa, druga*. Oto, co na ten temat pisze: *Głównym bohaterem sztuki jest człowiek, któremu wznosi się pomnik, by w ten sposób uhonorować jego wyjątkowe zasługi w pracy. Fakt ten wywołuje w nim całą gamę uczuć i sprzecznych reakcji, co jest w istocie odzwierciedleniem konfliktu między emocjami człowieka wczorajszego i uczuciami nowego człowieka* [13]. W drugiej wersji protagonista nie był już bohaterem pracy tylko zwykłym obywatelem, który jedynie pozował do pomnika idealnego stachanowca. Tymczasem w obu wersjach bohater odczuwa gorycz wynikającą ze świadomości, że nie odpowiada doskonałemu wzorcowi. Pragnie upodobnić się do niego, by osiągnąć doskonałość według kanonów prawowierności, w efekcie niezdolny do takiej samokreacji doznaje poniżenia, i w końcu popada w niepamięć. Widzimy, że film Wajdy dokonuje jakby częściowej syntezy tych dwóch pomysłów: Birkut, zanim spotkał reżysera Burskiego, był zwyczajnym robotnikiem (to film Burskiego wystawia mu pierwszy „pomnik"), a po aresztowaniu Witka Birkut mało już ma wspólnego z własnym obrazem idealnego komunisty. W obu wersjach sztuki, podkreśla Eisenstein, prawdziwym problemem była *kwestia wznoszenia pomnika człowiekowi za jego życia, gdyż w burżuazyjnym mniemaniu jest to jedynie kwestia chwały, nam tymczasem nakazuje zastanowić się nad związkiem, jaki zachodzi między idealnym przodownikiem, a przodownikiem realnym* [14]. Tak oto okazuje się, że Eisenstein nie tylko wyprzedzał lata trzydzieste, ale także pięćdziesiąte.

Scenariusz Dowżenki, *Opowieść płomiennych lat*, napisany między grudniem 1943 i majem 1945 r., pierwszy raz opublikowany w 1957 r., a wykorzystany w 1960 r. przez żonę twórcy, Julię Sołncewą, zawiera jedną zaskakującą scenę,

scenę o „człowieku z brązu". Polka imieniem Maria powraca do zrujnowanego przez wojnę domu. Dowiaduje się, że na placu czeka na nią mąż. Biegnie tam i widzi... jego pomnik z brązu. Pomnik przemawia ludzkim głosem. Żołnierz, który przemienił się w pomnik, opowiada, osądza siebie surowo, jest dumny ze swego losu. Lecz nic nie może uczynić dla żony: *Pomniki inspirują żywych, lecz nie potrafią z nimi współczuć ani ich pocieszać* [15]. Wajda w *Człowieku z marmuru* nie przykłada wagi do dosłownego podobieństwa pomnika. Lecz u Dowżenki żołnierz z brązu zachował niedbale założone bandaże, rozdartą i zakurzoną bluzę munduru, brud i pot. *Jego bohaterowie, którzy mają w sobie cząstkę ludowej nieśmiertelności, pozostają jednak ludźmi, nawet przekształceni w pomniki, nie są ludźmi z marmuru; znają krzywdy i ziemskie troski, są naturalni w swoim nadnaturalnym obrazie* [16]. Tak dla Dowżenki, jak i dla Eisensteina związki zachodzące pomiędzy pomnikiem i jego modelem, między ideałem a rzeczywistością, są najpilniejszym problemem ideologicznym.

W 1957 r. młody polski pisarz Sławomir Mrożek otrzymuje nagrodę „Przeglądu Kulturalnego" za zbiór groteskowych, zjadliwie satyrycznych opowiadań: *Słoń*. W zbiorze tym opowiadanie *Peer Gynt* zadziwiająco przypomina *Człowieka z marmuru*. Szybko orientujemy się, na czym polega podobieństwo.

Młody chłop, który miał zawieźć dyrektora szkoły do województwa, z nudów uczestniczy w zebraniu politycznym. Naiwnie ulega pokusie zabrania głosu na temat „co jest nie tak, jak należy". *Ja tam się nie znam na tych sprawach. Ale chciałem się zapytać, dlaczego u nas, na wsi, nie ma gwoździ ani dachówek?* I odniósł niesamowity sukces. Szefowie, referenci, dziennikarze i organizatorzy, przełożeni i podwładni, wszyscy są w siódmym niebie: w ich posiedzeniu wziął udział pierwszy prawdziwy chłop. (Nareszcie, nic nam nie grozi, niemożliwe jest popełnienie błędu, to zdrowy powiew klasowego ducha!) Młody człowiek nie wróci już do domu (jego żona spokojnie zestarzeje się). On stanie się dodatkiem do wszelkich sosów: od spółdzielni po plastyków (ktoś rzeźbi jego popiersie), od rocznicy urodzin Mickiewicza po uczczenie odwiertu, od zjednoczenia producentów chemii gospodarczej po zjazd przedszkolanek. Wszędzie odegra ten sam numer, dzięki pomocy innych doprowadzony do pefekcji: – *Wejście masz dobre. Musisz tylko bardziej tupać nogami. Wołaj: „Chłop!" Ale radośniej i rześko. Tylko tekst trzeba podciągnąć ideologicznie. Zaczynaj: „My, małorolni...", a dopiero potem wal o dachówkach. Na końcu okrzyk: „Niech żyją Chiny!" (...) Sprawił sobie neseser. (...) Stał się wrażliwy na różne odcienie powodzenia. (...) Zaczął się czesać z przedziałkiem. Nowe życie zacierało w nim pamięć przeszłości.* Jego Skała Tarpejska nie będzie jednak tak stroma jak Birkuta, innego komiwojażera patriotycznej dobrej woli mas ludowych. Po prostu pewnego dnia, kiedy za wszelką cenę zechce zabrać głos jako chłop, na zjeździe astronomów, zostanie poproszony o pokazanie dłoni: *Teraz były torące delikatne i białe, zniknął już z nich ostatni ślad ciężkiej pracy*. I tak odejdzie w niebyt [17].

Człowiek z marmuru idzie dalej – na skróty wprawdzie – w swej analizie politycznej, czego często nie chciano uznać. Obsesja na punkcie sabotażu, opłacanych przez zagranicę szpiegów, tym większa potrzeba wyszukiwania „zbrodniarzy", by uderzyć w sprawę, która nie idzie w parze z polityką chwili – stachanowizmem – sprawę, która zdradza i demistyfikuje heroiczne poświęcenie, oto po-

Człowiek z marmuru

wody skazania Birkuta i Witka. Agnieszka rozumie doskonale, że w niszczeniu Birkuta, „bohatera pracy", nie liczą się błędy czy złośliwość kilku urzędników ani też jakieś pozostałości po kulcie jednostki; niszczy go głęboka i wewnętrzna logika systemu. Zło tkwiło – tkwi? – z jednej strony w ideologii niepohamowanej produkcji, zbanalizowanego nadczłowieka, obowiązkowego heroizmu, zorganizowanego oszustwa wokół wyjątkowego zjawiska, by móc uczynić z niego regułę. A z drugiej strony tkwi w bezwzględnym zakazie sprzeciwu. Jeżeli uznaje się, że socjalizm, jego metody, programy, plany są doskonałe, w swej istocie doskonałe, każdą trudność, porażkę, każdy napotkany sprzeciw w ich realizacji można złożyć jedynie na karb reliktów przeszłości (resztki mieszczaństwa i drobnomieszczaństwa) albo też utrzymywać, że są wynikiem „spisku" podżeganego z zewnątrz przez reakcyjny kapitalizm.

Otóż, w praktyce opozycja pojawia się szybko: działa najpierw w systemie i to tu należy starać się najpierw ją ograniczyć – wcześniej oczywiście trzeba wykazać się inteligencją i odwagą, by uznać, że opozycja istnieje. Nieuznawanie sprzeciwu prowadzi do strachu przed prawdą. (Zauważmy, że jedynie dzisiejsi stalinowcy, widoczni w *Człowieku z marmuru* – redaktor naczelny w telewizji, dyrektorka muzeum narodowego, dyrekcja archiwów filmowych, początkowo nawet montażystka Agnieszki – są ludźmi prawdopodobnie zbyt młodymi, by hartować się w „epoce błędów i wypaczeń". Ale karierowiczostwo, konformizm, oportunizm – słowem głęboka apolityczność – wszystko to powoduje, że zupełnie spontanicznie na nowo wymyślają postawy i praktyki stalinowskie, solidaryzując się tym samym z ich dawnymi zwolennikami.)

Artur Sandauer przypomniał, jak się rzeczy miały w Polsce ze zjazdami Związku Literatów. Sprzeciw z założenia był wykluczony, prace zgromadzenia, z założenia, z natury swej były jednogłośne, na wiele tygodni wcześniej zatem wzniecano zło, „spisek", poświęcając kilku adwokatów diabła, których „błędne" tezy dostarczyłyby w ten sposób materiału do dyskusji lub, dokładniej rzecz biorąc, stałyby się pretekstem do potwierdzenia z całą skrupulatnością oficjalnych tez. Jak wiadomo, religie monoteistyczne zmuszone były wymyślić Szatana, aby Panu Bogu nie zawracać głowy istnieniem zła [18].

Dla rządzącej „mistyki" rozżarzona cegła mogła być jedynie obcym knowaniem; według najcyniczniejszych agentów władzy było to jedyne godne uznania wyjaśnienie. A co do agentów mistycznych i cynicznych... Dla tych ostatnich teza o spisku miała tę wyższość, że zadowalała nawet prawdziwych odpowiedzialnych za cegłę, albowiem z góry ich uniewinniała za dokonanie tak potwornej zbrodni. Mit o powszechnym udziale, o jedności robotniczej bez wyjątków, dogmat o monolitycznie rewolucyjnej klasie, jaką jest proletariat, pozostawał tym samym nienaruszony i to, paradoksalnie, w tym samym czasie, gdy represje, nadzór milicyjny, donosicielstwo, ograniczenia w sferach wolności obywatelskich oficjalnie były usprawiedliwiane jedynie brakiem dojrzałości, brakiem jednomyślności mas pracujących. Drugą stroną medalu jedności wiary jest poświęcenie kozła ofiarnego, który jako jedyny może wiarę przywrócić. Taka religijna logika przyświeca karze, jaką poniósł Birkut: czyż to nie za jego sprawą wybuchł skandal?

Pojawienie się *Człowieka z marmuru* w twórczości Wajdy potwierdza całkowity powrót reżysera do realności. Dla Agnieszki *bohater pracy jest jak średniowieczny rycerz* albo żołnierz międzynarodowych brygad. Wajda nie tyle neguje „bohatera pozytywnego" (przypomnijmy sobie *Pokolenie*), ile raczej ujawnia oszukańcze wyzyskiwanie go, demaskuje mitologie. Żdanowa „realizm socjalistyczny" w miejsce dokumentu o rzeczywistości ofiarował fikcję (i to tak dobrze, że nawet Stalin, jeśli wierzyć jego córce, Swietłanie, był przekonany, że życie w kołchozach wyglądało tak właśnie, jak na ekranach sowieckich kin). W *Linii generalnej*, w *Iwanie* czy w *Ziemi* nikt jednak nie twierdzi, że został osiągnięty ideał. W filmach tych ideał jest przedstawiany jako utopia, która nabiera realnych kształtów, jak marzenie nieuniknione, ale racjonalne.

Spojrzenie Wajdy na Polskę roku 1976 (Wajdy, nie Agnieszki) wyraża tyleż nostalgii, ile potępienia. Te stracone lata były czasem, „kiedy wierzono", epoka wielkich nadziei i wielkiego poświęcenia wydała na świat menedżerów, wodzirejów striptease'u i handlarzy w eleganckich hotelach. *Dwudziestolatki chcą wszak dowiedzieć się, dlaczego ich rodzice kłamią, dlaczego robią tyle rzeczy, których robić nie powinni, i dlaczego od czasu do czasu dowiadują się, że dokonali oni rzeczy wspaniałych, o których młodzi nigdy wcześniej nie słyszeli* [19]. W filmach szkoły polskiej, dodaje jeszcze Wajda, bohater był zniszczony, wywłaszczony przez Historię. A Birkut? Nie znamy co najmniej połowy jego życia, nie możemy zatem go osądzać. Skłonny jestem jednak przyznać, że on także został zniszczony. Gdzie zatem szukać postępu? – *Wejść w konflikt z systemem, nie znaczy znaleźć się po stronie przegranych* [20]. Widać to także w *Ziemi obiecanej*: można być zniszczonym i tworzyć Historię, być wcześniej jej siłą sprawczą. Bohaterowie romantyczni na-

tomiast byli całkowicie ofiarami lub marionetkami. Stali obok Historii lub byli spóźnieni albo zawieszeni ponad nią. Jakkolwiek nawet w *Popiołach* (1965) według Aleksandra Jackiewicza, zaangażowanie Polaków u boku Napoleona dalekie było od absurdalnego, samobójczego aktu karmionego legendą: Wajda pokazał, że *Polacy potrafili znakomicie się bić, ale także myśleć rozsądnie* [21]. Podczas gdy znaczenie Historii, na Zachodzie, co dzień jest coraz bardziej wyszydzane, tym bardziej godne podziwu jest to, że filmowiec, dotąd romantyczny, upomina się o Historię, domaga się jej i dla siebie, i dla swoich nowych bohaterów.

Człowiek z marmuru daje nam jeszcze inną wielką lekcję – mówi nam mianowicie, że rzeczywista historia pewnej wspólnoty powstaje wewnątrz tej wspólnoty, a nie na zewnątrz (co tak doskonale ilustruje los Hiszpanii frankistowskiej i pofrankistowskiej). Emigracja zmusza do manicheizmu. Opuszczony kraj (reżym) staje się koniecznie w mniemaniu emigranta miejscem, gdzie mieszka zło absolutne, jest piekłem. Tymczasem dla tego, kto pozostaje w swoim kraju, to piekło musi, nie mniej koniecznie, stać się miejscem, w którym da się żyć. Zło jest zatem względne, wypływają sprzeczności, Historia rozwija się. *Birkut, głęboko przekonany o swej słuszności, walczy o zwiększenie naszej wolności, naszej niezależności, poszerzenie naszych granic. Ja sam* – dodaje Wajda – *w wielu sytuacjach mogłem podjąć decyzję o zamieszkaniu na Zachodzie, lecz nie uczyniłem tego. Sądzę, że robiąc takie, a nie inne filmy, zwłaszcza ten, uczestniczę w walce prowadzonej przez Birkuta* [22]. Daniel Olbrychski również wykazuje troskę o skuteczność: *O tym wszystkim znacznie łatwiej mówić mi w Polsce. Wolę o tym mówić u siebie, bo być może coś to zmieni* [23].

Wajda przypuszczalnie nigdy nie był stalinowcem. Jeżeli dał się zwieść kłamstwom stalinizmu, to stało się tak prawdopodobnie dlatego, że podzielał owe nadzieje i piękne plany. Trudno sobie wyobrazić Wajdę w roli dogmatycznego działacza, całkowicie rezygnującego z siebie, nawróconego na nową wiarę. Jego twórczość świadczy o czymś przeciwnym. Być może historia filmu Agnieszki jest także historią powstawania *Człowieka z marmuru*, ale tu kończą się wszelkie podobieństwa. Wajda nie jest ani Burskim, ani Birkutem, ani Witkiem. Prawdopodobnie dlatego wyraźny jest dystans między reżyserem i postaciami w filmie, między ich przeszłością a jego własną tu pokazaną jako przeszłość „wszystkich". Widać brak tego lęku i tego cierpienia, które swą siłą oddziaływania i poezją tworzą wartość innych jego filmów.

Estetyka Wajdy pozostaje jednak romantyczna, inni powiedzą może barokowa. Barok jest być może charakterystyczniejszy dla wcześniejszych dzieł, tych sprzed filmu *Wszystko na sprzedaż*, gdzie w statycznym planie ruch na przemian łączy się z bezruchem. Romantyczny Sturm und Drang odpowiada bardziej tym burzom, które nadejdą, tym strumieniom wirujących obrazów, które mają wyrazić wewnętrzny i zarazem zewnętrzny ból istnienia. Wprawdzie we wszystkich filmach Wajdy da się dostrzec pewien niepokój, przewlekły ból, socjopolityczne zagrożenie, które ze zmyślenia zapożyczają jedynie niejasność konkurów. Ale w *Pokoleniu*, *Kanale*, *Samsonie*, śmierć i zło są nazwane: noszą imię i określone jest ich miejsce (w ten sposób kino to nawiązuje do filmu przygodowego). W pozostałych filmach nieuchronne niebezpieczeństwo ma wiele twarzy, bywa posęp-

ne i przymilne. W *Popiele i diamencie*, we *Wszystko na sprzedaż*, *Krajobrazie po bitwie*, w *Weselu* i *Brzezinie* - ludzi przepełnia cierpienie, są pod presją ideologii, aspiracji, rzeczy, dekoracji, wprawdzie nie do końca określonych, co daje jeszcze jakieś otwarcie na przyszłość, ale bez żadnej gwarancji. W *Ziemi obiecanej* zło ponownie ma imię i twarz: bezwzględny kapitalizm, dzikość przemysłu. Lecz nieszczęście wykracza poza te dwa potwory, jak zły wiatr, w którym nawet najlepsi, nawet najtrzeźwiej myślący nie są pewni gruntu pod nogami.

To właśnie powraca w *Człowieku z marmuru*. Stalinizm staje się tam epoką jasną i ponurą, pewną i niebezpieczną. Nadmiar poezji i polityki, ciężar włączenia do nieprzewidywalnej Historii przymusu społecznego obecnego wszędzie i nigdzie zarazem, potężnego i nieuchwytnego. Wajda doskonale potrafi to opisać ruchem kamery, bogactwem stylu. Przypomnijmy sobie filmy innego realisty, Francesca Rosiego on także umie doskonale odtworzyć świat społeczny, w którym bohaterowie działają na rzecz dobra lub zła. U niego także spoistość społeczeństwa jest namacalna, stawia ono taki opór, jak woda wokół pływaka. Tym niemniej, prócz być może *Salvatore Giuliano*, rozsądek u Rosiego nigdy nie traci racji bytu, nie traci jej w historii, która mogłaby (powinna) być uporządkowana niezależnie od tego, że ma za wroga – jak u Wajdy – przejmującą, nie do pokonania niepewność jutra.

BARTHÉLEMY AMENGUAL
tłum. GRAŻYNA STRYSZOWSKA

---

1 A. Tassone, *Entretien avec Andrzej Wajda*, „Télérama", maj 1977.
2 J. Demeure i H. Niogret, *Entretien avec Andrzej Wajda*, „Positif", nr 211, październik 1978.
3 Tamże.
4 M. Martin, *Entretien avec Andrzej Wajda*, „Ecran", nr 73, październik 1978.
5 S. Daney, *L'Homme de Marbre*, „Cahiers du Cinéma", nr 295, grudzień 1978.
6 W: M. Kundera, *La toque de Clementis*, „Le Nouvel Observateur", nr 721, 2 IX 1978.
7 A. Tassone, dz. cyt.
8 J. Fresnais, *Entretien avec Daniel Olbrychski*, „Cinéma 78", nr 232, kwiecień 1978.
9 A. Wajda w „France-Pologne", nr 137; przedruk w „Image et Son", nr 170-171 (*Le cinéma en Pologne*), luty-marzec 1964.
10 Wypowiedź A. Wajdy dla Radia i Telewizji w Belgii, cytowana w: „Cinéma d'aujourd'hui", nr 26, Seghers, Paryż, 1964.
11 W ostatniej chwili urzędnik USC odmawia udzielenia ślubu, okazuje się bowiem, że mistrzyni jest niepełnoletnia i nie otrzymała zgody rodziców na ślub. Tym razem więc biurokratyczna opieszałość przyczynia się do ufikcyjnienia ceremonii.
12 J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Juliard, Paryż 1962; oraz *Ryszard II* (akt V, scena 6).
13 W: M. Seton, *S.M. Eisenstein*, Fratelli Bocca, Rzym, 1954.
14 Tamże.
15 W: T. Ivanova, *Le cinéma populaire d'Alexandre Dovjenko*, „Oeuvres et Opinions", nr 3 (63), Moskwa, marzec 1964.
16 Tamże.
17 W: S. Mrożek, *Słoń*, Wyd. Literackie, Kraków 1957, s. 94, 96-97, 99.
18 W: *L'uomo di marmo, pro o contro?* „Cinemasesanta", nr 120, Roma, marzec-kwiecień 1978.
19 *Le combat de l'ouvrier Birkut, un entretien avec Wajda*, opr. Bernard Guetta, „Le Nouvel Observateur", nr 724, 25 IX 1978.
20 Tamże.
21 A. Jackiewicz, *La mythologie de Wajda et la tradition romantique polonaise*, „Etudes cinématographiques", nr 69-72, IV kwartał 1968.
22 *Le combat de l'ouvrier...*, dz. cyt.
23 J. Fresnais, dz. cyt.

Druk za: „Postif", nr 219, czerwiec 1979; tytuł oryginału: *L'homme (de marbre) est la capital le plus précieux, pensait Żdanov – Człowiek (z marmuru) jest najcenniejszym kapitałem, uważał Żdanow.*

Wszystko na sprzedaż

GIANDOMENICO CURI

Wszystko na sprzedaż (1968) to z pewnością film o zasadniczym znaczeniu w kinie Wajdy, prawdopodobnie dzieli on na dwie połowy cały jego dorobek kinematograficzny.

Stanowi punkt zwrotny, koniec i zarazem początek; tym filmem polski reżyser ostatecznie wyzwolił się od dawnych zjaw, od obsesji i tematów, w których uparcie zamykał się przez całe lata. We *Wszystko na sprzedaż* Wajda znalazł odwagę, by pokazać samego siebie, jasno i surowo. Znalazł odwagę, by – za pomocą kamery, dzięki wspomnieniom swoich aktorów, swoich bohaterów, kobiet, które go kochały, lecz przede wszystkim za sprawą niesamowitej obecności postaci-wykonawcy przewijającego się gwałtownie przez cały film, za sprawą Maćka-Cybulskiego – z naukową precyzją rozłożyć na czynniki pierwsze dialektykę (nie tylko filmową) tego, kim jesteśmy i jacy się jawimy.

Autobiografia, kino, historia, ludzie, których znał i kochał – w filmie zostaje przywołany cały jego świat, czasem jako coś patologicznego, obsesyjnego, to znów w wymiarze ludzkim, świat odbrązowiony, poddany analizie nie znoszącej ustępstw. Zostaje przywołany okres wojny i walki zbrojnej (tak już odległy, że nie wiadomo, czy naprawdę istniał, czy trwa jedynie w opowieściach), świat afektów i kryzysów uczuciowych, przemijający czas, film, który opowiada o śmierci, i śmierć, która filmuje kino – Cybulski.

Zawsze chciałem nakręcić film ze Zbyszkiem Cybulskim. Grał w moich filmach tylko trzykrotnie, ale chciałem go mieć również w „Niewinnych czarodziejach" i w „Kanale". Zdawałem sobie sprawę, że Zbyszek jest nie tylko aktorem, ale postacią, która sama przez się godna jest przeniesienia na ekran, bez podsuwania mu napisanej roli. Powinien był grać siebie. Zastanawiałem się w Londynie nad takim filmem o Zbyszku; ze scenarzystą Davidem Mercierem bawiliśmy się właśnie różnymi anegdotami, wokół których można by skonstruować taki film. W nocy zadzwonił Polański z wiadomością, że Zbyszek nie żyje. Poczułem się nagle jak autor pozbawiony swego bohatera. Pomyślałem, że mimo wszystko trzeba zrobić film właśnie o człowieku takim jak on; tak fascynującym, chociaż przestał istnieć. Bardzo trudno zrobić to bez niego, może to nawet niewykonalne. Ale spróbowałem napisać scenariusz.

Jedyny sposób to pokazanie jego śladów. Nie mogę przecież wykorzystać ani jego nazwiska, ani jego fotografii, ani fragmentów filmów. Zresztą może Zbyszek

mógł był dać z siebie więcej? Uważałem, że ciągle jeszcze stoi przed swoim wielkim filmem, który ukoronuje jego indywidualność aktora, jego postać, która żyła między nami. Bohaterowie mojego filmu będą szli po jego śladach, będą ocierali się o anegdoty krążące wokół niego, o rekwizyty jego egzystencji, o miejsca jeszcze ciągle ciepłe, jeszcze przez niego ogrzane. On wszedł w ich życie – w nasze życie! – jakoś je zaburzył, zachwiał. Czuliśmy zawsze jego natrętność, jego gwałtowność; wszyscy, którzy z nim pracowali, czuli, że to był człowiek niezwykle zapładniający, że miał w sobie zdumiewającą łatwość wymyślania i mnożenia najbardziej efektownych scen. Czasem okazywało się, że na ekranie się nie sprawdzało, że jego euforia się nie realizuje, ale wszyscy lubili z nim pracować, bo miał w sobie coś z fantasty. Chciałbym, żeby takim objawił się w moim filmie [1].

W wieku 42 lat, mając za sobą dziesięć filmów, Wajda wystawia *wszystko na sprzedaż*. Tytuł ma oczywiście znaczenie ironiczne, autoironiczne, lecz, jak zobaczymy później, tylko do pewnego stopnia. Pierwszą rzeczą, którą wystawia na sprzedaż, jest kino, w jego rozumieniu „wysokiego" standardu, kina fabularnego, konwencji. Od pierwszej sceny, w której odjeżdżająca do tyłu kamera ujawnia, że znajdujemy się na warszawskim dworcu, gdzie kręcone jest ujęcie śmierci głównego bohatera, Wajda postanowił pójść w kierunku dokumentu, nie całkiem filmu. W kierunku akcji, którą stanowi to, co się właśnie wydarza (z całą przypadkowością, improwizacją i odczuciem prawdy, jakie niesie takie podejście), w kierunku refleksji, która znosi fikcję, w kierunku okoliczności – *wszystkie wielkie dzieła to dzieło okoliczności* (Goethe).

Kiedy reżyser mówi Beacie, że wybrał Elżbietę (żonę zaginionego bohatera) do roli żony protagonisty w realizowanym filmie, Beata przyjmuje to z dezaprobatą: *Nie masz prawa wszystkiego mieszać. To twój film, ale to także nasze życie*. To pierwsza ważna kwestia, jaka pada z ekranu. Na pierwszy rzut oka mamy psychologiczną historię z życia, umiejscowioną – z dokumentalno-socjologicznym zacięciem – w świecie filmu, w salonach i modnych lokalach Warszawy. Oczywiście, wszystko to jest tu także i również jest wystawione na sprzedaż. Ale mamy też coś więcej: znane osoby grają znane osoby – Czyżewska jest Czyżewską, Olbrychski jest Olbrychskim, Łapicki nosi skórzaną kurtkę Wajdy i powtarza charakterystyczne gesty reżysera. Nie ma tylko „jego", „Zbyszka", bohatera, którego tropem podążamy razem ze scenarzystą i całą ekipą. „On" jest natomiast swoistym alter ego Wajdy, czymś, co należy egzorcyzmować i wchłonąć w siebie. Stąd bierze się dwudzielna struktura filmu, która doskonale, z kinematograficzną dokładnością, oddaje (założoną) dwoistość Wajdowskiego spojrzenia skierowanego na zaginionego aktora i otaczające go środowisko. Pierwsza część jest zatem „wznosząca i błaha" (poszukiwania bohatera aż do wiadomości o jego śmierci), drugą moglibyśmy nazwać „opadającą, lecz konstruktywną" (decyzja, by mimo wszystko kontynuować film, żyć dalej). Hołd pamięci aktora staje się własnym zaprzeczeniem; surowa, klarowna rekonstrukcja mitu jest najlepszym sposobem, by rozprawić się z nim ostatecznie.

Nie jestem pisarzem. Tylko konieczność zmusza mnie do opisania słowami filmu, który chcę zrealizować. Niech Was te słowa nie gniewają, nie będzie ich przecież na ekranie.

Akcja jest całkowicie zmyślona. Od niepamiętnych czasów nazbierało się wiele scen, sytuacji, postaci, które nie pomieściły się w moich dotychczasowych fil-

mach. Po prostu autorzy scenariuszy nie potrzebowali ich, a mnie żal było rozstawać się z nimi, tracąc powoli nadzieję, że zobaczę je kiedykolwiek na ekranie. Gromadziły się i czekały okazji. Teraz właśnie „wyprzedaję" wszystkie, hurtem. To z nich ułożona jest fabuła.

Nazwałem ten tekst: „Projekt filmu" – bo czymże powinien być scenariusz, jeśli nie kierunkiem, wytyczną czegoś, co powstanie. Te sceny rozbudują się same, wierzcie mi, są w nich drożdże. Jest tu też miejsce na głos tych, którzy znali Zbyszka. Dlaczegóż miałbym wkładać w ich usta moje słowa? Tak ożyje w filmie główny bohater, którego przecież wcale nie zobaczymy na ekranie. Niech nikogo nie dziwi fakt, że postacie tego filmu nazywają się swoimi własnymi imionami, ale cóż dałyby im zmyślone, skoro mają zagrać siebie w tej wyprzedaży. Imię Zbyszka nie podane ani razu; nie pokaże się też na ekranie jego podobizna, a jednak zagra raz jeszcze swoją rolę, bo zatęskniłem do Niego [2].

Jakiś człowiek próbuje wskoczyć w biegu do pociągu i upada między koła, martwy. Tak umarł Cybulski 8 stycznia 1967 roku. Tej sceny nie odgrywa jednak filmowy protagonista, lecz reżyser, który w ostatniej chwili musiał go zastąpić.

„Prawdziwy" bohater bowiem zniknął. Dlaczego? Gdzie? Nie spędził nocy w domu i nie pojawił się rano na planie. Trzeba go znaleźć. Cała ekipa rusza na poszukiwania. Wśród nich dwie kobiety, główne bohaterki filmu, z których każda właściwie gra (w obydwu filmach) samą siebie: Elżbieta – żonę zaginionego aktora, Beata – jego pierwszą miłość i obecnie żonę reżysera [3]. Obie kobiety spotykają się w domu Beaty – napięcie i głęboki niepokój dzieli je i zarazem łączy. To piękna scena, intensywna; jest w niej wszystko: wspomnienie bólu i radości, strach i pragnienie (lub potrzeba) miłości. Rozmawiają ze sobą tak, jak tylko potrafią rozmawiać ze sobą kobiety. Wszystko jest kruche i prawdziwe. Łóżko, ciepłe, czyste kolory, córka Beaty, Beata niespodziewanie duszona blatem stołu, jej olbrzymia twarz za okienną szybą, zaskakująca spontaniczność jak w filmach francuskiej nowej fali (Truffaut), próba samobójstwa. I ponownie odkrywamy, że to wszystko jest kinem, fikcją. Końcowy motyw muzyczny przypominający filmy Lelouche nie pozwala nam jednak przekreślić emocji, które i tak przeżyliśmy. Tylko pewien dystans, nuta zadumy, jakaś dwuznaczność uruchamiają kryzys niepewności. To film w filmie.

To właśnie najbardziej zaskakuje na początku filmu: przygarbiony mężczyzna w skórzanej kurtce i ciemnych okularach wyłania się z mroku i wchodzi na stację. Jego pociąg już ruszył, mężczyzna musi wskoczyć w biegu. Długo biegnie wzdłuż peronu, obok pociągu. Jest to wyjątkowo denerwujące dla widza, ponieważ dokładnie wiemy, co się wydarzy; czas tej akcji, rozciągnięty ponad to co niezbędne (nie trzeba chyba wspominać, że Wajdy nigdy nie interesował czas realny, realistyczny), wywołuje uczucie przerażenia. Mężczyzna skacze, upada pomiędzy wagony, pociąg go miażdży. Za chwilę Andrzej podnosi się z platformy i pyta operatora: jak poszło? Podobnie widz jest zdezorientowany, kiedy Ela odwiedza Beatę i próbuje popełnić samobójstwo. Gdy krew przesącza się przez ręcznik, słyszymy okrzyk: stop! i dopiero teraz uświadamiamy sobie – mimo że na początku sceny pojawił się w bliskim planie człowiek z klapsem – że to tylko film w filmie. Wiele sekwencji nakręcono w ten sposób, byśmy pomylili aktorów z widzami. Jazdę równoległą, która była znakiem firmowym Wajdowskiego kina (zwłaszcza w „Kanale", „Popiele i diamencie" i „Lotnej"), zastąpił frontal-

ny najazd, zaś aktorzy wypowiadają swoje kwestie w jednym ujęciu, a nie jak zwykle: w planach i kontrplanach, i często (choć nigdy wprost) do kamery [4].

Oto Daniel (gra go Daniel Olbrychski), nowy aktor młodego pokolenia. Chłopak, który przyszedł ze świata sportu, świata bez wielkich ambicji. Pracuje przede wszystkim w teatrze, od czasu do czasu pojawia się jednak na planie. On także dowiedział się, że zaginął główny wykonawca i być może będzie potrzebny ktoś, kto go zastąpi. Daniel od samego początku jawi się jako możliwy spadkobierca Cybulskiego, czy lepiej: zaginionego aktora. Ten sam styl gry, pełen napięcia, energiczny, impulsywny (choć mniej zmanierowany), ta sama introwertyczność, ta sama zdolność kreowania mitu i mody wśród młodzieży lat sześćdziesiątych, podobnie jak Cybulski był idolem polskich chłopców w latach pięćdziesiątych. Kim jednak naprawdę był Cybulski? O tym chce właśnie opowiedzieć film, jeśli to prawda, że *Wszystko na sprzedaż* miało być – zgodnie z intencjami Wajdy – przede wszystkim „pomnikiem" wystawionym przyjacielowi, który odszedł (zobaczymy, jaki to pomnik).

Jego wizerunek nabiera kształtu w kwestiach wypowiadanych przez postaci filmowe. Tego samego wieczoru Elżbieta wraca do domu, słyszy szum prysznica w półotwartej łazience i sądząc że on jest wewnątrz, rozpoczyna długą przemowę: *...Kiedy przestaniesz zachowywać się jak dziecko? Masz czterdzieści lat!* To człowiek wrażliwy i niewinny, który bał się dorosnąć (gdyż nagle postarzyła go wojna), otwarty i zakochany w ludziach, w życiu, roztargniony i nieprzewidywalny. Zginął, skończył się, także on jest mitem na sprzedaż. W kinie ludzie i mody przemijają szybko. Wszystko na sprzedaż. Jakaś uroczystość na prowincji, eleganccy ludzie i dobra muzyka (piwnica Wandy Warskiej), przyjęcie dla stałego kręgu przyjaciół, toalety, stroje, również amerykańskie ciuchy, muzyka trochę dla snobów, modny taniec (wszystko na sprzedaż, również tutaj, to dobra wystawa, nie zapominajmy). Wajda wdziera się w tę uroczystość z niespotykaną bezpośredniością, gra na bliskich planach, na zmianach ogniskowej, na gestach, na ripostach chwytanych w locie i zaraz zapominanych, na pełnych znaczeń aluzjach i spojrzeniach, które unikają wzroku zdesperowanej Elżbiety – to obrazy, które mówią dokładnie tyle, ile chcą powiedzieć. Elżbieta na boku z Andrzejem, samotna, wyobcowana, spragniona uczucia. Niespodziewanie z szafy wychodzi Witold Holz, asystent reżysera, radośnie dzierżąc w dłoni papier i pióro; zapisał całą rozmowę między dwojgiem, znakomity materiał na filmowy scenariusz. Również to jest na sprzedaż, wszystko na sprzedaż, wszystko jest patetyczną pustką, wszystko jest fikcją, koniec z wielkimi uczuciami.

Wyjście na śnieg - sugestywny pejzaż nie wywiera żadnego wrażenia na tych ludziach w stanie kryzysu, ludziach pustych – zostali złapani w pułapkę na karuzeli, to Elżbieta bierze odwet. Zjawy w otwartym plenerze, w bieli poranka, podobnie jak w zakończeniu *Słodkiego życia* Felliniego. Również cytaty są na sprzedaż, dalej znajdziemy nawiązania do Bergmana, Leloucha, Antonioniego, znów do Felliniego, kilku reżyserów amerykańskich, kilku francuskich, oczywiście żadnego ze „szkoły polskiej" (tę sprzedano już jakiś czas temu). Ela odjeżdża z Andrzejem. Cięcie na Daniela, który gra na skrzypcach pośród drzew i śniegu – to jedna z tych scen pozornie niepotrzebnych, natrętnych, które mają w sobie szczególną magię, niewytłumaczalny urok. Beata zbliża się do niego, przygląda się długo. On nadal gra, uśmiecha się, tańczy. *Nawet jeśli chcesz wydawać się inny* –

mówi Beata jedząc grudkę śniegu – *bardzo go przypominasz, prześladuje cię ten sam niepokój*. Znów widmo zaginionego aktora, kolejny strzęp jego uczuciowych historii, które tym razem odżyły dzięki Beacie, jego pierwszej dziewczynie (niewielkie epizody, pozornie drugorzędne, gesty, słowa, przebłyski myśli – wątłe ślady, pomagają jednak zrozumieć). Od Maćka do Olbrychskiego – to widzimy w oczach kobiety. Drobna gierka psychologiczna (również na sprzedaż). Tylko psychologiczna gierka, ładnie opakowana w delikatny kolor nocy, w biele, błękity, zgasłą żółć. Nie ma już osobowości, wielkich ludzi, którzy buntują się przeciw historii. Daniel jest inny. Nie ma już powstań 1863 ani 1944 roku, spiskowców, patriotów, studentów, studentów zatrutych obsesją historii.

Legendzie samotnego, majestatycznego mężczyzny przeciwstawia się po prostu chłopiec, który biegnie z innymi, z grupą (aktorów). Tajemnicy przyciemnianych okularów, mitowi „straconego pokolenia" odpowiada tu blondyn, młodzian, którego największym pragnieniem jest to z *Samotności długodystansowca* – przebiec tysiąc metrów w możliwie najkrótszym czasie. Tamten drugi, fantastyczny, twórczy, przedstawiciel szalonego pokolenia Wajdy, autor stylu „jeunesse drôle" lat pięćdziesiątych nie uprawiał gimnastyki, nie biegał, nie miał ambicji sportowych. Ten natomiast, bardziej normalny, bez kompleksów i wódki, bez pistoletu, bez ciążących mu historii wojennych, akceptuje życie, nawet wtedy, gdy przegrywa; nie pozwala się wpisać w rolę, która doń nie należy, w nie swoje życie, jakby ono było wyjątkowe i romantyczne.

Nowy „bohater" nie ma już ochoty cierpieć ani umierać, to również należy zrozumieć i zaakceptować. Także mity są na sprzedaż, także śmierć. Być może jedynie Daniel pozostanie poza okrutną grą fikcji i dwuznaczności, jedynie on może spojrzeć na wszystko z zewnątrz, nie musi uciekać (scena, gdy Andrzej i Elżbieta pędzą samochodem, który nagle hamuje i na twarzy Andrzeja pojawia się krew), jest jedynym, który nie wpada w pułapkę sztuki i życia.

Oderwaną od głównego tematu zależność, mianowicie przeciwstawienie sztuki i życia, najlepiej oddaje dość zawiła scena, w której prowadzony przez Andrzeja samochód nagle się zatrzymuje, a lusterko wsteczne rani jego twarz. Kiedy Ela oddala się, by zwilżyć chusteczkę, którą chce przemyć skaleczenie, Andrzej wyciąga aparat i fotografuje swą ranę. Podobnie jak wiele innych kluczowych momentów, także ta scena łączy i pointuje różne tematy. Zaświadcza o odporności życia na pułapki sztuki i przypomina o tym, że „Wszystko na sprzedaż" jest filmem Wajdy – wyznaniem, które ujawnia obecne w nim napięcia, wynikające z wrażliwości artystycznej, czy nawet zawarte w jego psychice. Fakt, że Andrzej fotografuje swą twarz, nadaje scenie wymiar sadomasochistyczny; takie oskarżenia, choć zazwyczaj stosując duże uproszczenie, wysuwano często w stosunku do stylu pracy reżysera. Biorąc pod uwagę inne przesadne motywy, maniakalne zainteresowanie bohaterstwem, przegraną, śmiercią (co wielokrotnie popychało go do obrazów gwałtu), można dojść do konkluzji, że Wajdę, jako artystę, w dużym stopniu fascynują obrazy kalectwa i widowiskowe wizje gwałtownej śmierci. W swej barokowej przesadzie te obrazy zawierają zarazem element zachwytu życiem i pięknem, jak np. obraz owiniętych w welon zwłok, które spoczywają w łożu nowożeńców z „Lotnej". Scenę, w której Andrzej fotografuje swą ranę, można odczytać jako bezpośrednie wyznanie Wajdy na temat owej skłonności [5].

Elżbieta opuszcza samochód Andrzeja i dociera do Beaty. Teraz one obie pokierują poszukiwaniami „wielkiego" zaginionego. Wyruszają innym samochodem na wieś, pośród śniegu, do miejscowości, gdzie podobno pojechał dwa dni wcześniej na spotkanie w klubie filmowym. Znowu rozmawiają o nim, z bliskością czasem delikatną, czasem ciążącą (nadal obie go kochają) – o tym, jak przeżywał codzienną przygodę wolności, o jego straconych nocach, nagłych zniknięciach, o tym, jak potrafił kochać kobiety, o szyderczym i zarazem tragicznym tonie, jakim opowiadał o latach wojny, i o jego przywiązaniu do drobnych pamiątek (pluszowy miś). Legenda, historia, mit, prawda, człowiek prawdziwy i człowiek w oczach innych. Później odkryjemy, że to wszystko jest prawdą. Znajdują inne tropy, innych ludzi zauroczonych jego przejściem: taksówkarza (któremu podarował starą odznakę organizacji młodzieżowej), przewodniczącego klubu filmowego (aktor taki jak on jest naprawdę kimś!), konie, Daniela na motorze pośród nich z lodami w ręku, w końcu dziewczynę z kwiatami (młodą aspirantkę do zawodu aktorskiego, która poprzedniego wieczoru towarzyszyła mu do leśniczówki, gdzie mieszka jego stary przyjaciel z lat wojny, tyle że w pewnym momencie on sobie coś przypomniał i wyskoczył w biegu z pociągu...).

Samochód z dwiema kobietami zagubiony w białym, wiejskim pejzażu. Radyjko tranzystorowe za szybą nadaje wiadomość o odnalezieniu zwłok opodal dworca. Głowa Elżbiety opada na kierownicę, uruchamiając klakson. Powolna panorama na dwie kobiety w promieniach słońca wpadających do wnętrza samochodu.

Ekipa przenosi się, wraz z kamerą, do miejsca, gdzie odnaleziono zwłoki. Nikt nie jest w stanie powiedzieć słowa, czegokolwiek zrobić. Tylko przygnębiające spełnienie się przeczuć, wzrok wbity w pustkę; Daniel odnajduje wojskowy metalowy kubek Cybulskiego, zbliżenie Elżbiety przecięte kołami pociągu. To końcowy impas. Co robić? Jak skończyć ten niemożliwy film? Zabrać nakręcony materiał i wyjechać, za granicę, do Paryża, by skleić z niego inny film. *Co ma do rzeczy Paryż, powinien podobać się ludziom tutaj!* Grupa aktorów pogrążona w smutku, jakby szła za pogrzebem; za nimi powoli jedzie wózek ze szpulami filmu, ze zwłokami najboleśniejszego filmu Wajdy.

Realizacja musi jednak podążać dalej, za każdą cenę. Rozpoczyna się druga część. Po demistyfikacji i śmierci czas na katharsis, na próbę odratowania wszystkiego, próbę „sprzedaży"; smutna aukcja po zaginionym, którego podobno wszyscy kochali. *Chcę zrobić film o nim, choć bez niego* – oznajmia reżyser dziewczynie, która robi z nim wywiad. Czy to możliwe? *To niemożliwe; byłby to tylko film o tobie samym i o twojej pracy.* Oczywiście, jego ostateczna nieobecność bardziej teraz ciąży (*powiedz mu, że, gdy mnie zabraknie, nawet tego nie zauważy*). Andrzej zaczyna więc szukać wszelkich możliwych świadectw; w serii poklatkowych ujęć filmuje pogrzeb, robi wywiady uliczne (umarł tak, jak żył, bez kompromisu, zupełnie jak w kinie, może nawet w ogóle nie istniał), wypytuje jego najbliższych przyjaciół o wspomnienia, o wszystko, co mogą mu o nim powiedzieć... Kobieta odpowiada jakby za wszystkich: *Co mam ci powiedzieć. Był tutaj. Raz, gdy kręciliśmy scenę, zatrzymał się i zaczął obgryzać paznokcie. Nie wiem. Żył....* Później dowiadujemy się, że pewnego dnia mówił komuś o scenariuszu, który chciał zrealizować (paryska opowieść o mężczyźnie i trzech kobietach jego życia: pierwszej miłości, pierwszej kurwie i pierwszej

żonie) – jakiś elektryk powinien to pamiętać, ale pracuje na planie innego filmu. *Nie można tak dalej kręcić filmu*. Może już czas zaangażować Daniela. Andrzej łapie go, rozmawia (mogę zakochać się także w tobie). W rzeczywistości Daniel prowokacyjnie, kiedy tylko może, stara się upodobnić do aktora, który odszedł: sweter, niemiecki kubek metalowy, kurtka zapomniana przez Cybulskiego w jakimś lokalu, odzyskana teraz przez Daniela, medal z angielskim napisem *I'm a genius*. Przy pomocy asystenta reżysera powtarza nawet pamiętną scenę z *Popiołu i diamentu*, w której Maciek w hołdzie poległym przyjaciołom z AK zapala w szklanakach spirytus – to mocna scena, u Wajdy to nie tylko przywołanie pewnej chwili z biografii Zbyszka, ale i wyraźna aluzja do szczególnego momentu własnej twórczości. Daniel jednak nie chce odtwarzać Cybulskiego: *Nie zagram nigdy w waszym filmie*. Idzie na cmentarz (*umarł i teraz się nim wysługują*), by położyć kwiaty na jego grobie. Po nie przynoszącej nic wizycie na planie historycznej superprodukcji i krótkiej scenie z Danielem, który powraca do sportu i biegania (chce rzucić aktorstwo?), Wajda koncentruje się w serii mocnych scen na postaci reżysera. W długiej rozmowie z żoną wybuchają jego kompleksy uczuciowe i pokoleniowe (wyspowiadałem wszystkich, teraz pora na mnie); później, po wizycie w galerii, gdzie wystawiono obrazy zmarłego w wieku trzydziestu lat Wróblewskiego, postaci równie symbolicznej jak Cybulski, powie: *Nasze pokolenie, poznali nas w kinie*; w końcu rozpaczliwie wyzna Beacie: *Nie potrafimy już patrzeć wokół*. Żona bezskutecznie próbuje odnowić miłosne uczucie, on jest daleki, nieobecny: *Wróć do mnie* – krzyczy – *pozostałeś wśród zmarłych*.

Realizując film, reżyser próbuje równocześnie stworzyć bohatera. W efekcie i w miarę narastania tych wysiłków bohater-autor odkrywa samego siebie, czy raczej pewną dwuznaczność, jaka cechuje wszystko, co robi. Dopóki rzecz dotyczy tylko niemożliwości odtworzenia czyjejś osobowości, odbrązowienia mitu, mamy do czynienia ze współczesnym „Obywatelem Kane". Kiedy natomiast jedyną możliwą odpowiedzią staje się agnostyczne stwierdzenie o niemożliwości odnalezienia prawdy, o bezpłodności wyobraźni twórczej, wówczas mamy do czynienia ze swego rodzaju estetyczną polemiką z naturalizmem, polemiką w stylu Antonioniego. Bo cóż, rzeczywiście, jesteśmy w stanie sfotografować? Do czego jest w stanie naprawdę zbliżyć się obiektyw kamery, instrument nieudolny w obliczu takich faktów, jak śmierć, akt miłosny, świadomość najprostszych uczuć? Film o poszukiwaniu prawdy, czy o jej ukrywaniu? Film o micie i mitomanii, czy o demistyfikacji i odmitologizowaniu, bliski „Saltu" Konwickiego? Wszystko, panowie krytycy, jest na sprzedaż, również ekshibicjonistyczne wyznanie własnej niemocy, również własny styl pracy, własne uczucia, biografia, miłość samego siebie i związane z samym sobą męczeństwo. (...)

Nie wchodźcie, to wszystko prawda. Ja nie mam nic do sprzedania. Ostatni sprawdzian, który kończy obsesyjną, dwoistą podróż – ku Cybulskiemu, ku śmierci. Teraz prawda płonie jasnym płomieniem, jak i jego film. Daniel żyje, jest młody, inny. On jest z innego filmu. Stary sklepik szkoły polskiej zamknięto na zawsze – okrwawionego manekina porzucono na drodze. Film, w którym Daniel gra główną rolę, zostanie ukończony przez Holtza, asystenta reżysera. Reżyser i jego bohater są tam, po jednej stronie: wystawieni na sprzedaż. Żywi zawsze mają rację wobec zmarłych, ostatnia scena nie będzie więc repliką śmierci Cybulskiego (scena z pociągiem, według poprawionego scenariusza), będzie w niej szczę-

śliwy Daniel biegający wśród stada koni. Wajda rezygnuje teraz z filmu, zrozumiawszy, że problem nie w tym, jak zrekonstruować mit, lecz jak się od niego uwolnić.

„Wszystko na sprzedaż" oznacza głęboką zmianę w filmowej i twórczej karierze Wajdy. Idzie dalej niż „Popiół i diament". Z punktu widzenia warsztatowego, mimo błędów i nierównego rytmu, zwłaszcza w drugiej, słabszej części, jest to dzieło wielkie, oryginalne. Jego autor z pewnością oglądał Felliniego, Antonioniego, Bergmana. Wiemy o tym, że widział ich filmy. Wajda jest jednym z tych, którzy potrafią twórczo wykorzystać techniczne zdobycze współczesnego kina, włączając je do swego, całkowicie oryginalnego stylu. „Wszystko na sprzedaż" to film synkretyczny. Bez Antonioniego nie byłoby sceny z Czyżewską w łazience. Być może nie byłoby nawet owego słońca, które promienieje w drugiej części filmu, bez Leloucha. Ale te filmy, podobnie jak Wajdowskie aktorki (scena z Czyżewską, wspaniałą Beatą Tyszkiewicz i nie mniej wspaniałą, „wschodzącą gwiazdką", Małgorzatą Potocką) i wyjątkowy operator Sobociński są doskonale poddani woli reżysera. Reżyser pozostaje twórcą i głównym aktorem całego filmu, twórcą krytycznych sytuacji i twórcą naszych na nie reakcji. Jest on podmiotem i przedmiotem wiwisekcji, która dociera do samego dna... Film Wajdy i Wajdowski bohater chcą dotrzeć na sam szczyt i zejść w najdalszą głębię. Kamera krąży po piekle, po całym piekle naszej epoki. Po piekle naszych nierozwiązywalnych konfliktów, sytuacji bez wyjścia, prawdziwych i zmyślonych biografii, powierzchownych, nic nie znaczących uczuć, niepokoju możliwego tylko w tej nieczułej epoce mitów, tanich uczuć i piękności świata. To wszystko Wajda wystawił na sprzedaż. Kupujcie, kupujcie, panowie i panie! [6]

Dzieło otwarte, bez scenariusza, bez założonej konwencji aktorskiej; tysiące rzeczy połączonych przez wyjątkowy montaż, łącznie z poezją wziętą po trochu zewsząd, przypadkowo, bez wyraźnej linii w reżyserowaniu, bez metafizycznej nudy (Bergman) – najbardziej szczery i elegancki rachunek sumienia, jaki reżyser zrealizował na swój temat.

GIANDOMENICO CURI
Tłum. JERZY USZYŃSKI

---

[1] *Mówi Andrzej Wajda*, rozmawiał B. Michałek, „Kino", 1968, nr 1.

[2] *„Wszystko na sprzedaż" – nowy film Andrzeja Wajdy*, rozmawiała E. S.-W. [E. Smoleń-Wasilewska], „Film", 1967, nr 49.

[3] Autor tekstu myli się: w rzeczywistości pozaekranowej nie istniały takie, jak sugeruje, związki ani między Elżbietą Czyżewską a Zbyszkiem Cybulskim, ani nim a Beatą Tyszkiewicz – przyp. tłum.

[4] C. McArthur, *Everything For Sale*, „Sight and Sound", 1969, nr 3.

[5] Tamże.

[6] A. Lisiecka, *Everything for sale!* „Young Cinema", 1969, nr 9.

Druk za: Giandomenico Curi, *Cenere e diamanti. Il cinema di Andrzej Wajda*, Edizioni e/o, Roma, 1980, ss. 119-130.

Z PERSPEKTYWY KANADY

Człowiek z żelaza

Kino polityczne Andrzeja Wajdy: *Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza*, *Danton*

JANINA FALKOWSKA

Realizm socjalistyczny

Istotnym problemem *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza* jest realizm socjalistyczny. Będąc artystycznym wariantem stalinizmu, spowodował powstanie w Związku Radzieckim i w Polsce całej formacji artystycznej, która propagowała idee Stalina we wszystkich dziedzinach sztuki. Dzieła sztuki z tego okresu (a rozkwit realizmu socjalistycznego przypadał na lata 1950-1954) głosiły podstawowe ideologiczne credo: pochwałę osoby Stalina i kult pracy. Opierały się na czarno-białym postrzeganiu świata. Bohaterowie mogli być albo całkiem źli albo bardzo dobrzy, swoi lub obcy, po „naszej" lub po „tamtej" stronie barykady. Takie założenie wyklucza jakąkolwiek możliwość psychologicznego prawdopodobieństwa czy przemian charakterologicznych postaci. Główny bohater jest idealnym produktem systemu stalinowskiego, we wszelkich przejawach swej działalności całkowicie podporządkowanym ideologii i priorytetom politycznym.

Zarówno *Człowiek z marmuru*, jak i *Człowiek z żelaza* obnażają te założenia. O ile jednak w pierwszym filmie dominuje postawa ironiczna i drwiąca, o tyle w drugim techniki realizmu socjalistycznego zostały swoiście „zreprodukowane", powtórzone w swej ideologicznej sztancy. W *Człowieku z marmuru* Birkut, aczkolwiek przez większą część filmu „sieriozny" i w pełni przekonany o prawości własnej postawy, pozwala sobie na moment zwątpienia, patrząc z autoironią na swój posąg wykuty w marmurze. Birkut wówczas niemal puszcza oko do widza. Jednak w *Człowieku z żelaza* syn Birkuta jawi się już jako człowiek ulany z jednego kruszcu, pozbawiony dystansu do siebie; to bohater, który swoją osobę traktuje zawsze bezwzględnie serio.

Jeśli popatrzymy na to w ten sposób, zobaczymy, iż Wajda powtórzył socrealistyczny paradygmat polegający na jaskrawym podziale na dobrych i złych, bez psychologicznych niuansów. W *Człowieku z żelaza* nie ma trójwymiarowych bohaterów; jedynie płaskie, abstrakcyjne personifikacje opcji politycznych. Po jednej stronie barykady stoi Maciek – ideał szlachetnego, dzielnego przedstawiciela klasy robotniczej. Nawet wrogowie go szanują, nie mówiąc o bliskich. Zarówno poczciwe, proste kobiety, jak i wyrafinowani intelektualiści ciągną doń jak muchy do miodu, zwabieni siłą wewnętrznej integracji mło-

dego Birkuta. Jego drużbą jest sam Lech Wałęsa. Ceremonia ślubna odbywa się w kościele i jest symboliczną figurą mariażu robotników z inteligentami. Opozycją idealnego bohatera jest tłumek parszywców, złożony z niereformowalnych biurokratów, dziennikarza pozbawionego kręgosłupa moralnego, zdegenerowanych, zapitych kapusiów i bezwzględnych tajniaków. Wszyscy oni są reprezentantami i mackami makiawelicznej „dyktatury proletariatu". Jak zauważa Michał Głowiński, tak ścisły podział ról był typowy dla realizmu socjalistycznego: *...bez względu na to, czy opowiadano je w produkcyjnej powieści, czy w dramacie lub filmie. Role te bowiem, jak w folklorze, były z góry dane, jakby przedustawnie ukształtowane. Wróg był zawsze wrogiem – i łatwo go można było rozpoznać, nawet gdy się podstępnie maskował (...); wahający się inteligent był zawsze wahającym się inteligentem, nawet gdy (...) zmierzał ku dobremu i nie chciał pomagać wrogowi w realizowaniu jego niecnych zamiarów; bohater pozytywny, często robotnik, był bohaterem pozytywnym, nawet gdy w chwilach słabości odznaczał się porywczością, gdy działał w sposób mało przemyślany* [1].

W obu filmach Wajdy widoczne jest owo żelazne emploi, z tym że w *Człowieku z żelaza* bardziej konsekwentnie zastosowane. Maciek i Agnieszka stanowią wzorcowy związek nowego typu, zaprzeczający zasadom poprzedniej epoki. Para ta jest swoistym powtórzeniem i antytezą układu Birkut-Hanka z *Człowieka z marmuru*, groteskowego przykładu schematyzmu socrealistycznego. O ile jednak wersja wcześniejsza idealnie wpisuje się w kulturowy kontekst lat pięćdziesiątych, to równie schematyczna wersja druga, ulokowana na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, jest odbierana przez widzów z ironicznym dystansem.

Nie tylko przez postacie bohaterów czyni reżyser mniej lub bardziej drwiące aluzje do poetyki realizmu socjalistycznego. Wajda całe kadry filmu układa tak, by kojarzyły się wprost z socrealistycznym malarstwem. Wojciech Włodarczyk tak ujmuje jego istotę: *Zasadniczą cechą kompozycji obrazów socrealistycznych jest specyficznie budowana przestrzeń. Dwa chwyty są najczęściej stosowane: żabia perspektywa monumentalizująca postaci i świadoma deformacja zasad perspektywy linearnej, wydobywająca w nienaturalny sposób z płaszczyzny płótna bohaterów prezentowanych wydarzeń* [2].

Taką właśnie konstrukcję kadru znajdziemy w sekwencji szesnastej, w której Agnieszka jest przedstawiona jako symbol Matki Polki. Agnieszkę – ciężarną madonnę – usytuowano w centrum obrazu; adorują ją w rozmodleniu towarzysze pracy młodego Birkuta. Agnieszka wygląda jak monumentalna rzeźba, pokazywana bez cienia ironii. Jak zauważa Adair: *W „Człowieku z żelaza" syn Agnieszki i Birkuta-juniora jest przedmiotem apoteozy. Dokonuje się jego przemiana w symbol, w bohatera bez skazy, typ, którego proweniencja może być tylko jedna – stalinowska. W dodatku ów owoc stachanowskich wysiłków zostaje pobłogosławiony, jak na rzewnym obrazku, przez samego Lecha Wałęsę* [3].

W tym ujęciu Wajda tworzy niemal wierną replikę najbardziej typowych portretów z epoki, na których Stalin i jego towarzysze walki rewolucyjnej przedstawiani są jako postacie monolityczne i bohaterskie. Wajda, wykorzystując to, odnosi się wprost do tradycji polskiej kultury, jednocześnie przewrotnie manipulując obrazem w taki sposób, by narzucić jego sentymentalne odczytanie.

W podobnie podejrzany, narzucający interpretację sposób potraktowane są w tym filmie sceny opresji i represji. Celem jest ustalenie jasnej hierarchii wartości, zupełnie jak w typowej sztuce socrealistycznej. Jak pisze Głowiński: [*w socrealizmie*] *cała narracja polega jakby na ustanawianiu wartości, a więc stworzeniu świata, którego każdy składnik podlega bezpośredniej waloryzacji (...). Ta potrzeba wartościowania obejmuje nie tylko bohaterów, w istocie zagarnia wszystkie elementy pojawiające się w fabule filmowej (...). Wszędzie bowiem obowiązują tu podziały dychotomiczne* [4].

Przykładem niech będzie scena poszukiwania w kostnicy ciała ojca Maćka. Nastrój, jaki kreuje Wajda, jest jednoznacznie, beznadziejnie ponury i rozpaczliwy. W zimnej, błękitnej poświacie Maciek i pani Hulewicz próbują zidentyfikować ciało starego Birkuta. Wszystkie ciała okrywają płachty, spod których wystają jedynie nagie stopy z identyfikatorami. Dzięki wypadkowi z przeszłości, na skutek którego Birkut miał zdeformowaną stopę, szukający zdołają odnaleźć ciało. Ubieranie ciała do grobu rozpoczyna się od symbolicznego gestu – okrycia stóp. Potem Maciek wkłada na stopy ojca własne buty. Owa scena w połączeniu z następną, czyli sceną pogrzebu o wschodzie słońca, z groźnym, romantycznym niebem w tle i nagimi stopami Maćka na śniegu, oraz złowieszczą figurą funkcjonariusza UB, daje głęboko melodramatyczny efekt. Mieszanka sentymentalizmu i agitki obezwładnia, na równi z narzucającym się, nie podlegającym dyskusji credo ideologicznym reżysera.

W obu scenach występują charakterystyczne szczegóły układu obrazu. W pierwszej szczególnie mocno wyeksponowane stopy Birkuta, w drugiej zaś skromny, brzozowy krzyżyk na świeżym grobie przyciągają uwagę i wywołują wzruszenie widza. W obu przypadkach elementy obrazu najbardziej „naładowane" emocjonalnie, są najbardziej wyeksponowane, podporządkowując sobie bez reszty inne szczegóły. Obrazem bezwzględnie rządzi reguła „kompozycji". *W malarstwie kompozycja była czymś, co rozbrajało obraz od wewnątrz, paraliżowało go, obezwładniało jego elementy składowe (...) nie wolno było w obrazie socrealistycznym rozwijać innego porządku niż „kompozycyjny", a więc na przykład kolorystycznego, światłocieniowego, efektów fakturalnych, nastroju związanego z przestrzennym charakterem malowidła* [5].

Owe socrealistyczne założenia są szczególnie widoczne w omówionych wyżej sekwencjach, ale znajdziemy je także w innych obrazach Wajdy, zwłaszcza gdy stosuje zabieg „film w filmie" (*Człowiek z marmuru*).

Wreszcie same tytuły filmu mocno podkreślają ich propagandowy, agitacyjny cel. Włodarczyk uważa, iż tytuł w sztuce socrealistycznej odgrywał wyjątkowo ważną rolę. *Tytuł, jeden z najbardziej ideologicznie nasyconych składników dzieła, a jednocześnie jako element dzieło „rozpoczynający", posiadający moc skutecznego modelowania go, również wskazuje na zasadniczą rolę ideologii w malarstwie socrealistycznym* [6].

Tytuły *Człowiek z żelaza* i *Człowiek z marmuru* dokładnie przylegają do tej definicji. O ile jednak „człowiek z marmuru" odnosi się w ironiczny sposób do koszmarnych posągów Birkuta, powstałych w czasach, gdy był on „bohaterem pracy socjalistycznej", o tyle „człowiek z żelaza" już bez żadnego sardonicznego nawiasu odnosi się do kwalifikacji moralnych charakteru Maćka. Tytuł *Człowiek z marmuru* pozwalał na twórczy dialog z założeniami socrealizmu; reżyser

wiedział, że jego widz tkwi głęboko w kulturowym i historycznym sporze ze stalinizmem i potrafi zrozumieć ironię nazwania Birkuta „człowiekiem z marmuru". Ironia została zademonstrowana wyjątkowo wyraźnie w scenie, gdy Birkut z lękiem spogląda na własną monumentalną rzeźbę, a potem przenosi wzrok wprost w oko kamery i uśmiecha się, przekazując widzom wprost swój osobisty, pełen dystansu komentarz.

W *Człowieku z żelaza* już nie ma miejsca na ironię. Tytuł jest wyprowadzony bezpośrednio od kilku wyobrażeń: żelaznego krzyża, który Maciek stawia na grobie swego ojca; stoczni, gdzie pracuje i która za sprawą zacofanych procesów technologicznych wciąż kojarzy się z żelazem; wreszcie przez bezkompromisowe, „żelazne" ustawienie postaci samego Maćka, który jest aż nieludzki w swej jednoznaczności i determinacji, z jaką dokonuje ideologicznych wyborów.

Realizm socjalistyczny jest ważny jako spuścizna kulturowa. Wajda funkcjonuje w dyskusji nad nią w roli reżysera (notabene Burski z *Człowieka z marmuru* wydaje się jego alter ego); ślady sporu z socrealizmem są widoczne w każdym ujęciu jego filmów. Dlatego owe obrazy poruszają, ale jednocześnie irytują widza, który wsłuchuje się w dialog z niedawną przeszłością przy każdej kolejnej klatce filmu.

Podobnie żywą dyskusję wywołała w polskim kinie sprawa tradycji romantycznej.

Polski romantyzm

Wszystkie filmy Wajdy, zwłaszcza omawiane w tym artykule, wpisują się w permanentną dyskusję o polskim romantyzmie, uzupełnioną przy okazji o wątek polemiki z realizmem socjalistycznym. Stanowią szczególną mieszankę sentymentalizmu, romantyzmu i patosu.

Romantyzm był okresem historycznym i kulturowym, który wywarł ogromny wpływ na świadomość Polaków, i to nie tylko u swych początków, w latach dwudziestych XIX stulecia, ale i w XX w., przez zawieruchy dwóch wojen światowych, aż do powstania „Solidarności". Z tej tradycji wywodzi się powszechne w Polsce przekonanie, iż misją artysty jest oddziaływanie na historię i, w razie potrzeby, zastępowanie pracy twórczej działalnością polityczną.

W tym kontekście Wajda-reżyser nie jest jedynie obserwatorem wydarzeń tyczących własnego kraju, lecz ich aktywnym kreatorem, próbującym wpływać na bieg historii. Jego alter ego w tym działaniu są romantyczni z ducha bohaterowie, jakich pokazuje w swych filmach. Zdaniem Macieja Karpińskiego Wajda, ów artysta z poczuciem misji dziejowej, sam jest już częścią naszego dziedzictwa kulturowego [7].

Stefan Morawski uważa, że: [*Wajda*] *jest wciąż krytyczny, uderza tam, gdzie zalega milczenie albo czai się powszechna obłuda. W pogotowiu, by budzić uśpione sumienie, drażnić urzędowy optymizm; w przeświadczeniu, że najgłębszą afirmacją artystyczną jest postawa krytyczna, uczulająca na historię „złą" w świetle historii „dobrej" – okazuje się kontynuatorem tradycji romantycznej, jednym z najbardziej romantycznych w naszej dzisiejszej twórczości. (...) Twórczość Wajdy stanowi rzadki przypadek wchłonięcia współczesności w sferę symboli – topo-*

sów i archetypów. Nazwałbym go chętnie wizjonerem przeszłości, poprzez nią szukających dróg do historii jutrzejszej, możliwie najlepszej [8].

Ważna w romantyzmie figura przewodnika-zbawcy, czyli Mesjasza, symbolizowanego przez bohaterów literackich, pełni również w twórczości Wajdy ważną funkcję. Andrzej Walicki pisze, iż mesjanizm jest jednym z najważniejszych składników polskiego romantyzmu: *Mesjanizm narodowy i religijny zarazem, ze wszystkich sił pragnący szybkiego nawrotu do swej ziemskiej fazy, wszedł w Polsce w etap dojrzałego rozwoju po upadku powstania listopadowego. Nowym elementem – na tyle uniwersalnym, by dała się z niego wywieść cała struktura mesjanizmu – było przekonanie, że wiara ojców nie wystarczy, że polski chrystianizm trzeba odmłodzić lub odrodzić i – co najważniejsze – że los Polski zależy od uniwersalnego, religijnego odrodzenia ludzkości* [9].

Czynnik religijny polskiego mesjanizmu wybija się na pierwszy plan przede wszystkim w *Człowieku z żelaza*. Jest obecny w scenach nabożeństw, ujęciach krzyży, w zdjęciach z cmentarza i scenach pośrednio budzących skojarzenia religijne (w scenie dzielenia chleba przez Annę Hulewicz i Winkiela); nawet w scenie gdy robotnicy oferują pomoc ciężarnej Agnieszce. Tyle co do strony wizualnej – ale to samo odnajdziemy na ścieżce dźwiękowej filmu: chóralne pieśni nabożne podczas stawiania krzyża, podczas mszy oraz przy wyjściu Winkiela i Dzidka z domu pani Hulewicz. Obrzęd religijny, np. ślub w kościele, msza czy pochówek wedle obrządku katolickiego – są bez kamuflażu i wprost powiązane, wręcz nierozerwalnie splecione z tym, co ideologiczne i polityczne. Tak element religijny i polityczny stapiają się w symboliczną figurę romantycznego mesjanizmu.

Czucie i namiętna wiara, te kamienie probiercze romantyzmu, charakteryzują wszystkie romantyczne warstwy filmu: religijną, mesjaniczną, populistyczną. Czasami zdarza się, że romantyczna uczuciowość ociera się o sentymentalizm. Na przykład w *Człowieku z żelaza* apoteoza Agnieszki jako Matki Polki oraz symbolu „Solidarności" jest aż sztuczna w swym sentymentalizmie. W scenie tej nie zabrakło niczego z romantycznej kuchni: ani funkcji mesjanistycznej, ani tradycji ludowej, ani ikonografii religijnej. Wszystko to zostało stopione w kunsztowną kompozycję sceny, w której „święta" Agnieszka z pokorą przyjmuje ofiarę robotników [10]. Widz reaguje odruchem zniecierpliwienia na tak natrętne użycie symboli narodowych i religijnych. Mimo to, niezależnie od reakcji publiczności, polski romantyzm jest stałym i ważnym tematem filmów Wajdy. To wyjaśnia ich sentymentalizm, który nie wyklucza ujmowania problemów z żarem i pasją.

Wpływ Hollywood

Romantyzm i socrealizm są w filmach Wajdy współobecne i ściśle powiązane w swoistym, utkanym metodą collage'u dialogu, któremu patronują wpływy Hollywood. Jak sam Wajda przyznaje w książce *Powtórka z całości*, zawsze fascynował się kinem hollywoodzkim i nie wstydził się czerpać z niego przy realizacji własnych filmów. *Elia Kazan wspomina amerykańskich pionierów kina, kiedy w sztylpach na nogach stali w mocnym rozkroku. Ten obraz Griffitha i Stroheima, znany z fotografii symbolizuje, dla mnie amerykańskie kino akcji, kino energii, to, które kocham najbardziej* [11].

W *Człowieku z marmuru* można wyśledzić proste odniesienia do tych fascynacji, na przykład w scenie, w której decydent z telewizji oznajmia Agnieszce, że w takim stylu, jaki ona proponuje, w Polsce się filmów nie robi. Jednak filmem, do którego Wajda odwołuje się najwyraźniej, jest nakręcony w 1941 r. przez Orsona Wellesa *Obywatel Kane*. Tacy krytycy, jak Otis Ferguson [12] i David Brodwell [13] uważają go za obraz wykraczający stylem i formą poza hollywoodzkie normy. Co więcej, film różni od klasycznych produkcji amerykańskich pozostawienie w scenariuszu miejsc nie wyjaśnionych, zlekceważenie obowiązku jasnego przedstawienia motywacji bohaterów – rzecz w Ameryce tego okresu niesłychana.

W licznych wywiadach Andrzej Wajda mówił, że *Obywatel Kane* jest dla niego inspiracją i że jest to *wspaniałe, olśniewające odkrycie kina, jakie pojawia się tylko raz na jakiś czas* [14]. Istotnie, wpływ tego filmu widać w *Człowieku z marmuru* i *Człowieku z żelaza*, zarówno w warstwie fabularnej, jak i technicznej. Szczególnie w pierwszym filmie rzuca się w oczy, jak dalece scenariusz korzysta z *Obywatela Kane*. Dotyczy to prześmiewczego stosunku do władzy, zaś w sferze techniki filmowej oka kamery, które kreuje przestrzeń. W *Człowieku z marmuru* zapożyczenia są bardziej dosłowne. O ile pierwszy film wykorzystuje techniki dziennikarskie Wellesa w celach autoparodystycznych, o tyle w drugim – są one używane śmiertelnie serio, bez śladu autoironii.

Wpływy te zostały zauważone przez zachodnich krytyków. Jan Dawson w „Sight and Sound" wręcz nazywa *Człowieka z marmuru* „polskim *Obywatelem Kane*" [15]. Podobnie jak film Wellesa, film Wajdy analizuje mechanizmy powstawania mitu, pokazuje okoliczności, w jakich powstaje publiczny wizerunek bohatera, jednocześnie badając, jak to było naprawdę, jaka jest wersja „nieoficjalna". Ważny jest tu także wątek mediów, manipulujących opinią publiczną.

Oba filmy są równie złożone, wielowarstwowe. Podobnie jak w modelowym *Obywatelu Kane*, w *Człowieku z marmuru* każda retrospekcja ujawnia nowe szczegóły, zazwyczaj w ironicznym świetle ukazując bohaterów i dokonywane przez nich wybory. Fabuła *Człowieka* prawie dosłownie powiela scenariusz Hermana Mankiewicza *o sławnym Amerykaninie, którego życie ukazane jest z różnych punktów widzenia* [16]. Jak w *Obywatelu Kane* mamy tu mieszankę scen retrospektywnych, szybkie cięcia, niespójność z założenia. Oba obrazy cechuje finezyjna konstrukcja, gdzie to, *co na pierwszy rzut oka wydaje się chaotyczną, niedbałą fastrygą, na koniec okazuje się precyzyjnie zakomponowanym haftem* [17]. Cytowany tu Thompson pisze dalej: *„Kane" jest wyjątkiem potwierdzającym regułę, iż hollywoodzkie filmy nie rozwijają się według zasad życiowego prawdopodobieństwa, lecz konstruowane są jak mechanizm skomplikowanej zabawki (...). Tymczasem rozwój akcji u Wellesa odbywa się za pomocą cięć, powolnych przenikań, retrospekcji...Wszystkie te chwyty były znane i stosowane wcześniej, jedynie sposób ich połączenia okazał się nowy i wyjątkowo pomysłowy. Służą dekonstrukcji, w efekcie tworząc nową, spójną jakość artystyczną* [18].

W obu filmach Wajdy techniki Orsona Wellesa zostały udoskonalone i wzbogacone. Wajda na przykład buduje skomplikowane wątki narracyjne cofając akcję w czasie za pomocą filmów w filmie. Filmy owe, spreparowane tak, że wydają się przynależeć do dawniejszych epok, przenoszą widza w odpowiedni czas

i nastrój. Powstają w ten sposób ostre zderzenia ujęć, scen i sekwencji. Zderzeniem jest także zestawienie głównego, współczesnego wątku filmu, kręconego tu i teraz ze spreparowanymi materiałami dokumentalnymi w *Człowieku z marmuru* i również paraautentycznymi i autentycznymi materiałami telewizyjnymi z przeszłości i teraźniejszości w *Człowieku z żelaza*. Komunikat, jakim jest cały film, zmienia swój charakter, jako że wstawione tam „cytaty" są semantycznym dodatkiem wzmacniającym jego dyskursywny ton.

W części retrospektywnej narracja z epoki oraz materiały z Kroniki Filmowej z lat pięćdziesiątych w *Człowieku z marmuru* są błyskotliwie zmontowane przez Wajdę; jest to mistrzowski collage akcji filmowanej jak w autentycznych filmach okresu socrealizmu i rzekomo starych kronik, odpowiednio przebarwionych. To, co „nowe" i to co „stare" zachowuje ten sam klimat i styl, rodem właśnie z lat pięćdziesiątych. Przykładem zastosowania techniki „filmu w filmie" niech będą *Architekci naszego szczęścia*, nagradzany dokument sprzed dwudziestu czterech lat, nakręcony przez fikcyjnego reżysera, Burskiego. *Architekci* mogliby się wydawać parodią, gdyby nie bezlitosna precyzja, z jaką Wajda jako Burski odtworzył styl socjalistycznej propagandy w kinie. Widzimy w filmie samego Burskiego przy kamerze, filmującego kukły wrogów: Trumana, Franco i innych. Patetyczny, skandowany w rytmie marsza komentarz opisuje osiągnięcia Birkuta i jego towarzyszy walki na froncie pracy. Jak można wnosić z pełnego wiary w przyszłość chóru mas robotniczych, bohaterowie pracy socjalistycznej będą dalej żyli długo i szczęśliwie. Intencja parodystyczna jest głęboko ukryta, lecz satyra pozostaje ostra i oczywista dla widza.

Podobne zabiegi zastosował reżyser w *Człowieku z żelaza*. I tu znajdziemy retrospektywny collage. O ile jednak w pierwszym filmie chwyt był świeży i odkrywczy, w drugim wydaje się bezpiecznym powielaniem wypróbowanych tricków. Reminiscencje są w oczywisty sposób zamierzone jako główny wątek filmu. Wzór jednak powtarza się z nużącą monotonią – gdy tylko ktokolwiek zaczyna wspominać, odbywa się to tak: najazd kamery na twarz, duże zbliżenie, skok w przeszłość. Następstwo przyczynowo-skutkowe jest oczywiste za sprawą mechanicznych powtórek.

Inną zapożyczoną z *Obywatela Kane* techniką jest sposób fotografowania ludzi, obiektów i przestrzeni. Użycie obiektywu szerokokątnego i częste ujęcia z dołu w obu filmach Wajdy mają za cel manieryczne deformowanie przestrzeni. Aktorzy gwałtownie „wpadają" w obiektyw; wydają się pomniejszeni lub wyolbrzymieni. *Przestrzeń otwiera się, a plan centralny rozciąga* [19]. Tak samo fotografował genialny operator Wellesa, Greg Toland. Thomson w cytowanej już książce pisze: *W „Obywatelu Kane" Welles wykorzystał do zobrazowania swej wizji wielki talent Tolanda i jego skłonność do eksperymentów. Głębia i mrok są megalomańskim ekwiwalentem jego własnego stanu psychicznego, pułapki, jaką zastawiono w samym środku rozległej, nieskończonej, ale i niszczącej przestrzeni. Świeżo wynaleziony, szerokokątny obiektyw, którego Toland użył, zakłócił normalne zasady percepcji ludzkiego oka (...). Lecz presja przestrzeni pozostaje. Także zależność postaci ludzkiej od tła – problem dla kina kluczowy – podkreśla jej małość w oddaleniu i rozpaczliwy nastrój z bliska. Każdy wyczuwa ogromną siłę emocjonalną tych ujęć człowieka w przestrzeni i jest to jeden z wielkich walorów „Obywatela Kane"* [20].

Podobnie w *Człowieku z marmuru* – szerokokątna kamera jest tu narzędziem pracy Agnieszki, która taszczy ją ze sobą wszędzie. Sama Agnieszka także jest przez Wajdę filmowana obiektywem szerokokątnym; jako symboliczna bohaterka solidarnościowej opozycji. W takim ujęciu wydaje się większa i pełna mocy.

Przy retrospekcjach w *Człowieku z marmuru* i *Człowieku z żelaza* kamera mocno zaznacza swą obecność ujęciami z dołu. Filmy Burskiego w *Człowieku z marmuru* i prawie wszystkie sceny w *Człowieku z żelaza* są zrealizowane przy użyciu (nadużyciu nawet!) tej techniki. Z jednej strony pozwala ona na podkreślenie ważności protagonistów, z drugiej wzmacnia odbiór emocjonalny.

Główny temat *Obywatela Kane* jest częstym źródłem inspiracji w obu filmach – bywa naśladowany, przetwarzany, lub traktowany jako punkt ironicznego odniesienia, co daje Wajdzie pretekst do tworzenia dodatkowych kontekstów. Zwłaszcza w *Człowieku z marmuru* udało mu się tym sposobem przerobić pompatyczną powagę socrealistycznego kina w gryzącą parodię gatunku.

Wpływ teatru

W *Dantonie* znakomitym uzupełnieniem wizji filmowej stały się doświadczenia teatralne Wajdy. W filmie tym następuje dialogowe starcie między tym co kinowe a co teatralne. Jednocześnie reżyser polemizuje sam ze sobą jako człowiek filmu – autor *Dantona* oraz człowiek teatru, który zrealizował kilka lat wcześniej na scenie *Sprawę Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej. Napisana w 1937 roku sztuka jest dramatem filozoficzno-historycznym, w którym drobne ludzkie sprawy schodzą na dalszy plan. Maciej Karpiński, od wielu lat asystent i przyjaciel Andrzeja Wajdy, współpracujący z nim przy licznych realizacjach teatralnych, uważa, że Przybyszewska kładzie akcent na etyczną stronę rewolucji, na jej element zdroworozsądkowy raczej niż emocjonalny, abstrahując od jej ostatecznych skutków w postaci terroru [21]. Wielka rewolucja francuska jest przez nią postrzegana jako historyczne starcie dwóch przeciwstawnych ideologii. O ile Robespierre niezłomnie trzyma się zasad, o tyle Danton jawi się jako symbol kompromisu politycznego. Przybyszewska jako autorka nie ukrywa swej fascynacji postacią Robespierre'a. Mimo iż zdaje sobie sprawę, że poświęcenie Robespierre'a dla sprawy w każdej chwili może się przerodzić w dogmatyczny absolutyzm, *który zdradzi początkowe ideały i poprowadzi ku destrukcji* [22], przeprowadza w swej sztuce wiele politycznych debat i uzasadnień poszczególnych racji, wyposażając Robespierre'a w krystaliczną logikę wywodu i sankcjonując czystość i bezinteresowność dysputy intelektualnej protagonistów.

Na podstawie tej sztuki Wajda w 1975 r. wystawił w Teatrze Powszechnym własną wersję *Sprawy Dantona*. Robespierre'a zagrał wówczas Wojciech Pszoniak, który później został obsadzony w tej samej roli w filmie Wajdy. Dantona grał Bronisław Pawlik, w wersji kinowej zastąpiony przez Gerarda Depardieu. Oszczędna scenografia (podłoga z gołych desek i solidny drewniany stół jako główny mebel na scenie) nie odciągała uwagi od bohaterów oraz dzielących ich różnic racji i temperamentów.

W interpretacji teatralnej wszystkie postaci sztuki zostały mocno zindywidualizowane, lecz główny ciężar dramatyczny spektaklu spoczywał na obu pro-

tagonistach. Jak zauważa Karpiński, w stylu gry Pszoniaka i Pawlika dało się zauważyć jeden element wspólny, mianowicie *czuło się, iż obaj są niebezpieczni, dzięki czemu ich wcielenia aktorskie w postaci historyczne były w pełni przekonujące* [23].

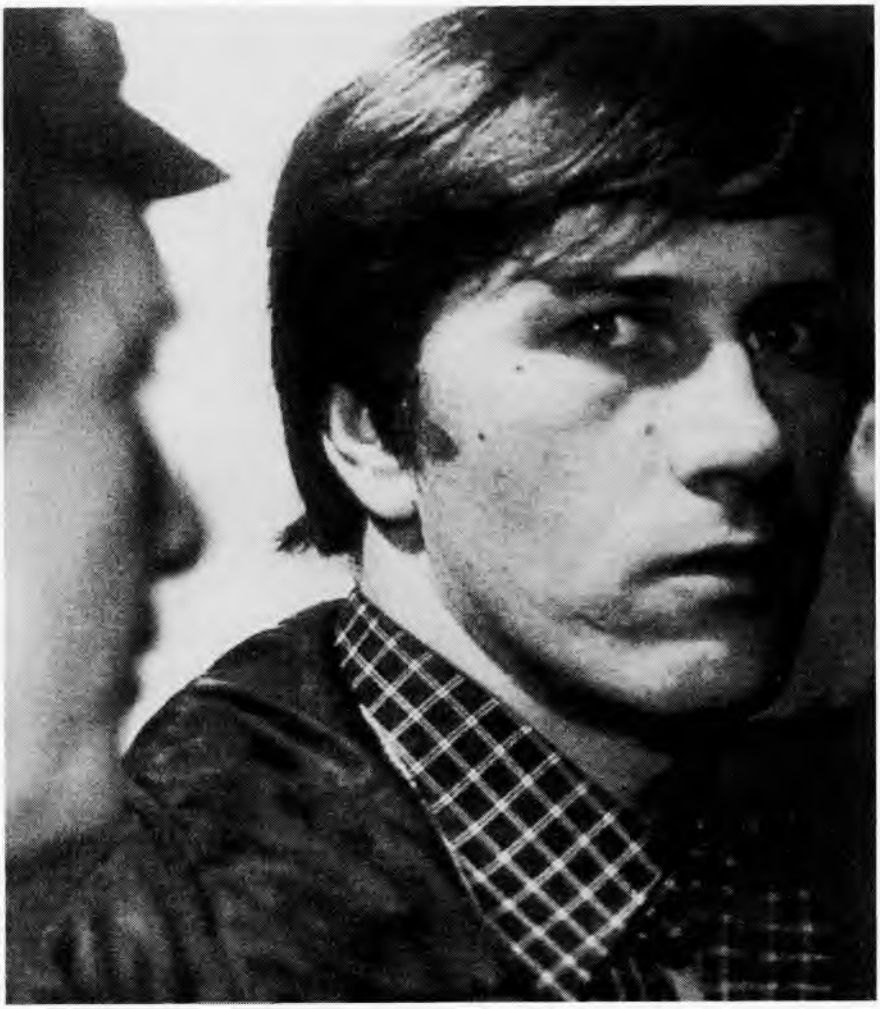
W filmie *Danton* interpretacja postaci zmieniła się. Robespierre został przedstawiony jako zimny, dogmatyczny zwolennik idei rewolucji ze wszelkimi konsekwencjami, Danton zaś jako charyzmatyczny przywódca ludu. Oczywiście węzłowe założenia dramaturgiczne, zarówno w spektaklu, jak i w filmie, pozostały takie same. Podobnie jak w sztuce Przybyszewskiej, w scenariuszu zdecydowanie dominujące role przypadają Dantonowi i Robespierre'owi. Cała estetyczna strona filmu jest podporządkowana słowu, dialogom między obydwoma przeciwnikami. *Danton* składa się z serii krótkich, intymnych, starannie filmowanych potyczek między krzepkim, przyziemnym Dantonem, a zimnym i twardym Robespierre'em. Sztywny scenariusz teatralny stoi w jaskrawym kontraście do nasyconych barw, muzyki i całej bogatej ścieżki dźwiękowej, wyłamujących się daleko poza surowość wcześniejszego przedstawienia Wajdy.

Jedną z ważniejszych konsekwencji podporządkowania filmu scenom dialogowym jest brak ujęć zbiorowych. W porównaniu do ogólnoświatowych standardów, gdzie w przypadku panoramicznych obrazów historycznych przez ekran przelewają się tłumy statystów, rewolucja Wajdy jest wydarzeniem niemal kameralnym. Sceny plenerowe, na których widać większą liczbę ludzi i koni, zdarzają się doprawdy rzadko; na skutek tego sceny w Konwencie, w sali ciasno nabitej agresywną tłuszczą, robią silne wrażenie, od razu zwiastując kryzys i rychły upadek rządu. Sala, w której Danton i jego popleczni domagają się sprawiedliwości, mimo iż pełna ludzi, wciąż pozostaje integralną, zwartą przestrzenią. Wajda konsekwentnie trzyma się reguł kameralnego, dyskursywnego dramatu i starcia dwóch tylko, wnikliwie psychologicznie sportretowanych oponentów. To ich gra, ich mimika i ton głosu decydują o sile ekspresji filmu. Jest tu wiele zbliżeń i nagłych cięć; podczas dyskusji *tête à tête* kamera w regularnym, szybkim rytmie pokazuje na przemian mówiące twarze Robespierre'a i Dantona. Wybierając ten sposób obrazowania, Wajda powraca do techniki bezpośredniego dialogu z publicznością, zastosowanej wcześniej w Teatrze Powszechnym. Reżyser zrezygnował wówczas z tradycyjnej sceny pudełkowej, przybliżając akcję widowni, umieszczając ją w centrum tak, aby widzowie byli jej intymnymi świadkami. Aktorzy siedzieli na krzesłach między publicznością, wciągając ją niemal bezpośrednio w wydarzenia. Podobne uaktywnienie widza dostrzeżemy w filmie. Bo choć Wajda nie zdołał przenieść swoich widzów w fikcyjny świat, na tyle skutecznie użył techniki naprzemiennych zbliżeń, iż patrzący musieli poczuć się stroną w ekranowym konflikcie. Zarówno w teatrze, jak i w kinie został osiągnięty podobny efekt zaangażowania widzów. Głównym środkiem komunikacji stała się mimika aktorów. Oślizgła, gadzia zawziętość Robesbierre'a zostaje skontrastowana z bezwstydnym ekshibicjonizmem występów sądowych Dantona. Film ten jest majstersztykiem zestrojenia monologów teatralnych w jedno.

Owa nie ukrywana teatralność sprawia, że spór polityczny w *Dantonie* jest prowadzony ostro i wprost – argumentami są obrazy i słowa. Słowa nie przestają płynąć ani na chwilę. Za ich pośrednictwem przemawia do widza reżyser, lecz na innym poziomie słowa zrywają śluzę i uwalniają burzliwy potok skojarzeń,

zwłaszcza u widzów polskich i francuskich, traktujących ten film jako podjętą w ich imieniu rewindykację zawsze ważnych, odległych lub bliskich w czasie tematów historycznych. *Danton* to wręcz popis siły słowa. Słowo staje się tu ciałem i czynem. Bohaterowie przemierzają po nocy Paryż ani na chwilę nie przestając perorować; przemawiają raz do tłumów, raz do paru osób, a czasem tylko do jednego człowieka. Ten film to jedna wielka debata na temat władzy, polityki i wolności. Kto lepiej mówi, ten czyni historię.

Film jako medium pozwala Wajdzie na wyostrzenie struktury dramaturgicznej przeciwstawnych sił działających w czasie wielkiej rewolucji za pomocą koloru i scenografii. Pedantyczny, racjonalny świat Robespierre'a jest prezentowany w tonacji zimnej, w kolorach białych i niebieskawych. Świat prostaka Dantona mieni się czerwienią i złotem, rozbłyska szmaragdową zielenią. Wajdzie z pewnością przydały się tu własne doświadczenia z Akademii Sztuk Pięk-



Człowiek z żelaza

nych. Gros dekoracji w *Dantonie* ma charakter malarski, na przykład urządzenie pokoju Robespierre'a, który – odmiennie niż nowobogackie wnętrza Dantona – jest zimny i brzydki jak cela. Pokój ów zdaje się symbolizować surowe dogmaty rewolucji – jest nieludzki, kanciasty, okrutny w swej nagości. Na tle sinych ścian stoją nieliczne, niezbędne meble i przedmioty. Pokój tworzy swoistą ramę dla głębokiego, namiętnego konfliktu targającego protagonistami filmu. W ostatniej scenie we wnętrzu tym odbywa się epilog historycznej lekcji – że rewolucja musi przerodzić się w terror. Wieziony na gilotynę Danton podnosi oczy i patrzy w okna pokoju. Ma nadzieję ujrzeć tam Robespierre'a. Lecz okno jest puste. Danton krzyczy na całe gardło, że Robespierre niedługo pójdzie jego śladem. Puste okno pokoju staje się niemym komentarzem – mówi o grozie wielkiego terroru, który unicestwi zarówno zwyciężonego, jak i zwycięzcę.

Inna jest rewolucja Dantona i wielbiących go tłumów. Pulsuje wolą życia, seksu, dobrego jedzenia i napitku. W kwaterze Dantona królują namiętności i biologia. Dominują barwy ciepłe: czerwień, ochra, kolor pomarańczowy; w pokojach jest wszystkiego w nadmiarze. Witalność osoby Dantona, jego styl życia, ideologia, którą głosi, zostaje zmiażdżona i przytłoczona na końcu filmu przez obraz zimnego pokoju Robespierre'a – figury okrutnej władzy terroru. Białość pościeli okrywającej ciało Robespierre'a jakby ujawniała skuteczność terroru, który niczym szaleństwo dotyka wszystkich uczestników rewolucji. Prześcieradło na ciele Robespierre'a wywołuje u Polaka skojarzenie ze stanem wojennym. Mimowolnie widz taki porównuje nieuchronność terroru w schyłkowej fazie rewolucji francuskiej z nieuchronnością stanu wojennego, który zakończył solidarnościową rewolucję w Polsce. Biel pościeli w pokoju Robespierre'a przypomina biel śniegu w grudniowy poranek po ogłoszeniu stanu wojennego.

Podobnie jak Peter Greenaway w swych filmach, Wajda wybiera przy okazji *Dantona* paletę, jaka służyła malarzom historycznym epoki, szczególnie Jacquesowi Louisowi Davidowi. Oto komentarz Kevina Thomasa:

Wajda, wraz ze znakomitym operatorem Igorem Luthrem, tak oszczędnie używa palety, iż „Danton", mimo iż nakręcony w kolorze, wydawać się może filmem czarno-białym. Przypomina owe stare sztychy, utrzymane w bieli, czerni i delikatnie tonowanych odcieniach szarości, gdzieniegdzie ze smugą czerwieni tak spłowiałej i rdzawej, jak ślad zaschniętej krwi. Mimo zachowania elegancji z ducha epoki, „Danton" jako żywo wywołuje wspomnienie „Nocy w Varennes": ludzie mogą tam sobie nosić jedwabie i atłasy, lecz ich ubrania są brudne i cuchną potem, a salony, zdobne w kryształy i kurdybany, są zakurzone. Smród przebija się przez woń perfum, która miała go ukryć [24].

Zabieg ten wskazuje, iż Wajda ma wrażliwość malarza, znawcy sztuki oraz intelektualisty, który pojmuje, iż prawdziwy, pełny obraz tamtych czasów wymaga czegoś więcej niż odtworzenie w filmie jedynie faktów historycznych. Pot i brud nieodłącznie związany z rewolucją też przemawia – głosem obrazu – obok pełnych pasji słów głoszących przekonania polityczne.

Podsumowanie

Zarówno teatralne, jak i filmowe środki używane przez Wajdę składają się na intrygującą mozaikę, pociągając widza atrakcyjnym sposobem przedstawie-

nia problemu i wysmakowaną wizją artystyczną. *Dantonowi* jednak, w przeciwieństwie do *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, brak romantycznej namiętności. Jest to film, w którym reżyser nie dąży do tego, by widz w pełni identyfikował się z bohaterami, tak jak identyfikował się z Agnieszką i Maćkiem. Estetyka *Dantona* każe patrzeć na niego chłodno, z podziwem dla artystycznie dopracowanych szczegółów. *Danton* jest jednak ważny, bo w nim akurat Wajda objawił się jednocześnie jako reżyser filmowy, teatralny oraz malarz, tworząc dzieło, w którym problematyka polityczna została przedstawiona z artyzmem.

Wszystkie trzy omawiane filmy wykazują wpływ stylu montażu Eisensteina oraz sposobu narracji i traktowania przestrzeni przez Wellesa. O ile ten drugi wpływ jest widoczny w obu częściach *Człowieka*, o tyle w *Dantonie* widać głównie wpływ praktyki teatralnej. Interesującym zabiegiem byłoby prześledzenie, w jakich sekwencjach filmowych zlewa się w burzliwą, dialektyczną jedność czynnik romantyczny, wzniosłość oraz propaganda. Takie sceny znajdziemy we wszystkich trzech obrazach, lecz najbardziej symptomatyczna wydaje się scena druga piętnastej sekwencji *Dantona*, ukazująca Robespierre'a, który pozuje do fresku w pracowni Davida.

Scenę rozpoczyna najazd kamery na ciało nagiego chłopca pozującego malarzowi. Kojarzy się ona zresztą z podobną sceną w *Człowieku z marmuru*, kiedy to Birkut pozuje rzeźbiarzowi. O ile jednak ta scena jest wesoła, wręcz zabawna, w *Dantonie* wspomnienie socrealizmu miesza się z nieuchronnością rewolucyjnego terroru, zwiastowanego przez niepokojącą muzykę. Następne ujęcie pokazuje nie dokończony fresk za plecami chłopca, co wzmacnia nawiązanie do socrealizmu, jako że akurat ten styl upodobał sobie monumentalne dzieła, na których przedstawiana była praca lub portrety przywódców klasy robotniczej.

W kolejnym ujęciu Robespierre przymierza różne kostiumy do swego portretu jako Cezara. Tu dominują z kolei romantyzm i mesjanizm – sam Robespierre jest ukazany jako symbol zbawcy narodu. Powagę tematu zakłóca element ironii, gdy Robespierre zastanawia się nad wyborem gałązki oliwnej i innych stosownych rekwizytów, które powinny się znaleźć na wizerunku. Jest przy tym fotografowany z dołu, zupełnie jak obywatel Kane w filmie Wellesa.

Ten bombastyczny obraz Robespierre'a stoi w jaskrawej sprzeczności ze skromnością i szczerością sędziego Fouquiera, który wpada do pracowni, by przekonać Nieprzekupnego, aby nie dopuszczał do egzekucji Dantona, gdyż może to przynieść nieoczekiwane i niepożądane skutki. Tłem tej rozmowy znów są tony żałobnej muzyki. W odpowiedzi na wywody sędziego, Robespierre z zacięciem komedianta wykrzykuje, iż Danton musi być ścięty dla dobra ludu. Fouquier nie ma na to kontrargumentu, opuszcza więc studio. Robespierre zrzuca kostium i wydaje Davidowi polecenie, by usunął twarze zdrajców z fresku. Scenę kończy najazd na ogromną stopę z marmuru – dość oczywiste nawiązanie do filmu *Człowiek z marmuru* i przenikającego każdy jego kadr dyskursu ze stalinizmem.

Ta sekwencja z *Dantona* zawiera interakcję motywów socrealistycznych, romantycznych, a także wpływów kina amerykańskiego i polskiej tradycji tea-

tralnej. Pompatyczność socrealistycznych malowideł, wielkość romantycznego bohatera-mesjasza, mroczny nastrój z *Obywatela Kane* oraz teatralna emfaza tworzą bogatą tkaninę, której kunsztowna faktura powstaje z zadzierzgających się, nakładających i przenikających nitek. Scena ta jest wizualną wykładnią istoty pojęcia „słowa" w rozumieniu Bachtina. Wewnętrzne zdialogowanie *przenika całą strukturę, na wszystkich jej semantycznych i ekspresywnych poziomach* [25].

JANINA FALKOWSKA

Tłum. HANNA BALTYN

---

[1] M. Głowiński, *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha*, „Kino", 5/1991, s. 28.

[2] W. Włodarczyk, *Socrealizm: Sztuka polska w latach 1950 – 1954*, Paryż 1986, s. 17.

[3] G. Adair, *„Danton"*, „Sight and Sound" 4/1983, s. 284

[4] M. Głowiński, dz. cyt., s. 29.

[5] W. Włodarczyk, dz. cyt., s. 111.

[6] Tamże, s. 107.

[7] M. Karpiński, *The Theatre of Andrzej Wajda*, Cambridge 1989, s. 119.

[8] S. Morawski, *Główny topos Andrzeja Wajdy*, „Dialog", 1975, nr 9.

[9] A. Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Oxford 1982, s. 101.

[10] Tamże, s. 241.

[11] A. Wajda, *Powtórka z całości*, Warszawa 1989, s. 66-67.

[12] O. Fergusson, *Welles and His Wonders*, w: *Great Film Directors: A Critical Anthology*, NY 1990, s. 760-65.

[13] D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, Montreal 1990, s. 278-285.

[14] *Wajda mówi o sobie: Wywiady i teksty*, red. W. Wertenstein, Kraków 1991, s. 246.

[15] J. Dawson, *Man of Marble*, „Sight and Sound", Autumn 1979, s. 260.

[16] D. Thompson, *Orson Welles and „Citizen Kane"*, w: *Art as Film*, Montreal 1990, s. 35.

[17] Tamże, s. 40.

[18] Tamże.

[19] Tamże, s. 43.

[20] Tamże.

[21] M. Karpiński, dz. cyt., s. 34-57.

[22] Tamże, s. 22.

[23] Tamże, s. 23.

[24] K. Thomas, *Danton*, „Los Angeles Times", 14 XI 1983.

[25] M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas 1981, s. 279.

Fragment książki Janiny Falkowskiej: *The Political Films of Andrzej Wajda. Dialogism in „Man of Marble", „Man of Iron" and „Danton"*, Oxford University Press 1996.

Z PERSPEKTYWY JAPONII

1980 年来日のときのワイダ夫妻と高野

Fascynacja Andrzeja Wajdy kulturą Japonii jest trwałym, ale i dla wielu z nas zaskakującym wątkiem Jego biografii. Pojawia się – jak sam wspomina – we wczesnej młodości i towarzyszy Mu przez całe życie, owocując wreszcie wybitnymi dokonaniami artystycznymi i społecznymi (realizacje teatralne, budowa krakowskiego Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej). Trudno nie zadawać sobie pytania, skąd to uczucie u reżysera tak bardzo polskiego?

Z drugiej jednak strony, nie mniej intrygującą sprawą jest przyjęcie, z jakim twórczość Wajdy spotkała się w Japonii. *Popiół i diament* i *Kanał* – czy można wyobrazić sobie filmy silniej powiązane z naszą historią i narodową mentalnością? Jak zatem mogły się znaleźć w ścisłym kanonie obrazów przeżywanych najsilniej, z największymi emocjami, przez powojenne pokolenie Japończyków?

Wypowiedzi, które zamieszczamy na dalszych stronach, napisane przez japońskich przyjaciół Wajdy wspominających swoje z nim i z Polską spotkania, nie wyjaśniają tego fenomenu. Są jednak przekonującym świadectwem jego autentyczności. Wszystkim też autorom z Japonii składamy serdeczne podziękowania za udział w naszym przedsięwzięciu. Osobne wyrazy wdzięczności należą się pani Yoko Otake z Ivanami Hall oraz polskim dyplomatom, pani Barbarze Słomce, będącej pierwszym sekretarzem ambasady Polski w Japonii, i panu ambasadorowi Henrykowi Lipszycowi, którzy prócz oficjalnej, zgodzili się pełnić także specjalną misję, reprezentując w Japonii „Kwartalnik Filmowy".

Rozmowa z Henrykiem Lipszycem

ambasadorem RP w Japonii w latach 1991-1996

– *Panie Ambasadorze, zakończył Pan właśnie pięcioletnią misję dyplomatyczną w Japonii. Był to ciekawy czas dla polsko-japońskich stosunków kulturalnych, do czego w znacznej mierze przyczynił się Andrzej Wajda.*

– Niewątpliwie inicjatywa Andrzeja Wajdy powołania Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie była bardzo ważna. Dzieje samego pomysłu są znane, przypomnę więc tylko, że Wajda, gdy w 1987 r. otrzymał nagrodę miasta Kioto za całokształt twórczości, przypomniał w mowie okolicznościowej swoje pierwsze spotkanie ze sztuką japońską. Otóż zaraz po wojnie, w Krakowie, kiedy zastanawiał się nad wyborem drogi życiowej, zwiedzał krakowskie muzea i gdzieś w piwnicy obejrzał sławną kolekcję drzeworytów japońskich Feliksa Jasieńskiego. Był to w jego życiu jeden z decydujących momentów, które spowodowały, że został artystą. A decyzja, by otrzymaną nagrodę przeznaczyć w całości na budowę Ośrodka, była podyktowana – znów cytuję Wajdę – pragnieniem spłacenia długu wobec sztuki japońskiej.

Kiedy przyjechałem do Japonii, a był to rok 1991, trwała już zbiórka pieniędzy. Suma związana z nagrodą, choć pokaźna, nie mogła wystarczyć na realizację całego przedsięwzięcia. Główną jej animatorką była pani Etsuko Takano, szefowa prestiżowego japońskiego centrum sztuki, znanego pod nazwą Iwanami Hall, miejsca spotkań miłośników dobrej sztuki, teatru, kina. Jest też od lat wielbicielką twórczości Andrzeja Wajdy. Prezentowała jego filmy, a także filmy innych polskich twórców, w Iwanami Hall i promowała je na festiwalach filmowych, w których radach zasiada.

Kiedy więc Andrzej Wajda wystąpił z inicjatywą powołania Centrum, pani Takano, wraz kilkoma innymi postaciami znaczącymi w kulturze, gospodarce i administracji japońskiej, wzięła akcję w swoje ręce. Ogłaszała apele, zbierała pieniądze wśród widzów, którzy odwiedzali sale kinowe. W holu, przy wejściu, stała przez cały czas wielka skarbonka. A hasłem, które miało przyciągnąć uwagę wchodzących, było nazwisko Wajdy. Pieniędzy uzbierano sporo, ale wciąż była to kwota zbyt mała, by wybudować budynek Centrum (dodajmy: według projektu innego przyjaciela Wajdy, pana Isozaki, wybitnego architekta japońskiego, który swoimi wspomnieniami podzielił się z Czytelnikami „Kwartalnika Filmowego"). Gdy nadszedł czas, by zacząć budowę, okazało się, że do dyspozycji jest zaledwie połowa potrzebnej sumy. Wtedy niezwykle ważną rolę – o dziwo! – odegrał związek zawodowy kolejarzy. Była to naprawdę akcja godna związkowców, na dużą skalę, w formie zrywu, w niemal strajkowym nastroju.

– *Zryw ten pociągnął i Pana Ambasadora.*

– Tak, to prawda, dość łatwo dałem się namówić. Sprawiło mi przyjemność i satysfakcję, że mogłem uczestniczyć, choć w małej części, w realizacji tego

wspaniałego projektu. Pamiętam, na zaproszenie związkowców przyjechali wówczas do Japonii Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz. Razem z przedstawicielami związków zawodowych, na jednej z centralnych stacji kolejowych w Tokio, staliśmy wszyscy w szeregu, przepasani szarfami, kłanialiśmy się, uśmiechali, dziękowali za datki. O celach naszej zbiórki informował powiewający nad nami transparent, oraz, przez megafon, stojąca obok nas panienka w kolejarskim mundurku: *Prosimy o składanie datków na budowę Centrum i realizację pomysłu wielkiego, światowej sławy reżysera filmowego z Polski, Andrzeja Wajdy* – tak to mniej więcej brzmiało. Muszę powiedzieć, że byłem zbudowany postawą ludzi, których wcześniej nie podejrzewałbym o zainteresowanie podobną sprawą. A jednak, w pośpiechu, w godzinach powrotu z pracy...

– *A możemy sobie wyobrazić pośpiech panujący na dworcu japońskim...*

– ...zwłaszcza na tym dworcu, będącym jednym z węzłów kolejowych; a jednak zatrzymywali się, pytali, prosili Wajdę o uścisk dłoni, kłaniali się i rzucali banknot albo dwa. Myślę, że tych pieniędzy zebranych wówczas nie było aż tak wiele, ale akcja, w sensie teatralnym albo filmowym, była bardzo spektakularna i utkwiła mi w pamięci. Potem Wajda udał się w podróż, zabrany przez kolejarzy, głównie do północnych rejonów Japonii, gdzie miał serię odczytów i prezentował swoje filmy. Po każdym takim pokazie znowu – skarbonka, składka. Zebrano wówczas w ciągu niedługiego czasu na tyle pokaźną kwotę, że sprawą zainteresowały się już czynniki oficjalne, rządowe, zarówno polskie, jak i japońskie. Ze środków pomocowych, przyznanych swojego czasu Polsce przez rząd japoński, na mocy porozumienia międzyrządowego przekazano pokaźne kwoty na ten konkretnie cel. To było dopełnienie akcji, niejako ostatni akord zbiórki, która w znakomitej większości była akcją oddolną, społeczną, spontaniczną, powszechną i niezwykle przez to wzruszającą.

– *Ale na początku trudno było mieć pewność końcowego sukcesu?*

– Przeciwnie, w punkcie wyjścia cała akcja nie rokowała zbyt dobrze i wielu ludzi bardzo sceptycznie kręciło głowami: czy jest ona realna i ma szansę powodzenia? A jednak Wajda doprowadził ją do szczęśliwego zakończenia. Zrobił przede wszystkim znakomite wrażenie swoim gestem – w chwili gdy ogłosił w roku 1987, że przeznacza nagrodę Kioto na tak szlachetny cel – i tym wszystkim, co uczynił później, swoimi przyjazdami i rozgłaszaniem w przekonujący sposób swojego pomysłu.

Ważny był także czas, na jaki przypadła ta zbiórka. Wajda otrzymał nagrodę pod sam koniec „minionej epoki". Niebawem miały się dokonać historyczne przemiany. Wszystkie wydarzenia związane z Polską wywoływały bardzo pozytywną reakcję uczuciową. Była to sympatia powszechna i zarówno wczesne, jak i późne lata osiemdziesiąte przybliżyły nasz kraj Japończykom. Słowa takie, jak Polska, „Solidarność", Wałęsa, budziły zdecydowanie dobre skojarzenia. Trzeba tu powiedzieć, że choć wiedza Japończyków na temat Polski jest na ogół wyrywkowa, niepełna, to jednak ich stosunek do Polski cechuje ogromna i nie budząca wątpliwości sympatia.

Nigdy nie zapomnę przygody, jaka spotkała niegdyś mnie i grupę Polaków, której towarzyszyłem, w sklepie ze sprzętem elektrycznym. Gdy na pytanie:

Skąd panowie jesteście? – sprzedawca usłyszał odpowiedź, że z Polski, przejął się bardzo i powiedział, że gdy był studentem, interesował się literaturą polską. A jego ulubionym poetą był... Cyprian Kamil Norwid! Na dowód zaczął natychmiast recytować Norwida.

– *Po japońsku?*

Tak, oczywiście, w przekładzie japońskim, bo przecież nie znał polskiego. Subiekt sklepowy! Wówczas mnie to zdziwiło, ale teraz, po latach spędzonych w Japonii, podobnym zdarzeniom dziwię się już mniej.

– *Czy, mimo to, nie wydaje się Panu czymś zaskakującym niezwykła popularność w Japonii filmów Andrzeja Wajdy? Co Pan Ambasador, nie tylko jako dyplomata, ale przede wszystkim jako wybitny znawca kultury japońskiej, sądzi o tym fenomenie?*

– Próba odpowiedzi wymaga historycznego wyjaśnienia. Przygoda z owym wielbicielem poezji Norwida jest przykładem zjawiska znacznie szerszego, dotyczącego nie tylko Polski. Trzeba pamiętać, że Japończycy byli społeczeństwem przez stulecia izolowanym, społeczeństwem, w którym zmiany zachodzą niezwykle wolno i trzeba dziesięcioleci, aby je stwierdzić. Japonia wprawdzie coraz wyraźniej kształtuje dzisiaj swoje wzorce kulturowe pod wpływem kultur zewnętrznych, wciąż jednak dominują własne, przez wieki ukształtowane przyzwyczajenia i zachowania. Ale właśnie obok tej hermetyczności kultury japońskiej pojawia się też silna potrzeba konfrontacji z kulturą obcą, gotowość, wręcz gorliwość wchłaniania elementów obcych. Jest to być może najistotniejsza okoliczność, jaką należy uwzględnić przy próbie zrozumienia rozwoju japońskiej kultury, paradoksalnie, niezwykle chłonnej.

– *Przenikanie się kultur narodowych w Europie jest od wieków sprawą tak normalną, że trudniej zauważalną. Nie odczuwamy takiej potrzeby korzystania z zewnętrznej inspiracji, bo nie odczuwamy jej braku.*

– Właśnie. Pamiętam, na jakiejś konferencji pewien japoński historyk sztuki mówił o znamiennym zdarzeniu z czasów izolacji. Jak wiadomo, przez ponad dwieście lat nikt nie mógł przybywać do Japonii oprócz Holendrów, którzy raz w roku mieli prawo zawijać do pewnej małej faktorii na wysepce w porcie w Nagasaki. To był ich jedyny lufcik na świat. Tędy dostawały się do Japonii nieliczne książki, odpryski europejskiej nauki, technologii, medycyny, sztuki. Były to dość przypadkowe fragmenty informacji, na dodatek cenzurowane i reglamentowane. Niemało jednak znaczyły. Przetrawiane, nicowane na wszelkie sposoby, przeinaczane przez Japończyków, były jednak przyswajane i jakoś kształtowały świadomość japońską.

Otóż wspomniany Japończyk przytoczył na konferencji epizod z tamtych czasów: którymś mianowicie transportem Holendrzy przywieźli na swoim frachtowcu zbiór obrazów niderlandzkiego artysty. Kilka dzieł, mocno zagmatwaną drogą (przez tłumacza shogunatu), dotarło do małej mieściny na dalekiej, japońskiej północy. Tam zaś żył pewien artysta-malarz, tworzący oczywiście w stylu japońskim, bardzo charakterystycznym, odrębnym i w niczym nie przypominającym malarstwa niderlandzkiego. W ten zamknięty świat sztuki japońskiej wkroczył element obcy. Ów miejscowy twórca zobaczył nagle światłocień, perspek-

tywę... Choć oczywiście nie dostrzegł wielu elementów składających się na tę obcą dla niego sztukę, nawet to, co w niej zobaczył, wystarczyło, aby malarstwo uprawiane odtąd w tej odległej prowincji japońskiej zmieniło się. Pod wpływem zetknięcia z malarstwem holenderskim pojawiły się w nim nowe, dotąd nie znane elementy.

– *Choć nie przestało być sztuką japońską, bardziej japońską niż europejską.*

– Oczywiście. Ale nie było to już to samo malarstwo co wcześniej. Było to fenomenalne, bowiem nikt inny nigdzie indziej podobnego malarstwa nie stworzył. Japończykom jest potrzebne czerpanie bodźców z innych kultur. Tak jak był im potrzebny, nie mam co do tego żadnych wątpliwości, także Wajda. Dlaczego? Zawsze padają równie sakramentalne tytuły jego filmów: *Kanał*, *Popiół i diament*, w nieco mniejszym stopniu późniejsza twórczość, chociaż w drugim zdaniu padną też tytuły epopei robotniczych. Ale z całą pewnością do kanonu twórczości filmowej, która kształtowała charaktery, wrażliwość, świat wyobrażeń, ideałów, wartości japońskiej inteligencji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, należą wczesne filmy Wajdy, jak również inne wielkie dzieła filmowej szkoły polskiej: *Pociąg* i *Matka Joanna od Aniołów* Kawalerowicza czy *Pasażerka* Munka.

– *Trudno jednak zrozumieć, w jaki sposób „Popiół i diament", film tak silnie osadzony w naszej sytuacji historyczno-politycznej, mógł trafić w gusta i prowokować do myślenia widzów w kraju tak odległym i odmiennym kulturowo jak Japonia.*

– Bez wątpienia odbiór *Popiołu i diamentu* przez Japończyka lat sześćdziesiątych – przez studenta, inteligenta, niepokornego młodego człowieka – nie pokrywa się z naszym. Tak jak w chińskiej legendzie o wysłannikach cesarza, którzy mieli zobaczyć i opisać słonia. Jak wiadomo, każdy zwrócił uwagę na inną jego cechę. Intensywność przeżywania dzieł Wajdy była jednak w Japonii niekłamana. Spotykam przecież ludzi z bardzo różnych środowisk – nauczycieli, pisarzy, artystów, ale też urzędników wysokiego szczebla administracji państwowej, z którymi miałem ostatnio do czynienia. Nie jest przypadkiem, że w ich wspomnieniach z młodości, to znaczy z czasów, gdy byli chłonni, wrażliwi, gdy kształtowała się ich osobowość, wśród przeżyć, do których wciąż chętnie wracają, są zawsze filmy Wajdy. Rozmawiałem kiedyś z pewnym ministrem, który usłyszawszy, że jestem z Polski, powiedział: *A, z Polski. A wie Pan, gdy byłem na studiach, grałem w teatrze studenckim. I niech Pan zgadnie, co myśmy grali na naszym przedstawieniu! „Popiół i diament"*. Grali nie na podstawie filmu, tylko na podstawie opowiadania Andrzejewskiego.

– *Choć pewnie trafili na to opowiadanie dzięki filmowi Wajdy.*

– Z pewnością. Mój rozmówca wspominał wydarzenie z młodości na poły z dumą, na poły z nostalgią, pamiętając bardzo szczegółowo wszystkie powieściowe postacie i zdarzenia. Ze sposobu, w jaki to opowiadał, z emocji, widziałem, że był to niesłychanie ważny epizod w jego życiu.

– *Co jednak Japończycy mogli zrozumieć z „Popiołu i diamentu"?*

– Co ta opowieść dla nich znaczyła, ja sam na dobrą sprawę nie potrafię odpowiedzieć. Wiem natomiast, że był to czas szczególny nie tylko dla nas, ale

także dla Japonii. Pamiętajmy, że minęło raptem dwadzieścia lat od zakończenia wojny, która dla społeczeństwa japońskiego była przeżyciem z całą pewnością innym niż dla nas, ale jak i dla nas, niezwykle silnym i głębokim, przeżyciem, które przeorało ich świadomość. Pewne prawdy, aksjomaty, zostały całkowicie wywrócone, zakwestionowane. Okazało się, że można, a nawet trzeba mówić o sprawach stanowiących do niedawna tabu. Że trzeba je wypluć, żeby się od nich wyzwolić. To był czas wielkich, niemal rewolucyjnych zrywów. Czas, pamiętajmy, kiedy za zgodą, a nawet zachętą amerykańskich wojsk okupacyjnych, reaktywowała działalność japońska partia komunistyczna, związki zawodowe, organizacje młodzieżowe, bardzo z natury swej lewicowe, pozostające niewątpliwie pod wpływem ideologii marksistowskiej. Ich działania wzorowały się na modelu radzieckim, później chińskim, na eurokomunizmie. Po każdym kolejnym rozczarowaniu, związanym a to ze stłumieniem powstania na Węgrzech, a to z interwencją radziecką w Pradze, odchodziło od tych ruchów lewicowych bardzo wielu, niemniej potrzeba działania, potrzeba zrywu, buntu, a także przynależności pokoleniowej była autentyczna. Na dodatek czasowo, chronologicznie, epoka ta dość dokładnie pokrywała się z czasem, kiedy prezentowano filmy szkoły polskiej.

Wydaje się więc, że można mówić o pewnych paralelach, podobieństwach w podejmowanych próbach refleksji nad tym, co wydarzyło się dziesięć, piętnaście, dwadzieścia lat wcześniej. Poradzenie sobie z własną przeszłością, zdefiniowanie odpowiedzialności za awanturę autorytarno-militarystyczną, poradzenie sobie z tym, co się stało w czasie wojny i po niej. Określenie własnego miejsca w kraju, w świecie. Co to znaczy być Japończykiem, japońskim inteligentem, człowiekiem wrażliwym, dziesięć lat po zakończeniu okupacji amerykańskiej, kilkanaście lat po klęsce wojennej, w momencie, gdy już zakończyła się nędza powojenna, a jeszcze nie zaczął ów wielki boom gospodarczy? To w owych latach bardzo płodne, aktywne środowiska w Japonii stworzyły wiele znaczących dzieł, próbując określić swoje miejsce, swój stosunek do niedalekiej przeszłości.

Ma to coś wspólnego z Polską. Choć niewątpliwie odpowiedzi udzielane na podobne dylematy musiały być inne w Japonii niż Polsce. Doświadczenia w obu krajach były nieporównywalne, natomiast intensywność przeżyć z pewnością była podobna.

Poza tym, jak mi się wydaje, odbiór filmów Wajdy, podobnie jak i innych dzieł polskiej szkoły filmowej, w dużym stopniu miał charakter emocjonalny. Emocjonalny i estetyczny. Mam wrażenie, że dokonywał się poza wymiarem refleksji moralnej, historiozoficznej. Jeżeli autorzy tekstów nadesłanych z Japonii do „Kwartalnika" mówią o wartościach, woli, o wytrwałości, o dążeniu do ideałów, o historii, to oczywiście nie mam powodu, by wątpić w te deklaracje. Ale niezależnie od wszystkiego, filmy Wajdy po prostu się podobały. Podobał się, ba – skłaniał do identyfikacji, Zbyszek Cybulski w swoich czarnych okularach. Podobała się poetyka czarno-białych scen i tchnące z nich emocje, krańcowość zarysowanych tam sytuacji. O dziwo, filmy te, tak na wskroś polskie, trafiały w gusta estetyczne Japończyków i odpowiadały im emocjonalnie.

A na dodatek działało tu wspomniane przeze mnie, typowe dla kultury japońskiej, poszukiwanie zewnętrznych impulsów. Poszukiwanie nowości. Próba odbicia

się od tej dosyć opresywnej rzeczywistości, w której Japończycy są pogrążeni i z której próbują wyjść. Tego wyjścia poszukują w twórczości, kreatywności, odkrywczości, w indywidualizmie, poszukiwaniach artystycznych, często poza granicami własnego kraju. Myślę, że również w tym sensie, dla pokolenia będącego dziś u szczytu swych życiowych możliwości, film polski odegrał ważną rolę. Jeżeli ludzie tego pokolenia stworzyli później coś ważnego, jeżeli przeszczepili na grunt japoński ducha poszukiwań, ducha kreatywności, to jakiś udział w tym miały także bodźce dopływające za pośrednictwem dzieł polskich twórców i Andrzeja Wajdy szczególnie.

– Myślę, że to właśnie świadczy o sile artystycznej tych dzieł, zdolność zaistnienia poza własnym kontekstem historycznym, w wymiarze uniwersalnym. Może temu Andrzej Wajda zawdzięcza swą ostatnią nagrodę przyznaną mu w Japonii. Czy mógłby Pan coś powiedzieć o tym wyróżnieniu?

– Wiadomość o nim otrzymałem na krótko przed moim powrotem z Tokio i bardzo mnie ona ucieszyła. Nagroda jest bardzo prestiżowa, nosi nazwę Premium Imperiale, a z japońska – Nagroda imienia Księcia Takamatsu. Przyznawana jest najwybitniejszym twórcom za szczególny wkład w dzieło myśli ludzkiej i twórczości artystycznej. Skład Rady Nagrody ma charakter międzynarodowy i oprócz przedstawicieli Japonii zasiadają w niej byli szefowie rządów, głowy państw, wielcy tego świata. Przyznawana jest w pięciu kategoriach, między innymi w dziedzinie sztuk wizualnych, w której to kategorii tegoroczną nagrodę otrzymał Andrzej Wajda. Trudno byłoby chyba znaleźć godniejszą formę uczczenia życiowego dorobku Artysty w roku jego siedemdziesiątych urodzin. Z punktu widzenia zaś długoletnich i głębokich związków Laureata z Japonią nagroda ma wręcz wymiar symbolu.

Serdecznie gratuluję Szanownemu Jubilatowi tego wyróżnienia. Życzę Mu zarazem, aby – tak jak dotychczas – nadal wymyślał rzeczy „niemożliwe", porywał się na projekty „szalone", nieledwie niewiarygodne – jak na przykład inscenizacja *Idioty* Dostojewskiego z udziałem aktora teatru Kabuki w podwójnej roli Nastasji Filipowny i księcia Myszkina, jak budowa krakowskiego Centrum. I aby – jak dotychczas – realizował je ku Jego i nas wszystkich satysfakcji.

Rozmawiał WOJCIECH MICHERA

Intelektualiści japońscy o Wajdzie

Wspomnienie bez początku i końca

AIKO MIYAWAKI
rzeźbiarka

Pierwszym moim spotkaniem z Polską był film *Popiół i diament*, który widziałam w Tokio niedługo po wojnie. Widziałam wiele polskich filmów, ale ten wywarł na mnie szczególnie silne wrażenie. Dzięki temu zrodziła się moja ciekawość Polaków, ludzi smutnych a jednocześnie pięknych, oraz wszystkiego, co z Polską związane.

W tamtych latach, z powodu długotrwałej choroby, przeżywałam pewne rozczarowanie wobec wszystkiego, co pachniało realizmem – także wobec własnego ciała. Straciłam zainteresowanie prozą, która ma początek i koniec, jak i każdą pełną patosu formą. Nie angażując się w świat zewnętrzny, rzeźbiłam wtedy tylko to, co pozbawione jest owego „początku i końca". Nieustannie rozmyślałam nad tym, jak można nadać kształt temu, co czuję.

Chaotyczne poszukiwania, niezwykle jednak bogate w doznania, naprowadziły mnie na ruch unistyczny. W jego centrum stał Strzemiński, urodzony w Europie Wschodniej, w Polsce. Spostrzegłam, że żadne jego obrazy i rzeźby w niczym nie przypominają sztuki, jaka powinna powstawać w sytuacji zniewolenia politycznego. Raczej wyrażają poczucie nieograniczonej wolności.

W roku 1970 moje marzenia zaczęły nabierać kształtu. W łódzkiej Galerii Sztuki otwarto moją wystawę. Kustoszem Galerii był wtedy Ryszard Stanisławski. Czuwał nad stałą ekspozycją malarstwa Strzemińskiego, rzeźby Katarzyny Kobro i nad dziełami Malewicza z Rosji. Ja zajmowałam się wtedy rzeźbą konstruktywistyczną – materiałem były kanciaste, puste rury.

Na wystawę tę zaprosiło mnie polskie Ministerstwo Kultury. Dalszy jej ciąg stanowiły ekspozycje w Krakowie i w Warszawie oraz wycieczki po kraju. Nie mogę powiedzieć, bym miała w Japonii wielu wielbicieli mojej twórczości; tymczasem tu, w Polsce, wystawa rozniosła się szerokim echem. Z bólem doświadczyłam wówczas, jak bardzo różni się poziom kultury w Polsce i Japonii. Choć należało się tego spodziewać – przecież to w tym kraju urodziła się Maria Curie-Skłodowska i Chopin. Uderzyło mnie również, jak wiele osób – czytając mój życiorys – dziwi się, dlaczego skończyłam Uniwersytet Zen? Otóż za moich studenckich czasów uczelnie w Japonii nie były koedukacyjne, tymczasem w Polsce już od wieków istnieją tylko takie.

Wtedy też miałam okazję zobaczyć przedstawienie Wajdy w nowo otwartym Teatrze w Łodzi. Ale nie było mi wówczas dane spotkać Andrzeja Wajdy osobiście. Dopiero gdy minęło ponad dwadzieścia lat, a w Krakowie miało sta-

nąć Centrum Sztuki Japońskiej, spotkał mnie wielki zaszczyt, że mogłam przyjąć Wajdę i jego piękną żonę, Krystynę. Poleceni przez Etsuko Takano przyjechali z wizytą do mego męża, Arata Isozaki. Ujmujący sposób bycia tych dwojga sprawił, że za każdym spotkaniem z nimi odczuwałam coraz większą tęsknotę za Polską i Polakami.

W czasie uroczystego otwarcia Centrum zostały wystawione w jego wspaniałym wnętrzu moje prace (był to cykl pt. *Melancholia*). Złożyłam wtedy obietnicę panu Wajdzie i jego żonie, że prace z ekspozycji zostawię w Polsce, aby zwrócić temu krajowi mój dług wdzięczności za przyjaźń, jaką mnie obdarzył. Niestety, do dzisiejszego dnia, kiedy to obchodzimy siedemdziesiątą rocznicę urodzin Wajdy, nie udało mi się tej obietnicy spełnić. Moje rzeźby dotąd spoczywają w magazynie. Naprawdę bardzo mi przykro, mam jednak zamiar zrealizować to, co obiecałam. Tym bardziej proszę o wybaczenie.

On mnie nauczył, co znaczy wytrwałość i wola

ARATA ISOZAKI
architekt

Wolą jest nadzieja, kiedy umiera wszelka nadzieja. Ma na imię „wiara", wtedy gdy wszystko staje się niemożliwe. Jest mocą i światłem w ciemności, kiedy trzeba posuwać się po omacku, z wyciągniętymi przed siebie rękami. Jeżeli tylko wytrwamy, będziemy mogli pokonać wszelkie trudności i stworzyć nawet to, czego nie znamy. O istnieniu takiej woli, o której kiedyś mówiło się dużo, ale która teraz stała się anachronizmem i wyszła z mody, dowiedziałem się od pana Wajdy.

Mimo że przyszło nam żyć w tych samych czasach, ostatnie pięćdziesiąt lat w Polsce i w Japonii tak bardzo pod względem politycznym różniły się od siebie, że mamy za sobą zupełnie różne doświadczenia. Przewroty polityczne w Polsce są jak zmienny los bohatera tragedii greckiej. Polityka w Japonii wydaje się wiecznym chodzeniem po linie. Dzieje naszego kraju toczą się w łagodnych interwałach, z których rodzą się delikatne i mało widoczne zmiany. Presja przychodzi z daleka, tak że naprawdę wcale się jej nie czuje. Kiedyś większość przedstawicieli mojego pokolenia była pozbawiona wolności jasnej i otwartej wypowiedzi. To powodowało wściekłość. W Japonii, gdzie o nieszczęściach wojny nie wolno było mówić, zobaczyliśmy, że filmy Wajdy mają dość siły, aby wykrzykiwać władzom w twarz tragedie najnowszych dziejów. Były dla nas wielkim darem. Nie dlatego, że dodawały nam odwagi. Ale zjawiły się jak promień światła. Promień, który jednak będziemy mogli uchwycić dopiero wtedy, gdy nauczymy się trwać w naszych zamiarach.

Kiedy usłyszałem o planach wybudowania w Krakowie Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej, nie myślałem, że znajdzie się ktoś gotowy za wszelką cenę zre-

alizować to przedsięwzięcie. Nawet wtedy, gdy postanowiłem wziąć udział w całej akcji, bijąc w bębny i głośno do niej zachęcając, nie wierzyłem, mówiąc szczerze, w szansę jej realizacji. Może, po prostu, z ćwierćwiecznym opóźnieniem chciałem odpowiedzieć na to wielkie wydarzenie, którym było dla mnie odkrycie, że istnieje wola. Odkrycia tego dokonałem dzięki filmom Wajdy, które widziałem w młodości. Przeszyło mnie ono jak strzała. Bo wtedy, pełen marzeń i chęci działania, czułem się zniewolony, zatrzaśnięty w klatce.

Zdziwiony byłem zatem, jak wielu Japończyków z mego pokolenia wzięło udział w zbiórce pieniędzy i w ruchu na rzecz budowy Centrum. Poparli ten projekt, zupełnie jakby podzielali moje uczucie wstrząsu. Widocznie każdy z nich przechowywał głęboko w sercu wrażenie, jakie zrobiły na nim kiedyś filmy Andrzeja Wajdy. Filmy, które z taką odwagą opisywały tamte trudne czasy.

Proces wznoszenia budowli to jedyna rzecz, na jakiej się znam, ale wyobrażam sobie, że Wajda w podobny sposób kręci swoje filmy lub wystawia sztuki teatralne. Proces twórczy jest procesem długim. Realizacja przychodzi na końcu i zajmuje niewiele czasu. W procesie budowy projekt architektoniczny stanowi krótką chwilę w stosunku do czasu, jaki trzeba poświęcić na uważne pilnowanie reszty. Tu właśnie ma swoje miejsce gra polityczna. Trzeba ją wytrwale prowadzić, w stałym napięciu woli. Andrzej Wajda potrafił wytrwać przez cały powojenny okres pięćdziesięciu lat. To jest najważniejsza rzecz, jakiej nauczyłem się od niego. Siły przetrwania. On ma ją nadal, mimo że kończy siedemdziesiąt lat. Powstanie więc jeszcze wiele doskonałych filmów.

Spotkanie z panem Wajdą

ETSUKO TAKANO
dyrektor Iwanami Hall

Spotkania ze wspaniałymi ludźmi wzbogacały zawsze moje życie. Moich spotkań z Andrzejem Wajdą nie zapomnę nigdy. Pierwsze odbyło się przy projekcji *Człowieka z marmuru* w Iwanami Hall, we wrześniu roku 1980.

To był Wajda, ten sam, który z takim sukcesem zadebiutował w Japonii *Kanałem* i *Popiołem i diamentem*. Ale ponieważ przez następne dwadzieścia lat nie wiedzieliśmy w naszym kraju zupełnie nic, ani o tym, co się dzieje w kinie polskim, ani o tym, co kręci Wajda, mieliśmy wielki kłopot, jak przedstawić publiczności *Człowieka z marmuru*.

Na szczęście, w lipcu tamtego pamiętnego osiemdziesiątego roku doszła do skutku wizyta państwa Wajdów w naszym kraju. Odbyła się wielka kampania na rzecz Wajdy, który pracował odmawiając sobie każdej wolnej chwili – brał udział w konferencjach prasowych, w dyskusjach panelowych, udzielał wywiadów. Pani Krystyna jest aktorką i scenografką. Wszyscy natychmiast zostaliśmy oczarowani jej urodą, serdecznością, łagodnością, inteligencją i błyskotliwością. Od tamtego czasu stałam się wielbicielką państwa Wajdów. Wydawało się, że i oni zako-

chali się w Japonii. Akurat wtedy, przypadkiem, zobaczyli w teatrze kabuki Minami-za w Kioto *Damę kameliową*, którą grał Tamasaburo Bando. Wajdę niezwykle zainteresowała gra Tamasaburo. Powzięty wówczas przez pana Andrzeja pomysł zaowocował kilka lat później na scenie teatru *Nastazją*, w której Tamasaburo zagrał podwójną rolę – Nastasji i Myszkina.

Zaraz po tym, kiedy zostałam przedstawiona państwu Wajdom, pojechałam do Gdańska, gdzie mogłam być obecna na festiwalu filmów, którego otwarcie przypadło na 8 września. Tam właśnie, w Gdańsku, w Stoczni imienia Lenina wybuchł strajk. W czasie mojej wizyty w Gdańsku naprawdę doświadczyłam, jak toczy się koło historii, widząc na własne oczy narodziny „Solidarności" Wałęsy i kolaudację *Człowieka z żelaza* Wajdy. Ja, która zawsze utrzymywałam dystans wobec problemów politycznych świata, od czasu moich przeżyć w Gdańsku postanowiłam popierać „Solidarność" i wspierać Andrzeja Wajdę.

Potem, w Iwanami Hall, sypaliśmy filmami Wajdy jak z rękawa. W ten sposób fale wydarzeń politycznych w Polsce obmywały też skalisty brzeg małego Iwanami Hall. Cieszyliśmy się, kiedy fala „Solidarności" sięgała szczytu. Cierpieliśmy, kiedy „Solidarność" dotykały represje. Bo wtedy represjonowany był także pan Wajda.

W roku 1987 Wajda został laureatem Nagrody Kioto Fundacji Inamori. Napłynęła do pana Wajdy ogromna liczba listów gratulacyjnych z całego świata. Wyrażano w nich poparcie dla artysty, który został usunięty ze stanowiska prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Życzono mu, aby te 45 000 000 jenów nagrody choć w części przyczyniły się do realizacji następnego filmu.

Jednak Wajda przeznaczył tę sumę na ufundowanie budowli, w której mieścić się będzie krakowskie Centrum Sztuki Japońskiej. Przeznaczył ją na zrealizowanie swoich młodzieńczych marzeń wybudowania galerii, której stałą ekspozycją byłaby kolekcja Jasieńskiego. Ponieważ przygotowywałam wielokrotnie pokazy filmów Wajdy, zostałam przewodniczącym Biura do Spraw Kampanii ze strony japońskiej. Iwanami Hall zamieniłam w siedzibę Biura, moją prawą ręką została Yoko Otake i tak zaczęła się nasza działalność w sprawie zbiórki pieniędzy. Wtedy jeszcze Polska pozostawała pod rządami komunistycznymi i ponieważ stanowiska polityczne naszych państw różniły się znacznie, zbiórka szła wolno i z oporami.

Ale los nam sprzyjał. Trzeba było siedmiu lat, aby zmienił się system rządów w Polsce i abyśmy mogli uzyskać pomoc od pana Yahiro z kręgów biznesu, pani Chieko Akiyama - krytyka, pana Akiry Matsuzaki, przewodniczącego Komitetu Związku Zawodowego Kolei Państwowych, zebrać pieniądze od 138 000 osób zakochanych w Polsce i w polskich filmach. Otrzymaliśmy wtedy łączną sumę pół miliarda jenów. Pod koniec wsparły nas znacznie także rządy naszych krajów.

30 listopada 1994 roku budowa Centrum Sztuki Japońskiej według architektonicznego planu pana Araty Isozaki została ukończona. Ten ruch na rzecz zbiórki pieniędzy wielu ludzi nazwało cudem. Ja też tak myślę. A człowiekiem, który ten cud sprawił, jest sam Andrzej Wajda. Gdyby nie jego osoba, nie dokonalibyśmy sami aż tyle.

Precyzyjny i estetyczny świat Wajdy

TAMASABURO BANDO
aktor Teatru Kabuki

Przy pracy z Andrzejem Wajdą zdumienie było moim nieodłącznym towarzyszem. Najbardziej zadziwiła mnie precyzja, z jaką ten reżyser wyczarowuje sytuacje na scenie. Do tej pory miałem przyjemność pracować z rozmaitymi scenarzystami i tancerzami i prawie zawsze wyglądało to tak, że najpierw wspólnie wyobrażaliśmy sobie obraz sceny, jaka ma się rozegrać, potem próbowaliśmy znaleźć się w niej wszystkimi zmysłami i tak rzeźbiliśmy z trudem nowy świat.

Tymczasem z Wajdą jest zupełnie inaczej. Jego metoda nie polega na tym, by po ustaleniu bliżej nieokreślonego nastroju i wizji starać się jakoś do nich zbliżyć. Przeciwnie, on sam, mając już w głowie dokładny obraz sytuacji, krok po kroku, w sposób absolutnie funkcjonalny pokazuje nam, aktorom, całą technikę gry: *Ty przenosisz to z tego miejsca do tego*. Albo: *Aktor idzie stąd dotąd*. Albo: *Ten kostium robi to, że...* Tak to mniej więcej wygląda. W każdym detalu szuka dokładności. A przecież zwykle tak bywa, że przy zbytniej precyzji w technice aktorskiej zatraca się pożądany nastrój. Tymczasem taki swoisty nastrój Wajda wyczarowuje przez kolejne i precyzyjne ruchy naszych ciał. Nastrój niezwykle estetyczny. Wajda tworzy piękno filmowe myśląc stale o szczegółach technicznych. W tym właśnie wyczułem jego własny styl – styl Andrzeja Wajdy.

W rzeczywistości taki styl ma coś wspólnego ze sposobem odgrywania kobiecych ról w teatrze kabuki. Zresztą zwykła publiczność w postaci onnagata szuka raczej nastroju. Lecz w rzeczywistości aktor musi stworzyć ducha „kobiety" wykorzystując wszelką pomocną ku temu i bardzo precyzyjną technikę. Wydaje mi się, że Andrzej Wajda widząc onnagata dogłębnie zrozumiał tę postać i zrozumiał, na czym polega jej gra aktorska. Po obejrzeniu sfilmowanej *Nastasji* po raz pierwszy – ogarnęło mnie wielkie zdumienie. Było dla mnie odkryciem, że Wajda tak dokładnie uchwycił podstawową zasadę bycia onnagata, że tak wyczuł, czym jest w kabuki odgrywanie roli kobiety przez mężczyznę. Czym jest to, że mężczyzna gra kobietę, jak to się stało, że mężczyzna zagrał tę rolę, że z tego powstał teatr i że wszyscy to rozumieją. Andrzej Wajda doszedł do sedna tej sztuki i przyswoił ją sobie.

Kabuki to zupełnie inny świat, a mimo to Wajda potrafił przeszczepić i przetworzyć jego podstawowe zasady. Oto Polak wykorzystując dwóch Japończyków ożywił na scenie świat Dostojewskiego w sposób doskonały. Mimo że postępuje naprzód umiędzynarodowienie kultury, mimo że mówi się coraz częściej o znoszeniu granic, to przeważnie czuję, że te granice istnieją. Ale kiedy dane mi było pracować z Andrzejem Wajdą, to miałem chwile, kiedy o tym zapominałem. Owszem, w naszym codziennym życiu granice istnieją, ale upewniłem się co do tego, że w świecie wrażeń i uczuć, w świecie ducha coraz mniej nas one obowiązują.

Warszawskie spotkanie

GO KATO
aktor

31 maja 1995 roku po południu jechałem do Podkowy Leśnej, tonącej w zieleni miejscowości podwarszawskiej. Powziąłem to postanowienie, natychmiast kiedy usłyszałem, że Andrzej Wajda tam właśnie realizuje *Wielki Tydzień*. Nawet nie spodziewaliśmy się, że nasz projekt zostanie przyjęty z taką radością, i cieszyliśmy się, kiedy poprzedniego wieczoru dostaliśmy przychylną odpowiedź. Pomogła nam pani Takano z Iwanami Hall, polecając nas opiece Wajdy. Przyjechaliśmy tu, do źródła, zebrać materiały do przygotowywanego przez nas przedstawienia teatralnego *Korczaka*.

Na planie, w wolnej od zdjęć chwili Andrzej Wajda, w białej czapce na głowie, witał nas serdecznie i zapraszał do siebie, jak mówił, głównego odtwórcę roli doktora Korczaka, który przyjechał z Dalekiego Wschodu. Oczywiście to Wajda zrobił słynnego *Korczaka*. Ten film oglądałem na taśmie wideo kilkanaście razy. Byłem tak zauroczony, że każde słowo i ujęcie utkwiło mi w głowie.

Ta cudowna scena, w której doktor Korczak razem z dwiema setkami dzieci, którym oddał całe swoje życie, jedzie pociągiem towarowym prosto do komory gazowej, do obozu zagłady w Treblince. Nagle wypada skobel w zasuwanych drzwiach. Doktor i dzieci, jak białe motyle o brzasku wybiegają na rozległą łąkę. Kiedy mówiłem o tym, usłyszałem od Wajdy zadziwiającą odpowiedź: *W Europie ta scena nie cieszyła się dobrą opinią. Przesiąknięta naturalizmem sztuka europejska nie bardzo toleruje to, co zbyt symboliczne i poetyckie.*

Słysząc te słowa, ucieszyłem się w głębi serca, że przyjechałem z Japonii, z kraju poezji i symboli. Nie ma nic piękniejszego i bardziej ulotnego od rozgrywających się o białym brzasku scen, które oglądamy w wielu słynnych filmach Andrzeja Wajdy. Jest kilku aktorów japońskich, których uwiodło to piękno i tylko dlatego wytrwali dotąd na drodze filmowej.

Chcieliśmy zaangażować na scenie, jako aktorów, sto dwadzieścioro dzieci. W rozmowie Wajda zrobił zdziwioną minę: *Co? Aż sto? Setkę dzieci?* Ale uśmiech Wajdy nie wyrażał sprzeciwu wobec naszego szalonego planu. Dał nam natomiast dobrą radę, abyśmy koniecznie przed powrotem do Japonii zobaczyli film o warszawskim getcie, który w celach propagandowych został nakręcony przez Niemców. A także zbiór fotografii. Andrzej Wajda, który poświęcał nam każdą swoją wolną godzinę, zaczął telefonować w rozmaite miejsca i wydawać polecenia. Dzięki niemu, nazajutrz rano, tuż przed odlotem naszego samolotu, popędziliśmy jeszcze do Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, gdzie urządzono specjalnie dla nas kameralny pokaz. Fotografie dotarły do Japonii później, pocztą lotniczą. Z listem i własnym podpisem Wajdy.

Nie zawaham się powiedzieć, że Andrzej Wajda należy do ludzi najbardziej wartościowych, takich, którzy obdarzają innych miłością i szacunkiem. Jest światowym artystą filmowym o niebotycznych zdolnościach, a jednocześnie wybitnym Polakiem. W jego serdecznym stosunku do ludzi widać silną postawę obywatelską.

Filmowy świat Andrzeja Wajdy

HOTSUKI OZAKI
pisarz, prezes japońskiego PEN-Clubu

Utwory filmowe Andrzeja Wajdy zawsze skłaniały mnie do głębokiego z nim współodczuwania, bo przecież obaj żyjemy w tych samych czasach. Pierwszym filmem, który widziałem, był *Kanał*, potem dopiero *Popiół i diament*. To było pod koniec lat pięćdziesiątych. Wtedy, po siedmiu latach trudnej rekonwalescencji, wróciłem wreszcie do świata ludzi. W tym czasie organizowałem partię komunistyczną i ciągle byłem piętnowany w opinii społecznej jako prowodyr całego ruchu. Właśnie po tych wydarzeniach nagle na nowo zobaczyłem *Kanał*, a zwłaszcza *Popiół i diament*. Dla mnie, bardziej niż obrazem realiów wojny, były te filmy przekazem doświadczenia walki bez wyjścia.

Dopiero dwadzieścia lat później zobaczyłem *Pokolenie*, pierwsze dzieło „tryptyku wojennego". Również następne prace Wajdy starałem się oglądać w miarę możliwości, szczególnie *Człowieka z marmuru* z końca lat siedemdziesiątych i jego drugą część, *Człowieka z żelaza*. Dzięki nim poznałem historię okresu powojennego w Polsce. W latach dziewięćdziesiątych obejrzałem *Korczaka* i *Pierścionek z orłem w koronie*.

Dzięki filmom Wajdy nauczyliśmy się tego, jak powinniśmy żyć, my, filmowcy. Począwszy od *Człowieka z marmuru*, *Ziemi obiecanej*, *Dantona*, przez *Brzezinę*, *Kronikę wypadków miłosnych*, *Biesy*, *Korczaka*, *Wesele*, *Panny z Wilka*, kończąc na *Pierścionku z orłem w koronie* – wszystkie te filmy pokazały nam coś wielkiego. Stały się także ważnym drogowskazem w naszym prywatnym życiu.

Można mówić o sukcesie każdego z tych filmów, ale szczególnie głęboko wrył mi się w pamięć *Człowiek z marmuru*. Ten film skierował wreszcie spojrzenia Japończyków na kraj, który nazywa się Polska. A później jeszcze *Korczak*, który został wystawiony na scenie Teatru Himawari z Kato Go w roli głównej.

W tej chwili, razem z pracownikami ACE Pictures (dawniej Herald ACE) przygotowujemy się do projekcji *Wielkiego Tygodnia*. Znowu spotkamy się tutaj z panem Wajdą, będzie to dla nas wielka radość. Chciałbym podziękować mu, bo tchnął w moje życie jakąś niezwykłą moc.

Japończycy kochają Polskę i Wajdę

KYUSHIRO KUSAKABE
krytyk filmowy

Ja, który wiodłem życie dziennikarza i krytyka filmowego, „zachorowałem na Polskę", obejrzawszy po wojnie jeden film – *Popiół i diament*. To było w lipcu roku 1959.

Za pierwszym razem uderzyła mnie jego czysta i sugestywna forma oraz trudny i poważny temat i treść. Głęboko wryło mi się w pamięć nazwisko reży-

sera, Andrzeja Wajdy. Potem dowiedziałem się, że rok wcześniej był grany w Japonii poprzedni jego film, *Kanał*. Poleciałem wtedy do jakiegoś podmiejskiego kina. I zobaczyłem! Od tego czasu zaczął się dla mnie szybki lot ku Polsce i polskiemu filmowi.

W tamtych latach nie tylko ja byłem pod wrażeniem twórczości Wajdy. Było też wielu młodych, których *Popiół i diament* pociągnął w świat kina. Ludzi, którzy dziś są sławnymi reżyserami lub aktorami. Film ten miał silny wpływ także na pisarzy, poetów, naukowców i wielu twórców kultury.

Po blisko dwudziestoletnim okresie pustki dopiero dzięki Iwanami Hall można było ponownie zobaczyć w Japonii polskie filmy, a zwłaszcza filmy Wajdy. Bo ich renesans rozpoczęła w roku 1980 projekcja *Człowieka z marmuru*. To pani Takano Etsuko, dyrektorka Iwanami Hall, stworzyła w roku 1974 ruch miłośników sławnych filmów pod nazwą Equipe de Cinéma. Do dzisiejszego dnia odbyły się tam projekcje 136 filmów z 35 krajów, dotąd w Japonii nie rozpowszechnianych. Wśród nich dziesięć wybijających się to były filmy Wajdy. Sprawiło mi wielką radość, że wśród filmów największych reżyserów świata, takich jak Renoir, Clair, Visconti, Fellini czy Bergman, najwięcej było utworów Wajdy. Z drugiej strony, dzięki temu, że w Japonii została wystawiona *Nastasja* z Bando Tamasaburo w roli głównej i *Hamlet* zrealizowany przez aktorów Teatru Starego, Andrzej Wajda dał się poznać w naszym kraju również jako reżyser teatralny.

Japończycy kochają Wajdę za jego gorące umiłowanie ojczyzny, które tak silnie emanuje z jego filmów, i za jego drogę życiową, która od wielu lat niezmiennie jest drogą artysty. I ja, pragnąc, aby nic się nie zmieniło, będę czekał na następne dzieła takiego właśnie Andrzeja Wajdy.

Dzieła Wajdy należą do świata

KOHEI OGURI
reżyser filmowy

Popiół i diament oglądałem w szkole średniej. Do tego czasu nie byłem wielbicielem kina – ani w dzieciństwie, ani we wczesnej młodości. W domu nie mieliśmy jeszcze telewizora i filmy poznawałem tylko na pokazach w szkole. Dlatego wrażenie, jakie wywarł na mnie *Popiół i diament*, okazało się, bez żadnej przesady, ogromne. Wiadomo, że jako licealista, nie byłem w stanie zrozumieć jego skomplikowanego tła historycznego. Oczarowany postacią Cybulskiego, wziąłem ten film, jak mi się wydaje, za młodzieżowy. Ale nie za film łatwy ani przesłodzony. Zrozumiałem wtedy, że bezkrytyczne utożsamianie się z jakąś grupą społeczną lub ideą leży w naturze młodości.

Hollywoodzkie kino nie bawiło mnie zupełnie i nagle zetknąłem się z najsilniej oddziałującym filmem powojennym. Odtąd moim najskrytszym marzeniem była reżyseria. Potem obejrzałem wszystkie filmy tzw. szkoły polskiej. Poszedłem dalej i zbliżyłem się do wspaniałego kina włoskiego neorealizmu.

Reżyserem filmowym zostałem w 1980 r. Dlatego nie miałem nic wspólnego z powojennym okresem w kinie japońskim. Ten okres już się wtedy skończył. Ale na swój sposób chciałem jak skarb zachować świadomość, że począwszy od Wajdy powojenne kino polskie zmieniło historię filmu światowego. Przez temat klęsk narodowych i tragedii związanych z egzystencją człowieka film ten wzbił się ponad granice państw. W tym chyba tkwi istota światowego charakteru dzieł Wajdy i ich charakteru historycznego w prawdziwym znaczeniu tego słowa.

Andrzej Wajda i ja

MASATO HARA
dyrektor ACE Pictures (d. Herald ACE)
producent filmów *Ran* i *Sharaku*

Moje spotkania z filmami Wajdy zaczęły się w roku 1958. Po powojennym okresie włoskiego neorealizmu z Robertem Rossellinim i Vittorio de Siką, którzy rzucili czar na całe pokolenie, świat filmowy zdumiał się świeżością, jaką wniósł na ekrany *Kanał* Andrzeja Wajdy. Agencja NCC, która zajęła się rozprowadzaniem *Kanału*, obiecała zrobić to samo z *Popiołem i diamentem*.

Wtedy Herald, gdzie właśnie zacząłem pracować, był jeszcze maleńką firmą. Zaproponowałem ówczesnemu prezesowi naszej firmy, aby rozpoczął działalność wartościowym i głośnym filmem. Wraz z NCC, do której należała decyzja. Wybraliśmy *Popiół i diament* Wajdy oraz *Cień* Jerzego Kawalerowicza. Chcieliśmy wywołać burzę dyskusji. Poza Wajdą i Kawalerowiczem mieliśmy okazję przedstawić japońskim widzom także *Błękitny krzyż* Andrzeja Munka. Dzięki pokazom twórczości tych trzech genialnych młodych reżyserów obraz kinematografii polskiej w Japonii zyskał wyrazistą formę. *Popiół i diament* stał się największym wydarzeniem. I tak Wajda zaistniał w Japonii.

Ostatnia scena *Popiołu i diamentu*, scena, w której główny bohater umiera na wysypisku śmieci, wywarła na nas ogromne wrażenie. Było to w roku 1960, w przededniu podpisania układu o bezpieczeństwie ze Stanami Zjednoczonymi, zanim rozpoczął się w Japonii wzrost gospodarczy. Pokolenie dwudziesto- i trzydziestolatków, które jeszcze miało w pamięci obraz cierpień z lat wojennych i powojennych, odbierało stanowisko Japonii, która bardzo tego wzrostu pragnęła, jako pewnego rodzaju dysonans. Myślę, że zaszokował ich pełen goryczy i smutku wizerunek młodzieży, którą reprezentował Cybulski, bo zobaczyli w nim siebie. A potem, ponieważ Zbyszek Cybulski rzeczywiście zginął młodo, film Wajdy coraz wyraźniej nabierał barw legendy.

Scena z *Pierścionka z orłem w koronie*, w której bardzo podobny do Cybulskiego aktor, zupełnie jak w *Popiele i diamencie*, stojąc przy kontuarze podpala w szklance wódkę i wznosi toast za zmarłego przyjaciela, na pewno poruszyła moje pokolenie. My pięćdziesiąt lat wspieraliśmy Japonię, wiedząc, że biedny

i zrujnowany kraj trzeba uczynić bogatym. I rzeczywiście, doprowadziliśmy japońską gospodarkę do rozkwitu. Ale myślę, że jest dużo ludzi, którzy zastanawiają się, czy tego właśnie pragnęli. Czy więc *Pierścionek z orłem w koronie* nie jest marzeniem Wajdy o własnej minionej młodości i przesłaniem skierowanym do dzisiejszych czasów?

W *Korczaku* jest scena końcowa, w której pociąg wiozący dzieci do Auschwitz zatrzymuje się na wielkiej łące, dzieci wyskakują z wagonów i znikają we mgle. Myślę, że to była modlitwa Wajdy o zmartwychwstanie. Tę samą modlitwę można też odczuć w *Pierścionku z orłem w koronie*. Główny bohater popełnia samobójstwo. Ale potem, w ostatniej scenie, jeszcze raz widać młodych ludzi, z płonącymi oczami, walczących na ulicach miasta. Naprawdę, Wajda pokazał nam wspaniały film.

Zbiórka pieniędzy na ulicach Tokio

AKIRA MATSUZAKI
Prezes Związku Zawodowego
Pracowników Kolei JR Japonii Wschodniej

My, Japończycy, mamy zwyczaj zbierania pieniędzy na ulicy. Kiedy ktoś chce zrealizować kosztowne przedsięwzięcie, staje na rogach ulic i przyciągając uwagę przechodniów namawia ich do złożenia większej lub mniejszej darowizny. Dawniej było to częstą praktyką, ostatnio jednak stało się niemodne. Częściej można spotkać osoby, które rozdają chusteczki kosmetyczne z ogłoszeniem intratnych pożyczek na procent.

Pewnego deszczowego dnia, jesienią, cztery lata temu staliśmy z Andrzejem Wajdą i jego żoną Krystyną przy wejściu na stację Yurakucho, niedaleko Ginza. Był z nami ambasador RP, Henryk Lipszyc. Nawoływaliśmy przechodniów do wsparcia fundacji na rzecz budowy Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej. Wcześniej podobną zbiórką na rzecz fundacji Wajdy zajęły się panie z Iwanami Hall – Etsuko Takano i Yoko Otake.

W Japonii, gdzie skończyła się już tak zwana bubble economy, czyli przegrzana koniunktura, przemysłowcy odnieśli się do sprawy niechętnie, ponieważ rzeczywistość okazała się daleka od planowanego budżetu. *Jeżeli oni nie dadzą, zbierzemy pieniądze rękami robotników* – pod tym hasłem rozpoczęliśmy akcję. Wtedy właśnie przyjechał do nas Wajda z dalekiej Polski. Tego dnia w całej Japonii stanęli na ulicach, do zbiórki pieniędzy, członkowie Związku Zawodowego Pracowników Kolei Japonii Wschodniej. Wielu z nich nigdy nie widziało filmów Wajdy. Byli i tacy, którzy o nim nigdy nie słyszeli. Dlatego ci, którzy pomagali przy zbiórce, mieli ważne zadanie: opowiedzieć związkowcom o Wajdzie i jego filmach. W Morioka, Yamagata, Nagano i Tokio, gdzie przeprowadzaliśmy zbiórkę, odbyły się też festiwale filmów Andrzeja Wajdy.

Przedsięwzięcie zaowocowało sumą miliona dolarów. Kiedy połączyliśmy ją z tym, co w wieloletnim trudzie zebrała Etsuko Takano, okazało się, że jest to

kwota wystarczająca na budowę Centrum. Teraz z zamku na Wawelu można zobaczyć vis à vis, po drugiej stronie Wisły, piękną bryłę Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej.

Od zeszłego roku znów zbieram chętnych i gromadzę fundusze, postanowiliśmy bowiem ze związkowcami odwiedzić to miejsce. Liczba przyszłych uczestników wycieczki dochodzi do tysiąca osób. Byłoby to wielkie szczęście, gdyby wszyscy związkowcy, którzy przyczynili się do zbiórki pieniędzy, mogli pojechać do Polski i do Krakowa.

Tłum. AGNIESZKA ŻUŁAWSKA-UMEDA

Wajda wierny Wyspiańskiemu

MARIA PRUSSAK

Zapewne nie umiałabym łatwo wytłumaczyć, na czym polega inspirująca siła Stanisława Wyspiańskiego, który dla teatru w Polsce wciąż jest jednym z najważniejszych punktów odniesienia. Wciąż wracają jego dramaty – ostatnio także te najtrudniejsze, najbardziej niejasne. Wracają pomysły inscenizacyjne, cytaty z jego obrazów. Tak jak sam wchłaniał cudze dzieła i włączał je w swój świat wyobraźni, podobnie dzisiaj, w sposób nieoczekiwany, porusza wyobraźnię innych twórców, nie daje spokoju, niemal przemocą wdziera się w ich sztukę. Jakieś jedno wytłumaczenie tego oddziaływania po prostu chyba nie istnieje, zawsze zależy od artysty, który z Wyspiańskim i jego tradycją nawiązuje swoją osobistą rozmowę.

Znacznie bardziej oczywista wydaje się obecność Wyspiańskiego w całej twórczości Andrzeja Wajdy, nie tylko w jego teatrze. Wydaje się, bo podsuwa właśnie łatwe wyjaśnienia. Kiedy Wajda sięgał w teatrze po utwory Wyspiańskiego, recenzenci podkreślali na ogół, że obu twórców łączy fascynacja historią, roztrząsanie dramatu polskich losów. Przypominali też filmy nasycone odwołaniami do dzieł malarskich, stale wprowadzające motyw błędnego koła, chochołego tańca, który i w *Popiele i diamencie*, i we *Wszystko na sprzedaż* był przecież wprost cytatem z *Wesela*.

Bliskie temperamentowi Wajdy wydaje się również ryzykanctwo Wyspiańskiego, który w gwałtownym dążeniu do prawdy nie bał się ani najbardziej niemożliwych eksperymentów artystycznych, ani posądzenia o sentymentalizm. Bliska – barokowa, nieokiełznana, czasem jaskrawo symboliczna forma jego dramatów, płynność obrazów, nadmiar przenikających się wzajemnie pomysłów i piętrzących się skojarzeń, nadmiar, który, zdaniem wyznawców klasyczności w sztuce, niebezpiecznie ociera się o kiepski gust. W swoich najwyższych osiągnięciach zapewnia jednak niepokojącą, nie podrobioną intensywność przeżycia artystycznego.

Sam Wajda mówił o swoim stosunku do Wyspiańskiego znacznie prościej i dosadniej. Wykład inaugurujący rok akademicki 1979/80 w krakowskiej ASP, poświęcony Andrzejowi Wróblewskiemu, zaczął od zdania: *Byłoby naturalne,*

gdybym mój wykład w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych poświęcił Stanisławowi Wyspiańskiemu. Wyspiański bowiem był prekursorem wszystkiego, co nowoczesne i twórcze w polskiej sztuce współczesnej. I fragment dotyczący Wyspiańskiego kończył wezwaniem: *Powiem wam tylko: uczcie się od niego! Uczcie się wszystkiego – miłości Ojczyzny, zawziętości i desperacji w uprawianiu sztuki, uporu do końca* [1].

Oczywistość tłumaczenia stałej obecności Wyspiańskiego w twórczości Andrzeja Wajdy podobieństwem temperamentów, zainteresowań i stosowanych chwytów artystycznych jest jednak w gruncie rzeczy bardzo powierzchowna. Bo przedstawienie teatralne dziś jest już zawsze spotkaniem różnych twórców – różnych wrażliwości, wyobraźni, sposobów rozumienia sztuki. Jeśli to spotkanie rozciąga się na lata, droga, którą pokonuje reżyser, idzie meandrami zbliżeń i nieporozumień, współbrzmień i dysonansów, rozpoznawania bliskiego sobie tonu. Toteż zamiast szukać pospiesznych wyjaśnień, warto może poprzestać na prześledzeniu ewolucji, jakiej niewątpliwie podlegał stosunek Wajdy do spuścizny Wyspiańskiego, czego wyrazem stały się przede wszystkim przedstawienia teatralne. I co zapewne powinno być przedmiotem wielkiej rozprawy, bo w krótkim szkicu nie sposób uniknąć uproszczeń, skoro pozwala on tylko na sformułowanie kilku pomysłów. A i one nie byłyby możliwe bez poszukiwań Joanny Walaszek i jej przemyśleń, którymi zechciała się ze mną podzielić.

W okolicach debiutu Andrzeja Wajdy w teatrze, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, Wyspiański, traktowany jako artysta dziwnie niedoskonały i irytujący, był twórcą, którego najchętniej odsunęłoby się w świat kostniejącej tradycji i komentarzy filologicznych. Teatr tamtego czasu lubił intelektualną precyzję, jasną linię interpretacyjną. Bał się wieloznaczności metafor i niespójności stylistycznej, unikał nadmiernie ekspresyjnego aktorstwa. Z rodzajem zażenowania mówiono o literackiej słabości dramatów Wyspiańskiego, przypominano więc jego historyczne już zasługi jako reformatora teatru, paradoksalnie najmniej żywotne, bo w większości już przez teatr sprawdzone i zrealizowane. Wyspiański dramaturg był więc wówczas trochę za trudny, trochę zapoznany, ale dzięki temu jeszcze nie wyeksploatowany. Wybierało się go na przekór modzie. A przecież wciąż można było znaleźć u niego mnóstwo świetnych pomysłów i nie rozwiązanych zagadek; dla samodzielnego czytelnika wciąż był on źródłem prowokującego niepokoju. Bo jeśli chce się wejść serio w tradycję polskiego teatru, jeśli podda się wizyjnej niezwykłości młodopolskiego malarza, to jego utwory i propozycje nie przestają być zadaniem, z którym trzeba się zmierzyć.

Przedrukowując rozważania Wyspiańskiego w programie gdańskiego *Hamleta*, drugiego przedstawienia, jakie zrealizował w teatrze (13 VIII 1960), Wajda sam siebie określił wprost jako ucznia Wyspiańskiego i jego kontynuatora. W ten sposób dostarczył łatwego klucza krytykom. Dostrzeżono natychmiast, że projekt scenograficzny tego spektaklu jest próbą zrealizowania planów narysowanych przez Wyspiańskiego w *Studium o Hamlecie*, i że nie udało się przełożyć łączących obraz Wawelu i architekturę teatru elżbietańskiego pomysłów poety na przestrzeń Teatru Wybrzeże. A jednak recenzent „Teatru" asekurował się trochę niepotrzebnie, kiedy pisał: *Zaangażowałem z pewną nonszalancją Wyspiańskiego w inscenizację Wajdy. Myślę, że jakkolwiek inspiracja jest wyraźna*

– *nie należy jej pojmować zbyt rygorystycznie. Rozumiemy, że Wajda kierował się nią w sposób jak najbardziej ogólny. I jeśli realizacja spektaklu okazała w jakimś stopniu nierealność wizji Wyspiańskiego, albo raczej nierealność prób przeniesienia „Hamleta wawelskiego" na inne miejsce i warunki – to Wajda nie chciał wcale tej wizji skompromitować. Raczej chciał sprawdzić* [2]. Bo Wajda rzeczywiście uczył się teatru od Wyspiańskiego i sprawdzał go w sposób jak najbardziej konkretny – co można wyczytać też i z cytowanej właśnie recenzji Wróblewskiego.

Sprawdzał nie tylko zamysł scenograficzny, inscenizacyjny, ale też *zawierzył tekstowi i aktorom* [3]. Grał Hamleta bez skrótów, w nowym, poetyckim przekładzie Brandstaettera. Przystępował do realizacji klasycznego arcydzieła bez klucza interpretacyjnego, co było niewątpliwym zaskoczeniem na tle powszechnie obowiązującego stylu. Kierując się wskazówkami Wyspiańskiego, postanowił iść za logiką tekstu i logiką akcji, dobierając, czasem prowokacyjnie, cechy osobowe aktorów do charakteru granych postaci. Myślą przewodnią roli Hamleta było – jak w *Studium* Wyspiańskiego – dążenie do prawdy. Reżyserowi pozostawało przeprowadzenie tego dowodu prawdy, powstrzymanie się od zbyt wyrazistego formułowania własnych argumentów w języku inscenizacji. Gdański *Hamlet* był pierwszą, nie do końca udaną, próbą przekonania siebie, na czym polega teatr Wyspiańskiego, jak działa w praktyce. Ale był chyba próbą niezwykle lojalną w stosunku do podstawowej linii myślowej *Studium o Hamlecie*.

Następną miało się stać *Wesele* w Starym Teatrze w Krakowie w 1963 roku. *Wesele* wszechobecne, opanowało wyobraźnię reżysera, od początku towarzyszyło i nadal towarzyszy innym jego działaniom artystycznym, wciąż powtarza się w Krakowie; przez miasto przesuwają się sceny i postaci z dramatu. Czasem można zobaczyć, jak Stańczyk przechadza się po wawelskich krużgankach i on – jedna z Osób Dramatu – uruchamia pamięć nie tylko o realnych postaciach bronowickiego weseliska, ale i o krakowskim malarzu, który widział wszędzie zaklętą sztukę [4]. Tak sugestywnie, że chwilami aż nie sposób uwolnić się od tego spojrzenia. W końcu Kraków przełomu wieków, miasto artystów i filistrów, stanie się bohaterem teatralno-telewizyjnego serialu, w którym i tytuł całości, i tytuły poszczególnych jego części odwoływały się do cytatów z Wesela.

Na razie, w 1963 roku, *Wesele* w teatrze to chyba przede wszystkim sztuka pisarza, który potrafił w salonowej konwersacji dostrzec narodowy dramat. Umiał też realistyczny konkret codziennego zdarzenia, realne miejsce akcji, przekształcić w metaforę sceniczną, podnieść do wymiaru tragedii. Paradoksalnie u Wyspiańskiego Wajda znajdował to samo, co fascynowało go w czarnym kinie amerykańskim lat pięćdziesiątych – konkretną, znaczącą przestrzeń, w jakiej istnieją bohaterowie. Toteż aktorzy grali w autentycznych krakowskich i secesyjnych kostiumach, a scenografia *Wesela* odtwarzała *z fotograficzną niemal wiernością* [5] wnętrze Rydlówki, choć przesuwając weselną izbę na proscenium, zmniejszała zapewne proporcje obrazu.

Tym razem Wajda dodatkowo jeszcze uzupełniał Wyspiańskiego wiedzą wyniesioną z kina i tworzył wyraziste, plastyczne, dobitnie scharakteryzowane postacie, ale też dodawał dialogom podteksty psychologiczne i społeczne, działania, które przytłaczały słowa, narzucały sytuacjom jednoznaczną wymowę. Już

wówczas uważał, że gotowi do walki chłopi, nie mogąc skłonić inteligentów do czynu, muszą w końcu przeciw nim skierować swoje ustawione na sztorc kosy – i tak zrealizował tę scenę w teatrze. Być może właśnie z inspiracji filmowej wynikała w pierwszym krakowskim *Weselu* ostrość konfliktów pomiędzy osobami. Jak pisał niezmiernie chyba przenikliwie Jan Paweł Gawlik: *wyrazistość zgoła niebezpieczna dla faktury i brzmienia utworu* [6]. Tym razem reżyser dokonując radykalnej, gwałtownej wiwisekcji dramatu, jeszcze minął się z wrażliwością autora, nie wsłuchał się w poetycki ton sztuki, nie zaufał mu.

Ale przecież nie dał za wygraną i nadal wracał do Wyspiańskiego. Jakby pokonując jednostronność spojrzenia szukał właściwej tonacji, dojrzewał do rozpoznania poetyckiej siły tych utworów. Szukał przede wszystkim chyba rozwiązania tajemnicy zakorzenienia akcji dramatu w autentycznej przestrzeni i odpowiedzi na pytania, jak teatralnie rozdzielić różne przenikające się światy, uzyskać wielowymiarowość obrazu scenicznego, jak sprawić, by problemy historii stały się egzystencjalnymi problemami bohaterów spektaklu. Te poszukiwania nadały ogromną dynamikę *Nocy listopadowej* zrealizowanej znów w krakowskim Starym Teatrze (13 I 1974).

W teatrze dominował jesienny pejzaż parku łazienkowskiego, pejzaż przetworzony. Jak pisał Bronisław Mamoń – reżyser *uobecnia go na scenie przez cały czas trwania przedstawienia obrazem gałęzi (gałęzie są prawdziwe), z których spadły już liście, wtopionych w namalowaną na proscenium makietę pałacu łazienkowskiego, makietę oczywiście we fragmentach, uproszczoną, syntetyczną, pokazującą tylko niektóre detale budowli i jej najbliższego otoczenia – liszaje zniszczenia, wypalenia ścian, okien, przełamane kolumny, a wśród gruzów jakby fragmenty cmentarnych płyt, obłożone żałobnymi wieńcami* [7]. I jeszcze biała sylwetka pomnika Sobieskiego. I nabiegające z Olimpu greckie boginie, Atena – jak w didaskaliach poety – w czerwono-złocistym hełmie, owinięta wężowymi splotami, wyniesiona wysoko ponad poziom sceny, górująca nad zdarzeniami.

Patetyczne wyniesienie bogiń, które rozpętały akcję powstańczą i prowokowały działania ludzi, wspierała monumentalna i wzruszająca, gwałtowna i elegijna fraza muzyczna Zygmunta Koniecznego, który kazał chórom śpiewać poetyckie didaskalia, a solistom kwestie bóstw mitologicznych. Realizatorom udało się rozpocząć akcję przedstawienia dokładnie według wskazań autora – w korytarzu w Szkole Podchorążych zjawia się Pallas-Dziewa: *I głosem zawoła, aż gromem uderzy, / że ku niej skrzydlatych chór dziewiek nadbieży, / a każda na skrzydłach niesiona* (sc. I, w. 27-29). I później rytm muzyki narzucił rytm zdarzeniom. Tutaj wszystko musiało się rozstrzygnąć w ciągu jednej powstańczej nocy.

Realizacja telewizyjna spektaklu przeniesiona w plener parku łazienkowskiego jeszcze mocniej związała *Noc listopadową* z dramatem miejsca, uwydatniła gorączkowe tempo. Kamera nieustannie krążyła po realnych miejscach akcji, obrazy nakładały się na siebie, przenikały się, pokazywały równocześnie kontrast różnych planów i różnych światów. Dopiero w telewizji w pełni wybrzmiała scena IX dramatu Wyspiańskiego, scena, w której polegli gromadzą się w Teatrze na Wyspie i ogarnia ich martwy spokój zastygłych bez ruchu kamiennych posągów, aż do chwili, kiedy kanałem między sceną i widownią przy-

płynie po nich łódź Charona i zabierze ich – *za świat – za świat – za świat* (sc. IX, w. 413). Wajdzie udało się skonfrontować jednostkowe emocje bohaterów z wyśpiewanym opisem tego, co się naprawdę dzieje w planie historii.

Tym razem jednak poezja, nie socjologia, tworzyła punkt odniesienia. Ruchomy obraz przedstawienia telewizyjnego wzmocnił jeszcze tę konfrontację, zepchnął dialogi na drugi plan. Mniej istotne okazały się postawy bohaterów niż walka żywiołów, przenikanie się światów, siła ożywionego nagle krajobrazu. Pokazany na początku lat siedemdziesiątych spektakl Wajdy wywołał nieoczekiwane refleksje o roli mitu w historii, o wpływie świata nadprzyrodzonego na ludzkie działania. Sprowokowany nim Jan Andrzej Kłoczowski cytował esej Rogera Caillois *Wojna i sacrum* i dodawał: *Gdy patrząc na „Noc listopadową" pamięta się o tych słowach, analogia pomiędzy tak pojętym świętem a wojną, powstaniem, jest uderzająca. Ład, konieczny dla codziennego życia, staje się w swej niesprawiedliwości ciężarem nie do zniesienia, trzeba go zniszczyć, utopić wszystko: święte Przymierze, Konstantego i wiernych jemu generałów w pierwotnym chaosie, z nadzieją, że z tego chaosu, z tego zanurzenia się w święcie, w paroksyzmie niszczenia [powstaną] siły gwarantujące odrodzenie się nowego ładu, bardziej ludzkiego i bardziej sprawiedliwego niż poprzedni* [8]. Wołanie Wysockiego: *Przez krew, przez krew* – wykroczyło poza granice teatru, odbiło się zaskakującym echem w piśmie ojców dominikanów.

Próbą potwierdzenia doświadczeń *Nocy listopadowej* mogłyby być *Sceny i monologi z „Hamleta" Williama Shakespeare'a* wykonane na dziedzińcu wawelskim przez aktorów Starego Teatru, próbą wspartą autorytetem Wyspiańskiego, bo fragmenty *Studium o Hamlecie* czytał wówczas Jerzy Radziwiłowicz. Była to jednak tylko próba, efemeryczna – odbyły się dwa spektakle – nie dopełniona. Bo jednak nie Wawel mógł się stać odpowiedzią na zagadkę Hamleta. Konkluzje Wyspiańskiego prowadzą do stwierdzenia, że zagadka ta tkwi w ludziach, nie w ich otoczeniu.

W teatrze najważniejsze są *osoby działające na scenie*, kształtowane przez to, co mówią, ale także przez dwoistość swojej sytuacji – aktora i postaci scenicznej, prywatności i konwencji, prawdy i fałszu. Ten wątek studium Wyspiańskiego stał się punktem wyjścia następnego przedstawienia zrodzonego z nauk poety. *Hamleta* IV (30 VI 1989) Wajda zainscenizował od razu prowokacyjnie – bo i główną rolę gra aktorka, i niewielka grupa widzów ciasno stłoczonych na wąskich ławkach patrzy na niewidoczną prawie scenę z perspektywy garderoby. I właśnie proces twórczy, docieranie do prawdy o człowieku – aktora do postaci, którą ma zagrać, ale i do prawdy o własnej kondycji artysty, który oddaje sztuce część swojego życia – wszystko to miało się stać głównym tematem przedstawienia. A pójście tropem Wyspiańskiego zaowocowało twórczą interpretacją dramatu Szekspira. Po trzydziestu niemal latach okazało się, że myślenie Wyspiańskiego ma konkretne, praktyczne zastosowanie w teatrze. Jeśli tylko zaufać słowom poety i próbować zdobywać *Hamleta* nie dekoracją, nie muzyką, nie strojem, ale uczuciem.

Z wsłuchiwania się w rytm poezji, ale i w rytm postaci, powstały więc dwa następne przedstawienia *Wesela*. W rytm postaci zapisanych przez poetę i w osobowości aktorów, którzy podjęli się je zagrać. Dwa przedstawienia, choć oparte na podobnym pomyśle inscenizacyjnym, tak różne, jak różni byli aktorzy Stare-

go Teatru i aktorzy niemieccy, zaangażowani na sezon festiwalowy do teatru w Salzburgu.

Poetycki dialog *Wesela* staje się motorem akcji, buduje obrazy kreujące zdarzenia, a równocześnie jest zapisem tego, jak na słowa wypowiadane na scenie reagują osoby dramatu, jakie relacje rodzą się między nimi. Mieszanina sarkazmu, emocji i najczystszej poezji, precyzyjnie pulsujące rytmy i narastające napięcie tworzą specyficzny nastrój tego dramatu i obu przedstawień. Tyle że różne są w nich emocje i napięcia. Gwałtowne, ostre, nabrzmiałe wewnętrznym niepokojem, rozpaczą niespełnienia – w Salzburgu. W Krakowie natomiast – pełne wewnętrznego ciepła, które co chwilę przełamuje drwinę, walczy o prawo do najprostszej zwyczajności, niespełnienie przejawia się tu raczej tłumioną rozpaczą i wyjątkowo kończy się gwałtownym wybuchem – jak w zakończeniu drugiego aktu, kiedy Gospodarz tnie na oślep szablą powietrze przywołując finał *Wyzwolenia*, granego przed laty na tej samej scenie, jak w ochrypłym krzyku Jaśka w finale.

Drogi dramaturga i reżysera spotykają się, kiedy teatr usłyszy ten sam ton i twórczo go rozwinie, dopełni wyobraźnię poety zapisaną już tylko w formie tekstu literackiego. Wydaje się, że Wajdzie udało się spotkanie ze Stanisławem Wyspiańskim.

MARIA PRUSSAK

---

[1] A. Wajda, *Wykład na inaugurację roku akademickiego 1979/1980 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, w zbiorze: *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wstęp, wybór i opracowanie W. Wertenstein, Kraków 1991, s. 221.

[2] A. Wróblewski, *Cena prawdy*, „Teatr", 1960, nr 21, s. 6.

[3] L. Jabłonkówna, *Telo z tym „Weselem" zachodu*, „Teatr", 1963, nr 24, s. 3.

[4] Por. *Wajda o „Weselu"*, „Tygodnik Powszechny", 1970, nr 52.

[5] L. Jabłonkówna, dz. cyt.

[6] J. P. Gawlik, *Dwa „Wesela"*, „Życie Literackie", 1963, nr 51/52, s. 16.

[7] „Tygodnik Powszechny", 1974, nr 4.

[8] J. A. K.[łoczowski], *Żywioł i ład listopadowej Nocy*, „W drodze", 1974, nr 3, s. 102.

Dotknięcie Dostojewskiego

(oprac. na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *Dotknięcie Dostojewskiego* Ireneusza Englera)

ANDRZEJ WAJDA, JAN NOWICKI, WOJCIECH PSZONIAK, JERZY STUHR, JERZY RADZIWIŁOWICZ

Andrzej Wajda: Dlaczego właśnie Dostojewski? Myślę, że nie ma takiego drugiego pisarza, nie ma materiału równie głębokiego i pięknego do zastanawiania się nad ludzką kondycją, charakterem i dwuznacznością tego zjawiska, jakim jest dusza człowieka. Dostojewski był człowiekiem głęboko wierzącym, dawał temu wyraz w swoich powieściach, ale zwracał się do czytelników, którzy chcieli przeczytać powieść pełną akcji i za tą akcją iść, tak jak dziś publiczność chce zobaczyć podobne filmy w kinie. Dostojewski nie cofał się przed tym, ale przecież istotą jego powieści nie jest akcja. Istotą *Biesów*, *Zbrodni i kary* czy innych powieści jest kondycja ludzka, postawa człowieka wobec Boga. Pisał to z bardzo wyraźnym wskazaniem, że uczynki człowieka są albo dobre, albo złe wobec Boga, wobec Chrystusa, wobec pewnych nakazów moralnych, które zostały nam podyktowane. I myślę, że to jest właśnie piękne, bo w świecie codziennego pokazywania zbrodni i negatywnych cech człowieka – a to właśnie zalewa ekrany, między innymi ekrany naszego kraju – brakuje oceny, dlaczego tak się dzieje, dlaczego my to pokazujemy na ekranie. Otóż Dostojewski doskonale wiedział, dlaczego pokazuje w swoich powieściach te okrutne, straszne, nędzne, upodlone postacie. Pokazywał je, żeby dać do zrozumienia czytelnikowi (a i nam, którzyśmy próbowali później przenieść to na ekran czy na scenę), że osoba ludzka jest bardzo złożona. Dostojewski nigdy nie pozwolił sobie na tworzenie postaci pozytywnych i negatywnych. Portrety ludzi, które są jednymi z najwspanialej zarysowanych w literaturze światowej, zawsze składają się z wielu charakterów. Dostojewski potrafił połączyć charakter kobiecy i męski razem, dziecko ze starcem, mężczyznę silnego charakteru z cechami, które zupełnie do tego nie pasują. Myślę, że ten zabieg powoduje, że postaci Dostojewskiego są o wiele głębsze, o wiele bardziej plastyczne i o wiele bardziej przypominają nam ludzi, których my znamy. Tak właśnie jest, że ludzie są niekonsekwentni i Dostojewski to bardzo pięknie przedstawił. Jednocześnie jego postaci są bardzo mocno osadzone w realiach Petersburga, gdzie dzieje się większość opowiadań. Postacie Dostojewskiego wyrażają się przez to, co mówią. To jest trochę tak, jak w jednym z żartobliwych dialogów amerykańskej sztuki, którą reżyserowałem, gdy pewna pani mówi: *Nie mogę wiedzieć, co myślę, dopóki nie usłyszę, co mówię*. Więc trochę jest tak, że postacie Dostojewskiego najpierw mówią i z tego, co mówią, dowiadujemy się, co naprawdę myślą. Dla-

tego wydaje mi się, że lepiej sprawdza się Dostojewski na scenie niż w filmie, wszędzie tam, gdzie te postaci mogą dużo mówić. Gdy daje im się tę szansę mówienia, sprawdzają się i stają się wolne. W filmie, gdzie z konieczności dokonane są skróty dialogowe, daje się więcej akcji i okazuje się, że chociaż ta akcja jest tak efektowna w powieściach Dostojewskiego, to jednak odgrywa znacznie mniejszą rolę. (...) Myślę, że Dostojewski jest pisarzem, który będzie wracał w nieskończoność i moje zmagania z Dostojewskim mogą tylko zachęcić innych, żeby podjąć ten nieśmiertelny, piękny temat. Jest nim dusza człowieka, która pozostanie zawsze tajemnicą. To Dostojewski pozwolił mi dostrzec, jak bardzo człowiek jest skomplikowany, jak bardzo jest złożony z wielu przypadkowych elementów, jak paradoksalną całość tworzą te elementy i właściwie jak bardzo utrudniają nam życie.

Jan Nowicki: W gruncie rzeczy wszystkie postaci Dostojewskiego to jest jedna postać, może dlatego, że ten człowiek miał tak nieprawdopodobną pojemność emocjonalną, tak wielki talent, że wszystkie jego postaci zrodziły się z niego. Mimo różnicy charakterów i różnicy płci jest to jeden gigantyczny, oszalały bólem istnienia człowiek. To jest Dostojewski. Cierpienie postaci Dostojewskiego jest nieludzkie, jest nie do wytrzymania i jest opisane w wymiarze zupełnie nieprawdopodobnym. Zło u Dostojewskiego jest w gruncie rzeczy dobrem, któremu się nie powiodło, złem, któremu powinniśmy współczuć. Postaci Dostojewskiego są nieszczęśliwe totalnie i w pewnym momencie zaczynają być święte.

Wojciech Pszoniak: Dostojewski to miejsce, w którym spotyka się woda z ogniem. To jest coś, co jest inne w materii psychologicznej, powiedziałbym, nawet metafizycznej. Dostojewski uruchamia w człowieku swoim dziełem, swoją twórczością coś, do czego bardzo często nie chcemy się przyznać, co ukrywamy, czego się nie spodziewamy. Dotyka tajemnych miejsc.

Andrzej Wajda: Dostojewski jest pisarzem religijnym i każdy, kto naprawdę chce się zbliżyć jako reżyser czy jako aktor do tego kręgu myśli i do tego świata, który Dostojewski wyraża w swoich powieściach, musi wziąć to pod uwagę. Jeżeli Boga nie ma, to cóż ze mnie za reżyser – mógłbym sparafrazować powiedzenie Kapitana z *Biesów*. Jeżeli nie ma tej hierarchii, jeżeli nie ma tajemnicy, nie ma czegoś więcej, to jesteśmy tylko zwierzętami. Dostojewski zresztą tę zwierzęcą naturę w swoich postaciach przerysowuje, pokazuje z wielką gwałtownością. Nie, musi być hierarchia. Jedyną hierarchią, jaka istnieje w powieściach Dostojewskiego, jest odniesienie do Boga. Tym, co starałem się wydobyć z tych powieści, są właśnie zmagania, które odbywają się w sumieniu, wewnątrz tych ludzi, wobec świata. Najpierw musi być ocena: kim jestem, czego chcę, do czego dążę? Na te wszystkie pytania musiałem odpowiedzieć aktorom, którzy kreowali postacie Dostojewskiego. W momencie kiedy oni rozsądzili w swoim sumieniu te postacie, nasz teatr można było nazwać teatrem sumienia, ponieważ równocześnie i nasze sumienie musiało w tym wziąć udział.

Wojciech Pszoniak: Myślę, że my jesteśmy bardzo bliscy Rosjanom w wielu odczuciach, bardzo podobnie myślimy, czujemy, ale nie mamy w sobie tego smutku, tej tragedii, tego ciężaru kilku tysięcy kilometrów, nie mamy tej

głębi. I to dobrze. W związku z tym pewne rzeczy czujemy, ale mamy do nich dystans.

Biesy

Andrzej Wajda: Muszę powiedzieć, że już przy pierwszej pracy nad *Biesami* zrozumiałem – Hamlet tak mówi do matki – *żeby być dobry, okrutny być muszę*. Jest konieczne pewne okrucieństwo w stosunku do tych wspaniałości, które zaludniają każdą z powieści Dostojewskiego. Myślę o tym, że każda adaptacja jest brutalną decyzją, brutalną ingerencją w to, co napisał Dostojewski.

Na pierwszej stronie *Biesów* Fiodor Dostojewski umieścił dwa motta, pierwsze z Puszkina, a drugie z Ewangelii; motto z Ewangelii opowiada o tym, jak Chrystus wypędza demony z opętanego i te demony wychodząc z człowieka chorego rzuciły się na stado wieprzy, opanowały te wieprze, które zaczęły w strasznym popłochu biegnąć, żeby z wysokiego urwiska rzucić się do morza i utonąć. Muszę powiedzieć, że ten obraz był punktem wyjścia mojej inscenizacji *Biesów* w Starym Teatrze w Krakowie. Zrozumiałem właściwie, że w tym jednym zdaniu, w tym obrazie oszałamiającym demonów, które wchodzą w świnie, w biegu tych zdyszanych świń i w tym, że one na końcu rzucają się w przepaść i toną w morzu, tkwi prawdziwa treść powieści Dostojewskiego *Biesy*. Tak się dzieje właściwie ze wszystkimi postaciami. Są one opanowane ideą nienawiści rewolucyjnej. Ci ludzie rzucają się jedni na drugich i właściwie wszystkie postacie *Biesów* kończą dokładnie tak, jak mówi ta scena z Ewangelii – unicestwieniem wszystkich bohaterów.

Kiedy pracowałem nad *Biesami*, pojechałem na krótko do Japonii i wtedy po raz pierwszy zobaczyłem japoński teatr lalek. W tym teatrze sytuacja jest nieco inna niż w teatrze europejskim. W teatrze japońskim animatorzy lalek występują razem z nimi na scenie, tylko że są ubrani w czarne stroje i czasami jedna lalka jest poruszana przez trzy, a nawet cztery osoby równocześnie. To robi wrażenie, jakby ta postać chciała uciec, wyrwać się ze sceny, a ci trzej czy czterej mężczyźni starają się ją na scenie zatrzymać. Otóż te postacie właśnie przenoszę do *Biesów*, początkowo wprowadziłem je z myślą o zmianie dekoracji, ale powoli zacząłem myśleć o nich inaczej: skoro utwór nazywa się *Biesy*, to właśnie te ciemne sylwetki majaczące w półmroku powinny coraz bardziej brać udział w tej akcji.

Przede wszystkim muzyka Zygmunta Koniecznego narzucała ten gwałtowny rytm, wymuszała na nas, żebyśmy coraz szybciej biegli do przodu razem z naszym przedstawieniem. To było przetłumaczeniem artystycznym tej idei Ewangelii, którą Dostojewski umieścił na początku *Biesów*. Myślę, że jeżeli reżyser może mówić o swojej pracy, iż zawiera ona też element natchnienia, to owo natchnienie musi się wyrażać przede wszystkim w wyborze aktorów. Kiedy pracowałem nad *Biesami* w Starym Teatrze w Krakowie, wybór Jana Nowickiego był podyktowany faktem, że już wcześniej spotkałem się z nim w filmie *Popioły* według Żeromskiego i tamto nasze spotkanie nie było spełnieniem. Czułem jakieś zobowiązanie wobec tego aktora, że się wobec niego nie znalazłem właściwie, czułem, że powinienem jeszcze raz się z nim spotkać, bo między nami może jeszcze coś nastąpić. I tak się rzeczywiście stało.

Jan Nowicki: Andrzej Wajda spytał mnie: *Panie Janie, czy pan czytał „Biesy"?*. Odpowiedziałem, że czytałem, co było nieprawdą, ponieważ nie czytałem *Biesów*. *Mam dla pana rolę Wierchowieńskiego* – powiedział Wajda. Ja to przeczytałem, książka naturalnie zachwyciła mnie bardzo, i powiedziałem panu Andrzejowi, że jest aktor, który to lepiej ode mnie zagra, mianowicie Wojciech Pszoniak. Kończył wtedy szkołę teatralną, jeszcze dogrywał jakieś tam dyplomy, w każdym razie był początkującym aktorem.

Wojciech Pszoniak: Spotkałem na ulicy Nowickiego i Jurka Skarżyńskiego i zaprosiłem ich do siebie herbatę. Nowicki mówi: *Spotkałem właśnie Wajdę, wczoraj w Warszawie, i zapytał mnie, kto może zagrać takiego parszywca jak Wierchowieński. A na to ja mu odpowiedziałem, tylko Pszoniak – przecież to ty jesteś!* Przyznam się, że zaniemówiłem i nie wiedziałem, jak się ustosunkować; to było pierwsze spotkanie z Dostojewskim.

Jan Nowicki: Żeby zagrać wielkie zło Stawrogina, trzeba znaleźć małe zło w sobie i próbować to zło rozdmuchiwać, ile się da. Zabawa w aktorstwo jest w ogóle okrutną rzeczą, a zabawa w aktorstwo na bazie postaci Dostojewskiego jest nieprawdopodobnie trudna i kończy się na ogół bardzo źle dla aktora. Grać jego postaci prawdziwie, to tak jakby zaszczepić sobie jakąś ciężką chorobę.

Wojciech Pszoniak: Nowickiego wspominam jako kogoś bardzo niesympatycznego. Jawi mi się jako człowiek napiętnowany, dotknięty – jako ofiara Dostojewskiego.

Jan Nowicki: Stawrogin to jest biel. To jest człowiek, który jest tak dobry, tak czysty, otoczony przez tak nikczemny świat, że nic innego nie robi, tylko prowokuje ten świat do jeszcze większej nikczemności, żeby popatrzeć, do jakiego stanu człowiek może się doprowadzić. No, ale tylko Dostojewskiemu może przyjść do łba taka postać, potwór! potwór zupełny! Zatracił różnicę między dobrem a złem. Co za kalectwo! To chyba gorsze niż brak tlenu.

Wojciech Pszoniak: Nowickiego bardzo wyraźnie pamiętam w tej roli nie roli. Natomiast – to mi może dał materiał – Wierchowieński jest zakochany w Stawroginie. Zakochany, zakochany? Wszyscy sobie wyciągamy te szufladki, te normy. Co to znaczy miłość? W którą stronę to idzie? Ale przecież Wierchowieński, który jest samym złem, musi kochać inaczej. I może ta postawa Nowickiego podczas wielu miesięcy prób pomogła mi odkryć, jak kocha zło. To nie jest miłość ludzka, tylko to jest miłość diabelska, zło kocha zło.

Andrzej Wajda: Wojciech Pszoniak właściwie błysnął w *Biesach* i to jego talent, jego światło, jego sposób gry w ogromnym stopniu zadecydowały o sukcesie i powodzeniu tego spektaklu. Ja nie znałem tego aktora, oglądałem go niewiele w Starym Teatrze, ale wiedziałem, że to jest ktoś, do kogo powinienem się zbliżyć, bo on prawdopodobnie czeka na rolę, którą ja mogę mu zaproponować.

Wojciech Pszoniak: Wierchowieński nie jest rolą, jest miejscem w moim życiu – tak jak zostawia swój ślad ktoś bliski, ktoś, kto zmienił, odwrócił los drugiej osoby.

Andrzej Wajda: Odwaga, z jaką on wszedł na scenę, ten pęd, ta szybkość, z jaką on grał na próbach! Był jednym z aktorów, którzy najszybciej osiągnęli świadomość i najprędzej wykreował postać Wierchowieńskiego. Myślę, że inni aktorzy zorientowali się, w którą stronę idą *Biesy* w ogromnym stopniu dzięki temu, że mogli patrzeć, jak on grał.

Jan Nowicki: W okresie *Biesów* Andrzej Wajda był reżyserem niezwykłym. Co to znaczy: reżyser niezwykły? Reżyser niezwykły to ten, który już niesłychanie dużo umie, a jeszcze więcej w sobie przeczuwa. Tyle miał pewności siebie i tyle nieprawdopodobnie emocjonalnego ładunku i talentu, i tyle miał wątpliwości. Andrzej Wajda jeszcze wtedy nie do końca nauczył się teatru.

Andrzej Wajda: Nad *Biesami* pracowaliśmy z ogromnym napięciem, właściwie mając poczucie, że ten spektakl nigdy nie powstanie, że nigdy go nie zrobimy, że właściwie nie jesteśmy dość zdolni, że aktorzy i ja jako reżyser wzięliśmy zadanie ponad nasze siły.

Jan Nowicki: Dochodziło do ostrych konfliktów, pewien stary aktor Starego Teatru złościł się, że ten cholerny amator z Warszawy nie umie reżyserować, i Andrzej Wajda nie gniewał się na to. Mówił: *Panie Bolesławie, ja nie umiem, ale spróbuję się nauczyć*. Miał ogromną ilość pokory, którą później niestety zgubił.

Andrzej Wajda: Jan Nowicki, kiedy ktoś zwrócił mu uwagę że byłby czas, żeby się już nauczył tekstu sztuki, w której występuje, powiedział: *Ja się nauczę tekstu, jak reżyser się nauczy reżyserować*. Myślę, że już wtedy umiałem reżyserować, natomiast reżyserowanie Dostojewskiego było czymś zupełnie innym. Było po prostu nieustającym pytaniem, które ta powieść zadawała mnie, a ja z kolei musiałem je zadać aktorom.

Jan Nowicki: Pan Andrzej i ja jechaliśmy jego starym wartburgiem, to pamiętam jak dziś, i Wajda mówi: *Panie Janie, być może cenzura nam tego nie puści i uratujemy się przed kompromitacją*. Do tego stopnia nie przewidywał tego, co potem stało się faktem, a mianowicie, że zrobił spektakl swojego życia. Tyle było w nim wątpliwości. To było nieprawdopodobne!

Andrzej Wajda: Ponieważ Nowicki sam nie był pewien, zbierał się dopiero do tej postaci – w zasadzie prawie do generalnej próby był dla nas zagadką, dla mnie był zagadką – nie wiedziałem więc, jak będzie grał. On właściwie po raz pierwszy zagrał spowiedź Stawrogina na próbie generalnej. Ta właśnie scena została przerwana śmiercią Kazimierza Fabisiaka.

Jan Nowicki: W pewnym momencie Kazio Fabisiak zachwiał się. Była pełna widownia. Co on robi? A znany był z tego, że nigdy na próbach do końca nie odkrywał swoich kart. Jest taka metoda, nie bardzo szlachetna, ale jest. Myślę sobie, co on kombinuje. Tak się zachwiał do tyłu i oparł o krzesło. Zastanawiam się: czy on chce zagrać epilepsję, przecież tutaj ja gram epilepsję. Ale cały czas prowadzimy dialog, nawet jak się przewrócił, byłem przekonany, że zaczyna grać atak epilepsji. Widocznie musiałem być w szoku premiery, bo nie zauważyłem, że ten upadek był nienaturalny. Pan Andrzej wyskoczył z widowni. Zajęli się Fabisiakiem, a ja tylko pytałem: *Panie Kazimierzu, co jest*? Okazało się, że

pękło mu serce, jak w przedwojennej piosence. Opowiadam o tym dlatego, że zawisła nad tym przedstawieniem jakaś groza, jakby interwencja Dostojewskiego, mistyczny nakaz, który przekracza to, co jest zwykle w teatrze. Mnie to się nieprawdopodobnie udzieliło, ja od tego momentu, kiedy wychodziłem do pierwszej sceny, przez całe czternaście lat, jak to graliśmy, miałem poczucie człowieka, który był świadkiem śmierci Tichona.

Andrzej Wajda: No i potem ten strach w oczach już się utrwalił. Nawet pomimo sukcesu naszego spektaklu, a na premierze było już ewidentne, że zrobiliśmy coś, co przerosło nasze oczekiwania. Ten strach pozostał i aktorzy rozumieli, co grają, może bardziej, niż się tego wszyscy spodziewaliśmy.

Zbrodnia i kara

Andrzej Wajda: Wiele spektakli, filmów robiłem z myślą o aktorach. Muszę powiedzieć, że *Zbrodnia i kara* w dużym stopniu była zrobiona dla Jerzego Stuhra.

Jerzy Stuhr: Dlaczego nas Wajda zmuszał do takich maksymalnych obrotów? Bo on zmuszał do tego aktorów. Praca z nim jest okropnie męcząca. Jeżeli go bez przerwy nie zaskakujemy, nie dajemy nowego materiału, od którego mógłby się odbić, to on się nudzi. Taka jest piętrowa współzależność.

Andrzej Wajda: Rozumiałem, że naprzeciw Stuhra musi stanąć aktor równie silny, równie zdesperowany, mający nie tylko talent, ale i umiejętności – to jest Jerzy Radziwiłowicz. Dopiero to dało nam prawdziwą radość obserwowania tego pojedynku dwóch indywidualności aktorskich.

Jerzy Radziwiłowicz: Pamiętam, jak ktoś powiedział, że Andrzej stawia aktorów na parapecie okna na którymś tam piętrze i skłania, żeby skoczyli. Namawia ich do tego.

Andrzej Wajda: To, co mnie poruszyło, gdy czytałem *Zbrodnię i karę* z myślą o przyszłej inscenizacji teatralnej, to były trzy rozmowy między Porfirym Piotrowiczem, prokuratorem, policjantem, który przesłuchuje Raskolnikowa, i Raskolnikowem, który jest głęboko przekonany, że jest tak inteligentny, tak pomysłowy i tak wspaniale obmyślił swoją zbrodnię, że nie ma żadnych szans, żeby ona została odkryta przez prokuratora.

Jerzy Radziwiłowicz: Dostojewski u Andrzeja Wajdy był zawsze przede wszystkim przesycony emocją i strachem przed człowiekiem. Tak przynajmniej ja to odbieram. I on mnie zawsze do tego namawiał, mnie, wykonawcę. Pamiętam, jak mówił do mnie, że ja się tego sędziego śledczego muszę bać, ale nie w takiej formie, by krzyczeć na kogoś, ale bać się tak, jak myśmy się bali przesłuchań na SB, baliśmy się tysiąca twarzy tych ludzi.

Andrzej Wajda: Jerzy Radziwiłowicz przyszedł taki dosyć zadowolony z siebie, z tego, że będzie grał tę rolę. Właściwie dziecko sukcesu po filmie *Człowiek z marmuru* i po innych swoich osiągnięciach. Zastanawiałem się, czy zrobiłem dobrze. Przecież Raskolnikow wymyśla całą zbrodnię i kreuje cały świat wokół siebie z buntu, z nienawiści, z tego, że społeczeństwo spycha go na

margines. Może Jerzy Radziwiłowicz nie jest aktorem dobrze wybranym do grania tej roli? Ponieważ adaptacja nie była do końca przygotowana, zrobiliśmy przerwę i kiedy po dwóch tygodniach zaczęły się prawdziwe próby *Zbrodni i kary* w Starym Teatrze w Krakowie, zobaczyłem, że przyszedł zupełnie inny człowiek. W pierwszej chwili go nie poznałem. Lekko zarośnięty, zapadnięte policzki, ktoś taki bardzo zgaszony, a jednocześnie trawił go wewnętrzny płomień. To był ten sam Jerzy Radziwiłowicz z pierwszej próby, który poczuł dotknięcie Dostojewskiego, i teraz rozumiał, że jeżeli ma się dalej z tą rolą zmagać, musi znaleźć w sobie odpowiedź, czy naprawdę chce się poddać tej roli. Przyniósł ze sobą teczkę, w teczce była siekiera. Pytam: *Po co przyniosłeś tę siekierę?* A on mówi: *Wiesz, może się przyda.*

Jerzy Sthur: Ja tego człowieka postrzegam szalenie okrutnie, często go kompromituję, obdzieram, obnażam, babrzę się w jego kompleksach, ale mam nadzieję i myślę, że tak jest, robię to z miłości do tego człowieka, a nie z pozycji nienawiści. I coś mi się wydaje, że mam prawo być okrutny, pokazując jego ułomności, bo służę jednak dobru.

Idiota

Andrzej Wajda: Kiedy przystępowałem do adaptacji *Idioty* Dostojewskiego, myślałem o adaptacji, która zawierałaby znacznie więcej akcji, ale potem im bardziej zbliżałem się do prawdy, tym głębiej rozumiałem, że ostatni rozdział, gdzie książę Myszkin i Rogożyn nad trupem Nastasji wracają pamięcią do tego wszystkiego, co się wydarzyło, jest najbardziej konsekwentnym spojrzeniem na powieść Dostojewskiego z punktu widzenia teatru.

Jerzy Radziwiłowicz: Całe to zdarzenie dzieje się właściwie ostatniej nocy, którą spędzają przy trupie, a która w powieści nie jest opisana. Jest napisane, że spędzili noc, jeden zadawał pytania, drugi coś tam mówił, a potem rano weszli ludzie. Jeden bełkotał, bo zwariował, a drugi wziął spokojnie na siebie całą winę. O ile pamiętam, Andrzej nie był pewien, czy z tego wyjdzie przedstawienie. Wzięło się to chyba z trudności napisania adaptacji *Idioty*. Niełatwo napisać porządną, głęboką adaptację teatralną. Uważałem, że może się to uda w trakcie prób, ale ponieważ nie było pewności, czy będzie premiera, więc żeby była z tego jakaś korzyść dla obu stron (czyli dla nas i dla publiczności), Wajda wymyślił otwarte próby.

Andrzej Wajda: Widownia przyglądała się naszym próbom. Próby były otwarte i nagle zdaliśmy sobie sprawę, że to napięcie, które normalnie wytwarza Dostojewski, ten skurcz, który stawia nas, mnie jako reżysera i aktorów, wobec konieczności maksymalnego wysiłku, nagle nie sprawdza się.

Jan Nowicki: I wtedy stała się rzecz straszna. Myśmy nie myśleli, tylko graliśmy myślami, myśmy nie próbowali, tylko graliśmy próby. To było nieporozumienie.

Andrzej Wajda: Po trzech tygodniach prób zdaliśmy sobie sprawę, że nigdy nie doprowadzimy do tego spektaklu, nie wystawimy go przed publicznością, jeżeli nie zamkniemy się, nie odizolujemy od widzów. Tak zaczęły się nocne próby.

Jan Nowicki: Kiedy ludzie wychodzili, puste krzesła stawały się dla nas dopingiem.

Jerzy Radziwiłowicz: Wtedy okazało się, że również z tego tekstu nie zrobimy tekstu stałego, takiego, który można by co wieczór grać. Andrzej powiedział więc, że może udałoby się co wieczór próbować taki tekst zmontować, czyli powybierać sobie z tej powieści to, co nam pasuje, i co wieczór z tych tekstów próbować zmontować przedstawienie.

Andrzej Wajda: Aktorzy wyuczyli się pewnej liczby tekstów, którymi swobodnie operowali. Przy mówieniu tych tekstów szukali dla siebie jakichś sytuacji, które stwarzali improwizując. A ja z kolei wiedząc, że improwizacja jest rzeczą niesłychanie delikatną, żeby nie przeszkadzać im, nie zatrzymywać akcji, nie dawać uwag – miałem niewielki dzwoneczek i dzwoniłem zawsze wtedy, kiedy uważałem, że jest pięknie. Myślę właśnie, że w czasie tych nocnych prób powstała prawdziwa idea. Jan Nowicki i Jerzy Radziwiłowicz stworzyli wtedy spektakl *Nastasja Filipowna* i wszystko, co się stało później, było konsekwencją i rozwinięciem tej idei.

Jan Nowicki: Postaci pozytywne u Dostojewskiego mają dużo niedobrych, okrutnych i nieludzkich cech. Na przykład książę Myszkin, który mi przypomina chorego gołębia, a chory gołąb ma to do siebie, że się człowiek w gruncie rzeczy nie lituje nad nim. Mnie chory gołąb nie interesuje, uważam, że chory gołąb powinien raczej nie żyć. Chory koń może cię wzruszyć, ale chory gołąb jest bez sensu. Chory dla mnie jest książę Myszkin.

Jerzy Radziwiłowicz: Przez pierwsze pół godziny przedstawienie było ustalone, mówione po kolei. Powtarzało się zawsze to samo, a następna godzina była godziną improwizacji. Najdłuższe przedstawienie trwało godzinę pięćdziesiąt minut, a najkrótsze czterdzieści minut, co w teatrze się nie zdarza. I nie dlatego trwało tak krótko, że było coś do obejrzenia w telewizji i trzeba było skończyć, tylko po prostu na tyle nas było stać.

Andrzej Wajda: Nastasja Filipowna jest ukryta za zasłoną i właściwie odwołujemy się tylko do jej obecności. Dla widzów, którzy oglądali to przedstawienie, nieobecność tej kobiety była oczywiście ekscytująca, ale na jednym przedstawieniu w Starym Teatrze w Krakowie pewna kobieta tak zafascynowała się tym wydarzeniem, że nagle wstała z widowni, podeszła do aktorów grających w tym przedstawieniu i powiedziała: *Ja jestem Nastasja Filipowna*. Muszę powiedzieć, że był to jeden z najbardziej wstrząsających momentów w moim doświadczeniu teatralnym i to kazało mi myśleć o potrzebie wprowadzenia postaci Nastasji w przyszłości, w jakimś nowym wariancie tej inscenizacji. Trwało to przez wiele lat i właściwie taki moment nastąpił, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem Tamasaburo Bando w Kioto w spektaklu, w którym grał on Damę Kameliową. Zrozumiałem, że tu gdzieś czai się jakaś niespodziewana możliwość – aktor-mężczyzna grający kobiety. Ta tradycja nie jest obca europejskiemu teatrowi. Teatr angielski tak właśnie postępował – mężczyźni grali kobiety. W Japonii do dzisiejszego dnia teatr tradycyjny teatr kabuki tak postępuje, ale Tamasaburo Bando grał również w teatrze europejskim, a to zupełnie zmienia sytuację. W momencie kiedy udało mi się go nakłonić, przekonać, że stoi przed nim

bardzo trudne i bardzo piękne zadanie zagrania Nastasji Filipowny, problem był innego rodzaju. Zadawał on sobie pytanie, czy może zagrać mężczyznę, ponieważ w całym dotychczasowym życiu rolami, z których publiczność znała go i za które uwielbiała, były role kobiece. Kiedy zdecydował się zagrać mężczyznę, mogłem przystąpić do nowej wersji *Nastasji Filipowny*, od połączenia pierwszego wariantu, jeszcze ze Starego Teatru w Krakowie, z nowym wariantem, w którym jeden aktor Tamasaburo Bando mógł zagrać i Nastasję Filipownę, i księcia Myszkina. Ta przemiana na oczach widowni jest jednym z bardziej tajemniczych zjawisk, jakie udało mi się zrobić i stworzyć w moich spektaklach teatralnych.

Spisała DANUTA BENEDYKTOWICZ

Teatr wielkiej psychologii...

Współczesna literatura zachodnia w teatrze Andrzeja Wajdy

KRYSTYNA DUNIEC

Andrzej Wajda, ściągnięty przez Zygmunta Hübnera do Teatru Wybrzeże (i do teatru w ogóle) polską prapremierą *Kapelusza pełnego deszczu* Michaela Gazzo, sztuki należącej do mało znanego w Polsce nurtu nowatorskiej naturalistycznej dramaturgii amerykańskiej, której bohater nie może sobie znaleźć miejsca w rzeczywistości społecznej, spróbował zaspokoić oczekiwania publiczności spragnionej problematyki dnia codziennego w teatrze, znużonej klasyką i obrazem bezkonfliktowej rzeczywistości.

Przypominający pierwsze filmy neorealizmu włoskiego dramat Gazzo, ucznia Piscatora, a przede wszystkim Lee Strasberga w Actor's Studio, z którego wyszli m.in. James Dean, Marlon Brando, Williams, Henry Miller, od 9 XI 1955 święcił triumfy w Lyceum Theatre na Broadwayu, a 1 V 1959 ujrzała go polska publiczność na scenie Teatru Dramatycznego w Gdyni.

Zdaniem Macieja Karpińskiego *Wajdzie udało się trafić w sam środek aktualnego nastawienia publiczności, zarówno doborem sztuki, jak i sposobem, w jaki do niej doszedł, a także obsadą i poprowadzeniem aktorów* [1].

„Kapelusz pełen deszczu" był pierwszą próbą wyjścia poza teatr dyskursywny, literacki – ku tak zwanemu „autentyzmowi" w sposobie gry, mówienia, ruchu, co zresztą ułatwili aktorzy, grający prawie bez charakteryzacji, przede wszystkim Zbyszek Cybulski, Edmund Fetting [2] – oceniła po latach Marta Fik.

Pierwsze moje filmy przewędrowały przez świat wraz z ciemnymi okularami Zbyszka Cybulskiego – wyznaje Wajda w jednym z wywiadów. W jego debiucie teatralnym, *Kapeluszu pełnym deszczu*, Cybulski zagrał główną rolę. *Teatr nie może nie uwzględniać faktu istnienia kina. Dlatego właśnie sięgnąłem do repertuaru amerykańskiego, który zmusza aktorów do maksymalnej szczerości* [3]. Pracę w teatrze rozpoczął Wajda, mając już za sobą realizację trzech filmów: *Pokolenie*, *Kanał*, *Popiół i diament*. I tak już będzie zawsze w biografii artystycznej Wajdy, kino i teatr będą się wzajemnie uzupełniać. Film *to po prostu mój chleb codzienny. Muszę więc mieć i coś od święta* – to zwierzenie artysty nadaje szczególną rangę jego spektaklom teatralnym.

Od powodzenia swojej pierwszej premiery Wajda uzależniał swoją dalszą pracę w teatrze. Było ogromne. Historia o młodym narkomanie, który popadł w nałóg w wyniku okaleczenia psychicznego w czasie wojny, o jego rodzinie: lojalnym bracie płacącym długi zaciągnięte u handlarzy narkotyków, skrycie kochającym szwagierkę, ojcu, z którym nie może się porozumieć, żonie, która mimo zwątpień podejmie dramatyczną walkę o niego – przyciągnęła tych, którzy zobaczyli w Johnnym Pope, Cybulskim, *bohatera swojego pokolenia, z jego*

znudzeniem i przedwczesną dojrzałością, z jego zamiłowaniem do ryzyka, z jego indyferentyzmem ideowym i moralnym [4].

Pomieszanie wątków obyczajowych, psychologicznych, romansowych, sensacyjnych musiało stanowić atrakcyjną materię teatralną. Krytyka podkreślała, że po latach przymusowego optymizmu wraz z nowym typem dramaturgii przeżyć poszczególnych postaci, bez introdukcji, kulminacji, rozwiązania, bez jednoznacznej oceny moralnej, happy endu, w teatrze zagościła beznadziejność, pustka, nędza ludzkiej egzystencji. Wydaje się, że publiczność Wybrzeża przyszła, przede wszystkim, oglądać w teatrze Cybulskiego – angry mana, dopiero potem narkomana. *Andrzej Wajda poprzez tę sztukę podjął znów swój temat – temat pokolenia skrzywionego przez wojnę. Pokolenia, które pożoga wojenna zamieniła w popiół, ale także i w diament* [5] – pisano po premierze. W interpretacji Wajdy sztuka Gazzo jest buntem *przeciwko apatii, niewierze, fatalizmowi, nawet wojnie (...) interesujący jest problem trójki bohaterów – Celii, Johnny'ego i Polo. Z tym że nie chodzi tu o jakiś odwieczny i banalny „trójkąt". Ważne i intrygujące jest ich uwikłanie w codzienności i udręka codziennego życia* [6].

Problem narkomanii, najistotniejszy dla Gazzo, jest sprawą drugoplanową. Po latach Wajda oświadczył: *Wybrałem tę sztukę dlatego, że chciałem zobaczyć na scenie amerykański naturalizm, a ściślej, taki teatr amerykański, jaki sobie wyobrażałem (...) W początkach mojego kontaktu z teatrem starałem się stworzyć maksymalną iluzję* [7].

Janowi Pawłowi Gawlikowi ta zasada scenicznego naturalizmu, rodem z filmu, wydała się szczególnie cenna: *Teatr odzyskał spory szmat możliwości utraconych swojego czasu – wydawałoby się na zawsze – na rzecz filmu: możliwości kunsztownego pokazania życia nie od strony syntezy, ale od strony szczegółu, nie z myślą o uogólnieniu – ale patologii, o niespodziankach psychiki jako o co najmniej równoprawnym świadectwie prawdy. I ta propozycja artystyczna porwała nagle widownię, narzuciła jej milczenie, odebrała oddech. Po nudach wielkiej klasyki i po groźnej kondensacji filozofii w dramaturgii współczesnej awangardy – naturalizm i iście filmowa ostrość relacji scenicznego debiutu w teatrze Wajdy okazały się nagle niespodzianką* [8]. Konrad Eberhardt wspomina, że ktoś powiedział na premierze: *Ten spektakl oglądało się jak świetny film*. Można sądzić, że takie słowa padły wówczas po raz pierwszy we współczesnym polskim teatrze.

Wajda, wielokrotnie pytany, czy widział film *Kapelusz pełen deszczu* Freda Zinnemanna, zaprzeczał: *gdybym widział, nie mógłbym reżyserować (...) kopiowałbym wtedy obraz Zinnemanna, albo też żeby nie powtarzać, musiałbym tworzyć – często może nawet wbrew logice – coś zupełnie odmiennego* [9]. Z pewnością nie widział także prapremiery światowej sztuki Gazzo, a jednak na Broadwayu Celia płukała pod autentycznym kranem jarzyny, a w Gdyni Polo trzymał głowę pod kranem, z którego ciekła prawdziwa woda. Wajda był daleki od chęci imitacji Ameryki w swoim spektaklu: *Dekoracje będą proste, realistyczne, takie by widzowi się zdawało, że akcja rozgrywa się na jego ulicy, kilka kamienic dalej (...) nie chcę pokazywać sztucznej, powierzchownej rodzajowości amerykańskiej* [10].

Wrażenie bezpośredniego obcowania z rzeczywistością sceniczną potęgowała rezygnacja z kurtyny. Pomysłowo zbudowane i rozmieszczone na scenie

dwa pokoiki, spoza których, w głębi, były widoczne następne i korytarz z typowo amerykańską drabiną przeciwpożarową na boku proscenium, oddawały atmosferę mieszkania na czwartym piętrze czynszowej kamienicy.

Scenografia Wajdy, zdaniem krytyki, kolorystycznie zrywająca z szablonem brudnych amerykańskich rupieciarni, miała jednocześnie wymiar symboliczny – widoczny w tle, w głębi, fotomontaż wielkomiejskich domów i oficyn, monotonia schodów przeciwpożarowych potęgowały atmosferę stłamszenia ludzi przez świat, w którym żyją. Charakterystyczne dla Wajdy budowanie spektaklu w dwóch planach: realistycznym i symbolicznym, akcji, zdarzeń i nadbudowanego uogólnienia zaznaczyło się już w jego pierwszym spektaklu.

Koncepcja naturalistycznego, pschychoanalitycznego teatru, reżyserowanego przez filmowca, musiała narzucić określoną technikę aktorską. *Jedno przecież wiedziałem: w żadnym wypadku nie może to być teatr intelektualny, nie może to być teatr umowny ani też teatr konwencjonalnego, eleganckiego sposobu mówienia (...) Wydawało mi się, że do teatru trzeba wprowadzić coś z biologii, z potocznej prawdy, coś z niechlujnego ruchu, sposobu mówienia, coś z życia (...) Na początku nie umiałem po prostu niczego wyreżyserować na scenie. Próbowaliśmy ustawić akcję w jakiejś przestrzeni, a potem dopiero przenieść ją na scenę. I tak np. w pociągu elektrycznym (jeździliśmy często do Gdańska czy do Sopotu, gdzie mieszkaliśmy) przepowiadaliśmy sobie dialogi. W pociągu mówi się zupełnie inaczej. Dlatego, że jest głośno, że słychać huk kół (...) a potem w jakimś holu hotelowym czy garderobie. Chodziło mi o to, żeby w zależności od warunków, jakie są, aktorzy adaptowali się do nich ze swymi dialogami. To, co jest tak ważne w filmie, że nie jest to zawsze ta sama scena, na której aktor stara się przerzucić siebie przez widownię i podać widowni, tylko że jest to jak gdyby pewne wnętrze, zawsze są pewne sytuacje, w których dzisiaj aktor zachowuje się tak, a jutro trochę inaczej* [11] – zwierzał się Wajda ze swoich problemów, wynikających być może także z próby wykorzystania techniki filmowej w teatrze.

Niebagatelny wpływ na grę aktorów wywarł udział Cybulskiego. Wajda przyznaje, że *aktorzy pod wpływem Zbyszka Cybulskiego grali inaczej, niż to było we zwyczaju. Była to na pewno próba transplantacji filmu do teatru* [12]. Krytycy zgodnie stwierdzali, że Wajda zrobił oryginalny spektakl filmowy, w którym operując skrótem, zbliżeniem, wyciemnieniem sceny ustawiał dialogi, prowadząc aktorów metodą działań fizycznych: na scenie wszyscy stale coś robią, jedzą, sprzątają, ubierają się itd., nie zawsze frontem do widowni.

Kulminacyjna scena spektaklu, rozmowa Celii z Johnnym, niedługo przed zawiadomieniem przez nią policji o narkomanii męża, co ma ostatecznie wyrwać go ze szponów nałogu i mafii, toczy się na tle zwykłej krzątaniny, wyłączania i włączania elektroluksu, czyszczenia dywanu. *Wszystkie te czynności, stwarzające iluzję prawdziwości rozgrywających się na scenie zdarzeń, jak jedzenie, mycie, ubieranie się, froterowanie podłogi – u Wajdy zyskały elementy dramatyczne. To nie była wata, którą zapycha się miejsca puste w dialogu, to były akumulatory energii dramatycznej* [13] – pisał Bronisław Mamoń. Andrzej Wirth zwracał jednak uwagę na niesprawdzalność techniki filmowej w teatrze; precyzja szczegółu, fascynująca w filmie, w teatrze rozprasza, oko kamery jest wrażliwsze niż oko widza [14].

Sztuka Gazzo wyrosła z Actor's Studio, w którym sprawy aktorstwa stały na pierwszym miejscu, stworzyła znakomite role aktorskie. Strasberg, uczeń Ryszarda Bolesławskiego, uczył, że podstawowym zadaniem aktora jest odnaleźć siebie w roli i przez rolę pokazać siebie. Wydaje się, że tego samego oczekiwał Wajda od aktorów.

Cybulski przede wszystkim pokazał siebie, nerwowego, emocjonalnego angry mana. Krytyka, wysoko oceniając precyzję roli, zarzucała mu powielenie kreacji z *Popiołu i diamentu*. Niezwykle wysoko oceniono grę Edmunda Fettinga – Polo: *ma się tu do czynienia z wielce obiecującym, młodym talentem aktorskim* [15]. Chwalono też Mirosławę Dubrawską – Celię i Zygmunta Maklakiewicza – matkę, szefa gangu.

Grany przez dwa lata *Kapelusz pełen deszczu* (tylko w pierwszym sezonie 77 razy) objechał całą Polskę, ciesząc się niesłabnącym powodzeniem. Nie brakło wszakże uszczypliwości: *Wszystko tu jest obliczone na efekt, na szokowanie, pour epater le bourgeios (...) Może dobrze się stało, że pokazano nam coś z kuchni Broadwayu, chociaż to kuchnia ani szczególnie smaczna, ani nawet pożywna, lepiej tych odkryć nie celebrować* [16].

Wajda podtrzymał jednak swoje zainteresowania współczesną literaturą amerykańską i teatrem iluzji scenicznej, kameralnym teatrem zwykłych ludzkich spraw, dramatów i smutków, wystawiając już 23 grudnia 1960 r. *Dwoje na huśtawce* Williama Gibsona, tym razem w Warszawie, w Teatrze Ateneum.

Za każdym razem szukam nowego kształtu, szukam ciągle nowej relacji pomiędzy sceną i widownią – innej przestrzeni, w której działają aktorzy [17]. *W teatrze, który mnie interesuje, wszystko jest inne – widownia, scena, repertuar. W tym teatrze scenograf mniej będzie myślał o tym, jak ubrać aktorów, a więcej o widzu, gdzie ma siedzieć, czy kiedy wyjść w światło reflektorów (...) Widz będzie w nim współtwórcą spektaklu, uczestnikiem rozgrywających się wydarzeń* [18] – oba te wyznania Wajdy, sformułowane w kilkanaście lat po inscenizacji sztuki Gibsona, wydają się efektem przemyśleń właśnie z czasu pracy w Ateneum i powstania, z inspiracji Wajdy, specjalnie do wystawienia sztuki *Dwoje na huśtawce*, Sceny 61 – teatru en rond w głębi foyer Teatru Ateneum.

Dwa oddzielne pokoje – jego i jej, ustawione na scenie wydawały mi się jakoś bez sensu, jeszcze do tego rampa... denerwowało mnie to do niemożliwości, że każdy patrzy na aktorów z innego punktu widzenia (...) Dla człowieka robiącego filmy jest coś drażniącego w fakcie, że ktoś siedzący z boku wszystko widzi na innym tle, a ktoś z innej strony – jeszcze na innym. Wobec tego pomyślałem sobie: jeśli tak ma być, to niech naprawdę każdy ma swobodę wyboru, bo to też wydawało mi się wtedy dążeniem od przypadkowości do prawdy [19].

Scena 61 wywodząca się z tradycji teatru kolistego Syrkusów, poszukiwań Ochłopkowa i Copeau, przeznaczona dla sztuk dyskursywnych, elitarnych, eksperymentalnych, jakby miniatura widowni stadionu sportowego lub cyrku, bez rampy, bez żadnego podwyższenia, oddzielona od widzów jedynie czarną kreską na parkiecie, musiała odpowiadać reżyserowi poszukującemu nowej formy pracy z aktorem i kontaktu z publicznością.

Sukces artystyczny tkwił już w samym wyborze sztuki, światowego bestselleru, i aktorów. Prapremiera polska odbyła się w dwa lata po prapremierze światowej w Booth Theatre na Braoadwayu, z udziałem Anne Bancroft i Henry'ego

Fondy. Reżyserowali tę sztukę niedługo potem wybitni reżyserzy (m.in. Arthur Penn, Luchino Visconti), grali świetni aktorzy (m.in. Annie Girardot, Jean Marais). Polscy artyści, Wajda i aktorzy, Zbyszek Cybulski i Elżbieta Kępińska, mieli więc z pewnością niemałą tremę, odnieśli jednak sukces. Spektakl, grany 101 razy, przyciągał rzesze widzów swoją uniwersalną tematyką: samotności w tłumie, rozczarowań małżeńskich, niespełnienia zawodowego, niemożności porozumienia, po prostu życiowej huśtawki. Historia miłości dwojga samotnych w wielkim mieście, zwyczajnych ludzi próbujących odbudować swoje życie: młodego adwokata – Jerrego i tancerki – Gizeli, stanowiła swoistą kontynuację teatralną problematyki *Niewinnych czarodziei* (premiera filmu 17 XII 1960 wyprzedziła o kilka dni premierę teatralną).

W uproszczonej scenografii, stworzonej przez dwa tapczany, połączone sznurem telefonicznym, krzesło, fotel, lampę, rozgrywała się *jak w katastroficznym filmie trudna do uniknięcia tragedia dwojga ludzi zagubionych w amerykańskiej dżungli życia* [20]. Przerwy między odsłonami, sygnalizowane wygaszaniem światła błyskawiczne zmiany sytuacji potęgowały wrażenie obecności w atelier, gdzie na planie aktorzy kręcą film o intymnych sprawach dwojga ludzi. Usytuowanie sceny pośród widzów narzucało charakter prywatnego kontaktu aktorów z publicznością. *Na premierze prasowej potęgował to wrażenie fakt, że widziało się na widowni same znajome twarze skupione dokoła stołu z tortem* [21]. Niektórzy z widzów czuli się jak w prywatnej sypialni, nie licząc się z faktem obecności jej lokatorów [22].

Poprowadzenie spektaklu w stronę werystycznego opowiadania wpływało niewątpliwie na grę aktorską. *Trzeba zrobić coś takiego, by aktorzy grając to samo, tworzyli co wieczór swój własny dramat (...) to jest dla mnie jedyną umiejętnością reżysera*, chodzi o to, żeby tak sczepić aktorów ze sobą, *by nie mogli się rozłączyć i powtarzali ten proces każdego wieczoru*, całą resztę bowiem może zrobić każdy profesjonalista [23]. Elżbieta Kępińska i Zbyszek Cybulski spełnili oczekiwania reżysera, a i publiczność, i krytyka wysoko oceniły ich kreacje.

Cybulski pierwszy raz w roli dorosłego mężczyzny, chociaż jak zwykle w ciemnych okularach, nie szokujący tym razem przemyślnymi gierkami, ujmował precyzją gry, był tkliwy, ciepły, po męsku liryczny, a zarazem brutalny i wybuchowy. Zwracano jednak znowu uwagę na monotonię środków wyrazu przeniesioną z filmu. Bardzo wysoko oceniono kreację Kępińskiej, *bezbłędne operowanie ruchem, gestem, mimiką, dobrą dykcję i niebywałe zharmonizowanie środków ekspresji artystki, reprezentującej typ aktorstwa na wskroś nowoczesnego* [24]. Wajda, po trzydziestu latach, powrócił w Teatrze Powszechnym w Warszawie raz jeszcze do teatru psychologicznego realizmu w *Dwoje na huśtawce*. Tym razem *weryzm sztuki przełożony został na dosłowność scenograficznego detalu (scenografia Jerzego Sosnowskiego, standardy muzyczne lat 60-tych) w kubkach, radiach, pudełkach po soku, kostiumach bohaterki; blichtr Ameryki z komiksów nie przystawał do gry duetu aktorskiego* [25]. Gizelę zagrała brawurowo Krystyna Janda, ściszonego Jerry'ego – Piotr Machalica.

Po inscenizacji dramatu Gibsona Wajda przez trzy lata nie sięgał po współczesną literaturę zachodnią, dopiero 2 III 1963 r. wystawił *Demony* Johna Whitinga, jakby znowu zgodnie ze swoim zwyczajem tuż po prapremierze

światowej w Aldwych Theatre w Londynie. Wybór sztuki tym razem zastanawiający, odległy od zainteresowania społeczno-obyczajowymi problemami współczesności. *Demony* to dramat historyczny, adaptacja powieści Aldousa Huxleya *The devils of Loudun*, kolejna wersja literacka rozgrywających się na początku XVII stulecia słynnych wypadków opętania zakonnic w Loudun we Francji.

Jednak *wydaje się znamienne, że twórca „Popiołu i diamentu" sięgnął po tę właśnie sztukę. Twórca filmów o polskim losie, kontynuator tradycji romantycznej, nawet tradycji klasycznego romantyzmu, po studium oczyszczonej już z historycznych akcesoriów problematyki dobra i zła w swoim ostatnim pełnometrażowym filmie w „Powiatowej lady Makbet" – próbuje sił na terenie tego dramatu, przecież nieświetnego, lecz jawnie – wprost demonstracyjnie aktualnego dla wielkich spraw dzisiejszych* [26], nie wolnych od zacierania granic między dobrem i złem, fanatyzmem i nietolerancją.

Inscenizacja Wajdy wywołała, oprócz teatralnych, analizy literackie, porównywano sztukę Whitinga do *Matki Joanny od Aniołów*, opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Pisarza chwalono bardziej. Tyle że historia baronówny de Belcier, przełożonej klasztoru w Loudun, nawiedzonej przez sny i wizje erotyczne, u Iwaszkiewicza zaczyna się tam, gdzie kończy ją Whiting. Bohaterem *Demonów* jest przede wszystkim ksiądz Urban Grandier, oświecony jezuita, znany ze swoich liberalnych poglądów i skandali miłosnych, znienawidzony przez Richelieu i inkwizycję, w którym, nie znając go, zakochuje się Matka Joanna, ulegając halucynacjom seksualnym. Wplątany w proces o opętanie zakonnic Grandier ginie męczeńską śmiercią na stosie, do końca nie poddając się naciskom inkwizycji.

Iwaszkiewicz pisze ciąg dalszy, historię Matki Joanny i ojca Surina, odprawiającego nad zakonnicą „uzdrawiające" egzorcyzmy.

„Demony" to dla mnie absolutne arcydzieło i ręce mi lekko drżą na myśl, jak przenieść kilkadziesiąt znakomitych scen, ociekających potem i krwią, przenikających się wzajem obrazów, jak nie stracić niczego z wielowątkowego dramatu, gdzie każda sprawa ma tyle przyczyn [27]– przekazywał Wajda swoje obawy w wywiadzie tuż przed premierą. Niewykluczone, że niechęć do selekcji problemów zaważyła na niespójnym charakterze przedstawienia.

W swoich i Ewy Starowieyskiej dekoracjach, opartych na jednym pomyśle – ceglanej fakturze, będącej zarazem miastem, klasztorem, placem publicznym, komponowanych na zasadzie tła dla aktorów, reżyser roztoczył, w celowo ścieśnionej przestrzeni, swój świat człowieka tęskniącego do pogodzenia się z ludźmi, z Bogiem i własnym sumieniem. Proscenium było miejscem spotkań mieszkańców miasteczka, mieszkaniem prokuratora, celą Matki Joanny. Filmowy montaż umożliwiał błyskawiczne zmiany sytuacji bez kurtyny. Wajda bowiem po raz kolejny odczytał sztukę teatralną przez doświadczenia kina.

Skomplikowaną, dziejącą się na wielu planach fabułę *opowiedział po filmowemu, rozbijając ją na elementarne obrazy. Są to „obrazy w ruchu"; każdy z nich ma swoją wewnętrzną dramaturgię, zaczyna się i kończy bez troski o płynne przejście do następnego obrazu; ściemnienia są u Wajdy jakby cięciami, sumowaniem elementów pozornie niezgodnych, Wajda potrafi nadać ciężkiej machinie teatralnej lekkość i szybki refleks kamery (...) Pierwszy plan należy do niektórych, nie*

do wszystkich (...) Podział na plany odebrał sztuce piętno szekspirowskie. Wajda tworzy epickie tło dla aktorów pierwszego planu [28].

Poetykę spektaklu, zdaniem Andrzeja Wirtha, stworzył patos wielkich namiętności, tragizm bez koturnów, intensywność psychologiczna rysunku postaci. Zarzucano jednak Wajdzie zbytni naturalizm szczegółów (nad sceną górowały zwłoki człowieka powieszonego przez inkwizycję), jaskrawy naturalizm ekspresji, zwłaszcza scen egzorcyzmów, wywołujący śmiech na widowni tam, gdzie mają być wstrząsające, oraz rejteradę widzów po przerwie. *Te demony i egzorcyzmy świetnie Wajdzie leżą. Nie mógł sobie wprawdzie odmówić przyjemności zademonstrowania goleni spalonego ks. Grandier, ale mniejsza o to* [29] – wybaczali niektórzy.

Krytyka zarzucała Wajdzie brak jednolitej konstrukcji i koncepcji, brak decyzji, czy bohaterem jego teatru jest Grandier, libertyn szukający prawdy o Bogu, buntujący się przeciwko Kościołowi, w którym Bóg jest nieobecny dla człowieka, czy Wajda opowiada o gusłach i zabobonach, politycznych oraz psychologicznych motywach masowego obłędu. *W warszawskim przedstawieniu wszystko jest od początku do końca zwyczajnym oszustwem, przygotowanym świadomie przez przeoryszę i „granym" na zawołanie aż do końca* [30] – dowodził Roman Szydłowski.

Na podobne zarzuty wpłynęła, bez wątpienia, niewłaściwa obsada aktorska. Jerzy Duszyński – Grandier – nie uniósł roli, stworzył sylwetkę wewnętrznie pustą. Aleksandra Śląska stworzyła wielką kreację, zasugerowała więcej, niż podsuwał tekst, to ona wbrew niemu stała się bohaterem spektaklu. Śląska nie zagrała tylko psychopatki, jej rola powiedziała *więcej o okrucieństwie w tej sztuce, niż wycia torturowanego za sceną, ciskanie nadpalonymi piszczelami i prezentowanie odciętej głowy wisielca* [31].

Porywała widownię mistrzowska technika, kaskadowe sekwencje śmiechu, nośny szept, bluszczowata poetyka rąk. *Trzeba zobaczyć scenę, gdy Śląska przeżywa wielkie napięcie miłosne, przebiegające wyłącznie w sferze jej wyegzaltowanej wyobraźni. Trzeba usłyszeć jej głos, schrypnięty i przechodzący od tragicznego krzyku do niemalże dziecięcego pisku i aksamitnego szeptu kobiety zakochanej* [32].

Można przypuszczać, że nierówne aktorstwo miało niebagatelny wpływ na sceniczny eklektyzm i na powstanie dzieła pękniętego. *Niestety, nie potrafiłem się wówczas nawet domyślić tej piekielnej ostrości, która tkwi w tej sztuce, a wylała się nieopanowaną rzeką z filmu Kena Russela. Przedstawienie oscylowało między poprawnością, a dekoracyjnymi obrazami, które nie znaczyły nic i tylko kreacja Aleksandry Śląskiej błyszczała jak gwiazda nad tym spektaklem. Ta praca zniechęciła mnie na długo do teatru* [33] – ocenił *Demony* po latach sam Wajda.

Jeśli nie liczyć realizacji *Wesela* (26 X 1963, Stary Teatr), do teatru wrócił dopiero po siedmiu latach. Wierny swoim poszukiwaniom nowych form pracy z aktorem sięgnął znowu po literaturę współczesną: *Play Strindberg* Friedricha Dürrenmatta. 10 III 1970 r. (znowu krótko po prapremierze światowej w Bazylei w 1969 r.), w Teatrze Współczesnym w Warszawie, odbyła się premiera jednego z bardziej kasowych przedstawień w historii tej sceny, okrzykniętego jako najgłośniejsze i najmodniejsze wydarzenie sezonu, w reżyserii i scenografii Wajdy, z muzyką Jerzego Maksymiuka.

Tekst Dürrenmatta, bawiący się tekstem *Tańca śmierci* Strindberga, na którym został oparty, tragedię przekształcający w farsę, uznawany przez krytykę za fascynujący, cyrkowy wręcz popis pracy dramaturgicznej (*szkoda tylko, że ze sztuki wybitnej zrobił taką myślową tandetę* [34] – martwił się Puzyna), określany jako typ Beckettowskiej groteski, tyle że pozbawionej metafizyki, posłużył Wajdzie za materiał do kolejnego eksperymentu teatralnego.

Z Dürrenmattem spotkał się Wajda, dzięki Tadeuszowi Łomnickiemu, *który zechciał, żebyśmy się wspólnie zastanowili nad „Play Strindberg"* – wspomina reżyser. – *Był to dla mnie nowy krok w teatrze; Tadeusz Łomnicki odkrył nagle przede mną teatr istniejący poza teatrem biologicznej prawdy. Teatr znaków, teatr daleko posuniętej umowności, który wcale nie musi być teatrem konwencjonalnego ruchu ani teatrem salonowym. Odkrył przede mną istnienie pewnych pomysłów formalnych, pewnej natury teatru, która uchodziła dotąd mojej uwadze. Na początku myśleliśmy, że trzeba zrobić ring, by widownia domyślała się, gdzie akcja się rozgrywa. Powoli słowo i gest zastąpiły imitację rzeczywistości, stało się jasne, że odpowiednią intensywnością gry aktorów można wyrazić więcej i w sposób o wiele bardziej wyraźny i dokładny to, czego szukaliśmy* [35].

Dürrenmatt ujął tekst w ramy morderczego meczu między Alicją a jej umierającym mężem Edgarem. Sceny to rundy, dialog – ciosy. Dwanaście rund dramatycznego tekstu Wajda przedstawił na sali teatralnej zamienionej w halę sportową. Na scenie-ringu walczyli zawodnicy-aktorzy. Już pierwsze sceny robiły wrażenie zatrzymanych kadrów czarno-białego filmu, *ostre cięcia, szybki montaż scen, żadnego wychodzenia i wchodzenia aktorów na scenę, co w teatrze zajmuje zwykle tyle czasu; po prostu jak w filmie – aktorzy zjawiają się w kadrze i z niego znikają* [36].

Aktorzy, nie schodząc ze sceny po „walce", siadając w kącie i czekając na swoją kolej, podkreślali umowność sytuacji scenicznej. W kulminacyjnych momentach oświetlały ich błyski fleszów, jak na ringu bokserskim w chwili zadania decydującego ciosu. Gasnące i zapalające się światło reflektorów, dźwięk gongu wyznaczały początek i koniec kolejnej stoczonej rundy.

Ze stereofonicznych głośników nad ringiem dochodził szum głosów, nagranych może na jakimś meczu. Scena otoczona sznurem jak ring bokserski, „obita" w tle lśniącą folią niczym lustrami, odbijała zniekształcone jak w krzywym zwierciadle twarze widzów, w metaforycznym skrócie ukazując udrękę życiowych zmagań.

Spektakl Wajdy zwrócił uwagę na ludyczny charakter sztuki teatralnej. Wajda bawił się Dürrenmattem, jak ten Strindbergiem. Wszystkie środki teatralne były dozwolone w spektaklu, który był przede wszystkim zabawą. *Nawet tak nudne działanie sceniczne, jak przeglądanie albumu rodzinnych fotografii, dzięki wstawkom filmowym – zmieniło się w próbę możliwości współczesnego teatru* [37] przez rzutowanie powiększonych fotografii na tiul w tle. Popisem wirtuozerii formalnej była gra aktorów, chociaż została oparta na analizie psychologicznej.

Tadeusz Łomnicki stworzył wielką kreację, oddając obsesje rozgoryczonego, samotnego człowieka ratującego się tanią krzykliwością. Niedźwiedziowato ociężały, wykrzykujący kwestie zgrubiałym głosem, z zapuchniętymi oczami, cudów techniki dokonywał w chwilach ataków apoplektycznych, pąsowiejąc,

stawiając oczy w słup osiągnął *stratosferę technicznych możliwości aktora: podczas jego ataków duszności widzowie są szczęśliwi, że mogą swobodnie oddychać* [38]. Najświetniejszy był w scenie słynnego tańca bojarów, gdy podnosząc wysoko nogi tańczył niczym wielka Marioneta pociągana za sznurki.

Genialną partnerkę miał Łomnicki w Barbarze Krafftównie. Jej Alicja była raz komediowa, raz tragikomiczna, sentymentalna, kabaretowa i na serio, jednocześnie nieopanowana, kontrująca psychologiczne przeżycie parodią. Andrzej Łapicki z właściwym sobie wdziękiem zagrał rolę ofiarnego pomocnika w walce toczonej przez dwóch tylko zawodników, gangstera, kuzyna Kurta.

Spektakl w Teatrze Współczesnym był niewątpliwie przełomowym przedstawieniem w teatrze Wajdy, odtąd już nie zwracającym się w stronę iluzji życia w sztuce, ale ku wielkiej kreacji. Był jakby wstępem do *Biesów* czy *Nocy listopadowej*.

Po *Play Strindberg* Wajda na długo odwrócił się od literatury najnowszej, sięgnął po nią dopiero 20 III 1976 r. [39], inscenizując w Teatrze na Woli sztukę o Goi *Gdy rozum śpi* Antonio Buero Vallejo, ze scenografią Krystyny Zachwatowicz i muzyką Zygmunta Koniecznego.

Programowa deklaracja Teatru na Woli zakładała dialog z publicznością, wciągnięcie robotniczego widza w dyskusję lub zrelaksowanie go szczerym śmiechem [40]. Wajdzie, ciągle szukającemu nowych form wypowiedzi ideowych i artystycznych, przesłanie to odpowiadało. Jeszcze bardziej pewnie odpowiadało mu credo autora sztuki, uczestnika wojny domowej w Hiszpanii, skazanego na karę śmierci, znającego więc z autopsji obezwładniające poczucie zagrożenia, autora, który za podstawowy problem społeczny uważa konflikt między przymusem a wolnością, a w swojej sztuce buntuje się przeciw wszelkiej przemocy i zniewoleniu człowieka.

Tworząc tę sztukę – pisał Vallejo w liście do polskiej publiczności – *chciałem osiągnąć całkowite porozumienie z widzem, spowodować jego uczestnictwo w spektaklu. Ale nie tylko przez tak rozpowszechnione dziś formy włączania widzów w przedstawienie (...) Mam na myśli uczestnictwo psychofizyczne. Widz będzie głuchy jak Goya, będzie Goyą. Nie usłyszy tych, których on nie słyszy, a usłyszy to, co gotuje się pod jego czaszką (...) Sądzę, że w ten sposób widz zrozumie lepiej to, że kiedy w jakimś kraju rozum śpi, jego najlepsi ludzie śnią nadzieję, ale przy tym nie przestają myśleć* [41].

Biograficzna sztuka Vallejo podejmuje problem odpowiedzialności artysty w czasie terroru i strachu. Opowiada o ostatnich latach życia Goi w czasach terroru królewskiego i szaleństw inkwizycji, o jego załamaniu w wyniku prześladowań dworu, ale i o walce do końca o swoją autonomię. „Upiory" rządzące krajem wywołują demony Goi. Artysta, na granicy obłędu, pokrywa ściany swojego domu Quinta del Sordo Czarnymi Malowidłami, „osądzającymi" ponurą rzeczywistość, wyrażającymi przerażające, męczące go wizje. I sztuka, i przedstawienie wzywają do „czuwania" rozumu, bo tylko on może nie dopuścić do hegemonii demonów.

W przedstawieniu została sugestywnie pokazana perspektywa Goi. Widz jest głuchy jak Goya: wokół obecnego na scenie Goi panowała absolutna cisza, słychać było tylko „odgłosy" jego wyobraźni, jego bestiarium z *Kaprysów*, kracze ptactwo, pohukują sowy, Ochotnicy Królewscy „mówili" zwierzęcymi głosami, miauczały koty, kwiczały świnie. Na scenę bez Goi powracał pełen świat dźwię-

ków. Akcja rozgrywała się na podeście wśród publiczności, światło wydobywało kontury zarzuconego rysunkami stołu, foteli. W głębi stały jakieś meble, wisiał zegar. W tle widniały przezrocza i kopie malowideł Goi, repliki sztychów i obrazów.

Wajda zrezygnował z filmowego ujęcia sztuki Goi, zaleconego przez Vallejo – malowidła miały się pojawiać i znikać, u Wajdy są stale obecne, potęgując wizyjny nastrój. Piękną i wymowną kompozycję, sugerującą wyższość sztuki nad szaloną rzeczywistością, stanowiły piętrzące się sztalugi. Niekiedy widziało się na scenie dramatyczne upostaciowanie grafik artysty: Goya w stroju kacerza w scenie gwałtu swojej opiekunki i kochanki Leokadii Zorrilli, czy Goya śpiący przy stole, otoczony potworami (grafika tytułowa – *Gdy rozum śpi, budzą się upiory*), w spektaklu – Królewskimi Ochotnikami.

W przedstawieniu panowała atmosfera rosnącego strachu, zagrożenia, koszmaru. Potęgowało ją pojawianie się i znikanie Ochotników Królewskich, wykonawców przeznaczenia. Goya jednak nie boi się, mimo że strach czai się wokoło. *Łomnicki przekonuje, że 77 letni Goya nie boi się naprawdę, że stać go na dystans i pogardę (...) Jeśli jego twórczość świadczy o lękach nękających wyobraźnię, jest to sprawa między nim samym i jego światem wewnętrznym* [42]. W sztuce od pierwszych scen Goya jest stary, zgaszony, w jego piersi łomocze przelęknione serce (informacja z didaskaliów); u Wajdy pojawia się jako krępy, twardy, gderliwy, świadomy swej biologicznej witalności i klęski, racjonalizmu i szaleństwa rzemieślnik w przybrudzonym fartuchu i okularach. *Odczuwaliśmy prawie fizycznie jego ból i krótkie chwile radości, kiedy pił ulubione aragońskie wino lub rozmawiał z przyjacielem czy z ukochaną kobietą* [43].

Lidia Korsakówna w roli Leokadii stworzyła równie wybitną kreację. *Intensywność, bardzo kobieca i biologiczna [jej] roli podniosła wątek osobisty do rangi dramatu w skomplikowanym związku uczuciowym – starego mężczyzny i młodej jeszcze kobiety* [44].

Sugestywność interpretacji Łomnickiego sprawiła, że poddanie się Goi, prośba o łaskę i o wyjazd do Francji nie hańbi jego, lecz jego prześladowcę, Ferdynanda (Krzysztof Zaleski). Załamanie się Goi, przeżywane przez widzów jako ich osobista klęska, spełniło oczekiwania autora sztuki, marzącego o pełnym uczestnictwie publiczności w spektaklu. Wprowadzenie na widownię Masek, rozdających widzom reprodukcje „tytułowej" grafiki Goi, stworzyło metaforyczną sytuację ostrzeżenia, wezwania do czujności.

Spektakl Wajdy, realizując główne przesłanie ideowe dramatu, nie wyszedł naprzeciw jego treściom formalnym; ograniczył pozaliterackie efekty, skameralizował je; zwielokrotniony głos postaci z zaświatów, obsesyjny śmiech nierzeczywistych Masek, tajemnicze dźwięki, malarstwo Goi to jedyne znaki teatralnego świata zmór i koszmarów. Nie wszyscy to zaakceptowali, uznawano, że Wajda *to wizjoner, który w teatrze jak gdyby przestał dowierzać swojej wyobraźni, albo przestał interesować się jej możliwościami* [45].

Jedni krytycy zarzucali nieumiejętne, kiczowate nawet komponowanie obrazu, drudzy uważali je za chyba najbardziej malarskie przedstawienie Wajdy. Niewątpliwie spinało ono klamrą frenetyzm *Biesów*, niezwykłą wyobraźnię *Nocy listopadowej*, ascezę *Sprawy Dantona*. Ma jednak też chyba rację Jan Kłossowicz, przekonując, że *choćby dla początkowej sceny, gdzie Goya wprowadza wi-*

dzów w swój głuchy świat i tej ostatniej – gdy odchodzi z pytaniem: kiedy zaświta? A potem dodaje: *Nigdy się nie dowiem* [46] – *warto zobaczyć to przedstawienie.*

Nagroda im. Konrada Swinarskiego przyznana przez redakcję „Teatru" za najwybitniejsze przedstawienie sezonu 1975/1976, za *spektakl o szczególnie ważkich dla współczesności wartościach ideowych* potwierdza wysoką ocenę inscenizacji, także publiczności (*Gdy rozum śpi* grano 60 razy).

* * *

Trzeba było teraz osiemnastu lat i szczególnych okoliczności, żeby misterium życia ludzkiego w teatrze Wajdy ożyło w literaturze Zachodu. Reżyser, ciągle szukający nowych form wyrazu, tym razem wpisał treści współczesne w klasyczną konwencję starojapońskiego teatru No. 23 XI 1994 r. odbyła się premiera czterech jednoaktówek wybitnego pisarza japońskiego Hirakoa Kimitake, złączonych jednym tytułem, będącym pseudonimem autora – *Mishima*. 24 listopada otwarto Centrum Sztuki Japońskiej w Krakowie, którego współfundatorem był zafascynowany kulturą japońską sam Wajda.

Yukio Mishima, zwolennik cesarstwa, na znak protestu przeciwko polityce jego kraju, na balkonie dowództwa garnizonowego Ichigaya w Tokio wobec tysiąca żołnierzy popełnił samobójstwo przez harakiri. Wielbiciel tradycji nadał swoim miniaturkom dramatycznym konwencję teatru No, jak określał ją Jan Kott, dramatycznego ceremoniału, celebrującego tajemnicę zjawisk nadnaturalnych, prawdziwych uczuć i namiętności wydobytych z wnętrza człowieka.

Wachlarz jest metaforą idealnego marzenia, Hanako wybiera tęsknotę za kochankiem zamiast jego obecności. W *Szafie* porzucona kochanka chce oszpecić swoją twarz, w *Pani Aoi* u wezgłowia szpitalnego łóżka mąż spotyka się z duchem zazdrosnej i nękającej umierającą żonę kochanki. *Adamaszkowy bębenek* to historia miłości starego dozorcy, który z powieszonego dla żartu bębenka usiłuje wydobyć ton, żeby zdobyć miłość pięknej kobiety; wydrwiony popełnia samobójstwo. Uniwersum uczuć, cierpienia, miłości, radości, zemsty, nadziei, lęków, Wajda przedstawił w formie japońskiej egzotyki. Prostą scenografię Krystyny Zachwatowicz tworzyły czarne kotary, obite czarnym tiulem parawany – lustra bez szkła, drzwi wielkiej szafy – lustro-krzywe zwierciadło, wielki biały żagiel – w teatrze No symbol rywalizacji kobiet o mężczyznę. Kostiumy aktorów były współczesne, z japońskimi elementami, kimona nosiły tylko dwie postaci. Na podłodze, blisko widzów, widniała makieta pagody – tradycyjnego domu nad jeziorem otoczonego ogrodami.

Ogród, stale obecny na scenie, metafora ludzkiego losu, zmieniał się zależnie od pór roku. „Zmieniały" go tajemnicze czarne postacie w stylizowanych czarnych kaftanach samurajskich. Wiosną zakwitała w nim wiśnia, jesienią płynął stateczek na jeziorze, zimą prószył śnieg. Po obu stronach sceny lśniące instrumenty muzyczne: bębenki, talerzyki, piszczałki, flety, tworzyły jakby małe kapliczki, w których zasiadło czterech muzyków. Zachwycająca muzyka Radwana towarzyszyła akcji, nie ilustrując jej, tworząc jedynie przejmujący nostalgiczny klimat. Głośny dźwięk perkusji rozpoczynał każdą z jednoaktówek.

Piękną scenerię teatralną krytyka odebrała jako pusty sztafaż, istnienie w świecie akcesoriów, przeszkadzających w dotarciu do tajemnicy obcej kultury. Wydobywanie z sytuacji scenicznych, ledwie zarysowujących zdarzenia, dramatycznego dziania się, obcego teatrowi No, celebrującego teatr znaków, powierzchowność imitacji japońszczyzny, pogubione aktorstwo, zbyt mocno psychologiczne – to główne zarzuty. *Mishima* była z pewnością przejawem fascynacji japońską kulturą, ale także szukaniem nowej formy teatru „wzruszenia", ekspresji podstawowych uczuć ludzkich.

* * *

Literatura zachodnia stanowi osobny nurt twórczości teatralnej Wajdy, najmniej opisywany. A przecież sześć spektakli, które go tworzy, wyznacza kolejne etapy ewolucji artystycznej reżysera: od naturalizmu pierwszych prób, eklektyzmu naturalistyczno-ekspresjonistycznego *Demonów*, przez teatr kreacji, „czystej formy" w *Play Strindberg*, do summy doświadczeń w *Gdy rozum śpi* i próby stworzenia teatru znaków w *Mishimie*.

Przedstawienia te tworzą też swoiste laboratorium pracy nad określeniem relacji: przestrzeń sceniczna – widownia – aktor. Ten ostatni jest najczęściej w omawianym teatrze Wajdy najważniejszy. Analiza spektakli zwracała niejednokrotnie uwagę na ich „filmowy" charakter. Prawdopodobnie jednak ma rację Marta Fik dowodząc, że *spektakle Wajdy wyglądałyby najpewniej tak samo, gdyby ich autor nie był reżyserem filmowym (...) intensywność, ostrość środków reżyserskich i aktorskich jest tu elementem ogólnego programu, głoszącego bunt przeciw inscenizacjom układzonym, spokojnym, salonowym* [47]. *Oczywiście, że tak jak istnieje kino bardzo teatralne, tak istnieje teatr bardzo filmowy, jest na pewno jakieś pogranicze. Ale odcinam jedno od drugiego* – deklaruje Wajda w wywiadzie – *dlatego, że teatr to jest relacja między żywym aktorem i widownią, a film to tylko gra cieni na ekranie* [48].

KRYSTYNA DUNIEC

1 M. Karpiński, *Andrzej Wajda – teatr*, Warszawa 1980, s. 20.
2 M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa 1981, s. 235.
3 A. Wajda, „Kulisy", 1962, nr 24.
4 A. Wirth, „Nowa Kultura", 1959, nr 39.
5 A. Maciejowska, „Głos Szczeciński", 1959, nr 200.
6 A. Wajda, „Film", 1959, nr 17.
7 Tenże, „Filipinka", 1971, nr 18.
8 J. P. Gawlik, „Życie Literackie", 1959, nr 28.
9 A. Wajda, „Film" 1959, nr 17.
10 Tamże.
11 Tenże, „Teatr", 1974, nr 14.
12 Tenże, „Trybuna Ludu", 1976, nr 107.
13 B. Mamoń, „Tygodnik Powszechny", 1960, nr 32.
14 A. Wirth, „Nowa Kultura", 1959, nr 39.
15 K. Beylin, „Express Wieczorny", 1959, nr 209.
16 J. Koźlikowski, „Pomorze", 1959, nr 15.
17 A. Wajda, „Trybuna Ludu", 1976, nr 107.
18 Tenże, „Kurier Polski", 1972, nr 221.
19 Tenże, „Teatr", 1974, nr 14.
20 J. Ziegenhirte, „Dziennik Bałtycki", 1961, nr 18.
21 „Życie Warszawy", 1961, nr 8.
22 Por. A. Jarecki, „Sztandar Młodych", 1961, nr 17.
23 B. Borkowska, „Argumenty", 1975, nr 5.
24 Z. Karczewska, „Życie Warszawy", 1961, nr 8.
25 A. Kietrys, „Głos Wybrzeża", 1990, nr 259.
26 A. Jackiewicz, „Życie Literackie", 1963, nr 24.
27 A. Wajda, „Trybuna Ludu", 1962, nr 248.
28 A. Wirth, „Nowa Kultura", 1963, nr 12.
29 J. Szczawiński, „Kierunki", 1963, nr 19.
30 R. Szydłowski, „Trybuna Ludu", 1963, nr 75.
31 J. Szczawiński, dz. cyt.
32 W. Czapińska, „Ekran", 1963, nr 14.
33 A. Wajda, dz. cyt.
34 K. Puzyna, „Polityka", 1970, nr 8.
35 A. Wajda, „Teatr", 1974, nr 14.
36 El. Żm., „Zwierciadło", 1970, nr 29.

[37] F.K.Z., „Szpilki", 1970, nr 15.

[38] Tamże.

[39] Artykuł ten omawia inscenizacje w teatrze polskim. Warto jednak odnotować spektakle zagraniczne. W styczniu 1972 w Teatrze Sowriemiennik w Moskwie Wajda wystawił w swojej scenografii *Sticks and Bones* Davida Rabe. Rabe, uczestnik wojny w Indochinach, opisuje niemożność powrotu do normalnego życia amerykańskiego żołnierza walczącego w Korei. *„Kije i kocie" przypominały mi „Kapelusz pełen deszczu", który przed laty wystawiłem ze Zbyszkiem Cybulskim w roli głównej. „Kapelusz" kończył się akurat w tym miejscu, gdzie rozpoczyna się akcja „Kijów"*, A. Wajda, „Trybuna Ludu", 1972, nr 221. Wajda niezmiernie wysoko ocenił technikę aktorską i dyscyplinę zespołu. 8 III 1973 odbyła się premiera *Współnika* Dürrenmatta w Schauspielhaus w Zurichu. Wajdy na premierze nie było – nie mógł się zgodzić na daleko posunięte ingerencje Dürrenmatta w jego pracę i współreżyserowanie i opuścił Zurich. Premiera, za którą odpowiedzialność poniósł ostatecznie Dürrenmatt, spotkała się z mocno krytycznym przyjęciem.

[40] Por. W. Filler, „Express Wieczorny", 1976, nr 70.

[41] Program Teatru na Woli, Prac. Dokumentacji IS PAN.

[42] E. Wysińska, „Kultura", 1976, nr 15.

[43] R. Szydłowski, „Życie Literackie", 1976, nr 15.

[44] E. Wysińska, dz. cyt.

[45] Tamże.

[46] J. Kłossowicz, „Literatura", 1976, nr 14.

[47] M. Fik, dz. cyt., s. 235

[48] *Wajda mówi o sobie*, wstęp, wybór, oprac. W. Wertenstein, Warszawa 1991, s. 241.

Z warszawskiego dziennika...

Warszawa, czerwiec 1979

SIR JOHN GIELGUD

Jeden z członków ekipy operatorskiej, który znał kilka słów po angielsku, wtajemniczył mnie, po paru dniach mojego tu pobytu, że kiedy dowiedzieli się, że przyjeżdżam z Londynu, aby grać w tym polskim filmie, wszyscy w ekipie byli cokolwiek przerażeni perspektywą mojego tu przybycia. Zapewniłem go, że nikt nie mógł być bardziej pełen niepokoju niż ja sam. Jednak obecnie, kiedy mamy za sobą trzy tygodnie wspólnej pracy, już potrafiłem się odnaleźć w nowej sytuacji, natomiast doświadczenia, jakich tu doznałem, stały się jednymi z najbardziej fascynujących w mojej karierze.

Otaczający mnie Polacy są bezgranicznie uprzejmi, wrażliwi i pracują z ofiarnym entuzjazmem. Problemy techniczne są tu natomiast znaczne, szczególnie z taśmą filmową, która importowana ze Stanów Zjednoczonych, jest bardzo kosztowna. Stąd niewielka liczba powtarzanych ujęć przewidziana dla poszczególnych scen. Niejednokrotnie zdjęcia odbywały się ręcznymi, reporterskimi kamerami, najczęściej we wnętrzach naturalnych, bez większego rwetesu i sztywnych założeń, jak tylko było to możliwe, natomiast skutecznie. Nie dysponujemy aktorami-dublerami, każdy z ekipy, nawet sam reżyser, pomaga w ich zastępstwie. Cała ekipa zdaje się wzajemnie zaprzyjaźniona i pełna troski, aby działać, często bez drobiazgowego planu, z niezwykłą szybkością i wzorowym spokojem.

Wygląda na to, że mój własny głos w *Dyrygencie* pozostanie tylko w wersji dla Zachodu. W filmie tym gram tytułową rolę polskiego maestro orkiestry symfonicznej o podobnej jak Toscanini światowej sławie. Inne głosy będą dubbingowane dla zachodniej widowni, podczas gdy w oryginalnej, krajowej wersji głos mój będzie naśladowany przez polskiego aktora.

Ponoć Andrzej Wajda po ujrzeniu mnie w filmie Alaina Resnais'go *Opatrzność* (w którym grałem przed trzema laty) zdecydował się na powierzenie mi tej ciekawej roli. Wiodącą postać kobiecą gra wrażliwa i czarująca aktorka (Krystyna Janda – S.F.O.), która występowała w dwu ostatnich filmach Wajdy, *Bez*

znieczulenia i *Człowiek z marmuru*. Szokująco przypomina mi Margaret Leighton z okresu młodości. Jej młody małżonek (Andrzej Seweryn – S.F.O.) gra jedną z głównych ról męskich – młodego dyrygenta z wielkimi ambicjami. Występuje on również ze swą żoną w teatrze. Mam zamiar zobaczyć ich oboje w znakomitej, podobno, inscenizacji *Mewy* Czechowa, gdzie kreują postacie Niny i Konstantego. Sztuka ta jest w repertuarze tego teatru od dwu lat. Udział w filmie zabiera im cały dzień, teatr – dwa lub trzy wieczory w tygodniu. Obok tej podwójnej pracy młody człowiek występuje okazjonalnie w serialu TV, a jego żona śpiewa po występach teatralnych, raz lub dwukrotnie w czasie miesiąca, w kabarecie.

Żadne z nich, oczywiście (!? – S.F.O.) nie mówi po angielsku; jestem więc niezmiernie wdzięczny za nieustającą gotowość mojej uroczej tłumaczki.

Młode małżeństwo ma rozkoszną 4-letnią córeczkę, która przychodzi od czasu do czasu na zdjęcia i przysiada obserwując z uwagą, jak ja usiłuję dyrygować, i to zaledwie po czterodniowym, błyskawicznym kursie, przeprowadzonym przez muzyka-profesjonalistę. *Piąta Symfonia* Beethovena jest wykonywana przez sześćdziesięcioosobową orkiestrę; muzycy nagradzają mnie uderzeniami smyczków o swe pulpity, kiedy udaje mi się utrzymać trafnie i dokładnie kilka taktów i uśmiechają się wyrozumiale, kiedy popełniam błędy.

Wajda jest dynamiczną osobowością; całkowicie skoncentrowany i bezpośredni w działaniu. Zdarzało się raz lub dwa razy, kiedy był tak bardzo zmęczony, że znajdowałem go skulonego w kącie, na krześle lub wprost na podłodze, gdzie mógł zdrzemnąć się, chrapiąc dźwięcznie przez kilka minut, aby następnie włączyć się do akcji z odnowioną energią.

Jego metody reżyserii wymagają od aktora szybkich decyzji i bystrego działania, jako że musiałem improwizować w dobrej wierze, adaptując i zapamiętując moje wejścia dialogowe tuż przed rozpoczęciem zdjęć. Nie było to łatwe, zwłaszcza że podane w scenopisie dialogi były napisane w niemożebnie dosłownej, literalnej angielszczyźnie. Także musiałem nabrać wprawy w wysłuchiwaniu z czuciem polskich dialogów wypowiadanych przez innych aktorów oraz znaleźć sposób na zasygnalizowanie, że zaczyna się moje wejście do rozmowy, jak również moja replika na zakończenie ich kwestii.

Pracowaliśmy w dużej sali widowiskowej, znajdującej się na terenie wojskowych koszar pod Warszawą, z udekorowanym sklepieniem i imponującymi schodami wiodącymi do środka. Przebywaliśmy w zakurzonych rejonach przedmieść, pośród tłumu szkolnych uczniów, wypatrujących nas i upominających się o autografy w uprzejmych ukłonach i dygach. Byliśmy w różnych pokojach hotelowych, w holu zaprojektowanego przez Szwedów banku (zapewne w gmachu „Intraco" – S.F.O.), który służył nam za scenerię Carnegie Hall w Nowym Jorku. Jeden dzień spędziliśmy w budynku ambasady amerykańskiej wypożyczonym do zdjęć – był to niezwykły gest gospodarzy wobec Wajdy. We wnętrzu kręciliśmy scenę rozgrywającą się w mojej (wg scenopisu – S.F.O.) amerykańskiej, wiejskiej posiadłości.

W czasie ostatniego tygodnia filmowania przybył do Warszawy papież Jan Paweł II. W tymże czasie zatelefonował do mnie korespondent „New York Timesa" z prośbą o wywiad ze mną i Andrzejem Wajdą. Wajda przy okazji zaangażował go do statystowania w jednej z „amerykańskich" scen. My z kolei mieli-

śmy niebywałe szczęście, ponieważ ów reporter zaoferował mi swój pokój w hotelu „Victoria" na placu Zwycięstwa (obecnie Józefa Piłsudskiego – S.F.O.), gdzie z Wajdą i jego małżonką spędziłem niezapomnianą niedzielę, obserwując papieską mszę celebrowaną wobec niebywale tłumnie zgromadzonych 250 tysięcy ludzi, stojących w oślepiających blaskach słońca. W czasie trwającej pół godziny homilii papieskiej zebrany tłum przerywał ją wybuchającymi gwałtownie oklaskami, niekiedy trwającymi nawet dziesięć minut, i spontanicznie podejmowanym śpiewaniem.

To wyjątkowe przeżycie było punktem kulminacyjnym mojego tu pobytu i zarazem dawało mi niepospolite doświadczenie w pracy nad filmem pod kierownictwem obdarzonego twórczą wyobraźnią reżysera. Mogę tylko mieć nadzieję, że rezultaty będą tak fascynujące, jak zapowiadały się w czasie naszej współpracy.

SIR JOHN GIELGUD
Tłum. STANISŁAW F. OZIMEK

Druk za: „Films and Filming", grudzień 1979.

Skrócona bibliografia

KSIĄŻKI ANDRZEJA WAJDY

Powtórka z całości. Oficyna Literacka 1986 i Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1989, ss. 92 oraz tłumaczenia: A. Wajda: *Un cinéma nomme desir,* tłum. z jęz. pol. K. Jeleński. Editions Stock, Paris 1986; A. Wajda: *Meine Filme,* tłum. z jęz. franc., H.-J. Hartstein. Benziger Verlag AG Zürich, ss. 109, il; A. Vajda: *Film zvani želja.* (Biblioteka Grifon), tłum. z jęz. pol., P. Vujičić. Narodna Knjiga, Beograd 1988, ss. 159; A. Wajda: *Sinema ve Ben,* tłum. z jęz. franc., F. Ant. AFA Yayinlari, Istanbul 1993, ss. 158, il. Ponadto książka ukazała się w odcinkach w „Dialogu" 1986, pt.: *Kino – moja miłość.*

M. Karpiński, A. Wajda: *Dostojewski – teatr sumienia.* Warszawa 1989.

WYPOWIEDZI ANDRZEJA WAJDY

A. Wajda, K. Nałęcki, *Kompozycja obrazu w filmach dźwiękowych Eisensteina*, „Kwartalnik Filmowy", nr 8, 1952.

Dziennik reżysera, „Teatr i Film", 15 IV 1957.

Twórcy o polskiej szkole filmowej, „Przegląd Kulturalny", nr 15, 1959.

Popioły – przykład mej estetyki, „Kwartalnik Filmowy", nr 4, 1966.

Andrzej Wajda o „Popiołach" przed premierą, „Kino", nr 1, 1966.

Ranga filmu w Polsce. Dyskusja historyków filmu, aktorów i reżyserów, „Kino", nr 1, 1966.

Krajobraz po bitwie. Streszczenie filmu według opowiadania T. Borowskiego, „Kino", nr 5, 1970.

O „Lotnej", domu rodzinnym, okresie wojny i studiach, „Kino", nr 3, 1973.

Kogo posłać do kata? „Kino", nr 7, 1975.

Temat współczesny. Dyskusja polskich twórców filmowych, „Kino", nr 12, 1975.

Coś jasnego, „Gość Niedzielny", 20 III 1977

T. Szyma (oprac.), *Znaleźć kształt dla dobra*, „Tygodnik Powszechny", 6 I 1985.

...Jakby życie było zdradą, „Tygodnik Powszechny", 27 I 1985 (rozmowa M. Janion, W. Terleckiego, W. Załewskiego, A. Wajdy).

Filmy, których nie zrobiłem, „Film na świecie", nr 320-321, 1985.

„Kino", moje przeznaczenie (4), „Dialog", nr 3, 1987.

Byłem w kinie..., „Tygodnik Powszechny", nr 39, 1988.

Komuno wróć, „Gazeta Wyborcza", 13-14 X 1990.

Film i „Polityka", „Gazeta Wyborcza", 24 VII 1991, (wystąpienie A. Wajdy w monachijskim Ratuszu 7 VII 1991).

Po co artysta wyrusz w świat, „Kino", nr 2, 1992.

Spacery po Luwrze, „Zeszyty Literackie", I 1994.

„Muzyka na skrzypce"... Wajdy, „Nowa Europa", 17 II 1995 (wystąpienie z okazji wręczenia A. Wajdzie nagrody „Artura").

Pułapka złudnej wolności. Kino wczoraj i dziś, „Tygodnik Powszechny", nr 29, 1995.

Nieograniczona wolność chłopca z rewolwerem, „Więź", nr 8, 1995.

Destroying the Common Place, „Films and Filming", nr 2, 1961.

I met Happy People, „Poland", nr 6, 1978.

Ich sollte irgendwelche hellen Dinge machen. Vortrag vor Alumnen des Priesterseminars in Krakau, „Film-Korrespondez", nr 12, 1978. Przedruk (w:) „Petrusblatt", 13 V 1979, West-Berlin.

Warum ich den Film gemacht habe? Informationsbroschüre „Einladung zur Besichtigung von innenraümen, „Polytel International", Hamburg.

Wajda parle de ses debuts, „Positif", nr 25/26, 1957.

Vers l'universel et le moderne en art, „Jeune Cinéma", nr 23, V 1967. Tłum. z: „Cine Cubano", nr 9.

J. Fuksiewicz, *Le Cinéma Polonais (Kino polskie).* Wstęp: A. Wajda. Editions du Cerf, Paris 1989, ss. 198, il.

Istorija i sovremennost', „Iskusstvo Kino", nr 12, 1975.

Sovetskomu kinematografu 60-let, „Isskustvo Kino", nr 8, 1979.

WYWIADY

L. Pijanowski, *Reżyser filmowy o sobie*, „Teatr i Film", nr 4, 1958.

B. Michałek, *Mówi Andrzej Wajda*, „Kino", nr 1, 1968.

„Radar", nr 3, 1968 oraz „Die Welt", 17 VIII 1968.

„Kino", nr 9, 1968.

B. Janicka, „Film", nr 11, 1969 i „Film", nr 42, 1969.

Z. Jastrzębska, *O pracy w teatrze mówi Andrzej Wajda*, „Filipinka", 12 IX 1971.

Nowe funkcje twórcy kina. Dialog Andrzeja Wajdy i Grigorija Czuchraja, „Sztandar Młodych", 11-12 IX 1971.

U. Biełous, *Teatr i kino reżyseruję tak samo..* „Kultura", nr 2, 1972.

Reżyser filmowy i świat współczesny. Rozmowa A. Wajdy i R. Polańskiego (1969, Mar del Plata), „Kino", nr 2, 1972; franc. „Jeune Cinéma", nr 91, 1975; wł. „Filmcritica", nr 223, 1972.

W. Wertenstein, *Pierwsze spotkanie z zespołem „X"*, „Magazyn Filmowy", nr 18, 1972.

Zwierzenia Andrzeja Wajdy, „Kurier Polski", 21 IX 1972.

Pożegnanie Wajdy z kinem, „Słowo Powszechne", 13 X 1972.

Andrzeja Wajdy wizja teatru przyszłości, „Nowiny Rzeszowskie", 7 X 1972.

B. Janicka, *Tamten marsz na Belweder*, „Film", nr 6, 1992.

M. Szengielewicz, *Trzy oblicza Andrzeja Wajdy*, (w:) „Kurier Polski", 29 XII 1972, przedruk z: „Sovietskaja Kultura", 1972.

T. Krzemień, *Nie powiedziałem ostatniego słowa w filmie..*, „Kierunki", 17-24 XII 1972.

W. Kubicki, *Z Wajdą w Moskwie*, „Przekrój", nr 1448, 1973.

M. Marszałek, *Już po „Weselu"... i co dalej?*, „Ekran", nr 9, 1973.

A. Michalski, *„Wesele" – zawsze uważałem, że jest napisane dla kina*, „Ilustrowany Kurier Polski", 29 VI 1973.

J. Kłossowicz, *Serial o Chopinie*, „Literatura", nr 35, 1973.

A. Ogorzałek, *Pojedynek na słowa*, „Gazeta Krakowska", 28 XI 1973.

Wajda podsłuchany, „Nadodrze", nr 25/26, 1973 – 1974.

W. Wertenstein, *Na planie „Ziemi obiecanej"*, „Kino", nr 5, 1974.

S. Wyszomirski, *O kinie dnia dzisiejszego mówi Andrzej Wajda*, „Express Wieczorny", 16 VII 1974.

M. Oleksiewicz, *Stawiam pytania sobie i innym*, „Kultura", nr 29, 1974.

W. Wertenstein, *Daleko od Europy*, „Film", nr 49, 1974.

T. Sojkowa, *Moja egzystencja zależy od literatury...* „Dziennik Zachodni", 15-16 III 1975.

J. Radomińska, *Robię filmy, które sam chciałbym zobaczyć*, „Kulisy", 30 III 1975.

M. Marszałek, *Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, „Literatura", nr 40, 1975.

J. Urban, *Misja*, „Polityka", nr 47, 1975.

A. Markowski, *Nigdy więcej literatury*, „Kultura", nr 24, 1976.

M. Dipont, *Z Andrzejem Wajdą o rodowodzie*, „Gazeta Współczesna", 17-18 VII 1976.

Są filmy, których nikt za nas nie zrobi, „Dziennik Bałtycki", 10-11 IX 1977.

T. Krzemień, *Ostatnie miejsce, w którym ludzie ze sobą rozmawiają*, „Kultura", nr 44, 1977.

Związki z rosyjską literaturą, „Przyjaźń", nr 3, 1978.

J. Bereda, *Teatralne eksperymenty i filmowe zamierzenia*, „Kurier Polski", 15 VI 1978.

J. Pawlas, *Film jest idealnym pretekstem do rozmów o naszym świecie*, „Echo Dnia", 16-17 IX 1978.

J. Pawlas, *Lubię swoich bohaterów...* „Tygodnik Kulturalny", nr 52-53, 1978.

M. Dipont, *Robię filmy, które sam chciałbym zobaczyć*, „Kino", nr 2, 1979.

M. Pawlukiewicz, *Aby być wiernym autorowi, trzeba go zdradzić*, „Kultura", nr 12, 1979.

M. Małatyńska, *Musimy sami o sobie opowiedzieć*, „Życie Literackie", nr 15, 1979.

K. Nastulanka, *Praca jest najzdrowszym narkotykiem*, „Przekrój", nr 1803, 1979.

Spotkanie z Wajdą, „Przegląd Katolicki", nr 5, 1987.

E. Berberyusz, *Wajda i Japonia*, „Tygodnik Powszechny", nr 28, 1987.

S. Alpierina, *Andrzej Wajda en face i z profilu*, „Rzeczywistość", 18 XII 1988, przedruk z: „Nowe Czasy" 48/88.

Dwugłos Wajda – Korotycz. Rozmowa A. Wajdy z redaktorem naczelnym pisma „Ogoniok" W. Korotyczem, „Rzeczywistość", 19 II 1989.

Andrzej Wajda w „Powszechnym", „Przegląd Katolicki", nr 17, 1989.

Andrzej Wajda – wziąć udział, „Film", nr 17, 1989.

Autoportret Andrzeja Wajdy, „Życie Warszawy", 4 V 1989.

W. Skulska, *Zawierzyć fantazji*, „Przekrój", nr 2293, 1989.

L. Bójko, *Sprawa życia i śmierci*, „Gazeta Wyborcza", 3 VIII 1989.

C. Dondziłło, *Dzisiaj jest inaczej*, „Film", nr 33, 1989.

R. Przybyłowska, *Andrzej Wajda, Nie musimy się wstydzić naszego kina*, „Gazeta Wyborcza", 7 II 1990.

G. Korzeniowska, *Sztuka może być arystokratyczna*, „Sztandar Młodych", 15 V 1990.

W. Wertenstein, *Spojrzenie wstecz*, „Życie Warszawy", 15-16 XII 1990.

L. Arend, *...najmocniej bije mi serce do polskiej sztuki*, „Życie Warszawy", 16-17 III 1991.

M. Dipont, *Szedłem razem z wydarzeniami*, „Życie Warszawy", 11-12 V 1991.

K. Gucewicz, *Powrót Papy! Andrzej Wajda znów na planie*, „Express", 21 X 1991.

M. Wronkowska, *Był z marmuru i żelaza, będzie z krwi i kości*, „Kurier Polski", 1 IV 1992.

J. Lutomski, *Życie przetrzepało...* „Rzeczpospolita", 12-13 XII 1992.

B. Hollender, *Bronię Dąbrowskiego*, „Rzeczpospolita", 6 X 1994.

A. Stefopulos, *Inne kino*, „Panorama", nr 48, 1994.

J. Piekarczyk, *Japonia pod Wawelem*, „Przekrój", nr 48, 1994.

B. Hollender, *Przyszłość na wyciągnięcie ręki*, „Rzeczpospolita", 22-23 VII 1995.

M. Piskorz, *Odwróciłem się od przeszłości*, „Ekran", nr 11, 1995.

K. Bielas, *Coraz więcej wolno*, „Gazeta Wyborcza", 2 II 1996.

M. Małatyńska, *Siedmioramiennie*, „Tygodnik Powszechny", nr 9, 1996.

Z. Pietrasik, *Na moich warunkach*, „Polityka", nr 10, 1996.

Young Film (Warszawa), nr 1, 1960.

B. Michałek, C. McArthur (wydawca), *Andrzej Wajda. Polish Cinema*, London 1970.

B. Sulik, „The New Statesman", 1 VI 1973.

K. Korvin-Przybylska, „Literature/Film Quarterly", nr 1, 1977.

S. Janicki, T. Kotulla (wydawca), *Der Film: Materialien, Gespräche, Dokumente. Band 2, 1945 bis heute*. München, Piper 1964, ss. 345-396, z: S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa 1962.

T. Łubieński, „Polen", nr 7, 1975.

A. Markowski, *Literatur eignet sich nicht als Filmstoff*, „Film-Korrespondenz", nr 1, 1977.

W. Wertenstein, *Drei Schritte in die Zukunft*, „Film und Fernsehen", nr 1, 1977.

M. Dipont, *Privatleben und öffentliches Leben*, „Polen", nr 3, 1979.

K. Eberhardt, „Image et Son", nr 170/171, 1964.

S. Janicki, J. Sirodeau, „Positif", nr 74, 1966.

Wajda/Polański, *Faire des films en Pologne ou ailleurs*, „Jeune Cinéma", nr 91, 1975, przedruk z: „Kino", nr 2, 1972.

B. Michałek, *Entre „La Terre de la Grande Promesse" et „La Ligne d'Ombre"*, „Positif", nr 178, 1976.

S. Janicki, „Filmcritica", nr 202, 1969.

G. Go, *Living in Hope*, „Films and Filming", nr 5, 1975.

S. Summers, *„Hollywood is not for me – I'd rather make Polish Films"*, „Cinema", TV Today (London), 10 V 1975.

R. Hayman, *(Andrzej Wajda, życie i sztuka)*, „Times", 27 V 1972.

A. Kesch, „Die Welt"(Essen), 11 XI 1961.

„Ich hasse Filme über alltägliche Dinge". Fragen und Antworten auf einer Pressekonferenz in Hamburg, wiedergegeben von M. Delling, „Die Welt", 18 XII 1965.

M. Haarmann, „Kirche und Film", nr 3, 1966.

A. W. Mytze, „Frankfurter Rundschau", 18 VII 1970.

A. Wajda – G. Tschuchrai, *Ökonomie und Kunst in der Filmproduktion.* (Ein Dialog), „Sonntag", 29 VIII 1971.

„Cinema"(Zürich), nr 1, II 1973.

F. Hanck, *Theater ist heute viel lebendiger als Kino*, 3 II 1973.

M. Hanisch, *Zwischen den Fronten*, „Nürnberger Nachrichten", 3/4 V 1975.

M. Lachmann, *Mein tägliches Brot*, „Sonntag", nr 4, 1979.

F. Feemers, „Katholische Nachrichtenagentur", nr 61, 1979.

L. Heinrich, *Videorausch leert Kinosäle. Der Film- und Theater-Regisseur Andrzej Wajda über die Filmsituation in Polen*, „Oberösterreichische Nachrichten", 31 VII 1992.

J.-R. Rebierre, *Les films et les hommes. Wajda*, „Cinéma", nr 45, 1960.

M. Martin, „Cinéma", nr 70, 1962.

Y. Baby, „Le Monde", 4 i 8 I 1963.

M. Ciment, B. Cohn, „Positif", nr 123, 1971.

P. Haudiquet, „Image et Son", nr 249, 1971.

P. Sery, „Le Monde", 18 III 1971.

D. Maillet, „Cinématographe", nr 6, 1974.

J.-L. Douin, „Telerama", 13 V 1975.

J.-L. Passek, „Cinéma", nr 208, 1976.

P. Haudiquet, „Image et Son", nr 305, IV 1976.

M. Tessier, „Ecran", nr 46, 1976.

R. Grelier, „Image et Son", nr 333, 1978.

J. Demeure, H. Niogret, „Positif", nr 211, X 1978.

J.-L. Douin, *La colère d'Andrzej Wajda*, „Telerama", 17 X 1979.

„Filmcritica", nr 193, XII 1968, przedruk z: „Kino", nr 9, 1968.

PUBLIKACJE DOTYCZĄCE ANDRZEJA WAJDY I JEGO TWÓRCZOŚCI

KSIĄŻKI

B. Mruklik, *Andrzej Wajda*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe (Biblioteka „X Muzy"), 1969, ss. 129, filmografia.

M. Karpiński, *Andrzej Wajda – teatr*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1980, ss. 145, il., teatrografia.

Andrzej Wajda. 30 filmów z lat 1954-1985, Katalog wystawy. Oprac. J. Uszyński, Warszawa, Polska Federacja DKF. DKF „Kwant", 1986, ss. 17, filmografia.

T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Uniwersytet Śląski, Katowice, 1987, ss. 232

Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty, Wstęp, wybór i opracowanie W. Wertenstein. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, ss. 310, il.

Wajda. Filmy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996, ss. t.I 264, t. II 308, il.

M. Karpiński, *Teatr Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1991, ss. 200, il.

Andrzej Wajda, Filmoteka Narodowa, Warszawa, 1991, ss. 32, il.

C. McArthur, *Andrzej Wajda, Polish Cinema*, ABFI Education Department Dossier, London, December 1970, British Film Institut, ss. 60.

B. Michałek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, Tłum. E. Rothert. London/South Brunswick and New York, Tantivy Press/A.S. Barnes 1973, ss. 176, filmografia, il.

B. Sulik, *A Change of the Tack. Making The Shadowline*, London, British Film Institute 1976, ss. 120.

Andrzej Wajda, Praca zbiorowa, K. Eder, K. Kreimeier, M. Ratschewa, B. Thienhaus. Reihe Film 23, C. Hanser Verlag München, Wien 1980, ss. 262.

Andrzej Wajda – Science Fiction, Zürich, Filmstellen VSETH/VSU, 1990, ss. 174, il., filmografia, bibliografia.

H. Trinon, *Andrzej Wajda*. Paris, Editions Seghers 1964 (Coll. Cinéma d'aujourd'hui 26), ss. 190, filmografia, bibliografia.

M. Esteve (wydawca), *Andrzej Wajda, le romantisme en question*, Paris: Minard 1968 (Etudes cinématographiques 69-72), ss. 174, filmografia, bibliografia.

Andrzej Wajda, 1975 Section Cinéma-Maison des Arts et de la Culture de Créteil, ss. 63, il.

J.-L. Douin, *Wajda*, Paris, Editions Cana, 1981, ss. 214, il, bibliografia.

G. Curi: *Cenere e diamanti. Il cinema di Andrzej Wajda*, Edizioni c/o, Roma 1980, ss. 269, il.

M. Alcala, A. Pelayo, *Andrzej Wajda. Testigo y conciencia de un generation*, Valladolid 1972/Semana International de Cine de Valladolid, ss. 32, il.

M. Markovic Čemenko, *Andrzej Wajda*, Moskva, Iskusstvo 1964 i 1965, ss. 147, il., filmografia.

O. Vana, *Andrzej Wajda. Autor textu...* Praha 1971. Cesky filmowy ustav, Kino Ponrepo.

FRAGMENTY KSIĄŻEK, BROSZURY, WYDANIA SPECJALNE PERIODYKÓW

S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1962, ss. 71-89.

A. Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1979, ss. 173-184.

A. Werner: *Polskie – arcypolskie..., Wyd. NOWA, Warszawa 1987.*

„Film na świecie", nr 329-330, 1986, ss. 116, (numer w całości poświęcony Andrzejowi Wajdzie).

B. Sulik (opr.), *Andrzej Wajda, A Director*, London, John Player Lecture, Series 1970, ss. 8.

B. Sulik, *Introduction, Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy*, London, Lorrimer 1973 (Modern Film Scripts), ss. 7-25. „Cinema"(Zürich), nr 1 (73) rocznik 19. Spezialnummer Wajda.

E. Dziebowska, *Das Schaffen Andrzej Wajdas*, H. Herlinghaus, H. Baumert (wydawca), Jahrbuch des Films. Berlin (DDR), Henschelverlag 1964, ss. 133-147.

S. Kuszewski, *Andrzej Wajda, Zeitgenössischer polnischer Film*, Warszawa, Interpress 1978, ss. 58-61.

Andrzej Wajda, W. Baszkiewicz, J. Giżycki, S. Grzelecki, T. Kołaczkowski, B. Michalek, L. Pijanowski, J. Płażewski, *La Cinématographie Polonaise*, Varsovie, Editions Polonia 1962, ss. 40-43.

L. Anderson, *Three to Cheer for*, W. Whitebait (wydawca) „International Film Annual", nr 2. London, Calder 1958, ss. 79-86.

N. Morris, *The Uses of History, Eastern Europe*, R. Hughes (wydawca), Film Book 2, Films of Peace and War. New York, Grove Press 1962, ss. 134-142.

E. Rhode, *Andrzej Wajda, The Tower of Babel, Speculations on the Cinema*, London, Weidenfeld & Nicholson 1966, ss. 171-186.

C. McArthur (wydawca), *Andrzej Wajda, Polish Cinema*, London, British Film Institute Education Department Dossier 1970, ss. 60, filmografia.

fel (Felix Bucher), *Andrzej Wajda*, „Film 63 Dokument" nr 1. Zürich, April 1963.

„Der Spielfilm im ZDF", nr 2 (Mainz), 1977.

K. Kirschner, *Andrzej Wajda, Asche und Diamant. Die Geschichte des polnischen Spielfilm von 1899 bis 1976*, Erlangen, (Eigenverlag) 1977. (Erlanger Beiträge zur Medientheorie und - praxis, Sonderheft 1977), ss. 60-66.

M. Hanisch, *Andrzej Wajda, Auf dem Weg zur Gegenwart*, H. Knietzsch (wydawca), Prisma. Kino – und Fernschalmanach, nr 10, Berlin (DDR), Henschelverlag 1979, s. 207-237.

Andrzej Wajda polnischer Regisseur und Senator, Munzinger-Archiv/Internat, Biograph. Archiv 37/91, K 010202-6 WaNOE, s. 1-3.

Wajda, Andrzej, w: *Lexikon Theater International*, J. Ch. Trilse-Finkelstein, K. Hammer, Henschel Verlag, Berlin 1995, ss. 971-972.

O. Barrot, J.-P. Jeancolas (wydawca), *Andrzej Wajda*. Créteil, Maison des Art et de la Culture de Créteil – Section Cinéma. 1975, s. 64.

„L'avant-scene du Cinéma", nr 239/240, I 1980.

I. Nemeskürty, *Andrzej Wajda*, A „Filmmüveszet nagykorusaga", Budapest, Gondolat 1966, s. 521-545.

O. Vana, *Andrzej Wajda*. Praha, Pub. odd. Cesk. Film. ust. 1971, ss. 8, il.

C. Čertok, *Wajda – 71*, „Ekran", *Obozrenie kinogoda 1971-72*, Moskva, „Iskusstvo 1972", s. 153-160.

M. Lichm (wydawca), *Il cinema nell' Europa dell'est 1960- 1977, il cinema di stato i suoi artisti*, Venezia, Marsilio Editori 1977.

ARTYKUŁY OGÓLNE

K. Eberhardt, *Portrety w miniaturze, Wajda*, „Film", nr 4 (894), 1966.

M. Hopfinger, *Eros Spętany*, „Kino", nr 8, 1972.

A. Szczypiorski, *Wajda*, „Polityka", nr 40, 1972.

S. Marczak-Oborski, „Kino", nr 11, 1972.

A. Ledóchowski, *Skurcz serca*, „Magazyn Ilustrowany", nr 8, 1973.

Reżyser wielkiej miary, „Echo Krakowa", 13-14 VII 1974.

M. Karpiński, *Przejąć, wzburzyć, zmusić do myślenia*, „Sztandar Młodych", 20 VII 1974.

A. Ledóchowski, *Zawsze współczesny*, „Tygodnik Kulturalny", nr 29, 1974.

KTT, *Poparcie dla Hugo Kołłątaja*, „Kultura", nr 6, 1975.

K. T. Toeplitz, *Zachwyty i obawy*, „Miesięcznik Literacki", nr 3, 1975.

B. Czeszko, *Firma Andrzej Wajda – Spółka z Całkowitą Odpowiedzialnością*, „Kultura", nr 11, 1975.

J. Putrament, *Wajda*, „Literatura", nr 21, 1975.

A. Kuśniewicz, *Neoromantyzm?*, „Kino", nr 6, 1975.

A. Jackiewicz, *Wajda*, „Życie Warszawy", 19 -20 VII 1975.

K. Żorański, *Wojciech Pszoniak*, „Kino", nr 9, 1975.

Z. Trziszka, *Wielki nieśmiały*, „Fakty", nr 42, 1975.

K. Mętrak, *Krytycy pod kopułą cyrku, bezradni?* „Kino", nr 11, 1975.

A. Markowski, *Wajda*, „Panorama Polska", nr 12, 1975.

Andrzej Wajda reżyser filmowy i teatralny, z jego nazwiskiem związane są najwybitniejsze osiągnięcia polskiej kinematografii, „Ekran", nr 2, 1976.

M. Malatyńska, *Obecność*, „Życie Literackie", nr 13, 1976.

A. Tatarkiewicz, *Wajda i literatura*, „Film", nr 43, 1978.

(cis), *„Kowadło" dla A. Wajdy*, „Gazeta Południowa", 8 III 1979.

J. Ciechowicz, *Kilka zdań o malarstwie Andrzeja Wajdy*, „Tygodnik Powszechny", nr 17, 1985.

A. Jackiewicz, *Wajda a polskie społeczeństwo*, „Film", 6 IV 1986.

A. Tatarkiewicz, *Gwiazdozbiór Wajdy*, „Polityka", nr 5, 1987.

K. Mętrak, *Spotkanie*, „Radar", nr 9, 1987.

A. Helman, *Z polskich źródeł*, „Film", nr 21, 1988.

A. Ledóchowski, *... a to Polska właśnie. Andrzeja Wajdy pejzaże filmowe*, „Film", nr 52, 1988.

Prawdy ucukrowane i objawione, „ITD.", nr 51, 1988.

Spotkanie z Andrzejem Wajdą, „Rzeczpospolita", nr 89, 1989.

A. Michnik, *Pytania do Andrzeja Wajdy*, „Tygodnik Powszechny", nr 2, 1989.

K. Sobolewski, *Człowiek z popiołu i z diamentu*, „Za i przeciw", nr 27, 1989.

T. Sobolewski, *Portret Wajdy*, „Gazeta Wyborcza", 3 VIII 1989.

S. Rodziński, *Autoportret Andrzeja Wajdy*, „Tygodnik Powszechny", nr 32, 1989.

J. Niecikowski, *Tajemnica Wajdy*, „Film", nr 35, 1989, (o książce Andrzeja Wajdy *Powtórka z całości*).

B. Henkel, *Budzenie Człowieka*, „Panorama Polska. Nasza Ojczyzna", nr 10, 1989.

A. Ciesielski, *Całe bogactwo talentów. Festiwal twórczości Andrzeja Wajdy w Antwerpii*, „Życie Warszawy", 24 XI 1989.

M. Dipont, *Kino Andrzeja Wajdy*, „Życie Warszawy", 21 XII 1990.

S. Zawiśliński, *Raptularz* (6), „Trybuna", 2 I 1991.

K. Mętrak, *Portret artysty z czasów różnych*, „Film", nr 8, 1992.

S. Meller, *Wajda, historiozof, a może medium?* „Dialog", nr 6, 1992.

B. Hollender, *Dowódca i poeta*, „Rzeczpospolita", 23 XII 1994.

P. Michałowski, *Wielki romantyk polskiego kina*, „Gazeta Rolnicza", 29 I 1995.

M. Małatyńska, *Obecność*, „Tygodnik Powszechny", nr 7, 1995.

E. Wieczorek, *Wajda w Złotych Promieniach*, „Gazeta Wyborcza", 5 VI 1995.

T. Stefańczyk, *Gest wspaniałej rozrzutności*, „Wiadomości Kulturalne", nr 5, 1996.

M. Rudnicki, *Człowiek z celuloidu*, „Sztandar Młodych", 1-3 III 1996.

Z. Wyszyński, *70. urodziny Andrzeja Wajdy*, „Czas Krakowski", nr 10, 1996.

Andrzej Wajda – dowódca i poeta, „Kurier Polski", 13 III 1996.

P. Szulkin, *Szanowny Panie Andrzeju*, „Wiadomości Kulturalne", nr 11, 17 III 1996.

H. Karolak, *Scenariusz dla Wajdy*, „Sukces", nr 6, 1996.

B. Janicka, *Andrzej Wajda's Personal Cinema*, „Film Polski", nr 5, 1970.

O. Sobański, *An Unusual Duet – Andrzej Wajda and Daniel Olbrychski*, „Film Polski", nr 3, 1975.

J. Szymanski, *Schauspiel und Regie*, „Polnische Wochenschau", nr 8, 1975.

K. T. Toeplitz, *Begeisterung und Befürchtungen*, „Polnische Wochenschau", nr 15, 1975.

J. Płażewski, *Wajda et l'école du réalisme subjectif*, „Cahiers du Cinéma", nr 96, 1959.

B. Michałek rozmawia z Aleksandrem Ściborem-Rylskim, Kazimierzem Brandysem, Tadeuszem Łomnickim. Program Radio-Television Belge. Fragment wydrukowany: Hadelin Trinon, *Andrzej Wajda*, Paris, 1964.

S. Marczak-Oborski, *Un envoûtement polonais*, „Positif", nr 156, 1974, przedruk z: „Kino", nr 11, 1972.

J. Płażewski, *Wajda et Zanussi*, „Ecran", nr 35, 1975.

L. Anderson, *A New Talent*, „The Living Cinema", nr 3, Summer 1957.

Andrzej Wajda, Putting Poland on the Map, „Films and Filming", nr 6, 1960.

C. Higham, *Grasping the Nettle. The Films of Andrzej Wajda*, „Hudson Review", Autumn 1965.

R. Hayman, *Andrzej Wajda, Life and the Arts*, „The Times", 27 V 1972.

I. Dombrowski, „Hamburger Abendblatt", 22 III 1964.

Ch. Rachtermann, „Neue Rhein-Zeitung"(Düsseldorf), 24 XI 1965.

B. Jeremias, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 28 VIII 1971.

F. Hanck, *Zeichen einer zerstörerischen Macht*, „Vorwärts", 1971.

K. Aeschbach, *Andrzej Wajda – polnischer Film par exellence*, „Cinema"(Zürich), nr 1 (73).

ms, *Andrzej Wajda – Romantiker und Überwinder der Romantik*, „Neue Zürcher Zeitung", 3 II 1973.

M. Schaub, *Ein Regisseur ohne Angst vor „großen Wirkungen"*, „Tagesanzeiger" (Zürich), 5 II 1973.

G. Koch, *Traumata eines polnischen Intellektuellen*, „Frankfurter Rundschau", 26 IX 1973.

G.M., *Retrospektive, Andrzej Wajda*, „Filmspiegel" (Berlin DDR), nr 22, 1973.

B. Jeremias, *Polnische Elegie. Protokoll eines Monologs von Andrzej Wajda*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 6 XI 1973.

L. Erdmann, *Daniel Olbrychski*, „Filmwissenschaftliche Mitteilungen" (Berlin DDR), nr 2, 1976.

eu (Elisabeth Uhländer), *Film im Fernsehen nur ein Fragment*, „(Katholischer) Filmdienst", nr 26, 1976.

M.a Stütz, „Deutsche Volks Zeitung", 3 II 1977.

E.-M. Bader, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 22 VII 1977.

A. Williams, „Polen", nr 7, 1977.

G. Agde, *Blick in Wajdas Werkstatt*, „Filmspiegel", nr 2, 1979.

J. Chevallier, *Wajda et l'adolescence*, „Image et Son", V/VI 1959.

P. Leutrat, *Wajda, une nouvelle dimension poétique*, „Cinéma", nr 71, 1962.

P. Davay, *Un cinéma de cendre et de diamant*, „Script" (Belgia), nr 8, 1963,

„Image et Son", nr 180/181, 1965.

J. Sicilier, *Wajda ou la difficulté d'être polonais*, „Télérama", 31 VII 1966.

G. Langlois, *Une peau neuve pour Andrzej Wajda*, „Les Lettres Françaises", 17 III 1971.

J. Delmas, *Andrzej Wajda....ou la fidélité*, „Jeune Cinéma", nr 76, 1974.

J. Frenais, *Entretien avec Daniel Olbrychski*, „Cinéma", nr 232, IV 1978.

Wajda et l'antisémitisme, „Le Monde", 9 II i 18 II 1979.

A. Garel, G. Gressard, *Daniel Olbrychski, le comédien, qui venait du froid*, „Ecran", nr 85, 1979.

V. Grousset, *Było lepiej..*, „Forum", nr 24, 17 VI 1990, przedruk z: „Le Figaro", 19 V 1990.

Due registi, „Cinema Nouvo", nr 108, 1957.

A. Svensson, *Heroism och opportunism. Wajdas och Munks nye filmer*, „Filmrutan", nr 4, 1960.

B. Forslund, S. Björkman, T. Manns, *16 Polacker*, „Chaplin" (Stockholm), 7, 1962.

T.M (Torsten Manns), *Reaktionär regissör, Wajda pa Stockholmbesök*, „Chaplin", nr 63, 1966.

Eget ljud – och andras, „Chaplin", nr 6, 1975.

L. Saitta, *Andrzej Wajda e la crisi di una generazione*, „Rivista del Cinematografo"(Rom), nr 1, 1972.

S. Carlilic, *Il cinema di Andrzej Wajda*, „Rivista del Cinematografo", nr 7, 1972.

H. Marcos, J. L. Martinez Montalban, „Cinestudio" (Madrid), nr 108, 1972.

V. Arteta, „Cinestudio", nr 109, 1972.

F. Duarte, *Andrzej Wajda en Valladolid*, „Celuloide", nr 174, 1974.

Carlos Balgne, *Las fluctuaciones de Andrzej Wajda*, „Dirigido Por...", nr 40, I 1977.

I. Rubanova, *Bitva za mir – surovy*, „Iskusstvo Kino", nr 6, 1980.

ARTYKUŁY DOTYCZĄCE POSZCZEGÓLNYCH FILMÓW

POKOLENIE

Andrzej Wajda o filmie

Andrzej Wajda o swoim filmie, „Po prostu", nr 5, 1955.

scenariusz

Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy, „Modern Film Scripts", nr 38, London, Lorrimer 1973.

materiały

(marr), *Zanim „Pokolenie" wejdzie na ekrany*, „Życie Warszawy", 13 III 1954.

J. Eljasiak, *Na planie – „Staż kandydacki"*, „Sztandar Młodych", nr 139, 1954.

M. Gutman, *Jak zostałam aktorką*, „Świat", nr 26, 1954.

H. Drapella, *Łomnicki odmieniony*, „Trybuna Wolności", nr 57, 1954.

H.D., *Scenariusz „Pokolenia"*, „Trybuna Wolności", nr 57, 1954.

M. Kierczyńska, *O książce, z której film bierze początek*, „Trybuna Wolności", nr 57, 1954.

L. Bielski, *Okupacja widziana oczyma młodych*, „Głos Robotniczy", 16-17 X 1954.

A. W. Wysocki, *Przed premierą „Pokolenia"*, „Życie Warszawy", 6 XII 1954.

A. W. Wysocki, *Za kulisami „Pokolenia"*, „Świat", nr 1, 1955.

(L.), *We Wrocławiu „paliło się" warszawskie getto*, „Słowo Powszechne", nr 12, 1955.

W. Kozłowicz, *Zobaczyłem bardzo bliskich mi ludzi*, „Żołnierz Wolności", 28 I 1955.

R. Nazarewicz, *Odżywają wspomnienia o towarzyszach walki*, „Żołnierz Wolności", nr 23, 1955.

A. Bohdziewicz, *Przeciw żywotom niepokalanych*, „Głos Robotniczy", nr 31, 1955.

K. Kuc, *O nieustannym trudzie tworzenia*, „Głos Robotniczy", 5-6 II 1955.

J. Weychert, *Drugi plan – mała rzecz, ale jak cieszy...*, „Głos Robotniczy", 5-6 II 1955.

J. Durącz („Felek"), *Na kanwie „Pokolenia"*, „Sztandar Młodych", 9 II 1955.

J. Tarnopolski, *Spotkanie z odtwórcami głównych ról w filmie „Pokolenie"*, „Żołnierz Wolności", nr 55, 1955.

Studenci o „Pokoleniu", „Sztandar Młodych", nr 58, 1955.

Szansa – mówi Bohdan Czeszko, „Film", nr 10, 1974.

Bohater, który nie wie, że jest wzorem... mówi Tadeusz Łomnicki, „Film", nr 10, 1974.

M. Dipont, *Co nam zostało z tych lat*, „Życie Warszawy", 23-24 II 1980.

„Życie Literackie", nr 33, 1985.

wywiady z Andrzejem Wajdą

Zb. Boniecki, *O stażu kandydackim*, „Sztandar Młodych", nr 20, 1954.

L. Bukowiecki, *Zanim ujrzymy „Pokolenie"*, „Trybuna Robotnicza", nr 10, 1955.

recenzje

W. Prusek, *Film walczącej młodości*, „Gazeta Robotnicza", 24-30 I 1955.

W. Mach, *Warszawska Młoda Gwardia*, „Przegląd Kulturalny", nr 5, 1955.

B. Węsierski, *„Pokolenie"*, „Express Wieczorny", 27 I 1955.

W. Górnicki, *U nasz, na Woli..*, „Żołnierz Wolności", 28 I 1955.

L. Bukowiecki, *Udane dzieło młodych realizatorów*, „Żołnierz Wolności", 28 I 1955.

J. Kuryluk, *„Pokolenie"*, „Stolica", nr 5, 1955.

G. Lasota, *Pokolenie*, „Trybuna Ludu", 5 II 1955.

L. Lorentowicz, *Na podobieństwo ludzkie*, „Głos Robotniczy", 5-6 II 1955.

Z. Laskowski, *Start Młodych*, „Dziś i jutro", 6 II 1955.

L. Bukowiecki, *Dwa pokolenia*, „Dziennik Polski", 6-7 II 1955.

S. Morawski, *„Pokolenie"*, „Gazeta Krakowska", 8 II 1955.

J. Koprowski, *Co zarzucam młodym?* „Głos Robotniczy", 12-13 II 1955.

E. Krokosz-Złotnicka i W. Czaicki, *Spory o bohatera – ciąg dalszy*, „Gazeta Krakowska", 18 II 1955.

J. Łabędzki, *Jaś – bohater świadomy i zamierzony*, „Gazeta Krakowska", 18 II 1955.

B. Węsierski, *„Pokolenie"*, „Echo Krakowskie", 26 II 1955.

L. Rubach, *Wartościowy film młodych debiutantów*, „Nowiny Rzeszowskie", 5-6 III 1955.

St. G., *Miłość na ekranie*, „Życie Warszawy", 13-14 III 1955.

J. Kapsik, *Czyta miłość nudzi?* „Sztandar Młodych", 15 III 1955.

S. Chełstowski, *Pozytywny głos*, „Po prostu", nr 5, 1955.

G. Lasota , „Trybuna Ludu", nr 35, 1955.
K. T. Toeplitz, „Nowa Kultura", nr 6, 1955.
J. Płażewski, „Życie Literackie", nr 6, 1955.
S. Grzelecki, *Pokolenie walczące*, „Film", nr 10, 1974.

M. Hłasko, „Die Weltwoche", Zurych, 13 V 1968.

B. Michałek, „Kosmorama" (Stockholm), nr 33, 1958.

L. Anderson, „The New Statesman", 12 X 1957.
L. Anderson, „The Painter and Sculptor", 1958.
P. Dehn, „News Chronicle", 10 VI 1960.
P. Gibbs, „The Daily Telegraph", 11 VI 1960.
N. Hibbin, „The Daily Worker", 11 VI 1960.
C.A. Lejeune, „The Observer", 12 VI 1960.
D. Prouse, „The Sunday Times", 12 VI 1960.
D. Robinson, „The Financial Times", 13 VI 1960.
D. Hill, „The Tribune", 25 VI 1960.
„Films and Filming", nr 11, 1960.
J. L., „Monthly Film Bulletin", nr 318, 1960.
D. Austen, „Films and Filming", nr 10, 1968.
D. Paul, *Andrzej Wajda's War Trilogy*, „Cineaste", XX/4, 1994, s. 52-54, il., (USA).

A. Kyrou, „Positif", nr 21, 1957.
A. Bazin, „Cahiers du Cinéma, Paryż, VI 1957.
„Cinéma", nr 26, 1958.
M. Martin, „Cinéma", nr 65, 1962.
P. H. (Philippe Haudiquet), „La Saison Cinématographique 1962".
G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 170/171, 1964.
G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 180/181, 1965.

analizy

N., *Dyskusja o filmowym dwudziestoleciu*, „Film", nr 26, 1964.

B. Sulik, *Introduction, Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy*, London, Lorrimer 1973 (Modern Film Scripts), ss. 7-25.

„Cinema" (Zürich), nr 1 (73) rocznik 19. Spezialnummer Wajda.

C. Lewis, C. Britch, *Andrzej Wajda's War Trilogy, a Retrospective*, „Film Criticism", X/3, Spring 1986, ss. 22-35, il., (USA).

L. Macorelles, „Cahiers du Cinéma", nr 129, 1962.

J. Markulan, *Pervyj film Andrzeja Wajdy*, „Iskusstvo Kino", nr 1, 1965.

KANAŁ

Andrzej Wajda o filmie

„Kanał" już gotowy. Następnie „Wielki Bluff", „Stolica", nr 50, 1956.
Z notatek reżysera, „Teatr i Film", nr 4, 1957.

scenariusz

Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy. „Modern Film Scripts", nr 38, London, Lorrimer 1973.

materiały

„Kanał", „Twórczość", nr 3, 1956.
J. Pytlakowski, *W sprawie „Kanału" Stawińskiego*, „Twórczość", nr 5, 1956.
„Kanały" o Powstaniu Warszawskim, „Słowo Powszechne"", 22 VI 1956.
Tadeusz Janczar, „Stolica", nr 27, 1956.
(W), *„Kanał" film o powstaniu warszawskim*, „Stolica", nr 27, 1956.
W. Kozłowicz, *„Kanał" – czyli „Pokolenia" ciąg dalszy*, „Żołnierz Wolności", 16 VII 1956.
Z. Leszczyński, *Na Mokotowie*, „Kierunki", nr 15, 1956.
Powodzenie filmu „Kanał", „Kurier Lubelski", 3 IV 1958.
(stg), *Drugi triumf „Kanału"*, „Życie Warszawy", 1 V 1958.
„Kanał" na ekranach 19 krajów, „Wieczór Wybrzeża", 13 V 1958.
„Kanał" na ekranach 20 krajów, „Żołnierz Wolności", 13 V 1958.
(Sdr), *„Kanał" zdobywa Brukselę. Tydzień Filmów Polskich w Belgii zakończył się sukcesem*, „Kurier Polski", 29 V 1958.
„Kanał" w 100 kinach W. Brytanii, „Trybuna Ludu", 14 VI 1958.
R. Szydłowski, *Byłem na premierze „Kanału" w Kolonii (NRF)*, „Przekrój", nr 696, 1958.
R. Szydłowski, *„Kanał" w Kolonii*, „Sztandar Ludu", 23 VIII 1958.
R. Szydłowski, *Na marginesie niemieckich sukcesów „Kanału"*, „Trybuna Ludu", 18 IX 1958.
R. Szydłowski, *Odwety września*, „Film", nr 41, 1958.
Fałszywy kanał, „Stolica", nr 36, 1974.
Z miłości do ojczyzny czy z miłości do mężczyzny? „Zwierciadło", nr 38, 1974.
R. Smożewski, *Dlaczego walczyły dziewczęta...* „Słowo Ludu", 5 X 1974.
P. Sarzyński, *Kto nakręcał „Kanał"?* Wywiad z Kazimierzem Kutzem, „Polityka", nr 22, 1987.
Kanał, „Gazeta Wyborcza", nr 214, 1991.
K. Demidowicz, *Kanał*, „Film", nr 37, 1991.

„Film Polski", nr 7, 1961.
„Film Polski", nr 9, 1962.

dyskusje

J. Toeplitz i inni, *Wokół scenariusza do filmu „Kanał" Andrzeja Wajdy*. Notatki z posiedzenia komisji kwalifikacyjnej (25 I 1956), „Iluzjon", nr 1 (41), 1991, s. 45-49.

recenzje

B. Michałek, „Teatr i Film", nr 4, 1957.
A. Jackiewicz, *Armia schodzi do kanałów*, „Trybuna Ludu", 24 IV 1957.
Wł. Bartoszewski, *„Kanał" czyli film o Powstaniu Warszawskim*, „Stolica", nr 23, 1957.
B. Michałek, *„Kanał"*, „Teatr i Film", nr 1, 1957.
„Kanał" – rozdzierająco piękny poemat, „Film", nr 13, 1959.
„Życie Literackie", nr 11, 1982.
B. Maciejewski, *Legenda zeszła do „Kanału"*, „Express", 13-15 IX 1991.

R. Szydłowski, „Polen von heute", nr 7/8, 1958.

J. Płażewski, „Cahiers du Cinéma", nr 82, IV 1958.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 15 V 1957.

„The Times", 10 VI 1958.

P. Dehn, „News Chronicle", 13 VI 1958.

D. Robinson, „Financial Times", 13 VI 1958.

W. Whitebait, „The New Statesman", 14 VI 1958.

C. A. Lejeune, „The Observer", 15 VI 1958.

D. Prouse, „The Sunday Times", 15 VI 1958.

I. Quigley, „The Spectator", 20 VI 1958.

„The Times, Educational Supplement", 27 VI 1958.

R. R. (Richard Roud), „Monthly Film Bulletin", nr 294, 1958.

G. von Lemnitz, „Films in Review", nr 5, 1961.

B. Crowther, „The York Times", 10 V 1961.

N. Hibbin, „The Daily Worker", 11 I 1963.

D. Paul, *Andrzej Wajda's War Trilogy*, „Cineaste", XX/4, 1994, s. 52-54, il., (USA).

W. Ebert, „Die Zeit", 1 VIII 1958.

W. Freisberger, „Die Welt", 2 VIII 1958.

Mg. (Wilhelm Mogge), „(Katholischer) Filmdienst", 7 VIII 1958 (nr 7172).

P. Herzberg, „Film-Echo", nr 69/70, 30 VIII 1958.

„Evangelischer Film-Beobachter", 11 IX 1958.

E. Brandt, „Filmblätter", 19 IX 1958.

E. Goelz, „Stuttgarter Zeitung", 24 X 1958.

W. Schmieding, „Ruhr-Nachrichten", 7 XI 1958 oraz: „Jahrbuch der Filmkritik" 1959, Emsdetten, Lechte 1959.

L. Macorelles, „Filmstudio", nr 32, Sommer 1961.

A.B. (André Bazin), „Cahiers du Cinéma", nr 72, VI 1957.

E. Rohmer, „Arts", 19 III 1958.

L. Macorelles, „Cahiers du Cinéma", nr 82, IV 1958.

R. Borde, „Les Temps Modernes", nr 147/148, 1958.

„France-Observateur", 19 V 1958.

M. Martin, „Cinéma", nr 25, 1958.

M. Roy, „Telecine", nr 77, 1958.

G. A. (Guy Allombert), „La Saison Cinématographique 1958".

„Répértoire général des films 1958", Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision, Paris 1958.

R. Lefevre, „Image et Son", nr 143, 1961.

G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 170/171, 1964.

G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 180/181, 1965.

E. G. Laura, „Bianco e Nero", nr 6, 1957.

R. Redi, „Bianco e Nero", nr 4, 1965.

B. Michałek, „Kosmorama", nr 33, 1958.

P. van der Ham, „Filmforum" (Haga), nr 5, 1959.

C. Losada, „Cinestudio", nr 110, 1972.

analizy

M. Hendrykowski, *„Kanał" po latach*, „Profile", nr 10, 1974.

B. Sulik, *Introduction, Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy*, „Modern Film Scripts" nr 38, London, Lorrimer 1973.

C. Lewis, C. Britch, *Andrzej Wajda's war trilogy, a retrospective*, „Film Criticism", X/3, Spring 1986, ss. 22-35, il., (USA).

A. Bukoski, *Wajda's Kanal and Mrozek's Tango*, „Literature/Film Quarterly", xx/2, April 1992, ss. 133-137, il., bibliogr., (USA).

U. Gregor, *Kanal*, „Filmkritik", nr 8, VIII 1958.

L. Macorelles, *Quatre films de notre temps*, „Cinéma", nr 19, 1957.

A. Kyrou, *Ils aimaient la vie*, „Positif", nr 25/26, Autumn 1957.

I. Kovacs, *Csatorna Törtenelmi, emberi jelkep. (Kanal. Historyczny symbol narodowego losu)*, „Filmvilag", Aug. 1984, ss. 45-49, (Węgry).

POPIÓŁ I DIAMENT

scenariusz

Ashes and Diamonds, A Generation, Kanal. The Wajda Trilogy, Modern Film Scripts, nr 38. London, Lorrimer 1973.

„L'Avant-Scène du Cinéma", nr 47, 1966.

materiały

Zbigniew Cybulski – Maciek z „Popiołu i diamentu". Wywiad z aktorem, „Express Wieczorny", 11 X 1958.

Z. Miłkowska, *Stawiam na młode pokolenie*, „Współczesność", nr 28, 1958.

(t), *Najlepszy film po wojnie...* „Tygodnik Powszechny", nr 28, 1959.

Film „Popiół i diament" w świetle krytyki brytyjskiej, „7 Dni w Polsce", nr 30, 1959.

Wajda, Osborne i Weltschmerz, „Kierunki", nr 32, 1959.

(p), *Arcydzieło fantazji i rzeczywistości*, „Kurier Lubelski", 20-21 IX 1959.

TEM, *„Barokowe", ale arcydzieło*, „Kierunki", nr 48, 1959.

Wypowiedź Zbigniewa Cybulskiego o „Popiele i diamencie" w książce *O Zbigniewie Cybulskim. Zebrane wspomnienia z życia aktora*. Wyb. i opr. W. Bielicki, WAiF Warszawa 1969, ss. 44-45.

Chełmicki – w okularach? mówi J. Andrzejewski, „Film", nr 13, 1974.

Popiół i diament, „Ekran", nr 36, 1975.

T. Krzemień, *Psychologia Maćków Chełmickich*, „Tu i teraz", nr 42, 1984.

M. Jodłowski, *Efekt „Wesela"*, Opole, nr 3, 1985.

M. Koprowski, *30 lat filmu – legendy*, „Odgłosy", nr 47, 1988.

K. Kąkolewski, *Diament w popiół obrócony*, „Kwartalnik Filmowy", nr 6, 1994.

K. Kąkolewski, *Diament znaleziony w popiele*. „Trio", Warszawa 1995, s. 114, (fragment zamieszczono w: „Tygodnik Solidarność", nr 15, 1995).

P. Skórzyński, *Sprawa Andrzejewskiego*, „Nowe Książki", nr 8, 1995.

„Die kleine Filmkunstreihe", nr 21 (Neue Filmkunst Walter Kirchner), Redaktion: Hans-Dieter Roos.

wywiady z Andrzejem Wajdą

T. Lubelski, *Andrzej Wajda – portret*, „Kino", 5 1990.

recenzje

K. T. Toeplitz, *Serce i rozum*, „Świat", nr 42, 1958.

B. Węsierski, *„Popiół i diament" nie odnaleziony w obliczu śmierci*, „Express Wieczorny", 4 X 1958.

J. Eljasiak, *„Popiół i diament"*, „Sztandar Młodych",4-5 X 1958.

Z. Wawrzyniak, *Gwiaździsty diament*, „Kurier Polski", 4-5 X 1958.

L. Bukowiecki, *Popiół – a gdzie diament?* „Ilustrowany Kurier Polski", 5-6 X 1958.

O. Sobański, *„Popiół i diament"*, „Dziennik Ludowy", 10 X 1958.

W. Cybulski, *„Popiół i diament"*, „Dziennik Polski", 10 X 1958.

Z. Kałużyński, *Morderca z Café de Wąski Spodeń*, „Trybuna Literacka", nr 41, 1958.

J. Biniek, *Historia stracenica*, „Głos Wielkopolski", 12-13 X 1958.

(ibis)., *Zamachowiec z baru „Pod Białym Orłem"*, „Życie Warszawy", 14 X 1958.

J. Wilhelmi, *Tylko historia*, „Trybuna Literacka", nr 42, 1958.

amen., *Recenzent na rozstajach*., „Nowa Kultura", nr 42, 1958.

J. Kydryński, *Znakomity film polski*, „Życie Literackie", nr 42, 1958.

JJS., *Popiół i diament*, „Tygodnik Powszechny", nr 42, 1958.

A. Grabowska, *„Popiół i diament" po 13 latach*, „Głos Robotniczy", 23 X 1958.

Z. Florczak, „Film", nr 43, 1958.

S. Lem, *Felieton apologetyczny*, „Zdarzenia", nr 43, 1958.

SyB., *„Diamentowe" kontrowersje*, „Odra", nr 41, 1958.

J. Segel, *Maciej Karamazow czyli wielka wiwisekcja narodowa*, „Walka Młodych", nr 43, 1958.

S. Grochowiak, *Śmierć i dziewczyna*, „Walka Młodych", nr 43, 1958.

A. Tylczyński, *Prawdziwy diament*, „Tygodnik Demokratyczny", nr 42, 1958.

Z. Kratko, *Popiół – nie diament*, „Głos Pracy", 29 X 1958.

Tajoj, *„Popiół i diament"*, „Kamena", nr 20, 1958.

M.S., *Dokument czasu*, „Za i przeciw", nr 45, 1958.

A. Saryusz, *Diament polskiego filmu*, „Argumenty", nr 21, 1958.

R. Szydłowski, *Tragedia pokolenia*, „Film", nr 46, 1958.

Diament, „Kierunki", nr 28, 1959.

B. Michałek, „Film", nr 28-29, 1964.

A. Ledochowski, *Nigdy nie pytaj*, „Film", nr 13, 1974.

F. Netz, *Romans z ojczyzną*, „Tygodnik Tak i Nie", nr 11, 1984.

F. Netz, *Popiół i diament*, „Tygodnik Tak i Nie", nr 31, 1984.

K. T. Toeplitz, „Poland", nr 11, 1958.

B. Michalek, „Sight and Sound", nr 1, Winter 1958/1959.

L. Bukowiecki, „Polnische Wochenschau", 22 VI 1974.

„The Times", 16 VI 1959.

Campbell Dixon, „Daily Telegraph", 20 VI 1959.

„The Manchester Guardian", 20 VI 1959.

C. A. Lejeune, „The Observer", 21 VI 1959.

Dilys Powell, „The Sunday Times", 21 VI 1959.

D. Robinson, „The Financial Times", 22 VI 1959.

W. Whitebait, „The New Statesman", 27 VI 1959.

I. Quigley, „The Spectator", 3 VII 1059.

P. Gilliat, „The Yorker", 10 VIII 1968.

P. J. Dyer, „Sight and Sound", nr 3/4, Summer/Autumn 1959.

P. J. Dyer, „Films and Filming", vol. 5, nr 11, VIII 1959.

R.V. (R. Vas), „Monthly Film Bulletin", nr 307, 1959.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 16 IX 1959.

C. Young, „Film Quarterly", nr 4, Summer 1960.

B. Crowther, „The New York Times", 30 V 1961.

D. Paul, *Andrzej Wajda's War Trilogy*, „Cineaste", XX/4, 1994, s. 52-54, il., (USA).

L. Zimmerer, „Die Welt", 18 X 1958.

P, „Evangelischer Film-Beobachter", 17 X 1959.

„Neue Zürcher Zeitung", 27 X 1959.

„Die andere Zeitung", 2 IX 1960.

G. Ramseger, „Die Welt", 10 IX 1960.

H.-D. Roos, „Süddeutsche Zeitung", 28/29 X 1961.

Sa. (Sigrid Altmann), „(Katholischer) Filmdienst", 4 I 1961 (nr 9851).

pat (Enno Patalas), „Die Zeit", 17 XI 1961.

K. Scherer, „Film-Echo", 18 XI 1961.

„Der Spiegel", nr 49, 29 XI 1961.

kub (Dietrich Kuhlbrodt), „Hamburger Echo", 18 I 1962.

G. Seuren, „Deutsche Zeitung", 9 I 1962.

M. Lentz, „Westdeutsche Allgemeine", 18 I 1962.

M. Ruppert, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 1 II 1962.

E. Lissner, „Frankfurter Rundschau", 5 II 1962.

M. Lenty, *Jahrbuch der Filmkritik III. Emsdetten, Lechte* 1962.

G-z, „Stuttgarter Zeitung", 8 IV 1963.

H. Nolte, „Cellesche Zeitung", 20 VI 1971.

U. Gregor, *Der polnische Film gestern und heute*, „Kinemathek", nr 51, 1974.

P. L. Thirard, „Lettres Nouvelles", nr 11-13, 1959.

R. Tailleur, „Lettres Nouvelles", nr 30, 1959.

P. L. Thirard, „Positif", nr 31, XI 1959.

S. Lachize, „L'Humanité", 11 XI 1959.

G. Sadoul, „Les Lettres Françaises", 12 XI 1959.

L. Macorelles, „Cahiers du Cinéma", nr 102, 1959.

M. Martin, „Cinéma", nr 42, I 1960.

J. Ch. (Jacques Chevallier), „La Saison Cinématographique 1960".

„Répertoire général des films 1960".

M. Martin, „Cinéma", nr 66, 1962.

G.G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 170/171, 1964.

G.G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 180/181, 1965.

J. Donner, „Kosmorama", nr 41, 1959.

E. Bruno, „Filmcritica", nr 89, 1959.

Nevio Corichi, „Cineforum", nr 6, 1961.

a.f. (Adelio Ferrero), „Cinema Nuovo", nr 153, 1961.

analizy

S. Błaut, *„Popiół i Diament"*, „Więź"", nr 8, 1958.

M. Hendrykowski, *Realizm i symbolizm „Popiołu i diamentu" Andrzeja Wajdy*, „Kino", nr 1, 1972.

K. T. Toeplitz, *Brak ciągłości historycznego myślenia*, „Kino", nr 10, 1975.

J. Olszewski, *Popiół i diament*, „Film", nr 21, 1984.

A. Werner, *Więcej popiołu*, „Kino", nr 5, 1990, ss. 23-28, il.

T. Lubelski, *Popiół i diament*, „Kino", nr 9, 1992, ss. 20-23, 44-46, il.

B. Sulik, *Introduction. Ashes and Diamonds. A Generation. Kanal. The Wajda Trilogy*, London, Lorrimer 1973 (Modern Film Scripts), ss. 7-25.

„Cinema" (Zürich), nr 1 (73) rocznik 19. Spezialnummer Wajda.

C. Lewis, C. Britch, *Andrzej Wajda's War Trilogy, a Retrospective*, „Film Criticism", X/3, Spring 1986, ss. 22-35, il., (USA).

J. Płażewski, *Wajda et l'école du réalisme subjectif*, „Cahiers du Cinéma", nr 96, 1959.

P. J. Chvany, „Screen Education", nr 39, 1967.

G. Gow, „Films and Filming", nr 6, 1977.

C. Lewis, C. Britch, *Andrzej Wajda's War Trilogy, a Retrospective*, „Film Criticism", X/3, Spring 1986, ss. 22-35, il., (USA).

W. Berghahn, „Filmkritik", nr 5, 1961.

P. Wuss, *Über die Kritisierbarkeit der Katastrophe*, „Filmwissenschaftliche Mitteilungen", nr 4, 1964.

R. Lefevre, „Image et Son", nr 136/137, 1960/1961.

LOTNA

Andrzej Wajda o filmie

Andrzej Wajda o „Lotnej", domu rodzinnym, okresie wojny i studiach, „Kino", nr 3, III 1973.

materiały

S. Grzelecki, *„Lotna" ruszyła do szarży*, „Życie Warszawy", 27 X 1958.

J. Peltz, *Film o ostatniej szarży ułańskiej*. „Żołnierz Wolności", 14 XI 1958.

Z. Rzeżuchowski, *W błysku szabli*. „Panorama Północy", nr 3, 1959.

J. Troszczyński, *„Lotna"*, „Żołnierz Polski", 14-20 I 1959.

Tętent ułańskiej szarży. „Gazeta Robotnicza", nr 10, 1959.

C. Michalski, *„Lotna" nowy i bardzo polski film Andrzeja Wajdy*, „7 dni w Polsce", nr 20, 1959.

K. Demidowicz, *Lotna*, „Film", nr 6, 1992.

„Der Spielfilm im ZDF", nr 1, 1977.

dyskusje

Za „Lotną – przeciw „Lotnej". Dyskusja z udziałem J. Bocheńskiego, K. Dębnickiego, Zb. Florczaka, S. Grzeleckiego, A. Jackiewicza, S. Janickiego, J. Peltza, B. Michałka i J. Sickierskiej, „Film", nr 44, 1959, „Kultura", nr 51-52, 1979.

recenzje

J. Peltz, *Reportaż romantyczny*, „Film" nr 45, 1958.

Z. Kałużyński, „Polityka", nr 43, 1959.

Lotna, „Przegląd Kulturalny", nr 37, 1959.

J. Budkiewicz, *Kiepski lot „Lotnej"*, „Głos Pracy", 8 X 1959.

J. Eljasiak, *Klęska pewnej maniery*, „Sztandar Młodych", 8 X 1959.

B. Węsierski, *„Lotna"*, „Express Wieczorny", 8 X 1959.

O. Sobański, *„Lotna"*, „Dziennik Ludowy", 10-11 X 1959,

P. Kajewski, *„Lotna"*, „Odra", nr 41, 1959.

Aleksandra, *„Lotna"*, „Przekrój", nr 757, 1959.

Z. Lichniak, *Czy „Lotna" potknęła się na przeszkodzie?* „Słowo Powszechne", 13 X 1959.

A. Tylczyński, *Jak to na wojence ładnie...* „Tygodnik Dramatyczny", nr 41, 1959.

W.A., *Lotna – czyli śmierć rekwizytu*, „Przegląd Kulturalny", nr 42, 1959.

J.S., *Sarmackie pozy*, „Walka Młodych", nr 42, 1959.

HIV., *9:1*, „Argumenty", nr 42, 1959.

S. Ozimek, *Ułańska legenda*, „Film", nr 41, 1959 i „Kultura", nr 51-52, 1979.

A. Helman, *Ponure jatki*, „Ekran", nr 42, 1959 i, „Kultura", nr 51-52, 1979.

Filmy i opinie. „Lotna", „Słowo Polskie", 18-19 X 1959.

Z. Marski, *Nieudana szarża*, „Gazeta Robotnicza", nr 248, 1959.

„Lotna", „Za i przeciw", nr 43, 1959.

Z. Dolecki, *Pejzaż polskiej jesieni*, „Kierunki", nr 44, 1959.

JJS, *„Lotna"*, „Tygodnik Powszechny", nr 44, 1959.

M.A. Styks, *„Lotna", czyli bajka o żelaznym wilku*, „Życie Literackie", nr 46, 1959.

S. Rembowski, *Lotna*. Wierszowana recenzja, „Szpilki", nr 46, 1959.

D. Stuart Hall, „Film Quarterly", nr 3, Spring 1961.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 20 V 1964.

D. Robinson, „The Financial Times", 12 XI 1965.

R. Roud, „The Guardian", 12 XI 1965.

D. Powell, „The Sunday Times", 14 XI 1965.

K. Tynan, „The Observer", 14 XI 1965.

C. Wilson, „The Daily Mail", 16 XI 1965.

D. W. (David Wilson), „Monthly Film Bulletin", nr 383, XII 1965.

T. Milne, „Sight and Sound", nr 1, Winter 1965/1966.

S. Kauffmann, „The New York Times", 27 V 1966.

D. Austen, „Films and Filming", nr 10, VII 1968.

C. McArthur, *Andrzej Wajda, Polish „Cinema"*, London, British Film Institute Education Department Dosier, XII 1970.

E. Patalas, „Filmkritik", nr 9, 1960.

M. K, „Evangelischer Film-Beobachter", 7 III 1964.

P. F. G. (Peter F. Gallasch), „(Kathol.) Filmdienst", 22 XII 1976.

mwr (Martin W. R. Brink), „Frankfurter Rundschau", 3 I 1977.

W. Paul, „Der Tagesspiel", 5 I 1977.

J. Riedmiller, „Süddeutsche Zeitung", 5 I 1977.

Sd, „Frankfurter Neue Presse", 5 I 1977.

J. Steffan, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 5 I 1977.

A. Winterstein, „Evangelischer Filmbeobachter", nr 3, I II 1977.

A. Kyrou, „Positif", nr 50-52, 1963.

G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 170/171, 1964.

G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 180/181, 1965.

M. Martin, „Cinéma", nr 95, 1965.

H. Arhault, „Image et Son", nr 195, 1966.

G. Braucourt, „Cinéma", nr 107, 1966.

M. Petris, „Cahiers du Cinéma", nr 181, 1966.

analizy

S. Ozimek, *Prosto do nieba czwórkami szli...* „Film", nr 41, 1959.

F. Hitzer, „Filmkritik", nr 5, 1964.

G. Gauthier, „Image et Son", nr 187, 1965.

NIEWINNI CZARODZIEJE

Andrzej Wajda o filmie

Dlaczego „Niewinni czarodzieje", „Gazeta Wyborcza", 23-24 VII 1994.

scenariusz

Fragmenty scenariusza, „Films and Filming", nr 2, 1961.

materiały

Niewinni czarodzieje. Nieznane opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego, „Gazeta Wyborcza", 23-24 VII 1994.

recenzje

Filmy i opinie. Niewinni czarodzieje, „Słowo Polskie", 16 XII 1960.

O. Sobański, *Niewinni czarodzieje*, „Dziennik Ludowy", 17 XII 1960.

T. Kwiatkowski, *Krótko węzłowato*, „Gazeta Krakowska", 17-18 XII 1960.

J. Eljasiak, *Niewinni czarodzieje*, „Sztandar Młodych", 19 XII 1960.

S. Grzelecki, *Czarodzieje czy zaczarowani?* „Życie Warszawy", 20 XII 1960.

S. Janicki, *Niewinni czarodzieje*, „Żołnierz Wolności", 21 XII 1960.

J. Wilhelmi, *„Niewinni czarodzieje"*, „Trybuna Ludu", 23 XII 1960.

Z. Lichniak, *Głos Wajdy w sprawie tzw. współczesnej młodzieży czyli: „Niewinni czarodzieje"*, „Słowo Powszechne", 27 XII 1960.

T. Płużański, *Piramidalna zgrywa czyli „Niewinni czarodzieje"*, „Głos Szczeciński", 28 XII 1960.

HIV., *Grób psa*, „Argumenty", nr 1, 1961.

B. Michałek, *Poza i gesty autentyczne*, Nowa „Kultura", nr 1, 1961.

J. Płażewski, *Wszystko było maską*, „Przegląd Kulturalny", nr 1, 1961.

W. Leśniewski, *„Niewinni czarodzieje"*, „Życie Literackie", nr 2, 1961.

K. T, Toeplitz, *Zgrywa czy film o zgrywie?* „Świat", nr 2, 1961.

JJS, *„Niewinni czarodzieje"*, „Tygodnik Powszechny", nr 2, 1961.

Z. Dolecki, *Młodość w kostiumach ochronnych*, „Kierunki", nr 1, 1961.

E. Nurczyńska, *Odkrywanie pozorów czy odkrycia pozorne?* „Odgłosy", nr 1, 1961.

J. Gazda, *Felieton snobistyczny czyli bardzo niewinni czarodzieje*, „ITD. Magazyn Ilustrowany", nr 2,1961.

A. Tylczyński, *Czarodzieje czy snobi?* „Tygodnik Demokratyczny", nr 1, 1961.

A. Braun, *Studium pozerstwa*, „Zwierciadło", nr 3, 1961

J. Falkowski, *Skrócony przepis na pamflet o „dziwnej młodzieży"*, „Współczesność", nr 2, 1961.

K. Pastuszewski, *Czarodzieje nie są niewinni*, „Kierunki", nr 5, 1961.

J. Błoński, *Pocztówka z Syriusza*, „Życie Literackie", nr 6, 1961.

B. Lewańska, *O Bazylim i Pelagii rozmowa na gorąco*, „Tygodnik Powszechny", nr 16, 1961.

T. Sobolewski, *Niewinni czarodzieje '80*, „Film", nr 6, 1981.

R. Vas, „Sight and Sound", nr 1, Winter 1961/1962.

D. Robinson, „Financial Times", 8 II 1962.

E. Shorter, „Daily Telegraph", 10 II 1962.

P. Gilliat, „The Observer", 11 II 1962.

D. Powell, „The Sunday Times", 11 II 1962.

J. Coleman, „The New Statesman", 16 II 1962.

I. Quigly, „The Spectator", 16 II 1962.

P. J. D. (Peter John Dyer), „Monthly Film Bulletin", nr 336, 1962.

J-t (Werner Jungeblodt), „(Kathol.) Filmdienst", 30 X 1963.

U. Gregor, „Filmkritik", nr 12, 1963.

V. Baer, „Der Tagesspiegel", 23 II 1964.

H. D. Budde, „Die andere Zeitung", 27 II 1964.

Rex, „Evangelischer Film-Beobachter", 7 III 1964.

M. Delling, „Die Welt", 21 III 1964
R. D, „Die Zeit", 1 V 1964.
F. Hitzer, „Filmkritik", nr 5, 1964.
G. Engels, „Kölnische Rundschau", 11 VII 1964.
P. Hentschel, „Bremer Nachrichten", 1 VIII 1964.
H. Plück, „Aufwärts", 15 IX 1964.
E. Schmid, „Süddeutsche Zeitung", 7 I 1965.
F. Hanck, „Kieler Morgenzeitung", 24 IV 1965, „Jahrbuch VI der Filmkritik", Emsdetten, Lechte 1966.
R. Hollmann, „Film" (Velber), nr 7, 1965.
„Erlanger Volksblatt", 17 VII 1965.
„Die Welt Woche" (Zürich), 20 I 1967.

J. Douchet, „Arts", 27 IV 1961.
„France-Observateur", 27 IV 1961.
E. R. (Eric Rohmer), „Cahiers du Cinéma", nr 120, 1961.
M. Martin, „Cinéma", nr 60, 1961.
P. Davay, „Les Beaux-Arts", 2 XI 1962.
F. C. (François Chevassu), „Image et Son", nr 170/171, 1964.
J. Skolimowski, „Jeune Cinéma", nr 1, 1964.
F. C. (Francois Chevassu), „Image et Son", nr 180/181, 1965.
S. Godet, „Cahiers du Cinéma", nr 178, 1966.
P. Haudiquet, „Image et Son", nr 195, 1966.
J. Demeure, *Les innocents charmeurs*, „Positif", nr 254-255, 1982, ss. 68-69, il. (Francja).

L. Autera, „Bianco e Nero", nr 10, 1961.

analizy

A. Jackiewicz, *Maski*, „Film", nr 1, 1961.
J. Olszewski, *Prawda i moralitet*, „Film", nr 27, 1965.

L. Seguin, „Positif", nr 40, 1961.
G. Braucourt, „Cinéma", nr 107, 1966.

SAMSON

materiały

„Samson" – nowy film Andrzeja Wajdy, „Głos Robotniczy", 24 XI 1960.
K. Grabień, *Serge Merlin gra Samsona w nowym polskim filmie*, „7 dni w Polsce", nr 9, 1961.
„Samson" nowy film Wajdy, „7 dni w Polsce", nr 37, 1961.
J. Wójcik, *Elegia o Samsonie*, „Rzeczpospolita", 11 IX 1992.

recenzje

L. Bukowiecki, *Samson czy Syzyf?* „Ilustrowany Kurier Polski", 9 IX 1961.
W. Cybulski, *Samson*, „Dziennik Polski", 9 IX 1961.
A. Braun, *Samson*, „Zwierciadło", nr 37, 1961.
S. Ozimek, *„Samson" Andrzeja Wajdy*, „Żołnierz Wolności", nr 215, 1961.
M. Flejsierowicz, *Psychologiczny Samson*, „Głos Wielkopolski", 24-25 IX 1961.
A. Tylczyński, *Człowiek zaszczuty*, „Tygodnik Demokratyczny", nr 39, 1961.
J. Gazda, *Człowieczeństwo w trybach historii*, „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki", nr 32, 1961.
Samson, „Za i przeciw", nr 40, 1961.
S. Morawski, *Psalm o prześladowanych*, „Ekran", nr 42, 1961.
Z. Kłaczyński, *Głosy do sporu o Wajdę*, „Ekran", nr 43, 1961.
S. Janicki, *Skazany na śmierć za swe istnienie*, „Film", nr 37, 1961.
K. T. Toeplitz, *Samson*, „Świt", nr 40, 1961.

Z. Pitera, „Filmspiegel", nr 3, 1962.

Hawk, „Variety", 30 VIII 1961.
P. Baker, „Films and Filming", nr 2, 1961.

D. Kuhlbrodt, „Filmkritik", nr 11, XI 1967.
„Evangelischer Film-Beobachter", nr 47, 1967.
J. Douchet, „Cahiers du Cinéma", nr 124, 1961.
J. P. Torok, „Positif", nr 43, 1962.
A. Kyrou, „Positif", nr 50-52, 1963.
„Analyse generale des films 1964", Suppl. 163-202, 1 XI 1964.
F.C. (Francois Chevassu), „Image et Son", nr 180/181, 1965.
F. C. (Francois Chevassu), „Image et Son", nr 170/171, 1964.

E. G. Laura, „Bianco e Nero", nr 9, 1961.

analizy

K. Eberhardt, *Samson wśród Filistynów*, „Film", nr 42, 1961.
A. Kijowski, *Anty-Wajda*, „Przegląd Kulturalny", nr 38, 1961.

G. Gauthier, „Image et Son", nr 189, 1965.

POWIATOWA LADY MAKBET (SIBIRSKA LEDI MAGBET)

wywiady z Andrzejem Wajdą

A. Kesch, „Die Welt", 11 XI 1961.

recenzje

J. Hen, „Film", nr 15, 1964.
Z. Kałużyński, „Polityka", nr 16, 1964.

R. Roud, „Sight and Sound", nr 3, Summer 1962.
Mosk (Gene Moskowitz), „Variety", 20 V 1964.
Howard Thompson, „The New York Times", 28 IX 1964.

H.-W. Beck, „Frankfurter Rundschau", 11 XI 1961.
R. Thome, „Film" (München), nr 1, IV/V 1963.
Lbv. (Eberhard Laubvogel), „Evangelischer Film-Beobachter", 2 III 1963.
G. Ramseger, „Die Welt", 1963.
H. Ungureit, „Frankfurter Rundschau", 25 III 1963.
H.-D. Roos, „Süddeutsche Zeitung", 27 III 1963.
„Die Zeit", 5 IV 1963.
G. Seuren, „Deitsche Zeitung", 19 VI 1963.
„(Katholischer) Filmdienst", 26 VI 1963.

G. Ramseger, „Die Welt", 29 VI 1963.

L. Moullet, „Cahiers du Cinéma", nr 132, 1962.

Y. B. (Yves Boisset), „Cinéma", nr 68, 1962.

G. A. (Guy Allombert), „Image et Son", nr 170/171, 1964.

G. A. (Guy Allombert), „Image et Son", nr 180/181, 1965.

P. Bretigny, „Image et Son", nr 194, 1966.

R. G. (Rene Gardies), „La Saison Cinématographique 1967".

analizy

U. Gregor, „Filmkritik", nr 4, 1963.

G. Braucourt, „Cinéma", nr 107, 1966.

WARSZAWA (Polski epizod z filmu *MIŁOŚĆ DWUDZIESTOLATKÓW/ L'AMOUR A VINGT ANS*)

scenariusz

„L'Avant-Scene Cinéma", nr 239/240, 1980.

recenzje

A. Jackiewicz, „Życie Literackie", nr 29, 1965.

E. Stein, „Financial Times", 23 X 1962.

B. Crowther, „The New York Times", 7 II 1963.

J. Mekas, „Village Voice", 14 II 1963.

E. Callebach, „Film Quarterly", vol. 16, nr 4, Summer 1963.

R. Mallet, „Punch", 30 IX 1964.

T. M. (Tom Milne), „Monthly Film Bulletin", nr 369, 1964.

ger (Georg Ramseger), „Die Welt", 25 VI 1962.

G. Herzberg, „Film-Echo", nr 51/52, 1962.

E. Grafe, „Filmkritik", nr 7, 1965.

H-nn (Hilde Herrmann), „(Kathol.) Filmdienst", 29 VIII 1962.

h.m. (Hans-Peter Manz), „Neue Zürcher Zeitung", 30 IX 1979.

C. M. Tremois, „Telerama", 18 III 1962.

J.-L. Bory, „Arts", 27 VI 1962.

G. Charensol, „Les Nouvelles Littéraires", 28 VI 1962.

G. S. (Georges Sadoul), „Les Lettres Françaises", 28 VI 1962.

G. A. (Guy Allombert), „Cinématographie Française", 30 VI 1962.

J. Collet, „Cahiers du Cinéma", nr 135, 1962.

P. Billard, „Cinéma", nr 69, 1962.

L. Seguin, „Positif", nr 49, 1962.

P. H. (Philippe Haudiquet), „La Saison Cinématographique 1962".

G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 170/171, 1964.

G. G. (Guy Gauthier), „Image et Son", nr 180/181, 1965.

J. M, „Telerama", 15 VIII 1971.

V. Diaz, „Cinestudio" (Madrid), nr 110, 1972.

POPIOŁY

Andrzej Wajda o filmie

Andrzej Wajda o „Popiołach", oprac. S. Czarnecki, „Ekran", nr 51/52, 1963.

Andrzej Wajda o „Popiołach" – przed premierą, „Kino", nr 1, 1966.

„Popioły" – przykład mej estetyki, „Kwartalnik Filmowy", nr 4, 1966.

scenariusz

fragmenty, *„Popioły" – materiały dokumentacyjne*, „Kino", nr 2, 1966.

materiały

A. Żuławski, *Dziennik „Popiołów"*, „Film", nr 11, 15, 21, 28-29, 48 1964; 8, 17, 26 1965.

Z. Dudzik, *„Popioły" w bułgarskim kurzu*, „Film", nr 46, 1964.

J. Jurczyński, „Trybuna Ludu", nr 251, 1964.

S. Czarnecki, „Ekran", nr 28, 1964.

R. Koniczek, *„Popioły" – materiały dokumentacyjne*, „Kino", nr 2, 1966.

A. Ochalski, *„Popioły" filmowe – „Arcypolskie" czy „uwłaczające narodowej godności"?*, „Ekran", nr 32, 1970.

MS, „Tygodnik Powszechny", nr 20, 1971.

K. T. Toeplitz, *Spory przysypane kurzem*, „Polityka", nr 16, 1993.

Sukces z popiołów, „Gazeta Wyborcza", 17-18 IV 1993.

„Film Polski", nr 5, 1965.

„Atlas Filmheft", nr 74, red., K. U. Reinke, Frankfurt.

dyskusje

Telewizyjna dyskusja o „Popiołach", „Słowo Powszechne", nr 46, 1965.

wywiady z Andrzejem Wajdą

J. Zdanowicz: *Popioły*, „Polityka", nr 38, 1965.

J. Zdanowicz: *Ze słowem „superfilm" ostrożnie.. Reżyser Andrzej Wajda o „Popiołach"*, „Ekran", nr 40, 1965.

M. Delling, „Die Welt", 18 XII 1965.

J. Bontemps/Jean-André Fieschi, „Cahiers du Cinéma", nr 179, 1966.

recenzje

Z. Dudzik, „Film", nr 46, 1964.

J. Czuliński, „Żołnierz Wolności", nr 232, 1965.

J. Dobraczyński, „Kierunki", nr 42, 1965.

A. Jackiewicz, „Kierunki", nr 42, 1965.

A. Kościan, „Walka Młodych", nr 44, 1965.

R. Marszałek, *Nasi klasycy*, „Współczesność", nr 21, 1965.

S. Szaszor, „Tygodnik Powszechny", nr 46, 1965.

K. Małcużyński, „Ekran", nr 287, 1965.

K. T. Toeplitz, *Tragizm historyczny i tragizm absurdalny*, „Kultura", nr 41, 1965.

A. Tylczyński, „Tygodnik demokratyczny", nr 41, 1965.

A. Wasilkowski, „Walka Młodych", nr 42, 1965.

W. Wierzewski, „Walka Młodych", nr 42, 1965.

Z. Załuski, „Stolica", nr 42, 1965.

J. Z. Jakubowski, *Wróćmy do prawdziwych „Popiołów"*, „Stolica", nr 43, 1965.

S. Grzelecki, „Życie Warszawy", nr 231, 1965

M. Żuławski, *Moje trzy grosze*, „Życie Warszawy", nr 255, 1965.

M. Żuławski, „Kultura", nr 42, 1965.

A. Jarecki, „Sztandar Młodych", nr 229, 1965.

M. Komatowska, „Odgłosy", nr 45, 1965.

K. Grzybowski, *Synteza dalszych dziejów kraju?*, „Życie Literackie", nr 43, 1965.

A. Jackiewicz, „Życie Literackie", nr 43, 1965.

M. Wańkowicz, „Życie literackie", nr 49, 1965.

T. Łepkowski, *Napoleońskie dylematy po latach pięćdziesięciu*, „Trybuna Ludu", nr 299, 1965.

Z. Klaczyński, *Ze wszystkich rozstajnych dróg*, „Trybuna Ludu", nr 267, 1965.

W. Woroszylski, *Żeromski żywy*, „Film", nr 41, 1965.

S. Janicki, *Przeciwko sobie*, „Film", nr 42, 1965

S. Żółkiewski, *Poezja i pasja społeczna*, „Film", nr 42, 1965

T. Drewnowski, *Dobry początek*, „Film", nr 43, 1965.

A. Jackiewicz, *KTT o Wajdzie*, „Film", nr 44, 1965.

K. Eberhard, *Spór z historią? Spór z legendą?*, „Film", nr 43, 1965.

K. Wyka, „Polityka", nr 39, 1965.

Z. Kałużyński, *Tragedia sprzed półtora wieku*, „Polityka", nr 40, 1965.

K. Wyka, *„Popioły" oglądane i dyskutowane*, „Polityka", nr 46, 1965

W. Żukrowski, *„Popioły", ale Andrzeja Wajdy*, „Kino", nr 1, 1966.

F.: *„Popioły" i „Faraon" w oczach francuskiej krytyki*. „Ekran", nr 33, 1966.

Hans, „Variety", 23 III 1966.

hdm, „Westdeutsche Rundschau", 20 II 1964.

M. Delling, „Die Welt", 22 I 1966.

L. Weisse, „Grafschafter Nachrichten", 25 VI 1966.

K. Habernoll, „Film" (Velber), nr 7, 1966.

„Spandauer Volksblatt", 3 VII 1966.

P. w. Jansen, „Filmkritik", nr 6, 1967.

ms, „Neue Zürcher Zeitung", 7 III 1970.

„Der Spiegel", 27 III 1967.

M. Jelenski, „Filmspiegel", nr 18, 1970.

H. Chapier, „Combat", 7 V 1966.

P. B. (Pierre Billard), „Cinéma", nr 107, 1966.

F. C. (Frereric Chevassu), „La Saison Cinématographique 1966".

G. B. Cavallaro, „Bianco e Nero", nr 6/7, 1966.

A. Lundkvist, „Chaplin", nr 69, 1967.

analizy

Z. Załuski, *„Popioły" uproszczone*, „Ekran", nr 42, 1965.

J. Z. Jakubowski, *„Popioły" zafałszowane*, „Ekran", nr 42, 1965.

A. Kijowski, *Z punktu widzenia polskiego ułana*, „Ekran", nr 43, 1965.

J. Z. Słojewski, *Między powieścią a filmem*, „Ekran", nr 43, 1965.

S. Morawski, *„Popioły" współczesne*, „Ekran", nr 42, 1965.

S. Morawski, *Kto ma rację?*, „Ekran", nr 48, 1965.

J. Gazda, *Somossierra Andrzeja Wajdy*, „Ekran", nr 41, 1965.

(rak), *Wajda i jego egzegeci*, „Kino", nr 1, 1966.

S. Lenartowicz, *Klasycy na ekranie – rozczarowania i nadzieje*, „Film", nr 5, 1969.

BRAMY RAJU (GATES TO PARADISE)

materiały

„Der Spielfilm im ZDF", nr 1, 1976.

wywiady

D. Adamovic, *Co zabija nadzieję, prawda czy kłamstwo?* „Film", nr 48, 1966.

recenzje

„The Observer", 19 II 1967.

„Films and Filming", nr 10, 1968.

Hawk, „Variety", 3 VII 1968.

E. K. (Eberhard Kramer), „Evangelischer Film-Beobachter", nr 301, 1968.

H. Holba, „Action" (Wiedeń), nr 5, 1968.

R.-R. Hamacher, „Medium", nr 4, 1976.

fd. „(Kathol.) Filmdienst", 13 IV 1976.

mwr (Martin W. R. Brink), „Frankfurter Rundschau", 26 IV 1976.

S. Schmitt, „Süddeutsche Zeitung", 26 IV 1976.

D. Blum, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 28 V 1976.

M. Perez, „Le Matin de Paris", 26 X 1979.

J.-L. Douin, „Telerama", nr 155, 1979.

J. Chevallier, *La croisade maudite*, „Image et Son", nr 345, 1979.

„Rivista del Cinematografo", nr 8, 1968.

analizy

Paul-Louis Thirard, *Mais c'est Byzance... (La Croisade Maudite)*, „Positif", nr 226, 1980.

WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ

scenariusz

„Kino", nr 1, 1969 (fragment). „Radar", nr 4, 1969 (fragment).

materiały

E. Smoleń-Wasilewska, *Co to za film? O realizacji „Wszystko na sprzedaż"*, „Film", nr 13, 1968.

„Filmowy Serwis Prasowy", nr 19, 1968.

(TK), *Polskie „Osiem i pół"*, „Ekran", nr 31, 1978.

E. Banaszkiewicz, *Portret własny filmu*, „Radio i Telewizja", nr 39, 978.

A. Iskierko, „Ekran", nr 7, 1988.

J. Kobus, *Aktorzy wystawieni na sprzedaż*, „Życie Warszawy", 14-15 V 1994.

Tout esta Vendre. „Cine Revue", 6 VII 1978.

Alla ricerca di un amico per ritrovare se stesso. „L' Eco Della Stampa", 7 VII 1978 .

dyskusje

Wajda znowu dyskusyjny. (Wypowiedzi: Józefa Szczypka, Zbigniewa Dolęckiego, Mieczysława Kurzyny, Krzysztofa Głogowskiego, Stanisława E. Burego, Andrzeja Piotrowskiego, Jerzego Chłopeckiego, Krzysztofa Lisieckiego, Barbary Kazimierczyk, Zdzisława Masłowskiego, Zdzisława Umińskiego), „Kierunki", nr 7, 1969.

„Film Polski", nr 3, nr 6, 1968.

wywiady z Andrzejem Wajdą

„Radar", nr 3, 1968.

S. Janicki, *Wyprzedaż z pełną odpowiedzialnością*, „Kino", nr 3, 1969, „Radar", nr 4, 1969.

B. Michałek, „Cinéma", nr 130, 1968.

S. Janicki, „Filmcritica", nr 202, 1969.

recenzje

B. Mruklik, „Kino", nr 11, 1968.

M. Chruścielewski, „Litery", nr 4, 1969.

K. T. Toeplitz, „Miesięcznik Literacki, nr 5, 1969.

P. Kajewski, „Odra", nr 5, 1969.

J. Raczkowski, „Więź", nr 6, 1969.

S. Grzelecki, „Życie Warszawy", nr 7, 1969

Z. Kałużyński: *Rozterki artystów*. „Polityka", nr 4, 1969.

Z. Kłaczyński: *Poza grą*. „Trybuna Ludu", nr 28, 1969.

Z. Kraska, „Tygodnik Kulturalny", nr 4, 1969.

J. Guze: *Portret własny artysty z czasów dojrzłości*. „Film", nr 5, 1969.

A. Jackiewicz: *Wyprzedaż Wajdy*. „Życie literackie", nr 7, 1969.

J.Woźniakowski: *Wszystko na sprzedaż*. „Tygodnik Powszechny", nr 6, 1969.

R. Marszałek, „Współczesność", nr 3, 1969.

K. Mętrak: *„Ja" na sprzedaż*. „Film", nr 6, 1969.

K.T. Toeplitz, „Kultura", nr 5, 1969.

S. Gębala, „Profile", nr 8/9, 1969.

K.K., „Nowe Drogi", nr 3, 1969.

R. Koniczek, „Wychowanie", nr 3, 1969.

A. Lisiecka: *Wszystko, wszystko na sprzedaż!* „Ekran", nr 5, 1969.

K. Eberhardt: *Wajda – epoka błękitna*. „Ekran", nr 6, 1969.

B. Mruklik: *Życie na sprzedaż*. „Kino", nr 12, 1969.

S. Grzelecki: *O mitach bez mitologii*. „Życie Warszawy", nr 24, 1970.

„Polish Facts and Figures", nr 853, 1969.

A. Lisiecka, „Young Cinema/ "Jeune Cinéma"& Théatre (Praga), nr 1, 1969.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 11 1969.

J. Coleman, „The New Statesman", 20 VI 1969.

P. Gibbs, „The Daily Telegraph", 20 VI 1969.

D. Malcolm, „The Guardian", 20 VI 1969.

D. Robinson, „The Financial Times", 20 VI 1969.

N. Hibbins, „The Morning Star", 21 VI 1969.

P. Houston, „The Spectator", 21 VI 1969.

D. Powell, „The Sunday Times", 22 VI 1969.

E. Rhode, „The Listener", 26 VI 1969.

P. Strick, „Monthly Film Bulletin", nr 427, 1969.

P. Buckley, „Film and Filming", nr 12, 1969.

K. Toeplitz, „Film Quarterly", nr 2, Winter 1969/1970.

C. McArthur, Ders. (wydawca), *Andrzej Wajda – Polish Cinema*, London, British Film Institute 1970.

F. Hanek, „Frankfurter Rundschau", 30 XI 1968.

F. H, „Evangelischer Film-Beobachter", 3 V 1969.

K. H. K. (Karl Heinz Kramberg), „Süddeutsche Zeitung", 15 X 1969.

W. Paul, „Der Tagesspiegel", 15 X 1969.

Polnische Filmtage. „Kinemathek", nr 42, 1969.

V. Granja, „Cinema International" (Chateau D'Echandens), nr 20, 1968.

M. Ciment, „Positif", nr 103, 1969.

A. Cd. (André Cornand), „Image et Son", 241/242, 1970.

A. Tournes, „Jeune Cinéma", nr 42, 1969.

M. Sineux, „Positif", nr 128, 1971.

„Analyse des films" 1972, Saison 1971.

G. Jacob, „L'Express", nr 1026, 1971.

A. Cenoni, „L'Humanité", 7 VII 1978.

analizy

T. Szczepański: *Kino autotematyczne (na przykładzie filmu Andrzeja Wajdy)*. „Teksty", nr 4, 1972.

C. McArthur, „Sight and Sound", nr 3, Summer 1969.

M. Martin, „Cinéma", nr 155, IV 1971, polskie tłum. fragmentu tekstu: „Ekran", nr 21, 1971.

POLOWANIE NA MUCHY

materiały

E. Smoleń-Wasilewska, *„Polowanie na muchy". Reżyser Andrzej Wajda realizuje komedię*, „Film", nr 48, 1968.

„Film Polski", nr 1, 1969.

„Film Polski", nr 2, 1969.

(BK), *Polowanie na muchy*, „Video Club", nr 12, 1994.

wywiady z Andrzejem Wajdą

K. T. Toeplitz, *Der Regisseur Wajda und der Szenarist Głowacki über ihren Film*, „Radar", nr 5-6, 1969.

recenzje

J. Szczepański: *Muchy – i większe owady*. „Trybuna Ludu", nr 230, 1969.

S. Grzelecki: *Sza! Przerażone króliki*. „Życie Warszawy", nr 198, 1969.

A. Ochalski: *Z życia owadów*. „Ekran", nr 33, 1969.

R. Marszałek: *Wajda wśród ludzików*. „Współczesność", nr 18, 1969.

Z. Kałużyński: *Świat zatruty przez panie*. „Polityka", nr 35, 1969.

A. Jackiewicz: *Komedia Wajdy*. „Życie Literackie", nr 35, 1969.

„Radar", nr 5-6 (21-22), XI 1969.

A. Werner, *Polowanie bez myśliwego*, „Film", nr 33, 1969.

J. Płażewski, *Dwa ramiona huśtawki*, „Kino", nr 9, 1969.

K. Mętrak, *Harpie i muzy*, „Film", nr 39, 1969.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 28 V 1969.

Malo, „Variety", 18 II 1970.

D. Malcolm, „The Guardian", 14 V 1970.

E. Shorter, „The Daily Telegraph", 15 V 1970.

D. Powell, „The Sunday Times", 17 V 1970.

Polnische Filmtage, „Kinemathek", nr 42, 1969.

J. de Baroncelli, „Le Monde", 23 V 1969.

M. M. (Marcel Martin), „Cinéma", nr 138, 1969.

J. L. (Jacqueline Lajeunesse), „Image et Son", nr 230/231, 1969.

C. Losada, „Cinestudio" (Madrid), nr 110, 1972.

analizy

J. Toeplitz, *Wajda Redivivus*, „Film Quarterly", nr 2, Winter 1969/1970.

KRAJOBRAZ PO BITWIE

Andrzej Wajda o filmie

Krajobraz po bitwie. Streszczenie filmu według opowiadania Tadeusza Borowskiego, „Kino", nr 5, 1970.

materiały

A. Markowski, *Krajobraz po bitwie*, „Film", nr 45, 1969.

A. Markowski, *Tristan i Izolda 1945*, „Film", nr 48, 1969.

Krajobraz po bitwie, „Film" – wydanie specjalne, marzec 1970.

K. Koź. *Po bitwie... Przegląd opinii*. „Polityka" nr 41, 1970.

A. Markowski, *Miłość i „sprawy Polaków"*, „Film", nr 8, 1970.

M. Oleksiewicz, *O buncie aktora*. (rozmowa z Danielem Olbrychskim), „Film", nr 10, 1970.

Z. Targosz, *Festiwal festiwali otwarty. „Krajobraz po bitwie" reprezentantem Polski*. Korespondencja z Belgradu, „Wieczór Wybrzeża", 7 I 1971.

Krajobraz po bitwie, „Gazeta Wyborcza", 3-4 IX 1994.

„Film Polski", nr 1, nr 2, 1970.

dyskusje

J. Skarżyński (oprac.): *Polak szukający ojczyzny*. (Dyskusja redakcyjna z młodzieżą szkolną). „Za Wolność i Lud", nr 19, 1970.

Wokół „Krajobrazu po bitwie". (W dyskusji udział wzięli: Zygmunt Kałużyński, Rafał Marszałek, Andrzej Werner, Konrad Eberhardt, Andrzej Ochalski), „Ekran", nr 37, 1970.

H. Doboszowa (oprac.): *Sprawy Polaków*. (W rozmowie udział wzięli: Andrzej Ochalski, Zdzisław Morawski, Ernest Bryll). „Nadodrze", nr 16, 1971.

wywiady z Andrzejem Wajdą

S. Janicki, *„Krajobraz po bitwie" cztery rozmowy z Andrzejem Wajdą*, „Kino", nr 5, 1970.

B. Janicka: *Andrzej Wajda o „Krajobrazie po bitwie"*. „Kultura", nr 4, 1970.

G. Langlois, „Les Lettres Françaises", 27 V 1970.

M. Ciment/B. Cohn, „Positif", nr 123, I 1971.

P. Haudiquet, „Image et Son", nr 249, 1971.

recenzje

M. Wierzyński, Melchior Wańkowicz, „Kultura", nr 40, 1970.

P. Kajewski, „Odra", nr 10, 1970.

L. Rejewski, „Perspektywy", nr 46, 1970.

K. Kłos, „Prawo i Życie", nr 22, 1970.

J. Jurczyński, „Trybuna Ludu", nr 217, 1970.

K. Zgorzelska, „Więź", nr 11, 1970.

A. Braun: *Krajobraz po bitwie*. „Film", nr 37, 1970.

A. Werner: *Krajobraz po bitwie z... Borowskim*. „Film", nr 38, 1970.

W. Chołodowski, „Tygodnik Kulturalny", nr 35, 1970.

S. Grzelecki, „Życie Warszawy", nr 216, 237 1970.

J. Fuksiewicz, „Kultura", nr 37, 1970.

K. Eberhardt, *Nazajutrz po kataklizmie*. „Ekran", nr 36, 1970.

J. Gazda, *Kłopoty z Wajdą*, „Ekran", nr 37, 1970.

S., „Tygodnik Kulturalny", nr 38, 1970.

Z. Kałużyński: *Dwa popioły i dwa diamenty*. „Polityka", nr 37, 1970.

Z. Kłaczyński: *Lekcja wolności*. „Trybuna Ludu", nr 252, 1970.

R. Marszałek: *Krajobraz po bitwie*. „Współczesność", nr 18, 1970.

Z. Radlicka, „Tygodnik demokratyczny", nr 36, 1970.

J. Skarżyński, „Za Wolność i Lud", nr 18, 1970.

K. T. Toeplitz, „Miesięcznik Literacki", nr 7, 1970.

A. Jackiewicz, „Życie literackie", nr 39, 1970.

K.K., „Nowe Drogi", nr 10, 1970.

K. Mętrak, „Film", nr 42, 1970.

J. Z. Słojewski, „Perspektywy", nr 39, 1970.

A. Tatarkiewicz, „Tygodnik Powszechny", nr 42, 1970.

M. Wierzyński: *Obojętność i zniecierpliwienie*. „Kultura", nr 40, 1970.

M. Wańkowicz: *Sercem grzęzę*. „Kultura", nr 40, 1970.

A. Werner, *Krajobraz przed bitwą z Grunwaldem*, „Gazeta Wyborcza", 20 XII 1989.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 20 V 1970.

J. Pym, *Krajobraz po bitwie (Landscape after battle)*, „Monthly Film Bulletin", nr XLIV/516, 1977, s. 8.

D. Malcolm, „The Guardian", 8 XII 1977.

V. Dignam, „Morning Star", 16 XII 1977.

A. Alexandre, „Berliner Allgemeine Wochenzietung der Juden in Deutschland", 29 V 1970.

M. Schaub, „Fernsehen und Film", nr 6, 1970.

M. Schaub, „Fernsehen und Film", nr 7, 1970.

R. B, „Frankfurter Rundschau", 11 XII 1972.

wor (Wolfgang Ruf), „Süddeutsche Zeitung", 11 XII 1972.

Jak, „Stuttgarter Zeitung", 1972.

U. Gregor, *Der polnische Film gestern und heute*, „Kinemathek", nr 51, II 1974.

M. C. (Michel Ciement), „Positif", nr 118, Summer 1970.

J. L. (Jacqueline Lajeunesse), „Image et Son", nr 241/242, 1970.

M. Mardore, „Le Nouvel Observateur", nr 330, 1971.

„Les Lettres Françaises", 17 III 1971.

J. Chevallier, „Image et Son", nr 250, 1971.

J. A. Gili, „Cinéma" (Paris), nr 156, 1971.

A. Z. (Albert Zissler), „Telecine", nr 174, 1971.

A. Valero, „Cinestudio" (Madrid), nr 110, 1972.

analizy

B. Michalek, *Film o miłości, film o polskości*, „Kino", nr 6, 1970.

S. Janicki, *Wer ist der Held?* „Polen", nr 6, 1970.

J.-P. Török, „Positif", nr 123, 1971.

J.-L. Passek, „Dossiers du Cinéma-Films", 1972.

BRZEZINA

wywiady z Andrzejem Wajdą

K. Eberhard, *„Brzezina"*, „Ekran", nr 22, 1970.

materiały

„Film Polski", nr 4, 1970.

recenzje

J. Fuksiewicz, „Film", nr 47, 1970.

S. Grzelecki: *Miłość i śmierć*. „Życie Warszawy", nr 272, 1970.

J. Fuksiewicz: *Brzezina*. „Film", nr 47, 1970.

A. Helman: *Opowieść o miłości i śmierci*. „Kultura", nr 47, 1970.

JJS: *Brzezina*. „Tygodnik Powszechny", nr 47, 1970.

R. Marszałek: *Poniosły go konie*. „Współczesność", nr 24, 1970.

Z. Kałużyński: *W suchotniczym lasku brzozowym*. „Polityka", nr 49, 1970.

A. Jackiewicz: *Brzezina*. „Życie Literackie", nr 49, 1970.

W. Cybulski, *„Brzezina"*, „Dziennik Polski", 10-11 I 1971.

K. Domidowicz, *Brzezina*, „Film", nr 45, 1991.

T. Jopkiewicz, *Brzezina*, „Film", nr 43, 1992.

K. Mętrak (oprac.), *W innych oczach*. Recenzje prasy francuskiej, „Kultura", nr 32, 1978.

J. Russell Taylor, „The Times", 15 I 1971.

D. Malcolm, „The Guardian", 16 I 1971.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 16 II 1972.

W. Ruf, „Stuttgarter Zeitung", 5 VIII 1971.

A. W. Mytze, „Der Tagesspiegel", 10 IX 1972.

A. W. Mytze, „Frankfurter Rundschau", 13 IX 1972.

T. Thieringer, „Süddeutsche Zeitung", 13 IX 1972.

W. Ruf, „Süddeutsche Zeitung", 15 IX 1972.

GRK, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 15 IX 1972.

F. Gehlen, „Sonntag" (Berlin, DDR), 4 XI 1973.

K. W. (Karsten Witte), „Frankfurter Rundschau", 22 II 1978.

„Analyse des films 1972", Saison 1971.

D. M. (Dominique Maillet), „La Revue du Cinéma" – La Saison Cinématographique, nr 276/277, X 1973.

H. Chapier, „Le Quotidien de Paris", 1 II 1978.

M. Marmin, „Le Figaro", 1 II 1978.

R. Chazal, „France-Soir", 1 II 1978.

J. Siclier, „Le Monde", 2 II 1978.

P. Dalby, „France-Catholique", 3 II 1978.

A. Coopermann, „Les Echos", 3 II 1978.

J.-L. Douin, „Telerama", 8 II 1978.

„La Vie Ouvrière", 8 II 1978.

„Humanité Dimanche", 8 II 1978.

J. Rochereau, „La Croix", 9 II 1978.

E. Lalou, „Le Figaro", 9 II 1978.

J. Hainaut, „Lutte Ouvrière", 11 II 1978.

A. Cervoni, „France Nouvelle", 13 II 1978.

J. Duflot, „Politique Hebdo", 19 II 1978.

M. Perez, „Le Matin de Paris", II 1978.

A. Cornand, „Image et Son", nr 325, 1978.

L. de la Fuente, „Cinéma", nr 230, 1978.

M. Capdenac, „Ecran", nr 66, 1978.

G. Colpart, „Telecine", nr 226, 1978.

J. Delacour, „Jeune Cinéma", nr 109, 1978.

M. Sineux, „Positif", nr 205, 1978.

G. C. (Gilles Colpart), „La Saison Cinématographique 1978".

M. Cetinjski, *Brezov gaj*, „Ekran", 92-93, 1972, (Jugosławia).

R. Cosasu, *Viata in familia mea*, „Cinema" (Buc), X/5, V 1972, s. 30, il., (Rumunia)

A. Lakatos, „Filmkultura", VIII/1, I/II 1972, (Węgry).

analizy

B. Mruklik, *Drzewo śmierci, drzewo życia*, „Kino", nr 11, 1970.

B. Janicka, *„Brzezina" Iwaszkiewicza w filmie Wajdy*, „Film", nr 34, 1970.

P. Kajewski, *Pejzaże i dramaty*, „Odra", nr 2, 1971.

K. T. Toeplitz, *„Brzezina" klasyczna*, „Miesięcznik Literacki", nr 2, 1971.

D. Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kino", 11, 1988, ss. 20-23, il., bibliogr.

M. Marković Čemenko, *Privyčnyj i neprivyčnij Wajda*, „Iskusstvo Kino", nr 8, 1971.

T. Miczka, *Andrzej Wajda. The birch wood*, MovEast, I/1, 1991, ss. 149-161, il., bibliogr.

PIŁAT I INNI (PILATUS UND ANDERE – EIN FILM FUR KARFREITAG)

materiały

O. Sobański, „Filmowy Serwis Prasowy", nr 1, 1975.

wywiady

Z. Kustosik, *Piłat w hitlerowskiej Kongresshalle*, „Kurier Polski", 14 IX 1971.

L. Bukowiecki, *Wajdy zaduma nad Piłatem*, „Słowo Powszechne", 22 I 1975.

W. Wertenstein, *Wariacje na znany temat*, „Kino", nr 3, 1975.

recenzje

Aleksandra, *„Piłat i inni"*, „Przekrój", nr 1555, 1975.

S. Wyszomirski, *Bez Mistrza i Małgorzaty*, „Express Wieczorny", 25-26 I 1975.

M. Malatyńska, *Piłat i chłopak w dżinsach*, „Życie Literackie", nr 5, 1975.

J. Skwara, *Diabeł i inni*, „Ekran", nr 5, 1975.

A. Drawicz, *Afranasiusz, Mateusz i inni*, „Film", nr 5, 1975.

R. Marszałek, *Reportaż z ukrzyżowania*, „Literatura", nr 6, 1975.

Z. Kałużyński, *Wajda o Jezusie*, „Polityka", nr 6, 1975.

J. Fuksiewicz, *Według Piłata*, „Kultura", nr 6, 1975.

Z. Lichniak, *Piłat i my*, „Słowo Powszechne", 13 II 1975.

J. Zatorski, *Karnawał na Golgocie*, „Kierunki", nr 7, 1975.

J. Niecikowski, *Piłat i inni*, „Film", nr 8, 1975.

J. Smosarski, *Piłat i inni*, „Więź", nr 3, 1975.

B. Jeremias, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 18 VIII 1971.

M. Dultz, „Abendzeitung" (München), 2 IX 1971.

H. Rothenburg, „Stuttgarter Zeitung", 3 IX 1971, „Frankfurter Rundschau", 16 IX 1971.

R. Weiß, „Die Zeit", 3 IX 1971.

F. Hanck, „Hessische Allgemeine", 17 IX 1971.

ern, „Süddeutsche Zeitung", 29 III 1972.

A. Horn, „Frankfurter Rundschau", 29 III 1972.

G. Kriewitz, „Stuttgarter Zeitung," 1 IV 1972.

Momos (Walter Jens), „Die Zeit", 7 IV 1972.

WESELE

Andrzej Wajda o filmie

Wajda o „Weselu", „Życie Literackie", nr 1, 1973.

Andrzej Wajda, „Wesele", teatr, film. Fragment dyskusji, która odbyła się po łódzkiej premierze *Wesela*, „Dziennik Łódzki", 20 I 1973.

„Wesela" Andrzeja Wajdy Duch się zjawia i znika. Fragmenty odczytu wygłoszonego przez Andrzeja Wajdę w Polskim Pen-Clubie, „Rzeczpospolita", nr 39, 15-16 II 1992.

Jean-Loup Passek, „Cinéma", nr 184, 1974.

dyskusje

Co dla nas znaczy dziś „Wesele". Dyskusja redakcyjna z udziałem Adama Hanuszkiewicza, Andrzeja Kuśniewicza i Konstantego Puzyny, „Ekran", nr 3, 1973.

materiały

Czekając na Wesele, (rozmowa E. Smoleń-Wasilewskiej z A. Kijowskim), „Film", nr 28-29, 1971.

A. Kijowski, *To, co pamięci najdroższe...O „Weselu" po raz pierwszy*, „Magazyn Filmowy", nr 32, 1971.

A. Markowski, *Ostatni dzień „Wesela"*, „Film", 17, 1972.

B. Natkaniec, *O „Weselu" Wajdy bronowickie gawędy w Rydlówce i Tetmajerówce*, „Echo Krakowa", 23 I 1973.

„Pan Poeta..." . O filmowej wersji „Wesela" z Andrzejem Łapickim rozmawia Zofia Rudecka, „Tygodnik Demokratyczny", nr 4, 1973.

Wesele w teatrze i w filmie, „Przekrój", nr 145, 1973.

J. Got, *Sceniczne dzieje dramatu 1901-1973*, „Przekrój", 18 III 1973.

L. Kydryński, *Chata rozśpiewana. Kto jest kto? w „Weselu" Wyspiańskiego*, „Przekrój", 1973.

M. Malatyńska, *W Krakowie wesele*, „Film", nr 5, 1996.

W. Jurasz, *„Wesele" trzyma się mocno*, „Czas Krakowski", nr 11, 1996.

W. Wertenstein, *Andrzej Wajda is Going to Adapt Stanisław Wyspiański „The Wedding" to the Screen*, „Film Polski", nr 5, 1971.

. M., „Film Polski", nr 2, 1972.

„Positif", nr 156, 1974.

S. Bensch, *11/sb*, „Film a Doba", XVIII/10, X 1972, s. 551, (Czechy).

wywiady z Andrzejem Wajdą

M. Kuczyński, *Andrzej Wajda przygotowuje filmową wersję „Wesela" Wyspiańskiego*, „Głos Pracy", 4 V 1971.

M. Dipont, *„Wesele na ekranie"*, „Życie Warszawy", 13-14 VI 1971.

M. Malatyńska, *Śladami Młodej Polski*, „Film", nr 33, 1971.

W. Wertenstein, *Nie traktuję „Wesela" jako filmu historycznego – mówi Andrzej Wajda*, „Film", nr 37, 1971.

recenzje

A. Ledóchowski, *Wesele*, „Kino", 9, 1972, il.

K. T. Toeplitz, *„Wesele", jak najdalej od kolorowej bajki*, „Miesięcznik Literacki", nr 1, 1973.

S. Grzelecki, *Stara, kochana rzecz...* „Życie Warszawy", 11 I 1973.

T. Robak, *„Wesele"*, „Echo Krakowa", 11 I 1973.

J. Iljasiak, *„Wesele" Wajdy*, „Sztandar Młodych", 12 I 1973.

J. Zatorski, *Wajda w Bronowicach*, „Kierunki", nr 2, 1973.

JJS., *„Wesele"*, „Tygodnik Powszechny", nr 2, 1973.

Z. Lichniak, *„Wesele" Wyspiańskiego i Wajdy*, „Słowo Powszechne", 13-14 I 1973.

Z. Kłaczyński, *Z drugiego brzegu historii*, „Trybuna Ludu", 15 I 1973.

S. Janicki, *Wesele*, „Panorama", nr 2, 1973.

A. Kuśniewicz, *„Wesele" Andrzeja Wajdy*, „Ekran", nr 2, 1973.

D. Terakowska, *„Wesele"*, „Gazeta Krakowska", 18 I 1973.

Z. Trziszka, *Wesele u Wajdy*, „Dziennik Ludowy", 20-21 I 1973.

M. Żuławski, *Wesele*, „Kulisy", 21 I 1973.

M. Komar, *Chcieli chcieć*, „Film", nr 3, 1973.

Z. Lichniak, *„Polska to jest wielka rzecz"*, „WTK. Tygodnik Katolicki", nr 3, 1973.

A. Tatarkiewicz, *Czy tylko egzotyczny obrazek?* „Tygodnik Kulturalny", nr 3, 1973.

Z. Kałużyński, *Zemsta Chochoła na krytyce*, „Polityka", nr 4, 1973.

K. Eberhardt, *Jak obcować z duchami?* „Ekran", nr 4, 1973.

Ch. G. Roskosz, *„Złoty Róg" Andrzeja Wajdy*, „Argumenty", nr 4, 1973.

J. Kurek, *Wesele – Wyspiański – Wajda*, „Wieści", nr 4, 1973.

W. Maciąg, *Czego nie zrozumiał Andrzej Wajda*, „Życie Literackie", nr 5, 1973.

H. Witalewska, *„...Co się komu w duszy gra..."* „Głos Nauczycielski", nr 5, 1973.

W. Saniewski, *„Wesele"*, „Wiadomości", nr 6, 1973.

B. Janicka, *Z narodowego sennika*, „Film", nr 2, 1973.

J. A. Szczepański, *W izbach swąd, a we łbie dym*, „Perspektywy", nr 7, 1973.

A. Słonimski, *„Wesele"*, „Tygodnik Powszechny", nr 8, 1973.

U. Kowalska, *„Ale świętości nie szargać..."* „Kamena", nr 4, 1973.

J. Kelera, *Ta duża wesołość*, „Odra", nr 3, 1973.

W. Woroszylski, *Ach, ta chata rozśpiewana*, „Więź", nr 3, 1973.

H. Krzeczkowski, *Powaga i frywolność*, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1973.

A. Tatarkiewicz, *Portret inteligenta*, „Polityka", nr 13, 1973.

K. Wyka, *Sami swoi polska szopka*, „Życie Literackie", nr 6, 1973.

R. Marszałek, *A to Polska właśnie...* „Literatura", nr 2, 1973.

Kisiel, *„Wesele" w Paryżu widziane*, „Tygodnik Powszechny", nr 3, 1974.

K. Eberhardt, *Widma dla wszystkich*, „Literatura", nr 13, 1974.

K. Eberhardt, *Jawa i sen*, „Film", nr 28, 1974.

R. Szydłowski, „Polnische Wochenschau", nr 15 (93), 1972.

L. Bukowiecki, „Mannheimer Morgen", 24/25 VI 1972.

A. Kijowski, „Positif", nr 156, II 1974.

„Życie Literackie", nr 13, 31 III 1974, przedruk fragm. z: „Cinéma 74", II 1974.

N. Andrews, „The Financial Times", 11 V 1973.

D. Robinson, „The Times", 11 V 1973.

G. Melley, „The Observer", 13 V 1973.

D. Powell, „The Sunday Times", 20 V 1973.

P. Strick, „Sight and Sound", nr 3, Summer 1973.

N. Andrews, „Monthly Film Bulletin", nr 473, VI 1973.

Besa, „Variety", 3 X 1973.

„Cinéma 74", II 1974.

H. Kersten, „Der Tagesspiegel", 10 VI 1973.

W. Schultze, „Die Welt", 8 XI 1973.

B. Heimrich, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 4 X 1974.

H. Kersten, „Frankfurter Rundschau", 4 X 1974.

Wor (Wolfgang Ruf), „Süddeutsche Zeitung", 4 X 1974.

DW, „Die Welt", 4 X 1974.

M. Voss, „Risma Kino- und Fernsehalmanach" (Berlin, DDR), VII, 1976.

A. Winterstein, „Evangelischer Film-Beobachter" nr 1, 1974.

(Mireille Amiel), „Cinéma", nr 167, VI 1972.

M. Esteve, „Telecine", nr 185, II 1973.

J.-L. Passek, „Cinéma", II 1974.

G. Jacob, „L'Express", 14 I 1974.

J. Demeure, „Positif", nr 156, II 1974.

R. Lefevre, „Image et Son", nr 282, 1974.

A. C. (Andre Cornand), „La Saison Cinématographique", nr 288/289, 1974.

„Analyse des Films 1975", Saison 1974.

M. Martin, „Ecran", nr 22, 1974.

B. Forslund, „Chaplin", nr 6, 1975 (Szwecja).

C.F. Heredero, J. Escudero, *Wesele*, „Cinema 2002", nr 49, 1979 (Hiszpania).

F. Prono, *Le nozze*, „Cinema Nuovo", XXIX/268, XII 1980 (Włochy).

analizy

M. Hopfinger, *Eros spętany*, „Kino", nr 8, 1972.

S. Marczak-Oborski, *Opętanie Polską*, „Kino", nr 11, 1972.

S. Stomma, *Myśląc o „Weselu" lub dramat polskiej podświadomości*, „Tygodnik Powszechny", nr 8, 1973.

E. Wysińska, *Filmowa rzeczywistość Wesela*, „Film", nr 3, 1973.

A. Jackiewicz, *Wesele*, „Życie Literackie", nr 2, 1973.

Z. Kałużyński, *„Wesele" czekało na kino*, „Polityka", nr 3, 1973.

K. Mętrak, *W czyichże rękach byłem manekinem*, „Kultura", nr 3, 1973.

B. Mruklik, *Wesele*, „Kino", nr 4, 1973.

M. Fik, *Wszystko jest prowizoryczne*, „Twórczość", nr 5, 1973.

A. Osęka, *Malowidło na temat „Wesela"*, „Ekran", nr 6, 1973.

L. Pluta, *O strukturach muzycznych w „Weselu" Andrzeja Wajdy*, „Kino", nr 10, 1984.

D. Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kino", nr 11, 1988, s. 24-28, il., bibliogr.

S. Marczak-Oborski, „Positif", nr 156, II 1974, przedruk z: „Kino", nr 11, 1972.

A. Markowski, *Andrzej Wajda. Filmer Les Noces*, „Positif", nr 156, II 1974.

Madina Spaden, *In der Wergangenheit die Wurzeln der Gegenwart entdecken*, „Film und Fernsehen" (Berlin, DDR), nr 10, 1974.

J. Delmas, *Andrzej Wajda... ou la fidelité*, „Jeune Cinéma", nr 76, 1974.

ZIEMIA OBIECANA

Andrzej Wajda o filmie

Sam bym obejrzał interesujący film o współczesności. Spotkanie A. Wajdy, W. Pszoniaka, B. Dykiel i D. Olbrychskiego z robotnikami, „Ekran", nr 5,1975.

Obiecanki cacanki... komu radość, komu nie... Zapis fragmentu konferencji prasowej, „Żołnierz Wolności", nr 41, 1975.

Istorija i sovremennost', „Iskusstvo Kino", nr 12, 1975.

materiały

M.K., *Łódzcy robotnicy grają w filmie „Ziemia obiecana"*, „Głos Robotniczy", 1974.

J. Kofta, *Ballada o Łodzi – ziemi obiecanej*, „Głos Robotniczy", 27 II 1975.

W łódzkich fabrykach pierwsze sceny „Ziemi obiecanej", „Film", nr 10, 1974.

Aktorzy „Ziemi obiecanej". Rozmowa A. Markowskiego z W. Pszoniakiem, A. Nehrebecką i P. Fronczewskim, „Kultura", nr 12, 1975.

J. Garztecki, *Ziemia obiecana. Dawna Łódź w fotografii*, „Perspektywy", nr 17, 1974.

M. Malatyńska, *Pieniądze starej Łodzi*, „Życie Literackie", nr 18, 1974.

Szukając Karola Borowieckiego. M. Malatyńska rozmawia z D. Olbrychskim, „Życie Literackie", nr 19, 1974.

S. Wyszomirski, *„Ziemi obiecanej" próba ogniowa w FSO*, „Express Wieczorny", 20 I 1975.

M. Misiorny, *Łódź nie była „Ziemią obiecaną"*, „Trybuna Ludu", 23 I 1975.

Twórcy „Ziemi obiecanej" rozmawiają z robotnikami. Notował J. Moskwa, „Słowo Powszechne"", 25-26 I 1975.

Żeby każdy był inny. Rozmowa K. Gawęckiej z W. Sobocińskim, „Filipinka", nr 3, 1975.

(S.), *„Ziemia obiecana" Wajdy*, „Słowo Powszechne", 15-16 II 1975.

Karol Borowiecki – Daniel Olbrychski. Rozmowa D. Baliszewskiego z aktorem, „Głos Pracy", 1-2 III 1975.

Moryc Welt – Wojciech Pszoniak. Rozmowa D. Baliszewskiego z aktorem, „Głos Pracy", 1-2 III 1975.

Maks Baum – Andrzej Seweryn. Rozmowa D. Baliszewskiego z aktorem, „Głos Pracy", 1-2 III 1975.

JJS, *Ziemia obiecana*, „Tygodnik Powszechny", nr 10, 1975.

Dni stworzenia „Ziemi obiecanej". Wypowiedzi B. Pec-Ślesickiej, B. Dykiel, A. Szalawskiego i W. Pszoniaka, „Głos Wybrzeża", 15-16 III 1975.

Łódzka „Ziemia obiecana" końca XIX wieku w oczach historyka. A. Iskierko rozmawia z prof. dr R. Wapińskim, „Ekran", nr 11, 1975.

E. Smoleń-Wasilewska, *Festiwal Wojciecha Pszoniaka*, „Film", nr 11, 1975.

L. Klimczak, *W sprawie Władysława Reymonta*, „WTK. Tygodnik Katolicki", nr 12, 1975.

J. Krzyżanowski, *„Ziemia obiecana" po latach*, „Ekran", nr 12, 1975.

K. Wyka, *Potęga żywiołowa prania*, „Literatura", nr 13, 1975.

F. Ryszka, *Straszni mieszczanie?* „Polityka", nr 28, 1975.

W. Sroczyński, *„Ziemia obiecana" w oczach odbiorcy*, „Nadodrze", nr 16, 1975.

J. Detko, *Miasto – istota żyjąca*, „Literatura", nr 49, 1975.

J. Marx, *Epos czy panorama?* „Kierunki", nr 49, 1975.

J. Detko, *Reymont*, „Argumenty", nr 52, 1975.

O. Sobański, „Film Polski", nr 3, 1975.

dyskusje

Droga do ziemi obiecanej. Rozmowa Stefana Bratkowskiego, Konrada Eberhardta, Ryszarda Matuszewskiego i Juliana Rogozińskiego, „Literatura", nr 7, 1975.

„Ziemia obiecana" w oczach krytyków, historyków i ekonomistów: Dyskusja z udziałem: A. Bocheńskiego, prof. dr. A. Jackiewicza, J. Koprowskiego, M. Kurzyny, Z. Lichniaka, doc. dr. J. Łojka, J. Zatorskiego i J. Szczawińskiego, „Słowo Powszechne", nr 86, 1975.

wywiady z Andrzejem Wajdą

W. Wertenstein, *Portret epoki i miasta*. Zdjęcia: R. Pajchel, „Film", nr 12, 1974.

M. Malatyńska, *Wejście do „ziemi obiecanej"*, „Życie Literackie", nr 18, 1974.

M. Dipont, *O filmowej „Ziemi obiecanej"*, „Życie Warszawy", 8-9 IX 1974.

J. Szymańska, *„Ziemia obiecana" – nowy film Wajdy*, „Przekrój", nr 1549, 1974.

W. Wertenstein, „Kino", nr 5, 1974, „Filmowy Serwis Prasowy", nr 330, 1975.

K. Turowski, *„Ziemia obiecana" przyjęta z uznaniem*, „Kurier Polski", 20 I 1975.

B. Michałek, „Positif", nr 178, 1976.

M. Hanisch, „Sonntag" (Berlin, DDR), 6 IV 1975.

M. Hanisch, „Nürnberger Nachrichten", 3 V 1975.

J. Siclier, „Le Monde", 11 III 1976.

P. Haudiquet, „Image et Son", nr 305, 1976.

J.-P. Brossard w gazecie informacyjnej 28. Festival Internazionale del Film, Locarno 1975.

recenzje

K. T. Toeplitz, *Ziemia obiecana*, „Polska", nr 1, 1975.

E. Nurczyńska, *„Ziemia obiecana" na ekranie*, „Odgłosy", nr 4, 1975.

K. Mętrak, *Żerowisko ludzkie*, „Kultura", nr 5, 1975.

Z. Kałużyński, *Czarna Łódź kolorowa*, „Polityka", nr 8, 1975.

A. Ledóchowski, *Złoty cielec*, „Film", nr 8, 1975.

J. Niecikowski, *Historia bez mitów*, „Film", nr 8, 1975.

K. Żórawski, „Kulisy", nr 8, 1975.

J. Eljasiak, *Ziemia obiecana*, „Sztandar Młodych", 24 II 1975.

S. Grzelecki, *Ziemia obiecana*, „Życie Warszawy", 25 II 1975.

Z. Klaczyński, *Księga praw „Ziemi obiecanej"*, „Trybuna Ludu", 26 II 1975.

Z. Lichniak, *Twórcza wyprawa do „Ziemi obiecanej"*, „Słowo Powszechne", 3 III 1975.

R. Marszałek, *Tren rycerski na kominy fabryczne*, „Literatura", nr 1, 1975.

T. Hellen, *Fascynujące kino Wajdy*, „Fakty 75", nr 10, 1975.

Aleksandra, *„Ziemia obiecana"*, „Przekrój", nr 1561, 1975.

T. Monasterska, *Portret epoki*, „Film", nr 10, 1975.

C. Dondzilło, *Wajda o krok dalej*, „Tygodnik Kulturalny", nr 10, 1975.

J. Z. Słojewski, *Łódź drapieżna*, „Perspektywy", nr 11, 1975.

C. Wiśniewski, *Reymont, Wajda i widzowie*, „Ekran", nr 12, 1975.

J. Kliś, *Smak „ziemi obiecanej"*, „Za i przeciw", nr 12, 1975.

M. Strąk, *Coś się zmieniło*, „Ekran", nr 12, 1975.

J. Płażewski, *Romantyk w świecie zaprotestowanych weksli*, „Ekran", nr 13, 1975.

W. Poczmański, *Komu obiecano tę ziemię?* „Barwy", nr 4, 1975.

W. Saniewski, *Łódź nie była Arką Noego*, „Opole", nr 4, 1975.

K. Młynarz, *Ziemia obiecana filmu polskiego*, „Nurt", nr 4, 1975.

J. Płażewski, *Ziemia Obiecana*, „Ekran", nr 16, 1975.

W. Horabik, *Wajdowska impresja*, „Kamena", nr 8, 1975.

E. Teodorczyk, *Ziemi obiecanej antylegenda*, „Profile", nr 5, 1975.

P. Kajewski, *Homo Faber*, „Odra", nr 5, 1975.

md, *O co chodzi Wajdzie?* „Kamena", nr 9, 1975.

S. Lejda, *Wajda inaczej*, „Wiadomości", nr 18, 1975.

L. Bajer, *Skuteczność odrażająca*, „Widnokręgi", nr 8, 1975.

A. Bukowiecki, *Ziemia Obiecana*, „Film", nr 8, 1992.

J. Słodowski, *Portret miasta z przełomu wieków*, „Video-Club", nr 10, 1995.

M. Marszałek, „Der Neue Weg" (Halle), 25 II 1976.

„Poland Magazine", nr 1, 1975.

Mosk. (Gene Moskowitz), „Variety", 4 VI 1975.

Holl. (Ron Holloway), „Variety", 30 VII 1975.

D. Wilson, „Sight and Sound", nr 4, 1975.

F. Fox, „Film Heritage", nr 4, 1976.

H. Radmann, „Die Wahrheit", 24 III 1975.

F. Gehler, „Sonntag"(Berlin, DDR), 6 IV 1975.

H.-D. Kalbfleisch, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 19 VII 1975.

C. Dobberke, „Film und Fernsehen" (Berlin, DDR), nr 8, 1975.

K. Bednarz, „Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt", 3 VII 1975.

F. Hanck, „Vorwärts", 29 VIII 1975.

„Berliner Jüdische Wochenzietung", 29 VIII 1975.

H.U, „Neue Zeit" (Berlin, DDR), 15 IX 1976.

G. Netzeband, „Film und Fernsehen" (Berlin, DDR), nr 10, 1975.

E.-M. Bader, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 1 X 1975.

P. F. Gallasch, „(Kathol.) Filmdienst", 7 XII 1976.

H. Kersten, „Kölner Stadtanzeiger", 13 XII 1976.

HS (Helmut Schmitz), „Frankfurter Rundschau", 13 XII 1976.

Sd, „Frankfurter Neue Presse", 15 XII 1976.

fwa, „Stuttgarter Zeitung", 15 XII 1976.

H. Hopf, „Evangelischer Film-Beobachter", nr 1, 1977.

C. Rhode, „Der Tagesspiegel", 29 IX 1978.

B. Amengual, „Jeune Cinéma", nr 88, 1975.

J. P. J. (Jean-Pierre Jeancolas), „Positif", nr 171/172, 1975.

M. Tessier, „Ecran", nr 45, 1976.

J.-L. Bory, „Le Nouvel Observateur", 1 III 1976.

J. de Baroncelli, „Le Monde", 11 III 1976.

D. Offroy, „Cinématographe", nr 18, 1976.

F. Maupin, „Image et Son", nr 306, 1976.

B. Duffort, „Image et Son", nr 309, 1976.

J. M. S. (Jean-Marie Sabatier), „La Saison Cinématographique", nr 309/310, 1976.

„Analyse des Films 1977", „Saison 1976".

GA. Kopanevova, „Film a Doba" (Praga), nr 6, 1975.

analizy

T. Burek, *Pandemonium Reymonta i Wajdy*, „Kino", 1, 1974.

M. Komar, *„Ziemia obiecana" Andrzeja Wajdy*, „Dialog", nr 2, 1975.

Z. Klaczyński, *Lekcja sztuki – lekcja historii*, „Nowe Drogi", nr 3, 1975.

T. Robak, *Co odkrył Reymont i Wajda*, „Życie Literackie", nr 10, 1975.

J. Zatorski, *Mazowieckie Klondike*, „Kierunki", nr 10, 1975.

Z. Klaczyński, *Doświadczenia, niepokoje, nadzieje*, „Kino", nr 8, 1975.

M. Janion, *Wajda i wartości*, „Film", nr 9, 1975.

J. Płażewski, „Ecran", nr 35, 1975.

B. Michałek, O. Barrot/J.-P. Jeancolas (wydawcy): *Andrzej Wajda*, Créteil 1975.

M. Schwarze, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 15 XII 1976.

B. Meurer, „Filmfaust", nr 3, 1977.

J. Demeure, „Positif", nr 178, 1976.

J.-L. Passek, *La Terre Promise. L'Iversse du capitalisme*, „Cinéma", nr 207, 1976.

M. Markovic Černenko, *Saga a „Lodzermen'ze"*, „Iskusstvo Kino", nr 6, 1975.

artykuły dotyczące telewizyjnej wersji filmu

M. Iwanowski, *„Ziemia obiecana" w wersji telewizyjnej*. Wywiad z A. Wajdą, „Nowiny", 18 V 1978.

Bogatsza o wycięte fragmenty telewizyjna wersja „Ziemi obiecanej", „Kurier Polski", 19 V 1978.

B. Krzywobłocka, *Powrót do „Ziemi obiecanej"*, „Ekran", nr 26, 1978.

A. Baszkowski, *Telewizyjna „Ziemia obiecana"*, „Fakty 78", nr 25, 1978.

W. Orłowski, *Produkcja uboczna „Ziemi obiecanej"*, „Odgłosy", nr 28, 1978.

A. Szomański, *Prawda czasu – nieprawda ekranu*, „Stolica", nr 29, 1978.

SMUGA CIENIA (THE SHADOW LINE)

Andrzej Wajda o filmie

Andrzej Wajda o ekranizacji „Smugi cienia", „Express Wieczorny", 26-28 IX 1975.

Andrzej Wajda mówi o ekranizacji „Smugi cienia", „Wieczór Wybrzeża", 23 XII 1975.

Ekranizacja „Smugi cienia", „Głos Szczeciński", 5 II 1976.

materiały

Wajda na Conradowskim szlaku, „Film", nr 38, 1975.

Nie tylko żaglowiec i morze. O scenografii w „Smudze cienia" mówi Allan Starski, „Film", nr 42, 1975.

E. Smoleń-Wasilewska, *„Otago" na Morzu Czarnym*, „Film", nr 43, 1975.

(mch), *Smuga cienia. Na planie.* Rysunki: A. Perzyk, „Ekran", nr 51, 1975.

E. Smoleń-Wasilewska, *„Otago" na Morzu Czarnym.* Reportaż z realizacji *Smugi cienia.* Zdjęcia: R. Pajchel, „Film", nr 47, 1975.

E. Smoleń-Wasilewska, *Smuga cienia. Reportaż z realizacji filmu Andrzeja Wajdy.* Zdjęcia: R. Pajchel, „Film", nr 9, 1976.

Przed premierą „Smugi cienia". Rozmowa K. Sobolewskiego z M. Kondratem, „Za i przeciw", nr 17, 1976.

Smuga cienia. Zdjęcia: R. Pajchel, „Ekran", nr 11, 1976.

A. Markowski, *Ekranizacja „Smugi cienia"*, „Widnokręgi", nr 5, 1976.

„Smuga cienia" jest opowiadaniem o odpowiedzialności, „Słowo Powszechne", 2-4 VII 1976.

W. Wierzewski, „Filmowy Serwis Prasowy", nr 15, 1976.

S. Żaryn, „Polish Film", nr 4, 1976.

B. Sulik, *A Change of Tack. The Making of the Shadowline*, London, British Film Institute 1976.

wywiady z Andrzejem Wajdą

W. Wertenstein, *Próg, którego nie powinienem przekraczać*, „Kino", nr 6, 1976.

M. Dipont, *„Smuga cienia" na ekranie*, „Życie Warszawy", 10 VI 1975.

M. Małatyńska, *Wejście w „Smugę cienia". Nowy film Andrzeja Wajdy*, „Przekrój", nr 1604, 1976.

A. Markowski, *Prawdziwy statek, prawdziwy wiatr.*, „Czas", nr 36, 1976.

A. Markowski, „Film-Korrespondenz", nr 1, 1977.

B. Michałek, *Entre „La Terre de la Grande Promesse" et „La Ligne d'Ombre*, „Positif", nr 178, 1976.

recenzje

E. Smoleń-Wasilewska, „Film", nr 9, 1976.

A. Markowski, *„Smuga cienia" na ekranie*, „Polska", nr 4, 1976.

Z. Kałużyński, *Restauracja na morzu*, „Polityka", nr 38, 1976.

T. Hellen, *Wierna adaptacja*, „Fakty 76", nr 38, 1976.

S. Żaryn, *Conrad i Wajda*, „Ekran", nr 38, 1976.

Aleksandra, *„Smuga cienia"*, „Przekrój", nr 1641, 1976.

A. Małachowski, *Pamiętnik współczesny*, „Kultura", nr 38, 1976.

M. Dipont, *Piękna choroba*, „Życie Warszawy", 22 IX 1976.

A. Markowski, „Polen", nr 4, 1976.

M. Dipont, „Polnische Wochenschau", nr 45, 1975.

J. McLauchlan, *„Smuga cienia" Andrzeja Wajdy.* Tłum., T.Z, „Literatura", nr 36, 1976.

M. Kennedy, „Time Out", nr 328, 1976.

C. Griffin Beale, „The Times, Educational Supplement", 2 VII 1976.

G. Waeger, „Zoom/Filmberater", nr 17, 1977.

P. E. G. (Peter E. Gallasch), „(Kathol.) Filmdienst", 16 VIII 1977.

S. Sch, „Frankfurter Rundschau", 22 VIII 1977.

J. Busche, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 24 VIII 1977.

bel, „Tagesanzeiger" (Zürich), 1 IX 1977.

ms (Martin Schlappner), „Neue Zürcher Zeitung", 8 IX 1977.

F. Gehler, „Sonntag" (Berlin, DDR), 11 1978.

I. Pietsch, „Film und Fernsehen" (Berlin, DDR), nr 5, 1978.

V. Zimmermann, „Basler Zeitung", 27 VI 1979.

C. Benoit, „Cinéma", nr 96, 1976.

D. Rabourdin, „Cinéma", nr 227, 1977.

M. Mohrt, „Le Figaro", 3 VIII 1979.

G. Cebe, „Ecran", nr 85, 1979.

GA. Kopanevova, „Film a Doba" (Praga), nr 12, 1975.

analizy

A. Jackiewicz, *„Smuga cienia" – poszukiwanie innego języka*, „Kino", nr 9, 1976.

K. Mętrak, *Morska choroba Wajdy*, „Kultura", nr 38, 1976.

B. Michałek, „Positif", nr 178, 1976.

B. Sulik, „Ecran", nr 85, 1979.

CZŁOWIEK Z MARMURU

scenariusz

L'Avant-Scène „Cinéma", nr 239-240, 1980.

„Iskusstvo Kino", nr 8, 1965.

materiały

Człowiek z „przebitki" Rozmowa J. Szewczyka z P. Kupskim, „Sztandar Młodych", 19-21 VI 1981.

Służyłem miastu rękami i sercem. Rozmowa J. Osieckiej z M. Krajewskim, „Życie Warszawy", 25 I 1983.

M. Sitkowska, *Czytanie między obrazami*, „Res Publika", nr 4, 1987.

R. Dzieszyński, *Odejście „człowieka z marmuru"*, „Profile", nr 11, 1988.

T. Piwowarczyk, *Debiut aktorki i symbol postaci*, „Życie Warszawy", 26 I 1993.

B. Nosal, „Film Polski", nr 4, 1977.

J. Chevallier, R. Grelier, *L'homme de marbre*, „Image et Son", nr 333, 1978, ss. 91-98, il., filmogr. (Francja).

Sesja zdjęciowa K. Jandy, „Cahiers du Cinéma", nr 300, 1979, ss. 38-59, il. (Francja)

S. Daney, J. Narboni, *Ils ont tourne avec Wajda*. Wywiad z K. Jandą i J. Radziwiłowiczem, „Cahiers du Cinéma", nr 328, 1981 (Francja).

K.A. Abrahamson, *Andrzej Wajda – Alltför kvalificerad för Sverige*, „Chaplin", nr 5, 1979 (Szwecja).

dyskusje

P. Bonitzer i zespół redakcyjny „Cahiers du Cinéma", *L'homme de marbre et de celluloid*, „Cahiers du Cinéma", nr 298, 1979 (Francja).

wywiady z Andrzejem Wajdą

M. Wronkowska, *Dlaczego Andrzej Wajda przekazał nagrodę Markowi Piwowskiemu*, „Kurier Polski", 16 IX 1976.

M. Małatyńska, *Z Andrzejem Wajdą o „Człowieku z marmuru"*, „Życie Literackie", nr 11, 1977.

A. Ścibor-Rylski, *O tę ludzką dzielność nam szło...* „Kino", nr 5, 1977.

J. Biernacki, *Zwycięstwo – z małym znakiem zapytania*. Zdjęcia: R. Pajchel, „Polska", nr 6, 1981.

„Filmfaust", nr 13, 1979, ss. 3-9, il. (Niemcy).

R. Grelier, „Image et Son", nr 333, 1978.

J. Chevallier, „Image et Son", nr 333, 1978.

B. Guetta, „Le Nouvel Observateur", 25 IX 1978.

J. Demeure/Hubert Niogret, „Positif", nr 211, 1978.

M. Martin, *L'homme de marbre*, „Ecran", nr 73, 1978, (Francja).

M. Devillers, „Cinématographe", nr 41, 1978 oraz, Filmfaust, nr 13, 1979 (Niemcy).

recenzje

W. Wierzewski, *Czas teraźniejszy, czas miniony*, „Trybuna Ludu", 4 III 1977.

W. Roszewski, *Wydobyć ciężar przeżycia...* „Trybuna Ludu", 17 III 1977.

A. Wilczak, *„Człowiek z marmuru" – Andrzeja Wajdy*, „Słowo Powszechne", 17 III 1977.

R. Bratny, „Kultura", nr 13, 1977.

S. Stefański, „Nowe Drogi", nr 4, 1977.

B. Maciejewski, *Nie tylko marmur i muzeum...* „Sztandar Młodych", 8 III 1977.

S. Wyszomirski, *Nowy film Wajdy*, „Express Wieczorny", 11 III 1977.

O. Sobański, „Filmowy Serwis Prasowy", nr 6, 1977.

S. Wiechno, *W krzywym zwierciadle Andrzeja Wajdy*, „Razem", nr 15, 1977.

S. Stefański, *Prawdy i przejaskrawienia*, „Głos Wielkopolski", 23-24 IV 1977.

M. Dipont, *Powrót Człowieka*, „Życie Warszawy", 14 X 1980.

M. Dipont, *Człowiek z marmuru*, „Echo Krakowa", 27 XI 1980.

F. Netz, *Kino moralnego niepokoju*, „Wieczór", 14 XII 1980.

T. Śrutkowski, *Żywot człowieka uczciwego*, „Gazeta Olsztyńska", 24-26 X 1980.

W. Czapińska, *Człowiek w tamtych czasach*, „Ekran", nr 22, 1981.

T. Lubelski, *Pokazywanie świata. 1977, „Człowiek z marmuru"*, „Film", nr 23, 1981.

J. Putrament, *Nie dajmy się zwariować. Żeby niepotrzebne było odbrązowianie*, „Literatura", nr 37, 1981.

B. Janicka, *Człowiek z marmuru*, „Film", nr 47, 1984.

J. Borkowski, *L'Avant-Scène* „Cinéma", nr 239/240, 1980.

M. W. Browne, „The New York Times", 27 III 1977.

Holl. (Ron Holloway), „Variety", 1 VI 1977.

P. Waterman, *Wajda's „Man of marble"*, „Cineaste", IX/2, Winter 1978-1979, (USA).

L. Quart, *Man of marble*, „Cineaste", IX/4, Fall 1979, ss. 47-48, il., (USA).

J. Dawson, „Sight and Sound", nr 4, 1979.

H. Herbert, „The Guardian", 27 IX 1979.

A. Walker, „Evening Standard", 27 IX 1979.

N. Andrews, „Financial Times", 28 IX 1979.

J. Coleman, „New Stateman", 28 IX 1979.

P. Gibbs, „The Daily Telegraph", 28 IX 1979.

T. Whitehesd, „The Spectator", 29 IX 1979.

P. French, „The Observer", 30 IX 1979.

J. Pym, *Człowiek z marmuru (Man of marble)*, „Monthly Film Bulletin", nr 550, 1979, (Wielka Brytania).

R. Combs, *In absentia*, „Listener", 31 I 1985, (Wielka Brytania).

E.-M. Bader, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 1 VIII 1978.

R. Keller, „Mannheimer Morgen", 30 VIII 1978.

Alba, „Neue Zürcher Zeitung", 19 X 1978.

P. Lachat, „Tagesanzeiger" (Zürich), 20 X 1078.

W. Knorr, „Die Weltwoche" (Zürich), 25 X 1978.

R. Keller, „Filmfaust", nr 7, 1978.

F. Ulrich w „Zoom/Filmberater", nr 22, 1978.

V. Zimmermann, „Basler Zeitung", 24 XI 1978.

H. Vinke, „Filmkorrespondenz", nr 7, 1979.

H. Griem, „Film-Telegramm", nr 15, 1979.

„Die Tageszeitung", 23 VIII 1979.

A. Schirmer, „Der Spiegel", nr 36, 3 IX 1979.

H. Kersten, „Der Tagesspiegel", 8 IX 1979.

W. Roth, „Spandauer Volksblatt", 8 IX 1979.

M. Kling, „Die Neue", 14 IX 1979.

E. O. Jauch, „Evangelischer Film-Beobachter", nr 20, 1979.

W. Ruf, „Medium", nr 10, 1979.

USE (U. Seelmann-Eggebert), „(Kathol.) Filmdienst", 2 X 1979.

H. R. Blum, „Deutsche Volkszeitung", 18 X 1979.

K. Witte, „Frankfurter Rundschau", 9 XI 1979.

B. Jeremias, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 15 XI 1979.

W. Roth, „Süddeutsche Zeitung", 20 VI 1980.

J.-P. Brossard, „Cinéma", nr 224/225, 1977.

P. Sonia, „Les Nouvelles Litteraires", 13 X 1977.

A. de Gasperi, „Le Quotidien de Paris", 31 V 1978.

O. Grand, „L'Aurore", 31 V 1978.

M. Perez, „Le Matin", 31 V 1978.

J. R. (J. Roy), „Cinéma", nr 235, 1978.

J. Delmas, „Jeune Cinéma", nr 112, 1978.

H. N. (Hubert Niogret), „Positif", nr 208/209, 1978.

J. Frenais, „Cinéma", nr 238, 1978.

M. Martin, „Ecran", nr 73, 1978.

J.-L. Douin/P. Berard, „Telerama", 4 X 1978.

M. Perez, „Le Matin", 4 X 1978.

M. Thierry, „Libération", 4 X 1978.

C. Devarrieux, „Le Monde", 7 X 1978.

J.-L. Douin, „Telerama", 7 X 1978.

J. Sielier, „Le Monde", 7 X 1978.

P. Billard, „Le Point", 9 X 1978.

J. Michel, „Tele-7-Jours", 14 X 1978.

L. Cugny, „Cinématographe", nr 41, 1978.

F. Albera, „Cahiers du Cinéma", nr 300, 1979.

M. Holthof, *Człowiek z marmuru*, „Film en Televisie", nr 261, 1979 (Belgia).

B. Sorenssen, *Den intellektuelle, byrakraten og arbeideren*, „Filmvisa", V/1, 1981, il., filmogr. (Norwegia).

E. Zocaro, „Filmcritica", nr 294, 1979.

analizy

W. Roszewski, *Podwójne fałszerstwo Burskiego*, „Kultura", nr 15, 1977.

T. Drewnowski, *My, ojcowie i dzieci*, „Polska", nr 6, 1981.

T. Sobolewski, *Cierpiący posag*, „Kino", nr 8, 1989.

P. Childs, „Film" (London), III 1978.

C. Lewis, C. Britch, *Light out of Poland, Wajda's Man of Marble and Man of Iron*, „Film & History", XII 1982, (USA).

C. Maland, *Memories and Things past, History and Two Biographical Flashback Films*, „East-West Film Journal" (USA), I 1992.

H. C. Blumenberg, „Die Zeit", 24 VIII 1979.

P. W. Jansen, „Kirche und Film", nr 9, 1979.

P.-L. Thirard, *La quête et la construction*, „Positif", nr 212, 1978.

J.-P. Fargier, S. Daney, „Cahiers du Cinéma", nr 295,1978.

P. Bonitzer, F. Gere, R. Linhart, J. Ranciere, J. Narboni, *Table ronde, L'homme de marbre et de celluloid*, „Cahiers du Cinéma", nr 298, III 1979.

B. Amengual, „Positif", nr 219, 1979.

R. Alvarez, *L'uomo di marmo*, „Filmcritica", nr 298, 1979.

M. De Benedictis, *Człowiek z marmuru*, „Bianco e Nero", IX-XII, 1979 (Włochy).

B. Amengual, *Zdanoc pensava, l'uomo di marmo e il capitale piu prezioso*, „Cinema Nouvo", VI 1980, (Włochy).

ZAPROSZENIE DO WNĘTRZA (EINLADUNG ZUR BESICHTIGUNG VON INNENRÄUMEN) FILM DOKUMENTALNY

Andrzej Wajda o filmie

Zbliżyłem się do świata prawdziwie szczęśliwych ludzi, „Gazeta Pomorska", 12 III 1978.

„Polen", nr 6, 1978.

materiały

P. Sager, „Zeit-Magazin", 11 III 1977.

Informationsblatt nr 24 des 9. Internationalen Forums des Jungen Films, Berlin 1979.

Plytel International (wydawnictwo), Presscheft, Hamburg.

. Kollat, *Pasja Ludwika Zimmerera*, „Antena", nr 3, 1987.

recenzje

J. Pawlas, „Der Tagesspiegel", 4 VI 1978.

BEZ ZNIECZULENIA

Andrzej Wajda o filmie

„Bez znieczulenia", „Literatura", nr 39, 1978.

Chciałem opowiedzieć fragment życia – mówi Andrzej Wajda, „Kurier Polski", 21 XI 1978.

W tym, co prywatne, i w tym, co publiczne, „Polska", nr 3, 1979.

scenariusz

„Bez znieczulenia" – fragmenty scenariusza, „Literatura", nr 39, 1978.

materiały

S. Wyszomirski, *Andrzej Wajda rozpoczął film współczesny „Bez znieczulenia"*, „Express Wieczorny", 14 IV 1978.

Bez znieczulenia, „Nurt", nr 1, 1979.

Bez znieczulenia, „Rzeczpospolita", 17 XI 1995.

(ś), *Bez znieczulenia*, „Gazeta Wyborcza", 18-19 XI 1995.

M. Dipont, „Film Polski", nr 3, 1978.

K.A. Abrahamson, *Andrzej Wajda – Alltför kvalificerad för Sverige*, „Chaplin", XXI/5 (164), 1979 (Szwecja).

wywiady z Andrzejem Wajdą

Z. Jastrzębska, *Bez znieczulenia*, „Filipinka", nr 26, 1978.

M. Dipont, *Robię filmy, które sam chciałbym zobaczyć*, „Kino", nr 2, 1979.

J. Płażewski, *Sans anesthésie*, „Ecran", nr 80, 1979 (Francja).

B. Michałek, *Andrzej Wajda parle de „Sans anesthésie"*, „Positif", nr 219, VI 1979 (Francja).

recenzje

T. Hellen, „Fakty", nr 50, 1978.

J. J. Szczepański, „Tygodnik Powszechny", nr 50, 1978.

S. Wyszomirski, „Express Wieczorny", nr 268, 1978.

K. T. Toeplitz, „Kultura", nr 52/53, 1978.

W. Saniewski, „Odra", nr 2, 1978.

S. Wyszomirski, *„Bez znieczulenia"*, „Express Wieczorny", 26 XI 1978.

M. Misiorny, *Bajka o filistrach*, „Trybuna Ludu", nr 285, 1 XII 1978.

B. Nawrocka-Dońska, *Bez znieczulenia*, „Nasza Trybuna", 4 XII 1978.

S. Grzelecki, *Bez znieczulenia*, „Życie Warszawy", 5 XII 1978.

M. Malatyńska, *„Bez znieczulenia"*, „Echo Krakowa", 7 XII 1978.

T. Hellen, *Dwa filmy*, „Fakty 78", nr 50, 1978.

Z. Kałużyński, *O Wajdzie bez znieczulenia*, „Polityka", nr 49, 1978.

T. Robak, *Bez znieczulenia*, „Życie Literackie", nr 50, 1978.

JJS, *„Bez znieczulenia"*, „Tygodnik Powszechny", nr 50, 1978.

K. Kłopotowski, *Pamflet bez czułości*, „Literatura", nr 50, 1978.

A. Ledóchowski, *Ekstrakcja bez znieczulenia*, „Słowo Powszechne", 14 XII 1978.

A. Zwanecki, *Nie tylko o miłości*, „Tygodnik Kulturalny", nr 51, 1978.

A. Ochalski, *Kto chciałby wybierać między nie najlepszym a jeszcze gorszym?* „Ekran", nr 51, 1978.

J. Zatorski, *Gorączka sumienia*, „Kierunki", nr 51, 1978.

R. Koniczek, *Bez znieczulenia*, „Argumenty", nr 53, 1978.

W. Saniewski, *Zdążyć przed paranoją*, „Odra", nr 1, 1979.

J. Skwara, *Michałowski w kraju*, „Barwy", nr 1, 1979.

Z. Kłaczyński, *Przypadki reportera*, „Film", nr 1, 1979.

M.D., *„Bez znieczulenia"*, „Kamena", nr 1, 1979.

Z. Kałużyński, *Zasypani bukietami retro*, „Polityka", nr 2, 1979.

K. Koźniewski, *Film o smogu*, „Polityka", nr 4, 1979.

K. T. Toeplitz, *„Bez znieczulenia", czyli „dramat niedomotywowany"*, „Twórczość", nr 2, 1979.

B. Krzywobłocka, *Śmierć liberała albo precz z adwokatem*, „Ekran", nr 10, 1979.

A. Werner, *Jak we mgle*, „Gazeta Wyborcza", nr 145, 29 XI 1989.

D. Hill, „Tribune", 27 VI 1958.

Holl. (Ron Holloway), „Variety", 7 II 1979.

L. R. (Lenny Rubinstein), „Cineaste", nr 1, 1979-1980.

J. Fox, *Rough treatment*, „Films and Filming", XII 1979, (Wielka Brytania).

F. Everschor, „(Kathol.) Filmdienst", nr 12, 1979.

F. Maurin, „L'Humanité", 14 V 1979.

„L'Aurore", 14 V 1979.

„Le Matin", 14 V 1979.

C. Devarrieux, „Le Monde", 15 V 1979.

M. A. (Mirelle Amiel), „Cinéma", nr 247/248, 1979.

B. Amengual, *Sans Anesthésie*, „Jeune Cinéma", nr 120, 1979, (Francja).

P. Hodra, „Film Français", 5 X 1979.

C.-M. Tremois, „Telerama", 17 X 1979.

O. Grand, „L'Aurore", 19 X 1979.

J. Sicilier, „Le Monde", 20 X 1979.

G. Haustrate, *Sans anesthésie*, „Cinéma", nr 251, 1979, (Francja).

J. Chevallier, *Sans anesthésie*, „Image et Son", nr 344, 1979, (Francja).

A. Marty-Lavanzelle, „Cinématographe", XI 1979.

S. Toubiana, „Cahiers du Cinéma", nr 306, 1979.

P. Kral, „Positif", nr 226, 1980.

„Filmcritica", III 1979.

analizy

J. Łużyńska-Dorobowa, *Statyczny świat Andrzeja Wajdy*, „Odgłosy", nr 51, 1978.

R. Koniczek, *Lustro powiększające*, „Kino", nr 2, 1979.

D. Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kino", 10, 1988.

J. Płażewski, „Ecran", nr 80, 1979.

B. Michałek, „Positif", nr 219, 1979.

E.-M. Bader, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 21 IX 1979.

L. C. (Lorenzo Codelli), „Positif", nr 220/221, 1979.

M. Tessier, „Ecran", nr 85, 1979.

PANNY Z WILKA (LES DEMOISELLES DE WILKO)

Andrzej Wajda o filmie

Sami o sobie, „Czas", nr 39, 1979.

materiały

T. Sobolewski, *Gra. O realizacji „Panien z Wilka" według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza w reżyserii Andrzeja Wajdy*, „Film", nr 45, 1978.

M. Dipont, *Czas utracony. Na planie „Panny z Wilka"*, „Życie Warszawy", 25-26 XI 1978.

Panny z Wilka. „Film", nr 1, 1979.

Julcia, Jola, Kazia, Zosia z „Panien z Wilka". Wypowiedzi A. Seniuk, K. Zachwatowicz, M. Komorowskiej i S. Celińskiej, „Film", nr 15, 1979.

A. Tatarkiewicz, *Czytając „Panny z Wilka"*, „Polityka", nr 17, 1979.

I. Lepkowska, *Taka piękna iluzja... Mówią autorzy scenografii i kostiumów „Panien z Wilka"*, „Film", nr 24, 1979.

M. Holland, *Wśród „Panien z Wilka". Notatki z planu*, „Literatura", nr 26, 1979.

M. Dipont, *O krok od „Oscara"*, „Życie Warszawy", 22-23 III 1980.

Po co walczyć o „Oscara"? „Film", nr 20, 1980.

H. Zaworska, *Panie na włościach*, „Twórczość", nr 2, 1986.

M. Dipont, „Film Polski", nr 4, 1979.

wywiady

M. Guzowska, *To będzie film trochę staromodny. Nowa realizacja Andrzeja Wajdy*, „Kurier Polski", 5 X 1978.

E. Królikowska, *Panny z Wilka*, „Ekran", nr 5, 1979.

W. Wertenstein, *Dlaczego „Panny z Wilka"?* „Kino", nr 6, 1979.

T. Lubelski, *Andrzej Wajda – portret*, „Kino", nr 5, 1990.

recenzje

R. Koniczek, *Panny z Wilka*, „Argumenty", nr 13, 1979.

T. Szyma, *„Panny z Wilka"*, „Tygodnik Powszechny", nr 13, 1979.

J. Skwara, *Powrót do dawnych lat*, „Barwy", nr 5, 1979.

J. Nieckowski, *Wilko*, „Film", nr 18, 1979.

J. Kozak, *Pięć wobec jednego*, „Radar", nr 6, 1979.

W. Wierzewski, „Filmowy Serwis Prasowy", nr 16, 1979.

B. Nawrocka-Dońska, *Panny z Wilka*, „Nasza Trybuna", 7-9 IX 1979.

S. Grzelecki, *Twórca twórcy*, „Życie Warszawy", 11 IX 1979.

M. Malatyńska, *„Panny z Wilka"*, „Echo Krakowa", 13 IX 1979.

Aleksandra, *„Panny z Wilka"*, „Przekrój", nr 1797, 1979.

J. Szczawiński, *Barwy późnego lata*, „Słowo Powszechne", 20 IX 1979.

J. Płażewski, *W wiolinie*, „Kultura", nr 38, 1979.

E. Nurczyńska, *„Panny z Wilka"*, „Odgłosy", nr 39, 1979.

T. Sobolewski, *Strona „ridicule"*, „Film", nr 39, 1979.

J. Zatorski, *Portrety we wnętrzu*, „Kierunki", nr 39, 1979.

Z. Kłaczyński, *Panny z Wilka*, „Trybuna Ludu", nr 232, 1979.

T. Krywo, *Gra niuansów i znaczeń*, „Ekran", nr 40, 1979.

A. Zwanicecki, *„Panny z Wilka" – czas przeszły dokonany*, „Tygodnik Kulturalny", nr 40, 1979.

A. Jackiewicz, *Filmy według Iwaszkiewicza*, „Życie Warszawy", 13-14 X 1979

A. Tatarkiewicz, *Inteligent z awansu*, „Kultura", nr 19, 1981.

Jacques Siclier, „Le Monde", tłum. fragm. artykułu, „Gazeta Zachodnia", 22-23 IX 1979 (tekst pt. *„Panny z Wilka" w Paryżu*).

P. Gibbs, The „Daily Telegraph", 9 XI 1979.

P. Strick, *Panny z Wilka (The young ladies of Wilko)*, „Monthly Film Bulletin", L/592, May 1983, ss. 136, il.

M. Devillers, *Les demoiselles de Wilko*, „Cinématographe", nr 49, 1979 (Francja).

G. Cebe, *Les demoiselles de Wilko*, „Ecran", nr 81, 1979 (Francja).

R. Grelier, *Les demoiselles de Wilko*, „Image et Son", nr 340, 1979 (Francja).

P.-L. Thirard, „Positif", nr 219, 1979.

J. Siclier, „Le Monde", 2 VI 1979.

M. Grisola, „Le Nouvel Observateur", 4 VI 1979.

M. Devillers, „Cinématographie Française", 1979.

R. Lefevre, *Les demoiselles de Wilko*, „Cinéma", 1979 (Francja).

M. Portal, „Jeune Cinéma", nr 120, 1979, (Francja).

J.-L. Bachellier, „Cahiers du Cinéma", nr 304, 1979.

J. -L. Bachellier, *Les demoiselles de Wilko*, „Cahiers du Cinéma", nr 304, 1979, (Francja).

J. Ch. (Jacques Chevellier), „La Saison Cinématographique 1979".

D. Michiels, *Panny z Wilka (Les demoiselles de Wilko)*, „Film en Télévisie", nr 271, 1979 (Belgia)

M. Marzas, *Sin anestesia y las senoritas de Wilko*, „Casablanca", nr 4, 1981 (Hiszpania).

K.A. Abrahamson, *Andrzej Wajda – Alltför kvalificerad för Sverige*, „Chaplin", XXI/5 (164), 1979 (Szwecja).

G. Zapiola, *Sesgo intimista*, „Cinemateca Revista", XI 1981 (Urugwaj).

analizy

M. Baranowska, *Rozkosz melancholii*, „Film", nr 4, 1979.

B. Mruklik, *Z tamtej strony lustra*, „Film", nr 6, 1979.

I. Skapa, *Wajda a Iwaszkiewicz*, „Film a Doba", V, 1979 (Czechy).

DYRYGENT

materiały

P. Szymański, *Wywiad z Johnem Gielgudem*, „Polityka", nr 22, 1979.

J. Gielgud, *Warszawa diary*, „Films and Filming", XII 1979 (Wielka Brytania).

Informationsblatt der 30. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1980

recenzje

J. Altendorf, „Filmecho-Filmwoche", nr 14, 7 III 1980.

H. Jürgen Jagau, „Evangelischer Film-Beobachter", nr 5, 1980.

B. Desalm, „Kölner Stadtanzeiger", 7 VI 1980.

S. Toubiana, *Le chef d'orchestre*, „Cahiers du Cinéma", nr 318, 1980 (Francja).

D. Michiels, *Solidariteitsfilms van Wajda, Dyrygent – Człowiek z żelaza (De man van ijzer)*, „Film en Télévisie", nr 296, 1982 (Belgia).

G. De Santi, *Il direttore d'orchestra*, „Cineforum", VIII 1984, (Włochy).

J. Abbondanza, *Alegoria sinfonica*, „Cinemateca Revista", II 1982, (Urugwaj).

analizy

P. Cowie, *Wajda Redux*, „Sight and Sound", nr 1, Winter 1979/1980.

CZŁOWIEK Z ŻELAZA

Andrzej Wajda o filmie

Spotkanie z Wajdą, „Głos Wybrzeża", 22 II 1981.

To mój najtrudniejszy film, „Dziennik Bałtycki", 22 II 1981.

Człowiek z żelaza, syn człowieka z marmuru, „Nowości", nr 41, 1981.

O tę dzielność nam szło... Rozmowa Lesława Bajera z Andrzejem Wajdą i Aleksandrem Ściborem-Rylskim, „Kino", nr 5, 1977.

materiały

„Człowiek z żelaza" M. Derecki rozmawia z A. Ściborem-Rylskim, „Kamena", nr 25, 1980.

To będzie film o Polsce, o tym, co się stało. M. Wronkowska rozmawia z A. Ściborem-Rylskim, „Kurier Polski", 3 XI 1980.

Film wobec wydarzeń. B. Słowikowski rozmawia z A. Ściborem-Rylskim, „Radio i Telewizja", nr 2, 1981.

W. Rumel, *Człowiek z żelaza.* „Ekran", nr 6, 1981.

S. Wyszomirski, *Redaktor kompromituje stoczniowca*, „Express Wieczorny", 15 II 1981.

M. Dipont, *Sierpień w lutym*, „Życie Warszawy", 22 II 1981.

„Człowiek z żelaza" nie ma ambicji konkurowania z dokumentem... M. Unger rozmawia z A. Ściborem-Rylskim, „Przekrój", nr 1873, 1981.

M. Małatyńska, *Czas ludzi z żelaza...* „Życie Literackie", nr 11, 1981.

K. Heneczel, *Sierpień w marcu.* Reportaż z planu, „Film", nr 17, 1981.

W. Rumel, *Człowiek z żelaza*, „Ekran", nr 20, 1981.

M. Wronkowska, E. Zielińska, *Andrzej Wajda odebrał nagrodę w Cannes. Światowy triumf „Człowieka z żelaza"*, „Kurier Polski", 28 V 1981.

O „Człowieku z żelaza" 28 czerwca w Poznaniu, „Przekrój", nr 1892, 1981.

(sok), *Człowiek z żelaza w centrum zainteresowania*, „Kurier Lubelski", nr 141, 1981.

B. Możdżyński, *„Człowiek z żelaza" na ekranach*, „Sztandar Młodych", nr 174, 1981.

M.D., *Wokół „Człowieka z żelaza"*, „Kamena", nr 17, 1981.

(md), *Film na dziś*, „Życie Warszawy", 8-9 VIII 1981.

L. Wieluński, *Dobre duchy i złe demony*, „Perspektywy", nr 35, 1981.

J. Pawlak, *Pozostawmy ocenę czasowi*, „Kurier Polski", 28-30 VIII 1981.

A. Iskierko, *Świadectwa Sierpnia*, „Ekran", nr 35, 1981.

W oczach Zachodu, „Forum", nr 36, 1981.

J. Skwara, *Żelazna konsekwencja prezesa*, „Argumenty", nr 36, 1981.

Co mi dał „Człowiek z żelaza"? „Polityka", nr 37, 1981.

(IIT), *Ten film ma jedną wielką zaletę*, „Ekran", nr 37, 1981.

Kisiel, *Znużenie historią*, „Tygodnik Powszechny", nr 39, 1981.

P. M. Staszewski, *Prawdy, półprawdy, fałsze, mity. Objawienie czy plagiat?* „Dziennik Bałtycki", 16 IX 1982.

Wyznania Człowieka z marmuru. Rozmowa B. S. Kundy z P. Ożańskim, „Sztandar Młodych", 7-9 IX 1984.

A. Werner, *Na zimno i na gorąco*, „Gazeta Wyborcza", 7 II 1990.

Z tajnych archiwów. Kolaudacja „Człowieka z żelaza", „Polityka", nr 24, 1994.

Z najnowszej historii. Człowiek z żelaza, „Rzeczpospolita", 9 XII 1994.

P. Turowski, *Czy żelazny człowiek przetrwał próbę czasu?* „Życie Warszawy", 11 XII 1994.

S. Daney, J. Narboni, *Ils ont tourné avec Wajda.* Wywiad z K. Jandą i J. Radziwiłowiczem, „Cahiers du Cinéma", nr 328, 1981, ss. III-IV, il. (Francja).

L'homme de fer, „Avant-Scène", nr 282-283, 1982.

dyskusje

Historia poszła naprzód. W dyskusji udział wzięli, A. Ochalski, dr W. Wierzewski, B. Maciejewski, J. Tomaszkiewicz, J. Węgrzyn, „Sztandar Młodych", 9-11 IV 1977.

wywiady z Andrzejem Wajdą

J. Artowski, *Z żelazną konsekwencją*, „Wieczór Wybrzeża", 27 I 1981.

M. Unger, *Sztuka spotkała się z życiem*, „Przekrój", nr 1873, 1981.

E. Metelska, *Gdański Sierpień odżył w marcowej Warszawie*, „Kurier Polski", 26 III 1981.

J. Pawlas, *Czuję się jakbym umknął burzy – mówi reżyser „Człowieka z żelaza"*, „Kurier Polski", 21 V 1981.

recenzje

W. Woroszylski, *Człowiek z kielnią, człowiek z kamerą*, „Więź", nr 5-6, 1977.

M. Małatyńska, *„Człowiek z żelaza" – początek mitologii*, „Przekrój", nr 1989, 1981.

T. Miłkowski, *Człowiek z ulotką na ustach*, „Walka Młodych", nr 27, 1981.

T. Szyma, *Człowiek z żelaza*, „Tygodnik Powszechny", nr 28, 1981.

R. Jabłoński, *„Człowiek z żelaza"*, „Słowo Powszechne", 28 VII 1981.

M. Woźniak, *„Człowiek z żelaza" i rdza*, „Czas", nr 31, 1981.

(P), S. Grzelecki, *Dni gniewu i mądrości*, „Życie Warszawy", 3 VIII 1981.

T. Sobolewski, *„Jeden tylko, jeden cud"*, „Literatura", nr 32, 1981.

Na ekranach kin – Człowiek z żelaza, „Nowiny", 7-9 VIII 1981.

T. Hellen, *Kino dla wszystkich*, „Fakty", nr 32, 1981.

M. Małatyńska, *Kundel wśród herosów*, „Życie Literackie", nr 32, 1981.

Spodek, *Recenzja przewrotna*, „Tygodnik Powszechny", nr 32, 1981.

J. Surdykowski, *Żelazem po marmurze*, „Życie Literackie", nr 32, 1981.

H. Tronowicz, *Inna perspektywa*, „Tygodnik Kulturalny", nr 32, 1981.

A. Małachowski, *To jest film, a to jest życie*, „Słowo Ludu", nr 157, 1981.

Z. Kłaczyński, *Kocha, lubi, nienawidzi...* „Trybuna Ludu", 13 VIII 1981.

J. Zatorski, *Człowiek z żelaza*, „Kierunki", nr 33, 1981.

K. Kłopotowski, *Pocieszmy Wajdę*, „Tygodnik Solidarność", nr 21, 1981

M. Muskat, *Laury nie zasuszone*, „Tygodnik Solidarność", nr 21, 1981.

K. Mętrak, *Wydarzenie*, „Kulisy", nr 34, 1981.

Aleksandra, *Człowiek z żelaza*, „Przekrój", nr 1898, 1981.

M. Małatyńska, *„Człowiek z żelaza"*, „Echo Krakowa", 27 VIII 1981.

A. Zwaniecki, *Na zamik pamięci*, „Innowacje", nr 35, 1981.

A. Tatarkiewicz, *Z żelaza czy z galarety?* „Kultura", nr 36, 1981.

M. Mazurek, *Sztuczna palma*, „Żołnierz Wolności", 9 IX 1981.

T. Sobolewski, *Wajda*, „Film", nr 37, 1981.

J. Skwara, *Człowiek z żelaza*, „Barwy", nr 10, 1981.

R. Ciemiński, *Tarapaty pani Anny*, „Prawo i Życie", nr 40, 1981.

B. Urbankowski, *Przeciętny film o nieprzeciętnym znaczeniu*, „WTK. Tygodnik Katolicki", nr 41, 1981.

A. Jackiewicz, *„Człowiek z żelaza" jako dokument*, „Film", nr 42, 1981.

K. Kłopotowski, *„Człowiek z żelaza" – kontrowersje*, „Tygodnik Solidarność", nr 32, 1981.

Z. Kałużyński, *Wolałbym na Madagaskar*, „Polityka", nr 4, 1983.

T. Szyma, *„Człowiek z żelaza" redivivus*, „Tygodnik Powszechny", nr 12, 1989.

K. Mętrak, *Słownik Filmowy (10)*, „Film", nr 26, 1989.

F. Netz, *„Człowiek z żelaza"*, „Tygodnik Tak i Nie", nr 8, 1990.

T. Sobolewski, *Legenda PRL-u*, „Gazeta Wyborcza", 12 I 1990.

P. Billard, „Le point", 17-23 VIII 1981, tłum. fragm. artykułu, „Forum", nr 36, 1981.

M. Gervais, *Images of Cannes*, „Cinéma Canada", nr 75, 1981, ss. 20-22, il.

T. Purtell, *Man of iron*, „Films in Review", II 1982, (USA).

D. Bickley, *Man of iron*, „Cineaste", XII/1, 1982, ss. 48-50, il., (USA)

J. Borkowski, *L'homme de fer, l'attente... du printemps, l'afflux des nouvelles seves...*, „Avant-Scène", nr 282-283, 1982.

J. Sielier, „Le Monde", 26 V 1981.

J. Sielier, „Le Monde", 29 V 1981.

P. Bonitzer, *Servir le peuple*, „Cahiers du Cinéma", nr 328, 1981 (Francja)

G. Rinaldi, *L'uomo di ferro*, „Cinemaforum", XXII/212, III 1982 (Włochy)

J. Cueto, *Las tres W*, „Casablanca", nr 7-8, VII/VIII 1981, ss. 71-72, il. (Hiszpania).

Pachin Marinero, *El hombre de hierro*, „Casablanca", XI 1981 (Hiszpania).

E. M. Vidal, *El hombre de hierro*, „Contracampo", nr 25-26, 1981 (Hiszpania).

C. M. Martinez, *Film politico*, „Cinemateca Revista", XII 1981 (Urugwaj).

D. Michiels, *Solidariteitsfilms van Wajda, Dyrygent – Człowiek z żelaza (De man van ijzer)*, „Film en Télévisie", nr 296, 1982 (Belgia).

analizy

J. Fuksiewicz, *Legenda dni sierpniowych*, „Kino", nr 8, 1981.

M. Szpakowska, *Prawdy i nieporozumienia*, „Kino", nr 8, 1981.

J. Płażewski, *Wolność jako siła sprawcza*, „Kultura", nr 33, 1981.

M. Komatowska, *Jak hartowało się żelazo*, „Odgłosy", nr 34, 1981.

C. Dondziłło, *Bez ochronnych barw*, „Film", nr 34, 1981.

P. Jędrzejewski, *Wajda na linie*, „Ekran", nr 35, 1981.

K. T. Toeplitz, *Z „Perspektywy" „chodzącego do kina"*, „Miesięcznik Literacki", nr 8/9, 1981.

A. Bernat, *Powrót człowieka z żelaza*, „Przegląd Katolicki", nr 12, 1989.

J. Fałkowska, *„The Political" in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieślowski*, „Cinema Journal", XXXIV/2, Winter 1995 (USA).

L. DiCaprio, *Polish films and politics*, „Jump Cut", nr 27, July 1982 (USA).

C. Lewis, C. Britch, *Light out of Poland, Wajdas Man of marble and Man of iron*, „Film & History", XII 1982 (USA).

Andrzej Vajda, czto dal'sze?, „Iskusstvo Kino", nr 10, 1981 (ZSRR).

Andzej Vajda – nak „de ponatat 'k?, „Kinoizkustvo", III 1982 (Bułgaria), przedruk z: „Iskusstvo Kino", nr 10, 1981.

DANTON

materiały

M. Ostrowski, *Kontrowersje wokół filmu A. Wajdy*, „Trybuna Ludu", 17 I 1983.

Sprawa Dantona, sprawa Wajdy, „Kurier Polski", 19 I 1983.

„Dziękujemy, panie Wajda" – pisze giscardowski polityk, „Trybuna Ludu", 25 I 1983.

Krytyczna ocena filmu „Danton". Wypaczenie republikańskiej tradycji, „Rzeczpospolita", 25 I 1983.

Sprawa „Dantona", „Rzeczpospolita", 27 I 1983.

M. Ostrowski, *Danton czy Robespierre?* „Polityka", nr 6, 1983.

A. Kołaciński, *Danton a sprawa francuska*, „Żołnierz Wolności", 5-6 II 1983.

Socjaliści francuscy zakłopotani „Dantonem", „Trybuna Robotnicza", 7 II 1983.

W. Zieliński, *Rzecz o manipulacji*, „Żołnierz Wolności", 8 II 1983.

Prasa paryska o „Dantonie" Wajdy, „Tygodnik Kulturalny", nr 7, 1983.

H. Tronowicz, *Danton*, „Filmowy Serwis Prasowy", 4, 1983.

Jak Wajda widzi historię Francji... Echa paryskiej premiery „Dantona", „Ekran", nr 8, 1983.

A. Magdziak, *Dzieci Saturna*, „Więź", nr 3, 1983.

Nie ma prostych odpowiedzi. Rozmowa L. Kaletowej z prof. J. Baszkiewiczem, „Gazeta Robotnicza", nr 9, 1983.

Danton. Wywiad Z. Otałęgi z prof. dr. hab. W. A. Serczykiem, „Gazeta Krakowska", 5-6 III 1983.

G. Depardieu, *Danton to ja i nie ja*, „Film", nr 10, 1983.

G. Gazda, *Składziki porcelany*, „Odgłosy", nr 11, 12 III 1983.

O „Dantonie" Wajdy. Głosy prasy francuskiej, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983.

Z. Gałuszka, *Ten sympatyczny liberał czyli donos na Dantona*, „Gazeta Krakowska", 19-20 III 1983.

L. Hass, *„Danton" przez historię do rzeczywistości i vice versa*, „Argumenty", nr 12, 1983.

L. Hass, *Zgryzoty nieśmiertelnego kołtuna*, „Sprawy i ludzie", nr 12, 1983.

W co wierzył Robespierre? T. Sobolewski rozmawia z prof. J. Baszkiewiczem, „Kino", nr 1, 1983, ss. 2-7, il.

Ten wspaniały Robespierre. Wywiad K. Kreutzingera z prof. dr. J. Baszkiewiczem, „Film", nr 15, 10 IV 1983.

Z. Florczak, *Parafraza Davida*, „Twórczość", nr 9, 1985.

W. Zwinogrodzka, *Przybyszewska i polska niedojrzałość*, „Dialog", nr 7, 1988.

J. Płażewski, *Danton juge par la critique polonaise*, „Jeune Cinéma", nr 151, 1983, ss. 1-6, il. (Francja).

dyskusje

Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd. Udział w dyskusji wzięli, E. Awdziejczyk, D. Roszkowska, A. Wajda i M. Janion, „Kino", 10, 1989, ss. 17-25, il.

wywiady

G. Bachmann, *Man of heart, Andrzej Wajda*, „Film Quarterly", Winter 1982-1983, (USA).

A. Grunert, *Der Regisseur ist ein Korporal mit der Seele eines Dichters*, „Filmfaust", nr 33, 1983 (Niemcy)

recenzje

M. Malatyńska, *„Danton"*, „Życie Literackie", nr 8, 1983.

L. Kołodziejczyk, *Danton i Wajda*, „Przekrój", nr 1964, 1983.

M. Dipont, *To jeszcze inny Wajda...*, „Życie Warszawy", 2 II 1983.

S. Kostarski, *Rewolucja, Danton, Robespierre to nie tylko historia*, „Życie Warszawy", 2 II 1983.

J. Skwara, *Dramat dwóch racji*, „Tygodnik Kulturalny", nr 9, 1983.

Z. Klaczyński, *Czy można sądzić historię – bez historii?* „Trybuna Ludu", 8 II 1983.

J. Płażewski, *Krew Dantona*, „Rzeczpospolita", 11 II 1983.

R. Brzoza, *Uczył Wajda Francuzów*, „Rzeczywistość", nr 7, 13 II 1983.

Aleksandra, *„Danton"*, „Przekrój", nr 1967, 1983.

W. Orłowski, *Danton zwycięża Robespierre'a*, „Odgłosy", nr 9, 1983.

M. Winiarczyk, *Francuski dyskurs z ducha „szkoły polskiej"*, „Ekran", nr 9, 1983.

A. Ledóchowski, *Pokażcie moją głowę ludowi*, „Film", nr 9, 1983.

T. Szyma, *„Danton"*, „Tygodnik Powszechny", nr 9, 1983.

E. Opoczyńska, *Erwin Nowiaszak u boku Robespierre'a*, „Sprawy i ludzie", nr 9, 1983.

J. Bartosz, *Zwątpienie*, „Sprawy i ludzie", nr 9, 1983.

Z. Kałużyński, *Zmarnowana kolacja u Dantona*, „Polityka", nr 10, 1983.

F. Netz, *Danton*, Poglądy, nr 10, 1983.

A. Tatarkiewicz, *O „Dantonie" inaczej*, „Polityka", nr 12, 1983.

T. Hellen, *Cień rewolucji*, „Fakty", nr 11, 1983.

M. Szpakowska, *Danton i gilotyna*, „Kino", 1, 1983, ss. 17-13, il.

W. Grochowski, *Nieudany pastisz*, „Barwy", nr 4, 1983.

W. Woroszylski, *Mównica i szafot*, „Więź", nr 4, 1983.

M.D., *Danton i „Danton"*, „Kamena", nr 8, 1983.

K. T. Toeplitz, *Interpretacja „Dantona"*, „Miesięcznik Literacki", nr 5, 1983.

J. Sajdak, *Dwaj adwokaci przed sądem historii*, „Przegląd Tygodniowy", nr 18, 1983.

P. Aubert, *Kto z kim?* „Forum", nr 6, 1983, przedruk z: „L'Express", 21 I 1983.

M. Vovelle, *Historyk wyjaśnia*, „Forum", nr 6, 1983, przedruk z: „L'Humanité", 17 I 1983.

Poniatowski klaszcze, „Forum", nr 6, 1983, przedruk z: „Nouvelles Littéraires", 6-12 I 1983.

D. Jamet, *Paryżanka wie swoje*, „Forum", nr 6, 1983, przedruk z: „Le Quotidien de Paris", 10 I 1983.

C. Baigneres, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „Le Figaro", 8 I 1983.

M. Monod, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „L'Humanité", nr 118.

J. Sielier, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „Le Monde", 6 I 1983.

R. Chazal, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „France-Soir", 7 I 1983.

M. Perez, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „Le Matin", 11 I 1983.

G. Haustrate, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „Cinéma 83", I 1983.

H. Hillard, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „Cols Bleus", 24 XII 1982.

M. Monod, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „L'Humanité", nr 118.

J. Sielier, „Tygodnik Powszechny", nr 11, 1983, przedruk z: „Le Monde", 6 I 1983.

P. Strick, *Danton*, „Monthly Film Bulletin", IX 1983 (Wielka Brytania).

M. Ophuls, *The provocation and interrogation of Andrzej Wajda on the matter of Danton as performed by...*, „American Film", X 1983, (USA).

M. Le Fanu, *Danton*, „Films and Filming", nr 349, 1983 (Wielka Brytania).

L. Rubenstein, *Danton*, „Cineaste", XIII/1, 1983, (USA).

„Fernsehspiel im ZDF", nr 47, XII 1984 – II 1985 (Niemcy).

H. Hillard, „Cols Bleus", 24 XII 1982.

J.C. Bonnet, C. Arnaud, *Danton*, „Cinématographe", nr 85,1983 (Francja).

G. Haustrate, *Danton*, „Cinéma", nr 289, 1983 (Francja).

S. Toubiana, *L'histoire en dolby*, „Cahier du Cinéma", nr 343, 1983 (Francja).

M. Martin, *Danton. Bracia – nieprzyjaciele*, „La Revue du Cinéma", 1983.

R. Chazal, „France-Soir", 7 I 1983.

D. Jamet, „Le Quotidien de Paris", 10 I 1983.

M. Poniatowski, *Dziękuję, panie Wajda*, „Nouvelles Litteraires", 6-12 I 1983.

M. Perez, „Le Matin", 11 I 1983.

M. Vovelle, „L'Humanité", 17 I 1983.

P. Aubert, „L'Express", 21 I 1983.

C. Baigneres, „Le Figaro", 8 I 1983.

G. Gervais, *Danton*, „Jeune Cinéma", nr 148, II 1983, ss. 37-40, il., (Francja).

Y. Cazaux, *Retour sur Danton*, „Cinéma", nr 291, III 1983, ss. 48-49, il. (Francja).

G. Locchi, *(Danton zbyt polski zdaniem francuskiej lewicy)*, „Il Tempo", 15 I 1983.

J. Brodal, *Revolusjonen som arketype*, „Film & Kino", LII/1, 1984, ss. 26-27, il. (Norwegia).

A. Eriesson, *Danton*, „Filmrutan", XXVII/2, 1984, s. 37, il. (Szwecja).

I. Nelissen, Danton, *Wajdas combinatie van menselijke tragedie en historische...*, „Film en Télévisie", nr 310, III 1983, ss. 10-11, il. (Belgia).

G. Rinaldi, *Danton*, „Cinemforum", XXIII/229, XI 1983, ss. 25-31, il. (Włochy).

P. Pal, I. Berkes, *Danton*, „Filmkultura", XXII/1, I 1986, ss. 84-89, il. (Węgry).

L. Elbert, *De las confusiones*, „Cinemazeca Revista", nr 39, XI 1983, ss. 92-94, il. (Urugwaj).

analizy

J. Zatorski, *Spór w cieniu gilotyny*, „Kierunki", nr 9, 1983.

A. Samsonowska, *„Danton" Wajdy*, „Więź", nr 4, 1983.

A. Zwanicecki, *Danton zdradzony*, „Odra", nr 10, 1983.

M. Szporer, *Andrzej Wajda's regin of terror, Danton's Polish ambiance*, „Film Quarterly", XXXVII/2, Winter 1983-1984, ss. 27-33, il. (USA).

L. Dencik, *Hoppfullhetens hopploshet*, „Chaplin", XXVI/3 (192), 1984, ss. 111-113, il. (Szwecja).

MIŁOŚĆ W NIEMCZECH (EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND/UN AMOUR EN ALLEMAGNE)

Andrzej Wajda o filmie

Miłość w Niemczech, „Gazeta Wyborcza", 7 X 1991.

materiały

Z. Ramotowski, *Nie popiół, nie diament*, „Życie Warszawy", 9 XI 1983.

S. Kaszycki, *Rolfa Hochhutha powieść polska*, „Życie Literackie", nr 28, 1984.

(AS), *Hochhuth sfilmowany*, „Nadodrze", 1984.

B. Kaiser, *Dwie prawdy o miłości w Niemczech*, „Gazeta Olsztyńska", 7 VII 1985.

wywiady z Andrzejem Wajdą

K. Farrington, L. Rubenstein, *A love in Germany*, „Cineaste", XIV/2, 1985 (USA).

recenzje

M. Kowalski, *Miłość nieodwzajemniona*, „Trybuna Ludu", 15 XI 1983.

Wisz, *Co robią Niemcy. Wajda w ogniu krytyki filmowej*, „Życie Literackie", nr 48, 1983.

T. Szyma, *„Miłość w Niemczech"*, „Tygodnik Powszechny", nr 5, 1984.

H. Weber, *Kiedyś Polak zakochał się w Niemce...*, „Tu i teraz", nr 5, 1984.

J. Płażewski, *Żeby nigdy więcej*, „Kino", nr 2, 1984, ss. 42-43, il.

F. Netz, *Miłość w Niemczech*, „Tygodnik Tak i Nie", nr 6, 1989.

Miłość w Niemczech, „Rzeczpospolita", 10 XII 1993.

A. White, *A love in Germany*, „Films in Review", XXXVI/2, Feb 1985, s. 112 (USA).

C. Sigal, *What mummy did in the war*, „Listener", CXIII/2909, 16 V 1985, s. 34, il. (Wielka Brytania).

P. Strick, *Eine Liebe in Deutschland (A Love in Germany)*, „Monthly Film Bulletin", LII/616, May 1985, ss. 157-158, il (Wielka Brytania).

„Film and Filming", nr 370, July 1985, s. 39, il. (Wielka Brytania).

D. Paul, *A love in Germany*, „Film Quarterly", XXXIX/1, Fall 1985, ss. 27-30, il. (USA)

„Cahier du Cinéma", nr 352, X 1983, s. 8, il. (Francja).

F. El Guedj, *Un amour en Allemagne*, „Cinématographe", nr 94, 1983, s. 22, il. (Francja).

A. Tournes, *Un amour en Allemagne*, „Jeune Cinéma", nr 154, 1983, ss. 40-42, il. (Francja).

A. Tarqui, *Un amour en Allemagne*, „Cinéma", nr 300, 1983, ss. 44-45, il. (Francja)

K. Seberechts, *Eine Liebe in Deutschland, het nazisme volgens Wajda*, „Film en Télévisie", nr 321, 1984, s. 33, il. (Belgia)

KRONIKA WYPADKÓW MIŁOSNYCH

materiały

(fi), *Wilno na Rybnej*, „Kurier Lubelski", 14-16 VI 1985.

(juk), *Wypadki miłosne na filmowej taśmie*, „Kurier Polski", 8 VII 1985.

Kronika wypadków miłosnych. Zdjęcia: R. Pajchel, „Film", nr 40, 1985.

Z. Skrzypkowski, *Kronika wypadków miłosnych*, „Słowo Powszechne", 29 X 1986.

J. Zaporowski, *Kronika wypadków miłosnych*, „Filmowy Serwis Prasowy", XXXII/22-23, 1986, ss. 6-10, filmogr.

...do kraju lat dziecinnych. Wypowiedzi P. Młynarskiej i P. Wawrzyńczaka, „Film", nr 4, 25 I 1987.

B. Sonik, *„Kronika wypadków miłosnych" w Paryżu*, „Tygodnik Powszechny", nr 17, 1987.

recenzje

J. Zatorski, *Wileńska Arkadia*, „Kierunki", nr 51-52, 1986.

M. Dipont, *„Kronika wypadków miłosnych"*, „Życie Warszawy", 12 XII 1986

R. Jabłoński, *Kronika wypadków miłosnych*, „Słowo Powszechne", 18 XII 1986.

A. Horoszczak, *Sennik romantyczny*, „Ekran", nr 51, 1986.

M. Malatyńska, *Poziomkowa polana*, „Życie Literackie", nr 51-52, XII 1986.

Aleksandra, *„Kronika wypadków miłosnych"*, „Przekrój", nr 2169, 1987.

T. Szyma, *„Kronika wypadków miłosnych"*, „Tygodnik Powszechny", nr 1, 1987.

T. Hellen, *Nostalgiczne wspomnienia*, „Fakty", nr 1, 1987.

M. Baster, *„Kronika wypadków miłosnych"*, „Tygodnik Tak i Nie", nr 2, 1987.

J. Niecikowski, *Minęło, istnieje*, „Film", nr 3, 1987.

M. Pawlicki, *Tam, gdzie rosły poziomki*, „Tygodnik Kulturalny", nr 3, 1987.

J. Wróblewski, *Pamięć wyzwoloma*, „Kino", nr 2, 1987, ss 8-11, il.

J. Uszyński, *Miłość w cieniu apokalipsy*, „Film na świecie", nr 337-338, 1987.

K. Młynarz, *Duch żywego człowieka*, „Kultura", nr 5, 1987.

M. Brzostowiecka, *W poszukiwaniu Arkadii*, „Stolica", nr 8, 1987.

R. Wlast Matuszak, *Dźwięk sygnaturki z dzieciństwa*, „Za i przeciw", nr 8, 1987.

J. Niecikowski, *Kronika wypadków miłosnych*, „Film", nr 3, 1987 i „Film", nr 35, 1992.

R. Koniczek, *Tajemnicza publiczność*, „Literatura", nr 5, 1987.

J. Rabinovici, *Chronique des événements amoureux*, „Cinéma", 25 II 1987, s. 3, il (Francja).

I. Katsahnias, *Du temps et de la lumière*, „Cahiers du Cinéma", nr 393, 1987, ss. 49-50, il., (Francja).

A. Kieffer, *Chronique des evenements amoureux*, „Jeune Cinéma", nr 180,1987, ss. 40-41, il., (Francja).

S. Andersson, *En kronika om karlek*, Filmruten, XXX/3, ss. 31-32, il. (Szwecja).

A. Olofsson, *En kronika om karlek. Det forflutnas pulsslag*, „Chaplin", XXXI/1 (220), 1989, ss. 42-43, il. (Szwecja).

M. Mravcovz, *Kronika nejen milostnych nehod*, „Film a Doba", XXXV/9, IX 1989, ss. 525-529, il. (Czechy).

analizy

A. Jackiewicz, *Moje życie w kinie*, „Kino", nr 12, 1986, ss. 15-16.

K. Młynarz, *„Kronika wypadków miłosnych"*, „Nurt", nr 1, 1987.

T. Sobolewski, *Ułani Wajdy*, „Odra", nr 4, 1987.

T. Lubelski, *Pan Tadeusz i Pan Andrzej*, „Znak", nr 10, 1987.

BIESY
(LES POSSEDES)

Andrzej Wajda o filmie

A. Wajda o „Biesach" i ..., „Odgłosy", nr 32, 1988.

materiały

Biesy. O realizacji filmu Andrzeja Wajdy, „Film", nr 29, 1987.

B. Janicka, *Wajda i Biesy*, „Film", nr 29, 1988.

O. Peretie, *Polsko-francuskie „Biesy" Wajdy*, „Forum", nr 26, 1987, przedruk z: „Le Nouvel Observateur", 22-28 V 1987.

wywiady z Andrzejem Wajdą

Wajda: to film dla was, ludzi Zachodu, „Film", nr 28, 1988, przedruk fragmentów rozmowy z O. Peretie z: „Le Nouvel Observateur".

S. Latek, *Entre cinéma et théâtre, à l'ombre de Dostojevski*, „24 Images", nr 38, 1988, ss. 37-38, il. (Kanada)

recenzje

Z. Pietrasik, *Złe duchy*, „Kino", nr 7, 1988, ss. 44-45, il.

Z. Kałużyński, *Czarne dno polityki*, „Polityka", nr 28, 1988.

J. Kumaniecka, *Rosyjska ruletka*, „Ekran", nr 29, 1988.

Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja. Ranga*, „Tygodnik Kulturalny", nr 30, 1988.

W. Woroszylski, *Otworzyć, zamknąć... Zapiski z niewiadomym opóźnieniem*, „Więź", nr 2, 1989.

U. von Thüna, *Die Dämonen*, „EPD Film", V/5, 1988, s. 33, il. (Niemcy).

M. Ledel, *Die Dämonen*, „Filmfaust", XII/65-66, IV/VI 1988, ss. 48-49, il. (Niemcy).

„Cinéma", nr 430, 24 II, 1988, s. 7, il., filmogr. (Francja).

G. Marsolais, *Les possédés, les convulsions de l'histoire*, „24 Images", nr 37, 1988, ss. 52-53, il. (Kanada).

F. Strauss, *Le secret de Stavroguine*, „Cahiers du Cinéma", nr 404, II 1988, ss. 54-55, il. (Francja)

A. Tournes, *Les Possédés*, „Jeune Cinéma", nr 187, IV/V 1988, ss. 43-45, il. (Francja).

„Film en Télévisie", nr 372-373, 1988, s. 27, il. (Belgia).

A. Olofsson, *Onda andar. Vilse bland andarna*, „Chaplin", XXXI/1 (220), 1989, ss. 42-43, il. (Szwecja).

M. Mravcovz, *Besi*, „Film a Doba", XXXVI/9, IX 1990, s. 522-525, il. (Czechy).

FRANCUZI WIDZIANI PRZEZ...
(LES FRANCAIS VUS PAR...)
film krótkometrażowy

materiały

S. Toubiana, *La preuve par cinq sur la Deux*, „Cahiers du Cinéma", nr 412, X 1988, s. IV, il. (Francja).

(ah), *Przed rocznicą*, „Ekran", nr 2, 1989.

recenzje

E. Bruno, *Luoghi della finzione*, „Filmcritica", V 1989 (Włochy).

KORCZAK

Andrzej Wajda o filmie

Spór o Korczaka, „Gazeta Wyborcza", 26 IX 1990.

Andrzej Wajda o „Korczaku", „Rzeczpospolita", 15 I 1991.

Czy Korczak poszedł do nieba? „Film", nr 5, 1991.

materiały

R. M. Groński, *Człowiek samotnej drogi*, „Polityka", nr 19, 1985.

R. M. Groński, *Ulica do nieba*, „Polityka", nr 23, 1985.

M. J. Kwiatkowski, *Radio nie wyrzuciło Korczaka*, „Antena", nr 47, 1989.

B.J., *Korczak*, „Film", nr 45, 1989.

A. Sułkowska, *Korczak czyli jak kochać dziecko*, „Przyjaciółka", nr 49, 1989.

M. Zdrojewski, *Zmarli nie mogą się bronić*, „Odgłosy", nr 50, 1989.

B. Hollender, *Korczak*, „Ekran", nr 49, 1989.

B. Janicka, *Korczak*, „Film", nr 4, 1990.

S. Bratkowski, *Dokument z piekła*, „Po prostu", 27 V 1990.

K. Gebert, *Nie chrystianizować Korczaka*, „Życie Warszawy", 5 XI 1990.

T. Sobolewski, *Trudny Korczak*, „Życie Warszawy", 21 XI 1990.

K. Gebert, *Trudny Korczak*, „Życie Warszawy", 27 XI 1990.

A. Holland, T. Sobolewski, *List Agnieszki Holland do „Le Monde"*, *Ostatnie słowo*, „Kino", nr 1, 1991, ss. 46-47, il.

(ZAW)., *W Paryżu Korczak zdjęty*, „Trybuna", nr 2, 1991.

K. Turowski, *Korczak więziony we Francji*, „Rzeczpospolita", 3 I 1991.

m., *Wszystkiemu winne pieniądze. Opóźniona premiera „Korczaka"*, „Kurier Polski", 3 I 1991.

P. Błoński, *„Korczak" – co dalej*, „Gazeta Wyborcza", 7 I 1991.

R. Bielecki, *Komu we Francji na tym zależy? Polacy znów oskarżeni o antysemityzm*, „Trybuna Śląska", 11 I 1991.

L. Batko, *„Korczak" źle widziany*, „Tygodnik Powszechny", nr 3, 1991.

Burza wokół „Korczaka". Czy Wajda jest antysemitą?, „Sztandar Młodych", 21 I 1991.

J. Szczygieł, *Święty bez aureoli*, „Polityka", 1991.

M. Arpad Kowalski, *Jedno oko*, „Najwyższy Czas", nr 5, 1991.

W. Pomianowski, *Wajda dla Życia – to nie paradoks. „Korczak" w Niemczech*, „Życie Warszawy", 22 III 1991.

Czy Wajda zdradził Szoach?, „Kino", nr 4, 1991, ss. 42-45, il.

M. Widurski, *„Korczak" w Ameryce*, „Gazeta Wyborcza", 25 IV 1991.

J. Mikos, T. Sobolewski, T. Todorov, *O nieistnieniu indywidualnym Korczaka i indywidualnym istnieniu praczki. Przełamywanie obcości. Podsumowanie „sprawy Korczaka"*, „Kino", VII 1991.

Paryski skandal, „Film", nr 15, 1992.

Y. Daoudal (tłum. M. Miszalski), *Miecz nad Wajdą*, „Najwyższy Czas", nr 5, 1991, przedruk artykułu, *(Wajda – jak karmelitanki, jak Papież...)*, z: „Present".

E. Conan, *Kto się boi Andrzeja Wajdy?* „Forum", nr 4, 1991 i, „Film", nr 7, 1991, przedruk z: „L'Express", 17 I 1991.

T. Todorov, *Podsumowanie sprawy „Korczaka"*. Tłum. J. Engelbrecht, „Kino", nr 7, 1991.

B. Norman, *Films*, „Radio Times", CCLXVIII/3502, 2 II 1991, s. 29, il. (Wielka Brytania).

R. Holloway, *Korczak*, „Filmruten", XXXIII/3, 1990, s. 37 (Szwecja).

F. Chevassu, *La pesanteur de la grace*, „Revue du Cinéma", nr 467, 1991, s. 31, il. (Francja).

S. Kauffmann, „Le Monde", 11 I 1991.

B. Nave, *Korczak*, „Jeune Cinéma", nr 206, 1991, ss. 40-41 (Francja).

wywiady z Andrzejem Wajdą

M. Malatyńska, D. Haymann, *Andrzej Wajda na festiwalu w Gdyni*, „Kino", nr 11-12, 1990.

P. Niemiec, *Zwischen den Fronten*, „Film und Fernsehen", XIX/4, IV 1991 (Niemcy).

J.-L. Maneeau, *Korczak*. Rozmowa z A. Wajdą i A. Holland, „Cinéma", nr 468, 1990 (Francja).

G. Kopanevova, *Korcak na Andzej Wajda*, „Kino"(Sofia), nr 6, 1991 (Bułgaria).

recenzje

E. Bryll, *Trudny święty*, „Rzeczpospolita", 21 V 1990.

M. Dipont, *Korczak*, „Życie Warszawy", 24 V 1990.

W. Woroszylski, *„Jestem". Janusza Korczaka i Andrzeja Wajdy*, „Kino", nr 8, 1990, ss. 1-7, il.

M. Sadowski, *Wajda poza konkursem*, „Rzeczpospolita", 19 IX 1990.

K. J. Zarębski, *Opowieść o Starym Doktorze*, Trybuna, 3 X 1990.

W. Wertenstein, *Korczak*, „Gazeta Wyborcza", 4 X 1990.

M. Dipont, *Korczak*, „Życie Warszawy", 5 X 1990.

Z. Kałużyński, *Śmierć króla Matusia*, „Polityka", nr 41, 1990.

M. Sadowski, *Wielki mały człowiek*, „Rzeczpospolita", 13-14 X 1990.

Aleksandra, *Korczak*, „Przekrój", nr 2365, 1990.

A. Sobolewska, *Do ostatniej chwili życia*, „Film", nr 43, 1990.

R. Jabłoński, *Korczak*, „Słowo Powszechne", 8 XI 1990.

JA, *Korczak*, „Tygodnik Solidarność", 18 XI 1990.

A. Kwapisz-Kulińska, *Korczak*, „Po prostu", 6 XII 1990.

M. Pieczara, *Zwycięstwo Wajdy*, „Więź", nr 1, 1991.

Marian Turski, *Uprzedzonym wzrokiem*, „Polityka", nr 5, 1991.

E. Mazierska, *„Korczak"*, „Twórczość", nr 5, 1991.

T. Jopkiewicz, *Korczak*, „Film", nr 15, 1992.

E. Wendt-Kummer, *Korczak*, EPD „Film", III 1991 (Niemcy).

Listener, 1 XI 1990.

P. Strick, *Korczak*, „Monthly Film Bulletin", XI 1990, ss. 324-325, il. (Wielka Brytania).

„24 Images", nr 58, 1991 (Kanada).

„Cahiers du Cinéma", nr 439, 1991 (Francja).

„Cinéma", nr 468, 1990 (Francja)

D. Heymann, „Le Monde", 11 I 1991 (Francja).

J.-P. Jeancolas, *D' une Pologne, dans le temps européen*, „Positif", nr 361, 1991 (Francja).

M.F. Malandrucco, *Dottor Korczak*, „Film", nr 6, 1993 (Włochy).

PIERŚCIONEK Z ORŁEM W KORONIE

Andrzej Wajda o filmie

Inny pierścionek. Andrzej Wajda o swoim najnowszym filmie, „Rzeczpospolita", 16 II 1993.

materiały

T. Drewnowski, *Drugie życie Ścibora*, „Kino", nr 9, 1992, il.

E. Mazierska, *Pierścionek z orłem w koronie*, „Filmowy Serwis Prasowy", nr 4, 1993, ss. 22- 23.

wywiady z Andrzejem Wajdą

T. Sobolewski, W. Woroszylski, *Pojedynek z dniem dzisiejszym. Pierścionek ze znakiem zapytania*, „Kino", nr 4, 1993.

recenzje

J. Kłossowicz, *Popiół*, „Spotkania", nr 49, 1992.

A. Frankiewicz, *Pożegnanie szkoły*, „Super Express", 23 II 1993.

R. Jarocki, *Jaki był wybór? Wokół „Pierścionka z orłem w koronie"*, „Rzeczpospolita", 23 II 1993.

B. J. (B. Janicka), *Żegnaj, szkoło*, „Film", nr 13, 1993.

A. Lipiński, *Pierścionek z domieszką tombaku*, „Przegląd Tygodniowy", nr 15, 1993.

B. Janicka, *Kula w łeb*, „Film", nr 16, 1993.

W. Woroszylski, *Pierścionek ze znakiem zapytania*, „Kino", nr 4, 1993.

Aleksandra, *Pierścionek z orłem w koronie*, „Przekrój", nr 20, 1993.

P. Lis, *Wajda przeciw Wajdzie*, „Kino", nr 8, 1993, ss. 34-35, il.

B. Hollender, *Precedens z „Pierścionkiem"*, „Rzeczpospolita", 1 IX 1993.

K. Zabawska, *Spóźniony powrót Maćka Chełmickiego*, „Życie Warszawy", 1 IX 1993.

M. Cichy, *Kino odchodzi od kina*, „Gazeta Wyborcza", 2 IX 1993.

J. Kajdański, *Wyprzedaż pierścionków*, „Tygodnik Solidarność", nr 38, 1993.

A. Osęka, *Symbol wbrew prawdzie*, „Gazeta Wyborcza", 21 IX 1993.

J. Płażewski, *Z włosiem, czy z orłem w koronie*, „Gazeta Wyborcza", 21 IX 1993.

Pierścionek z orłem w koronie, „Gazeta Wyborcza", 6-8 V 1995.

NASTAZJA

materiały

Bardziej kobiecy niż gejsze z Kioto. Tamasaburo Bando gra Nastasję Filipownę, „Express Wieczorny", 14 IV 1993.

(G.W), *Skośnooki Nastasja Filipowna*, „Dziennik Polski", 7 V 1993.

Egzotyczny Wajda, „Tygodnik Małopolska", nr 43, 1994.

O roli Tamasaburo Bando w „Nastasji" mówi Andrzej Wajda, „Tygodnik Powszechny", nr 50, 1994.

I. Maślińska, *Nastasja jest tajemnicą*, „Express Wieczorny", 14 XII 1994.

recenzje

M. Malatyńska, *Nasstasja*, „Dziennik Polski", 30 XI 1994.

W. Jurasz, *Artysta niepowtarzalny*, „Czas Krakowski", 1 XII 1994.

A. Helman, *Filmowy Teatr Andrzeja Wajdy*, „Tygodnik Powszechny", nr 50, 1994.

J. Smaga, *Dramat namiętności i śmierci (według Wajdy-Dostojewskiego)*, „Kino", nr 2, 1995, ss. 12-13, il.

WIELKI TYDZIEŃ

materiały

B. Hollender, *Początek „Wielkiego Tygodnia"*, „Rzeczpospolita", 11 V 1995.

„Wielki Tydzień" będzie walczył o Złotego Niedźwiedzia, „Rzeczpospolita", 20-21 I 1996.

P. Kaszuba, *Wajda i Dostojewski*, „Rzeczpospolita", 6/8 IV 1996.

„Wielki Tydzień" we Francji, „Życie Warszawy", 9 IV 1996.

M. Rupacki, *Awantura o Wajdę. Przyjęcie „Wielkiego Tygodnia" Andrzeja Wajdy we Francji*, „Gazeta Wyborcza", 18 VI 1996.

wywiady z Andrzejem Wajdą

A. Michnik, T. Sobolewski, *Z naszej strony muru*, „Gazeta Wyborcza", 10-11 VI 1995.

W. Wertenstein, *W realizacji – Wielki Tydzień*, „Kino", nr 7-8, 1995, ss. 28-29, il.

M. Chyb, *Za murem*, „Film", nr 9, 1995.

W. Jurasz, *Róbmy filmy, których nikt za nas nie zrobi*, „Czas Krakowski", nr 10, 1996.

E. Kulakowska, *Co tybyś zrobił?* „Forum", nr 37, 1995, przedruk z: „Libération", 27 VIII 1995.

recenzje

T. Sobolewski, *Biedni Polacy. „Wielki Tydzień" Andrzejewskiego i Wajdy*, „Kino", nr 11, 1995.

M. Malatyńska, *Między winą i rozgrzeszeniem*, „Tygodnik Powszechny", nr 10, 1996.

M. Kosewska, *O dobrych Żydach i złych Polakach*, „Gazeta Polska", nr 11, 1996.

W. Orliński, *Pokój z widokiem na getto. „Wielki Tydzień" Andrzeja Wajdy dzieje się w Polsce, czyli nigdzie*, „Wiadomości Kulturalne", nr 11, 1996.

J. Olszewski, *Obok siebie*, „Film", nr 4, 1996.

A. Riou, *„Wielki Tydzień" w Paryżu*, „Forum", nr 21, 1996, przedruk z: „Observateur", 25 IV – 1 V 1996.

PANNA NIKT

materiały

B. Glinlecka, *Panna Nikt*, „Ekran", nr 11, 1995.

Tomek Trr...yzna, Liczę na wielki skandal (z T. Tryzną rozmawia M. Bakowska), „Kurier Polski", 5-7 I 1996.

B. Hollender, *Panny Anny*, „Rzeczpospolita", 11 X 1996.

R. Lewandowski, *Panny „Panny Nikt"*, „Express Wieczorny", 14 X 1996.

wywiady z Andrzejem Wajdą

B. Hollender, *Wajda zmierzy się ze współczesnością*, „Rzeczpospolita", 18 IX 1995.

K. Bielas, *Każdy był małą dziewczynką*, „Gazeta Wyborcza", 18 IX 1995.

M. Piekorz, *Panna Nikt*, „Ekran", nr 11, 1995.

E. Sobiecka-Awdziejczyk, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, „Film", nr 12, 1995.

E.A., *Panna Nikt*, „Kobieta i Styl", nr 2, 1996.

recenzje

W. Jurasz, *Zabawa w banalność zła*, „Czas Krakowski", nr 45, 1996.

W. Kot, *Trędowata*, „Wprost", nr 45, 1996.

ARTYKUŁY DOTYCZĄCE INSCENIZACJ TEATRALNYCH

K. Eberhard, *Hamlet Andrzeja Wajdy*, „Film", nr 36, 1960.

M. Malatyńska, *Nad „Biesami" z Wajdą w Starym Teatrze*, „Życie Literackie", nr 18, 1971.

Z. Jastrzębska, *O pracy w teatrze mówi Andrzej Wajda*, „Filipinka", 12 IX 1971.

Zwierzenia Andrzeja Wajdy, „Kurier Polski", 21 IX 1972.

Andrzeja Wajdy wizja teatru przyszłości, „Nowiny Rzeszowskie", 7 X 1972.

W. Kubicki, *Z Wajdą w Moskwie*, „Przekrój", nr 1448, 1973 (wywiad).

M. Marszałek, *Już po „Weselu" i co dalej?*, „Ekran", nr 9, 1973 (wywiad).

Z. Zakiewicz, *Zwierzenia i refleksje*, „Więź", nr 4, 1974.

PASS., *Polskie „Biesy" w Yale*, „Polityka", nr 46, 1974.

W. Wertenstein, *Daleko od Europy*, „Film", nr 49, 1974.

B. Borkowska, *Andrzej Wajda w teatrze*, „Argumenty", nr 5, 1975.

B. Frankowska, *Dwa teatry Andrzeja Wajdy*, „Teatr", nr 17, 1976.

K. Miklaszewski, *Mrożek w kadrze Wajdy*, „Teatr", nr 17, 1976.

B. Osterloff, *Kto mógłby tym potrząsnąć?*, „Teatr", nr 4, 1977 (wywiad).

A. Pilch, *Interpretacja filmowych znaczeń w krakowskiej inscenizacji „Emigrantów" w reżyserii Andrzeja Wajdy*, „Kino", nr 1, 1979.

T. Nyczek, *Antygona*, „Dialog", nr 9, 1984.

Wszechobecna dusza „Wesela", „Gazeta Krakowska", 21 VI 1991.

M. A. Musialik, *Postacie teatru XX wieku – Andrzej Wajda*, „Home & Market", nr 4, 1996 (Warszawa).

Wajda play for London, „Films and Filming", nr 18, VI 1972.

Derek Malcolm, *Fright is Right*, „The Guardian", 1 V 1972.

Andrzej Wajda, Life and Arts, „The Times", 7 V 1972.

J. Strzemien, *Andrzej Wajda on Theatre, Film and „The Possessed"*, Yale Theatre, nr 6, 1975.

M. Gusso, *A Polish Baby Doll at Yale*, „The New York Times", 15 IV 1977.

K. Wagner, „Frankfurter Allgemaine Zeitung", 18 VI 1975 (o inscenizacji *Nocy listopadowej* w Holandii).

C. Schwerin, *Draussen brennen die Bilder. Zur „Oni" – Inszenierung*, „Die Welt", 8 II 1980.

R. Henry, *Zwischen den Geschlechtern*, „Frankfurter Rundschau", 29 II 1980, (*Oni* w Paryżu/Nanterre).

S. W., *Ein Schwieriger Fall, Schuld und Sühne*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 6 XII 1986.

F. Schwabender, *Die mühdelige Herzenssache. Salzburgs Fest viele erfüllten Andrzej Wajda „nen polnischen Theaterraum*, „Oberösterreichische Nachrichten", 29 VII 1992.

W. Herles, *Hochzeit in Polen ein böhmisches Dorf. Andrzej Wajda inzenierte Stanisław Wyspiańskis Stück „Die Hochzeit" im Salzburger Landestheater*, „Der Standard", 29 VII 1992 (Wiedeń).

H. Haider, *Flaschenpost von der fernsten Kunstgaleere. Wyspianskis „Hochzeitsfest" im Salzburger Landestheater*, „Die Presse", 29 VII 1992 (Austria).

W. Thuswaldner, *Einbruch der Politik ins beschaulich-private Leben. „Das Hochzietfest" von Stanisław Wyspiański als deutschsprachige Erstaufführung*, „Salzburger Nachrichtem", 29 VII 1992.

H. Butterweck, *Theater-Peripherie*, „Die Furche", 6 VIII 1992, (*Wesele* w Salzburgu).

B. Raffalli, *Wajda met la scene „Ils" de Witkiewicz*, „Le Monde", 31 I 1980.

S. Latek, *Entre cinéma et théâtre, à l'ombre de Dostojevski*, „24 Images", nr 38, 1988 (Kanada).

G. Kopanevova, „Film a Doba", nr 1, 1973 (o pracy Wajdy w teatrze w Moskwie).

Oprac. BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

FILMOGRAFIA

1950

KIEDY TY ŚPISZ

Scen. na podstawie wierszy Tadeusza Kubiaka: Andrzej Wajda, Konrad Nałęcki, Jerzy Lipman; **komentarz:** Tadeusz Kubiak; **zdj.:** Jerzy Lipman; **asyst. oper.:** Stefan Matyjaszkiewicz, Jerzy Wójcik, Mikołaj Todorow; **asyst. reż.:** Julian Dziedzina, Andrzej Brzozowski; **format:** 35 mm, czarno-biały; **czas.:** 11 min.; **prod.:** Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Łódź.

ZŁY CHŁOPIEC

Scen. na podstawie noweli Antoniego Czechowa: Andrzej Wajda; **zdj.:** Zdzisław Paryjak; **wyk.:** Jan Łomnicki; **format:** 35 mm, czarno-biały; **czas.:** 5 min. 29 sek.; **prod.:** Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Łódź.

1951

CERAMIKA ILŻECKA

Scen.: Andrzej Wajda; **zdj.:** Jerzy Lipman; **kier. zdj.:** Kazimierz Madejski; **asyst. reż.:** Konrad Nałęcki, Stefan Matyjaszkiewicz; **kier. prod.:** D. Bilski; **format:** 35 mm, 1:1,33, czarno-biały; **czas:** 11 min.; **prod.:** Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Łódź.

1954

POKOLENIE

Scen. na podstawie własnej powieści: Bohdan Czeszko; **zdj.:** Jerzy Lipman; **oper.:** Stefan Matyjaszkiewicz; **asyst. oper.:** Czesław Grabowski; **mont.:** Czesław Raniszewski; **asyst. mont.:** Hanna Rubińska; **dźw.:** Józef Koprowicz; **asyst. dźw.:** Zygmunt Nowak, Józef Toporek; **muz.:** Andrzej Markowski; **wyk. muz.:** Orkiestra Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją kompozytora; **sc.:** Roman Mann; **dekor.:** Jerzy Skrzepiński, Józef Galewski; **k.:** Jerzy Szeski; **ch.:** Zdzisław Papierz, Stefan Szczepański; **asyst. reż.:** Kazimierz Kutz, Konrad Nałęcki; **kier. zdj.:** Roman Kowalski, Zygmunt Rybarski, Romuald Hajnberg; **script:** Maria Pietrzak; **oświetl.:** Józef Ciećwierek; **kier. artyst.:** Aleksander Ford; **kier. prod.:** Ignacy Taub; **wyk.:** Tadeusz Łomnicki (Stach), Urszula Modrzyńska (Dorota), Janusz Paluszkiewicz (Sekuła), Tadeusz Janczar (Jasio Krone), Roman Polański (Mundek), Ryszard Kotas (Jacek), Zbigniew Cybulski (Kostka), Ludwik Benoit (Grzesio), Jerzy Krasowski, Zofia Czerwińska, Stanisław Miłski, Tadeusz Fijewski, Juliusz Roland, Kazimierz Wichniarz, August Kowalczyk, Hanna Skarżanka, Cezary Julski, Zygmunt Zintel i inni; **format:** 35 mm, 1:1,33, czarno-biały; **oryg. czas:** 90 min.; **prod.:** Wytwórnia Filmów Fabularnych 2, Wrocław; **prem.:** 26 I 1955, Warszawa.

Nagrody:

1955 – Nagroda Państwowa III stopnia – zespołowa dla Andrzeja Wajdy i Jerzego Lipmana za realizację oraz nagrody indywidualne dla Tadeusza Janczara i Tadeusza Łomnickiego za kreacje aktorskie.

1974 – Nagroda „Debiut XXX-lecia"; przyznana podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie.

1955

IDĘ DO SŁOŃCA

Scen.: Andrzej Wajda; **komentarz:** Bohdan Czeszko, Xawery Dunikowski; **zdj.:** Stefan Matyjaszkiewicz; **asyst. oper.:** Jerzy Stawicki; **mont.:** Maria Orłowska, Helena Białkowska; **dźw.:** Zbigniew Wolski; **muz.:** Andrzej Markowski; **asyst. reż.:** Danuta Halladin; **czyta:** Aleksander Bardini; **kier. zdj.:** Zygmunt Rybarski; **format:** 35 mm, czarno-biały; **czas:** 14 min.; **prod.:** Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa.

1957

KANAŁ

Scen. na podstawie własnego opowiadania: Jerzy Stefan Stawiński; **zdj.:** Jerzy Lipman; **oper.:** Jerzy Wójcik; **asyst. zdj.:** Andrzej Gronau, Czesław Grabowski, A. Tabak; **kier. zdj.:** T. Bierezyński, Z. Brejtkopf, Arkadiusz Orłowski; **mont.:** Halina Nawrocka; **asyst. mont.:** Aurelia Rut; **dźw.:** Józef Bartczak; **asyst. dźw.:** R. Brański, J. Dąbrowski, A. Okapiec; **muz.:** Jan Krenz; **sc.:** Roman Mann; **asyst. sc.:** Halina Krzyżanowska, Roman Wołyniec; **dekor. wn.:** Leonard Mokicz; **kier. budowy:** J. Gaworkiewicz; **k.:** Jerzy Szeski; **ch.:** Halina Sieńska, Halina Turant; **asyst. reż.:** Janusz Morgenstern, Kazimierz Kutz, Maria Starzeńska, Anna Janeczkowa; **kier. prod.:** Stanisław Adler; **wyk.:** Wieńczysław Gliński (Zadra), Teresa Izewska (Stokrotka), Tadeusz Janczar (Korab), Emil Karewicz (Mądry), Władysław Sheybal (Kompozytor), Stanisław Mikulski (Smukły), Teresa Berezowska (Halinka), Tadeusz Gwiazdowski (Kula), Adam Pawlikowski (niemiecki oficer), Zofia Lindorf, Janina Jabłonowska, Maria Kretz, Kazimierz Dejunowicz, Jan Englert, Maciej Maciejewski, Zdzisław Leśniak, studenci PWSTiF w Łodzi; **format:** 35 mm, czarno-biały; **czas.:** 97 min.; **wytwórnia:** Studio WFF I w Łodzi; **prod.:** Zespół Autorów Filmowych „Kadr", Warszawa; **prem.:** 20 IV 1957, Warszawa.

Nagrody:
1957 – Nagroda Specjalna Jury – Srebrna Palma na X Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes (2-15 V); Złoty Medal dla Andrzeja Wajdy – najlepszego młodego reżysera filmu fabularnego – wręczony podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie (VIII); „Złota Kaczka" – nagroda czytelników tygodnika „Film" w plebiscycie na najlepszy film roku 1957;
1961 – Dyplom uznania na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Ibadanie; Wyróżnienie Brazylijskiego Związku Krytyków Filmowych w Rio de Janeiro.

1958

POPIÓŁ I DIAMENT

Scen. na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego: Andrzej Wajda, Jerzy Andrzejewski; **zdj.**: Jerzy Wójcik; **oper.**: Krzysztof Winiewicz, Wiesław Zdort, Zygmunt Kruszncki, Jerzy Szurowski, Bogdan Myśliński; **mont.**: Halina Nawrocka; **asyst. mont.**: Irena Choryńska; **dźw.**: Bogdan Bieńkowski; **muz.**: Jan Krenz, Michał Kleofas Ogiński (*Polonez*); **wyk. muz.**: Kwintet Rytmiczny Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu pod dyrekcją Filipa Nowaka; **sc.**: Roman Mann; **asyst. sc.**: Leszek Wajda, Jarosław Świtoniak, Marian Kowaliński; **k.**: Katarzyna Chodorowicz; **ch.**: Halina Sieńska, Halina Turant, Halina Zając; **II reż.**: Janusz Morgenstern; **asyst. reż.**: Andrzej Wróbel, Anita Janeczkowa, Jan Włodarczyk; **kier. prod.**: Stanisław Adler; **asyst. prod.**: Zygmunt Wójcik, Michał Sosiński; **wyk.**: Zbigniew Cybulski (Maciek Chełmicki), Ewa Krzyżewska (Krystyna), Adam Pawlikowski (Andrzej Kossecki), Wacław Zastrzeżyński (Szczuka), Bogumił Kobiela (Drewnowski), Jan Ciecierski (portier), Stanisław Milski (Pieniążek), Artur Młodnicki (Kotowicz), Halina Kwiatkowska (Staniewiczowa), Ignacy Machowski (Waga), Zbigniew Skowroński (Słomka), Barbara Krafftówna (Stefka), Aleksander Sewruk (Święcki), Józef Pieracki, Mieczysław Łoza, Tadeusz Kalinowski, Zofia Czerwińska, Grażyna Staniszewska, H. Siekierko, J. Adamczyk, E. Matysik, A. Chronicki, W. Grotowicz, I. Orzewska; **format**: 35 mm, 16 mm, 1:1,66, czarno-biały; **oryg. czas.**: 108 min.; **wytwórnia**: Studio WFF 1 Łódź, Studio WFF 2 Wrocław; **prod.**: Zespół Autorów Filmowych „Kadr", Warszawa; **prem.**: 3 X 1958, Warszawa.
Nagrody:
1958 – „Złota Kaczka" – nagroda czytelników tygodnika „Film" w plebiscycie na najlepszy film 1958 roku.
1959 – Nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej (FIPRESCI) na XX MFF w Wenecji (IX); Wyróżnienie brytyjskiego miesięcznika filmowego „Films and Filming" za najlepszą reżyserię na XX MFF w Wenecji (IX);
1960 – Nagroda Kanadyjskiej Federacji Stowarzyszeń Filmowych na III Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Vancouver *za wybitne osiągnięcia w wykorzystywaniu środków ekspresji oraz wysoki poziom techniki filmowej*, (VII); „Kryształowa Gwiazda" Francuskiej Akademii Filmowej dla Ewy Krzyżewskiej;
1961 – Dyplom uznania na MFF w Ibadanie (Nigeria);
1962 – Nagroda „Srebrny Laur" producenta amerykańskiego Davida O. Selznicka za 1962 rok; Nagroda Krytyków Filmowych Niemieckiej Republiki Federalnej za 1962 rok;
1965 – Nagroda Czechosłowackich Krytyków Filmowych za 1965 rok.

1959

LOTNA

Scen. na podstawie noweli Wojciecha Żukrowskiego: Andrzej Wajda, Wojciech Żukrowski; **zdj.**: Jerzy Lipman; **oper.**: Andrzej Gronau, **asyst. oper.**: Czesław Grabowski, Antoni Nurzyński, Leon Jankowski; **mont.**: Janina Niedźwiecka, Lena Deptuła; **dźw.**: Leszek Wronko; **muz.**: Tadeusz Baird; **wyk. muz.**: Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie, pod dyrekcją Witolda Rowickiego; **sc.**: Roman Wołyniec; **asyst. sc.**: Halina Krzyżanowska, Leonard Mokicz, Marian Kowaliński, A. Wejman; **k.**: Lidia Gryś, Jan Banucha; **ch.**: Stefan Szczepański, Roman Baszkiewicz; **II reż.**: Janusz Morgenstern; **asyst. reż.**: Sylwester Chęciński; **kier. prod.**: Stanisław Adler; **asyst. kier. prod.**: Zdzisław Mrozowicz, Arkadiusz Orłowski; **konsultant wojskowy**: Karol Rómmel; **script**: Eugenia Kortała; **wyk.**: Jerzy Pichelski (rotmistrz Chodakiewicz), Adam Pawlikowski (porucznik Wodnicki), Jerzy Moes (podchorąży Jerzy Grabowski), Mieczysław Łoza (wachmistrz Latoń), Bożena Kurowska (Ewa), Roman Polański, Wiesław Gołas, Bronisław Dardziński, Irena Małkiewicz, Tadeusz Kossudarski, Karol Rómmel, Henryk Hunko, Artur Młodnicki, Tadeusz Somogi, B. Woźniak, H. Dzierzyński, M. Wiśniewski i inni; Film zrealizowany przy współudziale Wojska Polskiego. **format**: 35 mm, 16 mm, barwny (Agfacolor); **oryg. czas**: 90 min.; **wytwórnia**: Studio WFF 2 Wrocław, Studio WFF Łódź, **prod.**: ZRF „Kadr", Warszawa; **prem.**: 27 IX 1959, Zielona Góra (kino „Nysa").

1960

NIEWINNI CZARODZIEJE

Scen.: Jerzy Andrzejewski, Jerzy Skolimowski; **zdj.**: Krzysztof Winiewicz; **oper.**: Wiesław Zdort; **asyst. oper.**: Tadeusz Jaworski; **mont.**: Wiesława Otocka, Aurelia Rut; **dźw.**: Leszek Wronko, L. Książak; **muz.**: Krzysztof Trzciński-Komeda; **śpiewa**: Sława Przybylska; **sc.**: Leszek Wajda, F. Garczyński; **ch.**: Zdzisław Papierz; **asyst. reż.**: Paweł Komorowski, Urszula Orczykowska, J.

Karwowski; **kier. prod.:** Stanisław Adler; **asyst. prod.:** Romuald Hajnberg, Arkadiusz Orłowski; **wyk.:** Tadeusz Łomnicki (Bazyli/Andrzej), Krystyna Stypułkowska (Pelagia/Magda), Wanda Koczewska (Mirka), Zbigniew Cybulski (Edmund), Roman Polański (Polo), Krzysztof Trzciński-Komeda (Komeda), Kalina Jędrusik-Dygat (dziennikarka), Teresa Szmigelówna (pielęgniarka), Jerzy Skolimowski (bokser), Andrzej Nowakowski i inni; **format:** 35 mm, czarno-biały; **oryg. czas.:** 87 min.; **wytwórnia:** Studio WFF 1, Łódź; **prod.:** ZRF „Kadr", Warszawa, **prem.:** 17 XII 1960.

Nagrody:
1961 – Dyplom uznania na XV Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Edynburgu.

1961

SAMSON

Scen. na podstawie powieści Kazimierza Brandysa: Andrzej Wajda, Kazimierz Brandys; **zdj.:** Jerzy Wójcik; **oper.:** Wiesław Zdort; **współpr. oper.:** Czesław Grabowski; **kier. zdj.:** Zdzisław Mrozowicz; **asyst. kier. zdj.:** Arkadiusz Orłowski, Ryszard Jasionowski, Teresa Olszewska; **mont.:** Janina Niedźwiecka; **asyst. mont.:** Maria Mastalińska; **oświetl.:** Aleksy Krywsza; **dźw.:** Józef Bartczak; Mikołaj Kompans-Altman; **muz.:** Tadeusz Baird; **wyk. muz.:** Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyrekcją Stanisława Wisłockiego; **sc.:** Leszek Wajda; **asyst. sc.:** Halina Krzyżanowska; **dekor. wn.:** Leonard Mokicz; **kier. budowy dekoracji:** Stefan Filipiak; **k.:** Jan Banucha, Wiesława Chojkowska; **ch.:** Mirosław Jakubowski; **asyst. ch.:** Jan Płażewski, Krystyna Chmielewska; **współpr. reż.:** Zygmunt Hübner, Daniel Szylit, Barbara Sass-Zdort, Andrzej Żuławski; Urszula Orczykowska; **kier. prod.:** Stanisław Daniel; **kier. artyst.:** Antoni Bohdziewicz, Jerzy Kawalerowicz; **kier. lit.:** Andrzej Braun, Tadeusz Konwicki; **fotosy:** Jerzy Woźniak; **wyk.:** Serge Merlin (Jakub Gold „Samson"), Alina Janowska (Lucyna), Elżbieta Kępińska (Kazia), Tadeusz Bartosik (Pankrat), Władysław Kowalski (młody więzień Fiałka), Beata Tyszkiewicz (Stasia), Irena Netto (matka), Jan Ibel (Genio), Roman Polański, Jan Ciecierski (Malina), Bogumił Antczak, Ryszard Ronczewski i inni; **format:** 35 mm, 1:2, 35 (CinemaScope), czarno-biały; **oryg. czas.:** 117 min.; **wytwórnia:** WFF w Łodzi; **prod.:** ZRF „Kadr", Warszawa; **prem.:** sierpień 1961 – Wenecja (Festiwal Filmowy), 11 IX 1961 – Warszawa.

1962

POWIATOWA LADY MAKBET (SIBIRSKA LEDI MAKBET)

Scen. na podstawie noweli Mikołaja Leskova pt.: *Ledi Makbet mcenskogo ujezda*: Sveta Lukić; **zdj.:** Aleksander Sekulović; **mont.:** Milanka Nanović; **dźw.:** Vladimir Dodik; **muz.** na motywach opery Dymitra Szostakowicza pt.: *Katerina Izmajłowa*: Dušan Radić; **wyk. muz.:** Orkiestra Filharmonii w Ljubljanie pod dyrekcją Oskara Danona; **sc.:** Miomir Denić; **k.:** Mira Glisić; **kier. prod.:** Milenko Stanković; **wyk.:** Olivera Marković (Katerina Izmajłowa), Ljuba Tadić (Sergiej), Miodrag Lazarević (Zinowij Izmajłow), Bojan Stupica (Borys Izmajłow), Branka Petrić (ciotka), Spela Rozin (Sonietka), Kapitalina Erić (kucharka Aksinia), Dragomir Bojanić (Prystaw), Vladimir Kenig (Fiedia) Ingrid Lotarijus i inni; **format:** 35 mm, 1:2, 35 (CinemaScope), czarno-biały; **oryg. czas:** 93 min.; **prod.:** Jugosławia (Avala Film Belgrad); **prem.:** 22 I 1962 -Belgrad, premiera w Polsce w 1964.

Nagrody:
1962 – Nagroda za zdjęcia dla Aleksandra Sekulocića i za kreację Olivery Marković na IX Festiwalu Filmów Jugosłowiańskich w Puli.

MIŁOŚĆ DWUDZIESTOLATKÓW (L AMOUR A VINGT ANS)

WARSZAWA (nowela polska)

Scen.: Jerzy Stefan Stawiński; **zdj.:** Jerzy Lipman; **mont.:** Halina Nawrocka; **muz.:** Jerzy Matuszkiewicz; **k.:** Ewa Starowicyska, Jerzy Sieński; **asyst. reż.:** Andrzej Żuławski; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **wyk.:** Barbara Kwiatkowska-Lass (Basia), Zbigniew Cybulski (Zbyszek), Władysław Kowalski (Władek) i inni; **format:** 35 mm, 1: 2, 35, panorama (CinemaScope), czarno-biały, **oryg. czas całego filmu:** 126 min.; **oryg. czas polskiej noweli:** 20 min., **prod.:** ZRF „Kamera", Warszawa; **prod. całości:** Francja (Ulysses-Unitec Paryż) – Włochy (Cinescecolo Rzym) – Niemcy (Beta Monachium) – Japonia (Toho-Yowa Tokio); **prem.:** 22 VI 1962 Berlin (Festiwal Filmowy), 1965 Warszawa.

Nowela francuska: reż., scen.: François Truffaut, **zdj.:** Raoul Coutard; **muz.:** Georges Delerue; **wyk.:** Jean-Pierre Leaud (Antoine), Marie-France Pisier (Colette), Francois Darbon (ojciec Colette), Colette Rosy Varte (matka Colette).
Nowela włoska: reż., scen.: Renzo Rossellini; **zdj.:** Mario Montuori; **wyk.:** Eleonora Rossi-Drago (Valentina), Cristina Gaioni (Cristina), Geronimo Meynier (Leonardo).
Nowela niemiecka: reż., scen.: Marcel Ophüls, **zdj.:** Wolfgang Wirth; **wyk.:** Barbara Frey (Ursula), Christian Doermer (Tonio), Vera Tschechova (Vera), Werner Finck (przyjaciel).
Nowela japońska: reż., scen.: Shintaro Ishihara; **zdj.:** Shigeo Hayashida; **muz.:** Toru Takemitsu; **wyk.:** Nami Tamura (Hiroshi), Koji Furuhata (Fumiko).

1965

POPIOŁY

Scen. na podstawie powieści Stefana Żeromskiego: Aleksander Ścibor-Rylski; **zdj.:** Jerzy Lipman; **oper.:** Andrzej Kostenko, Franciszek Kądziołka, Zbigniew Raplewski; **asyst. oper.:** Jerzy Białek, Stanisław Matuszewski; **mont.:** Halina Nawrocka; **asyst. mont.:** Anna Rubińska; **dźw.:** Jan Czerwiński, Jerzy Neugebauer, **asyst. dźw.:** Józef Toporek; **muz.:** Andrzej Markowski; **wyk. muz.:** Orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego; **sc.:** Anatol Radzinowicz; **asyst. sc.:** Maria Zalewska, Ireneusz Salański, Andrzej Płocki, Ignacy Gaworkiewicz, **dekor. wn.:** Marek Iwaszkiewicz; **k.:** Ewa Starowieyska, Jerzy Szeski; **ch.:** Tadeusz Schessler, Mieczysław Pośmiechowicz, Kirył Trojanow; **II reż.:** Andrzej Żuławski; **asyst. reż.:** Andrzej Brzozowski, Halina Łachowicz, Włodzimierz Olszewski, Jerzy Szeski, Maria Kobierska, Danuta Polis; **konsultacja:** prof. dr Stanisław Lorenc; **Konsultanci:** Zbigniew Michalski **(bitwy)**; Karol Linder **(mundury)**; Aleksander Czerwiński **(broń)**, Andrzej Banach **(obyczaje)**; Janina Jarzynówna **(tańce)**, Andrzej Osadziński, Kazimierz Stawiński **(jazda konna)**, Zbigniew Prus-Niewiadomski **(pojazdy)**, **współudział w realizacji filmu:** Ministerstwo Obrony, jednostki Bułgarskiej Armii, Państwowa Stadnina w Bogusławicach, Walewicach i Starogardzie; **współpr. przy realizacji zdjęć na terenie Bułgarii:** Kinocenter Sofia; **współpr. reż.:** Peter Batałow, **współpr. prod.:** Atanas Popodopous; **kier. zespołu prod.:** Zygmunt Szyndler; **kier. lit.:** Jan Gerhard; **kier. art.:** Jan Rybkowski; **kier. prod.:** Włodzimierz Śliwiński, Konstatnty Lewkowicz; **asyst. prod.:** Stanisław Moroszkiewicz, Helena Nowicka, Mieczysław Adler, Henryk Szlachet, Lechosław Szuttenbach; **wyk.:** Daniel Olbrychski (Rafał Olbromski), Pola Raksa (Helena de With), Bogusław Kierc (Krzysztof Cedro), Beata Tyszkiewicz (księżniczka Elżbieta Gintułt), Piotr Wysocki (książę Gintułt), Józef Duriasz (Piotr, brat Rafała), Władysław Hańcza (ojciec Rafała), Jadwiga Andrzejewska (matka Rafała), Stanisław Zaczyk (książę Józef Poniatowski), Jan Świderski (gen. Sokolnicki), Jan Nowicki (kapitan Wyganowski), Jan Koecher (major de With), Janusz Zakrzeński (Napoleon), Barbara Wrzesińska (Zofka, siostra Rafała), Zbigniew Sawan (hrabia Cedro), Zofia Saretok (ciotka Heleny), Bronisław Mierzejewski (Kalnicki), Zbigniew Józefowicz (Michcik), Edmund Fetting (urzędnik austriacki), Ryszard Barycz (pułkownik Godebski), Józef Nalberczak (żołnierz – tułacz), Adam Mularczyk (Kryś), Andrzej Bazak, Andrzej Kozak, Stanisław Mikulski, Alicja Boniuszko, Jerzy Kaczmarek, Adam Królikiewicz, Krzysztof Litwin, Irena Olszewska, Damian Damięcki, Ryszard Pietruski, Jerzy Przybylski, Bogusław Sochnacki, Janusz Sykutera, Tomasz Zaliwski, S. Kamiński, R. Sykała, Z. Kamiński, Z. Halka, J. Morgala, M. Obłoński, W. Jakubińska, A. Lewek, B. Marinczow, M. Szewczyk, A. Jędrzejewski i inni; **okres realizacji:** 3 VI 1964 – 20 V 1965; **format:** 35 mm, 1:2,35 (CinemaScope), czarno-biały; **oryg. czas:** 233 min.; **prod.:** ZRF „Rytm", Warszawa; **prem.:** 25 IX 1965, Warszawa.

Nagrody:

1965 – „Złota Kaczka" nagroda czytelników tygodnika „Film" w plebiscycie na najlepszy film 1965 roku;

1966 – I miejsce w plebiscycie czytelników „Kuriera Polskiego" na najlepszy film 1965 roku;

1967 – W plebiscycie radzieckiego dwutygodnika „Sowietskij Ekran" film został uznany za jeden z 10 najlepszych filmów zagranicznych wyświetlanych w ZSRR w 1967 roku.

1967

BRAMY RAJU
(GATES TO PARADISE/VRETA RAJA)

Scen. na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego: Andrzej Wajda, Jerzy Andrzejewski; **dialogi angielskie:** Donald Howard; **zdj.:** Mieczysław Jahoda; **mont.:** Derek Twist; **muz.:** Ward Swingle; **kier. muz.:** Raymond Chewiriau; **k.:** Ewa Starowieyska; **asyst. reż.:** Władysław Sheybal; **producent:** Sam Waynberg; **wyk.:** Lionel Stander (mnich), Ferdy Mayne (hrabia Ludovic, narrator), Jenny Agutter (Maud), Mathieu Carriere (Alexis), John Ferdyce (Jakob), Pauline Challoner (Blanche), Denis Gilmore (Robert); **format:** 35 mm, 1:2,35 (Technicope), barwny (Technicolor); **oryg. czas.:** 89 min.; **prod.:** Wielka Brytania (Jointex Film, London) – Jugosławia (Avala Film, Belgrad); **prem.:** 23 VI 1968 Berlin Festiwal Filmowy, 18 I 1971, Londyn.

PRZEKŁADANIEC
(film telewizyjny)

Scen.: Stanisław Lem według własnej noweli; **zdj.:** Wiesław Zdort; **oper.:** Andrzej Ramlau, **asyst. oper.:** Józef Bakalarski; **mont.:** Halina Prugar; **asyst. mont.:** Grażyna Kociniak; **muz.:** Andrzej Markowski; **dźw.:** Wiesława Dembińska; **sc., dekor.:** Teresa Barska; **dekor. wn.:** Maciej Putowski; **asyst. sc.:** Wiesław Orłowski; **k.:** Barbara Hoff, Teresa Tryburska; **ch.:** Krystyna Chmielewska; **asyst. ch.:** Jolanta Mijal; **asyst. reż.:** Andrzej Piotrowski, Włodzimierz Kamiński; **kier. zespołu prod.:** Józef Krakowski; **kier. art.:** Jerzy Bossak; **kier. lit.:** Ernest Bryll; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **wyk.:** Bogumił Kobiela (Richard Fox), Ryszard Filipski (adwokat), Anna Prucnal (żona Foxa), Jerzy Zelnik (dr Burton), Piotr Wysocki (dr Benglow), Tadeusz Pluciński (fałszywy ksiądz), Wojciech Rajewski (mężczyzna z psem), Marek Kobiela, Gerard Wilk, Ewa Gąsowska, Marta Przyborzanka, Barbara Nikielska, Elżbieta Nowacka, Barbara

Biernacka, zespół „Niebiesko-Czarni"; **format:** 35 mm, czarno-biały; **prod. wyk.:** Studio WDF, Warszawa; **oryg. czas.:** 36 min.; **prod.:** ZRF „Kamera" dla Telewizji Polskiej; **prem.:** 17 VIII 1968 (emisja w Telewizji Polskiej), 17 VI 1969, Kraków.

Nagrody:

1969 – Nagroda Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji dla reżysera i scenarzysty; „Złoty Ekran", nagroda tygodnika „Ekran" dla najlepszego filmu telewizyjnego 1968 roku; Medal Specjalny na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Sitges.

1968

WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ

Scen.: Andrzej Wajda; **zdj.:** Witold Sobociński; **oper.:** Maciej Kijowski, **asyst. oper.:** Bogdan Borewicz, Lech Ziemiańskowski, Aleksy Krywsza; **mont.:** Halina Prugar; **asyst. mont.:** Grażyna Pliszczyńska; **dźw.:** Wiesława Dembińska; **muz.:** Andrzej Korzyński, **wyk. muz.:** orkiestra pod dyrekcją kompozytora i zespół „Trubadurzy"; **sc.:** Wiesław Śniadecki; **asyst. sc.:** Mariusz Kowalski, Hanna i Gabriel Rochowiczowie; **k.:** Katarzyna Chodorowicz; **ch.:** Jadwiga Świętosławska, Anna Adamek; **asyst. reż.:** Andrzej Piotrowski, Andrzej Kostenko, Krystyna Grochowicz; **kier. art.:** Jerzy Bossak; **kier. lit.:** Ernest Bryll; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **kier. zespołu prod.:** Józef Krakowski; **asyst. prod.:** Tadeusz Szarski, Bogusław Kozakiewicz, Danuta Iwanowska; **wyk.:** Andrzej Łapicki (reżyser Andrzej), Beata Tyszkiewicz (jego żona Beata), Elżbieta Czyżewska (Elżbieta, żona aktora), Daniel Olbrychski (Daniel), Witold Holtz (Witek, asystent reżysera), Małgorzata Potocka (Mała), Elżbieta Kępińska (aktorka), Bogumił Kobiela (Bobek), Franciszek Starowieyski (gość na przyjęciu), Tadeusz Kalinowski, Wiesław Dymny, Wojciech Solarz, Mieczysław Kalenik, Józef Fuks, Irena Laskowska, Witold Dederko, Andrzej Kostenko, Wanda Warska, Leonard Pietraszak, Adam Pawlikowski, T. Baljon, J. Domański, B. Ejmont, K. Fus, A. Gawroński, W. Hoffman, I. Harasymowicz, B. Jarosz, J. Karaszkiewicz, B. Łysakowski, E. Nowacka, R. Ostałowski, J. Domański, B. Ejmont, A. Piotrowski, J. Turowicz, **format:** 35 mm, 1:2,35 (CinemaScope), barwny (Eastmancolor); **prod. wyk.:** Studio WDF, Warszawa i WFF w Łodzi; **oryg. czas:** 105 min.; **prod.:** ZRF „Kamera", Warszawa; **prem.:** 28 I 1969, Warszawa.

Nagrody:

1969 – „Syrenka Warszawska" – Nagroda Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich;

1970 – I miejsce w plebiscycie „Sowietskiego Ekranu".

1969

POLOWANIE NA MUCHY

Scen. na podstawie własnego opowiadania: Janusz Głowacki; **zdj.:** Zygmunt Samosiuk; **oper.:** Wacław Dybowski; **asyst. oper.:** Tadeusz Janczak, Eugeniusz Maciaszek; **kier. zdj.:** J. Bratna, M. Ziółkowski; **mont.:** Halina Prugar; **asyst. mont.:** Andrzej Dziewicki, Grażyna Pliszczyńska; **dźw.:** Wiesława Dembińska; **asyst. dźw.:** Ryszard Skibiński, Stanisław Małazek; **muz.:** Andrzej Korzyński; **wyk. muz.:** Orkiestra Polskiego Radia, pod dyrekcją Andrzeja Korzyńskiego, Zespół Andrzeja Nebeski, Zespół „Trubadurzy"; **sc.:** Teresa Barska; **asyst. sc.:** Wacław Jesionowski, **dekor. wnętrz:** Maciej Putowski; **k.:** Renata Własow; **ch.:** Halina Turant-Ber; **asyst. ch.:** Krystyna Leszczyńska; **asyst. reż.:** Jan Budkiewicz, Daniel Olbrychski; **kier. art.:** Stanisław Wohl; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **asyst. prod.:** Janina Krassowska, Andrzej Kotkowski, Tadeusz Drewno; **script:** Krystyna Grochowicz; **wyk.:** Małgorzata Braunek (Irena), Zygmunt Małanowicz (Włodek), Ewa Skarżanka (Hanka, żona Włodka), Hanna Skarżanka (teściowa Włodka), Józef Pieracki (teść Włodka), Daniel Olbrychski („Porzucony"), Irena Laskowska (redaktorka), Marek Grechuta, Irena Dziedzic, Leszek Drogosz, Jacek Fedorowicz, Artur Litwiński, Julia Bratny, Leon Bukowiecki, K. Durnatowicz, Witold Dederko, Stefan Friedmann, Antonina Giryc, Jerzy Kaczmarek, Jerzy Karaszkiewicz, Andrzej Krasicki, Tomasz Lengren, Jolanta Lothe, Wanda Lothe-Stanisławska, Ludwik Pak, Marek Perepeczko, Ryszard Pietruski, Ryszard Pracz, Jerzy Próchnicki, Kazimiera Utrata, Mieczysław Waśkowski, M. Siałecki, M. Ziółkowski, oraz grupa „Bliscy Płaczu" (Ryszard Poznakowski, Krzysztof Krawczyk, M. Majchrowski, E. Odrobiński, S. Kowalewski, M. Lichtman); **format:** 35 mm, 1:1,66, barwny (Eastmancolor), **prod. wyk.:** Studio WFD, Warszawa i Studio WFF, Łódź; **oryg. czas:** 108 min.; **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe", Warszawa; **prem.:** 21 V 1969 Cannes (Międzynarodowy Festiwal Filmowy), 19 VIII 1969, Warszawa.

Nagrody:

1970 – „Złote Grono" dla Hanny Skarżanki za najlepszą drugoplanową rolę kobiecą na PPFF w ramach LLF w Łagowie.

1970

KRAJOBRAZ PO BITWIE

Scen. na motywach opowiadań Tadeusza Borowskiego: Andrzej Wajda, Andrzej Brzozowski; **zdj.:** Zygmunt Samosiuk; **mont.:** Halina Prugar; **dźw.:** Wiesława Dembińska; **muz.:** Zygmunt Konieczny, Antonio Vivaldi (*Cztery Pory Roku*), Fryderyk Chopin (*Polonez A-dur*), autor nieznany (*ballada cygańska*); **wyk. muz.:** Orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją Stefana Rachonia; **śpiew** (*ballada cygańska*): Robert Michaj; **śpiew** (pieśni do wierszy Krzysztofa Baczyńskiego): Ewa Demarczyk, **choreografia:** Marek Gołębiowski; **sc.:** Jerzy Szeski; **dekor:** Leonard Mokiecz; **k.:** Jerzy Szeski, Renata Własow; **asyst.**

reż.: Andrzej Brzozowski; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **asyst. prod.:** Janina Krassowska, Wiesława Dyksińska, Zbigniew Ronert, Janusz Szela. **wyk.:** Daniel Olbrychski (Tadeusz), Stanisława Celińska (Nina), Tadeusz Janczar (Karol), Mieczysław Stoor (chorąży), Zygmunt Malanowicz (ksiądz), Leszek Drogosz (Tolek), Aleksander Bardini (profesor), Stefan Friedmann (Cygan), Jerzy Zelnik (amerykański komendant obozu), Anna German (Amerykanka), Andrzej Piszczatowski (amerykański wartownik), Bohdan Tomaszewski (polski oficer łącznikowy), Małgorzata Braunek (Niemka na rowerze), Józef Pitorak (biskup), Andrzej Beksiński (ksiądz), Alina Szpakówna (Niemka), Józef Harsiewicz (kapo), Jerzy Obłamski, Jerzy Bekker, Witold Holtz, Jerzy Próchnicki, Kazimierz Rowiński (więźniowie); Tomasz Lengren, Stanisław Michalski, Oskar Dewitz (amerykańscy żołnierze); Małgorzata Leśniewska (więźniarka), Wojciech Lewandowski (major), Leonard Mokicz (pułkownik), Agnieszka Fittkau, Herman Lercher, Jerzy Gaździński-Łapiński, Leszek Kowalski, Konrad Warzyniak i inni; **prod.:** PRF Zespoły Filmowe Zespół „Wektor"; **format:** 35mm, barwny (Eastmancolor); **oryg. czas.:** 108 min.; **prem.:** 14 V 1970 Cannes (Międzynarodowy Festiwal Filmowy), 8 IX 1970 Warszawa.

Nagrody:

1970 – „Złota Kaczka" – Nagroda czytelników tygodnika „Film"; „Złoty Jaszczur" – nagroda w plebiscycie studentów krakowskich na najlepszy film fabularny 1970 roku.

1971 – „Złoty Globus" – główna nagroda na III Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Cineteca Italiana w Mediolanie; „Syrenka Warszawska" – Nagroda Klubu Krytyków Filmowych Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich; „Złote Grona" dla Stanisławy Celińskiej, Wiesławy Dembińskiej i Andrzeja Wajdy podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie.

1972 – Grand Prix na V Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Colombo (Sri Lanka).

BRZEZINA

Scen. według własnego opowiadania: Jarosław Iwaszkiewicz; **zdj.:** Zygmunt Samosiuk; **oper.:** Edward Kłosiński; **asyst. oper.:** Franciszek Łokaj, Mieczysław Kozaczyk; **mont.:** Halina Prugar; **asyst. mont.:** Irena Jasińska; **dźw.:** Wiesława Dembińska; **asyst. dźw.:** Kazimierz Kucharski; **muz.:** Andrzej Korzyński; **wyk. muz.:** orkiestra pod dyrekcją Jana Pruszaka; Janusz Sent (fortepian), Lucja Prus (śpiew); **konsul. muz.:** Anna Grabowska; **sc., dekor.:** Maciej Putowski, Wacław Jesionowski, Wojciech Filipowicz; **k.:** Renata Własow; **ch.:** Mirosław Jakubowski; **asyst. ch.:** Anna Adamek; **II reż.:** Jan Budkiewicz; **asyst. reż.:** Andrzej Kotowski, Krystyna Grochowicz; **kier. art.:** Antoni Bohdziewicz; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **asyst. prod.:** Janina Krassowska, Janusz Szela; **wyk.:** Daniel Olbrychski (Bolesław), Emilia Krakowska (Malina), Olgierd Łukaszewicz (Stanisław), Marek Perepeczko (Michał), Jan Domański (Janek), Danuta Wodyńska (Katarzyna), Elżbieta Zołek (Ola), Mieczysław Stoor, Jerzy Obłamski, Andrzej Kotkowski, Alina Szpakówna, Jerzy Próchnicki, Irena Skwierczyńska; **format:** 35 mm, barwny (Eastmancolor); **czas:** 94 min.; **wytwórnia:** WFD w Warszawie i WFF w Łodzi; **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe" Zespół „Tor" Warszawa dla Telewizji Polskiej; **prem.:** 10 XI 1970 Warszawa.

Nagrody:

1970 – Nagroda FIPRESCI na Międzynarodowych Targach Filmu Dokumentalnego i Telewizyjnego (MIFED) w Mediolanie Włochy;

1971 – Złoty Medal za twórczość reżyserską dla Andrzeja Wajdy i za kreację dla Daniela Olbrychskiego na VII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie; „Złote Grono" w Łagowie dla Andrzeja Wajdy i Daniela Olbrychskiego.

1973 – Dyplom Honorowy Fińskiego Stowarzyszenia Filmoweców „Filmar".

1975 – „Złota Pieczęć" na VII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Cineteca Italiana w Mediolanie.

1972

PIŁAT I INNI
(PILATUS UND ANDERE – EIN FILM FUR KARFREITAG)

Scen. na motywach powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*: Andrzej Wajda; **zdj.:** Igor Luther; **mont.:** Joanna Rojewska; **asyst. mont.:** Waltraut Wischniewski; **oświetl.:** Klaus Buchner; **dźw.:** Ludwig Gebhardt; **muz.:** chorały z „Pasji według św. Mateusza" Jana Sebastiana Bacha, **sc.:** Andrzej Wajda; **k.:** Andrzej Wajda, Günther Lüdecke; **rekwizyty:** Jürgen Weitkunat, Anton Kirchner; **ch.:** Ludwig Ziegler; **asyst. reż.:** Helga Asenbaum; **kier. prod.:** Klaus Michael Kühn; **asyst. prod.:** Günther Henel, Jiri Kaska; **redakcja:** Heinrich Carle; **dubbing:** Konrad von Molo; **niemieccy lektorzy:** O. E. Hasse, Rüdiger Bahr, Jürgen Claussen, Jürgen Ebert, Hans Michael Rehberg, Herbert Weikert; **sekretarka planu:** Dörte Gens; **wyk.:** Wojciech Pszoniak (Jeszua Ha-Nocri), Jan Kreczmar (Poncjusz Piłat), Daniel Olbrychski (Mateusz Lewita), Andrzej Łapicki (Afraniusz), Władysław Sheybal (Kajfasz), Jerzy Zelnik (Judasz z Kiriatu), Marek Perepeczko (centurion Marek „Szczurza Śmierć"), Andrzej Wajda (reporter), Franciszek Pieczka (głos barana), Peter M. Hollmann, Hans Schulze, Günter Meissner, Walter Ladengast, Erwin Adolf Leitner; **format:** 35 mm, 1:1.33, barwny (Eastmancolor); **oryg. czas:** 94 min.; **prod.** RFN (Zwietes Deutsches Fernsehen, Mainz); **data emisji w RFN – TV:** 29 III 1972 (ZDF); **na ekranach kin studyjnych i DKF w Polsce** od 23 I 1975; **oficjalna polska premiera:** 1 XI 1990 w Programie II TVP.

WESELE

Scen. na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego: Andrzej Kijowski; **zdj.**: Witold Sobociński; **oper.**: Sławomir Idziak; **asyst. oper.**: Jan Mogilnicki, Piotr Jaszczuk; **mont.**: Halina Prugar; **asyst. mont.**: Maria Szymańska; **dźw.**: Wiesława Dembińska; **asyst. dźw.**: Małgorzata Jaworska, Anna Grabowska, Kazimierz Kucharski; **muz.**: Stanisław Radwan; **współpr. muz.**: Eugeniusz Rudnik – Studio Eksperymentalne Polskiego Radia; **sc.**: Tadeusz Wybult; **asyst. sc.**: Felicja Blaszyńska, Piotr Dudziński; **dekor. wn.**: Maciej Putowski; **asyst. dekor. wn.**: Wojciech Filipowicz, Stefan Witkowski; **k.**: Krystyna Zachwatowicz; **asyst. k.**: Alina Sienkiewicz, Marek Wolski; **ch.**: Halina Ber, Irena Czerwińska; **asyst. ch.**: Maria Dziewulska; **II reż.**: Andrzej Kotkowski; **asyst. reż.**: Krzysztof Bukowski, Witold Holz; **kier. prod.**: Barbara Pec-Ślesicka; **asyst. prod.**: Henryk Kulkowski, Katarzyna Zapasiewicz, Janusz Szela; **II kier. prod.**: Tadeusz Drewno; **fotosy:** Renata Pajchel; **współpraca dramaturgiczna:** Ryszard Kosiński; **sekretarka planu:** Magda Stelmaszczyk; **wyk.**: Daniel Olbrychski (Lucjan Rydel, Pan Młody), Ewa Ziętek (Jadwiga Mikołajczyk, Panna Młoda), Małgorzata Lorentowicz (Radczyni), Barbara Wrzesińska (Maryna), Andrzej Łapicki (Poeta), Wojciech Pszoniak (Stańczyk i Dziennikarz), Marek Perepeczko (Jasiek), Maja Komorowska-Tyszkiewicz (Rachela), Franciszek Pieczka (Czepiec), Marek Walczewski (Gospodarz), Izabella Olszewska (Gospodyni), Emilia Krakowska (Marysia), Gabriela Kwasz (Zosia), Maria Konwicka (Haneczka), Mieczysław Voit (Żyd), Henryk Borowski (Dziad), Hanna Skarżanka (Klimina), Andrzej Szczepkowski (Nos), Mieczysław Czechowicz (Ksiądz), Kazimierz Opaliński (Ojciec), Bożena Dykiel (Kasia), Mieczysław Stoor (Wojtek), Janusz Bukowski (Kasper), Leszek Piskorz (Staszek), Ania Góralska (Isia), Artur Młodnicki (Wernyhora), Olgierd Łukaszewicz (Widmo), Czesław Wołłejko (Hetman), Wirgiliusz Gryń (Upiór-Szela), Czesław Niemen (głos Chochoła), zespoły ludowe – „Kamionka" z Łysej Góry, „Koronka" z Bobowej i „Opoczninanka" z Opoczna, **format:** 35 mm, 1: 1,66, barwny (Eastmancolor), szeroki ekran (kaszeta); **oryg. czas:** 110 min; **wytwórnia:** WFD w Warszawie; **prod.**: PRF „Zespoły Filmowe" Zespół „X", Warszawa; **prem.**: 8 I 1973, Kraków.

Nagrody:

1973 – „Złote Grono" za najlepszy polski film sezonu 1972/1973 na przeglądzie polskich filmów fabularnych V Lubuskie Lato Filmowe Łagów '73; Krytycy angielscy uznali *Wesele* za jeden z dziesięciu najlepszych filmów świata roku 1973; „Srebrna Muszla" na XXI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian; „Złota Kamera"- nagroda redakcji tygodnika „Film" za rok 1973.

1974

ZIEMIA OBIECANA

Scen. na podstawie powieści Władysława Stanisława Reymonta: Andrzej Wajda; **zdj.**: Witold Sobociński, Edward Kłosiński, Wacław Dybowski; **oper.**: Janusz Kaliciński; **asyst. oper.**: Jan Górski, Jan Wiaderkiewicz; **mont.**: Halina Prugar, Zofia Dwornik; **asyst. mont.**: Jadwiga Ignatczenko, Anna Rubińska; **dźw.**: Krzysztof Wodziński, Leszek Wronko; **asyst. dźw.**: Andrzej Hanzl, J. Szczeciński, J. Toporek; **muz.**: Wojciech Kilar, ballada *Ziemia Obiecana* – muz.: Zygmunt Konieczny, słowa: Jonasz Kofta; **wyk. muz.**: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach pod dyrekcją Konrada Bryżka; **konsult. muz.**: Anna Grabowska; **sc.**: Tadeusz Kosarewicz; **współpr. sc.**: Piotr Dudziński, Andrzej Haliński, Adam Kopczyński; **dekor. wn.**: Maciej Putowski, Maria Kuminek-Osiecka; **k.**: Barbara Ptak, Danuta Kowner; **asyst. k.**: Alicja Karolak, Janina Tur-Kiryłow; **ch.**: Halina Ber; **asyst. ch.**: Anna Adamek, Alicja Kozłowska, Jolanta Sołtysik; **II reż.**: Andrzej Kotowski, Jerzy Domaradzki; **asyst. reż.**: Krystyna Grochowicz, Jerzy Obłamski, Michał Ratyński; **kier. art.**: Bolesław Michałek; **kier. prod.**: Barbara Pec-Ślesicka, Janina Krassowska; **II kier. prod.**: Kazimierz Stoma; **asyst. prod.**: Alina Kłobukowska, Elżbieta Kozłowska, Jerzy Szebesta, Waldemar Król, Barbara Pietrakowska; **konsultacja:** główny konserwator miasta Łodzi, Andrzej Szram, Małgorzata Laurentowicz, Jerzy Walczak, Antoni Byszewski, Czesław Dziumowicz, Angelika Wegener, Włodzimierz Kryński; **fotosy:** Renata Pajchel; **wyk.**: Daniel Olbrychski (Karol Borowiecki), Wojciech Pszoniak (Moryc Welt), Andrzej Seweryn (Maks Baum), Anna Nehrebecka (Anka), Tadeusz Białoszczyński (ojciec Karola), Franciszek Pieczka (Müller), Bożena Dykiel (Mada Müller), Danuta Wodyńska (Müllerowa), Marian Glinka (Wilhelm Müller), Andrzej Szalawski (Buchołc), Jadwiga Andrzejewska (Bucholcowa), Kalina Jędrusik (Lucy Zuckerowa), Jerzy Nowak (Zucker), Stanisław Igar (Grünspan), Kazimierz Opaliński (ojciec Maksa), Andrzej Łapicki (Trawiński), Zbigniew Zapasiewicz (Kessler), Piotr Fronczewski (Horn), Wojciech Siemion (Wilczek), Jerzy Zelnik (Stein), Włodzimierz Boruński (Halpern), Marek Walczewski (Bum-Bum), Bogusław Sochnacki (Grosglück), Bohdana Majda (Grosglückowa), Teodor Gendera (Endelman), Aleksander Dzwonkowski (ksiądz), Kazimierz Wichniarz (Zajączkowski), Zdzisław Kuźniar (Kaczmarek), Jan P. Kruk (służący Mateusz), Jerzy Obłamski (Malinowski), Zofia Gryglaszewska (Malinowska), Grażyna Michalska (Zośka Malinowska), Maciej Góraj (Adam Malinowski), Lidia Korsakówna (wdowa), Emilia Krakowska (Gitla), Kazimierz Kaczor (Kipman) Jerzy Przybylski (lekarz Bucholca), Mieczysław

Waśkowski (August – służący Bucholca), Alicja Sobieraj (służąca Anki), Krzysztof Majchrzak (Socha), Janina Grzegorczyk (Sochowa), Janina Tur-Kiryłow (śpiewaczka), Ryszard Bronowicz (śpiewak), Witold Dederko (stary farbiarz), Tomasz Lengren (majster), Jerzy Braszka (inżynier), Józef Łodyński (Leon), Zofia Wilczyńska (Grünspanowa), Lena Wilczyńska (Endelmanowa), Andrzej Wohl (kancelista), Antoni Byszewski (stangret); **format:** 35 mm i 70 mm, barwny (Eastmancolor), **czas:** 179 min., **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X" Warszawa; **prem.:** 21 II 1975 Warszawa.

Nagrody:

1975 – I nagroda i statuetka „Złoty Hugon" na XI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chicago (XI); Złoty Medal na IX Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie; Grand Prix – „Złote Lwy Gdańskie" (ex aequo) oraz nagroda za scenografię, muzykę i rolę Wojciecha Pszoniaka na II Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku; „Złote Grono" VII Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie; „Syrena Warszawska" – Nagroda Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich; Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki dla Andrzeja Wajdy;

1976 – nominacja do Oscara – nagrody amerykańskiej Akademii Filmowej;

1977 – Grand Prix – „Złoty Kłos"na XXI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Valladolid;

1978 – I nagroda dla najlepszego filmu na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cartagenie w Kolumbii i nagroda dla najlepszego reżysera festiwalu (III); Grand Prix XIX Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Avellino.

1976

SMUGA CIENIA
(THE SHADOW LINE)

Scen. na podstawie powieści Josepha Conrada *The Shadowline*: Andrzej Wajda, Bolesław Sulik; **konsult. liter.:** Zdzisław Najder; **angielski reż.:** Michael Darlow; **zdj.:** Witold Sobociński; **oper.:** Andrzej Jaroszewicz; **asyst. oper.:** Bogdan Borewicz; **mont.:** David Naden, Mieczysława Kalisz; **dźw.:** Wiesława Dembińska, Jadwiga Malinowska; **muz.:** Wojciech Kilar, Lech Brański; **wyk. muz.:** Wielka Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Konrada Bryzka i orkiestra pod dyrekcją Lecha Brańskiego; **konsul. muz.:** Anna Grabowska; **sc.:** Teresa Barska, Allan Starski; **współpr. sc.:** Janusz Pol, Maciej Morski; **dekor. wn.:** Maria Osiecka-Kuminek; **k.:** Krystyna Zachwatowicz, Wiesława Krop-Konopelska; **ch.:** Halina Ber, Anna Adamek; **współpr. reż.:** Michael Darlow, Zorika Zarzycka, **asyst. reż.:** Zbigniew Kamiński, Krystyna Grochowicz, Magdalena Stelmaszczyk; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka, Jolyon Wimhurst (Thames Television), Mikołaj Welew (w Bułgarii); **asyst. prod.:** Andrzej Smulski, Alina Kłobukowska, Waldemar Król, Elżbieta Kozłowska, Andrzej Swat, Janusz Dziumowicz; **asyst. prod. (Thames Television):** Jack Dawison, Udi Eichler, Mike Fash, Allan James, Mimi Kimmins, Sandy Macrae, Robin Parker, Marylin Vince, Vicky Woolfson, Pat Worth; **fotosy:** Renata Pajchel; **wyk :** Marek Kondrat (Joseph Conrad), Graham H...es (Burns), Tom Wilkinson (Ransome), Bernard Archard (kapitan Ellis), John Bennett (gospodarz klubu dla marynarzy), Martin Wyldeck (kapitan Giles), Richard Bartlett (lekarz okrętowy), Piotr Cieślak (pierwszy oficer), Zygmunt Hübner (kapitan „Vidara"), Eugeniusz Priwiezieniecew (Frenchy – marynarz), Gordon Richardson (lekarz portowy), Stanisław Tym (Jacobus), Jerzy Zelnik (sekretarz kapitanatu) , Peter Cartwright, Geoffrey Collins, Geoffrey Hinsliff, John Quentin, Jeffrey Wickham, Marian Czyżewski, Stefan Friedmann, Piotr Garlicki, Tadeusz Jastrzębowski, Krzysztof Kumor, Zygmunt Maciejewski, Tomasz Mościcki, Adam Perzyk, Radosław Piwowarski, Igor Sawin, Maciej Staniewicz i inni; **format:** 35 mm, barwny (Eastmancolor); **oryg. czas:** 110 min.; **wytwórnia:** WFD w Warszawie; **prod.:** Polska (PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X" Warszawa) – Wielka Brytania (Thames Television London); **prem.:** 1 VII 1976 w telewizji brytyjskiej (ITV) i 6 IX 1976, Warszawa.

Nagrody:

1976 – Nagroda Główna (II) na III Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku;

1979 – „Srebrna Karawela" na Międzynarodowym Tygodniu Filmów Morskich w Cartagenie (Hiszpania).

CZŁOWIEK Z MARMURU

Scen.: Aleksander Ścibor-Rylski; **zdj.:** Edward Kłosiński; **oper.:** Jacek Łomnicki; **asyst. oper.:** Jan Ossowski, Jerzy Tomczuk; **mont.:** Halina Prugar; **asyst. mont.:** Maria Kalicińska; **dźw.:** Piotr Zawadzki; **muz.:** Andrzej Korzyński; **piosenki:** Jerzy Gert, Zdzisław Gozdawa, Alfred Gradstein, Andrzej Nowikow, Franciszek Pałka, Kazimierz Serocki, Wacław Stępień, Tadeusz Sygietyński, Władysław Szpilman; **wyk. muz.:** zespół wokalny „Ali Babki" i grupa instrumentalna pod dyrekcją Andrzeja Korzyńskiego; Chór i Orkiestra Wojska Polskiego; Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze"; Chór Czejanda; **konsult. muz.:** Małgorzata Jaworska; **sc.:** Allan Starski; **współpr. sc.:** Wojciech Majda; **dekor. wn.:** Maria Osiecka-Kuminek; **asyst. sc.:** Maria Lubelska; **k.:** Lidia Rzeszewska, Wiesława Krop-Konopelska; **ch.:** Anna Adamek; **asyst. ch.:** Iwona Kamińska; **II reż.:** Krystyna Grochowicz, Witold Holtz; **asyst. reż.:** Leszek Tarnowski; **narratorzy:** Mieczysław Grąbka, Andrzej Seweryn; **sekwencje dokumentalne:** materiały archiwalne „Polskiej Kroniki Filmowej" oraz prace następujących autorów: J. Bo-

cheński, St. R. Dobrowolski, J. Ficowski, E. Fiszer, J. Gałkowski, A. Kłobukowski, H. Kołaczkowski, M. Łebkowski, T. Urgacz, K. Wajda; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **II kier. prod.:** Alina Kłobukowska, Andrzej Smulski; **asyst. prod.:** Elżbieta Kozłowska, Janusz Dziumowicz, Waldemar Król; **fotosy:** Renata Pajchel; **sekretarka planu:** Magdalena Stelmaszczyk; **wyk.:** Jerzy Radziwiłowicz (Mateusz Birkut), Krystyna Janda (Agnieszka), Tadeusz Łomnicki (reżyser Burski), Jacek Łomnicki (młody Burski), Michał Tarkowski (Witek), Piotr Cieślak (Michalak), Wiesław Wójcik (sekretarz Jodła), Krystyna Zachwatowicz (Hanka Tomczuk), Magda Teresa Wójcik (montażystka), Bogusław Sobczuk (redaktor z Telewizji), Leonard Zajączkowski (operator Leonard), Jacek Domański (dźwiękowiec), Irena Laskowska (pracownica muzeum), Zdzisław Kozień (ojciec Agnieszki), Wiesław Drzewicz (właściciel restauracji „Ostoja" w Zakopanem – drugi mąż Hanki), Kazimierz Kaczor (pułkownik UB), Ewa Ziętek (sekretarka), Grzegorz Skurski (kierowca i oświetlacz), Jerzy Moniak (zastępca Witka), Elżbieta Borkowska, Edmund Karwański, Henryk Łapiński, Irena Oberska, Zbigniew Płoszaj, Juliusz Roland, Maciej Rayzacher, Dorota Stalińska, Zdzisław Szymborski, Mariusz Święgoń, Krystyna Wolańska, Andrzej Wykrętowicz, A. Graziewicz, S. Kornacka i inni; **format:** 35 mm, 1:1.33, barwny (Eastmancolor) i czarno-biały; **oryg. czas:** 165 min.; **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X" Warszawa; **prem.:** 25 lutego 1977, Warszawa.

Nagrody:

1978 – Nagroda FIPRESCI na XXXI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes;

1979 – Nagroda Główna i nagroda dla Jerzego Radziwiłowicza na IX Festiwalu Filmowym FEST w Belgradzie; Nagroda dla Jerzego Radziwiłowicza na VI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Brukseli;

1980 – Nagroda Specjalna Jury Krytyki XX Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cartagenie (Kolumbia).

1978

ZAPROSZENIE DO WNĘTRZA (EINLADUNG ZUR BESICHTIGUNG VON INNENRÄUMEN)

film dokumentalny.

Scen.: Andrzej Wajda; **zdj.:** Witold Sobociński; **mont.:** Halina Prugar; **dźw.:** Piotr Zawadzki; **muz.:** Henryk Wieniawski, A. Zarzycki, A. Andrzejewski; **wyk. muz.:** Krzysztof Jakowicz (skrzypce), Krystyna Borucińska (fortepian); **oprac. muz.:** Małgorzata Jaworska; **współpr. real.:** Krystyna Grochowicz, Jerzy Łukaszewicz, Alina Kłobukowska, Leszek Grabiński, Maciej Skalski, Marcin Brykczyński, Maria Kalicińska, Małgorzata Moszczeńska, Piotr Jaszczuk, Jerzy Tomczuk; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **format:** 35 mm, 1 : 1.33, barwny (Eastmancolor); **oryg. czas:** 55 min.; **prod.:** Niemcy (Polytel International, Hamburg) – Polska (Polska Agencja Interpress, Warszawa); **prem.:** 26 V 1978 Kraków, 22 II 1979 Berlin Zachodni (Festiwal Filmowy);

BEZ ZNIECZULENIA

Scen.: Andrzej Wajda, Agnieszka Holland; **współpr. scen.:** Krzysztof Zaleski; **reż. sekwencji telewizyjnych:** Mariusz Walter, Tomasz Dębiński, Gabriela Miłobędzka, Henryk Babulewicz; **zdj.:** Edward Kłosiński; **oper.:** Janusz Kaliciński; **asyst. oper.:** Jan Ossowski, Jerzy Tomczuk; **mont.:** Halina Prugar; **asyst. mont.:** Maria Kalicińska; **dźw.:** Piotr Zawadzki; **asyst. dźw.:** Małgorzata Lewandowska, Tadeusz Wosiński; **muz.:** Jerzy Derfel, **słowa piosenek:** Wojciech Młynarski; **sc.:** Allan Starski; **dekor. wn.:** Maria Osiecka-Kuminek; **asyst. sc.:** Maria Lubelska-Chrołowska, Magdalena Dipont; **k.:** Wiesława Starska; **asyst. k.:** Anna Włodarczyk; **wykonanie k.:** BTO „Bytom", ZPO „Cora", PP „Moda Polska", **ch.:** Halina Ber, **asyst. ch.:** Grażyna Dąbrowska; **współpr. reż.:** Krystyna Grochowicz, Krzysztof Tchorzewski, Jolanta Jedynak; **kier. lit.:** Bolesław Michałek; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **org. prod.:** Alina Kłobukowska, Małgorzata Pakuła, Bożena Michalska, Tomasz Bek; **fotosy:** Renata Pajchel; **wyk.:** Zbigniew Zapasiewicz (Jerzy Michałowski), Ewa Dałkowska (Ewa Michałowska), Andrzej Seweryn (Jacek Rościszewski), Krystyna Janda (Agata), Emilia Krakowska (Wanda – przyjaciółka Ewy – dentystka), Roman Wilhelmi (Broński), Kazimierz Kaczor (redaktor naczelny), Iga Mayr (matka Ewy), Aleksandra Jasieńska (Oleńka), Marta Salinger (Gapcia), Stefania Iwińska (gosposia), Halina Golanko (siostra Ewy Michałowskiej), Jerzy Stuhr (adwokat Ewy), Magda Teresa Wójcik (adwokat Jerzego), Danuta Balicka-Satanowska (sędzia), Jolanta Kozak-Sutowicz (asystentka dentystki), Zygmunt Kęstowicz (sekretarz redakcji), Tadeusz Andrzejewski, Teodor Gendera, Zbigniew Grusznic, Jerzy Kałucki, Waldemar Kapitułka, Krzysztof Kiersznowski, Hanna Kulina, Michał Kula, Wanda Lothe-Stanisławska, Maciej Maciejewski, Stanisław Michalski, Andrzej Mrowiec, Izabela Olejnik, Witold Pyrkosz, Bogdan Szymkowski, Tomasz Stockinger, Bogusław Sobczuk, Jerzy Radziwiłowicz, Grzegorz Wons, Wojciech Wysocki, Krystyna Wolańska, Krzysztof Zalewski, Tomasz Zygadło, K. Banman, R. Łabędź, W. Nicięgiewicz, M. Miarczyńska; **format:** 35 mm barwny (Eastmancolor); **oryg. czas.:** 131 min.; **wytwórnia:** WFD, Warszawa; **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X", Warszawa; **prem.:** 27 XI 1978 Warszawa.

Nagrody:

1978 – „Samowar 78"; Grand Prix (ex aequo z *Pasją* w reż. Stanisława Różewicza) – „Złote Lwy Gdańskie" na V Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku;

1979 – Nagroda Jury Ekumenicznego na XXXII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes; „Syrenka Warszawska" Nagroda Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

1979

PANNY Z WILKA
(LES DEMOISELLES DE WILKO)

Scen. na podstawie noweli Jarosława Iwaszkiewicza: Zbigniew Kamiński; **zdj.**: Edward Kłosiński; **oper.**: Janusz Kaliciński, Ireneusz Hartowicz; **asyst. oper.**: Bogdan Borewicz, Jerzy Tomczuk; **mont.**: Halina Prugar; **asyst. mont.**: Barbara Grodner; **dźw.**: Piotr Zawadzki; **asyst. dźw.**: Dorota Tuchołka, Marek Rytelewski; **muz.**: Karol Szymanowski (*I Koncert Skrzypcowy*); **konsult. muz.**: Anna Grabowska; **sc.**: Allan Starski; **asyst. sc.**: Maria Lubelska-Chorołowska; **dekor. wn.**: Maria Osiecka-Kuminek; **asyst. dekor. wn.**: Magdalena Dipont, Zenon Wilk, Józef Runo; **k.**: Wiesława Starska; **asyst. k.**: Anna Płochocka, Dorota Czerwik; **ch.**: Anna Włodarczyk, Grażyna Dąbrowska; **asyst. reż.**: Krystyna Grochowicz, Magdalena Holland, Marek Netzel, Jolanta Jedynak; **kier. prod.**: Barbara Pec-Ślęsicka (Warszawa), Tony Molière (Paris); **asyst. prod.**: Alina Kłobukowska, Henryk Włoch, Tomasz Bek, Maciej Skalski, Jolanta Jarzecka, Wanda Helbert, Elżbieta Kotynia; **fotosy**: Renata Pajchel; **wyk.**: Daniel Olbrychski (Wiktor Ruben), Anna Seniuk (Julcia), Maja Komorowska (Jola), Stanisława Celińska (Zosia), Krystyna Zachwatowicz (Kazia), Christine Pascal (Tunia), Zbigniew Zapasiewicz (Kawecki – mąż Julci), Zofia Jaroszewska (ciotka Wiktora), Tadeusz Białoszczyński (wuj Wiktora), Andrzej Łapicki (lekarz), Joanna Poraska (matka), Paul Dutron (mąż Joli), Kazimierz Brodzikowski (służący z Wilka), Alina Rostowska (służąca Franciszka), Kazimierz Orzechowski (ksiądz), Halina Michalska (służąca z Wilka), Krystyna Wolańska (pokojówka), Jolanta Kozak-Sutowicz (służąca Kasia), Edward Ożana (rotmistrz), Andrzej Szenajch (przyjaciel rotmistrza), Witold Kałuski (furman), Barbara Stępniakówna (zakonnica), Andrzej Grzybowski (sąsiad), Anna i Małgorzata Wachnickie (Fela i Kicia), Filip Jasieński (Antoś) i inni; **format**: 35 mm, barwny (Eastmancolor); **oryg. czas.**: 116 min.; **wytwórnia**: NFD w Warszawie, **prod.**: Polska (PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X", Warszawa) – Francja (Pierson Production, Paris – Les Films Molière, Paris); **prem.**: 30 V 1979 Paryż, 4 IX 1979 Warszawa.

Nagrody:
1979 – Nagroda Specjalna Jury VI Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku oraz nagrody za scenografię i wnętrza dla Allana Starskiego i Marii Osieckiej-Kuminek;
1980 – nominacja do Oscara 1979 – nagrody amerykańskiej Akademii Filmowej; I miejsce w plebiscycie czytelników „Dziennika Wieczornego" na najpopularniejszy film roku 1979.

DYRYGENT

Scen. na podstawie rozmowy z dyrygentem Andrzejem Markowskim: Andrzej Kijowski; **zdj.**: Sławomir Idziak; **oper.**: Piotr Kwiatkowski; **współpr. oper.**: Bogdan Stankiewicz, Jerzy Tomczuk; **mont.**: Halina Prugar; **asyst. mont.**: Ewa Smal, Barbara Grodner; **dźw.**: Piotr Zawadzki; **asyst. dźw.**: Dorota Tuchołka, Wacław Borawski, Stanisław Hojden; **muz.**: Ludwig van Beethoven (*V Symfonia*), **wyk. muz.**: Wielka Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach, pod dyrekcją Stanisława Wisłockiego; **konsult. muz.**: Małgorzata Jaworska; **sc.**: Allan Starski; **asyst. sc.**: Maria Lubelska, Joanna Lelanow; **dekor. wn.**: Maria Osiecka-Kuminek; **asyst. dekor. wn.**: Józef Runo; **k.**: Wiesława Starska; **asyst. k.**: Anna Płochocka; **ch.**: Anna Adamek; **asyst. ch.**: Grażyna Dąbrowska; **współpr. reż.**: Jakub Ruciński, Andrzej Kazanecki, Jolanta Jedynak; **kier. prod.**: Barbara Pec-Ślęsicka; **org. prod.**: Alina Kłobukowska, Tomasz Bek, Maciej Skalski, Jolanta Jarzęcka, Wanda Helbert; **fotosy**: Renata Pajchel; **wyk.**: John Gielgud (John Lasocki), Krystyna Janda (Marta), Andrzej Seweryn (Adam Pietryk – jej mąż), Jan Ciecierski (ojciec Marty), Marysia Seweryn (Marysia – córka Marty i Adama), Józef Fryźlewicz (wojewoda), Janusz Gajos (dygnitarz z Warszawy), Mary Ann Krasiński (amerykańska koleżanka Marty), Anna Łopatowska (Anna – skrzypaczka), Mavis Walker (Lillian – żona Lasockiego), Tadeusz Czachowski, Marek Dąbrowski, Stanisław Górka, Jerzy Kleyn, Elżbieta Strzałkowska, Jerzy Szmidt, Wojciech Wysocki, Stanisław Zatłoka oraz członkowie Orkiestry Symfonicznej Centralnego Zespołu Wojska Polskiego; **format**: 35 mm, 16 mm, 1:1.33, barwny (Eastmancolor); **oryg. czas**: 102 min.; **wytwórnia**: WFD w Warszawie; **prod.**: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X" Warszawa; **prem.**: 27 II 1980 Berlin (Międzynarodowy Festiwal Filmowy), 24 III 1980 Warszawa.

Nagrody:
1980 – Nagroda FIPRESCI, OCIC i Baskijskiego Towarzystwa Kulturalnego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian; „Srebrny Niedźwiedź" dla Andrzeja Seweryna za najlepszą rolę męską na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie Zachodnim;
1981 – „Złota Pieczęć" na Festiwalu Filmowym FEST w Belgradzie.

1981

CZŁOWIEK Z ŻELAZA

Scen.: Aleksander Ścibor-Rylski; **zdj.**: Edward Kłosiński; **oper.**: Janusz Kaliciński; **współpr. oper.**: Jan Ossowski, Krzysztof Ciesielski, Mieczysław Kozaczyk; **mont.**: Halina Prugar; **współpr. mont.**: Wanda Walerowicz, Danuta

Leśniewska; **dźw.:** Piotr Zawadzki; **współpr. dźw.:** Ernest Zawada, Tadeusz Wosiński; **muz.:** Andrzej Korzyński; **wyk. muz.:** orkiestra pod dyrekcją Andrzeja Korzyńskiego; **konsult. muz.:** Małgorzata Przedpełska; **realizacja nagrań muzycznych:** Sławomir Wesołowski, Mariusz Zabrodzki; **Piosenki:** *Ballada o Janku Wiśniewskim* – muz. Andrzej Korzyński na motywach melodii Mieczysława Cholewy – w wykonaniu Krystyny Jandy, Jacka Kaczmarskiego, Przemysława Gintrowskiego, Zbigniewa Łapińskiego, *Do córeczki* – muzyka i wykonanie Maciej Pietrzyk, słowa Krzysztof Kasprzyk, wiersz *Nadzieja* Czesława Miłosza recytuje Maja Komorowska; **sc.:** Allan Starski; **II sc.:** Maria Chrołowska; **współpr. sc.:** Maria Lelanow; **dekor. wn.:** Magdalena Dipont; **współpr. dekor. wn.:** Emil Rustecki, Józef Runo; **k.:** Wiesława Starska; **współpr. k.:** Anna Szczęk, Dorota Czerwik, Leszek Włodarczyk; **ch.:** Anna Adamek; **współpr. ch.:** Elżbieta Pietrzak, Janina Dybowska-Person; **II reż.:** Krystyna Grochowicz; **współpr. reż.:** Andrzej Chodakowski, Stanisław Kałużyński, Łukasz Zieliński; **fotosy:** Renata Pajchel; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **II kier. prod.:** Alina Kłobukowska, Maciej Wojtulewicz; **współpr. prod.:** Maciej Skalski, Iwona Ziułkowska, Iwona Klapińska, Wanda Helbert, Jacek Gornowicz; **kierownik planu:** Henryk Włoch; **sekretarka planu:** Barbara Fedyniak; **w filmie wykorzystano materiały:** Polskiej Kroniki Filmowej, Telewizji RFN, ARD I ZDF oraz fragmenty filmów dokumentalnych: *Sierpień* Ireneusza Englera i Leona Kotowskiego, *Robotnicy '80* Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego; **wyk.:** Jerzy Radziwiłowicz (Maciej Tomczyk), Krystyna Janda (Agnieszka, jego żona), Marian Opania (Winkel), Andrzej Seweryn (kpt. Wirski), Irena Byrska (matka Hulewiczowa), Wiesława Kosmalska (Anna Hulewicz), Krzysztof Janczar (Kryska), Bogusław Sobczuk (reporter TV), Bogusław Linda (technik radiowy Dzidek), Franciszek Trzeciak (Badecki), Marek Kondrat (Grzenda), Józef Tesarz (szef), Janusz Gajos (pierwszy zastępca szefa Radiokomitetu), Jerzy Trela (Antoniak), Krystyna Zachwatowicz-Wajda (matka Maćka), Wojciech Alaborski (personalny), Halina Łabonarska (lekarka w szpitalu psychiatrycznym), Bożena Dykiel (kadrowa), Leonard Andrzejewski, Artur Barciś, Zbigniew Buczkowski, Jacek Domański, Adam Ferency, Andrzej Gawroński, Lech Grzmociński, Tadeusz Gwiazdowski, Magda Jaros, Michał Juszczakiewicz, Witold Kałuski, Jerzy Kiszkis, Maja Komorowska, A. Komornicka, Helena Kowalczyk, Irena Kownas, Jolanta Kozak-Sutowicz, Krzysztof Machowski, Maciej Michalak, Stanisław Michalski, Klemens Mielczarek, Z. Mayr, K. Orzechowski, J. Pawłowski, J. Popielarczyk, St. Staniek, Tatiana Sosna-Samo, Lech Sołuba, P. Suchora, Andrzej Szenajch, L. Terlecka, Marcin Troński-Szalawski, J. Szczepański, K. Wieczorek, Krzysztof Zaleski, Janusz Zaorski oraz gościnnie Lech Wałęsa, Anna Walentynowicz, Stanisław J. Borowczak, Zbigniew Lis, Teodor Kudła; **okres zdjęciowy:** 12 I – V 1981; **format:** 35 mm, barwny (Eastmancolor); czarno-biały; **czas:** 156 min.; **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X"; **wytwórnia:** WFD w Warszawie; **prem.:** 2 V 1981 w Cannes (XXXIV MFF), 27 VII 1981 w Warszawie.

Nagrody:

1981 – „Złota Palma" i Nagroda Jury Ekumenicznego na XXXIV Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes; Nagroda Brytyjskiej Krytyki Filmowej na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Londynie; „Srebrne Grono" w Łagowie;

1982 – nominacja do Oscara 1982 – nagrody amerykańskiej Akademii Filmowej.

1982

DANTON

Scen. na podstawie dramatu *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej: Jean-Claude Carrière; **współpr. scen.:** Andrzej Wajda, Agnieszka Holland, Bolesław Michałek, Jacek Gąsiorowski; **zdj.:** Igor Luther; **mont.:** Halina Prugar-Ketling; **muz.:** Jean Prodromides; **wyk. muz.:** Orkiestra Filharmonii Narodowej, pod dyrekcją Jana Pruszaka i Chór Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Macieja Jaśkiewicza; **dźw.:** Jean-Pierre Ruh, Dominique Hennequin, Piotr Zawadzki; **sc.:** Allan Starski; **asyst. sc.:** Gilles Vaster; **dekor. wn.:** Maria Osiecka-Kuminek; **asyst. dekor. wn.:** Jacques Flamand; **proj. k.:** Yvonne Sassinot de Nesle; **k.:** Anne de Laugardière, Wiesława Starska; **ch.:** Jackie Reynal, Jacques Michel, Anna Adamek, Iwona Kamińska; **konsul. historyczna:** prof. Jan Baszkiewicz, prof. Stefan Meller; **dokumentacja historyczna:** Hervé Grandsart; **asyst. reż.:** Hugues de Laugardière, Michał Lisowski; **kier. prod.:** Alain Depardieu. **Producent ze strony Gaumont:** Emmanuel Schlumberger. **Przedstawiciel Zespołu „X":** Barbara Pec-Ślesicka. **Przedstawiciel Les Films du Losange:** Margaret Menegoz; **asyst. prod.:** Patrick Bordier; **casting:** Marie-Christine Lafosse, Henri Laurent, **real. k.:** Tirelli – Rzym; **sekretarki planu:** Krystyna Grochowicz, Elsa Chabrol; **wyk.:** Gerard Depardieu (Georges Danton), Wojciech Pszoniak (Maximilien de Robespierre), Anne Alvaro (Eleonore Duplay), Patrice Chereau (Camille Desmoulins), Angela Winkler (Lucile Desmoulins), Jean-Loup Wolff (Herault De Sechelles), Roland Blanche (Lacroix), Emmanuelle Debever (Louison), Jacques Villeret (gen. Westermann), Serge Merlin (Philippeaux), Stephane Jobert (Panis), Ronald Guttman (Herman), Gerard Tardy (Tallien), Wladimir Yordanoff (dowódca straży), Małgorzata Zajączkowska (służąca Duplay), Andrzej Seweryn (Francois-Louis Bourdon), Alain Mace (Heron), Lucien Melki (Fabre D'Eglantine), Angel Sedgwick (Frère Eleonore), Szymon Zaleski (Lebas),

Bogusław Linda (Louis de Saint-Just), Jerzy Trela (Jean-Nicolas Billaud-Varenne), Leonard Pietraszak (Lazare Carnot), Marek Kondrat (Bertrand Barère de Vieuzac), Tadeusz Huk (Georges Couthon), Marian Kociniak (Robert Lindet), Erwin Nowiaszak (Jean-Marie Collot d'Herbois), Czesław Wołłejko (Vadier), Franciszek Starowieyski (Gerard David), Krzysztof Globisz (Amar), Roger Planchon (prokurator Fouquier-Tinville) i inni; barwny; **okres zdj.:** 24 IV 1982 – VII 1982; **czas:** 135 min.; **prod.:** Polska (Zespół „X" Warszawa) – Francja (Les Films du Losange); **koprod.:** Gaumont, TF 1 Films Production, SFPC,TM z udziałem Ministerstwa Kultury Francji i Filmu Polskiego; **prem.:** 7 I 1983 Paryż, 31 I 1983 Warszawa (kino „Skarpa").

Nagrody:

1982 – Nagroda im. Louisa Delluca dla najlepszego filmu francuskiego 1982 roku;

1983 – Cezar '83 – nagroda Francuskiej Akademii Sztuki i Techniki Filmowej dla najlepszego reżysera; Nagroda „Unifrance-Film" przyznawana przez jury złożone z dziennikarzy zagranicznych akredytowanych w Paryżu; nagroda dla najlepszego filmu zagranicznego (Wielka Brytania); Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Montrealu: nagrody dla Gerarda Depardieu i Wojciecha Pszoniaka za najlepsze kreacje aktorskie;

1984 – nagroda za najlepszy film na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku.

1983

MIŁOŚĆ W NIEMCZECH
(EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND)

Scen. na podstawie powieści Rolfa Hochhuthа: Bolesław Michałek, Agnieszka Holland, Andrzej Wajda; **zdj.:** Igor Luther; **asyst. zdj.:** Marian Słoboda, Peter Kalisch, **mont.:** Halina Prugar-Ketling; **muz.:** Michel LeGrand; **sc.:** Allan Starski, Gotz Heymann, Jürgen Henze; **k.:** Ingrid Zore, Krystyna Zachwatowicz; **ch.:** Horst Willim, Kerstin Georgi, Anni Nobauer; **kier. prod.:** Peter Hahne, Jurgen von Kornatzki, Gunther Russ; **producent:** Arthur Brauner; **współprod.:** Emmanuel Schlumberger; **asyst. reż.:** Gunter Kraa; **wyk.:** Hanna Schygulla (Paulina Kropp), Marie-Christine Barrault (Maria Wyler), Armin Müller-Stahl (SS-Untersturmführer Mayer), Elisabeth Trissenaar (Elsbeth Schnittgens), Piotr Łysak (Stanisław Zawada), Daniel Olbrychski (Wiktorczyk), Gerard Desarthe (Karl Wyler), Bernard Wicki (Dr Borg), Ralf Wolter (Schulze), Otto Sander (obcy), Ben Becker (Klaus), Thomas Ringelmann (Herbert Kropp), Friedrich G. Beckhaus (major Zinngruber), Gernot Duda (policjant Stackmann), Sigfrit Steiner (pan Melchior), Erika Wackernagel (pani Melchior), Serge Merlin (Alker), Rainer Basedow (syn Stackmanna), Jutta Kloppel (synowa), Heidi Joschko (pani Zinngruber), Jürgen von Alten (stary Zinngruber), Ilse Bahrs (stary Schnittgens), Hannes Kätner (Klages), Jürgen Born (policjant), Dieter Mattausch (prawnik), Dieter Kursawe (policjant), Gerd Holtenau (lekarz naczelny), Dorothea Moritz (Martha), Dieter Kirchlechner (mąż Pauliny), Gundula Petrovska (listonoszka), Herbert Weissbach (aptekarz), Evelyn Meyka (pielęgniarka), Christoph Beyertt (pacjent), Ellen Esser (strażniczka) i inni; barwny; **czas:** 100 min.; **prod.:** Francja (Gaumont, TF1 Films Production, Stand'Art)-RFN (CCC Film Kunst); **prem.:** 1983 w Berlinie i w Paryżu. W Polsce wyświetlony w TVP w 1990 r.

1986

KRONIKA WYPADKÓW MIŁOSNYCH

Scen. według własnej powieści: Tadeusz Konwicki, przy udziale Andrzeja Wajdy; **zdj.:** Edward Kłosiński; **oper. kamery:** Krzysztof Wawrzyniak; **współpr. oper.:** Jan Ossowski, Piotr Obłoza; **mont.:** Halina Prugar-Ketling; **współpr. mont.:** Alicja Torbus-Wosińska, Renata Rudnik; **muz.:** Wojciech Kilar; **wyk. muz.:** Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji pod dyrekcją Antoniego Wita; **w filmie wykorzystano utwory:** *Ta ostatnia niedziela*, tekst Z. Friedwald, muzyka J. Petersburski, śpiew Zbigniew Wodecki, *Jesienne róże*, tekst A. Gold, muzyka A. Własf, śpiew Zbigniew Wodecki oraz *Heavy Metal Świat*, tekst M. Piekarczyk, J. Rzehak, muzyka S. Machel; **konsult. muz.:** Marta Bogucka; **dźw.:** Danuta Zankowska; **współpr. dźw.:** Iwanka Kunewa-Kusiak, Robert Brudziński; **efekty dźw.:** Stanisław Hojden; **sc.:** Janusz Sosnowski, Barbara Nowak; **II sc.:** Grażyna Tkaczyk; **współpr. sc.:** Tomasz Kowalkowski, Joanna Lelanow; **dekor. wn.:** Magdalena Dipont, Michał Sulkiewicz; **współpr. dekor. wn.:** Emil Kostecki, Stefan Witkowski, Andrzej Buhl, Henryk Puchalski; **k.:** Lidia Rzeszewska, Maria Wiłun; **ko. wojskowe:** Jan Rutkiewicz; **współpr. k.:** Aleksandra Kapitułka, Henryka Ciok, Jolanta Włodarczyk, Katarzyna Wrona; **ogrody wykonał:** mgr inż. Andrzej Rolek; **pojazdy samochodowe wybrał:** mgr inż. Piotr Leitner; **sceny kolejowe przygotował:** mgr inż. Andrzej Wierciński, **tresura psa rasy rottweiler:** Zbigniew Strzakłowiec; **ch.:** Elżbieta Małka-Hen, Ewa Symko, Joanna Wojtczak, Jolanta Szperl; **II reż.:** Krystyna Grochowicz, Stanisław Krzemiński; **współpr. reż.:** Ajka Tarasow, Adam Iwiński, Maria Telenkiewicz; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **org. prod.:** Alina Kłobukowska, Maciej Wojtulewicz, Marek Składanowski; **współpr. prod.:** Teresa Maleszewska, Andrzej Cebula, Marek Kraszewski, Piotr Sadowski, Anna Kowalska, Czesława Łukasiewicz, Halina Małek; **wyk.:** Paulina Młynarska (Alina), Piotr Wawrzyńczak (Witek), Bernadetta Machała (Greta), Dariusz Dobkowski (Engel), Jarosław Gruda (Lowa) – wszyscy po raz pierwszy na ekranie oraz: Tadeusz Konwicki (Nieznajomy), Tadeusz Łomnicki (pastor

Baum), Krystyna Zachwatowicz (matka Witka), Joanna Szczepkowska (Cecylia), Gabriela Kownacka (Olimpia), Bohdana Majda (matka Olimpii i Cecylii), Adrianna Godlewska (matka Aliny), Leonard Pietraszak (ojciec Aliny), Jerzy Klesyk (kuzynek Sylwek), Jerzy Block (dziadek Witka), Beata Późniak (pokojówka), Marian Opania (pan Kieżuń), Andrzej Krasiński (arcybiskup). Na czele 13. Pułku Ułanów: Andrzej Szenajch; **scenę w cerkwi** zrealizowano przy udziale Parafii w Siemiatyczach Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w Polsce; **konsultował:** ks. mgr Grzegorz Sosna; **śpiewał:** chór Zespołu Muzyki cerkiewnej przy Warszawskiej Operze Kameralnej pod dyrekcją Jerzego Szurbaka. **Konsultanci sceny przemarszu 13 Pułku Ułanów:** Lesław Kukawski, Andrzej Szenajch; **atelier i laboratorium:** Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie; **format:** 35 i 16 mm, barwny; **negatyw:** Eastmancolor; **dł.:** 3287 m; **czas:** 118 min.; **prod.:** PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół Filmowy „Perspektywa"; **prem.:** 24 XI 1986 Warszawa.

Nagrody:

1987 – Złota Taśma – Nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla najlepszego filmu polskiego wyświetlanego w polskich kinach w 1986 roku przyznana przez Samodzielne Koło Piśmiennictwa Filmowego SFP.

1988

BIESY
(LES POSSÉDÉS)

Scen. na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego: Jean-Claude Carrière przy współpracy Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland, Edwarda Żebrowskiego; **dialogi:** Jean-Claude Carrière; **zdj.:** Witold Adamek; **współpr. zdj.:** Piotr Jaszczuk, Jan Ossowski, François Paumard; **kier. zdj.:** Alina Kłobukowska, Alina Badowska, Marek Składanowski, Robert Lipiński, Sylvie Richez, Mirosław Warchoł; **mont.:** Halina Prugar-Ketling; **współpr. mont.:** Alicja Torbus-Wosińska, Anita Wandzel; **sc.:** Allan Starski; **współpr. sc.:** Barbara Nowak, Barbara Komosińska, Ignacy Łodziński, Hervé Grandsart, Regis des Places, Marc Denize; **k.:** Krystyna Zachwatowicz, Jolanta Jackowska; **muz.:** Zygmunt Konieczny; **dźw.:** Piotr Zawadzki; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka, Margaret Menegoz; **casting:** Marie-Christine Lafosse; **współpr. reż.:** Krystyna Grochowicz, Romain Goupil, Michał Lisowski, Piotr Hanuszkiewicz, Jan Dąbrowski, Paweł Wierkowski; **administracja:** Elżbieta Stompor, Czesława Łukasiewicz, Amira Chemakhi; **fotosy:** Renata Pajchel; **wyk.:** Jerzy Radziwiłowicz (Szatow), Isabelle Huppert (Maria Szatow), Bernard Blier (gubernator), Jean-Philippe Ecoffey (Piotr Wierchowienski), Laurent Malet (Kiryłow), Lambert Wilson (Mikołaj Stawrogin), Władimir Yordanoff (Liebiadkin), Omar Sharif (Stiepan Wierchowienski), Remi Martin (Erkel), Philippine Leroy Beaulieu (Liza), Jutta Lampe (Maria Liebiadkina), Serge Spira (Fiedka), Philippe Chambon (Szigalew), Jean Quentin Chatelain (Wirginski), Zbigniew Zamachowski (Liamszyn), Piotr Machalica (Maurycy), Bożena Dykiel (Wirginska), Krzysztof Kumor (adiutant), Wojciech Zagórski (mnich), Jerzy Klesyk (seminarzysta), Witold Skaruch (sekretarz gubernatora), Bogusz Bilewski (komendant policji), Tadeusz Łomnicki (kapitan), Tadeusz Władarski (woźnica), Ryszard Bromowicz (służący), Jarosław Kopaczewski, Czesław Mroczek, Eugeniusz Kamiński, Józef Kalita, Klemens Mielczarek, Ryszard Jabłoński (robotnicy), Paweł Szczęsny, Jacek Bursztynowicz, Grzegorz Wons, Stanisław Górka (spiskowcy), Alina Świdowska (siostra Wirginskiego), Beata Niedzielska (studentka), Helena Kowalczyk (służąca); **czas:** 116 min.; **prod.:** Francja (Gaumont Films – Films A2- Margaret Menegoz – Les Films du Losange, Paryż); **koprod.:** Polska (TVP); **prem.:** 24 II 1988 w Paryżu, Berlin (Festiwal Filmowy), 1 VII 1988 (emisja w Telewizji Polskiej pt. „Szatow i demony").

1990

KORCZAK

Scen.: Agnieszka Holland; **zdj.:** Robby Müller; **współpr. oper.:** Jakub Wdowicki, **mont.:** Ewa Smal; **sc.:** Allan Starski; **współpr. sc.:** Ewa Skoczkowska, Marek Burgemajster, Robert Czesak, Grzegorz Piątkowski; **dekor. wn.:** Anna Kowarska, Magdalena Dipont; **k.:** Wiesława Starska, Małgorzata Stefaniak; **muz.:** Wojciech Kilar; **wyk. muz.:** Wielka Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach pod dyrekcją Antoniego Wita; **piosenka żydowska** w aranżacji Wojciecha Kałety w wykonaniu Niny Gajewskiej; **dźw.:** Janusz Rosoł; **efekty dźw.:** Bogdan Nowak; **mundury, militaria:** Jan Rutkiewicz; **ch.:** Ewa Symko-Marczewska, Jolanta Pruszyńska; **II reż.:** Krystyna Grochowicz, Paweł Wierkowski; **współpr. reż.:** Andrzej Kotkowski, Ami Drozd; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **fotosy:** Renata Pajchel; **sekretarka planu:** Małgorzata Zdziarska; **redakcja:** David Thompson (BBC), Willi Segler (ZDF); **org. prod.:** Marek Składanowski, Robert Lipiński, Teresa Maleszewska; **nadzór prod.:** Peter Handke; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **kaskaderzy:** Janusz Chlebowski, Robert Brzeziński, Józef Szczepański, Ryszard Janikowski; **wyk.:** Wojtek Pszoniak (doktor Janusz Korczak), Ewa Dałkowska (Stefa Wilczyńska), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Maryna Falska), Marzena Trybała (pani Esterka), Piotr Kozłowski (Heniek), Zbigniew Zamachowski (Szulc), Jan Peszek (Bauer), Aleksander Bardini (Adam Czerniaków), Wojciech Klata (Szloma), Krystyna Zachwatowicz (matka Szlomy), Jerzy Zass, Michał Staszczak, Adam Siemion, Anna Maria Mucha, Karolina Czernicka, Agnieszka Kruk, Maria Weymayr (dzieci), Marek Bargie-

łowski, Maria Chwalibóg, Andrzej Kopiczyński, Robert Atzorn, Janusz Bukowski, Stanisława Celińska, Edgar Hoppe, Bernhard Howe, Ewa Isajewicz-Telega, Piotr Kazimirski, Grzegorz Klein, Zygmunt Kęstowicz, Agnieszka Kumor, Olaf Lubaszenko, Katarzyna Łaniewska, Alicja Migulanka, Włodzimierz Press, Jan Prochyra, Danuta Szaflarska, Aniela Świderska-Pawlik, Zbigniew Suszyński, Tomasz Traczyński, Jerzy Walczak, Maciej Winkler, Jacek Wójcicki, W. Bieliński, S. Brudny, J. Domański, T. Hanusek, H. Kossowska, G. Pawłowski, T. Szmigielówna, A. Trąbczyński, R. Walentynowicz; **czas:** 125 min., czarno-biały; **atelier:** Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie; **laboratorium:** Geyer Werke Berlin; **producenci:** Regina Ziegler, Janusz Morgenstern, Daniel Toscan du Plantier; **prod.:** Polska (Studio Filmowe „Perspektywa") – Francja (Erato Films Paris) – Niemcy Zachod. (Regina Ziegler Filmproduktion – Berlin, ZDF-Mainz) – Wlk. Brytania (BBC Films – London) – Telmar Film International; **prem.:** 6 V 1990 w Krakowie.

Nagrody:

1990 – wyróżnienie jury MFF w Cannes za film *Korczak* oraz wyjątkowe osiągnięcia i postawę artystyczną;

1991 – Nagroda Przewodniczącego Komitetu Kinematografii za reżyserię.

1992

PIERŚCIONEK Z ORŁEM W KORONIE

Scen. na podstawie powieści Aleksandra Ścibora-Rylskiego *Pierścionek z końskiego włosia*: Andrzej Wajda, Maciej Karpiński, Andrzej Kotkowski; **zdj.:** Dariusz Kuc; **mont.:** Ewa Smal, Alicja Torbus-Wosińska; **oper.:** Roman Suszyński; **współpr. oper.:** Wiktor Nitkiewicz, Jerzy Tomczuk, Roman Banderowicz, Emil Makowski, Ryszard Szymański, Zbigniew Nietresta; **dźw.:** Małgorzata Lewandowska, Andrzej Bogdanowicz, Krzysztof Jastrząb, Urszula Zarębа-Idzikowska; **efekty dźw.:** Bogusław Nowak; **muz.:** Zbigniew Górny; **wyk. muz.:** Orkiestra pod dyrekcją Tadeusza Karolaka; **wykorzystano piosenkę:** *Czerwone maki* Feliksa Konarskiego i Arnolda Schütze; **konsult. muz.:** Małgorzata Przedpełska-Bieniek; **dekor. wn.:** Anna Kowarska, **współpr. dekor. wn.:** Emil Kostecki, Bogdan Piotrowski, Kazimierz Augustyniak, Kazimierz Styś; **kolekcja oświetlenia stylowego:** Andrzej Doniecki; **sc.:** Allan Starski; **II sc.:** Ewa Skoczkowska, Grzegorz Piątkowski; **współpr. II sc.:** Waldemar Weiss, Jan Szwagrzyk, Jan Paterek; **czołgi:** Agencja Produkcji Filmowej; **pojazdy:** MOTO-MOVIE – J. Petelski; **k.:** Małgorzata Stefaniak, Wiesława Starska; **militaria:** Andrzej Szenajch, Jan Rutkiewicz; **współpr.:** Hanna Gołębiowska, Magdalena Rutkiewicz, Anna Rychlik, Helena Tarnacka; **ch.:** Ewa Symko-Marczewska; **współpr. ch.:** Joanna Zalewska, Iwona Norberciak; **współpr. reż.:** Andrzej Kotkowski, Krystyna Grochowicz; **asyst. reż.:** Anna Kiljańska, Olaf Lubaszenko; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **sekretarka planu:** Małgorzata Zdziarska; **fotosy:** Renata Pajchel; **org. prod.:** Robert Lipiński, Teresa Maleszewska, Marek Składanowski, Jarosław Pogorzelski, Halina Małek, Czesława Łukasiewicz, Dorota Nowosielska, Tomasz Guszkowski; **kaskaderzy:** Janusz Chlebowski, Robert Drzeziński, Zbigniew Modej, Tomasz Przybysz, Józef Stefański, Andrzej Środziński; **wyk.:** Rafał Królikowski – po raz pierwszy na ekranie (Marcin), Agnieszka Wagner (Wiśka), Adrianna Biedrzyńska (Janina), Maria Chwalibóg (łączniczka), Jadwiga Jankowska-Cieślak (Choińska), Cezary Pazura (Kosior), Mirosław Baka (Tatar), Piotr Bajor (płk Steinert), Jerzy Kamas (Prawdzic), Wojtek Klata (Łabęda), Tomasz Rojek (Kastet), Wojtek Lasota (Funk), Tomasz Konieczny (Zbyszek Cybulski) oraz S. Bieliński, W. Bieliński, A. Blumenfeld, P. Gąsowski, A. Goluk, J. Gruda, A. Grzybowski, S. Holland, A. Jarosz, M. Kępiński, K. Kwiatkowska, M. Leszczyński, H. Ładoń, K. Łaniewska-Błaszczak, D. Łoś, K. Mazur, St. Melski, St. Michalski, Cz. Mroczek, W. Musiał, B. Parachimowicz, P. Rzymyszkiewicz, M. Staszczak, P. Szczęsny, A. Szenajch, J. Trela, A. Wysocki, M. Zbrojewicz, I. Zimiejew, B. Żukowski i inni; **format:** 35 mm; **negatyw:** Kodak; **czas:** 110 min.; **prod.:** Polska (SF „Perspektywa", Heritage Films) – Wielka Brytania (Cine Electra) – Francja (Erato Films) – Niemcy (Regine Ziegler Filmproduction); **film zreal.:** WFDiF w Warszawie; **prem.:** 29 XI1992 FPFF Gdynia.

1994

NASTASJA

Scen. na podstawie dramatu Fiodora Dostojewskiego *Idiota*: Andrzej Wajda, Maciej Karpiński; **zdj.:** Paweł Edelman; **oper.:** Arthur Reinhard; **współpr. oper.:** Zbigniew Gustowski, Tadeusz Obuchowicz, Zbigniew Koniuszy, Tadeusz Głowiński; **mont.:** Ewa Smal; **współpr. mont. i dźw.:** Alicja Torbus-Wosińska; **muz.:** utwór *Litania żarliwa* w oprac. ks. Jerzego Szurbaka wykonuje Marta Boberska i Jerzy Cieślawski z towarzyszeniem Zespołu Muzyki Cerkiewnej pod dyrekcją Jerzego Szurbaka; **real. nagrania:** Studio Sonus; **konsult. muz.:** Małgorzata Przedpełska; **dźw.:** Fumio Nashimoto, Małgorzata Lewandowska; **imitator efektów:** Bogusław Nowak; **sc., k.:** Krystyna Zachwatowicz; **współpr. k.:** Małgorzata Obłoza; **dekor. wn.:** Anna Kowarska, **współpr. dekor. wn.:** Emil Kostecki, Tomasz Rozmarynowski, Zdzisław Świerydziukowski; **ch.:** Katsunobu Takahashi, Ewa Symko-Marczewska; **współpr. ch.:** Iwona Norberciak; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **org. prod.:** Atsushi Shiji, Robert Lipiński, Teresa Maleszewska, Małgorzata Kozłowska, Jarosław Pogorzelski, Halina Małek, Cze-

sława Łukasiewicz, Dorota Nowosielska, Tomasz Guszkowski; **współpr. reż.:** Krystyna Grochowicz, Michinori Suguhara; **fotosy:** Renata Pajchel; **sekretarka planu:** Małgorzata Zdziarska, Huruku Imamura; **ekipa japońska:** Tamayuki Bando, Mari Eijema, Kasushi Eguchi, Kiyoshi Kakizawa, Masato Komatsu, Masayuki Iwakura, Tomaki Bando, Hirishi Naito; **wyk.:** Tamasaburo Bando (książę Myszkin, Nastasja), Toshiyuki Nagashima (Rogożyn); **zgranie Dolby-Stereo:** Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi – Jan Freda; **format:** 35 mm; **negatyw:** Eastman Color – Kodak; **czas:** 96 min.; **laboratorium:** Telewizyjna Wytwórnia „POLTEL" Warszawa; **prod.:** TMI Associates – Shigeyuki Mito, Masato Sakakibara oraz Hisashi Itoh, przy współpr. Heritage Films – Lew Rywin; **prem.:** 2 IX 1994 na World Film Festival w Montrealu; polska premiera w dniu otwarcia Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie 29 XI 1994 (kino „Wanda").

1995

WIELKI TYDZIEŃ

Scen. na podstawie opowiadania Jerzego Andrzejewskiego: Andrzej Wajda; **zdj.:** Wit Dąbal; **asyst. kamery:** Jan Górski; **II asyst. kamery:** Zbigniew Szukała; **mont.:** Wanda Zeman; **współpr. mont.:** Małgorzata Orłowska; **oświetl.:** Krzysztof Koperski; **dźw.:** Krzysztof Grabowski; **współpr. dźw.:** Witold Popkiewicz, Jacek Szatański; **mont. dźw.:** Małgorzata Rodowicz; **muz.:** utwory kompozytorów z fonoteki „Sonaria" – G.F. Narholz, F. Ullmann, S. Burtson, O. Siebien, R. Baumgartner, J. Clero, V. Borek; **dekor. wn.:** Ewa Braun; **sc.:** Allan Starski; **współpr. sc.:** Ewa Rojek, Robert Czesak, Grzegorz Piątkowski, Waldemar Weiss; **k.:** Wiesława Starska; **kostiumograf militariów:** Andrzej Szenajch; **współpr. k.:** Anna Rychlik, Jolanta Łuczak, Elżbieta Ciszewska; **ch.:** Maria Dziewulska, Maja Gawińska-Łyczkowska; **rekwizytorzy:** Grzegorz Rzepecki, Edward Koralewski, Zbigniew Łukasik; **pirotechnik:** Kazimierz Wróblewski; **konsult. kaskaderski:** Jacek Ryniewicz, Fundacja Kaskaderska „NOVA"; **efekty specjalne:** „F/X M.B." – Bartosik; **imitator dźw.:** Henryk Zastróżny; **konsult. muzyczna:** Małgorzata Przedpełska-Bieniek; **współpr. reż.:** Maria Magdalena Szwarcbart, Ewa Brodzka, Joanna Lambert; **oprac. graficzne:** Marek Kukawski, Marta Precht; **kier. prod.:** Michał Szczerbic; **współpr. prod.:** Grażyna Kozłowska, Jan Janik; **postprodukcja:** Maciej Skalski, Piotr Kołodziejczyk, Joanna Jedlecka-Skrodzka; **kierownik planu:** Jerzy Mizak; **sekretarka planu:** Dorota Griesser; **fotosy:** Renata Pajchel; **wyk.:** Beata Fudalej – po raz pierwszy na ekranie (Irena Lilien), Wojciech Malajkat (Jan Małecki), Magdalena Warzecha – po raz pierwszy na ekranie (Anna Małecka), Wojtek Pszoniak (radca Zamojski), Artur Barciś (Zalewski), Bożena Dykiel (Piotrowska), Cezary Pazura (Józef Piotrowski), Jakub Przebindowski – po raz pierwszy na ekranie (Julek Małecki), Agnieszka Kotulanka (majorowa Karska), Michał Pawlicki (ojciec Ireny), Maria Seweryn (panna Marta), Tomasz Pieniasz-Struś (Władek), Andrzej Szenajch (stróż), Radek Pazura, Norbert Rakowski (szmalcownicy), Krzysztof Stroiński (Osipowicz), Ewa Kolasińska (kobieta z sutereny) oraz Agnieszka Buczek, Andrzej Brzeski, Dawid Wójcik, Maria Skowron, Agnieszka Mirowska-Tomaszewska, Paweł Iwanicki, Maciek Syta, Krzyś Stanczykiewicz i inni; barwny; **negatyw:** Eastman Kodak; **czas:** 94 min.; **producent:** Lew Rywin; **prod.:** Heritage Films, Agencja Produkcji Filmowej, TVP S.A., Telewizja Canal Plus, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych; **koprod.:** Francja (Film de Losange) – Niemcy (Film und Fernsehproduktion, Berliner Spiele GMBH &Co KG, Studio Babelsberg); **prem.:** 6 XI 1995 (FPFF Gdynia).

Nagrody:

1996 – XLVI MFF w Berlinie – Srebrny Niedźwiedź dla Andrzeja Wajdy za całokształt twórczości ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Wielki Tydzień*.

1996

PANNA NIKT

Scen. na motywach powieści Tomka Tryzny: Radosław Piwowarski; **zdj.:** Krzysztof Ptak; **oper. kamery:** Jacek Januszyk; **współpr. oper. kamery:** Tadeusz Obuchowicz, Maciej Kowalski; **oświetl.:** Ferdynand Szczerbowicz, Janusz Lament, Andrzej Kiełbasiński, Józef Cieplucha; **mont.:** Wanda Zeman; **współpr. mont.:** Małgorzata Szczebyło, Jarosław Ostanówko; **muz.:** Andrzej Korzyński; **konsult. muz.:** Małgorzata Przedpełska-Bieniek; **aranżacje i wykonanie muz.:** Andrzej Korzyński, Jerzy Suchocki; **nagranie muz.:** Studio S-4 w Warszawie; **real. nagrania:** Dariusz Szweryn; **udźwiękowienie:** Studio „Sonoria" – Jacek Kuśmierczyk, Grzegorz Lindemann; **dźw.:** Piotr Zawadzki, Nikodem Wołk-Łaniewski, Jan Freda; **współpr. dźw.:** Andrzej Chuszno, Hieronim Langner, **efekty dźw.:** Henryk Zastróżny; **sc.:** Janusz Sosnowski; **współpr. sc.:** Wiesława Chojkowska, Krzysztof Stefankiewicz, Joanna Lelanow, Włodzimierz Maksymiuk, Robert Dąbrowski; **k.:** Małgorzata Stefaniak, Małgorzata Ajzelt, Swietłana Sławska; **dekor. wn.:** Wiesława Chojkowska; **ch.:** Ewa Symko-Marczewska, Iwona Blicharz; **kaskaderzy:** Zbigniew Modej (koordynator), Tomasz Przybysz, Anna Zamachowska, Katarzyna Kuczyńska; **pirotechnik:** Janusz Bykowski; **fotosy:** Renata Pajchel; **II reż.:** Krystyna Grochowicz; **współpr. reż.:** Anna Kiljańska, Wojciech Klata, Małgorzata Lisak, Ewa Dybczyńska; **org. prod.:** Robert Lipiński, Teresa Maleszewska, Łukasz Rogalski, Halina Małek,

Czesława Łukasiewicz, Jolanta Borowicz, Bogdan Szczesiak; **kier. prod.:** Barbara Pec-Ślesicka; **wyk.:** Anna Wielgucka (Marysia), Anna Maria Mucha (Kasia), Anna Powierza (Ewa), Stanisława Celińska (matka Marysi), Jan Janga Tomaszewski (ojciec Marysi), Anna Romantowska (nauczycielka), Małgorzata Pieczyńska (matka Kasi), Małgorzata Potocka (matka Ewy), Leszek Teleszyński (ojciec Ewy), Adam Siemion, Daniel Urban, Mateusz Grydlik, Paulina Białoskórska, Maria Klejdysz, Marta Jędrkiewicz, Karolina i Paulina Soból, Marcin Malicki, Anemona Knut, Elżbieta Karkoszka, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Grzegorz Emanuel, Tadeusz Huk, Anna Chudzikiewicz, Ewa Niżańska-Wójtowicz, Józef Kaczyński, Lech Gwit, Edwin Petrykat, Joanna Bielicka; **negatyw:** Eastman Kodak; **dźw.:** Dolby Stereo; **laboratorium:** Telewizja Polska S.A.; **format:** 35 mm, 1: 1,66, barwny; **czas:** 98 min.; **producent.:** Janusz Morgenstern; **prod.:** Studio Filmowe „Perspektywa"; **koprod.:** Telewizja Polska S.A.,Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Syrena Entertainment Group, Com Engineering Sp. z o.o. **współfinansowanie:** Agencja Produkcji Filmowej; **prem.:** 3 X 1996 (12. Warszawski Festiwal Filmowy).

Objaśnienia skrótów: **reż.** – reżyseria, **scen.** – scenariusz, **zdj.** - zdjęcia, **oper.** – operator, **oświetl.** – oświetlenie, **mont.** – montaż, **dźw.** – dźwięk, **muz.** – muzyka, **sc.** – scenografia, **k.** – kostiumy, **dekor. wn.** – dekoracje wnętrz, **ch.** – charakteryzacja, **kier. prod.** – kierownik produkcji, **kier. zdj.** – kierownik zdjęć, **org. prod.** organizacja produkcji, **kier. art.** – kierownictwo artystyczne, **kier. lit.** – kierownictwo literackie, **kier. muz.** - kierownictwo muzyczne, **asyst.** - asystent, **współpr.** – współpraca, **wyk.** – wykonawcy, **wyk. muz.** – wykonanie muzyki, **konsult.** – konsultacja, **prod.** – producent, **prod. wyk.** – producent wykonawczy, **koprod.** – koprodukcja, **oryg. czas.** – oryginalny czas trwania filmu, **prem.** – premiera.

Oprac. BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

NOTY O AUTORACH

BARHÉLEMY AMENGUAL – francuski krytyk i historyk filmu. Autor książek m.in.: *Prévert du cinéma* (1952), *René Clair* (1969), *Vsevolod Poudovkine* (1968).

JACQUES BELMANS – francuski krytyk filmowy, socjolog, autor książek *Roman Polanski* (1971), *Cinéma et violence* (1973), *La Ville dans le cinéma.*

DARIUSZ CHYB – historyk sztuki, pracuje na Zamku Królewskim.

GIANDOMENICO CURI – włoski krytyk filmowy, autor kilku książek, m.in. o francuskiej nowej fali.

BOGUSŁAW DOPART – literaturoznawca, poeta, wykładowca na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autor książki *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy* (1992).

JEAN-LUC DOUIN – francuski krytyk filmowy, autor książki *La Nouvelle vague 25 ans après* (1983).

KRYSTYNA DUNIEC – historyk teatru, pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN.

JANINA FALKOWSKA – filmoznawca, wykładowca na Uniwersytecie w Ontario w Kanadzie.

JOHN GIELGUD – brytyjski aktor teatralny i filmowy.

PHILIPPE HAUDIQUET – francuski krytyk filmowy, autor książek m.in.: *Nouveau cinéastes polonais* (1963), *John Ford* (1974).

MARIA JANION – literaturoznawca, wybitna specjalistka w dziedzinie romantyzmu polskiego, autorka kilkudziesięciu książek z dziedziny historii oraz teorii literatury i kultury, z których ostatnie to: *Wobec zła* (1989), *Projekt krytyki fantazmatycznej* (1991), *Kuźnia natury* (1992), *Sprawa Stawrogina* (1996 – wspólnie z Ryszardem Przybylskim), *Kobiety i duch inności* (1996).

BOLESŁAW MICHAŁEK – krytyk filmowy, autor licznych książek i publikacji z dziedziny filmu, m.in.: *Film się zmienia* (1967), *Notes filmowy* (1981), *Ćwiczenia z anatomii kina*, *The cinema of Andrzej Wajda* (1992).

TADEUSZ MICZKA – filmoznawca, wykładowca w Instytucie Wiedzy o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Autor licznych publikacji z dziedziny filmu i teorii kultury współczesnej, m.in.: *Czas przyszły niedokonany* (1989), *W Cinecittà i okolicach* (1990), *Wielkie żarcie i POSTmodernizm* (1992).

PHILIPPE PARRAIN – krytyk filmowy, autor książki *Regards sur le cinéma Indien* (1969).

RENÉ PRÉDAL – francuski socjolog filmu, autor książek: *La Société Française 1914-1945* (1972), *Robert Bresson* (1992), *Michelangelo Antonioni* (1991).

MARIA PRUSSAK – historyk teatru, pracuje w Instytucie Badań Literackich PAN, autorka książek, m.in. *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego* (1987), *Po ogniu szum wiatru cichego. Wyspiański i mesjanizm* (1993).

SUMMARY OF ARTICLES

Andrzej Wajda MY NOTES FROM HISTORY 7

The following are Wajda's reflections recorded on the soundtrack of the film Andrzej Wajda - *My Notes From History* he shot himself. Wajda tells about the influence the war had on him, his artistic philosophy and on the collective consciousness of Poles. For a long time, his film making was determined by this theme. For him, art has always been the sphere of freedom, but he has also thought that each artist is responsible for his fate, even in such a country as People's Poland. That is why he has never considered emigrating. In the face of the fact that he would shoot films for people hardly interested in the matters he found essential, freedom from censor's pressures seemed to be of secondary importance.

Tadeusz Miczka ANDRZEJ WAJDA'S OBLIGATION TOWARD SPECTATORS 26

Wajda gained fame because of the consequence with which he raised the cinema to the status of genuine art, speaking about most current affairs in Poland and abroad. These are the reasons Miczka uses to say why Wajda remains the most significant figure in Polish cinema and one of the most important ones in the world cinema. Miczka surveys Wajda's whole artistic output, starting from the first student's studies to *Miss Nobody*. Wajda always draws from Romantic tradition, draws on its symbols but also criticises Polish mental stereotypes. In all, his films evade being explicit and communicating complete meanings.

Bolesław Michałek HOW *THE MAN OF IRON* WAS MADE 47

THEY ARE AFRAID OF FALLING ASLEEP
UNKNOWN BOOKS ABOUT WAJDA

ABOUT *DANTON*
Maria Janion FIND THAT POINT WHERE MISTAKE BEGAN 85
THE DEBATE 91

This is a text of the conversation about the film *Danton*, held at students' club Hybrydy in 1985. The conversation, in which Wajda took part, begins with an introduction by Maria Janion about links between the film and Stanisława Przybyszewska's drama *Danton Affaire*. A difference between them lies, to a large extent, on the nature of arguments. For Przybyszewska, Robespierre is the central character, for Wajda it is Danton. Wajda' film bears the stamp of the time it was made in. The artist shows the concept of an action which - once begun - gets out of control of its doers. This is what revolution is about. In the course of the conversation, Wajda describes circumstances surrounding the film's making. His interlocutors point at a very precise, studied construction of the film, which otherwise is about stormy, violent and chaotic events. They also ponder about the responsibility of political leaders for their own actions and about a relation between thoughts and actions, philosophically.

ABOUT *A LOVE IN GERMANY*
Maria Janion PEEPING AND GAZING 104
THE DEBATE 108

This conversation about *A Love in Germany* was held at Warsaw University in 1985. In an introduction, Maria Janion tells about the history of the making of the film, its foreign reception, especially in Germany. German critics were not able or

did not want to appreciate the importance of the film and the problems it raised. This may show how strong old resentments are. In Prof. Janion's opinion, this film shows the giant dimension of Fascist madness that controlled the most intimate spheres of life. The starting point of the debate on *A Love in Germany* was the question whether kitsch, perceptible in this film, was part of the Fascist Germany's reality itself, or of the way it was presented and whether it was possible to define limits. The film is about crazy and forbidden love, therefore it is by nature a melodrama, which determined the choice of a certain convention. In the course of the conversation, the debate centred on the role of a woman, her image in art and about the way the heroine experienced reality. This is a woman who makes things happen in Wajda's film but a man, less determined and creative, bears ultimate consequences and pays with his life.

WAJDA'S FOREIGN FILMS

Bogusław Dopart BORDERLESS PARTICIPATION 117
Dopart claims that Wajda's foreign film production is kind of fulfilling the Romantic message, that you have to be national in order to become supranational; that you have to preserve your Polish character in order to say something new about the world. These films are overshadowed by his artistic works he made in Poland. They are not distinguishable but at least three of them, including *Pilatus und Undere* (*Pilate and Others*), *The Possessed* and *Danton* deserve broader comment. All of them bear the trace of Polish experience of the times they were made in; all of them aim at some ideological and political generalization.

Stanisław F. Ozimek FILMS WHOSE PRESENCE HURTS – *A LOVE IN GERMANY* 131
Ozimek wonders why the film has received a chilly reception both in Germany and Poland. Wajda has never shunned difficult and ticklish questions. The film is an attempt to overcome Polish-German stereotypes. In Germany where the film was made, Wajda encountered many problems and met with the reaction that indicated reluctance to put salt in old wounds. It was noted that the part of a Polish prisoner, in love with a German woman, was dull in comparison with the distinct, impressive part of Hanna Schygulla, which perhaps made the drama unreliable.

INSPIRATIONS DRAWN FROM PAINTING

Dariusz Chyb INSPIRATIONS DRAWN FROM PAINTING IN ANDRZEJ WAJDA'S FILMS *GENERATION*, *LOTNA*, *ASHES AND DIAMONDS* 144
These are long fragments of the master's dissertation defended successfully in 1986. Part of the dissertation has been published in the „Kino" monthly. Chyb gave up a universal research method that could cover Wajda's whole output. He made up his mind to separately analyse each of the films and set them against a specific source in painting; the films were compared on pictorial and mental level. Thus, *Generation* is compared with the painting by Andrzej Wróblewski, *Canal* with the painting of Brzozowski, *Lotna* with the pictures of Dutch painters, Dali, Golzius while *Ashes and Diamonds* with the series by Goya *Los Desastres de la Guerra*, Grottger or Malczewski.

IN THE EYES OF THE FRENCH

Jean-Luc Douin WAJDA OR POLISH FATE 188
Douin numbers Wajda among a group of the Romantic champions of freedom. The author terms Wajda's films as „national film epopee". From *Ashes and Diamonds* to *Man of Marble* , *Man of Iron* Wajda has explored the problem of Polish identity and tradition. He is said to be a baroque film maker and familiar with

Surrealism. But the sense of tragedy and inevitable verdicts of history are the predominant features of his work.

Philippe Parrain THE SPASMS OF AGONY
CANAL AND *ASHES AND DIAMONDS* OR A COME BACK OF EXPRESSIONISM 195
Parrain places the film in the film tradition of expressionist aesthetics. Death is the central theme of this tradition, he claims. Both Wajda's films recount the story of the generation doomed to die. Its death is deprived of pathos, brutal and absurd (but from the point of view of historical effect, it was not a waste). The world in which the heroes live bears the stamp of claustrophobia. Corridors, canals, entangled, inextricable and confined spaces. Darkness is their domain and light poses a threat of destruction.

Philippe Haudiquet WHEN THE CINEMA BECOMES THE PAINTING AND THE MOTION 204
Haudiquet thinks that the film is the most peculiar and distinct manifestation of Polish art you can imagine. This history of a mare adored by the soldiers may be regarded as the metaphor of Polish fate in general. In a concise but extremely sophisticated artistic form Wajda managed to show the truth about a nation whose history was unique in Europe.

René Predal LOTNA – OR THE PAINLESS PICTURE OF CHANGE 206
The war in this film has a symbolic meaning. It marks the end of one epoch and the beginning of the next.

Jacques Belmans FROM *GENERATION TO LOVE AT TWENTY* OR THE CHRONICLER OF THE LOST GENERATION 212
Belmans points out that Wajda's films are more than just the record of the historical experience of one country and one nation. Their universal dimension is extremely significant. The films commemorate the generation that had preferred fight and death to servitude and submission. Wajda's films document the course of the psychological process of overcoming isolation and solitude in the name of the idea of freedom. His heroes are endowed with great emotional sensibility – love has a significant influence on their actions but death is always stronger than love. This death is horrific and absurd and those who survived, like the hero of *Love at Twenty*, find it difficult to find their place in the post-war reality. Their impossibility is the cause of real tragedy and the ultimate evidence of the terrible aftermath of war.

René Predal CONNECTING OF OPPOSITIONS – THE MAJOR STYLISTIC FIGURE OF WAJDA'S FILM ARCHITECTURE 221
The causative principle of Wajda's work is an antithetic vision of the world. Hence, an important constructional function of such oppositions as: a positive hero – a negative hero; love – death; peace – war; realistic – oneiric; beauty – ugliness; black – white; darkness – light. Oppositions connecting is a typical film figure, translatable into no other form of expression.

Jean-Louis Menceau INNOCENT SORCERERS OR THE TRAGEDY OF ILLUSIONS 229
Youth, the age of maturity, rebellion and confusion are important themes of Wajda's films. Wajda tries not to judge his heroes. He looks at them as if he were a sociologist. But the generation gap is always present in these films. Wajda sees the impossibility by which young men are trammelled and weakened.

Barthelemy Amengual THE EXPOSURE OF MYTHOLOGY 237
According to Amengual, *Man of Marble* is the film in which Poles square accounts with Stalinist era. There is necessarily a note of nostalgia for the lost youth in

this condemnation. This is a dilemma all who experienced People's Poland and Stalinism must get through. Amengual discovers some parallells with Soviet art (Eisenstein) but also with Mrożek.

FROM ITALIAN PERSPECTIVE

Giandomenico Curi EVERYTHING FOT SALE 247
The analysis of film *Everything for Sale*.

FROM CANADIAN PERSPECTIVE

Janina Falkowska ANDRZEJ WAJDA'S POLITICAL CINEMA 256
This is a fragment of the book the same title. Falkowska is preoccupied with three films *Man of Marble, Man of Iron* and *Danton*. She argues that their artistic from was determined by such factors as Socialist Realism, Romantic tradition coupled with Messianic ideology, the influence of great American cinema and Wajda's theatre passion. Falkowska writes about these matters to readers who are not familiar with Poland's history and culture. But this allows her to perceive some issues that have often been overlooked by Polish critics. It seems especially interesting to emphasize resemblance between the first two films and *Citizen Kane* by Orson Welles.

FROM JAPANESE PERSPECTIVE

A CONVERSATION WITH HENRYK LIPSZYC, POLAND'S AMBASSADOR TO JAPAN IN THE YEARS 1991-1996 270
Lipszyc talks with Wojciech Michera about the fund-raiser for a Japanese art centre in Cracow, held in Japan. Surprisingly, the fund-raiser received a very warm response in Japan. The idea of setting up the centre was conceived by Wajda who decided to spend the money awarded by the city of Kyoto in recognition of his artistic merits for this purpose. He has been known in Japan since the times of the *Ashes and Diamonds* . Reflecting on the reasons of the film's popularity in Japan, Lipszyc suggested that at stake was perhaps the similarity of generation experience that forced young Japanese in the post-war period to look for their own ways in the confusion of new and old political ideologies, some emotional atmosphere in which their choices were made and the sense of fear and confusion.

JAPANESE INTELLECTUALS ON WAJDA

Aiko Miyawaki A REMINISCENCE WITHOUT BEGINNING AND END .. 276

Arata Isozaki HE TAUGHT ME WHAT PERSEVERANCE AND WILL MEANT 277

Etsuko Takano MEETING MISTER WAJDA 278

Tamasaburo Bando WAJDA'S PRECISE AND AESTHETIC WORLD 280

Go Kato THE WARSAW MEETING 281

Hotsuki Ozaki THE FILM WORLD OF ANDRZEJ WAJDA 282

Kyushiro Kusakabe THE JAPANESE LOVE POLAND AND WAJDA 282

Kohei Oguri WAJDA'S MASTERPIECES BELONG TO THE WORLD 283

Masato Hara ANDRZEJ WAJDA AND ME 284

Akira Matsuzaki THE FUND-RAISING IN THE STREETS OF TOKYO ... 285
This series of brief opinions by Japanese artists, critics and culture activists points at Wajda's great popularity in Japan and also – as the authors try to indicate – his

influence on their way of thinking about the world and art. The encounter of Japanese art – so different from European art – and Japanese mentality with the work of the artist, said to be the quintessence of Polish soul, seems very interesting.

THEATRE

Maria Prussak WAJDA FAITHFUL TO WYSPIAŃSKI 287
Prussak discusses the reasons why Wajda is so eager to draw on Wyspiański's dramas. Wajda considers Wyspiański to be the precursor of modernity in Polish art, shows respects for his creativity and, first of all, acuteness in judging Poland's destiny. Prussak does not intend to stop short of mentioning superficial similarities. She wants to inquire into the evolution of Wajda's approach to Wyspiański's theatre work the course of which is marked by two theatre presentations of Hamlet, inspired by Wyspiański's *A Study About „Hamlet"*; one in 1996 and the other in 1989. Wajda has staged *The Wedding* and *The November Night* a few times.

THE TOUCH OF DOSTOEVSKY. (The text of the conversation from **Ireneusz Engler's** film *The Touch of Dostoevsky* (Andrzej Wajda, Jan Nowicki, Wojciech Pszoniak, Jerzy Stuhr, Jerzy Radziwiłowicz) 293
Participants in the debate, including Andrzej Wajda and actors who played main parts in his theatre productions of Dostoevsky's plays discuss the role of this literature today and recount the story of the staging of successive plays, their influence on their own artistic lives and personal development. According to Wajda, it would be hard to indicate the artist who can match Dostoevsky in the insight with which he investigated the sense of human existence, the problem of soul or man's relation to God. At the same time, all of them point at dangers connected with this exploration of the dark side of psyche. They also tell about that unique experience of working on *Crime and Punishment*, *The Devils* and the adaptation of *The Idiot*.

Krystyna Duniec THE THEATRE OF GREAT PSYCHOLOGY. CONTEMPORARY WESTERN LITERATURE IN WAJDA'S THEATRE 302
Wajda was one of theatre directors to whom Polish theatre goers owed their first encounters with such plays as Michael Gazzo's *A Hatful of Rain*, Gibson's *Two for a See-saw*, Whiting's *The Devils* or Durrenmatt's *Play Strindberg*. It is interesting to note that Wajda staged these plays shortly after their world premieres and they usually had wide repercussions in Poland's theatre life. Wajda has recently shown interest in Japanese theatre. He has drawn on these inspirations in *Nastasya* and *Mishima*.

John Gielgud NOTES FROM WARSAW 315
The famous British actor tells about impressions from his Polish visit during the making of The Conductor.

BIBLIOGRAPHY 318

FILMOGRAPHY 352

NOTES ABOUT THE AUTHORS 368

A SUMMARY OF THE ARTICLES 369

Translated by ANDRZEJ SZCZEPANIK

SOMMAIRE

MES NOTES SUR L'HISTOIRE par **Andrzej Wajda** 7
LES OBLIGATIONS D'ANDRZEJ WAJDA ENVERS LE SPECTATEUR par **Tadeusz Miczka** 26
COMMENT *L'HOMME DE FER* A PRIS NAISSANCE par **Bolesław Michałek** 47

ILS ONT PEUR D'ENDORMIR
LES LIVRES INCONNUS SUR WAJDA
AUTOUR DE *DANTON*

TROUVEZ CE POINT, OU L'ERREUR S'EST COMMENCE par **Maria Janion** 85
LA DISCUSSION 91

AUTOUR D'*UN AMOUR EN ALLEMAGNE*

EPIER ET CONTEMPLER par **Maria Janion**. 104
LA DISCUSSION 108

LES FILMS ETRANGERS DE WAJDA

LA PARTICIPATION SANS FRONTIERES par **Bogusław Dopart** 117
LES FILMS MAL ACCUEILLIS – *UN AMOUR EN ALLEMAGNE* 131

LES INSPIRATIONS DE PEINTURE

LES INSPIRATIONS DE PEINTURE DANS LES FILMS D'ANDRZEJ WAJDA (*GENERATION, KANAL, LOTNA, LES CENDRES ET LE DIAMANT, LES CENDRES* par **Dariusz Chyb** 144

AUX YEUX DES FRANCAIS

WAJDA OU LE DESTIN POLONAIS par **Jean-Luc Douin** 188
LE SPASME DE L'AGONIE – *LES CENDRES ET LE DIAMANT* ET *KANAL* OU RESURGENCES DE L'EXPRESSIONNISME par **Philippe Parrain** 195
LOTNA – QUAND LE CINEMA DEVIENT PEINTURE ET MOUVEMENT par **Philippe Haudiquet** 204
LOTNA OU L'IMAGE DOULOUREUSE D'UNE MUTATION par **René Predal** 206
DE *GENERATION* A *L'AMOUR A VINGT ANS* OU LE MEMORALISTE D'UNE GENERATION SACRIFIEE par **Jacques Belmans** 212
LE RAPPROCHEMENTS DES CONTRAIRES – FIGURE MAJEURE DE L'ARCHITECTURE FILMIQUE CHEZ WAJDA par **René Predal** 221
LES INNOCENTS CHARMEUR OU LA TRAGEDIE D'ILLUSION par **Jean-Louis Menceau** 229
DEMASQUER L'IDEOLOGIE par **Barthelemy Amengual** 237

DU POINT DE VUE ITALIEN

TOUT EST A VENDRE par **Giandomenico Curi** 247

DU POINT DE VUE CANADIEN

LES FILMS POLITIQUE D'ANDRZEJ WAJDA par **Janina Falkowska** 256

DU POINT DE VUE JAPONAISE

avec l'ambassadeur de la République Polonaise au Japon, monsieur **Henryk Lipszyc** parle **Wojciech Michera** 270

LES INTELLECTUELS JAPONAIS SUR WAJDA

LE SOUVENIR SANS COMMENCEMENT ET SANS FIN par **Aiko Miyawaki** 276
C'EST LUI, QUI M'A APPRIS, CE QUE C'EST LA PERSEVERANCE ET LA VOLONTE par **Arata Isozaki** 277
LE RENCONTRE AVEC MONSIEUR WAJDA par **Etsuko Takano** 278
LE MONDE PRECIS ET ESTHETIQUE DE WAJDA par **Tamasaburo Bando** 280
LE RENCONTRE A VARSOVIE par **Go Kato** . 281
LE MONDE FILMIQUE D'ANDRZEJ WAJDA par **Hotsuki Ozaki** 282
LES JAPONAIS AIMENT LA POLOGNE ET WAJDA par **Kyushiro Kusakabe** 282
LES OEUVRES DE WAJDA APPARTIENNENT AU MONDE par **Kohei Oguri** 283
ANDRZEJ WAJDA ET MOI par **Masato Hara** 284
LA QUETE DE L'ARGENT DANS LES RUES DE TOKIO par **Akira Matsuzaki** 285

THEATRE

WAJDA FIDELE AU WYSPIAŃSKI par **Maria Prussak** 287
L'ATTOUCHEMENT DE DOSTOYEVSKI par **Ireneusz Engler** (la debate entre Andrzej Wajda et les acteur sur les réalisations scénique des oeuvres de Dostoyevski) .. 293
LE THEATRE DE LA GRANDE PSYCHOLOGIE. LA CONTEMPORAINE LITTERATURE OCCIDENTALE AU THEATRE DE WAJDA par **Krystyna Duniec** 302

VARIA

LES NOTES DE VARSOVIE par **John Gielgud** 315

BIBLIOGRAPHIE 318
FILMOGRAPHIE 352
NOTE SUR LES AUTEURS 368
CONTENTS 369
SOMMAIRE 374

„KWARTALNIK FILMOWY"
można nabyć w następujących księgarniach:

GDAŃSK
Gdańska Księgarnia Naukowa
ul. Łagiewniki 56

KATOWICE
Księgarnia „Libella"
ul. Francuska 18

KRAKÓW
Antykwariat „Bibliofil"
ul. Szpitalna 19

Instytut Filmowo-Księgarski HarCFilm
placówka w kinie „Kijów"
Al. Krasińskiego 34
(k/hotelu „Cracovia")

ŁÓDŹ
Księgarnia „Ossolineum"
ul. Piotrkowska 181

PWSTFiTv - Biblioteka
ul. Targowa 61

POZNAŃ
Księgarnia „Bestseller"
Ul. Wrocławska 16

Księgarnia „Kapitałka"
Al. Niepodległości 4

Księgarnia „Koala"
ul. Ratajczaka 39

Księgarnia „Uniwersytecka"
ul. Zwierzyniecka 7

PRZEMYŚL
Antyki i Dzieła Sztuki
ul. Grodzka 1

WROCŁAW
Księgarnia „Ossolineum"
Rynek 6

WARSZAWA

Księgarnia Fundacji
Pomocy Bibliotekom Polskim
ul. Marszałkowska 74

Księgarnia „Leksykon"
ul. Nowy świat 41
Księgarnia „Liber"
ul. Krakowskie Przedmieście 24

Księgarnia „MDM"
ul. Piękna 31

Księgarnia Naukowa
im. Bolesława Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7

Księgarnia „Odeon"
ul. Hoża 19

Księgarnia ORPAN
Pałac Kultury i Nauki

Księgarnia „Ossolineum"
ul. Jaworzyńska 4

Księgarnia „Reprint"
ul. Krakowskie Przedmieście 71

Punkt sprzedaży Instytutu Sztuki
ul. Długa 26

*

Sprzedaż i prenumeratę prowadzi także Instytut Filmowo-Księgarski „HarCFilm",
Al. Krasińskiego 7, 31-111 Kraków.

Pozycja sponsorowana
przez
Komitet Kinematografii
Fundację Kultury
Fundację im. Stefana Batorego

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego"
za rok 1997
półroczna – 10 zł
roczna – 20 zł
Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma AMOS
Warszawa, ul. Zuga 12
Konto: PKO VIII Oddział Warszawa nr 1586-77578-136
(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego").
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.
Prenumerata zagraniczna:
półroczna – 10 USD, roczna – 20 USD

„KWARTALNIK FILMOWY"
Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
00-950 Warszawa, ul. Długa 28
Adres redakcji: 00-950, ul. Długa 28, pok. 40
tel. 31-32-71 wewn. 234; fax: 31-31-49
Skład i druk: Zakład Poligraficzny mgr inż. Piotr Włodarski
ul. Ksawerów 21, 02-656 Warszawa, tel. 43-14-71 w. 240
Korekta: Maria Magdalena Matusiak
Zdjęcia: Filmoteka Narodowa, Archiwum IS PAN, Renata Pajchel

ISSN 0452-9502