

Wywiad z samym sobą

AUTOR: MACIEJ STROIŃSKI

■ Kiedy umarł Andrzej Wajda, koleżanka reżyserka przysłała mi krótką wiadomość tekstową: „Ale dziwnie. On był zawsze”. My, ludzie teatru, byliśmy przygotowani na jego odejście. Wyprawiliśmy mu sceniczny pogrzeb już sześć lat przed faktem. Słynny spektakl Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* obwieszczał to, co Maria Janion nazwała w innym kontekście „śmiercią paradygmatu”. Sens dzieła polegał na tym, aby przypomnieć pewnej formacji artystycznej („mistrzowskiemu pokoleniu”), że cmentarze są pełne ludzi niezastąpionych, a każda generacja – fakt znany historiografom – uważa się za ostatnie ogniwo dziejów. Streśćmy zarys akcji: pogrążone w żałobie osobistości kultury i sztuki zbierają się na ostatnim pożegnaniu wielkiego artysty kina i teatru, lecz skonsumowawszy nieświeży pasztet, dołączają do swojego mistrza i przyjaciela, lądując w piekle, by tam celebrować niezgodę na przemijanie – i jego, i własne. Demirski, był student architektury, nazwał Wajdę złośliwie „architektem naszej wyobraźni”, ale można użyć tego określenia po prostu opisowo. Owszem, Andrzej Wajda zaprojektował i umebłował polskie imaginarium – pytanie tylko, czy je również zabetonował. Przedstawienie *Był sobie Andrzej...* wypadło obłędnie złośliwie, zabawnie i błyskotliwie. Wygrało festiwal Boska Komedia, nadając rozpędu karierze swych twórców – ostatnio tymczasowo zawieszonej.

Z opublikowanego właśnie czterotomowego, liczącego ponad dwa tysiące stron wyboru (sic!) *Notesów* Andrzeja Wajdy wynika, że miał on świadomość istnienia tego spektaklu.

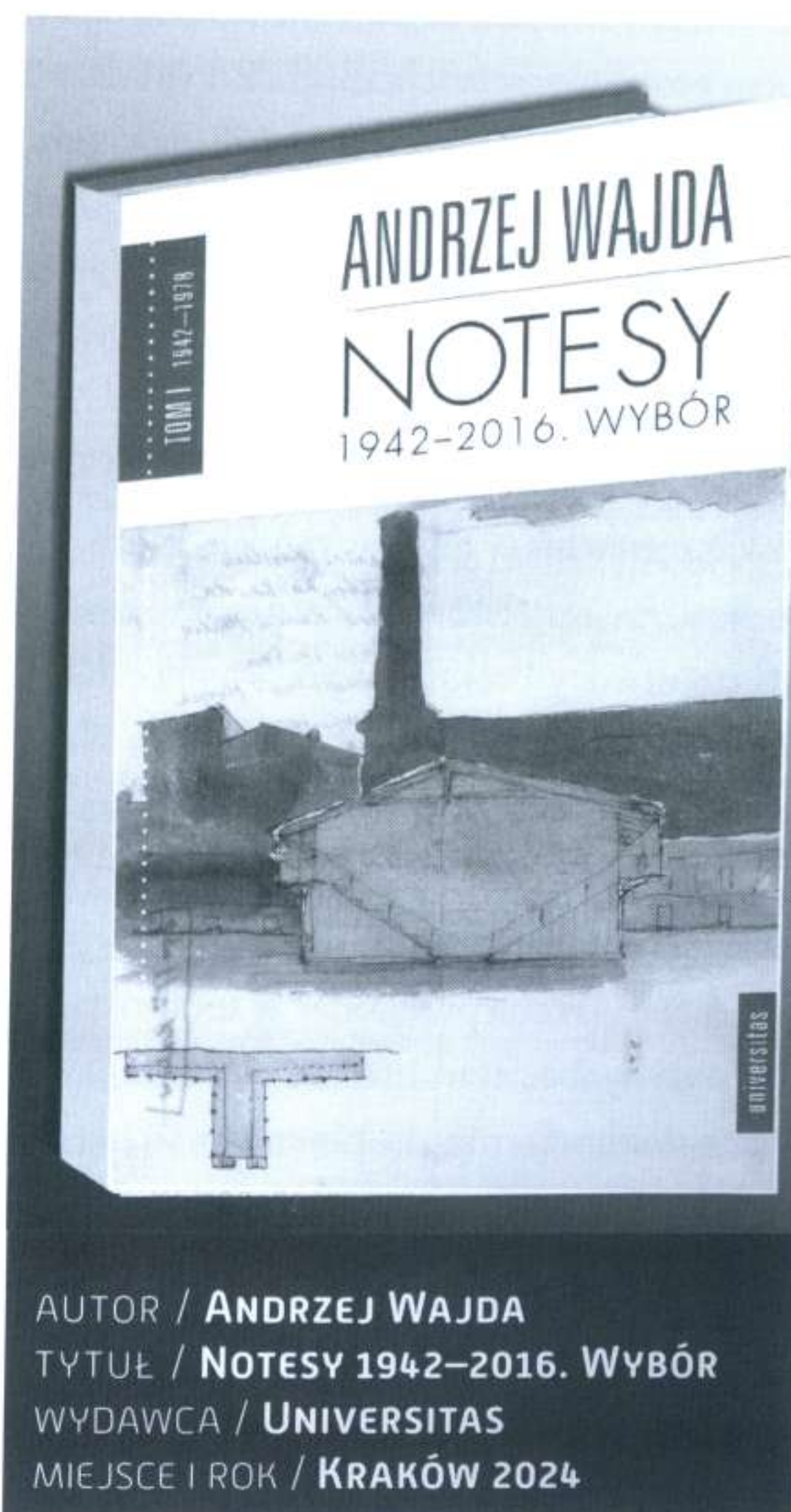
Profesor [Ryszard] Markiewicz, który doradza mi w sprawie przekazania Muzeum Manggha mego archiwum, pyta, czy Demirski i Strzępka pytali mnie o zgodę na sztukę, która jest wyraźnie o mnie. Mówię, że nie. – Ale to się nadaje do sądu, gdyż to narusza... – Może, ale oni właśnie czekają

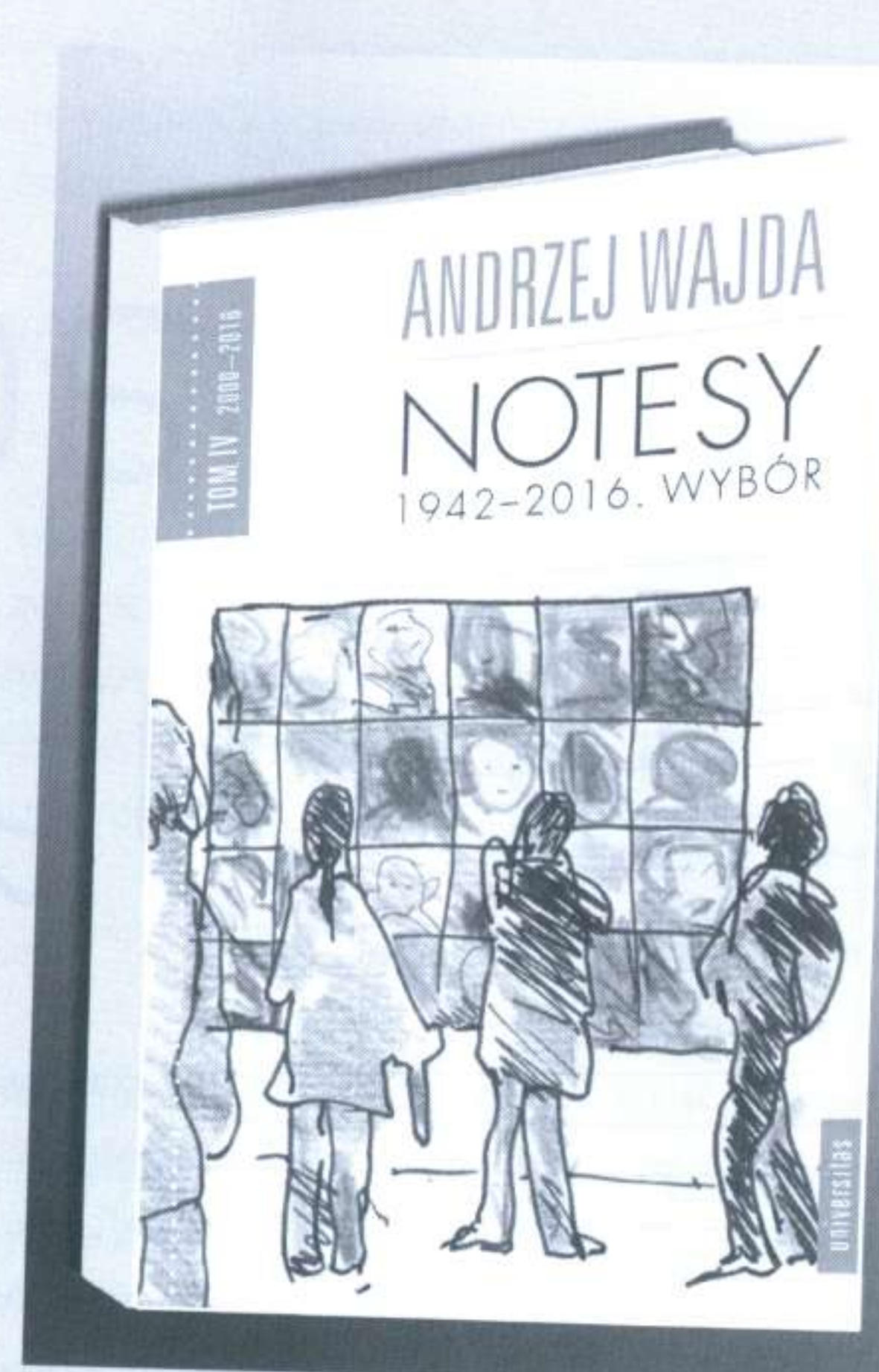
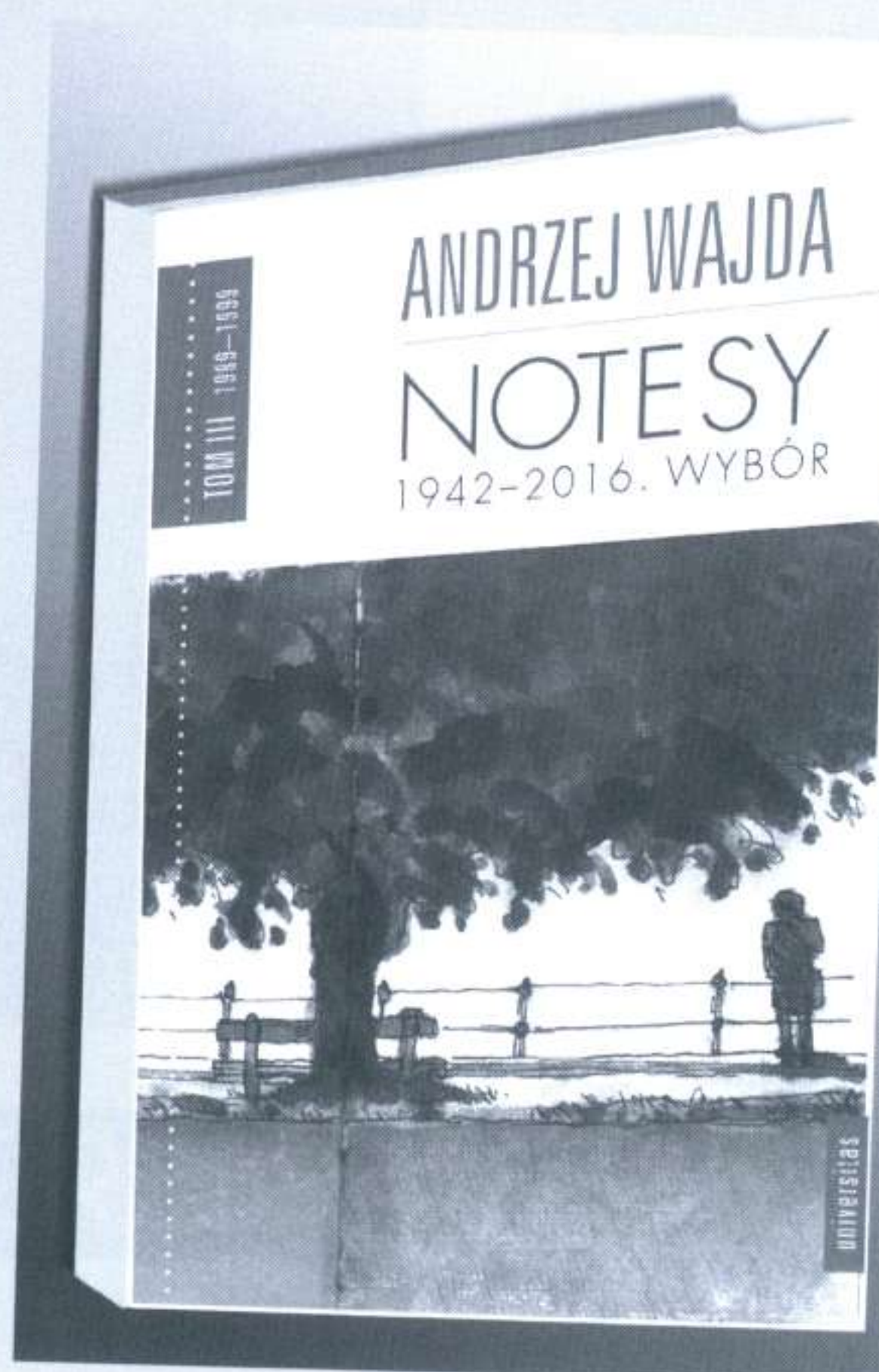
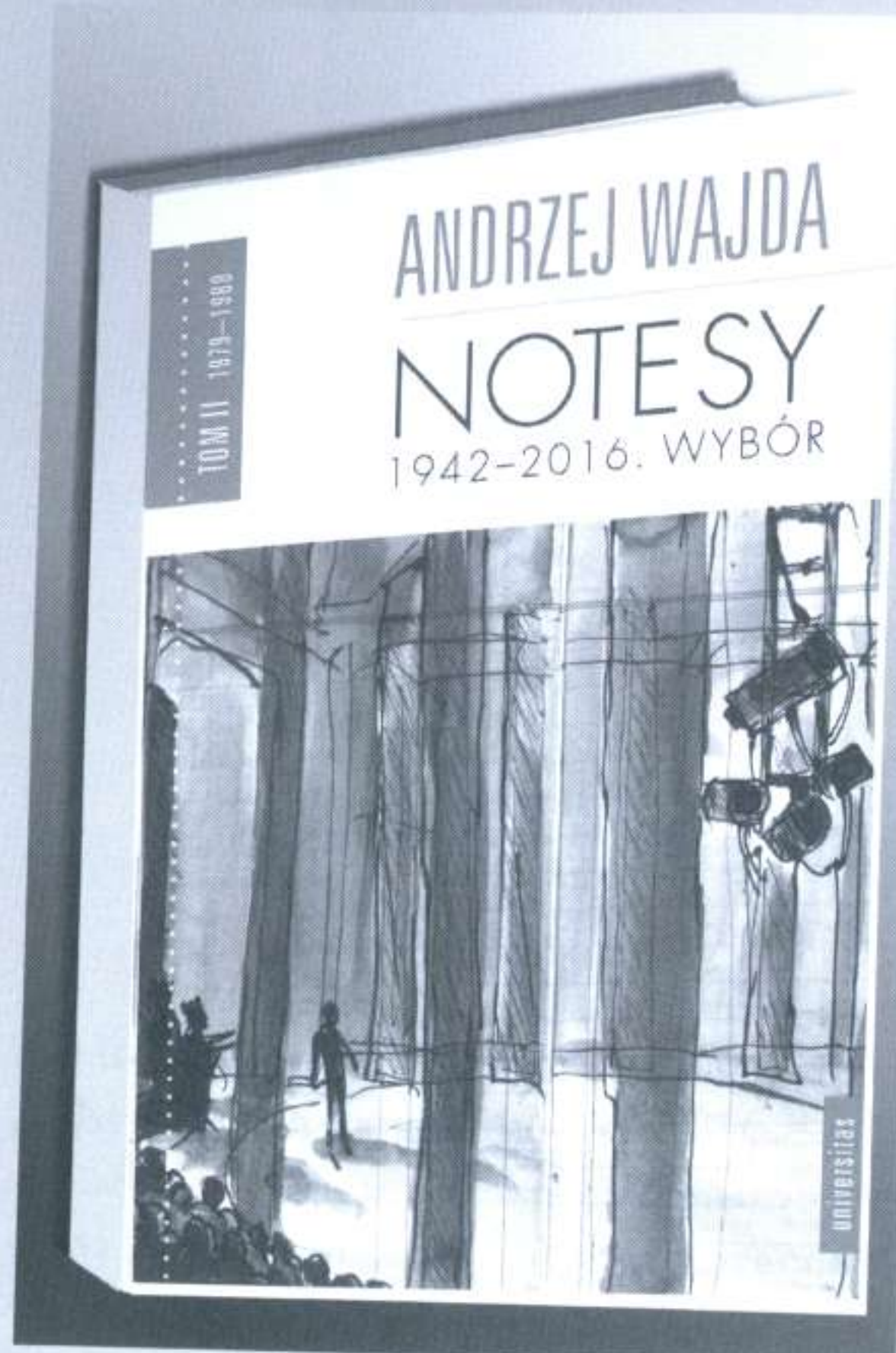
na taką moją reakcję. Dlaczego to napisali? Oni uważają, że gdyby udało im się mnie pogrzebać, wtedy zajmą moje miejsce. Sam nie zazdrościłem Felliniemu, podziwiałem go za wszystko, czego nie umiałem zrobić, dlatego siedzę na fotelu po nim w Akademii Francuskiej.

Ta krótka notatka z 21 lutego 2011 roku daje do myślenia. To, że Wajda stawia siebie na tle Felliniego, do czego uprawniają go dorobek i fotel, można jakoś tam zrozumieć; ciekawsze i zabawniejsze jest jego wyobrażenie intencji oponentów, z którego bodaj wynika, że ludzie dzielą się z grubsza na tych, którzy go podziwiają, i tych, którzy mu zazdroszczą.

Notesy Andrzeja Wajdy – niczym *Nocnik* Andrzeja Żuławskiego – są fascynującą, pożywną i wciągającą lekturą, ponieważ wyjawiają, co w skrytości ducha myślał wspaniały reżyser. Oglądamy Wajdę człowieka, nie z marmuru, nie z żelaza, tylko z krwi i kości – i, jak w życiu, różnie to wygląda. W tym też cały smaczek, że można od czasu do czasu poczuć się lepszym od kogoś zasłużonego. Zresztą na tle dzienników Tomasza Manna reżyser *Popiołu i diamentu* nie wypada najgorzej: u Wajdy nie zauważamy hipochondrii, hysterii, małostkowości i intrygantwa, tylko typowe w jego sferze urosczenia klasowe, snobizm i kompleks zbawcy narodu, nietypowy za to pracoholizm, skoro mowa o klasie zwanej onegdaj próżniaczą, a obecnie kreatywną. Gdyby wielkimi artystami zostawali wielcy ludzie, byłoby to już skrajnie niesprawiedliwe.

Notesy nie są książką do czytania, lecz do przeglądania. Lektura ciągła i chronologiczna okazuje się przytłaczająca, nużąca i nie oddaje sprawiedliwości dziełu, które i rozmiarem, i zakresem przypomina encyklopedię. Czego? Na pewno kultury polskiej XX wieku, ale również europejskiej, a wchodzi jeszcze Japonia, wiek XIX, Szekspir... (uporządkowania tego bezmiaru faktów w całościową, zajmującą nar-





rację spodziewam się po drugim, rozszerzonym wydaniu Wajdy Tadeusza Lubelskiego, współredaktora *Notesów*). Najlepiej nabyć *Notesy* w postaci elektronicznej: tak jest taniej i poręczniej. Zastosowałem tryb odczytu, którym Andrzej Celiński i Kuba Mikurda podzielili się w mediach społecznościowych: wpisywałem do wyszukiwania interesujące mnie hasła, tytuły i nazwiska (Celiński sprawdził w pierwszej kolejności samego siebie). Podobnie pracuje się dzisiaj z tzw. modelami językowymi, czyli sztuczną inteligencją, którą się „promptuje”, zadając jej coraz bardziej szczegółowe pytania. Podzielię się z Państwem plonami lektury kierowanej.

Można by powiedzieć, że zapiski Wajdy są staroświeckim, analogowym Facebookiem (krótkie wpisy) albo Instagramem (autorskie ilustracje), i to porównanie od pewnego momentu się sprawdza. Od połowy lat siedemdziesiątych Wajda, który wcześniej notował i rozmyślał tak jak Marek Aureliusz, czyli na użytek własny, nabiera świadomości, że te zapiski zapewne będą wydane. Teksty się wydłużają, bywają autotematyczne, czuć w nich tryb świadectwa, pisanie dla potomności. Zaczynają dominować zasadnicze tematy, w tym koronny: Polska.

Ogólne spojrzenie na te cztery tomy ukazuje kluczową sprawę: Wajda był człowiekiem czynu. Widać to od pierwszych wpisów (rok 1942), w których wylicza swoje bieżące prace plastyczne. Młody człowiek od razu działa i od razu w polu sztuki. Wiele w życiu osiągnął między innymi dlatego, że po prostu wiele

robił – a jeszcze więcej zamierzał. Na każdy zrealizowany przezeń film przypadało około pięciu tylko planowanych. *Notesy* są, poza wszystkim innym, rejestrem i cmentarzyskiem projektów artystycznych. Przykładowo, Wajda miał kręcić *Blaszany bębenek*, *Bouvarda i Pécucheta*, *Przedwiośnie*, *Krzyżaków*, *W Ameryce* (według Sontag, o Modrzejewskiej, z Jandą) i *Jądro ciemności*. Co łączy te tytuły? Źródło: literatura.

Większość filmów Wajdy powstało na podstawie scenariuszy adaptowanych, które często pisali mu inni twórcy. Ekranizował „najcelniejsze utwory literatury polskiej” (z deklaracji programowej w serii „Biblioteka Narodowa”). Wielbił literaturę, ale jej nie uprawiał – nawet, a może zwłaszcza w swoich prywatnych zapiskach. „Ja muszę pisać, to jest wprost konieczne. Trzeba przełamać w sobie ostatnie skrupuły wobec tzw. literatury. Może jest to objaw dochodzenia do pewnego światopoglądu” (8 listopada 1948). Zgodnie z tą wczesną autodeklaracją wypada przyznać, że *Notesy* nie są dziełem pisarza – i tym lepiej dla nich oraz dla nas czytelników. W *Notesach* obserwujemy odwrotność przerostu formy nad treścią: absolutną dominację treści, za którą trudno nadążyć. Autor nie popisuje się stylem, nie filozofuje, a tylko zdaje relację ze swoich małych i dużych dokonań. Wprost nie chce się wierzyć, że jeden człowiek tyle w życiu zdziałał.

Wajda prowadził zapiski nie po to, by spełniać się twórczo – to udawało mu się z nadatkiem na polu reżyserii filmowej i teatralnej. Nie pisał ich też z potrzeby serca, a żeby

zwierzać się i wywnętrzać. Gromadził notatki pomocniczo, aby porządkować w głowie i na papierze bezlik idei twórczych. Potem były mu przydatne, gdy chciał wrócić do zarzuconych projektów. Potrzeba prowadzenia tych zapisków wydaje się oczywista: u kogo tyle się dzieje i w życiu, i w umyśle, temu potrzeba ekranu, na który może rzutować nadmiar witalności.

Aparat krytyczny książki jest, zgodnie ze swoją nazwą, niebezkrytyczny. Jeden drobny przykład z samego początku. Przypis na stronie dwudziestej do notatki o treści „jw.” (chodzi o pracę nad polichromią kościoła bernardynów w Radomiu) oburza się, że młody Wajda nie wspominał o wywózce radomskich Żydów, o której nie mógł nie wiedzieć. Oburzenie zrozumiałe, a jednak na wyrost. Bo jak by to wyglądało? „Polichromia. Jw. Jw. Likwidacja getta. Polichromia. Jw. Jw.”? Takie już prawo prywatnych zapisków, że wolno w nich wszystko.

Subiektywność Wajdowskiej narracji zachęca do tego, by przy jej lekturze kierować się własnym gustem. Co mnie najbardziej zajmuje w *Notesach*? Psychopatologia życia teatralnego; język, którym polski dwudziestowieczny inteligent mówi do samego siebie; *Panny z Wilka*; Kraków; teatr; Stary Teatr; Jarosław Iwaszkiewicz; Japonia; Jerzy Andrzejewski; Krystyna Janda; Stanisław Barańczak; opinie Wajdy o cudzych spektaklach; no i, oczywiście, plotki. Co mnie nie interesuje: polityka; Polska; pracobolizm reżysera; jego rozliczne spotkania z istotnymi ludźmi; i jego prywatne sprawy (niewiele ich znajdujemy). Mój kolega

pyta plik PDF tej książki o Krzysztofa Zanussi, młodych artystów scen polskich i warsztat reżyserski.

Jeśli przy lekturze zapisków prywatnych zastosować domniemanie szczerości, powiemy, że Wajda był szczególnie baczny widzem teatralnym, który miał swoje zdanie i nie wahał się go wyrazić. Jego opinie okazują się tym bardziej ważne, że ferował je nie tylko *arbitr elegantiarum*, ale też sam praktyk, znawca tematu. Och, gdyby tak wyglądały nasze recenzje teatralne!

Lulu w Starym Teatrze [w reżyserii Michała Borczucha]. Takiego gówna nie widziałem w Starym od 1946 roku. Reżyseria amatora, jakby w życiu nie był w teatrze. Aktorzy grają jak w serialu telewizyjnym. Lulu to amatorka, która wygląda na czterdziestkę, co oznacza, że to opowieść o prostytutce. Publiczność gapi się na scenę jak barany, bez udziału w tym, na co patrzy. Ożywia się, kiedy widzi parodię „Tańca z gwiazdami”. Nikt mnie nie zmusi do powrotu na salę po przerwie. To krytycy jak Pigmalion stworzyli reżyserów i zakochali się w nich jako we własnej kreacji. Nie muszą patrzeć na scenę, w ogóle nie muszą przychodzić do teatru, bo wiedzą po nazwisku, że znów powstało coś wyjątkowego... Recenzenci nie są dziś krytykami, ale kreatorami.

[10 stycznia 2008]

Podzielam intuicję Andrzeja Wajdy, że spektakle Michała Borczucha to – jak wyżej. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, stwierdzimy jednak, że twórczość Borczucha ma przynajmniej ten walor, że jest bezideowa, ale nawet ta zaleta okazuje się poniekąd wadą, bo w jego wypadku kończy się artystostwem. Jak widać, Wajda osądza nie tylko dzieła, ale również ich recepcję. Szczególnie obrywa się Romanowi Pawłowskiemu, z którym autor *Notese* nawet wprost polemizował na łamach prasy (7 stycznia 1999). Zarzuca mu to, co dziś nazywamy polityką tożsamości.

Warlikowskiego docenia Wajda na przykład za *Oczyszczonych* i *Tramwaj zwany pożądaniem*, ale zarzuca mu wtórność i imitowanie wzorów zachodnioeuropejskich. Dzisiaj trudno byłoby postawić taką tezę, bo Warlikowski już nie imituje Zachodu, tylko sam nim jest i sam jest imitowany.

Świetnie czyta się o tym, że Andrzej Wajda nie może znaleźć numeru telefonu Magdaleny Cieleckiej, albo takie zdania: „19.00 spotkanie z Isabelle Huppert. Wieczorem w kinie *Gremliny*” (22 lutego 1985; fragment godny słynnego Kafkowskiego: „Niemcy wypowiedziały Rosji wojnę. Po południu szkoła pływania”). Ciężko natomiast wybaczyć taki oto

kwiatek: „Nasza gospodyni przeplakała cały dzień z powodu śmierci [księżnej] Diany. Trudno zrozumieć, co jest powodem, że ta okropna babina zdobyła serca tłumów” (3 września 1997), albo sformułowaną dwa miesiące później agresywną opinię o skądinąd pociesznej komedyjce *Szczęśliwego Nowego Jorku* (9 listopada 1997). Docenimy, że choć ludzie poważni zwykli performować nobiliwe *désintéressement* wobec zjawisk typu księżna Diana czy filmy Zaorskiego, Andrzej Wajda nie obawiał się jawnej konfrontacji.

Niektórzy omówieni (choćby Beata Tyszkiewicz i Daniel Olbrychski) mogli się tego spodziewać, zresztą wszystko jedno, bo zmarłym chyba nie wytacza się procesów. Czy z kolei Żuk Opalski przypuszczał, że nie zostanie ani obsmarowany, ani opisany, ani wspomniany – nawet w przypisie?

Notesy Wajdy są, oczywiście, wspaniałym przyczynkiem do wykładni jego własnych utworów, bo przynoszą coś, co dziś nazywamy *making of*. Bardziej niż *Biesy* ze Starego Teatru, najslawniejszy spektakl Wajdy, interesuje mnie na przykład japońska *Nastazja* z Tamasaburō Bandō, wybitnym wykonawcą ról kobiecych (*onnagata*). Na długo przed tym, kiedy podjęli współpracę, Wajda notuje:

Godz. 13.00 pierwsze przedstawienie dnia, a w nim Tamasaburō Bandō (bardzo znana rodzina kabuki) jest najbardziej naturalną, naprawdę swobodną, dystygowaną kobietą. Głos całkowicie imituje niski, piękny i bardzo ciekawy głos kobiety. Słysząc go nawet mówiącego szeptem w tym monstrualnie wielkim teatrze. Jego gesty są wyobrażeniem o kobiecie idealnej, ale są naprawdę kobiece. Gdyby nie wiedzieć o nim przed wejściem na salę – iluzja byłaby absolutna, i to właśnie jest celem jego gry! Dokonać niemożliwego, a nie „przymrużyć oko”.

[8 lipca 1980]

Ich pierwsza rozmowa: „20.00 spotkanie z Tamasaburō Bandō. Tamasaburō robi na mnie wrażenie rośliny, kwiatu. Jak można reżyserować kwiat? Można tylko podziwiać” (3 listopada 1987). „Bóg stworzył najpierw mężczyznę, później kobietę, ale nie był zadowolony i po jakimś czasie musiał stworzyć jeszcze Tamasaburō” (25 stycznia 1989). Bandō ostatecznie zagrał w *Nastazji* Wajdy: i Myszkina, i *Nastazję* – i w teatrze, i w filmie.

Gdy 22 listopada 1988 czytamy o pierwszej próbie *Hamleta* z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli tytułowej: „Ograniczona obsada – 13 aktorów”, widzimy, ile się zmieniło od tamtych czasów, i nie chodzi o brak dopisku „i akto-

rek”, ale o liczebność grupy. Dziś trzynastoro osób na scenie to już monstrualny ensemble.

Gdy Wajda dowiedział się, że przyznano mu Oscara za całokształt twórczości (20 stycznia 2000; 28 marca 1976 zastanawiał się, co zrobić, by otrzymać tę nagrodę), napisał kokieteryjnie: „Dziwne, dziwne wydarzenie. [...] Ludzie w kraju szczęśliwi, jakby ten symbol światowego kina dostał się wszystkim Polakom – to jest dla mnie najpiękniejsze”. Nawet w chwili osobistego sukcesu chodzi mu, jak zawsze, o Polskę. Może coś w tym jest? Może to Polska dostała tego Oscara za całokształt swojego wkładu w historię XX wieku? Rodzi się wobec tego pytanie: Złotą Palmę w 1981 roku otrzymał Andrzej Wajda czy NSZZ „Solidarność”? (à propos Oscarów, potrzebna jest drobna poprawka na stronie czterysta osiemdziesiątej drugiego tomu, w dziesiątym przypisie do wpisu z 31 stycznia 1988 roku: Glenn Close jednak nie zdobyła Oscara za *Fatalne zauroczenie*, choć powinna była – nagrodzono wtedy Cher).

Pozycja Wajdy w kanonie kultury polskiej zaczyna z wolna przypominać Słowackiego z *Ferdydurke*. Wszyscy uwielbiamy *Ziemię obiecana*, niektórzy z nas *Panny z Wilka*, niektórzy *Człowieka z marmuru*, ale nie on wyreżyserował *Samych swoich*, *Seksmisję*, *Potop*, *Noce i dnie*, *Trędowatą*, *Kogel-mogel*, *Konopielkę*, *Kilera* i *Kler*, czyli dzieła naprawdę kanoniczne, oglądane i kochane, a nie tylko czczone. Wokół Wajdy narosło zbyt wiele powagi, aby można było swobodnie chłonąć jego twórczość. Dla mnie dużo ważniejszym dziełem od wszystkich jego filmów razem wziętych są *Lektury nadobowiązkowe* Wisławy Szymborskiej: lekkie, dowcipne i świadomie nieistotne.

Gdyby chcieć jednym zdaniem podsumować *Notesy*, można by powiedzieć, że stanowią wywiad twórcy z samym sobą. Taka poetyka nie była mu zresztą obca: Wajda trzykrotnie przymierzał się do *autointerview* (wpisy z 10 kwietnia 1974, 14 marca 1979 i 14 listopada 1986).

Na koniec niech przemówi sam Mistrz:

Teatr Dramatyczny, *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria Krystian Lupa. Wielkie nieszczęście. Zniknął gdzieś nasz przyjaciel Krystian, nie ma go ani w reżyserowaniu aktorów, ani w scenografii. Wykonawcy, co już widzę od lat, to grupa folklorystyczna – te same gesty i folklor wielkomiejsko-homoseksualny. Tak grają u Warlikowskiego, u Jarzyny i w sztukach Szekspira. Zespół tańca towarzyskiego. ■