

„CHORY NA POLSKĘ”

Z Andrzejem WAJDĄ rozmawia ks. Andrzej LUTER

Ks. Andrzej Luter: Jerzy Andrzejewski w swoich zapiskach *Z dnia na dzień* napisał kiedyś, że Andrzej Wajda jest chory na Polskę. Brzmi to dwuznacznie: z jednej strony fascynacja polskością, a z drugiej – wielki krytycyzm wobec przywar Polaków. Czy zgadza się Pan z tą opinią wielkiego pisarza? Dlaczego napisał, że Wajda jest chory na Polskę?

Andrzej Wajda: Jeśli człowiek jest chory na coś, to on nie wybiera tej choroby, choroba wybiera jego. A jeżeli mnie wybrała ta choroba, to prawdopodobnie dlatego, że byłem na nią podatny.

Ks. A. L.: Ale ta podatność z czegoś wynikała?

A. W.: Najpierw z mojego pochodzenia, jako chłopca z wojskowej rodziny, bardzo patriotycznej. Ojciec mój był legionistą, był oddany wojsku całkowicie. Jego śmierć w Katyniu, oczekiwanie mojej matki na jego powrót, to wszystko było fragmentem mojej biografii. A to, że byłem żołnierzem Armii Krajowej, jest konsekwencją tradycji, w jakiej się wychowywałem. Po wojnie porzuciłem malarstwo, które zacząłem studiować w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, bo wydawało mi się – albo nie wydawało, tylko po prostu tak było – że nie zrealizuję się, malując. Tymczasem zrealizowałem się jako człowiek kina. Po sukcesie *Popiołu i diamentu* pytano mnie, dlaczego nie porzucę Polski, żeby być reżyserem światowym. No, ale ja nie miałem nic do opowiedzenia o świecie, wszystko, co miałem do powiedzenia, dotyczyło Polski. Więc po cóż ja miałem tam jechać? Wszystko to byłoby z drugiej ręki, a tu było tyle rzeczy nieopowiedzianych, które koniecznie musiały znaleźć swoje miejsce w kinie. Trzeba też jasno powiedzieć, że polskie kino powstało tak naprawdę dopiero po 1945 roku. Przedwojenne polskie kino nie odgrywało żadnej roli, była to przecież marna imitacja niemieckiego kina rozrywkowego. Co prawda powstawały też filmy patriotyczne...

Ks. A. L.: Mocno kiczowate...

A. W.: Tak, i bez żadnych szans na zaistnienie poza Polską.

Ks. A. L.: Ale czy przejawem owej choroby na Polskę nie była cała tak zwana szkoła polska, której Pan jest najwybitniejszym przedstawicielem? Pa-
trzyliście inaczej na przeszłość, odeszliście od szampowego patrzenia na wojnę, od pokazywania, że wszyscy byli wspaniali i bohaterscy.

A. W.: No tak, tylko że bardzo rzadko się zdarza, by ktoś zapadł na chorobę z dnia na dzień. Nasza choroba, twórców szkoły polskiej, miała charakter przewlekły...

Ks. A. L.: Powiedziałbym, że była nieuleczalna.

A. W.: Rodzi się ona, jak już powiedziałem, z wychowania, ze szkoły, z książek, które przeczytałem. Właśnie literatura w dużej mierze ukształtowała moje upodobania, moje widzenie świata. Studiowałem zaraz po wojnie w Akademii, która nosiła imię Jana Matejki, choć profesorowie uczący na tej uczelni – w większości wybitni artyści – uważali Matejkę za najgorszego malarza świata! My – pierwsze roczniki powojenne – chcieliśmy opowiedzieć o tym, co nas dotknęło, i w tym byliśmy podobni do Matejki. Dla nas malarstwo postimpresjonistyczne było martwe. Rozumieliśmy co prawda, że jest ono drogą do zrozumienia sztuki, ale co namalować, to myśmy wiedzieli lepiej, tak przynajmniej nam się wydawało; niestety – nie potrafiliśmy tego wyrazić. Tylko Andrzej Wróblewski tego dokonał. Kiedy zdałem sobie sprawę, że on zrealizował to, co ja bym chciał namalować – tak mogę mówić po wielu latach, bo wtedy nie uświadamiałem sobie wszystkiego do końca – to zrozumiałem, że muszę znaleźć dla siebie jakąś inną drogę. Dlatego pewnie, kiedy zostałem reżyserem filmowym, zrobiłem dokładnie to, co Wróblewski w malarstwie.

Ks. A. L.: Pierwszy Pana ważny film to *Kanał* z roku 1957, z jednej strony obraz śmierci miasta, a z drugiej – śmierci całej generacji. To nie jest pean ku czci Powstania.

A. W.: Ale przecież powstanie warszawskie to jedna z największych klęsk tego kraju. Ten film miał wielkie kłopoty, władza go nie chciała. Decydenci uważali, że widowia nie chce takiej wizji powstania. Przecież wtedy wszyscy pamiętali wojnę, ta hekatomba była największym przeżyciem pokoleniowym, żyli rodzice poległych w powstaniu chłopców i dziewcząt. Oni wszyscy chcieliby widzieć powstańców jako ludzi, którzy w najtrudniejszym momencie oddają życie za ojczyznę. Ale my byliśmy innego zdania: nie negowaliśmy tej ofiary jako ludzkiej tragedii, nie dostrzegaliśmy natomiast jej sensu. Jerzy Stefan Stawiński, autor scenariusza, przeszedł kanałami ze swoją kompanią. Cała kompania wyginęła, on został, a ja tę opowieść dostałem do ręki, żeby ją sfilmować. Poznając te tragiczne epizody powstańcze, utwierdzałem się w przekonaniu, że decyzja o rozpoczęciu powstania warszawskiego była zbrodnią. Może nie rozumiałem wszystkich uwarunkowań – że trudno było dowództwu Armii Krajowej w takim momencie, kiedy kończy się wojna, nie zaistnieć militarnie. Pamiętam jednak wypowiedź Jana Nowaka-Jeziorańskiego. Nakręciłem ostatnią z nim rozmowę „do kamery”. I to on mi powiedział, że z jednej strony było BBC i warszawskie dowództwo Armii Krajowej, które słuchało brytyjskiej rozgłośni z nadzieją, że powiedzą w niej to, co chciano usłyszeć o wsparciu powstania (tymczasem BBC nadawało to, co rząd londyński chciał, żeby świat się

dowiedział), z drugiej zaś strony była radiostacja „Kościuszkó”, która wzywała do powstania, jawnie namawiała: „Jak to, stoicie z bronią u nogi, przez całą wojnę nie walczyście z Niemcami i teraz, kiedy żołnierze Armii Czerwonej oddają życie w walce z faszyzmem, wy jesteście bierni”. Zwyczajni ludzie tej radiostacji nie słuchali, ale – jak mówił Nowak-Jeziorański – dowództwo AK bardzo się w nią wsłuchiwało, bo to, co tam mówiono, nie było bez znaczenia. Pomiedzy tymi skrajnościami nastąpił wybór – niefortunny, bo tak naprawdę w ten sposób zrealizował się cały plan Stalina. Sowieci mogli czekać po drugiej stronie Wisły, aż niemieckimi rękami zlikwidują Armię Krajową, która po upadku powstania nie miała żadnej siły militarnej. Zniszczenie Warszawy dało natomiast szansę, że wprowadzi się tu całkowicie nowa ludność, biedacy z okolic stolicy, i nadzieję, że będzie ona o wiele bardziej pozytywnie ustosunkowana do nowego ustroju niż mieszkańcy przedwojenni. To była teraz ich stolica.

Ks. A. L.: Ale *Kanał* jest wolny od jakichkolwiek politycznych ocen, jest to dramat pokolenia. Ostatnia scena filmu – krata, przez którą nie mogą wydość się z kanału bohaterowie grani przez Tadeusza Janczara i Teresę Izewską – oznacza zagładę tych młodych wspaniałych ludzi.

A. W.: Wie Ksiądz, dowiedziałem się właśnie, że jakiś austriacki filozof napisał niedawno studium *Cenzura muzą metaforą* – i w tej scenie z kratą to się sprawdza najbardziej. Dlatego, że moi bohaterowie dochodzą do kraty, która jest czymś naturalnym, zabezpieczała przecież przed tym, żeby nikt niepożądany nie wlaził do kanału doprowadzonego do Wisły. Widzimy, że płynie jakaś szara rzeka, po drugiej stronie jest brzeg. Cenzura nie mogła wyciąć tej sceny. Bo co widzieliśmy? Oto dziewczyna opowiada umierającemu o zielonym brzegu, który jest na wyciągnięcie ręki, choć ona już wie, że znaleźli się w śmiertelnej pułapce; opisuje fikcyjny obraz, bo chłopak już nic nie widzi, wielu bowiem z przebywających dłużej w kanałach traciło wzrok, choćby z powodu tych strasznych wyziewów chemicznych. I cenzura nie mogła się do niczego przyczepić, ale widownia doskonale wiedziała, że ta rzeka to Wisła, a ten drugi brzeg to brzeg praski, gdzie stoją sowieckie wojska i czekają, aż się powstańcy wykrwawią. I ta gra tworzyła pomiędzy nami jako ludźmi kina i naszą widownią poprzez metaforę wyższy stopień porozumienia, który był dla nas, twórców, bardzo pociągający. Nie mogliśmy wyłożyć naszej „ideologii” słowami, bo one były najostrzej ocenzone – cenzura zawsze ściga słowa – ale obrazy były wolne, były metaforą. Pojawiała się symbolika, skrót, domysł, kino stawało się wizualne, a to otwierało przed nami świat, nadawało naszym filmom rys uniwersalności. Z *Popiołu i diamentu* wszyscy pamiętają obraz z prześcieradłami, w którym – choć to film czarno-biały – Andriej Tarkowski zobaczył czerwoną krew i biel naszych barw narodowych. Pamiętana jest też scena w barze, kiedy zapalają się lampki ze spirytusem i płoną, jakby to był cmentarz, a przecież w powieści Andrzejewskiego nie było żadnych

lampek. Maciek i Andrzej rozmawiali, jedząc sałatkę śledziową. I w scenariuszu też tak było. Te pomysły zrodziły się dopiero na planie pod wpływem wystraszonej cenzurą Muzy Metafory.

Ks. A. L.: I w ten sposób powstała chyba najpiękniejsza scena w historii polskiego kina.

A. W.: Jest jeszcze śmierć Maćka na śmietniku, którą ja wymyśliłem.

Ks. A. L.: Zbigniew Herbert pisał o tej scenie, że ginący na śmietniku akowiec miał w sobie wymiar tragizmu absolutnego. Ta scena była jednak bardzo różnie interpretowana.

A. W.: Tak, oczywiście. Kręciliśmy ją we Wrocławiu. Zobaczyłem ogromne śmietnisko i pomyślałem sobie, że jakby w tych śmieciach poszukać, to można by tam znaleźć jakichś bohaterów. Tam jest wszystko, trzeba tylko pogrzebać. To jest tragizm naszego świata, że my nie mamy panteonu, gdzie leżą z godnością nasi bohaterowie – oni mogą być pogrzebani wszędzie. Tego samego dnia, kiedy była premiera filmu w kinie „Moskwa”, zadzwonił do mnie cenzor, żebym poszedł do kina i wyciął tę scenę.

Ks. A. L.: W kabinie operatora kinowego...?

A. W.: No, tak! Miałem wyciąć całą tę scenę. Ale pomyślałem sobie, że może on nie jest takim ważnym cenzorem, może mu tylko kazali zadzwonić, nie wyczułem w nim pewności, że muszę to zrobić, więc świadomie „poleniłem się” i nie poszedłem do kina. Wiedziałem zresztą, że za tym filmem stoi Jerzy Andrzejewski i wielu innych ludzi, którzy będą mnie bronić na premierze. Film przeszedł razem ze sceną śmierci na śmietniku, a w tych czasach oznaczało to, że film już „poszedł” oficjalnie i będzie taki, jaki jest. Nikt już nie może podnieść na niego ręki. Tak naprawdę cenzurę najbardziej interesował ostatni etap realizacji, czyli ostateczny montaż.

Ks. A. L.: To logiczne, bo wtedy można było coś wyciąć.

A. W.: Całe zwycięstwo polskiego kina – i to był triumf naszych starszych kolegów: Aleksandra Forda, Wandy Jakubowskiej, Stanisława Wohla, Jerzego Toeplitza, a więc tej grupy, która stworzyła kino powojenne – polegało na tym, że nie dopuszczono do wprowadzenia cenzurującego proces zdjęciowy redaktora. Nasi starsi koledzy filmowcy uważali, że wystarczy ich partyjna legitymacja, będą więc nas pilnować. Myślę, że nasi mentorzy w głębi serca pogardzali tymi urzędniczyniami z komitetu kinematografii. Wszystkie udręki rozpoczynały się, kiedy kończył się montaż, ale sam proces zdjęciowy filmu pozostawał w całkowitej wolności, powiem, że nawet w większej niż na Zachodzie. Tam przychodził wszechwładny producent i mówił: wydajecie moje pieniądze i macie zrobić to tak i tak! My do czasu byliśmy od tego wolni.

Ks. A. L.: Skąd my to znamy, chciałoby się zapytać. Tak funkcjonuje przecież kino w wolnej Polsce. Modelowych producentów, którzy czują, że kino to sztuka, jest niewiele. Dominuje żądza zysku ponad wszystko!

A. W.: Tymczasem to poczucie wolności w niesuwerennej Polsce doprowadziło do tego, że wszystkie największe sceny w *Popiele i diamencie* zrealizowaliśmy ze świadomością całkowitej wolności. Przecież żadnej z tych scen nie było w scenariuszu.

Ks. A. L.: Adam Michnik pisał, że w Maćku Chełmickim jest jakiś fragment Pana życia. To, że Maciek nie chciał umierać, nie chciał zabijać i nie chciał być zabity przez komunistów. On chciał po prostu żyć. Coraz mniej osób wierzyło w to, że coś się zmieni.

A. W.: Powiem Księdzu szczerze. Po wojnie poczucie szczęścia, że żyjemy, że nagle – nie wiadomo dlaczego – los nas wybrał, a równocześnie poczucie, że lepsi od nas zginęli, bo byli odważniejsi, bo brali udział w akcjach zbrojnych, bo w końcu po prostu tak się stało, to poczucie prowadziło nas artystów do bycia głosem zmarłych. Przecież cała siła i dramat Andrzeja Wróblewskiego polegały na tym, że on malował ręką zmarłych i może dlatego tak bardzo był nierozumiany. Nie inaczej było z naszymi filmami. My chcieliśmy – i staliśmy się głosem tych zmarłych. W 1939 roku miałem trzynaście lat, nie brałem udziału w batalii wrześniowej, bo byłem za młody. W czasie okupacji, gdy miałem piętnaście lat, koledzy mojego ojca wezwali mnie, żebym złożył przysięgę Armii Krajowej. Zostałem łącznikiem w dowództwie okręgu radomskiego. Któregoś dnia w 1943 roku spotykam żonę mojego dowódcy i ona mi mówi: „Uciekaj natychmiast, zmiataj z Radomia, tu wszyscy zostali aresztowani”. Uciekłem do Krakowa, gdzie miałem rodzinę, i przesiedziałem tam najgorszy rok wojny. W Krakowie szczęśliwie też nie wpadłem, choć i tam były najrozmaitsze niebezpieczne chwile. Nie brałem udziału w powstaniu warszawskim, nie znalazłem się zatem w sytuacji Maćka Chełmickiego. Mogę powiedzieć, że nic mi się nie wydarzyło, w każdym razie niewiele, tym bardziej miałem obowiązek opowiedzieć o tych, którzy przez to piekło przeszli.

Ks. A. L.: Pan ich rozumiał?

A. W.: Ja ich dobrze rozumiałem, bo oni chcieli żyć. Chcieli przeżyć wojnę, a potem cieszyć się młodością, która szybko mija. Dzisiaj tamtą wojenną rzeczywistość wykreowano na inną rzeczywistość – rozrywkową; zwłaszcza razi mnie to, co robi Muzeum Powstania Warszawskiego. Jestem wielkim przeciwnikiem takiej polityki historycznej. To jest kłamstwo. Tuż po wojnie, ci którzy przeżyli, chłopcy z „Zośki”, „Parasola”, zapisywali się na wyższe uczelnie, nikt nie myślał na początku w roku 1945 i 1946, że to jest jakaś pułapka. To okazało się później. Ja marzyłem tylko o tym, żeby się zapisać do Akademii, bo chciałem być malarzem. Spotykaliśmy się, tworzyliśmy jakąś wspólnotę, chcieliśmy stworzyć malarstwo odpowiadające naszym przeżyciom. Konflikt z naszymi nauczycielami był zupełnie zrozumiały i naturalny. Oni odbudowywali to, co przez wojnę zostało przerwane w sztuce, a my zaczynaliśmy wszystko od początku. I to były bardzo szczęśliwe lata dla nas. Nie odczuwaliśmy

jeszcze stalinizmu w jego prawdziwej postaci, choć nie było tajemnicą, że już wtedy wielu przeszło do podziemia, innych uwięziono i wywieziono, ale wówczas, „zaraz po wojnie” – tak zresztą początkowo zatytułował swoją powieść Andrzejewski, zanim zdecydował się na norwidowski „popiół i diament” – jeszcze nie odczuwało się tego totalnego zagrożenia. Obowiązywał nas w końcu dokument rządu londyńskiego, który apelował, żeby się włączać w odbudowę kraju i Warszawy i żeby tego nie łączyć z komuną – nie wolno było stać z boku. My realizowaliśmy ten plan niezależnie od tego, czy ktoś wiedział, czy nie, że istnieje takie polecenie naszego rządu w Londynie. I dzięki temu powstawały teatry. Narodziła się kinematografia, zbudowali ją ludzie, którzy byli w sporze z przedwojennym kinem. Konflikt ten miał charakter nie tyle ideologiczny, ile artystyczny. Trzeba było stworzyć inną szkołę filmową, inną produkcję. Zerwaliśmy więzy z tamtym kinem, którym tak naprawdę pogardzaliśmy. Przecież ja nie pracowałem z żadnym aktorem przedwojennym.

Ks. A. L.: Jak to? W *Lotnej* grał Jerzy Pichelski, pamiętny amant z filmu *Spieg w masce*, z namiętnością wpatrujący się w Hankę Ordonównę śpiewającą szlagier *Miłość ci wszystko wybaczy*.

A. W.: Pichelski grał, rzeczywiście, a nawet więcej, przyznał mi się po cichu, że brał udział w wojnie przeciwko bolszewikom w 1920 roku – czym wtedy nie należało się chwalić.

Ks. A. L.: W małych epizodach pojawiła się jeszcze Jadwiga Andrzejewska, w *Ziemi obiecanej* i *Popiołach*. Chciałbym jednak wrócić do *Popiołu i diamentu*, a przede wszystkim do Zbyszka Cybulskiego, odtwórcy roli Maćka. Styl jego aktorstwa jest niepowtarzalny – i nie do powtórzenia. Dzięki Zbyszkowi postać Maćka jest ciągle żywa i bardzo współczesna.

A. W.: Ma Książdz rację. Bez Zbyszka ten film by nie przetrwał do dzisiaj. Nigdy nie pojawił się w naszym kinie drugi tak oryginalny aktor. W *Popiole i diamencie* on gra kogoś tak „żywego”, że widz właśnie dlatego odczuwa tak boleśnie realność i prawdziwość śmierci. Śmierć wynika z tej „żywości” Zbyszka-Maćka Chelmskiego. Załóżmy, że w tym filmie śmierć spotkałaby Andrzeja, którego Adam Pawlikowski grał skromnie i kostycznie, jako kogoś bardzo pryncypialnego. Widz powiedziałby: trudno, szkoda, zginął. Natomiast Zbyszek był nieobliczalny, szalony, można go określić dwoma słowami: „samo życie”, które nagle zostaje przecięte i kończy się. Buntujemy się przeciwko tej śmierci, nie możemy się z nią pogodzić: dlaczego, jak to jest możliwe, taki młody i nieokiełznany, bohater, powstaniec? To Zbyszek wymyślił, żeby w czasie konwulsyjnego umierania na śmietniku zwijać się, tak jakby był embriosem, jakby chciał wrócić do łona matki.

Ks. A. L.: Tak, to był wielki aktor, który przetrwał próbę czasu i stał się legendą. Chciałbym Pana zapytać o jeszcze jeden film szkoły polskiej, który dzisiaj przeżywa niezwykły renesans. W epizodzie pojawia się w nim także

Zbyszek Cybulski. To *Niewinni czarodzieje*. Dzisiaj, w roku 2009, młodzi ludzie w Warszawie organizują festiwal jazzowo-filmowy pod tym właśnie tytułem. A punktem wyjścia jest Pana film. Michnik pisał, że to obraz przedstawiający młodych dojrzewających po wojnie, którzy nie chcą już pamiętać o powstaniu, o AK, o ZMP, o stalinowskich procesach ani o Październiku '56, który w ich życiorysie stanowi przecież datę przełomową. Jest to zatem pokolenie o amputowanej pamięci – konkluduje Michnik. Nie zgadzam się z tą oceną, jest niesprawiedliwa. Myślę, że ci młodzi nie chcieli i nie mogli zapomnieć o tym, co przeżyli, oni tylko nie chcieli, żeby tragiczna przeszłość nakładała się na ich teraźniejszość i przyszłość. Czy było to możliwe, to inna sprawa. A jak Pan dziś odbiera swój film?

A. W.: Nawet sam Andrzejewski przestraszył się tego, co napisał.

Ks. A. L.: Jerzy Andrzejewski wraz z Jerzym Skolimowskim napisali scenariusz do tego filmu. Tytuł zaczerpnęli zresztą z Mickiewicza.

A. W.: Jurek Skolimowski uzupełnił scenariusz o swoje doświadczenie, dzięki temu film był tak żywy. Skolimowski był wtedy bardzo młody. To jest prawda, że w pewnym momencie ta młodzież postanowiła uwolnić się od balastu przeszłości. Dzięki temu mógł powstać taki film, jak *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego. Kiedy go zobaczyłem po raz pierwszy, zapytałem: ale o czym jest ten film? Cóż to takiego, że nóż wpadł do wody? O co w ogóle chodzi? Bo my uważaliśmy, że film czemuś służy, a wchodzące nowe pokolenie reżyserów uważało, że film służy im. Jerzy Andrzejewski, jak się zorientował, że *Niewinni czarodzieje* wpisują się w ten nowy nurt, chciał zmienić scenariusz i przenieść akcję do czasów drugiej wojny, nie zmieniając dialogów. Ale to już było niemożliwe. Myśmy wtedy nie docenili jednej rzeczy – tego, że naprawdę coś się wydarzyło i zmieniło w tych młodych ludziach, że oni postanowili żyć na własny rachunek, a nie na rachunek przeszłości. Nie było też tak, że żegnali się z przeszłością, bo spotkali nową, lepszą rzeczywistość tego kraju. Oni nie chcieli starego, przygniatał ich narodowy patos, ale odrzucali także zdecydowanie system, który narzucano nam po wojnie. Zachowywali się tak, jakby nagle Polska stała się krajem należącym do reszty cywilizowanego świata. Dla nich amerykański jazz, język angielski, moda, życie codzienne wyznaczały kierunek, w jakim chcą podążać.

Ks. A. L.: To mogło być odreagowanie stalinizmu, poza tym w Europie zapanowała moda na egzystencjalizm. I to widać w *Niewinnych czarodziejach*, a także w późniejszym filmie Skolimowskiego *Bariera*. Teraz lepiej rozumie, dlaczego współczesna młodzież odkryła na nowo tamten Pana film.

A. W.: Ci młodzi pozbywają się naszego garbu. I myślę, że to zdrowy, naturalny bunt przeciwko wszechwładnej przemocy przeszłości.

Ks. A. L.: Może dlatego ja ten film też bardzo lubię, choć nie jestem już taki młody.

A. W.: To był zresztą najbardziej prześladowany z moich filmów.

Ks. A. L.: Łatwo go było oskarżyć o nihilizm, a według moralności socjalistycznej był to zarzut deprecjonujący i wykluczający.

A. W.: Oczywiście. Z tym filmem miałem same kłopoty. W końcu wezwał mnie ówczesny szef kinematografii, Tadeusz Zaorski, i powiedział, że mam przerobić koniec. „Ale o co chodzi, ministrze, nie rozumiem?” – broniłem się, rzeczywiście nie rozumiejąc, do czego on zmierza. „Nie, ona musi do niego wrócić – usłyszałem w odpowiedzi – bo w tej wersji to jest jakieś niemoralne”. Minęło dwadzieścia lat od premiery *Popiołu i diamentu*. Zaprosiłem do mojego domu na Żoliborzu całą ekipę, oczywiście Zbyszek i Kobiela już nie żyli, ale uważałem, że z resztą ekipy muszę się spotkać. Zaprosiłem też byłego szefa kinematografii Tadeusza Zaorskiego.

Ks. A. L.: Który już wtedy nie kierował sprawami filmu, wyrzucili go po Marcu '68.

A. W.: Tak, był wtedy na emeryturze. W swoim czasie to on przyczynił się wydatnie do tego, że *Popiół i diament* wszedł na ekrany. I w pewnym momencie na tym spotkaniu mówi do mnie: „Wie pan, jedną rzecz sobie wyrzucam i chcę to powiedzieć. Nie mogę sobie darować, że kazałem panu przekręcić to zakończenie w *Niewinnych czarodziejach*. Ja go uspokajam, że to nie jest dla mnie takie ważne. A on ciągle pełen wyrzutów sumienia powtarza, że źle zrobił. Taki niewinny – wydawałoby się – film, a jak został zapamiętany przez ówczesnego szefa kinematografii. Kiedy dziś myślę o *Niewinnych czarodziejach* i ich współczesnej recepcji, dochodzę do wniosku, że wtedy brakowało i prawdopodobnie dzisiaj także brakuje filmu o jakimś tajemniczym aspekcie tamtej i obecnej rzeczywistości. Bo dlaczego dzisiaj młodzież może się utożsamiać z bohaterami wykreowanymi przez Andrzejewskiego? Być może oni czują, że wokół nas istnieje jakaś gra o nic, strasznie dużo zabiegów, z których nic nie wynika. W filmie ani on nie ma zamiaru się w niej zakochać, ani ona nie jest gotowa – to tylko żart. Może to się podobało i podoba, ponieważ wszystko, co się pojawia na ekranie, w życiu publicznym i w telewizji, musi być z jakiegoś powodu. Jest strasznie poważne i przez to w konsekwencji śmieszne. A w *Niewinnych czarodziejach* pojawia się autentyczne i szczere: nic. Ale to jest tylko moja interpretacja...

Ks. A. L.: Myślę jednak, że jest to reakcja na przemoc przeszłości. A Pan zrobił film, nie przewidując, że zostanie on kiedyś zaliczony do kultowych. Tak często bywa z dziełami wielkich artystów, że są odkrywane po latach. Filmem trochę zapomnianym jest także *Krajobraz po bitwie* na podstawie *Bitwy po Grunwaldem* Tadeusza Borowskiego. Zrobiony po Marcu '68, nabierał nowych znaczeń.

A. W.: Zarzucano mi, że to jest film antypolski. A ja uważałem, że Andrzejowi Brzozowskiemu, autorowi scenariusza, udało się doskonale zaadaptować prozę Borowskiego.

Ks. A. L.: Najbardziej uderzające w tym filmie jest to, jak nienawiść może przechodzić z kata na ofiary.

A. W.: To prawda. Opowiadania Borowskiego były w tamtym okresie politycznym właściwie nie do zrealizowania. *Krajobraz po bitwie* udało mi się zrobić jakimś cudem, przypadkowo.

Ks. A. L.: Z czego to wynikało?

A. W.: Ówczesna władza uważała widocznie, że on demaskuje heroizm, a to było nie do przyjęcia. Bo jak można napisać, że ktoś gra w piłkę, a obok ludzie idą do gazu. „Między jednym a drugim kornierem zagazowano dziesięć tysięcy ludzi” – takie zdanie nie mogłoby się znaleźć na ekranie. Borowski był postacią tragiczną, w latach stalinowskich pisał haniebne rzeczy, jedno z jego opowiadań kończy się zdaniem: „Towarzyszu prokuratorze, dajcie następną sprawę”.

Ks. A. L.: No właśnie, nienawiść przechodzi z katów na ofiary, które mogą stać się nowymi katami. Borowski w 1951 roku prawdopodobnie popełnił samobójstwo.

A. W.: Takie próby przechytrzenia systemu przemocy kończą się niestety dla artysty przemocą na sobie samym.

Ks. A. L.: Panie Andrzeju, wróćmy jednak do tej choroby na Polskę, która w Pana przypadku jest rzeczywiście przewlekła. Czy tworząc *Popioły* według Stefana Żeromskiego, miał Pan świadomość, że obraz ten stanie się pretekstem do ogólnonarodowej dyskusji? Gdy czyta się ataki na film z roku 1965 i z następnych lat, można dojść do wniosku, że były one zapowiedzią tego, co zdarzy się w marcu 1968.

A. W.: Oni, to znaczy moczarowcy, potrzebowali wroga. Atakowano mnie bardzo ostro i demagogicznie: jak można pokazywać tragedię San Domingo, Polaków gwałcących hiszpańskie kobiety, rozstrzeliwujących powstańców w Madrycie? No, tylko problem w tym, że Żeromski to naprawdę opisał, a ja nie filmowałem Sienkiewicza, tylko Żeromskiego właśnie i z całą świadomością przedstawiłem świat, który on przedstawił w *Popiołach*.

Ks. A. L.: Można zatem powiedzieć, że trochę nieświadomie wstrzelił się Pan w moment narodzin narodowego komunizmu.

A. W.: Oni wykorzystali ten film w tym czasie bardziej niż cokolwiek innego, bo film miał prawdziwy sukces. Chcieli też zająć miejsce, które w propagandzie określano: „prawdziwi patrioci”; bronili Polski...

Ks. A. L.: A Pan – według nich – szydził z narodowych tradycji, bo tak zawsze robił „salon” – wtedy to słowo stało się antyinteligentnym epitetem, służącym do określania wrogów ludowego państwa, i jakby bumerangiem powróciło do użytku w tak zwanej czwartej RP. Wykpiwał Pan bohaterstwo Polaków – tak pisano w „Żołnierzu Wolności” – i zmieniał je w pejoratywną „bohaterszczyznę”. Muszę się przyznać, że *Popioły* do dziś robią na mnie

ogromne wrażenie, od pierwszej wstrząsającej sceny. Takie filmy o historii cenię najbardziej, bo prowokują, obalają wszelkie stereotypy i narodowe mity.

A. W.: Muszę znowu obejrzeć *Popioły*. Od premiery ich nie widziałem.

Ks. A. L.: Potem było *Wesele* i *Ziemia obiecana* – te wszystkie filmy wpisywały się w rozrachunek z wizerunkiem Polski. To Stanisław Brzozowski pisał, że Polacy potrzebują tylko iluzji i pociechy, a nie prawdy o sobie, co jest źródłem wielu dramatów. Pańskie filmy jakoś wpisywały się w postulat Brzozowskiego.

A. W.: W 1901 roku *Wesele* wchodzi do repertuaru Teatru im. Słowackiego. Co pokazuje Wyspiański? Kompletną niegotowość inteligencji do przewodzenia, a chłopów – którzy dadzą się sprowokować czymkolwiek i wyjdą z kosami, choćby tym pretekstem był wyśniony świat wylęgły w głowach inteligentów – do brania udziału w historii naszego kraju. Tylko chocholi taniec – albo inaczej: tylko taniec paraliżu społecznego mógł, według Wyspiańskiego, kończyć ten nieudany związek. To wstrząsający obraz roku 1901, ale w roku 1914 z Akademii Sztuk Pięknych dziesiątki naszych kolegów, jeśli tak mogę powiedzieć jako student tej uczelni, ruszyło do Legionów. Za nimi poszli kosynierzy. Stali się oficerami i żołnierzami. Stworzyli Legiony, najsilniejszą wspólnotę tamtych lat. Jak to się stało? *Wesele* to jest najbardziej okrutna wizja niemożności. Okazuje się jednak, że życie jest silniejsze. Ale przecież to samo stało się na naszych oczach. Wydawało nam się, że robotnicy marnie zarabiają, ale wydajność pracy też jest niewielka, więc dlaczego mieliby się buntować? Przeciwno czemu? A tu nagle powstaje „Solidarność”. Ostatni z dwudziestu jeden postulatów dotyczy zniesienia cenzury, a przecież ci robotnicy nie mieli zamiaru pisać powieści ani robić filmów. Ostre, negatywne i brutalne spojrzenie Wyspiańskiego na rzeczywistość Krakowa i tej narodowej złudy, którą oni żyli, zostaje nagle jak balon przekłute przez legionistów. Niespełna siedemdziesiąt lat później podobnie uczynił ruch solidarnościowy, zaprzeczając powszechnemu poczuciu niemożności. Inteligencja, która tworzyła załączek Legionów Piłsudskiego, znalazła dla siebie akceptację w społeczeństwie. To samo zyskali ludzie KOR-u w latach siedemdziesiątych. Dlatego stoczniovcy upomnieli się nie tylko o siebie, ale też o nas, o całą resztę narodu.

Ks. A. L.: Nie sądzę jednak, Panie Andrzeju, żeby *Wesele* Wyspiańskiego straciło aktualność. Obserwując współczesność, myślę, że znowu nabiera mocy.

A. W.: Ma Książ rację, jest wciąż aktualne. No, ale to jest po prostu genialne dzieło, zawiera w sobie tę zdumiewającą nieśmiertelność – wciąż się odradza.

Ks. A. L.: Powróćmy jeszcze do *Ziemi obiecanej*. Pokazuje Pan w tej adaptacji Reymonta bolesny rozpad ethosu rodowego, świata szlacheckiego dworu, wierności, tradycji. Te wszystkie wartości zagięły.

A. W.: Kiedy przystępowałem do realizacji filmu, nie miałem świadomości, że *Ziemia obiecana* została napisana na zamówienie Romana Dmowskie-

go. Reymont miał w niej pokazać, że Polacy nie mogą znaleźć w swoim kraju szansy, żeby tworzyć i uczestniczyć w powstawaniu nowej rzeczywistości, także tej gospodarczej. W swoim kraju stają się marginesem, nie tylko dlatego, że przychodzą ze wsi do miasta, ale też dlatego, że nie mają charakteru tych ludzi, którzy tworzyli Łódź. A jak chcą coś zrobić, to muszą być tacy, jak Borowiecki, czyli wyrzec się wszystkiego. Karol sprzedaje ojca razem z domem, porzuca ukochaną narzeczoną, bo musi dojść do tego, co w tym przeklętym mieście jest najważniejsze: do pieniędzy.

Ks. A. L.: Myślę jednak, że Reymont wymknął się spod kontroli Dmowskiego.

A. W.: Na pewno. Reymont napisał swoją powieść „z życia”, za wiele tu prawdy życiowej jak na propagandę. Poza tym Reymont miał fotograficzną pamięć. To jest coś niespotykanego, jak on sportretował tych ludzi, rodzących się lodzermenschów: Żydów, Niemców, Rosjan i Polaków. W trakcie realizacji filmu, kiedy aktorzy zaczęli mówić dialogi, okazało się, że rozmowy Żydów czy Niemców to tłumaczenie wprost z jidysz albo z niemieckiego na polski. Te wszystkie śmieszności, niezręczności językowe, których pełno w filmie, nie są wymyślone przez nas. To napisał Reymont. Ale ja wtedy chciałem jeszcze pokazać w filmie, że ten dziki kapitalizm prowadzi ku przewrotowi społecznemu. I dlatego zrobiłem z całym rozmysłem ostatnią scenę z 1905 roku, nieistniejącą w powieści Reymonta, żeby pokazać, jak dalece ci ludzie, którzy rządzą fabrykami, są gotowi na wszystko, łącznie ze strzelaniem do protestujących robotników. Zobaczyliśmy to zresztą po latach w czasie wydarzeń na Wybrzeżu.

Ks. A. L.: No tak, tylko że to już był dziki socjalizm. W zapisach cenzury komunistycznej widać, że władza miała kłopoty z oceną tego filmu?

A. W.: Wtedy cenzura wymyśliła całkiem nowe i oryginalne określenie dla *Ziemi obiecanej*: „Można chwalić film, ale nie reżysera”. A to dlatego, że oni nie wiedzieli, jaki ja zrobię następny film. A *Ziemię...* można było komplementować, bo pokazywała wyzysk robotników, ich nędzny los, czyli była słuszna politycznie.

Ks. A. L.: I ta ostrożność władzy była uzasadniona, bo rychło po *Ziemi obiecanej* pojawił się *Człowiek z marmuru*, który zapoczątkował kino moralnego niepokoju. To jest jeden z najważniejszych filmów mojego życia. Pamiętam, że jako młody chłopak byłem pod wielkim wrażeniem. W łódzkim kinie „Przedwiośnie” – tylko tam „szły projekcje” – byłem chyba dziesięć razy pod rząd na seansach. Do dziś pamiętam prawie każdy kadr tego filmu. Pan nam przypominał najbliższą przeszłość, o której zapominaliśmy.

A. W.: Mam wrażenie, że to jest jedyny tego rodzaju film w demoludach, który mówi o tym, że robotnik upomina się u robotniczej władzy o swoje. Bo właściwie nie miał prawa się o nic upominać, przecież rząd był robotniczy. A nasz

film to kłamstwo demaskuje. Nie mówię tego, żeby się przechwalać, tak się dla mnie po prostu szczęśliwie złożyło, choć dopiero po latach.

Ks. A. L.: Ale ten film to było także rozliczenie się z czasami stalinowskimi, na tamten czas niezwykle odważne i bezkompromisowe. Zresztą ten przejmujący obraz nie stracił nic ze swojej siły. Wciąż robi ogromne wrażenie.

A. W.: Zdecydował o tym scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Siła tego filmu brała się także stąd, że znalazłem aktora do roli robotnika. Jerzy Radziwiłowicz miał taką szczerotę i uczciwość w sobie, że to co mówił, było całkowicie niepodważalne. Udało się stworzyć bohatera, który może naiwnie, ale szczerze wierzył w te ideały, i dlatego tak boleśnie odczuł ich zdradę. Podobna do niego w swojej pryncypialności jest Agnieszka (Krystyna Janda), która robi o nim film, ale ona już nie ma złudzeń, nie jest naiwną bohaterką socrealistycznego kina. Chcę jeszcze raz podkreślić znaczenie Jandy i Radziwiłowicza dla tego filmu. Oni zaczynali wtedy swoje kariery. Byli bardzo młodzi i sami szukali odpowiedzi na pytanie, w czym w ogóle biorą udział. Starali się zrozumieć tamte czasy i dlatego byli tak przekonujący. Dowiadywali się o latach pięćdziesiątych i zawiadamiali o tym widownię lat siedemdziesiątych.

Ks. A. L.: Pana następny ważny film, *Bez znieczulenia*, był bardzo gorzkim rozliczeniem z PRL-em „pomarcowym” i gierkowskim. Główny bohater, wybitny dziennikarz Michałowski – zagrany przez Zbigniewa Zapasiewicza – niczym Ryszard Kapuściński chce być niezależny i bezkompromisowy, co nie zawsze mu się udaje. Jego antagonistą Rościszewski – w tej roli Andrzej Seweryn – to klasyczny wytwór Marca’68, pełen kompleksów karierowicz.

A. W.: Byliśmy wtedy bardzo rozgoryczeni z tego powodu, że się eliminuje z życia najrozmaitszych ludzi pod byle jakim pretekstem. Można było sfabrykować zarzuty wobec każdego, czy to nauczyciela akademickiego, pisarza, czy dziennikarza, i w konsekwencji wykluczyć go nagle, z dnia na dzień, z życia publicznego. W takiej sytuacji człowiek właściwie nie ma gdzie iść, nie ma żadnej obrony, nie ma nikogo, kto by się o niego upomniał. Skreślają człowieka i pomiędzy żywymi jest żywy trup.

Ks. A. L.: Niedawno obejrzałem jeszcze raz ten film. Przyznam ze zgrozą, że postać Rościszewskiego jest ponadustrojowa. Fobia antyinteligencka, wręcz pogarda dla inteligencji – to się powtarza. Myślę, że niedawno w Polsce mieliśmy renesans takich postaw i to niebezpieczeństwo ciągle nad nami wisi, chociaż nie jest już tak groźne, raczej karykaturalne.

A. W.: Zgadzam się. W tamtych czasach „antyinteligencckość” była groźniejsza, mogła bowiem oznaczać eliminację człowieka. Myśmy to bardzo przeżywali, bo nagle nasi przyjaciele przestawali publicznie istnieć. Wielu dotykała bardzo bolesna samotność. Rozumieliśmy to wtedy dobrze, dlatego zrobiłem *Bez znieczulenia*. Zresztą, gdyby nie Agnieszka Holland i jej scenariusz, nie miałbym odwagi zbliżyć się do tego.

Ks. A. L.: Jak w kontekście owej „choroby na Polskę” umieszcza Pan swoje Iwaszkiewiczowskie arcydzieła: *Brzezinę* i *Panny z Wilka*?

A. W.: Nie chciałem stwarzać wrażenia, że jestem autorem tylko filmów politycznych. Chciałem tworzyć także psychologiczne opowieści o dramatach ludzkich.

Ks. A. L.: Ale coś Pana w Iwaszkiewiczzu fascynowało?

A. W.: Podobał mi świat, tak pięknie opisany w jego nowelach. Przyroda była mi totalnie obca. Nie znałem się na gatunkach drzew, na kwiatach, na niczym, aż tu nagle u Iwaszkiewicza świat przyrody obejmuje ludzi, wchłania ich, a oni żyją według pór roku. Na początku kręcenia *Panien z Wilka* bardzo się denerwowałem, bo nie mogłem znieść, że aktorzy grają tak powoli. Myślałem że zrezygnuję z tego filmu. I dopiero Krystyna, moja żona, która grała tak pięknie Kazię, przekonała mnie, o czym jest ten film. Obraz polityczny musi się narzucać widzowi, musi być w nim energia, wola stworzenia nowych sytuacji społecznych, dochodzących szybko do widza. A w filmach według Iwaszkiewicza mamy obraz życia samego w sobie. Czas płynie... i to jest tematem samym w sobie, wystarczającym dla siebie.

Ks. A. L.: *Panny z Wilka* to przecież film o przemijaniu.

A. W.: Tak, dopiero pod koniec realizacji tego filmu dobrze się w tym wszystkim poczułem. Kiedy Maja Komorowska i Anna Seniuk siedzą i jedzą ogórki maczane w miodzie, chichocząc przy tym niczym dorastające gimnazjalistki, żyją teraźniejszością, a siedzący obok Wiktor grany przez Daniela Olbrychskiego, obserwujący ich każdy ruch, wracający do przeszłości, nie jest im w tym momencie do niczego potrzebny. Takiej sceny ja bym nigdy wcześniej nie zrobił, bo nie miałbym tej „uwagi” dla normalnego życia. Cieszę się z tego filmu, tym bardziej, że wtedy nie mógłbym zrobić innego, bo *Człowiekiem z marmuru* i *Bez znieczulenia* przekroczyłem bariery tego, co dopuszczalne.

Ks. A. L.: To znaczy że w każdym momencie historycznym można robić piękne filmy. Czesław Miłosz zaliczał *Panny z Wilka* do największych arcydzieł w dziejach kina. Był to film poetycki, kadry pod względem malarskim przypominały Malczewskiego.

A. W.: Robiliśmy ten film w takim dworze, gdzie jeszcze tliły się resztki „dawnego” życia. Allan Starski namówił mnie, żeby nie robić nowej dekoracji, tylko żeby koniecznie umieścić akcję tam, gdzie jeszcze żyją ludzie. Ten dwór nie podobał mi się specjalnie, ale Allan otworzył okna i powiedział: „Zobacz jakie tu są drzewa, ja ci takich nie zrobię”. A najbardziej wzruszyło mnie wydarzenie, prawie że eschatologiczne. Nagle Starski patrzy i pyta: „A gdzie są prawdziwe klamki?”, bo tam w drzwiach były tylko zwykłe klamki aluminiowe. Był przy tym jakiś starszy pan, który tam kiedyś mieszkał i po latach przyjechał w odwiedziny z Londynu: „Klamki są chyba na strychu. W 1914 roku po wojnie przechodziły tu różne wojska i myśmy się bali, że te klamki

nam zabiorą. Schowaliśmy je na strychu”. I przynoszą ze strychu prawdziwe klamki. Zrozumiałem wtedy, że jesteśmy w miejscu, gdzie coś się dzieje naprawdę, a my się tylko dokładamy z naszym filmem do tej rzeczywistości. Tam kiedyś żyli ludzie, tętniło życie, chociaż Allan musiał zrobić przed domem klomb, którego już nie było, odtworzyć ganeczek, który spłonął albo został zniszczony. Ale to wszystko kiedyś istniało naprawdę...

Ks. A. L.: Pierwszy Pana film po wprowadzeniu stanu wojennego to *Danton*, zrealizowany we Francji. Doszukiwaliśmy się w nim aluzji do „wojny polsko-jaruzelskiej”.

A. W.: Przede wszystkim musiałem sobie zadać pytanie: Co to jest za moment historyczny? Każda rewolucja musi się odbywać w krótkim czasie, bo albo zwyciężą ci, którzy ją wywołali i przeżyją, albo przysną na chwilę i wróci system, który chcieli zamordować, który czeka tylko, żeby oni przysnęli. Jeśli przysną, już po nich. Skąd miałbym o tym wiedzieć, gdybym nie zobaczył, jak uwijali się młodzi ludzie w regionie „Mazowsze” Solidarności w ostatnich tygodniach przed wprowadzeniem stanu wojennego. Bieganina należy do istoty rewolucji. I ten Komitet Ocalenia w czasie rewolucji francuskiej też tak działał, bo przeczuwał, że jego dni, gorzej – jego godziny są policzone.

Ks. A. L.: *Danton* we Francji został uznany za film bardzo kontrowersyjny?

A. W.: Nie mógł być oceniony tak samo we Francji i w Polsce. Pamiętam pokaz zorganizowany dla prezydenta Mitteranda, jeszcze przed oficjalną premierą. Byłem na tym pokazie. Prezydent podszedł do producenta – ja stałem z boku – i powiedział: „To są problemy pana Wajdy”. I było coś w tym, że to są nasze problemy, a ja po to robiłem ten film we Francji. Realizując trzy lata wcześniej sztukę teatralną w Warszawie, a potem film, chciałem znaleźć odpowiedź, dlaczego towarzysze wspólnej walki pozbywają się Dantona i jak się robi rewolucję permanentną, żeby doprowadzić do wrzenia społecznego i do powszechnego w niej udziału. Rozumiałem jednak, że każda rewolucja pożera własne dzieci i nie jest to tylko zwrot retoryczny. Dla Francuzów był to film trudny do przyjęcia – zakładając, że francuska rewolucja zmieniła świat i miejsce w nim ludzkiej jednostki.... Czego przecież nie kwestionowałem.

Ks. A. L.: Bronił Pana wtedy znany polityk Michel Poniatowski?

A. W.: On mnie zgubił. Chciał dobrze, ale wyszło źle. Po obejrzeniu *Dantona* zachwycił się, że oto ktoś odważył się zrobić film o tym, jak musiała tamta rzeczywistość wyglądać. Rewolucja francuska – jak już powiedziałem – zmieniła świat, stworzyła nową zupełnie ocenę człowieka i jego pozycji. Mnie natomiast interesował tylko mały jej fragment. Bo to pasjonujące obserwować, jak tworzy się rewolucję, jak mała grupa pracuje nad tym, żeby zwyciężyła skrajność. Poniatowski był pamiętany jako minister spraw wewnętrznych Francji z poprzedniego układu politycznego, więc kiedy napisał pierwszą recenzję o *Dantonie*, było już po mnie.

Ks. A. L.: A rządziła wtedy lewica?

A. W.: Tak, lewica. Ale jak się film podobał prawicowemu Poniatowskiemu, byłem zgubiony. Muszę przyznać jednak, że przeczytałem jego recenzję z radością, bo miałem taki sam pogląd na rewolucję, jak on. Ale zdawałem sobie sprawę, że naruszyłem świętość Francuzów. A przecież wiemy, że Lenin nieustannie powoływał się na Komitet Ocalenia i w ogóle na rewolucję francuską. Interesował się, jak oni to zrobili, właśnie od tej negatywnej strony: sposobu likwidowania przeciwników.

Ks. A. L.: Naruszył Pan świętość francuską, tak jak w *Popiołach* – polską.

A. W.: Niestety, tak jest, że dobro zwycięża niekiedy poprzez grzech, zbrodnię. Przebija się. I o tym też trzeba robić filmy, jeśli nawet to narusza dobre samopoczucie narodu.

Ks. A. L.: Naruszać dobre samopoczucie to całkiem niezłe przesłanie dla twórców. Panie Andrzeju, rozmawiając o chorobie na Polskę, nie ominiemy *Katynia*. O tym filmie powiedział Pan, że to „post mortem szkoły polskiej”?

A. W.: Jestem już ostatnim żyjącym reżyserem polskiej szkoły filmowej. Wyreżyserowałem *Katyni*, poddając się pewnym rygorom opowieści sprzed lat. Zrobiłem to z całą świadomością, bo byłem przekonany, że tak pomyślany film trafi lepiej do widza. Nie chciałem, żeby to był obraz ekscentryczny, a kino miałoby w nim zastąpić treść po to, żeby zbrodnię pokazać tak, jak nikt tego nie widział do tej pory. Pomyślałem sobie: niech to będzie taki film, jak te, które robiliśmy kiedyś, tylko na temat, którego wówczas nie mogliśmy podjąć. Bo filmu o Katyniu nie można było zrobić w PRL-u od roku 1945. Do roku 1989 było to absolutnie niemożliwe.

Ks. A. L.: Przygotowania do realizacji trwały jednak bardzo długo.

A. W.: Miałem problem ze znalezieniem klucza do tej opowieści. Nie scenariusza, ale klucza właśnie. Żadnej powieści o Katyniu nie ma. Jeśli nawet są jakieś opowiadania, to one nie mogą stanowić materiału dla filmu. A ja bardzo chciałem zrobić ten film i wierzyłem, że nie trzeba ustawać w wysiłkach. Szukałem czegoś innego, bo wiedziałem, że pierwszy film o Katyniu musi zawierać szerokie tło historyczne. Początkowo wydawało mi się, że najlepiej byłoby opowiedzieć historię jednej rodziny, ale potem zrozumiałem, że im więcej będzie osób opowiadających swoją katyńską tragedię, tym bardziej problem stanie się zrozumiały dla widowni. Poza tym, przystępując do przygotowań, byłem przekonany, że film o Katyniu musi mieć dwa tematy: zbrodnię katyńską i kłamstwo katyńskie. Zrekonstruowałem też wiernie sam moment zbrodni, i ostatnia scena, która tak wszystkich porusza, jest bardzo dokładną relacją. Tak to musiało wyglądać, nie mogło być inaczej. A z kolei losy kobiet w filmie wynikają z zapisów w pamiętnikach. Na przykład generałowa w wykonaniu Danuty Stenki to generałowa Smorawińska. Poza tym pamiętam przecież swoją matkę czekającą na ojca. Myślę zatem, że większa liczba bohaterów to był dobry

pomysł na pierwszy film o Katyniu. I jeszcze jeden ważny problem. Początkowo wydawało mi się, że należy zrobić film o zamkniętych w obozie oficerach, którzy są przesłuchiwani. Tylko co z tego, że ich przesłuchują, że oni siedzą za drutami, że ich pilnują, kiedy Sowieci nie próbują nawet oddzielić gotowych do współpracy, którzy przecież istnieli, od przeważającej większości. Oficerowie uważają się za jeńców wojennych, którzy za chwilę pojedą przez Rumunię do Francji. Albo będzie wojna ZSSR z Niemcami, a oficerowie są przecież potrzebni na froncie. Nie można było zatem zrobić filmu wokół problemu: co kto wybiera. Ci wybrali śmierć, bo postanowili być wierni, a ci niewierni przeszli na drugą stronę i uratowali życie. Taka dychotomia nie wchodziła w ogóle w rachubę. To nie mogło być tematem filmu. Dopiero w momencie, kiedy zacząłem czytać pamiętniki kobiet – a przeczytałem chyba wszystko, co było możliwe – zrozumiałem, że aby o tej tragedii opowiedzieć prawdę, muszę zawrzeć w filmie historie różnych rodzin, a w obozie jeńców powinno być jak najmniej scen, zakończyć trzeba jednak zbrodnią, po której może być już tylko milczenie. Chciałem zrobić film, który będzie elegią, i ta cisza w kinie po ostatniej scenie to potwierdza.

Ks. A. L.: Wprowadził Pan do fabuły postać Tadeusza, młodego chłopaka, którego gra Antoni Pawlicki. Siłą rzeczy nasuwa się porównanie z Mackiem Chelmskim. Jest tak samo młodzieńczy i naturalny. Też ginie po wojnie, przypadkowo zresztą, z rąk wojsk komunistycznych, i też zmaga się z problemem: walczyć z narzuconą władzą czy studiować w Akademii Sztuk Pięknych?

A. W.: Podobało mi się, że on się nie adaptuje do tej nowej rzeczywistości. W szkole mu tłumaczono: albo – albo. A on mówi: „Jak to?”. I ta szlachetna naiwność połączona z bezkompromisowością prowadzi go do śmierci. Z pamiętników, które udało mi się przeczytać, wynika, że ci wszyscy, którzy ostatecznie wybierali taką pryncypialną drogę, jak Tadeusz, niestety przeważnie tracili życie. Ale może powinienem pozwolić mu studiować w Akademii, może tak byłoby lepiej. Tak jak mnie się udało...

Ks. A. L.: Ekranizacja *Pana Tadeusza*, epopei narodowej, pokazuje może najpełniej nieuleczalność Pańskiej choroby na Polskę. Sfilmować Mickiewicza to było chyba zadanie karkołomne. Pamiętam głosy, które podważały sensowność tej realizacji. Że niby dla kogo, kto na to pójdzie? Zawsze mnie irytują takie pytania. Odpowiadam wtedy, że dla mnie, że ja pójdę. Opowiem zabawną historię. Po premierze filmu rozmawiałem z bardzo ważnym duchownym. I on mówi tak: „No, dobrze Wajda zrobił ten film. Ale czy powinno się robić dzisiaj filmy o tym, że Polacy są tak skłóceni? To tylko psuje atmosferę społeczną”. A ja mu na to, że to Mickiewicz, wieszcz narodowy, tak nas opisał. Spojrzał na mnie ze zdziwieniem.

A. W.: I to jest istota sprawy. Moje pierwsze filmy w wolnej Polsce: *Pierścionek z orłem w koronie* i *Wielki Tydzień* według Andrzejewskiego przeszły

bez echa. Myślałem, że w wolnej Polsce zrobię filmy, których nie mogłem zrealizować w PRL-u ze względu na cenzurę, ale okazało się, że już nie ma w kraju widowni na takie filmy. Kto inny przychodzi dziś do kina. I nagle pojawia się pomysł, żeby robić *Pana Tadeusza*. Podtytuł epopei brzmi *Ostatni zajazd na Litwie* – to jest przecież amerykański tytuł filmu akcji. To mi dodało odwagi. Był jeszcze problem inny. Kiedy zaczynałem film *Wesele*, radzono mi, żebym poprosił Dygata, a on mi napisze dialogi, dialogi do *Wesela*. Tymczasem wiersz Wyspiańskiego brzmi na ekranie motorycznie, dodaje filmowi energii i tempa. Dlatego przy *Panu Tadeuszu* wiedziałem już, że dialogi wierszem świetnie się sprawdzą, bo są krótkie, przejrzyste i nie ma w nich zbędnych słów. Mickiewicz stworzył poza tym bardzo wyraziste postacie. Znalazłem świetnych aktorów, a film obejrzało wiele milionów ludzi. Wtedy wchodziliśmy do Unii Europejskiej, a *Pan Tadeusz* pokazuje, że mamy swoich bohaterów, swój krajobraz, „że to nasze, że to własne”, jak mówi Wyspiański, a na końcu wszyscy tańczą poloneza. A jednocześnie, że jest tyle kłótni, sporów, małości, co tak wzburzyło tego duchownego, o którym Ksiądz mówił. Słowem, że to jesteśmy my ze wszystkimi śmiesznościami i słabościami. Sędzia w wykonaniu Andrzeja Seweryna – zwłaszcza, gdy się słyszy jego słowa: „My z synowcem na czele i jakoś to będzie” – niestety, stawia nam przed oczami dzisiejszą polską głupotę. Mickiewicz pisał *Pana Tadeusza* ku pokrzepieniu serc, ale przecież ostatecznie wszystko skończyło się klęską. W Paryżu, na wygnaniu, spotykają się wszyscy bohaterowie tej opowieści, kiedyś skłóceni, dziś na paryskim bruku.

Ks. A. L.: Film zaczyna się od epilogu, a inwokację w wykonaniu Krzysztofa Kolbergera słyszymy na końcu, a nie na początku, może dlatego brzmi tak przejmująco?

A. W.: Mnie się zawsze wydawało, że to, co jest na końcu, epilog, powinno rozpoczynać film. Na tym paryskim bruku właśnie. Że to jest opowieść o nich, o ich życiu, o tęsknocie za Polską, którą utracili także z własnej winy.

Ks. A. L.: Zrealizował Pan niedawno *Tatarak*. To był powrót do Iwaszkiewicza. A co dalej?

A. W.: Nie wiem. Trudność moja polega na tym, że czuję się osamotniony, a przez długi czas swojego życia pracowałem wśród ludzi, którzy pisali powieści na ten sam temat, na który ja chciałem robić filmy. To znaczy, że kino było częścią większej całości polskiej kultury. Dziś kino się wyalienowało, a literatura opisuje samą siebie. Jeżeli chcę sięgnąć po tematy z przeszłości, nie mam sojuszników. Brakuje scenarzystów, którzy podjęliby się takich tematów. A kiedy myślę o teraźniejszości, to z kolei ci młodzi ludzie widzą rzeczywistość inaczej, niż ja bym chciał ją zobaczyć. Straciłem też serce do teatru, który – tak mi się wydaje – podlizuje się telewizji i filmowi. Coś wyciekło z teatru, to, co było teatralne, umowne. To, co w wielkich tragediach kryje się za kulisami i nigdy nie wyłazi na scenę.

Ks. A. L.: Trochę pesymistycznie kończymy. Jestem pewny, że zobaczymy jeszcze Pana filmy. Może ten zapowiadany już o Lechu Wałęsie albo coś o współczesnych niewinnych czarodziejach. Zawsze marzyłem o *Lalce* Prusa w reżyserii Wajdy. Dziś mogłaby zabrzmieć bardzo współcześnie.

(Słysząc dzwonek do drzwi).

A. W.: Musimy już, proszę Księdza, kończyć. Przyjechali po mnie. Jadę na Warszawski Festiwal Filmowy. Na meksykański film, może to będzie coś wspaniałego...

Ks. A. L.: No to mamy optymistyczne zakończenie.