

Postawa milcząca

Z Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk

W marcu 2006 roku Andrzej Wajda skończył osiemdziesiąt lat. Nie tak dawno temu obchodził pięćdziesięciolecie pracy twórczej. Poniższy wywiad z Jubilatą jest publikowany jako przyczynek do historii twórczości filmowej Wajdy z końca lat siedemdziesiątych.

Tekst ten jest zapisem dwóch rozmów z Andrzejem Wajdą przeprowadzonych w 2003 roku. Dotyczą one filmu *Bez znieczulenia* (1978).

Przeglądając materiały w pańskim Archiwum¹, zorientowałam się, że konstrukcja filmu „Bez znieczulenia” stale się zmieniała.

W polskiej kinematografii, w momencie kiedy zatwierdzano scenariusz do realizacji, następował okres całkowitej wolności. Nikt nie kontrolował tego, co robiliśmy w trakcie realizacji filmu. Trzeba pamiętać, że między Wydziałem Kultury Komitetu Centralnego a Ministerstwem Kinematografii stały zespoły filmowe. Nie było tak jak w Związku Radzieckim, że na planie filmu siedział tzw. redaktor, czyli po prostu donosiciel, który pilnował zgodności tego, co powstaje, z tekstem scenariusza. W Polsce nigdy tak nie było. Najpierw scenariusz był długo czytany i dyskutowany przez decydentów. Następnie żądano pewnych zmian, które były warunkiem skierowania filmu do produkcji. Natomiast kiedy zaczynały się zdjęcia, zaczynała się całkowita wolność. Dopiero potem odbywała się kołaudacja, poprzedzona szczegółowymi konsultacjami ministra z jego doradcami.

Ponadto trzeba mieć świadomość, że realizacja filmu współczesnego ma tę wielką zaletę, że nie wymaga budowania nowej dekoracji. Gdyby potrzebne były dekoracje, a więc i większe fundusze, wówczas trzeba by się było zwracać do dyrekcji. Podobnie w sytuacji kręcenia scen za granicą – na to potrzebne byłyby dewizy i wtedy musiałbym odwoływać się do władz politycznych. Natomiast jak długo robiliśmy filmy w swoim gronie i nie potrzebowaliśmy pomocy władz, tak długo byliśmy na wolności. Ponieważ *Bez znieczulenia* było filmem współczesnym, z dobrze zorganizowanym procesem produkcji – wszystkie zmiany odbywały się poza kontrolą KC i Ministerstwa Kinematografii.

Czy można więc powiedzieć, że „Bez znieczulenia” powstawało w warunkach względnej wolności?

Tak, ale ta wolność zaczęła się już przy realizacji pierwszych filmów. Pomiedzy scenariuszem *Pokolenia* a filmem *Pokolenie* była przecież różnica. Jeśli cho-

ROZMOWA Z ANDRZEJEM WAJDĄ

dzi o *Popiół i diament* – także powstał inny film, niż przewidywały władze, ale tak stało się też dlatego, że Jerzy Andrzejewski zdecydował się zaadaptować swoją książkę według moich sugestii. W przypadku *Bez znieczulenia* namówiłem Agnieszkę Holland, żeby napisała ten scenariusz. Wszystko zaczęło się od tego, że przyszedł do mnie do domu Daniel Olbrychski i powiedział, że właśnie go skrzywdziła *bez znieczulenia* jakaś kobieta. Pomyślałem, że to byłby dobry tytuł na film. Daniel wyszedł zły, ale tytuł został. Zacząłem rozważać, kto mógłby być bohaterem filmu o takim tytule. O ile pamiętam, to właśnie Agnieszka mi podpowiedziała, że dobra byłaby historia Ryszarda Kapuścińskiego. Jego wtedy właśnie odstawiono nagle na boczny tor; człowieka, którego reportaże drukowano, który świetnie pisał i był niezastąpionym redaktorem. Agnieszka dobrze się w tej sytuacji orientowała, znała środowisko dziennikarskie dość dobrze dzięki swoim rodzicom ².

Jerzy Michałowski mówi w sekwencji telewizyjnej słowami Ryszarda Kapuścińskiego.

Tak, wykorzystaliśmy tekst któregoś z jego reportaży afrykańskich ³. Chodziło o to, żeby pokazać kogoś, kto ze swobodą odpowiada na każde pytanie, zna wszystkich, orientuje się w tematyce. Wydawało nam się, że będzie lepiej, jeśli skorzystamy z gotowego tekstu, niż jeśli sami będziemy coś pisać. Kapuściński się zgodził. Od tego czasu zaczęła się nasza przyjaźń. On zresztą odczuwał, że ten film dotyczy częściowo jego historii.

W Archiwum znalazłam Pańską notatkę wskazującą, że Krzysztof Teodor Toeplitz, Daniel Passent, Jacek Fuksiewicz, Andrzej Wróblewski to z kolei antycypacje Jacka Rościszewskiego.

Widocznie czerpaliśmy z tych postaci. Tu chodzi pewnie o tego Wróblewskiego z „Polityki”, a Fuksiewicz był przez nas postrzegany jako konformista.

Obok dopisane są jeszcze nazwiska – Kieślowski, Zanussi, Zygałto...

Chodziło pewnie o przeciwstawienie dla Rościszewskiego. Zygałto był w naszym zespole. Kieślowski, Zanussi, to była grupa naszych przyjaciół.

Interesuje mnie, jak doszło do wykrystalizowania się tego, co było ostatecznym efektem? Czy przypomina sobie Pan ten proces?

Kiedy na bieżąco oglądaliśmy nakręcony materiał, stawało się jasne, które wątki są ważne i warte kontynuacji, a które trzeba odrzucić. Uwyraźniła się historia osobista, która była mi bliska, czyli historia rozstania się małżeństwa. Zobaczyłem, że to jest warte coś więcej. W związku z tym parłem już tylko w dwie strony: chciałem pokazać, że upadek Jerzego Michałowskiego, który ma polityczne przyczyny, jest równocześnie degrengoladą osobistą jego i jego rodziny. Historia rozpadu czyjegoś świata... Tylko dwie rzeczy mnie interesowały: z jednej strony – Jerzy traci stopniowo swoją pozycję zawodową i odcinają się od niego wszyscy. Nie ma się już do kogo odezwać, do kogo zadzwonić. Z drugiej strony – porzuca go żona. Dlatego też wszystkie sceny, które były na jakikolwiek inny temat, postanowiłem odrzucić.

POSTAWA MILCZĄCA

Scenopis rzeczywiście mało pokrywa się z tym, co potem widzimy na ekranie...

Tak, ale trzeba pamiętać, że Agnieszka po napisaniu tekstu dalej z nami pracowała. Razem ulepszyliśmy to, co powstało dotychczas. Widząc pewne sceny na ekranie, dopisywaliśmy nowe, zainspirowani tym, co już nakręcone. To był główny powód tej różnicy. Co jeszcze ważne – materiał był montowany w trakcie realizacji filmu. Te sceny, które były zarejestrowane, oglądaliśmy zaraz zmontowane. Z tego też wynikały pewne konsekwencje oraz to, jak postępować dalej. Co rozwijać, a co jest już nam niepotrzebne? Tak właśnie wyglądał ten proces. Swoje znaczenie miało też to, co trudno przewidzieć na etapie scenariusza – gra aktorów. Od niej zależało, które sceny nabierają życia, a które bledną na ekranie i trzeba je odrzucić.

Jaki jeszcze był wpływ Agnieszki Holland na kształt „Bez znieczulenia”?

Duży. Agnieszka podsuwała mi, między innymi, pomysły dotyczące obsady. Podobała jej się koncepcja, że główną rolę zagra Zbigniew Zapasiewicz. Postać inteligenta, człowieka, który czegoś dokonał, a teraz jest przegrany, wyrzucony na bruk, zaczyna się z dystansu wszystkiemu przyglądać – to był dla Zapasiewicza świetny materiał. On był znakomicie do tego przygotowany, rozumiał taką postać. Trudność cała polegała na tym, żeby on w tym, że jest przegrany, nie stał się nudny. Ale Zapasiewicz fantastycznie sobie z tym poradził. Nie widzę nikogo, kto mógłby tę rolę lepiej i ładniej zagrać.

Wiedzieliśmy też od początku, że role Ewy i Jacka będą grali Ewa Dałkowska i Andrzej Seweryn. Dałkowską znałem jeszcze z Teatru Powszechnego, którego byłem dyrektorem przez krótki czas i tam ją wypatrzyłem. Bardzo chciałem, żeby ona w tym filmie zagrała; co do tego byłem pewny, że albo ona, albo nikt. Zresztą, jeśli dobrze pamiętam, to zdjęcia próbne zrobiłem tylko po to, żeby zobaczyć, jak ci aktorzy się fotografują. Obsada już była z góry ustalona. Nie pamiętam natomiast dokładnie, jaki udział miała w tym Agnieszka.

Chciałem bardzo, żeby grała Krysia Janda, więc Agnieszka Holland wymyśliła postać Agaty. Przy tej okazji wydarzyła się ciekawa rzecz. Obserwowałem te sceny z Jandą, a ona – mimo napisanych dialogów – nic nie mówiła. Ja zawsze interesuję się bardziej tym, co widzę, niż co mam napisane. Ale kiedy sytuacja powtórzyła się przy następnych scenach, zapytałem Krysię: *Ty nie masz zamiaru w ogóle nic powiedzieć?* A ona na to: *Nie. – Ale jak na to wpadłaś, dlaczego?* A ona: *Wiesz, to będzie taka niema postać. Rzeczywiście – pomyślałem sobie – wszyscy tyle mówią, niech ona jedna nic nie mówi i na pewno uzyska w tym większą siłę.* Na końcu trzeba było dokręcić jedno zdanie Agaty, żeby nie uznano, że jest niemową...

Jak to się stało, że Pan zagrał rolę w sekwencji telewizyjnej jako jeden z dziennikarzy?

Nie bardzo pamiętam, ale być może zrobiłem tak po to, żeby zmylić decydentów: jeśli biorę udział w takiej scenie, to znaczy, że akceptuję to, co się w telewizji dzieje. W *Człowieku z marmuru* byłem wymieniony jako reżyser filmu o Nowej Hucie. A ja byłem rzeczywiście w Nowej Hucie, jako asystent Petelskiego przy filmie *Trzy opowieści*. To było wyspekulowane, aby cenzorzy pomyśleli tak: *Był*

ROZMOWA Z ANDRZEJEM WAJDA

*rzeczywiście w Nowej Hucie, a to znaczy, że nie wyśmiewa się z tego, nie drwi z części swojego życia. Myślę, że tak też było w przypadku *Bez znieczulenia*.*

Przy scenariuszu współpracował także Krzysztof Zaleski. Na czym polegała jego rola?

Krzyś Zaleski kręcił się wtedy przy wielu filmach. Można powiedzieć, że stworzył postać będącą kwintesencją „trzeciej klasy” Polski Ludowej. Prawdopodobnie dlatego, że to prawdziwy intelektualista, a właśnie inteligenci w Polsce chwytają się z rozkoszą za takie postacie. Zaleski był przyjacielem Agnieszki Holland, mówił wówczas w wielu filmach swoje własne dialogi i Agnieszka pewnie z tego względu zaprosiła go do współpracy.

Jak wynika z Pana notatek, Zaleski miał pisać dialogi do sceny w sądzie.

Tę scenę w całości napisała Agnieszka, ale dyrektywy co do jej przebiegu napisała nasza przyjaciółka z Krakowa, pani mecenas Ruth-Buczyńska. Poprosiłem ją o pomoc, ponieważ chciałem, żeby to było jak najbliższe realiom.

Powiedział Pan kiedyś, że film ten różni się tak od scenariusza, ponieważ Pan i Agnieszka Holland to dwa różne temperamenty artystyczne. Na czym, według Pana, polega różnica tych temperamentów i jak odbijało się to w pracy nad „Bez znieczulenia”?

Ale kiedy dwa różne temperamenty spotkają się w filmie, to nie jest wcale źle! Problem polegał na tym, że ja chciałem zrobić film, który byłby w większym stopniu filmem obrazu. Tymczasem *Bez znieczulenia* jest filmem dialogowym. Gdyby aktorzy nie wygłosili pewnych kwestii, wiele scen pozostałoby niezrozumiałych. W moim rodzaju były filmy, które miały więcej obrazu, a mniej dialogów. Próba dopełnienia się z Agnieszką polegała na tym, że ja próbowałem zamienić na obraz to, co z konieczności musiało być powiedziane słowami. Muszę jednak powiedzieć, że najbardziej jestem zadowolony ze sceny wspólnej kolacji Michałowskich. Uważam ją za najsilniejszą w całym filmie. Myślę, że dzięki niej *Bez znieczulenia* wykracza poza kino społeczne czy obyczajowe. Tutaj udało mi się wyreżyserować coś naprawdę głęboko dotykającego.

Powiedział Pan kiedyś, że ta scena wykracza poza granice filmowej fikcji.

W dużym stopniu stało się tak dlatego, że Dałkowska i Zapasiewicz byli bardzo świadomymi aktorami, a ja dobrze wiedziałem, czego od nich chcę. Wśród wielu życiowych doświadczeń to także przeżyłem. Być może dlatego ta scena wypadła tak dobrze.

Czy Pan identyfikuje się z którąś z postaci z tego filmu?

Niespecjalnie. Może z tymi osobistymi wydarzeniami, które się wiążą z Jerzym. W tym coś jest... Szczególnie to, jak ten człowiek cofa się przed nieszczęściem, które dopadło go ze wszystkich stron. Wszędzie jest odcięty, nie może zapukać do żadnych drzwi. Ale to nie jest *à la* Franz Kafka, nie zamierzałem nakręcić takiego filmu. Miałem zamiar wyrazić właśnie to, że zamknięte przed Jerzym drzwi mają konkretną etykietę, ci ludzie mają swoje nazwiska, swoje stanowiska i to jest świat, który nas otacza.

POSTAWA MILCZĄCA

Czy można więc potraktować „Bez znieczulenia” jako film z kluczem?

Demagogia, której byliśmy świadkami, jest wyrażona w dialogach Rościszewskiego. Te argumenty „można, nie można”, „mówicie prawdę albo nie mówicie prawdy, dlaczego półprawdę mówicie, przecież trzeba mówić całą prawdę” (śmiech). Tego rodzaju wypowiedzi pochodziły z naszych rozmów kolaudacyjnych, kiedy ludzie partii przychodzili i „brali nas pod buty”.

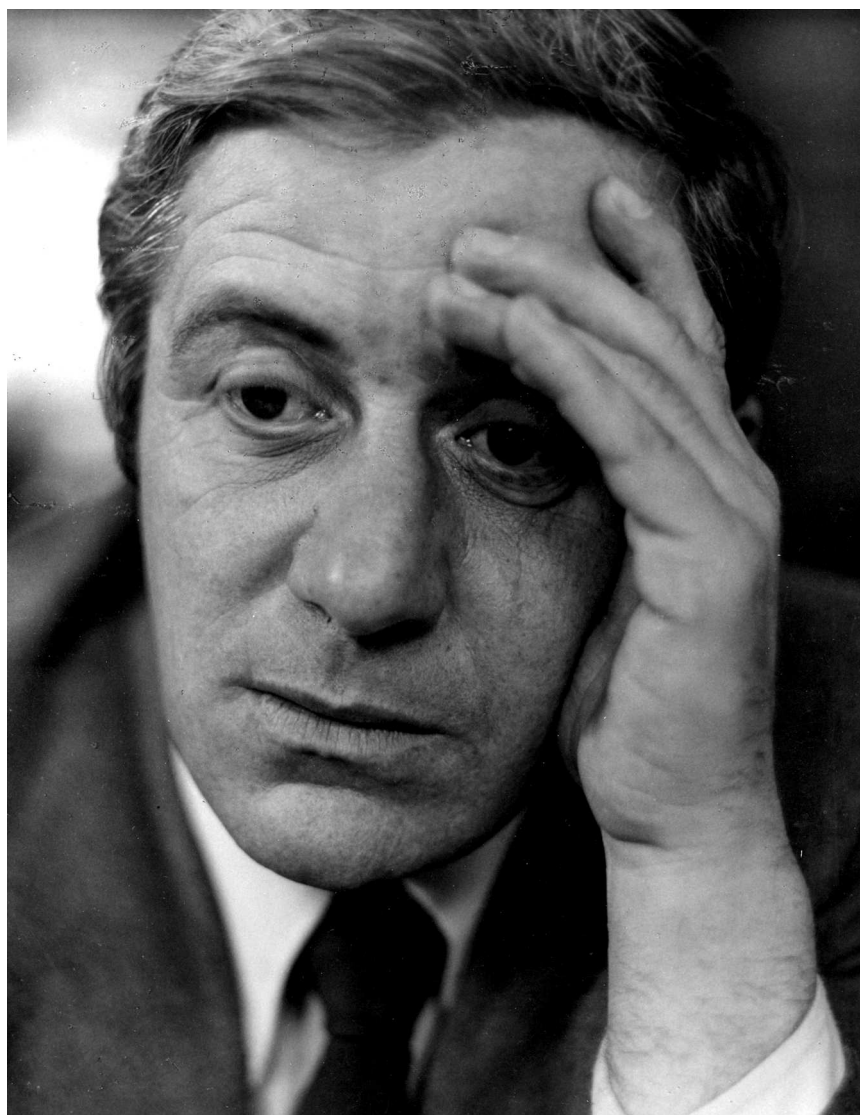
Robiliśmy ten film z głębokim przekonaniem, że jest on na przekór temu, co nas wtedy otaczało i co tak bardzo było dla nas bolesne – że nagle można z człowiekiem zrobić wszystko i to w tak demagogiczny sposób. Te rozmówki z redakcji znaleźmy bardzo dobrze, bowiem naszym największym prześladowcą nie był wcale szef kinematografii, tylko zespół Bohdana Poreby. Ludzie z „Profilu” byli psami gończymi partii. Stwarzali pewne sytuacje i jeśli partia chciała, mogła z nich skorzystać. Oni przychodzili na kolaudacje, oni wytykali wszystkie błędy, oni od razu kwestionowali, że „to nie w duchu słusznych poglądów” itd. Myśmy się ich bali jak cholera.

W tekście Bolesława Michałka „Jak powstawał «Człowiek z żelaza»” pada zdanie, że film „Bez znieczulenia” powstawał wbrew tysiącym przeszkodom...⁴

Tak, to prawda. Nikt nie chciał takiego filmu, ponieważ nie miał on tego, co w polskiej kinematografii władza przełknęła. Otóż nie było w *Bez znieczulenia* wielkich obrazów, przenośni, np. że ktoś kona na śmietniku, a w kościele krzyż wisi do góry nogami... Te symbole zostały zaakceptowane, ponieważ podlegają prawom sztuki i można je różnie interpretować. Natomiast co „goniła” cenzura, partia, wydział kultury? Najbardziej dialogi. A dlaczego? Dlatego że w dialogach wyraża się ideologia. Każda ideologia jest wyrażona słowami. W związku z tym z ekranu nie mogły paść pewne zdania, pewne słowa. Nawet jeżeli miałyby być one wygłoszone przez przeciwników naszego ustroju. Nie mogło paść z ekranu np. stwierdzenie, że Związek Radziecki jest winien zbrodni katyńskiej. Nawet gdyby potem była scena, która udowadnia, że to jest nieprawda. Takie zdanie w ogóle nie wchodziło w rachubę. Był cały szereg tego rodzaju zdań i zwrotów. Natomiast można było szukać najrozmaitszych sposobów na polemizowanie z ideologią poza słowami, dlatego też polskie kino zyskało na filmowości. Zrobiło się o wiele bardziej obrazowe niż inne kinematografie, np. czeska. Z dwuznaczności obrazu można było stworzyć całą grę pomiędzy polityką i prawdą historyczną.

W *Bez znieczulenia* natomiast nie było tych obrazów, dlatego że tu się o wszystkim mówi. Ten film był jawną próbą powiedzenia, jakie stosunki panują w Polsce. Nie było już żadnych przenośni, żadnych obrazów, żadnego artystycznego kina. Chciałem opowiedzieć wprost, w jaki sposób człowieka się wykańcza.

Na tym właśnie polegała cała trudność: w jakim stopniu te dialogi mogą się prześliznąć, w jakim stopniu te rozmowy są możliwe do zaakceptowania przez cenzurę. Przyczepiano się do wszystkiego. W naszym kraju tak właśnie było, że kwestionowano wszystko, ale pewnego dnia decydenci albo się już zmęczyli, albo znudzili, albo zapomnieli, albo ktoś się upił i wydał jakieś decyzje. Ten system nigdy nie był spójny. To była jedna z przyczyn, dla których filmy takie jak *Bez znieczulenia* przechodziły jednak przez sito kolaudacji i cenzury. Ludzie chcący przedstawić nas, którzy tworzyliśmy tamtą epokę, jako zaprzędanych systemowi, robią błąd. Gdybyśmy mieli ambicję tkwienia w komunizmie, to nasz kraj w pew-



Zbigniew Zapasiewicz w *Bez znieczulenia*, reż. Andrzej Wajda (1978)

POSTAWA MILCZĄCA

nym momencie nie wydałby „Solidarności”. Staraliśmy się robić filmy, które we właściwą stronę pchały ten kraj. Inni pisali czy działali w opozycji. To wszystko w jakiś sposób dopełniało się. Jeżeli w pewnym momencie robotnicy mogli spotkać się z Michnikiem czy z Mazowieckim, to znaczy, że musieli mieć z nimi wspólny język. Myślę, że ten język wytworzył się dzięki pismom literackim, dzięki literaturze, dzięki filmom. W tej chwili o tym się nie pamięta, a myśli się właśnie: „sługi systemu”. Pytam: co byłoby z tym krajem, gdybyśmy my nie wzięli w tym wszystkim udziału? Niestety, które obserwuję teraz, polega na tym, że tak mało ludzi bierze udział w kształtowaniu państwa.

Czy redakcja, w której pracuje Jerzy Michałowski była wzorowana na jakiejś rzeczywistej redakcji?

W jakiejś mierze tak; wychodziła wtedy taka szemrana gazetka... Głównie jednak mieliśmy przed oczami naszych kolegów z zespołu filmowego Poręby.

Zauważyłam w „Bez znieczulenia” pewne niedookreślenie miejsc, dosyć konsekwentne. Nie wiemy, jakie to miasto, można się domyślić, że to Warszawa, nie znamy nazwy redakcji...

Dlatego że ile razy pojawiały się prawdziwe nazwy, miało to złe konsekwencje. Trzeba było być bardzo zręcznym, nie dawać żadnego pretekstu, żeby ktoś nie zapytał, czy ta redakcja rzeczywiście taka jest.

Czy pamięta Pan jakieś szczególnie trudne momenty podczas kręcenia tego filmu?

Były od początku do końca. Częściowo dlatego, że był to film dialogowy, nie w moim duchu, oparty całkowicie na aktorach. Obawiałem się, że powstanie z tego film telewizyjny. To była główna trudność. Martwiło mnie także, że to jest takie pomniejszone, takie obyczajowe. Bałem się tego, bo to nie jest mój lwi pazur.

Bez znieczulenia robiliśmy dosyć szybko. Po pierwsze dlatego, że ja wtedy w ogóle starałem się jak najszybciej robić każdy film. Uważałem, że tuż za rogiem czeka na mnie następny. Po drugie, sądziłem, że jeśli film kręci się szybko, wówczas narzuca się mu pewien rytm życia, który fotografuje się na taśmie i jest widoczny potem na ekranie. Poza tym myślę, że w tamtych czasach robienie takich filmów mogło być obserwowane przez służby specjalne. Na ile, trudno mi powiedzieć. Z tego powodu szybko przemieszczaliśmy się z miejsca na miejsce i nie zostawialiśmy po sobie śladu. Tak było zwłaszcza przy *Człowieku z marmuru*. W *Bez znieczulenia* ten zwawy rytm szczególnie dobrze oddziaływał na aktorów i to znalazło swój wyraz.

Miał też znaczenie fakt, że był to dobrze zorganizowany, nietrudny film. Znaleźliśmy mieszkanie na Saskiej Kępie, gdzie robiliśmy większość zdjęć. Niczego nie kręciliśmy w studio, poza scenami w telewizji. Nie pamiętam, gdzie realizowaliśmy sceny jury, ale na pewno nie w żadnej redakcji. Gdybym robił zdjęcia w konkretnej redakcji, zaraz patrzyliby mi na ręce.

W tekście o „Bez znieczulenia” w albumie o pańskich filmach pisze Pan, że ten film był w wielu miejscach improwizowany. W których?

Dowodem na to jest Krysia Janda, która „zapomniała” wszystkie dialogi...

ROZMOWA Z ANDRZEJEM WAJDĄ

I z pewnością scena wyjścia Jerzego Michałowskiego z sądu.

Tak, ale też i scena Jerzego z Ewą w kuchni. Ona ma taką siłę, ponieważ aktorzy świetnie znali ten tekst. Natomiast mnie udało się stworzyć taką sytuację, w której każda próba gestu, słowa trafia na nieporozumienie. Nie ma szans, żeby ci ludzie się porozumieli. Trudno było napisać taki dialog, dlatego aktorzy w dużej mierze improwizowali. Dialogi, które dokładnie są przeniesione ze scenariusza Agnieszki, to te na kolegium redakcyjnym i w sądzie. Natomiast w momentach kiedy Jerzy jest bardziej refleksyjny, więcej pozwoliłem zaistnieć Zapasiewiczowi, a dialogów użyć oszczędniej.

Wspominał Pan na konferencji prasowej, która odbyła się po „Bez znieczulenia”, że podczas kręcenia sceny wyrywania zęba był pan w stanie bardzo silnego napięcia... Teraz te sceny wydają mi się zbyt karykaturalne.

Przerysowane?

Tak. Nie wydaje mi się, żeby to był dobry trop, iść w taką stronę.

Ale sama kreacja Emilii Krakowskiej jest wspaniale ironiczna.

Nie myślę tutaj o aktorach, bowiem to nie ich domena. Myślę o sobie samym, że za daleko się posunąłem...

Zmieniając temat: jak na Pana filmy „Bez znieczulenia” ma dość oszczędną oprawę muzyczną. Znak czasu?

Nie, nie. To jest fantastyczna historia. Chciałem, żeby muzykę do tego filmu napisał Stanisław Radwan. Ale on wciąż to odkładał, chciał najpierw zobaczyć materiał. Po jego obejrzeniu powiedział jednak: *Po co ci muzyka? Przecież tu żadnej muzyki nie może być!* Ja pytam zdziwiony: *Co się stało? Dlaczego?* – a on na to: *Widzisz przecież, że Agata ma na uszach słuchawki i słucha czegoś. To jest muzyka w środku, więc po co ci muzyka?* W ten sposób się wykręcił, a ja doszedłem do wniosku, że jakakolwiek muzyka towarzysząca temu filmowi by go oswajała. Robiłaby go bardziej strawnym. A to nie było moim celem.

Rola Krystyny Jandy jest bardzo mocnym punktem tego filmu... Daje mu jakiś inny wymiar.

Tak! Fantastyczna rola... Janda stworzyła tutaj rzecz samą dla siebie, nadzwyczaj wyrazistą. Właśnie dzięki temu, że zaparła się, żeby nic nie mówić. Gdyby odezwała się, byłaby jedną z tych wszystkich „gadających głów”, nie grałaby tak wyraziście.

Scena, w której Agata siedzi z Jerzym na kanapie, była zainspirowana pewnym zdjęciem z wystawy pt. *Rodzina człowieka*, którą widziałem w Zachęcie w 1959 roku⁵. Fotografia ta wyglądała tak: na łóżku leży Murzyn i patrzy w sufit. Na brzegu tego łóżka siedzi kobieta i ogląda paznokcie. Takiego obrazu samotności, jaki był na tym zdjęciu, nigdy przedtem nie widziałem. Przy *Bez znieczulenia* miałem okazję, żeby je wykorzystać. Jest z tego fotos Renaty Pajchel.

Bolesław Michalek pisał też, że przywiązywał Pan do „Bez znieczulenia” wyjątkowo dużą wagę i stąd Pana rozczarowanie po porażce tego filmu w Cannes...⁶

Może aż tak to nie było... Miałem świadomość, jaką rolę odegrał ten film w Polsce i wiedziałem, po co go robię. Nie spekulowałem. *Bez znieczulenia*

POSTAWA MILCZĄCA

zostało wysłane na festiwal w Cannes. W Polsce często bywało tak, że film najpierw był maglowany, przerabiany, męczony, a potem nagle wystawiano go na jakieś międzynarodowe festiwale. Kryły się za tym spekulacje władzy tego rodzaju, żeby mieć potwierdzenie negatywnej opinii, jeśli film nie zdobędzie żadnej nagrody. Czasami było też i tak, że potwierdzenie chcieli mieć ci, którzy pomagali ten film „przepchnąć”.

Mówił Pan kiedyś o tym, że czuł Pan, że ten film jest niedoceniony.

Myślę, że odegrał rolę, którą miał odegrać. Obejrzel go ludzie, którym był potrzebny. Dużo osób czuło się skrzywdzonych bez szczególnego powodu. Nie tylko ci, którzy tworzyli sprzeciw, ale myślę, że też i ci w sferach partyjnych.

Czy był Pan zadowolony z reakcji krytyki na ten film?

Nie przeczytałem recenzji.

One głównie szły w dwie strony, że albo jest to film o miłości, albo że polityczny. Może ci, którzy pisali o miłości, chcieli mnie zasłonić...

Nigdy Pan nie czyta recenzji ze swoich filmów?

Nigdy. Ale mi opowiadają.

Interesuje mnie, jak z perspektywy ocenia Pan „Bez znieczulenia”?

Nie jest to mój ulubiony film. Zrobiłem go z głębokiego przekonania, że trzeba ten film zrobić. Pracując z młodymi ludźmi w Zespole „X” zacząłem upodabniać się do nich, dzięki nim zrodziło się we mnie przekonanie, że trzeba taki film nakręcić. Gdyby nie Agnieszka, nie miałbym przecież takiego scenarzysty. Myśmy się już wtedy zaprzyjaźnili, chociaż na początku nasze stosunki układały się dość chłodno, ponieważ ona myślała, że szybciej się jej uda. Potem Zbyszek Kamiński napisał scenariusz do *Panien z Wilka*. Powstała wtedy między nami prawdziwa wspólnota. Robiłem wówczas dużo filmów i potrzebowałem tych młodych ludzi.

Czy Pan uważa „Bez znieczulenia” za film reprezentatywny dla nurtu kina moralnego niepokoju?

Myślę, że tak. Powiedziałbym nawet, że wykreował inne filmy tego nurtu.

W wielu opracowaniach historii kina polskiego tamtych lat pojawia się jednak opinia, że film ten był raczej marginalny dla nurtu, który tworzyli wtedy młodzi ludzie...

Nie, ja bym tak nie mówił. Myślę, że *Bez znieczulenia* można swobodnie postawić obok takich filmów, jak *Kobieta samotna*, *Wodzirej*, *Wielki bieg*. Nie zgadzam się też z częstą opinią, że tamto kino straciło filmowość na rzecz służby społecznej... Przecież nigdzie nie było powiedziane, że to jest jedyna droga, którą może iść polskie kino!

Kiedy zobaczyłem pierwszy raz film Zanussiego *Struktura kryształu*, byłem zdumiony, ponieważ po raz pierwszy ujrzałem inteligencję polską na ekranie. Nigdy by mi nie przyszło do głowy, że można zrobić film wyłącznie o takich

ROZMOWA Z ANDRZEJEM WAJDA

ludziach. Dotąd sądziłem, że jedyny temat to ten, który przedstawiła „polska szkoła”. Zanussi mnie zachwycił. Zdałem sobie sprawę, że kino idzie w zupełnie inną stronę, że ci ludzie szukają jakiegoś innego tematu.

Często można się spotkać z oceną, że filmy kina moralnego niepokoju były zrozumiałe tylko w swoim czasie, że są raczej dokumentem czegoś niż filmem. Czy Pan się zgadza z taką opinią?

Musiałbym te filmy obejrzeć na nowo... *Kobieta samotna* nie jest takim filmem. Przede wszystkim dzięki kreacji Marii Chwalibóg. To jest film, który przekracza ramy tego nurtu.

A „Bez znieczulenia”?

Można by tak powiedzieć. Ale na przykład *Wodzirej* jest filmem pełnym życia. *Przesłuchanie* – wielkie dzieło. O jakich filmach moglibyśmy tak wtedy powiedzieć? Właśnie o *Bez znieczulenia*, *Kung-fu*, *Indeksie*. Trzeba też pamiętać, że filmy te w jakiś sposób ukształtowały inteligencję, do której myśmy się wtedy odwoływali. Być może z punktu widzenia historii kina jest to sprawa drugorzędna. Muszę powiedzieć, że mieliśmy świadomość, że odgrywamy społeczną rolę i jesteśmy w większym stopniu spadkobiercami Stefana Żeromskiego niż Marcela Prousta. To przekonanie było analogiczne do powoływania się polskiej szkoły filmowej na tradycję romantyczną.

Kto robił czołówkę do „Bez znieczulenia”?

Andrzej Mleczko. A afrykańskie zdjęcia są Rysia Kapuścińskiego.

Napisy początkowe i stukot maszyny do pisania czy teleksu, przywodzą na myśl czołówkę Zespołu Filmowego „Kadr”.

To jest pisane na maszynie, ponieważ jest o dziennikarzu. Dwa lata wcześniej użyłem maszyny do pisania w *Biesach* w scenie spowiedzi Stawrogina. Na balkonie teatru siedział człowiek i stukał na maszynie podczas każdego słowa bohatera. W ten sposób spowiedź Stawrogina stawała się zeznaniem na policji. Wszyscy wtedy dobrze to rozumieli.

Ta czołówka zwraca uwagę na słowa, na sam akt pisania. Słowa spełniają w tym filmie rozliczne funkcje. Na przykład, kiedy Michałowski mówi o twarzy płonącego mnicha buddyjskiego, to my potem widzimy jego spaloną twarz.

Tak, to nie jest przypadek. Zresztą od tej sceny w telewizji zaczynaliśmy chyba kręcić.

Tak, tak wynika z notatek w Archiwum. Tę sekwencję telewizyjną realizował kto inny...

Nie, to się wtedy tak nazywało, że realizował. Realizator musiał przy tym być. Wzięliśmy ekipę telewizyjną. Użyłem nazwiska realizatora – tego, który siedzi w kabinie i montuje.

Po bardziej wnikliwych obserwacjach można też stwierdzić, że akcja filmu może obejmować dwa lata – tak wynika z zestawienia scen jesiennych i wiosen-

POSTAWA MILCZĄCA

nych. Znane są przypadki świadomego wykorzystania przez Pana zmiany pór roku, np. w późniejszych „Pannach z Wilka”. Czy w przypadku „Bez znieczulenia” też było to zamierzone?

Być może robiłem w tym czasie coś innego i przerwałem zdjęcia, aby rozpocząć je o innej porze roku. Gdyby rzeczywiście tak było, wyszłoby nawet lepiej, akcja filmu trwałaby dłużej.

Przy okazji pracy nad „Smugą cienia” zapisał Pan, że „każdy następny film zaczyna się zawsze od ostatnich scen poprzedniego. To sprawdzona reguła”⁷. „Człowiek z marmuru” kończy się na korytarzach Telewizji, a właśnie w telewizyjnym studio rozpoczyna się akcja „Bez znieczulenia”. „Panny z Wilka” zaczynają się natomiast od słów „Śmierć... Śmierć pokrzyżowała Jurkowi wszystkie plany...”

Miałem na myśli to, że kiedy zaczynam kręcić, to niczego więcej nie nauczyłem się od chwili ukończenia poprzedniego filmu. Zaczynam tak samo, jak skończyłem i dopiero po tygodniu zaczyna powstawać coś oryginalnego, nowy film. Zawsze mnie gnębiło, że nie możemy pierwszego dnia zacząć inaczej, od razu z nowej beczki. Chodzi tu o stylistykę zdjęć, o fakt, że dopiero, gdy robi się film przez jakiś czas, to treść narzuca formę, która będzie odpowiednia dla danego filmu. To dotyczy warsztatu.

Mam wrażenie, że postacie odtwarzane przez tych samych aktorów w różnych Pana filmach jakoś się ze sobą łączą. Postaci redaktorów grane przez Bogusława Sobczuka w „Człowieku z marmuru” i w „Bez znieczulenia” czy fakt pojawienia się Jerzego Radziwiłowicza jako studenta Michałowskiego. W jednym z wywiadów powiedział Pan, że „Bez znieczulenia” miało być „Synem z gipsu”. Radziwiłowicz wysuwa się z grupy studentów niemalże jak duch. Duch Maćka Tomczyka? Birkuta?

W naszym kraju kinematografia nie jest szerokim środowiskiem. W grupie przyjaciół robiących film lubimy się odwoływać do tych samych osób, które już znamy, które okazały się naszymi sojusznikami. W tamtych czasach ważne było też, żeby nie nadziać się na ludzi, którzy piszą donosy. Trzymaliśmy się więc w swoim gronie. To nie było bez znaczenia. To prawda, że Radziwiłowicza w *Bez znieczulenia* zauważa się. Nie dałem mu jednak żadnej szansy, gdyż nie miałem materiału. Bardzo chciałem spotkać się z nim na planie. Musiałby być jakąś opozycją w stosunku do Michałowskiego. A jak on mógł być jego opozycją, skoro Jerzy miał samych wrogów? Może mógłby go raczej wspierać, ale skoro mieliśmy Agatę, trudno było dokładać jeszcze jedną osobę.

Ale to chyba nie jest przypadek, że aktor, który grał Birkuta, na chwilę się tu pojawia.

Tak, to prawda. To nie było tak, że on się wkręcił do tego filmu, bo musiał zarobić na dniówkę.

Nie mogę rozszyfrować, którą piosenkę Wojciecha Młynarskiego wykorzystał Pan w tym filmie...

Młynarski napisał tę piosenkę specjalnie dla mnie. Jest ona dokładnym streszczeniem tego filmu. Muzykę napisał Jerzy Derfel, który zresztą grał na pianinie w czasie programu telewizyjnego, w którym występuje Michałowski.

ROZMOWA Z ANDRZEJEM WAJDĄ

Mam wrażenie, że w tym filmie ludzie dzielą się na tych, którzy mówią i którzy nie mówią. A ci, co mówią, mają rację. Michałowski w telewizji na początku mówi dużo. W scenie w sądzie nie mówi już niczego i nikogo chyba jego zdanie też nie interesuje. Coś tu chyba jest na rzeczy z tym mówieniem.

Tak, temu cały ten film jest poświęcony, że albo ci udzielią głosu, bo masz dostęp do telewizji, albo ci powiedzą, że telewizja ci nic nie pozwoli mówić. A w sądzie Jerzy nie ma już nic do powiedzenia, gdyż rozumie, że wobec totalnego kłamstwa jest totalnie bezradny. Przypominam sobie swoje uczucia z tego czasu. Jeżeli kłamstwo przybiera takie rozmiary jak to, co potrafił zrobić Filipiński, jak to, co potrafiła robić w tym czasie prasa, jak to, co fabrykowano w gazetach, to już nie ma co mówić. Tak samo ta nieuczciwa żona – chciałem przez to powiedzieć: jeżeli tak postępuje państwo, to tak postępują też i obywatele. Że jedno idzie z drugiego.

Czyli diagnoza współczesności.

Tak. Tak to wtedy odbieraliśmy. Nie tylko kłamią, ale jeszcze odbierają ci głos, bo nie wpuszczają cię do telewizji, nie drukują cię, nie pozwalają ci robić filmu! Zabierają ci głos i zostaje tylko to, co oni mówią. W takiej sytuacji możesz przyjąć tylko milczącą postawę. Michałowski nic nie mówi, bo wiem rozumie, że wszystko jest już powiedziane. Druga strona ma prawo do mówienia wszystkiego, wobec tego ty bronisz się milczeniem.

Warszawa, maj – grudzień 2003

Rozmawiała ALEKSANDRA ZAGAŃCZYK

¹ Nad Archiwum Andrzeja Wajdy czuwa Pani Bogdana Pilichowska, której pragnę podziękować za pomoc w czasie zbierania materiałów.

² Oboje rodzice reżyserki: Irena Rybczyńska i tragicznie zmarły Henryk Holland byli dziennikarzami.

³ Były to fragmenty *Wojny futbolowej*, która w owym czasie się ukazała oraz fragmenty rozmowy Ryszarda Kapuścińskiego z Wojciechem Giełżyńskim (W. Giełżyński, *Czterokrotnie rozstrzelany*, „Ekspres reporterów” 1978, nr 6, s. 6-61).

⁴ *Bolesław Michalek. Ambasador polskiego kina. Wspomnienia i artykuły*, red. A. Helman, Kraków 2002, s. 266.

⁵ E. Steichen, *The Family Of Man*, Museum Of Modern Art, USA 1955; w Polsce wystawa pt. *Rodzina człowieka*, otwarta w warszawskiej „Zachęcie” w 1959 roku. Reżysera zainspirowała pochodząca z tej wystawy fotografia Waynea Millera. Por.: *The Family Of Man*, New York 1955, s. 129.

⁶ *Bolesław Michalek*... dz. cyt., s. 266.

⁷ A. Wajda, *Filmy*, wstęp: A. Michnik, Warszawa 1996, t. 2, s. 55.