

Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



KRZYSZTOF ZANUSSI
PORA UMIERAĆ

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

Wpomnienia, refleksje, anegdoty

Ponury tytuł tej książki pochodzi z anegdoty i proszę od początku traktować go jako żart. Nie zamierzam rychło umierać ani nikogo namawiać do przenosin na tamten świat. Ale na naszych oczach umiera jakaś epoka i jeśli ktoś jest do niej bardzo przywiązany, to może słowa w tytule wziąć sobie do serca. O tym właśnie ma być ta książka. Ale najpierw coś o anegdocie.

Pochodzi od wielkiego aktora, Jerzego Leszczyńskiego. Dla mnie, pięćdziesięcioparolatka, to nazwisko jest jeszcze żywe – widziałem pana Jerzego w kilku rolach w Teatrze Polskim tuż po wojnie, oglądałem go też w wielu przedwojennych filmach (po wojnie grał bodajże tylko w „Ulicy Granicznej”). Był aktorem z tamtych, przedwojennych czasów: przystojny, obdarzony wspaniałą prezencją i pięknym głosem, grywał królów, hetmanów, wojewodów, i takiego kochali go widzowie. Po wojnie występował w teatrze radiowym – miał piękną, przedwojenną dykcję, naturalnie wymawiał „ł” i nie połykał samogłosek, poza tym słychać ze świetnych manier, jak przystało na aktora, który grywa królów i hetmanów.

Kiedy przyszły lata demokracji ludowej, zmienił się charakter bohatera, którego grywano na scenach, zmienił się też nabór aktorów: szukano typów plebejskich, trójki murarskiej i dziewczyn na traktorach, które zdobywały wiosnę. I kiedyś, w radiowym studiu przed nagraniem, do Jerzego Leszczyńskiego podszedł taki właśnie młody, proletariacki bohater. Legenda mówi, że był to wybitny potem komik. Bez trudu wyobrażam sobie ten kontrast między Leszczyńskim, który prywatnie nosił czasami monokl, a korpulentnym młodzieńcem o okrągłej twarzy i zadartym nosie. Młody człowiek przedstawił się mistrzowi:

– Jestem pana kolegą, aktorem.

Jerzy Leszczyński popatrzył, pokiwał głową i powiedział:

– Jest pan kolegą, aktorem. To znaczy: pora umierać.

Ta scena musiała się zdarzyć na początku lat pięćdziesiątych, może nawet w końcu lat czterdziestych. Dziś, w latach dziewięćdziesiątych, można również powiedzieć złośliwie, że pora umierać epoce, która zaczęła się wtedy. Pora umierać bohaterom romansu peerelu. Wracamy do lat przedwojennych. Tyle że Jerzy Leszczyński nie powróci. Nie powróci ani tamten styl, ani kultura – przeciwnie, to, co przychodzi, jest jakościowo inne, często bliższe peerelowi niż przedwojniu.

Przez całe moje dojrzałe życie (ściślej biorąc, od połowy liceum) pisałem notatki i piszę je do dzisiaj, zebrało się więc kilkadziesiąt zeszytów, których nie próbowałem odczytać – zostawiam to do czasów emerytury. Wtedy, jeśli znajdę czas i ochotę, a jeszcze wzrok pozwoli, może powrócę do tego, co zapisuję sobie na gorąco (i czego na ogół nigdy więcej nie czytuję). Kiedy kilkakrotnie złamałem tę zasadę, spostrzegłem, że trzydzieści lat temu pisałem nieraz zupełnie to samo, co piszę dzisiaj. To były takie terapeutyczne notatki dla rozładowania napięcia, wylania żalów, odreagowania niepowodzeń. Czasami zaś odnosiłem wrażenie, że pisał to zupełnie ktoś inny, z kim już mnie nic nie łączy, szczególnie tam, gdzie dają wyraz uczuciom, które dawno przeminęły. Tak więc tamta strona mojego pisania – pamiętniki – jest poza mną lub przede mną. Nie dość radykalnie świat się kończy, że bym chciał studiować od podstaw przebytą drogę – coś natomiast zmieniło się dzisiaj na samej powierzchni życia. Chciałbym się więc zastanowić, co da się ocalić, a co trzeba pogrzebać i uwolnić się nawet od wspomnień.

Jak dotąd, dosyć mętnie brzmi to, co napisałem. Mętne, czyli polskie – zwykł ironizować największy z naszych krytyków filmowych, porwany do dyplomacji Bolesław Michałek. Fakt, że wielki krytyk filmowy zostaje ambasadorem, to też sygnał, że pora umierać – coś się skończyło, coś się zmienia.

Mam za sobą kilkanaście filmów, które w swoim czasie zdobyły publiczność i dla pewnych formacji młodej inteligencji lat siedemdziesiątych były rozpoznawalne. Dziś ta formacja nie ogląda filmów, jest natomiast najbardziej zagrożonym pokoleniem na zakręcie historii i w przemianie czasów. Czterdziestolatkom, pięćdziesięciolatkom najtrudniej pojąć, co się stało, i najtrudniej odnaleźć się w tych zmianach. Zawalił się system wartości i ludzie, którzy już określili swój stosunek do świata i jakiś sposób na życie, znaleźli się na nowo w sytuacji nastolatków, tyle że nie mają ich energii, zdrowia i złudzeń, bez których nie sposób pokonać progu dojrzałego życia. A trzeba go pokonać po raz drugi, bo tamto minione się nie liczy. I mieliśmy jakoś manewrować w świecie realnego socjalizmu w jego schyłkowej postaci. Cała sztuka manewrowania dziś się zmienia. Trzeba funkcjonować inaczej, jeśli chcemy jakoś związać koniec z końcem, a nie mamy wyboru, bo do emerytury wciąż daleko i nie wiadomo, kto nam ją wypłaci, bo PZU, jak dotąd, nie ma pokrycia dla swych zobowiązań.

Dość dawno temu trafiłem na Zachód i miałem stosunkowo dużo czasu, by oswoić się z sytuacją artysty na wolnym rynku. Dzięki temu doświadczeniu mam nadzieję, że w jakimś stopniu wiem, co nas czeka, próbuję zachować optymizm i nie poddawać się zwątpieniu. Nie jest to postawa popularna, nie jest też wyrazem solidarności. Jeśli wokół mnie wszyscy narzekają, to zgodnie z naszym etosem narodowym powinienem wyjść im naprzeciw i ponarzekać jeszcze bardziej. Jeśli kogoś boli głowa, a ja mówię, że czuję się rześki jak ptaszek, to popełniam czyn aspołeczny, jeśli natomiast nawet przez czystą uprzejmość mówię, że ja też mam migrenę, to pomaga. Ja tymczasem chcę głosić tezę, że można się uwolnić (przynajmniej w jakimś stopniu) od migreny, i próbuję opowiedzieć, jak to robię.

Biorę się do pisania z wielu względów; jeden wymieniłem powyżej – poszukuję mojej dawnej publiczności, która kiedyś chodziła do kina na „Strukturę kryształu”, na „Iluminację”, na „Constans”; piszę dla tych, co chodzili na „Spiralę” i oglądali w telewizji „Za ścianą”. Rozmyślnie pominąłem w tym spisie film, który przyniósł mi w Polsce najwięcej widzów i, co jeszcze ważniejsze, najwięcej widomych oznak sympatii. Były to „Barwy ochronne”. Widzów, którzy obejrzeliby „Barwy”, nie dogonię. Było ich wielu i myślę, że po części to oni później organizowali strajki i zakładali „Solidarność”. To było wspaniałe, ale chyba jednorazowe spotkanie. Osiągnąłem w życiu sukces polityczny, trafiając moim filmem w klimat czasu. Sukces ten nie dość, że stanowił dla mnie zaskoczenie, to jeszcze był w wielkim stopniu przypadkowy, tak więc nie mogę się do niego odwoływać. Ale gdzie są dzisiaj ci widzowie, którzy lubili inne moje filmy – moja inteligencka publiczność? Może dzisiaj chociaż czyta książki? Może dotrę do nich, pisząc?

Piszę ciągle tak, jakby koniec pewnego świata rozgrywał się tylko w Polsce i Europie Środkowej i był jednoznacznym końcem epoki marksistowskiej. Oczywiście jest to najbliższa nam perspektywa. Załamał się stary system władzy, załamali się nasi prześladowcy, padła żelazna kurtyna i powracamy do Europy – to są slogany z naszej strony. Ale co się stało w Europie, przecież tam także kończy się jakiś świat, jakiś etap rozwoju kultury, i nie możemy nie dostrzegać tego, że obok zawałała się budowla jeszcze większa niż ta, spod której gruzów mozolnie się wydobywamy.

Film europejski się skończył. Nie orzekam tego bezpodstawnie. Patrząc na statystyki i okazuje się, że w ostatnich latach udział filmów europejskich na ekranach naszego kontynentu wynosi kilka, czasem kilkanaście procent. W Stanach Zjednoczonych wszystkie filmy europejskie razem wzięte nie stanowią nawet jednego procentu programu w kinach. W telewizji jest bardzo podobnie. A przecież pamiętam czasy mego dzieciństwa, w końcu lat czterdziestych. W domu była służąca, przemianowana później na pomoc domową, oraz stróż, który został przezwany gospodarzem domu i od tego czasu przestał sprzątać. Otóż w domu rodziców służąca chodziła nieodmiennie do kina na filmy amerykańskie i słusznie uważano, że był to dla niej właściwy program. Film amerykański uchodził za łatwy, wesoły i głupi. Inteligencja chodziła na filmy francuskie („Komedianci”, czyli „Les enfants du paradis”), włoskie

(„Złodzieje rowerów”, „Rzym, miasto otwarte”) czy angielskie (na przykład „Niepotrzebni mogą odejść”). Później, w latach sześćdziesiątych, Europa zgotowała nam festyn filmów Antonioniego, Felliniego, Viscontiego, Resnais’go, Truffaut, Buñuela i największego, w moim odczuciu, Bergmana, Gdzież wtedy mogli Amerykanie równać się z tymi geniuszami? A dziś jest odwrotnie. Jeśli czasem trafi się film serio, jak „Stowarzyszenie umarłych poetów”, to okaże się amerykański (wprawdzie zrobiony przez Australijczyka). Z Europy pochodzą filmy kwaśne lub gorzkawe (na przykład Greenawaya czy Almodovara). Czas się zmienił. Niemal nie sposób zrobić filmu nie po angielsku (a mam porachunki z tym językiem). Czyli – „pora umierać” w szerszym, europejskim wymiarze.

Mogę tak ciągnąć dalej. Opisać operę, teatr, ruch wydawniczy, wszystko po to, by skonstatować, że świat się kończy z końcem wieku i z końcem tysiąclecia, a jednocześnie świat się rodzi. Pora umierać larwie, aby urodził się motyl.

Dodam jeszcze motyw osobisty. Prawie każdy twórczy człowiek w sile wieku przeżywa jakiś kryzys. Mój zbiegł się z końcem systemu, w którym funkcjonowałem, będąc przeciw, ale funkcjonowałem nie najgorzej. W nowy świat wszedłem z bagażem różnych porażek – odrzucony przez publiczność w kraju po filmach, które na świecie uchodzą za dobre. I właśnie w takim momencie zwątpienia, kiedy myśli krążą wokół tego, jak zacząć życie na nowo i zostać zupełnie kimś innym, znalazłem się w pułapce swoich marzeń. Którejś nocy zadzwonił telefon i otrzymałem propozycję udziału w pierwszym demokratycznym gabinecie, któremu przewodniczył Tadeusz Mazowiecki. Miałem być szefem Radiokomiteu. Przez kilka dni miotalem się między poczuciem obowiązku a buntem z powodu konieczności rozstania się z moim zawodem. Groziło mi przy tym, że nie będę miał do niego powrotu. Ta wspaniała szansa wydała mi się okrutną karą za to, że kiedykolwiek przyszło mi do głowy, aby zaczynać coś od nowa. W końcu życie wybrało za mnie. Miałem podpisane kontrakty za granicą, dwa z nich w Stanach, i nie było mowy, żebym wstąpił do służby publicznej, mając inne zobowiązania. Rząd nie mógł czekać i kiedy byłem wreszcie do wzięcia, pan premier był już po rozmowie z następnym kandydatem.

Później, w owym roku burzy i naporu, dręczyły mnie pokusy wstąpienia do dyplomacji. W amatorskim rozumieniu tego słowa zawsze uchodziłem za człowieka zdolnego do mediacji, a jak na czas amatorów, miałem spore obycie z międzynarodową polityką. Następnie otrzymałem miłą sondażową propozycję pracy w rządzie Hanny Suchockiej na stanowisku ministra kultury. Wymieniam bezwstydnie tę szansę, bo o żadnej z nich nie pomyślałem jako o realnym sposobie na resztę życia. I jeśli piszę w tytule „pora umierać”, to tylko ku przestrodze innym i samemu sobie. Trzeba umrzeć, żeby się odrodzić, jak mówi Ewangelia w przypowieści o ziarnie, i chociaż tam chodzi o największy wymiar, sięgający samozaparcia, nie od rzeczy będzie pomyśleć, że czasy, w których żyjemy, są dla nas duchową szansą. Pomyślmy, jaką biedą jest w życiu wszelka stagnacja, jak łatwo człowiek duchowo obumiera, nie zdając sobie z tego sprawy. Zawierania historii mają uzdrowicielską siłę. Żeby zakończyć parafrazę tytułu – kiedy jakiś świat odchodzi i przemija, nam, którzy dożyli nowych czasów, pora „umierać, żeby żyć”.

PODOBÓJ ŚWIATA

Nie trzeba koniecznie czytać Freuda, by spostrzec, że dzieciństwo ciąży na nas przez całe życie. Co więcej, w miarę upływu lat staje się coraz bardziej obecne w naszych myślach. W moich przynajmniej powraca coraz wyraźniej, w miarę jak to, co robię, traci urok nowości. Stale wydaje mi się, że przeżywam coś po raz drugi czy trzeci, że problemy, przed którymi staję, kiedyś już rozwiązywałem. Zaczynam pisać nowe scenariusze, szukam aktorów czy miejsc zdjęciowych i natychmiast staję mi przed oczami blisko trzydzieści poprzednich filmów, w których robiłem niemalże to samo. Ważne jest słówko „niemalże”. Bez niego napisałbym ciężką nieprawdę. Twórczość jest cudowna, bo jej istotą jest wieczne odkrywanie – dzieje się to tak długo dopóki wierzymy w magię sztuki. Kiedy tej wiary zabraknie, wszystko, co robimy, staje się niepoważne. Moja koleżanka po fachu przechodząc na ważną państwową posadę żaliła mi się, że ma już dość mówienia aktorom, żeby stawali w świetle i nie zasłaniali się wzajemnie – ile razy można to powtarzać? To był sygnał zwątpienia, które spada na nas regularnie jak sezonowe przeziębienia.

Mój ojciec, widząc mnie kiedyś w trakcie zdjęć ulicznych z tłumem statystów, powiedział:
– Dziesięć lat studiów, a każdy milicjant robi to lepiej od ciebie.

W duchu chciałem przyznać mu rację, bo przez chwilę problem ruchu statystów wyparł mi myśl, o co w filmie chodzi.

W miarę upływu lat coraz trudniej wierzyć w to, co się robi, coraz trudniej wierzyć, że robi się to coraz lepiej, w końcu coraz trudniej wierzyć, że warto. Napisałiśmy z Edwardem Żebrowskim scenariusz „Dotknięcia ręki” właśnie o tym. Stary kompozytor przestał tworzyć, bo już nie wierzy, że wobec całej potworności świata muzyka może coś znaczyć. W ostatniej scenie filmu mówimy, że się mylił – że to wszystko, co możemy zrobić w życiu, ta cała nasza zupełnie nieważna twórczość, odrobina piękna, którą czasem uda nam się przywołać, to jest właśnie ta mała kropelka, która czasami przeważa szalę dobra we wszechświecie. Trzeba było dziesięciu lat, by znalazły się wreszcie fundusze i powstał taki film. Przez te dziesięć lat problem stał się dla mnie jeszcze bardziej dotkliwy. Ale chcę wierzyć, że happy end „Dotknięcia ręki” sprawdzi się nie tylko w filmie, ale i w moim życiu. Że nie zwątpię już bardziej. I nie stracę wiary w to, co robię.

Kiedy powracam myślą do dzieciństwa, widzę wojnę. Urodziłem się na trzy miesiące przed pamiętnym wrześniem i wiem, że ukradziono mi dzieciństwo – w wieku kilku lat byłem już starym dzieckiem. Nauczyłem się o tym opowiadać na Zachodzie, epatując chętnych do słuchania dziennikarzy egzotycznymi historiami z życia twórcy. Wszak barwna biografia autora zawsze uwiarygodnia jego dzieła w oczach odbiorców. W filmach, poza „Cwałem”, nigdy nie dotykałem dzieciństwa – wydaje mi się, że wciąż na to za wcześnie. Raz wprawdzie zdarzyło mi się napisać scenariusz na temat moich najdawniejszych wspomnień, ale produkcja do tej pory nie ruszyła. Jak zwykle zabrakło pieniędzy – ktoś, kto zamówił scenariusz, zbankrutował. Postanowiłem wydać tekst drukiem i przypuszczam, że już nigdy do niego nie

wrócę. Scenariusz nazywa się „Ciemne okulary”. Nosiła je moja matka w czasie wojny, nie stale, rzecz jasna. Wkładała je, gdy wchodziła do pomieszczenia, w którym ukrywała uciekinierów z getta.

Dziś wystarczy powiedzieć takie zdanie, by wpisać się na listę zasłużonych, wtedy był to fakt o wiele zwykleszy, niż nam się dzisiaj zdaje, i moja matka niechętnie do niego powraca we wspomnieniach. Ja natomiast mam z tego czasu jedno wspomnienie, dla którego chciałem zrobić film. To wspomnienie to pierwsza niesprawiedliwość, jakiej zaznałem świadomie, tak że pamiętam ją do dzisiaj. Musiałem mieć wtedy nie więcej niż cztery lata. W roku likwidacji warszawskiego getta, 1943, Niemcy zamęczyli mego dziadka i matka musiała przejąć po nim niewielką wytwórnię mebli na Elektoralfiej, tuż przy getcie. Mało kto kupował w czasie wojny kosztowne stylowe meble i magazyn był pełen towaru, stanowiąc dla mnie cudowny świat z bajki. Z perspektywy dziecka wszystkie meble pamiętam jako ogromne budowle – z łatwością wchodziłem do małych szafek czy biurka, a dwudrzwiowa szafa z lustrem wydawała się twierdzą. Kiedyś w czasie zabawy usłyszałem jakieś przyciszone głosy, dochodzące zza drewnianej ściany, odgradzającej pokój bez okna, do którego nie miałem wstępu. Zrozumiałem w okamgnieniu, że wykryłem złodziei, i wpadłem z krzykiem do kantorka. Matka nie pozwoliła mi nawet opowiedzieć, co się stało – w kantorku byli klienci. Zostałem nazwany fantastą i otrzymałem zakaz bawienia się w magazynie. Nie posiadając się z oburzenia (z jaką siłą oburzamy się, mając lat cztery!), wrzeszczałem, że pokażę, skąd dochodzą głosy. Matka, nienaturalnie surowa, kazała mi za karę iść do łazienki i tam zamknęła mnie na klucz, zapowiadając, że będę siedział tak długo, aż się uspokoję. Wiele lat później, już po wojnie, przypomniałem jej ten epizod i wtedy wyjaśniła mi, że za ścianą ukrywała jakichś ludzi, a ja wpadłem i nawrzeszczałem o wszystkim w najbardziej niestosownym momencie – przy klientach.

Jako dorosły człowiek spostrzegłem, że tę historię świetnie się opowiada, i odtąd należy ona do mego stałego repertuaru. Ryzykuję, opowiadając ją nawet w językach, które znam słabiej, na przykład po hiszpańsku. Mówię o ryzyku, bo przecież trudno o coś gorszego, niż w środku opowiadanej historii spostrzec, że brakuje kluczowego słowa, bez którego nie będzie pointy. Tu na szczęście wystarczy wiedzieć, jak się tłumaczy słowo „niesprawiedliwość”, i historyjka jest zrozumiała. Trudniej z inną, która jest także prawdziwa i wydarzyła się również w tamtych latach. Ze złości wyrzuciłem przez okno lampę karbidową w momencie, kiedy Niemcy szukali kogoś w naszej kamienicy. Lampa eksplodowała jak granat i moglibyśmy wszyscy pójść za to pod ścianę, ale Niemiec nie zauważył, skąd wypadła – a może naprawdę nie eksplodowała i historia jest bez pointy. Świadczy to tylko o tym, że byłem trudnym dzieckiem. Za karbidówkę matka kazała mi się wynieść z domu – spakowała moje ubranka, wyprowadziła mnie na schody i zatrzasnęła za mną drzwi, po czym – jak dziś wspomina – płakała, słysząc, że po drugiej stronie ja też płaczę.

Historia o tym, jak po raz pierwszy zaznałem niesprawiedliwości, wydała mi się dobrym punktem wyjścia do zrobienia filmu o dwoistości wszelkiej prawdy. Moje wspomnienie służy tylko jako kłamra na otwarcie i zamknięcie filmu (marzyłem, żeby stworzyć nienaturalnie wielkie meble, tak jak w „Procesie” Kafki, nakreślonym przez Orsona Wellesa). Prawdziwym tematem wydawał mi się kontrast między prawdą zewnętrzną, którą przeżywała moja matka, ukrywając obcych sobie ludzi i ryzykując życie, a prawdą tych ludzi, dla których cały świat zewnętrzny musiał być odrażający i wrogi. Podziemie z wielkim trudem znajdowało dla nich inne miejsca ukrycia (na jedno trzeba było czekać, aż dokona żywota ciężko chory ogrodnik niemowa w jakimś klasztorze pod Warszawą). Przypuszczam, że z pokoju, w którym ukrywali się Żydzi, to wszystko wyglądało podejrzenie, budząc myśl o przekupstwie i polskich szmalcownikach. Obie te prawdy są dla mnie w pełni uzasadnione, mogę się z nimi identyfikować, dlatego myślałem, że warto zawrzeć je w filmie. Byłby to może taki „Rashomon” dotyczący tego, jak wspomnienia z wojny muszą dzielić Polaków i Żydów.

Wracając do wspomnień z dzieciństwa, przywołałem Zygmunta Freuda – to nieunikniony efekt studiów na wydziale filozofii. Moja pamięć nie potwierdza teorii, której musiałem się uczyć. Żadnych symboli czy tajemniczych znaków, żadnych saneczek i różyczek, jak w „Obywatelu Kane”. Co najwyżej realizm Salvadora Dali. W pochodzie, który po powstaniu wiódł nas z Warszawy do obozu w Pruszkowie, widziałem gdzieś na Woli płonące żywcem konie – polane napalmem galopowały po placu, który wydawał mi się ogromny, bo miałem zaledwie pięć lat. I jeszcze pies wyjący na balkonie płonącego domu. To pamiętam mocniej niż trupy, o które się potykałem – raz nawet upadłem na leżącego człowieka, któremu pocisk oderwał wcześniej głowę. I nic. Nie śnią mi się konie ani trupy. We śnie strach znalazł wyraz w obrazach zupełnie oczywistych. Najczęściej są to cmentarze, których we śnie boję się potwornie, a na jawie odwiedzam z pewnym upodobaniem, idąc za radą Alberta Camusa, który twierdzi, że aby poznać życie ludzi w innych krajach, trzeba wiedzieć, jak jedzą, jak się kochają i jak zostają pochowani.

Z wczesnych lat stalinowskich pozostało mi opowiadanie o tym, jak wyleciałem ze szkoły, ponieważ na pochodzie pierwszomajowym przed trybuną miałem ironiczny wyraz twarzy. Jak każda wielokrotnie opowiadana anegdota, i ta wyostrzyła się z czasem i lekko rozmija się z prawdą. Tylko lekko. Nie wyleciałem, ale zostałem przeniesiony do szkoły rejonowej. A co ważniejsze – bardzo prędko po jakichś energicznych interwencjach wróciłem na Smolną. Prawdą natomiast jest zarzut dotyczący ironicznej miny – podniósł go mój rywal do tytułu najlepszego ucznia w klasie (dziś profesor uniwersytetu, a wtedy syn ważnego urzędnika państwowego). Dyrektorka wytknęła mi złe pochodzenie klasowe – inteligencja wprawdzie pracująca, ale niegdyś wyzyskiwacze – i rzeczywiście przeniesiono mnie za karę z ekskluzywnej szkoły do rejonu.

Wróciłem, ale lekcja nie poszła w niepamięć. Zrozumiałem, że jak się zamyślę, to miewam ironiczną minę i nie sposób tego opanować. Wiele razy ta mina szkodziła mi później, cierpiałem z jej powodu w czasie służby wojskowej. Pochód pierwszomajowy był wtedy obowiązkowy, więc rok później musiałem szukać jakiegoś rozwiązania – i znalazłem. Co więcej, żywię dziś podejrzenie, że to rozwiązanie zaciążyło na całym moim życiu. Wiedziałem, że cała szkoła będzie obserwować moją minę, wymyśliłem więc grupę satyryczną. Zamiast nieść na transparentach zwykle slogany w rodzaju: „Ręce precz od Korei!”, mieliśmy z grupą kilku kolegów przedstawiać negatywne postaci z naszego życia, a więc brakoroba, bumelanta i bikiniarza. Nie wiem, czy dziś młodsze pokolenie wie, że bumelant – chyba od niemieckiego „bummeln” – to ten, co nie przykłada się do pracy, a bikiniarz to w latach pięćdziesiątych naśladowca zgniłej zachodniej mody. Szkoła przystała na mój pomysł. Przebrani za postaci satyryczne, przestawaliśmy być sobą, a nasze miny nie mogły być przedmiotem osądu. Ironia bumelanta była artystycznym wyrazem mojego potępienia dla tej niegodnej postaci. I wtedy, pierwszego maja pięćdziesiątego pierwszego czy drugiego roku, po raz pierwszy w życiu poczułem szansę, jaką daje zdystansowanie się od siebie. Odkryłem coś, co dzisiaj opisuję jako immunitet artysty – mówiąc o sobie, zasłaniam się przecież postaciami, które istnieją tylko w mojej fantazji.

Czy donosowi kolegi zawdzięczam mój zawód artysty? Nie wiem. Tak jak nie wiem, komu i co zawdzięczam w każdej ważnej życiowej sprawie. Jest to kwestia poglądu na życie, założeń filozoficznych, które przyjmujemy półświadomie. Czasem chcemy się jawić przed sobą jako kowale własnego losu, czasem czujemy, że tym losem kierował dyskretnie ktoś z góry, a nasz wolny wybór pozwala, co najwyżej, poddać się albo sprzeciwić. Bardzo ciekawi mnie ten temat w sztuce – mój bohater „Constansu” nieustannie pyta, czym jest los i gdzie mieści się jego wola. A dla mnie tamten pochód pierwszomajowy, grupa satyryczna i bumelant, którego zagrałem, funkcjonują jako dyżurna odpowiedź na ulubione pytanie publiczności: „Czy od dziecka chciał pan być artystą?”

W czasach gdy chodziłem do szkoły, maturę zdawało się po jedenastej klasie, a ponieważ jeszcze w szkole podstawowej zrobiłem dwa lata w jednym roku, to maturę zdobyłem po dziesięciu latach nauki. Miałem wtedy lat kalendarzowych piętnaście, z czego można by przypuszczać, że byłem cudownym dzieckiem, choć naprawdę całe przyspieszenie polegało wyłącznie na tym, że wojna zabrała mi dzieciństwo.

Lata zaoszczędzone w szkole straciłem w czasie studiów. Wędrując poprzez fizykę i filozofię do filmu, zdobyłem tytuł magistra po dziesięciu latach nieustannego studiowania. Na całe życie został mi syndrom egzaminu – ciągle mam wrażenie, że pokonuję poprzeczkę, i żywię złudzenie, że jak zdam, to już będzie łatwo. Najpierw tą poprzeczką był dyplom. Zdo- byłem go za teoretyczną pracę poświęconą aktorstwu w świetle teorii informacji (próbowałem w niej łączyć element studiów ścisłych z tak płynną w ocenie materia, jaką jest praca aktora) i za film „Śmierć prowincjała”.

„Śmierć prowincjała” był to film desperacki. Miałem już za sobą największe artystyczne niepowodzenie mego życia – po trzecim roku szkoły filmowej zostałem cofnięty w studiach za brak postępów w nauce. Do dziś na samo wspomnienie tego faktu ogarnia mnie poczucie krzywdy. Nakręciłem etiudę szkolną, która nie podobała się komisji. Zarzucono mi, że niepo- prawnie ciężę ku amatorstwu, ponieważ użyłem kamery z ręki, pokazałem niezawodowych aktorów, a fabularną historię inscenizowałem, filmując z ukrycia, w tłumie ulicznym w trak- cie krakowskich juvenaliów. Poniżony powtarzaniem roku, zabrałem się do dyplomu z prze- konaniem, że najgorsza część studiów jest poza mną, a dyplom w każdej uczelni artystycznej zdobywa się bez problemu. Moja odrzucona etiuda zawiodła w warstwie dźwiękowej. Nie mogłem zrobić zdjęć synchronicznych, a improwizowane dialogi, odtwarzane później na sali, brzmiały nadzwyczaj niezgrabnie. Chcąc uniknąć podobnej porażki w pracy dyplomowej, wymyśliłem, że rzecz będzie się działa w klasztorze, w którym obowiązuje milczenie. Mo- głem w ten sposób opowiedzieć historię, w której nie pada ani jedno słowo. Młody historyk sztuki inwentaryzuje zabytkowy klasztor. Stary przeor powoli zbliża się do śmierci. Witalność młodego człowieka zostaje zderzona z dramatem umierania w serii drobnych scenek zbudowanych ze spojrzeń, urywkowych gestów, nieznaczących grymasów, zmiennego rytmu ru- chów. Nakręciłem film w Tyńcu – tam gdzie sam parę lat wcześniej przeżywałem rozterki trudnych młodzieńczych wyborów. Film otwiera i zamyka przejazd promem przez rzekę, za którą wznosi się góra z klasztorem. Stary zakonnik umiera, historyk sztuki powraca do świec- kiego życia, zostawiając za sobą bezsensowny bunt przeciw śmierci.

Tyle o filmie. Wydawał mi się zgrabny i przypuszczałem, że bez problemów dostanę zań dyplom. Tymczasem wśród profesorów szkoły filmowej w Łodzi zapanowała konsternacja. W roku 1966 obraz klasztoru na ekranie wydawał się zgoła wyzwaniem (znamienne, że nikt nie pomyślał o tym przy zatwierdzaniu scenariusza). Przez chwilę rozważano możliwość przyznania mi dyplomu za wszystkie dotychczasowe prace. Przeważył jednak głos rozsądku i politycznej chytrkości. Profesor Bossak, ówczesny dziekan, w myśl chińskiej zasady, że naj- ciemniej jest pod latarnią, postanowił posłać film na festiwal Komsomołu w Moskwie. Film przyjęto, odebrałem dyplom i w kilka dni później przeczytałem w gazecie, że dostałem na- grodę radzieckich ateistów. W uzasadnieniu napisano, że film ukazuje śmierć starego mnicha, a razem z nim umiera epoka przesądów religijnych. Niedługo potem w Mannheim za ten sam film dostałem nagrodę ekumeniczną jury złożonego z katolików i protestantów niemieckich.

Zestawienie tych nagród wydaje się groteskowe, choć jako autor muszę z pokorą godzić się na to, że różni ludzie będą różnie interpretować moją pracę. Znamienne wydaje mi się to, że film bez słów wymyka się prostym kategoriom interpretacji. Cenzura najczęściej polowała na słowa, o wiele rzadziej wycinała obrazy. W „Barwach ochronnych” docent mówił w pew- nej chwili, że wszystkiemu winien jest dobór kadr. Cenzor kazał wyrzucić słowo „kadry”. Podłożyłem w to miejsce „personel” i zdanie mogło pozostać.

Po zdobyciu dyplomu następnym progiem do pokonania był film telewizyjny. Nakręciłem półgodzinną fabułę „Twarzą w twarz” o tym, jak pewien człowiek rano widzi przez okno łazienki nieznanego, który wspina się po dachu i po chwili stuka do jego okna, zawieszony nad szybem podwórka studni. Bohater filmu udaje, że go nie zauważa, wychodzi z łazienki, a kiedy niedługo potem przemierza podwórze, widzi, że uciekinier leży już na noszach pogotowia i patrzy mu w twarz z wyrzutem. Film doczekał się kolaudacji w marcu 1968 roku. Odczytano go jako polityczną aluzję i odłożono na półkę, choć mnie uznano za niewinnego, jako że nie mogłem przewidzieć zdarzeń, które przydały aktualności tej historii. Dostałem szansę poprawy; zapytałem wtedy ówczesnego prezesa Radiokomitetu, czy może mi poradzić, o czym mam zrobić następny film, żeby uniknąć podobnych nieporozumień. Prezes odpowiedział bez wahania:

– O czymkolwiek, byle film nikogo nie obchodził.

Dzisiaj myślę, że moje pytanie było równie niemądre jak ta odpowiedź.

Wreszcie przyszedł czas mego debiutu. Miałem dwadzieścia dziewięć lat – wedle annałów kinematografii odpowiedni wiek, żeby zabrać głos z tak publicznej trybuny, jaką był wtedy film fabularny. Nakręciłem „Strukturę kryształu”, zapewne najbardziej szczerzy z moich filmów. Jest to historia dwóch przyjaciół, fizyków, z których jeden wycofał się z czynnego życia i pracuje na wsi, obsługując małą stację meteorologiczną, a drugi robi światową karierę. Obaj zazdroszczą sobie nawzajem: jeden – światowego sukcesu i czynnego życia, drugi – czystości ducha, spokoju i koncentracji. Na czas pomarcowych kaców film wyrażał rozterkę tych, którzy chcą uczestniczyć w czynnym życiu, gryźli się grzechem własnego milczenia. Sam poczuwałem się do tego grzechu – nie zostałem spalowany, nie siedziałem, robiłem filmy w państwowej kinematografii, i to w momencie, kiedy wymieniona władza uchyliła furtkę dla młodych. To fakt, że nie miałem żadnych powodów do sympatii dla tych, co odeszli. Kinematografia rządzona przez Forda nie była w niczym miłsza od tej, w której pierwsze skrzypce odgrywali Petelski, Wionczek czy Passendorfer,

Premierę „Struktury kryształu” przeżyłem w kinie „Moskwa”. Siedziałem z rodziną w pierwszym rzędzie balkonu i przez cały czas trwania seansu słyszałem trzaskanie krzeseł. Do dziś pamiętam lęk, że pod koniec seansu podejdzie do mnie kinooperator i zapyta, czy warto wyświetlać film do końca, bo jestem jedynym widzem na sali. Rzeczywiście, więcej niż połowa widzów wyszła w czasie seansu. Ci, którzy zostali, byli ogromnie życzliwi, a ja myślałem tylko o jednym – przetrwać. Doczekać tak zwanego zatwierdzenia debiutu i wtedy mieć już prawo do końca życia robić filmy – lepsze, gorsze, jakie potrafię. Na tym właśnie polegał „nieodżałowany” socjalistyczny etatyzm w kulturze. Ktokolwiek dostał dyplom i etat, ten miał patent, by uprawiać sztukę aż do emerytury. Mógł być artystą udanym lub nieudanym, ale nikt nie odbierał mu prawa do uprawiania zawodu – raz przyznane, zapisane w dowodzie, przysługiwało aż do nekrologu. Tylko polityczna awantura mogła zmienić ten stan rzeczy. Otrzymując etat w sześćdziesiątym dziewiątym roku, byłem pewien, że właśnie przyznano mi to prawo. Późniejsze doświadczenia na Zachodzie powoli wybiły mi z głowy złudzenie, że mam jakiegokolwiek prawa. Amerykańskie porzekadło mówi: „Jesteś tyle wart, co twój ostatni film”. Cała reszta już się nie liczy. Film ma żywot motyla. Pamięć ludzka jest krótka. Renomowany reżyser, jeżeli się potknie choćby na jednym filmie, ma już trudności, gdy szuka nowej pracy.

Przekonałem się o tym wszystkim, jadąc do Ameryki po moim drugim filmie – „Życie rodzinne”. Byłem już po pokazach na festiwalu w Cannes, w Nowym Jorku odniosłem względny sukces i wydawało mi się, że Hollywood o niczym innym nie marzy, tylko o tym, żeby skorzystać z moich usług. Oczywiście, pisząc tak po latach, naigrawam się z moich złudzeń, ale w rzeczywistości rozwiła je jedna rozmowa, którą przytoczę na własną sromotę, ale i ku przestrodze dla młodzieży.

Działo się to bodajże w siedemdziesiątym drugim roku. Wielkie studia Hollywood przenosiły swoje dyrekcje do Nowego Jorku. Na festiwalu w Nowym Jorku poznałem polską milionerkę, której amerykański mąż grywał w golfa z prezydentem Columbii. Rodaczka była świadkiem dobrego przyjęcia mojego filmu na festiwalu i postanowiła pomóc mi w karierze. Jej mąż umówił mnie z prezydentem studia. Miałem wyznaczone krótkie spotkanie, na którym powinienem przedstawić w kilku słowach jakiś projekt i jeśli spodobałby się prezydentowi, to studio zawarłoby ze mną umowę na scenariusz.

Od tej chwili historia mogłaby się dalej potoczyć jak w hollywoodzkim filmie.

Przećwiczyłem kilka projektów i, zdaniem moich amerykańskich przyjaciół, największe szanse miał projekt filmu o Helenie Modrzejewskiej – historia dumnej Polki, która przybywa do Stanów i chce rozpocząć nowe życie. Odmawia występów, mimo że amerykańscy impresariowie na kolanach błagają ją o zgodę, jedzie na farmę do Kalifornii i rok później, przyparta do muru trudnościami, decyduje się wreszcie na występ. Dyrektor teatru w San Francisco prosi ją na przesłuchanie i zobaczywszy jej występ, pyta: „Czy pani kiedykolwiek występowała na scenie?” Dumna Polka, upokorzona do szczytu, nie daje za wygraną, uczy się angielskiego i zwycięża, stając się znowu wielką gwiazdą. Musiałem ograniczyć streszczenie do pięciu minut i przećwiczyłem je z przyjaciółmi tak, aby mój angielski brzmiał gładko. Wyprasałem spodnie, włożyłem nową koszulę i poszedłem na wyznaczone spotkanie. Prezydent czekał na mnie w olbrzymim gabinecie przy Piątej Alei. Przyjął mnie wylewnie, przeprosił, że ma niewiele czasu, i poprosił, abym opowiedział mu, jaki film chciałbym nakręcić. Opowiedziałem historię Modrzejewskiej z ogniem w oczach i prawie bez błędów. Skończyłem sprawnie, w przepisowym czasie, i zamilkłem, czekając na odpowiedź.

– Czy to wszystko? – spytał prezydent.

Przytaknąłem.

– Jakież nieinteresujące!

Nie pozostało mi już nic innego, jak wstać, pożegnać się i wyjść. Prezydent pożegnał mnie wylewnie i odprowadził do drzwi. Dopiero w kilka lat później zrozumiałem mechanizm swojej klęski. Nie należało w ogóle zaczynać od prezydenta. Władza w wielkich studiach nie leży w ich rękach. Oni decydują ostatni. Trzeba było zaczynać na niższych piętrach gmachu.

ŻYCIE RODZINNE

Mój drugi film fabularny nazywał się „Życie rodzinne”. Z tytułem tym wiąże się drobne nieporozumienie. Wymyśliłem go na wzór podobnych tytułów; ktoś zrobił „Życie małżeńskie”, ktoś inny „Sportowe życie” („This Sporting Life”). Początkowo myślałem o tytule „Życie osobiste”, ale pozostałem przy „Życiu rodzinnym”.

Byłem wciąż początkującym autorem i po premierze „Struktury kryształu” dokuczyły mi bardzo głosy, które pojawiły się w kręgu moich kolegów filmowców, że osiągnąłem sukces, przedstawiając pewien obszar niesprawdzalny. „Struktura” była na tyle niekonwencjonalna, że podlegała krytyce jako utwór eksperymentalny. Pytano mnie, czy potrafiłbym kiedykolwiek zrobić film, który opowiada po prostu jakąś historię. Poczulem potrzebę udowodnienia, że to potrafię. I tak powstał scenariusz zbudowany trochę jak sztuka teatralna – utrzymujący jedność miejsca i czasu, rzecz w polskim kinie do dziś nietypowa.

Przypominam ten film po to, by skorzystać z tytułu i odsłonić, a raczej osłonić, moje własne życie rodzinne. Skoro już przywołałem dawny film, zatrzymam się nad paroma drobiazgami, które się z nim wiążą. Pierwszy to tytuł, który miałem gotowy, kiedy na festiwalu w Karlovych Varach spotkałem Kena Loacha – jego „Kes” był w konkursie, ja zasiadałem w jury – i odbyliśmy miłą pogawędkę. Opowiedziałem mu o swoim projekcie, on mi opowiedział, co zamierza kręcić. Zapomnieliśmy tylko wymienić informacje, jak będą się nazywały nasze filmy, a tymczasem wymyśliliśmy ten sam tytuł. Później w różnych krajach ten z naszych filmów, który był pierwszy w dystrybucji, rezerwował tytuł, a ten drugi musiał nazywać się inaczej.

Drugi szczegół dotyczy sceny filmu, w której mój bohater, grany przez Olbrychskiego, odchodzi ze swego rodzinnego domu i w nocy patrzy przez okna nowego bloku na życie normalnej, zwykłej rodziny. Przeżywa rodzaj tęsknoty za taką normalnością czy może za tym, żeby nie mieć za sobą skomplikowanej przeszłości i być jak większość ludzi – bez korzeni. Pokazałem film w Berkeley i na projekcję przyszedł Czesław Miłosz, co przeżywałem jak egzamin. Po filmie w prywatnej rozmowie Miłosz zarzucił mi, że w tej scenie robię ukłon w stronę ideologii państwowej. Zapewne pokraśniałem, słysząc podobne słowa, szczególnie że już wcześniej któryś z zaprzyjaźnionych krytyków ostrzegał mnie, że można przyjąć podobną interpretację. Przestraszony w trakcie festiwalu w Cannes, gdzie film występował w konkursie, postanowiłem skrócić inkryminowaną scenę. Okazało się, że jest to bardzo trudne. Potrzebna była zgoda dyrektora festiwalu, żeby dotrzeć do kopii, a przed wyjęciem nożyczek należało jeszcze raz podpisać dokument z oświadczeniem, że się to robi świadomie i, co ważniejsze, pokazać paszport. Okazuje się, że kiedyś ktoś złośliwie wyciął komuś najważniejszą dla filmu scenę i wprowadził projekcję powtórzoną, lecz kto w Cannes przyjdzie powtórnie oglądać ten sam film? Dziś, po latach, myślę, że jeśli mam się czegoś wstydzić, to tego, że coś chciałem wyciąć i że się czerwień przed Miłoszem. Z perspektywy widzę jasno, że to, co mówię w filmie, jest uniwersalne: każdemu może ciążyć biografia i każdy może ulegać pokusie ucieczki od przeszłości. Jednocześnie wiemy, że taka ucieczka jest po pierwsze tchó-

rzostwem, a po drugie – złudzeniem. Od przeszłości uciec się nie da, można się z nią rozliczyć, można ją nawet pokonać, ale nie można jej wykluczyć czy przekreślić. A takie właśnie jest przesłanie filmu. Od ideologii marksistowskiej – dość dalekie.

To przesłanie wpisało się w scenę, której początkowo nie miałem w scenariuszu. Mój zamiar był o wiele bardziej filmowy i wywodził się z prawdziwych faktów – czyjś dom pod Warszawą spłonął od świecy postawionej przy zwłokach ojca, który zmarł po ostatniej kłótni z synem. Ten motyw istniał w początku filmu. Budując dekorację w plenerze, uwzględniałem możliwość pożaru, po czym poczułem, że to „będzie kino”, że rozwiązanie z pożarem jest zbyt efektowne, aby było prawdziwe, i grozi tym, że znaczenia przesuną się w złą stronę. Przeszłość nie może metaforycznie spłonąć – ona jest w nas. Wobec tego przyszedł mi do głowy pomysł zaczerpnięty z życia – moja matka ma silny tik oka i ja także czasami odczuwam, że podobny tik pojawi się u mnie, widzę więc w tym rodzaj genetycznego przesłania, że wszystko jest ciągle i że noszę w sobie ślad minionych pokoleń. I taką sceną skończyłem „Życie rodzinne”. Dom nie płonie, ojciec nie umiera. Bohater odjeżdża podmiejską kolejką i w czasie jazdy jakiś pyłek wpada mu do oka. Bohater zaczyna mrugać. Mruganie staje się tikiem.

Parę innych wydarzeń rodzinnych opisuję jako tworzywo dla ewentualnych scenariuszy, nie wdając się w ich historyczną ścisłość. Mam w zanadrzu historię rodziny mojej matki, z której można wysnuć piękny motyw sagi kilku pokoleń z kulminacją w czasie powstania styczniowego, kiedy to heroiczna praprababka wzywa ze studiów za granicą swego syna, a mego pradziada. Ten zdąży, by wziąć udział w ostatniej bitwie powstania, za co zostaje zesłany na Sybir, a rodzinny majątek ulega konfiskacie. Jedzie z nim żona, na Sybirze przychodzi na świat mój dziadek, po paru latach zostaje sierotą, bo oboje rodzice umierają na suchoty. Dzieciak wraca pieszo wzdłuż torów kolejowych do Europy. Zatrzymuje się w Sankt Petersburgu, tam zaczyna pracę jako stolarz, dorabia się małego majątku, otwiera warsztat w Warszawie, traci wszystko w czasie rewolucji w Rosji. Ginie w drugiej wojnie jako stary człowiek, zamęczony przez Niemców za udział w ruchu oporu. To ostatnie niewątpliwie jest prawdą – pisałem o tym we wspomnianym już scenariuszu pod tytułem „Ciemne okulary”. A reszta – czy to powieść z cyklu naszych rodzinnych apokryfów, czy rzeczywiście historia? Czy mój dziadek tego nie zmyślił? Moja matka też nie jest pewna, co w tej historii jest prawdą – dokumenty łatwiej odnaleźć w Italii aniżeli nad Wisłą. Dziadek nie miał rodziny, ożenił się bardzo późno. Może wystarczy pamiętać, że był dzielnym człowiekiem i rozpuszczał mnie jak wszyscy dziadkowie. I zginął, kiedy miałem trzy lata.

Co więcej chciałbym powiedzieć o moim życiu rodzinnym? Byłem jedyńkiem, w stałym sporze z ojcem, który górował nade mną temperamentem, był po włosku niepokonany, gwałtowny i stąd zapewne moja zimna samokontrola. Ojciec chciał mnie widzieć architektem, sam cierpiał, ponieważ miał raczej duszę artysty, a został inżynierem budowlanym. Prowadził przedsiębiorstwo, które tuż przed wojną zaczęło świetnie prosperować – ostatnią budową ojca w dawnej Rzeczypospolitej był Dworzec Główny w Warszawie. W trzydziestym dziewiątym roku jeszcze niedokończony dworzec padł ofiarą pierwszych bombardowań. Ojciec mój z wielką odwagą, w huku bomb, wpychał jakieś wagony z amunicją w głąb tunelu linii średnicowej. Przez całe życie zastanawiam się, czy dorównałbym ojcu w takiej chwili. Miewam czasem cywilną odwagę, ale nie wiem, jak byłoby na wojnie. Daj Bóg, bym się nie mógł przekonać.

Czytając książki o innych ludziach, szukamy zwykle śladów ich życia uczuciowego. Bardzo nie chce mi się o tym pisać. Myślę, że wiele ze swoich przeżyć zawarłem w filmach, a tego, co było naprawdę, zawsze pilnie strzegłem. Nawet grono najbliższych przyjaciół nie wie, kiedy się ożeniłem, bo przez długie lata trzymaliśmy ten fakt w tajemnicy. Było mi z tym wygodnie, nie ryzykowałem, że żona będzie odpowiadała za mnie w razie jakiejś niełaski, która zawsze mogła mi się przydarzyć; z drugiej strony żona, która jest osobą bardzo aktywną

i nie liczącą się z władzą, też miała większą swobodę, działając bez związku ze mną. Ślub kościelny braliśmy dyskretnie, w gronie kilku najbliższych osób, a cywilny dopiero po załamaniu się komuny.

Niewątpliwie rodzina mojej żony, jedna z tych prastarych familii, liczących niemal tysiąclecie, odgrywa ważną rolę w moim życiu. Poświęciłem jej jeden ze scenariuszy, także nie nakręcony „Skowyt”, gdzie w żartobliwej formie przewijają się motywy dotyczące sytuacji zbiedniałej arystokracji w dzisiejszym świecie. Arystokracji wiernej różnym wartościom, które są dziś tak rzadkie. Myślę o poczuciu służebności, podporządkowaniu własnych celów jakiemś dobru ogólnemu. A obok tego można zaobserwować różne śmieszności i przejawy życiowego nieprzystosowania w wielu drobnych sprawach; starczyłoby ich jeszcze na kilka scenariuszy. Dla przykładu: ostatni zjazd rodzinny odbywał się w Europie Zachodniej w zamczku, w którym mieszka dzisiaj nestor rodu z małżonką; zameczek wniosła w posagu ona. Małżonka ma psa, kundla nikczemnej postaci i o niewiele lepszym charakterze. Kundlowi wolno się wylegiwać w salonie. Szofer natomiast ma charta medalistę, czyli psiego arystokratę. Ale z racji mizernej kondycji pana chart nie ma wstępu na salony i goni się go „jak psa”. Inny przykład: w zamczku kucharką jest Polka, którą w czasie zjazdu jeden ze zdemokratyzowanych za oceanem kuzynów uściskał i posadził na kanapie w salonie. Zgorszona pani domu wyszła i na mnie, jako na naturalnego dyplomata, spadła misja dokonania przeprosin. Zadanie nie było łatwe, ponieważ popierałem zdemokratyzowanego kuzyna, a nie dostojną właścicielkę. I dlatego szczerze, z przekonaniem, użyłem argumentu trochę rodem z „Lamparta” Lampedusy. Kucharka ma dwóch synów, obaj studiują na Zachodzie. Młode pokolenie w arystokratycznej rodzinie przeważnie nie ma wyższego wykształcenia. Komu przypadnie zamek, po najdłuższym życiu państwa, skoro nie ma godnych go spadkobierców? Najpewniej synom kucharki, bo oni go prawdopodobnie wykupią. Czy nie warto wyprzedzić tych faktów i już dziś usiąść razem z kucharką w salonie?

Odchodzenie dawnych klas posiadających jest w Polsce procesem przyspieszonym i trudno wyciągnąć z niego inne wnioski niż te, że wraz ze zmianą czasu, zmienia się styl i obyczaj, ale wartości pozostają te same. Są to: dzielność, odwaga, wielkoduszność, łatwość poświęcania rzeczy mniej ważnych dla ważniejszych. Ktokolwiek niesie te wartości, kwalifikuje się do elit. Jedna z naszych dobrze urodzonych kuzynek jest sprzątaczką w Europie Zachodniej. Sprzątając, dorobiła się emerytury, a dziś sprząta tylko po to, by zarobić na prezenty dla rodziny w kraju. Często stawiam takie pytanie: jeśli kierowca taksówki studiuje filozofię, to czy jest on uczącym się taksówkarzem (to pozwala być optymistą), czy studentem, który zarabia na życie (to zwykle zapowiada gorycz i sfrustrowanie)? Ale dylemat rozstrzyga się w samym podmiocie. To świadomość przesądza o tym, kim się jest. Nie to, co się robi; raczej to, jak się robi i po co. Ile dla siebie, a ile dla świata.

Odchodzenie dawnego świata przypomina mi znowu tytuł, który wybrałem. Nikt z utytułowanych kuzynów mojej żony nie powiedział, że pora umierać. Niektórzy dzielnie służą nowym czasom (na przykład książe socjolog, doradca robotników), inni deklasują się nie przez brak majątku, ale właśnie przez utratę klasy, czyli pewnych standardów duchowych. A za to gdzie indziej rosną ci, z których zrodzą się elity nowych czasów i nowego wieku. Myślę, że przyjdzie ich szukać wśród nowobogackich, którzy już za chwilę spostrzegą, że są wartości inne niż chęć posiadania i że zarabiając, zarządzając, można służyć, a nie tylko spożywać owoce swojej pracy. Patrząc na „Wielką Orkiestrę Świątecznej Pomocy”, myślę, że w osobie Owsiaaka rodzi się taka nowa klasa, która będzie miała tytuł do przywództwa, bo jest w czymś istotnym bezinteresowna.

Życie podsuwa mi jeszcze jedną, bardziej szczegółową obserwację. Wypowiadałem ją często w początkach mojej kariery, narażając się na wiele przykrych komentarzy. Chodzi o praktyczność działania – nie używam bezwstydnie słowa „kariera”. W naszym lekko faryzejskim obyczaju nie zwykło się mówić „kariera” w odniesieniu do własnej osoby, bo karierę

świadomie robi karierowicz, a prawdziwy artysta robi karierę mimochodem. Złości mnie takie postawienie sprawy. Jeśli kariera w sztuce oznacza powodzenie, to stanowi sens działań każdego twórcy. Celem jest pełny dialog, dotarcie do publiczności. Wszystkich nas pociąga kariera. Jeśli człowiek chce się podobać dzięki temu, co szczerze głosi, chce, by ludzie uznali to, co on postrzega, jako piękne i dobre – to w takich pragnieniach kryje się niewinność sukcesu. Jeśli natomiast osiągnięcie sukcesu za wszelką cenę jest dla kogoś celem nadrzędnym, okupionym zaparciem się samego siebie – należy myśleć o nim jako o karierowiczu, dla którego wartością jest własne „ja”. Ale pozostając przy pierwszym, pozytywnym rozumieniu pojęcia kariery, trzeba wiedzieć, że wiara, iż kariera przyjdzie do nas sama, jest ukrytym świadectwem pychy. Na karierę trzeba zapracować, w myśl dydaktycznej anegdoty o starym biednym Żydzie, który błagał Boga, żeby mu pozwolił wygrać w totolotka, a gniewny Bóg powiedział: „Wypełnij przynajmniej kupon”. W mojej półprzemysłowej dyscyplinie, jaką jest sztuka filmowa, reguły są bardziej surowe. Miliony ludzi chcą robić filmy czy opowiadać w telewizji. Dostęp do mediów jest rodzajem łaski, która często (najczęściej) spada na hucpiarzy, szarlatanów, oszustów i hochsztaplerów, ale po to, by tej łaski dostąpił artysta, trzeba podjąć cały szereg działań opartych na rozsądku i przemysłowej dyscyplinie. Chodzi o działania aż śmieszne w swojej prostocie. Nie należy gubić adresów, trzeba odpowiadać na listy, dotrzymywać terminów, nie spóźniać się na spotkania i tak dalej. Katalog tych drobnych sprawności pokrywa się w dużym stopniu z kodeksem dobrego harcerza, ale bez tego szansę na sukces są niewielkie. Do rozpaczy doprowadzają mnie ludzie zdolni i wartościowi, którzy dla fasonu lekceważą szansę tylko po to, żeby opowiadać w towarzystwie, jak to im na niczym nie zależy. Jako producent rozmawiam serio tylko z tymi, którzy nie ukrywają tego, że zależy im naprawdę. I tak szansę mamy niewielkie. A te smutne resztki szlachetczyzny są dla dzisiejszych Polaków bolesną kulą u nogi. Niestety, wielu ludzi myli je z etosem romantycznym, który wśród naszych artystów często przyjmuje żalostną alkoholową postać. Żyję, kiedy widzę ten przejaw rezygnacji, który w komunizmie niezwykle zyskał na prestiżu. W czasach gdy sukces był przez władze reglamentowany, prawdziwa niezależność wyrażała się właśnie w ten sposób. Tyle że już w latach sześćdziesiątych zaczęły się w sztuce kariery niezależne od władzy i okazywało się, że można coś osiągnąć wcale nie na drodze kompromisu. Ale poza „co mi tam” pozostała, dając alibi wszystkim, którzy bali się spróbować i woleli od początku pogodzić się, przyjąć przegraną, czyniąc z niej dowód uczciwości. Myślę, że dziś w Polsce wiele się już w tej sprawie zmienia, ale kiedy spotykam młodych ludzi ze Wschodu (a zapraszam ich do domu bez ustanku), widzę, że klasyczny archetyp homo sovieticus zakłada, że nie warto się starać, bo nad każdym ciąży fatalizm historii. A tymczasem w amerykańskiej sztuce „Lot nad kukułczym gniazdem” najważniejsze jest zdanie przegranego bohatera, bezskutecznie próbującego wyrwać z podłogi urządzenie, którym można było wyłamać kraty. Zdanie to brzmi: „Ale ja przynajmniej próbowałem!”

Z tego cytatu wypływa prosty wniosek, który kieruję sam do siebie. Niezależnie od tego, że świat moich działań kurczy się z godziny na godzinę i szansa zrobienia filmów, o jakich marzę, jest coraz mniejsza – spróbuję jeszcze raz albo nawet parę razy. Po to, żeby móc powiedzieć Panu Bogu, że wypełniałem kupon.

Mój pierwszy wybór studiów – fizyka – był dla mego ojca rozczarowaniem, drugi – filozofię – uznał za pełny nonsens. Film zaś traktował z pogardą, określając to, co robię, jako „fikutyłki”, czyli coś w rodzaju varietes, do którego zresztą miał słabość.

We wczesnych filmach nagminnie wkładałem w usta bohaterów różne powiedzonka mego ojca. Były to postacie gwałtownych patriarchów; pierwszym był ojciec w „Życiu rodzinnym”, a ostatnim, jak dotąd, Henryk w „Dotknięciu ręki”. Ostatniego filmu mój ojciec nie zdążył już zobaczyć, ale we wcześniejszych nigdy siebie nie rozpoznał.

Moja matka, w przeciwieństwie do ojca, była zawsze po stronie jedynaka i zainspirowała wiele postaci matek w moich filmach. Opowiadałem już o epizodzie, kiedy będąc dzieckiem,

omal nie pomogłem Niemcom odnaleźć ukrywanych przez matkę Żydów. Ona jednak nie lubi, kiedy opowiadam tę historię. Uważa, że za ewentualne zasługi nagroda spotka ją w niebie, a na ziemi godniej jest je przemilczać. Nigdy nie pozwoliła wystąpić o to, by mogła zasażać drzewko w Jerozolimie. Z jednej strony żal, ale z drugiej – właśnie z tego powodu jestem z niej dumny. I tyle o moim życiu rodzinnym, które pragnę zachować wyłącznie dla siebie.

Przeglądając te strony do drugiego wydania, mam wrażenie, że jeszcze za mało napisałem o mojej mamie. Dzisiaj, w ostatnim roku stulecia, mama jest osobą dziewięćdziesięcioletnią, w pełni sił. Jeździ czasem z nami za granicę, a na co dzień pomaga w niezliczonych domowych problemach. To, że zachowała siły i chęć życia, jest darem, ale nie brak w tym i własnej zasługi; zainteresowanie światem, skierowanie uwagi na ludzi (nie na siebie) pomaga zachować długą młodość. Nigdy nie zdołałem opisać tego, co zawdzięczam mojej matce, toteż skupię się na dwóch sprawach powierzchownych, lecz namacalnych.

Pierwsza – to stosunek do dentystów. Od najmłodszych lat musiałem słuchać, że męstwo polega właśnie na tym, że z każdą dziurą idzie się do borowania, i dziś, mając sześćdziesiątkę na karku, z dumą noszę wszystkie własne zęby, w których tkwią dziesiątki mozolnie wstawianych plomb.

Druga widoma zasługa mojej matki to nauka języków obcych. To, że sama miernie mówiła po francusku, było wystarczającym impulsem i kiedy inne dzieci grały w piłkę na podwórzu, ja ślezczałem nad kajetem, przepisując obce słówka. Przypomniałem to przed paru laty, kiedy przyszło mi przemawiać w Strasburgu przed Parlamentem Europejskim w imieniu Federacji Związków Realizatorów Filmowych. Wiadomo, że takich przemówień z reguły nikt nie słucha, szczególnie kiedy wygłasza je przybłęda spoza obszaru objętego Unią Europejską. Poradzono mi zatem, bym na początek powiedział coś bardzo mocnego. Zrozumiałem, że cokolwiek powiem, dotrze do zgromadzonych tylko z pomocą tłumaczy, wyraziłem więc na wstępie żal, że świat jest tak niesprawiedliwy, iż jedni mogą wszędzie mówić w języku ojczystym, a ja muszę ciągle korzystać z umiejętności zdobytej w ciężkim znoju kosztem rezygnacji z gry w piłkę. Patrząc z tej perspektywy, ktoś, kto wszedł w posiadanie obcego języka bez nauki, dzięki temu, że mieszkał w dzieciństwie za granicą lub miał mieszanych rodziców, powinien być podwójnie opodatkowany. Tłumacze, słysząc, że proponuję, aby ich obłożył wyższym podatkiem, natychmiast się poruszili i dalszy ciąg mego wystąpienia dotarł do słuchaczy.

Matka wbijała mi w głowę, że najważniejsze jest, ile zdołałem się nauczyć za młodu. Ojciec sceptycznie dopowiadał, że znając wiele języków, będę mógł pracować w recepcji hotelu, cała reszta zaś zależy od tego, co w tych językach powiem. Żadnego z obcych języków nie znam dobrze, ale w wielu jakoś daję sobie radę. Przed rokiem prowadziłem w jednym z kanałów telewizji włoskiej własną cotygodniową audycję. Przedstawiałem w niej kasety, które warto mieć na stałe w domu. Obok mnie występował krytyk literacki, mówiąc o najważniejszych książkach, a także muzyk, który w podobny sposób opowiadał widzom o płytach. Z całej trójki jedynie ja byłem cudzoziemcem i podczas nagrania towarzyszyła mi zawsze redaktorka, notująca wszystkie błędy, które robiłem, mówiąc po włosku do kamery. Po każdym odcinku pytałem ze strachem, czy było tych błędów dużo. Odpowiadała na ogół, że bardzo dużo. Lecz kiedy proponowałem, żebyśmy powtórzyli nagranie, mówiła, że nie warto, bo robię podobne błędy jak Papież, więc publiczność jest do nich przyzwyczajona.

Pod naciskiem mamy, jeszcze w szkole, przykładałem się do rosyjskiego, narażając się na pomówienie, że nie jestem dobrym patriotą. Od tego czasu mówię po rosyjsku płynnie, ale nie bez trudności. Odczułem je najmocniej, kiedy spotykałem za granicą Andrieja Tarkowskiego. Przebywając na włoskim wygnaniu, Tarkowski cieszył się tym, że czasem może porozmawiać w ojczystym języku, a ja, mając po szkole słownik raczej komsomolski, z trudem poruszałem

się w obszarach ducha, gdzie brakowało mi takich pojęć, jak na przykład „zadośćuczynienie” czy „ubóstwo w duchu”. Z pomocą łaciny szukaliśmy słów, których nie znałem, a Tarkowski mnie komplementował, zapewniając, że świetnie mówię po rosyjsku. W dziennikach Andrieja znalazła się jednak notatka poświęcona losowi Andriuszy, jego syna, który wyjechał z Rosji i wydawało się wtedy, że nigdy nie będzie mógł wrócić, Tarkowski odczuwał żal, myśląc o synu, i napisał, że jeśli spędzi on całe życie na wygnaniu, to za kilkadziesiąt lat będzie mówił po rosyjsku tak okropnie jak Zanussi. Łarisa, wdowa po Andrieju, wycięła te słowa z dziennika, lecz ja rozumiem, co ich autor chciał powiedzieć, i nie czuję się tym urażony.

A rosyjski i inne języki, które tak mozolnie studiowałem, podobnie jak wiele innych, nieporównanie ważniejszych w życiu rzeczy, zawdzięczam mojej kochającej matce.

HAZARD I SZANSA

W „Iluminacji” mój bohater studiuje linie swojej dłoni, próbując z nich odgadnąć przyszłość, a profesor Birula Białynicki, przemawiając do kamery, wygłasza niesłychanie emocjonujący pogląd, że przyszłość być może zawarta jest w teraźniejszości, tak samo jak przeszłość zawarta jest w naszej pamięci. Zdaniem wielkiego fizyka teoretyka (i poety) teraźniejszość jest punktem, który rozświetla ciemność, ale przeszłość i przyszłość mogą w pewnym rozumieniu istnieć jednocześnie i tylko ten punkcik – ten ruch świadomości – sprawia wrażenie, że czas płynie.

Parę lat studiowałem fizykę i kiedy w wywiadach muszę odpowiadać na jedno z dyżurnych pytań dziennikarzy: „Co dały panu te studia?”, odpowiadam, że nie wiem i musiałbym mieć brata bliźniaka, który nie studiował fizyki, żeby się przekonać, na czym polega różnica. Z żalem widzę, że niewielu z moich rozmówców spostrzega, iż w tej hipotezie tkwi odpowiedź – potrzeba ściśle empirycznych porównań jest z pewnością tym śladem w umyśle, który wyniosłem z nauk ścisłych. Poza tym wyniosłem z nich jeszcze wiele cennych przyjaźni i znajomość ludzi, więcej – całego środowiska, które ogromnie cenię. Wśród kolegów, z którymi studiowałem, było wiele znakomitych, barwnych i wybijających się nad przeciętność postaci. Poznanie ich uważam za najważniejszy kapitał tamtego okresu.

Zupełnie niewymiernym kapitałem zdobytym w czasie studiowania fizyki jest parę spostrzeżeń stanowiących częsty motyw moich filmów. Szansa-Los-Przypadek są czymś, co zaprzęta moje myśli nieustannie. W „Constansie” mój bohater rzuca strzałkami w tarczę i odczytuje wyniki, aby obstawić kupon totolotka. W „Hipotezie”, którą napisałem wiele lat wcześniej, profesor jakiegoś hipotetycznego uniwersytetu na spacerze skręca na most – albo nie skręca. Jeśli skręci, to zobaczy w rzece tonącą kobietę i albo rzuci się jej z pomocą i sam zginie, bo nie umie pływać, albo się nie rzuci i wtedy do końca życia będzie człowiekiem zżeranym wyrzutami sumienia, bo kobieta utonie.

Na różne sposoby przeżywałem rozterkę, widząc, że często uczciwość człowieka ratowała się brakiem próby. Skrajnym przykładem, jaki przyszło mi studiować, był Maksymilian Kolbe. Zetknąłem się z jego postacią aż trzykrotnie. Po raz pierwszy, przygotowując film „Z dalekiego kraju”. Miałem poczucie, że opisując kapłaństwo Karola Wojtyły, muszę odnieść się do kogoś, kto wziął przykład z Tego, który „umiłował nas do końca”, i oddał życie za nieznanego człowieka. W czasach gdy na Zachodzie (a jutro pewnie i u nas) obserwujemy powszechny kryzys kapłaństwa i zagubienie kleru nie potrafiącego odnaleźć się w nowym świecie, człowiekowi, który w czasie wojny postanowił porzucić literaturę i teatr i poświęcić się kapłaństwu, heroiczny przykład ojca Kolbego nie mógł być obojętny. Wstawiłem więc do filmu epizod o Oświęcimiu, starając się odtworzyć ten przełomowy moment, jakim była decyzja pójścia na śmierć za innego człowieka. W czasie przygotowywania dokumentacji zdumiałem się, jak mało materiałów zachowało się z Oświęcimia i jak zawodna jest pamięć ludzka. Wygłodzeni ludzie na placu myśleli tylko o tym, żeby przeżyć, a zdarzenia z Kolbem właściwie nikt nie zauważył. W żmudnym procesie porównywania wspomnień wykształciła się wersja wydarzeń, którą można przyjąć za prawdziwą lub najbardziej prawdopodobną – ta

zawarta jest w aktach procesu beatyfikacji ojca Kolbego. Myśląc później o filmie poświęconym tylko jemu, chciałem zastanowić się nad tym, jak zdarzenie przemienia się w legendę, jakim przypadkiem wydaje się to, że ktoś w warunkach obozowych zauważył i zapamiętał akt ojca Kolbego. Ubiegł mnie w tej myśli Ionesco – kilka lat po zrobieniu filmu o Papieżu współreżyserowałem z Tadeuszem Bradeckim w Rimini operę, do której libretto pisał ojciec teatru absurdu. Akcent w tekście położony jest na to, czym szatan kusi męczennika – a kusi go wizją absurdu. Jeśli gestu Kolbego nikt nie zauważył i świat przejdzie nad tym do porządku, to po co było tracić życie – ten uratowany jest nieważnym człowiekiem. Czyn ten był głupstwem, niedorzecznością, w ludzkim planie nie da się go usprawiedliwić, po prostu nie było warto. Pracując nad scenariuszem mojego filmu z Janem Józefem Szczepańskim, uwzględniliśmy ten motyw i snuliśmy hipotezy, kim mógłby być uratowany. Na konferencji prasowej z okazji wystawienia opery Ionesco, zapytany, jaką drogą doszedł od teatru absurdu do twórczości religijnej, powiedział z oburzeniem:

– Nigdy nie byłem autorem teatru absurdu. Uprawiałem realizm. To świat bez Boga jest absurdalny i tak go opisywałem,

Z Ionesco dane mi było zetknąć się jeszcze dwukrotnie: gdy reżyserowałem jego sztukę w Monachium oraz kiedy byłem przewodniczącym jury festiwalu w Wenecji. W programie festiwalu było dzieło Manoela de Oliveiry według Claudela „Atlasowy trzewiczek”, które trwało ponad siedem godzin i, mówiąc ogólnie, było dość monotonne. W jury zasiadał Lino Micciché – włoski socjalistyczny krytyk, terrorysta zmuszający wszystkich do oglądania wszystkiego. Z żadnego filmu nikomu z członków jury nie udawało się wymknąć ani na chwilę, choć, szczerze mówiąc, często oceny dzieła można dokonać oglądając połowę filmu. Nie jest niezbędna pełna znajomość utworu, jury bowiem nie osądza, lecz nagradza film, a po obejrzeniu fragmentu można stwierdzić: to nie jest w moim guście i za tym nie będę głosował. Mówimy wtedy, że nie trzeba zjadać całego dania, by rozpoznać smak potrawy. Ponieważ jednak regulamin wymaga od jurorów oglądania całego utworu, Micciché pilnował nas zawzięcie, aż któregoś dnia na „Trzewiczku” Ionesco zasłabł i musieliśmy zawieźć go do hotelu. Jako że pisarz był już dosyć sędziwy, wypadek zrobił na wszystkich wielkie wrażenie i ja, jako przewodniczący, czułem się szczególnie winien temu, że przemęczyłem starszego pana. W godzinę po tym incydencie, gdy dalej oglądaliśmy film de Oliveiry, w kinie pojawiła się żona pisarza. Wywołała mnie z projekcji i przekazała poufnie, że mąż serdecznie przeprasza, ale nie mógł wysiedzieć i symulował zasłabnięcie. Widząc, jak się tym przejąłem, poczuł się winny, prosi wszakże, by nie wyjawiać prawdy, bo zawzięty Włoch zmusi go do oglądania filmu po raz wtóry. Podczas premiery „Kolbego” w Rimini Ionesco był o parę lat starszy, także zasłabł, ale tym razem powtarzał, że to już nie są żarty.

Wracając do postaci Maksymiliana Kolbego – człowieka i katolika pewnej formacji – to przyznaję, że był mi zawsze stosunkowo obcy, natomiast wyzwanie, jakim było oddanie przez niego życia, prześladowuje mnie od młodości. Czy nasze przekonanie o własnej uczciwości nie wynika wyłącznie z tego, że nie stanęliśmy przed ciężką próbą? Czy możemy kiedykolwiek powiedzieć: do tego nie jestem zdolny, tego bym nigdy nie zrobił – jeśli nie sprawdzimy empirycznie, jak się odkształcamy pod ciśnieniem? Kiedy robię rachunek sumienia z mojej publicznej postawy w latach siedemdziesiątych, mam wrażenie, że wyszedłem bez szwanku. Nie udzieliłem żadnego wywiadu, którego musiałbym się dzisiaj wstydzić, nie wziąłem udziału w działaniach, które dziś osądziłbym jako nieetyczne – wszystko to jest tytułem do chwały. Nie boję się żadnych teczek, bo unikałem współpracy z bezpieką. Jeszcze w szkole filmowej, indagowany na okoliczność zagranicznych kolegów studentów, nauczony przez bardziej doświadczonych, nie upierałem się przy zasadzie, że nie będę donosił, tylko zapowiadałem, że nie dotrzymam tajemnicy i rozgadam, bo takie jest moje powołanie artysty, który z zawodu opowiada. Jeśli w moim bilansie lat siedemdziesiątych dostrzegam coś wstydliwego, to milczenie. Nie podpisałem żadnych zbiorowych protestów, choćby w tak ewidentnej sprawie jak

wewnętrzne zesłanie Sacharowa. W sprawie konstytucji z jezuickim sprytem, zamiast podpisywać prawnie zakazany protest zbiorowy, napisałem własny – ryzykowałem niewiele, ale informowałem władze, że nie mogą na mnie liczyć. Czy to było dosyć? Znacznie więcej ryzykowałbym, przystępując otwarcie do ruchu oporu. Musiałbym zrezygnować z mojej sztuki – filmów nie można robić do szuflady. Tak więc wydaje mi się, że mogę ubiegać się o świadectwo moralności czy dobrego sprawowania – w wymiarze społecznym na pewno. A w wymiarze metafizycznym? Czy kiedykolwiek byłbym w stanie oddać życie za drugiego człowieka? Albo nie życie, ale zdrowie; jeden organ, bez którego można przeżyć – choćby nerkę. A majątek? A choćby wygodę? Jakim prawem uważam, że moja sztuka była więcej warta niż jeden gest w obronie sprawiedliwości i prawdy?

Nie ma łatwych rozgrzeszeń i łatwych odpowiedzi. Człowiek jest niewiadomą, a sumienie, w moim przekonaniu, jest narzędziem, które nie wystarcza, by zasłużyć na wieczne zbawienie, jeśli mówić po chrześcijańsku, czy być po prostu uczciwym człowiekiem. Do tego potrzebna jest Łaska – jak ją nazwać po laicku, nie wiem – ale właśnie jej mogę zawdzięczać, że nie postawiono mnie jeszcze przed wyborem ponad moje siły. A taki był wybór ojca Kolbego.

Mój drugi film wyznaniowy – „Życie za życie”, zrobiony na zamówienie, doczekał się najgorszego przyjęcia w kraju. Gdyby przyjęto go równie źle za granicą, pogodziłbym się z poniesioną klęską. Przypuszczam, że w kraju trafiłem na zły moment. W 1991 roku nastąpiła fala antyklerykalizmu i rozdrażnienia, związana z intensywną obecnością Kościoła w życiu publicznym. Taki sam film przed rokiem radowałby naród, bo byłby przeciwko ateistycznej władzy. Teraz z kolei przedmiotem irytacji stał się Kościół – czy nie z własnej winy? A ja, zanurzony w te fale, tym razem napiłem się wody. Gwoli sprawiedliwości dodam, że najbardziej pogardliwie napisał wówczas o filmie „Tygodnik Powszechny”.

To, co nazywam napiciem się wody, nie jest na szczęście śmiertelne, ale może prowadzić do śmierci artystycznej. Artysta bardzo łatwo traci wiarę w siebie, przekonanie, że to, co chciałby powiedzieć, jest ludziom do czegoś przydatne. Twierdzę, że ci, co nie mają takich wątpliwości, należą zazwyczaj do klasy grafomanów. W przypadku filmu obroty koła fortuny są szczególnie złowrogie, ponieważ ogarniają nasz warsztat pracy. Robienie filmu jest czymś wyjątkowym, inwestycje towarzyszące jego realizacji są nieporównywalne z kosztem wystawienia spektaklu czy wydania książki. Stąd autor mało poszukiwany albo musi przestać być autorem i robić tylko filmy usługowe, albo musi dumnie zamilknąć, nie dając ludziom szansy przekonania się, ile tracą na tym, że on nie tworzy. Stąd też walka o życie jest w moim zawodzie szczególnie trudna i zaciekła, wymaga straszliwej odporności i tak zwanej siły przebicia. A ponad wszelkie rachuby w naszej pracy kluczową rolę odgrywa przypadek.

Zajmowałem się przypadkiem w wielu filmach. W „Imperatywie” bohater bawi się w rosyjską ruletkę, zapraszając Boga, by się wypowiedział, czy go jeszcze do czegoś potrzebuje. To oczywista perwersja umysłowa, ale nie bez racji ktoś nazwał przypadek wyrazem działania Pana Boga tam, gdzie chce on zachować incognito. W tym samym „Imperatywie” kazałem studentowi pytającemu, czy Bóg istnieje, bawić się w orla i reszkę. W życiu, przeciwnie do filmu, nie miałem wrażenia, że mój los zależy od przypadku, chociaż wiele razy byłem bliski tej myśli. Przede wszystkim w trakcie mojej przygody w Stanach Zjednoczonych.

Korci mnie, żeby opisać ją szczegółowo, bo Stany są dla wszystkich Europejczyków symbolem nieograniczonych możliwości i wielkiej szansy, które niesie ze sobą najbardziej klasyczny kapitalizm. Większość moich amerykańskich przygód datuje się na połowę lat siedemdziesiątych, ale jako naród wkraczamy w kapitalizm dopiero teraz, dlatego myślę, że warto się podzielić tymi wspomnieniami.

Pierwsze kroki na nowym kontynencie zawdzięczam moim dwóm przyjaciołom: Adamowi Holendrowi, z którym razem studiowałem w szkole filmowej, i Bartelowi, aktorowi i reżyserowi ze Stanów, który użyczył mi kąta w swoim nowojorskim mieszkaniu. Przyjechałem z filmem „Życie rodzinne”, który pokazano na festiwalu w Nowym Jorku, po czym z dnia na

dzień zaproszono mnie do San Francisco. Jako wychowanek socjalizmu całą noc nie spałem przed podjęciem decyzji, czy mogę samowolnie wziąć udział w festiwalu bez aprobaty z Warszawy (ambasada w Waszyngtonie, do której tchórzliwie dzwoniłem, socjalistycznym zwyczajem umyta ręce). W końcu przemyślałem wszystkie racje, z dobrem kultury polskiej włącznie, zaplanowałem, jak będę się bronić po powrocie do kraju, i postanowiłem wyruszyć w podróż przez kontynent. Pamiętam, że jednym z problemów było to, że musiałem zabrać ze sobą kopię filmu, i kierowany socjalistycznym doświadczeniem, poszedłem do dyrektora festiwalu w Nowym Jorku z prośbą o wydanie odpowiedniego pisma, żebym mógł ją pobrać z kabiny. Dyrektor był zdumiony moją prośbą i zapytał:

– Czy ktoś panu odmówił wydania filmu?

Odpowiedziałem, że nie, a on na to:

– No to po co pan zawraca głowę? Proszę iść i poprosić, to panu wydadzą.

I wydali. Dzisiaj, po kilkunastu latach, jest to dla mnie oczywiste, ale obserwując zachowania moich studentów z Rosji, widzę, że oni są obecnie na tym samym co my wtedy etapie odkrywania, że słowo ludzkie coś znaczy, że zawsze trzeba spróbować, zanim się powie, że „się nie da”; wreszcie, że wiara przenosi góry. Kiedy wierzę, iż do czegoś mam prawo, to z reguły ludzie też mi wierzą, jeśli natomiast pytam się nieśmiało, to zazwyczaj nabierają wątpliwości.

Odebrałem kopię w Nowym Jorku, doleciałem do San Francisco i wprost z lotniska pojechałem na projekcję filmu, a następnie na spotkanie z publicznością. Po Nowym Jorku nie miałem już złudzeń, że następny festiwal może coś zmienić w moim życiu, i konferencję z publicznością w San Francisco odbyłem rozluźniony – nic tak dobrze nie rozluźnia jak zmęczenie. Nazajutrz w hotelu odebrałem telefon od nieznanego człowieka, który zapytał, czy to ja wczoraj mówiłem, że lubię psy i konie. Przypuszczam, że wspomniałem o psach, ponieważ kiedyś postanowiłem, że w każdym moim filmie pojawi się jakiś pies. O koniach nie pamiętałem, ale to fakt, że lubię konie, zresztą jeżdżę konno od dzieciństwa i jest to jedyny sport, w którym odnotowałem jakieś minimalne sukcesy (pierwszy raz napisano o mnie w prasie, kiedy zająłem drugie miejsce w biegu myśliwskim; byłem wtedy w liceum). Głos w telefonie mówił niewyraźnie, ale zrozumiałem, że jest gotów pokazać mi swoje konie. Zgodziłem się i wtedy powiedział, że czeka na dole. Musiałem się umyć, ogolić, głos ponagłał mnie gniewnie w telefonie, a kiedy zszedłem, spostrzegłem niepozornego człowieka w moim wieku, czyli niewiele po trzydziestce, który miał rozdartą marynarkę i marnego garbusa zaparkowanego przed motelem. Zrozumiałem, że jest to farmer, ale w obcym kraju wszystko jest ciekawe, a skoro już wstałem, byłem gotów jechać na farmę. Dziwny człowiek – George – mówił bardzo niewyraźnie, rozumiałem piąte przez dziesiąte. Na lotnisku ku memu zdumieniu użył karty kredytowej (to też była rzecz mi nie znana) i kupił dwa bilety pierwszej klasy na przelot do Salt Lake City, co oznaczało blisko dwie godziny lotu, czyli dystans z Londynu do Warszawy. W Salt Lake City czekał na nas mały sportowy samolot. Okazało się, że żona George’a, Theo, poleciała nim wcześniej do Los Angeles do fryzjera. George kazał mi usiąść na miejscu koło pilota, a gdy wystartowaliśmy, zapytał, czy chciałbym sam popilotować przez chwilę. Zdumiony odparłem, że nie umiem, na co George powiedział:

– W zeszłym roku na festiwalu był u nas węgierski reżyser. On umiał.

W huku motoru trudno było rozmawiać. Dolecieliśmy do Nevady, tam czekał na nas jeep, którym pojechaliśmy na ranczo. Po drodze zapytałem George’a, ile ma koni, a on wzruszył ramionami i powiedział, że tego nigdy nie wiadomo, bo jedne się rodzą, drugie umierają; będzie tylko kilkadziesiąt, w każdym razie poniżej tysiąca.

Reszta dnia biegła w tym samym, szalonym rytmie. Z Los Angeles przyleciała Theo prosto od fryzjera, zjedliśmy lunch, paląc ognisko w górach, galopowaliśmy bez końca, wreszcie zrobiło się ciemno. George wyraźnie mnie polubił, bo wystąpił z propozycją, byśmy razem

polecieli wieczorem do Cleveland. Miał przylecieć po nas inny samolot – odrzutowy – i w Cleveland (cztery godziny lotu) mieliśmy zjeść kolację w jakiejś bardzo dobrej restauracji.

Byłem gotów na każdą przygodę, ale wydawało mi się, że to musi skończyć się jakąś katastrofą. Bez paszportu i grosza przy duszy – w rękach nieznanego człowieka spodziewałem się wylądować w domu dla obłąkanych. Powiedziałem, że dziękuję, ale nie pojadę. George był zdziwiony.

– Jestem gościem festiwalu, nie wypada po jednym dniu zniknąć bez słowa i przyjmować bardziej atrakcyjne zaproszenie. W końcu festiwal zapłacił za mój bilet i już to samo zobowiązuje.

George rozpromienił się, słuchając moich wyjaśnień.

– To miłe, że tak myślisz – powiedział, klepiąc mnie w ramię.– Ale niepotrzebnie się martwisz, bo za ten festiwal to ja płacę.

Okazało się, że George jest, jak powiedział, proletariuszem wśród bankierów, jego bank jest w pierwszej setce amerykańskich banków, a on ma duszę rozdartą między upodobaniem do filmu i pasją do hokeja. I dlatego funduje na przemian: festiwal filmowy i drużynę hokejową.

Nie polecałem do Cleveland. Zdarzyło mi się to wiele lat później, kiedy George zorganizował pokaz mego filmu w swoim banku. Przyleciałem z filmem, a na lotnisku czekała na mnie czarna limuzyna. Dowiedziałem się, że George trochę się spóźni, bo ma niekorzystne wiatry nad Alaską. W banku przygotowano wytworną kolację, w trakcie której usiłowałem odpowiadać na pytania równie wytwornych dżentelmenów na temat banków w socjalizmie. Przy deserze któryś z nich powiedział, że George przygotował na dzisiaj projekcję jakiegoś filmu. Powiedziałem nieśmiało, że to jest mój film, a panowie zaczęli opowiadać o tym, jakie filmy kręcą w czasie wakacji nad Morzem Czerwonym czy gdzieś na rafach koralowych. Widząc, że dalej nie rozumieją, kim jestem, powiedziałem, że ja kręcę filmy fabularne, pełnometrażowe, z aktorami, a któryś z nich na to wykrzyknął:

– Jak pan znajduje na to czas?

Projekcja odbyła się bez George'a. Spotkałem go natomiast rok czy dwa lata później w San Francisco i wtedy zaprosił mnie w małą podróż swoim samolotem do Saint Simeon, gdzie nad morzem stoi zamek Hearsta – bohatera „Obywatela Kane”. Zwiedziliśmy zamek, który dziś jest własnością stanu i służy za muzeum, a George wyciągał mnie na rozmowę o tym, co jest bogactwem, a co nie jest. Dziś ktoś żyjący jak Hearst nie może mieć już takiego pałacu, bo nawet w liberalnej Ameryce zjedzą go podatki, a przecież wyróżnienie powinno być motywem skłaniającym ludzi do działania – przekonywał. Czy ludzkość zdoła zmusić się do działania, kiedy różnice zamożności przestają być widoczne? Czy też nastąpi dekadencja i pozre nas jakaś inna głodna cywilizacja?

Powtarzam tę rozmowę, przekonany, że George dotykał jakiejś niezmiernie ważnej sprawy. Człowiek światły, świadomy swoich powinności, pomnaża bogactwo nie po to, żeby błyszczeć, lecz po to, żeby dobrze służyć innym. Mogę poprzeć ten postulat przykładami wielu wzorowych kapitalistów (choćby Wedla), którzy dzięki swym talentom byli w stanie organizować pracę innym, ale sami korzystali z jej dobrodziejstw w małym stopniu, żyli skromnie, wręcz ascetycznie. Szczególnie protestancki etos pracy eksponuje takie wartości, podczas gdy ukochane przez brukową prasę postaci rozrzutnych magnatów trwonią bogactwa na swe kaprysy. Jeśli gromię idiotyczne seriale w rodzaju „Dynastii”, to dlatego, że nie ma w nich wyboru między jedną a drugą postawą, świat bogactw jest światem zepsucia, co w nie-bogatym widzu wyzwala przekonanie, że on, chociaż biedny i pewnie nie całkiem uczciwy, nie jest taki zły jak bogacze. To prawie cytata – parafraza tego, co mówili ewangeliczni faryzeusze: Panie, dzięki Ci, że nie jesteśmy jak tamci. Faryzeizm biednych jest równie szkodliwy jak faryzeizm bogatych.

I tu natychmiast kilka skojarzeń. Pierwsze z mojej własnej praktyki. W osiemdziesiątym roku nakręciłem dwa filmy fabularne naraz: „Constans” i „Kontrakt”. Kręciłem je z jedną ekipą, dzięki czemu oba wypadły bardzo tanio. Był to czas, kiedy filmowcom bardzo zależało na tym, aby dowodem naszej wolności było to, że nasza twórczość przynosi zyski. Nie byliśmy dłużnikami państwa, a więc państwo nie mogło od nas niczego żądać. Myślę, że zasługę w krzewieniu tego myślenia ma przede wszystkim Andrzej Wajda, który po doświadczeniach Zachodu potrafił nakręcić „Ziemię obiecaną” za ćwierć tych pieniędzy, które przeznaczono by na produkcję w tradycyjnym radzieckim stylu – powolutku i z namaszczeniem.

Moje dwa rekordowo tanie filmy weszły prawie jednocześnie na ekrany i widziałem, jak bardzo odmiennie działały. Bohater „Constansu” wyrastał ponad przeciętność – odmawiał kompromisu tam, gdzie wszyscy się nań godzą. W swoim nieprzejednaniu działał na szkodę kolegów i doczekał się ich zemsty – stracił pracę i nadzieję na wyjazd w Himalaje, a jednak był moralnym zwycięzcą. Film nie zyskał uznania publiczności. Nawet Jan Józef Szczepański w „Tygodniku Powszechnym” narzekał, że mój bohater jest denerwujący. A w „Kontrakcie” odwrotnie, wszyscy byli źli i bogaci. Ten film miał większe wzięcie i przynosił ludziom szczerą radość – oskarżał dorobkiewiczów powiązanych z ówczesną władzą i dawał satysfakcję, że my jesteśmy lepsi.

George, bankier spotkany w Stanach, był pierwszym w moim doświadczeniu przykładem amerykańskiego mitu, według którego wszystko może się zdarzyć, trzeba tylko chcieć i pracować. Kilka razy grzałem się w ciepłe legendarnej fortuny George’a, czując w nim możnego przyjaciela. W stanie wojennym na moją prośbę ufundował stypendium dla jednego z moich przyjaciół, który znalazł się w Stanach bez pracy – natomiast nigdy nie chciał się angażować w produkcję filmów. Dla mnie z kolei tylko to mogło być przedmiotem marzeń. I tu Stany dały mi nauczkę.

Ze studiów na wydziale fizyki wyniosłem doświadczenie zdrowego współzawodnictwa w pracy – w nauce było ono stosunkowo uczciwe, pamiętałem też wymogi, jakie stawiali nam profesorowie. Uważali oni, że sam udział w pracy naukowej jest takim wyróżnieniem, że nie wolno być przeciętnym. W filmie „Za ścianą” w usta docenta, którego grał Zapasiewicz, włożyłem zasłyszany dialog profesora z asystentem. Chodziło o jakichś zagranicznych gości – asystent wzbraniał się odebrać ich z lotniska, zasłaniając się słabą znajomością języka. Profesor odpowiedział ze wzruszeniem ramion:

– Ma pan tydzień, to niech się pan nauczy.

Ilekoć spotykam dzisiaj rosyjskich studentów, przypomina mi się ostry wojskowy ton profesora, który nam uświadamiał, że szansa w życiu jest jedna i nie wolno jej zmarnować przez niezgulstwo (jakaż słowiańska cecha). Na Zachodzie młodzi filmowcy, kiedy pojawia się szansa, wychodzą z siebie, żeby jej sprostać. Jeśli ktoś, kto może zdecydować o tym, że będziemy robić film, wykazuje minimalne chociaż zainteresowanie, należy zmobilizować wszystkie siły. Jeśli stawia jakiś niemożliwy termin, trzeba go przyjąć i pisać dniem i nocą, żeby oddać scenariusz w terminie. Nie może być mowy o czekaniu na natchnienie, na długie rozterki artysty. Zrobić film to jest takie wyróżnienie, że trzeba rzucić na szalę wszystko – albo się uda, albo nie. I wtedy można powiedzieć, nawet po porażce, cytowane już przeze mnie słowa: Ale przynajmniej spróbowałem.

W Polsce pycha nie pozwala spróbować, żeby potem się nie okazało, że nie wyszło. Dla chrześcijan pycha jest jednym z grzechów głównych.

Mogę to wszystko napisać, bo ja próbowałem. Próbowałem zrobić światową karierę, i to w Ameryce. Wyciągnąłem rękę po szansę i wypełniłem kupon. Ale żeby napisać, jak do tego doszło i jaką miałem szansę, muszę zacząć od lat wcześniejszych. Od egzaminów do szkoły filmowej w roku sześćdziesiątym – stu kandydatów na jedno miejsce. Spróbowałem. Przeszedłem, bo niezbyt mi na tym zależało, miałem już za sobą filmy amatorskie. Tak naprawdę do szkoły filmowej chciał zdawać mój przyjaciel Wicek Ronisz, współautor „Tramwaju do nie-

ba”, amatorskiego sukcesu, który zdobywał dziesiątki nagród za granicą i w kraju. Wicek, historyk sztuki, satelita STS, miał większe szanse ode mnie, ale wahał się i w końcu nie pojechał, a ja już z rozpędu stawiałem się na egzamin. Zdałem i przez trzy lata byłem obiecującym studentem, po czym kazano mi zimować za brak postępów w nauce.

Niepowodzenie w Łodzi było dla mnie ogromnym ciosem. Mój film nakręcony w trakcie juwenaliów, który uznałem za dość ciekawy, nie spodobał się profesorom. Miałem szaloną pokusę trzasnąć drzwiami i nie oglądać ich więcej, zabrać swoją krzywdę i zająć się czymś innym. Czymś innym to znaczy nie filmem. I wtedy, hamując emocje, postanowiłem, że przetrzymam, zniosę upokorzenie po to, by im kiedyś udowodnić, że to ja miałem rację i nadaję się do tego zawodu. Dziś mogę powiedzieć, że udowodniłem.

Zatrzymam się jeszcze na tych mściwych uczuciach, które każą mi wymienić nazwisko Jerzego Toeplitza, dawnego rektora, skazującego mnie na powtarzanie roku. Byłbym niesprawiedliwy, nie wspominając, że później nasz rachunek został wyrównany. Po marcowych przygodach profesor Toeplitz wyjechał i założył państwową szkołę filmową w Australii. W połowie lat siedemdziesiątych byłem jej gościem. Zapytałem rektora, czy mam studentom mówić prawdę o moich wspomnieniach z Łodzi, czy też jest mu to nie na rękę. Profesor Toeplitz był wtedy ostro kontestowany przez australijską młodzież, ale upoważnił mnie, żebym powiedział, jak naprawdę wspominam jego rządy. Zgodnie z prawdą opowiedziałem, że nie-dobrze. Jednocześnie, mówiąc to, zrozumiałem, że szkoła filmowa w Łodzi, mimo że przez pierwsze trzy lata byłem prymusem, naraziła mnie na negatywne przeżycia, ale tym sposobem podziałała jak szczepionka. Zahartowała mnie i później mogłem łatwiej pogodzić się z sytuacją, kiedy ktoś, kto miał nade mną władzę, negował moją wartość. Doświadczenie łódzkich niepowodzeń uświadomiło mi, że dopóki będę skazany tylko na jedną elitę czy jeden salon, który orzeka o tym, czy jestem dobry, czy słaby – będę jego zakładnikiem zależnym od różnych kaprysów i zmiennej koniunktury. Osobliwością szkoły łódzkiej było to, że elita przemysłu filmowego stanowiła też elitę wykładowców, stąd nie było od nich odwołania. Realizując jednak pierwszą pracę za granicą, wiedziałem, że startuję już w innym konkursie i przed innym jury. Od tej chwili jak gracz staram się obstawiać różne stoły. Pracuję w kilku krajach i w ten sposób staram się zachować minimum niezależności, dzięki któremu jeszcze mogę działać. A swoją drogą, wykładając w różnych szkołach filmowych, wiem, jak łatwo zrobić krzywdę – jak często promujemy miernotę i jak często krzywdzimy uzdolnionych.

Przy „Strukturze kryształu” czułem się wolny i kręciłem film tak, jak mi się podobało – przekonany, że jakoś w końcu pozbieram ten materiał w całość. Nie znaczy to, że czułem się lekko i niefrasobliwie. Miałem za sobą wiele nieprzespanych nocy – kręciliśmy większość filmu w Kampinosie i jak dyżurny koszmar senny wspominam samotne szamotanie się ze scenariuszem. Chodziło o finałową scenę – chciałem po coś wciągnąć drabinę na szczyt wydmy, sfotografować ujęcie pionowo z samej góry. Aby utorować drogę dla drabiny, całą noc buldożer karczował jakieś krzaki, a ja nad ranem zrozumiałem, że to ujęcie jest niepotrzebne. Nie miałem odwagi powiedzieć tego ekipie. Nakręciłem je, chociaż nie weszło do filmu. A zakończenie wymyślił Witold Zalewski, kierownik literacki zespołu, który wymógł na mnie prosty fabularny koniec: scenę odjazdu przybysza. Nakręciłem ją tylko przez grzeczność, przekonany, że będę miał lepsze, bardziej ambitne zakończenie. W montażu film się rozsypał, był długi, zupełnie niezborny, bez formy. Wtedy dla odmiany kierownik artystyczny, Staś Różewicz, poradził mi po kupiecku: jeśli coś ma być nudne, to przynajmniej niech nie będzie długie. Wiedziałem, że groźba jest realna, postanowiłem skrócić film do minimum i to mnie uratowało. Uzyskałem etat reżysera, a co za tym idzie – szansę na dożywocie. Rozumiałem wszakże, jak to wszystko jest kruche i niepewne, i natychmiast zacząłem szukać dróg na Zachód.

EGZOTYCZNE PODROŻE

Roilem o nich od dzieciństwa. Jednocześnie, wychowywany w powojennej Polsce, nie mogłem marzyć, że kiedykolwiek znajdę się za granicą.

Wspomnienia dzieciństwa deformują tak samo przestrzeń, jak i czas. Oglądane wtedy przedmioty czy ulice zapamiętuje się jako większe; oglądane w dorosłym życiu wydają się małe. Czas rozciąga się tak samo. Wszystko wydaje się wiecznością, dni i lata są dłuższe, a „nigdy” w oczach dziecka traci znamiona względności. W latach stalinizmu miałem przekonanie, że ten ustrój jest wieczny i nigdy się nic nie zmieni. Uczyłem się języków, nie przypuszczając, że kiedykolwiek zastosuję je w życiu. Mogłem dzięki nim słuchać radia i rozumieć to, co mówią tam, po drugiej stronie, która wydawała mi się moją stroną.

Kiedy pojawiły się pierwsze oznaki odwilży paszportowej, wyjechałem na wycieczkę po Związku Radzieckim, a zaraz potem pojechałem z delegacją klubów amatorskich do Francji, skąd udało mi się wyrwać do Włoch. Przez znajomych moich rodziców trafiłem w Rzymie do ówczesnego ambasadora Francji, Gastona Palewskiego, dzięki któremu mogłem zwiedzić Villa Farnese, a przy okazji być na przyjęciu, w czasie którego kieszenie marynarki napełniłem kruchymi ciasteczkami. Ówczesne podróże odbywały się na krawędzi ubóstwa, którą stanowiła suma pięciu dolarów – tyle wolno było wywieźć za granicę. W trakcie wielu podróży studenckich sypiałem na kratkach metra i żywiłem się ściągającym z restauracyjnych stolików chlebem. (Stary sposób: trzeba usiąść przy stoliku i powiedzieć kelnerowi, że się czeka na pewną panią. Po półgodzinie pani się nie pojawia, odchodzimy więc pełni rezygnacji, a za zjedzony przez nieuwagę chleb nikt z reguły nie żąda opłaty. Ważne tylko, żeby mieć czystą koszulę i krawat).

Moja pierwsza wielka wyprawa poza Europę prowadziła do Japonii. Dostałem stypendium po „Strukturze kryształu”. Prosiłem o wyjazd do Włoch, ale ktoś w ministerstwie skojarzył moje nazwisko i uznał, że mogę chcieć zostać w ojczyźnie moich przodków, posłano mnie więc w zamian do Kraju Kwitnącej Wiśni.

Spotkanie z Japonią było bardzo owocne, bo przełamało we mnie nawyk myślenia o moim świecie jako o jedynym możliwym i uniwersalnym. Japonia po prostu jest inna. Inaczej objawia uczucia, ma inny gust i tak inne obyczaje, że kiedy mój przyjaciel po kolacji ze swoją żoną zaprosił mnie na herbatę do kochanki, a żona zaopatrzyła nas w ciasteczka, wiedząc dokładnie, do kogo idziemy, zrozumiałem, że nie rozumiem, i w tym był pewien postęp. Później przyzwyczailem się do tego, że mogą istnieć inne kody porozumienia i to, co dla mnie jest oczywiste, może gdzie indziej być naganne. Nie należy na przykład stawiać kategoriicznych pytań ani też odpowiadać natychmiast i zdecydowanie – owijanie w bawełnę jest na pozór wielką stratą czasu, a naprawdę pomaga nie ranić się wzajemnie i wyrażać treści tak subtelne, że w Europie są one nie do wyrażenia. Jak na przykład zaprosić gościa na kolację, zastrzegając, by przyszedł bez żony, bo jest ona osobą nieciekawą? W Japonii taka rozmowa zajmie kwadrans, ale można ominąć urazy i gość przyjdzie sam, nie czując żalu. Mój japoński przyjaciel chciał kiedyś w Nowy Rok zaparkować naprzeciw pałaców cesarskich. W Kioto padał deszcz i parking był daleko, a pod znakiem zakazu stał policjant. Mój przyjaciel wdał się w

rozmowę, która trwała tak długo, że myślałem, iż trafił na znajomego, on jednak powiedział mi, że nic nie wskórał. Kiedy zapytałem go, o czym wiódł tak długą rozmowę, odparł:

– Rozmawiałem o tym, co u was, w Europie, dałoby się załatwić w trzech słowach. Spytałem go, czy może przymknąć oko na to, że zaparkuję pod znakiem zakazu, a on powiedział, że nie. Gdyby nasza rozmowa trwała krótko, miałbym zepsuty cały dzień, bo bezpośrednia odmowa jest nie do zniesienia. My natomiast porozmawialiśmy sobie bardzo miło, złożyłem mu życzenia z okazji Nowego Roku, on je odwzajemnił. Potem narzekałem na pogodę, na to, że mając w samochodzie znajomych z Europy, nie mogę zaparkować tutaj, lecz muszę jechać na parking. Wtedy on stwierdził, że na pewno moi goście docenią przyjemność spaceru, nawet w taką pogodę; on stoi w deszczu już od rana i jest mu bardzo przyjemnie.

Potem panowie się rozstali. Bez żalu, że policjant służbista okazał się nieużyty.

Mógłbym mnożyć takie historie. W każdym kraju uczę się odmienności, czegoś, co mnie wzbogaca. Nie chcę świata, który będzie jednakowy, a do tego jednak świat zmierza. I nie chcę świata, w którym żywimy złudzenia, że nasza kultura jest lepsza od innych. Wiem już na pewno, że tak nie jest, i wierzę, że kultury można ze sobą porównywać i że jedne są bogatsze, a drugie bardziej prymitywne, jedne znają wyrafinowanie, a drugie bywają prostackie, ale wszystko to opiera się na stosunku do innych ludzi, do życia, do ideałów. Prosty człowiek w Afryce często ma przewagę nad amerykańskim technokratą w tym właśnie duchowym wymiarze.

Byłem kiedyś w Benares, czyli Waranasi, w świętym miejscu nad Gangesem, gdzie człowiek podążający pieszo musiałby być pątnikiem albo hipisem, żeby czuć się dobrze w tym obdartym, biednym, często rozegzaltowanym tłumie wiernych, natomiast normalny turysta podróżuje tam samochodem. Ja także w hotelu wynająłem na cały dzień auto, przy czym po prostu przez nieuwagę zostawiłem swojemu kierowcy napiwek dziesięciokrotnie wyższy, niż jest tam w zwyczaju. Prawdę mówiąc, rupia nie jest mocną walutą i napiwek nie był wielki, wynosił dwadzieścia czy trzydzieści dolarów, ale powinien – dwa czy trzy. Kierowca zrozumiał, że oczekuję od niego jakichś zupełnie niebywałych świadczeń, wobec czego przechodził sam siebie w wymyślaniu różnych miejsc do zwiedzania. Między innymi pokazał mi piękne miejsce kultu świętych małp. Po drodze tłumaczył długo, że jest głęboko wierzącym hinduistą. Mówił dość słabą angielszczyzną, ale można go było zrozumieć. Bardzo mnie interesowało, jak on rozumie kult małpy. Kiedy weszliśmy do świątyni, kierowca kupił jakieś nasiona i pestki, które miał złożyć małpom na ołtarzu. Chodziliśmy po krużgankach, małpy skakały nam nad głowami, a kierowca przez cały czas trzymał w ręku sękaty kij. Zapytałem go, dlaczego chodzi z kijem.

– Gdyby któraś z małp chciała pana podrapać, to ja będę pana bronił.

– Dobrze – zapytałem – ale jak to jest, przecież to są święte małpy, kupiłeś dla nich pokarm, który złożysz na ołtarzu, a mimo to wzięłeś na nie kij?

Popatrzył na mnie i powiedział mądrą rzecz:

– Te małpy są święte, ale jak będą drapały, to dostaną kijem po łapach.

Zapytałem, co jest w nich świętego. Odparł:

– To bardzo proste: życie. Życie jest święte, a drapanie nie. To, że one żyją, jest wspaniałe. – I nasypał ziarenek na ołtarz. Małpy zbiegły się, złapały ofiarę, zjadły, po czym obrzuciły mnie kamykami. Robią to zawsze z uciechą, a drapią wtedy, kiedy patrzy się im w oczy. Szczególnie lubią drapać okularników, trzeba uważać albo mieć do pomocy takiego właśnie wiernego kierowcę, który kijem bronił mnie przed swoimi bóstwami.

Innym razem zdarzyło mi się odbyć dosyć nieoczekiwaną podróż na jeden z najmniej chyba znanych festiwali świata na Wyspach Dziewiczych. Już sama ich nazwa brzmi dosyć ekscytyująco, chociaż etymologia wskazuje, że nie są one wcale tak bardzo pociągające. Nazywają się „dziewicze” nie na cześć mieszkanek, lecz dlatego, że po prostu nic na nich nie chce rosnąć i nic się nie da tam uprawiać, bo cała woda spływa do morza. Wyspy te leżą na Morzu

Karaibskim, niedaleko Puerto Rico. Są własnością Amerykanów, przy czym przejęte zostały od Duńczyków w ramach spłaty długów za pomoc wojenną w czasie pierwszej wojny światowej. Było to dla mnie dość ciekawe odkrycie, bo nie pamiętałem, by Skandynawowie splamili się kiedykolwiek hańbą kolonializmu.

Przez całe lata na Wyspach Dziewiczych mieszkali tubylcy, to znaczy potomkowie przywiezionych kiedyś przez handlarzy niewolników, którzy mówili dziwnym duńsko-angielskim narzeczem, pewnie przemieszonym z jakimś językiem afrykańskim. Trwało to do czasu, kiedy w latach sześćdziesiątych wybuchł boom na wszystko i z nadmiaru pieniędzy zaczęto te wyspy kolonizować, przywożąc wodę oraz budując urządzenia do jej odsalania. W epoce taniej ropy było to, zdaje się, opłacalne. Wzniesiono więc parę hoteli, wspaniały „Hilton”, „Sheraton”, i kilkadziesiąt czy może kilkaset bogatych rodzin osiedliło się w pięknych willach z tanią służbą. Jest tam wspaniały klimat, bardzo ciepło i pięknie. Niemniej przyszedł kryzys i woda znów stała się droga. „Hilton” zbankrutował, stoi jak upiór z powybijanymi szybami.

Dla ożywienia wysp zorganizowano festiwal, na którym, poza konfrontacją filmów, można się było jeszcze spotkać z kilkudziesięcioma z tych pięciuset rezydujących rodzin, mających wielkie konta i na ogół jakieś interesy w Ameryce. Festiwal był subsydiowany przez rząd federalny, organizatorom więc wypadało zrobić jakieś gesty także w stronę miejscowej ludności – owych dawnych tubylców. Gesty te były ze wszech miar wskazane, ponieważ owa ludność nieoczekiwanie dokonała kilku mordów na swoich białych współmieszkańcach. Mordy te, jak się okazało, miały podłoże religijne, były wyrazem jakichś tajemnych wierzeń, których nikt nigdy przedtem nie badał. Ich ofiarami padły niewinne osoby, które wykonały jakieś gesty, odebrane jako bluźnierstwa. Pewna pani obróciła się przez lewe ramię, inna ścięła kwiatek pelargonii i za to zostały rytualnie zamordowane przez własne służki.

W związku z tym rozpoczęła się akcja edukacji i podnoszenia kultury na wyspie i temu również miał służyć festiwal. Praktycznie polegało to na tym, że wszyscy jego goście odbyli parę spotkań w miejscowym college’u z młodzieżą, która miała posłuchać opowiadań o dalekim świecie. Ja również wystąpiłem w takiej roli. Kiedy tłumaczono zebranym, kim jestem, zrozumiałem, że czeka mnie trudna rozmowa. Zebrani usiłowali pojąć fakt, że mój kraj jest przylądkiem wielkiego kontynentu, Eurazji, i jest zupełnie inny niż Ameryka. W końcu ktoś zapytał, czy ja jestem z Ameryki, czy nie. Ponieważ na Ameryce ich świat się właściwie kończy, a ja miałem mówić po angielsku, było dla nich jasne, że właściwie jestem taki sam jak wszyscy jankesi.

Nauczyciel przedstawił mnie i poprosił, bym wyjaśnił zebranym, na czym polega różnica ustrojów w naszych krajach, co to jest ten socjalizm. Zadanie okazało się trudne, bo poziom rozumienia u moich słuchaczy nie był wysoki. Skupiłem się i próbowałem powiedzieć to bardzo prosto.

– W moim kraju – mówiłem – sklep albo bank nie należy do pana Smitha czy pana Johna. Wszystko jest federalne, federalne są linie lotnicze, banki, sklepy.

„Federalne” znaczy dla nich w pewnym stopniu: państwowe. Mówiłem w wielkim skupieniu i widziałem wpatrzone we mnie oczy ludzi, którzy bardzo chcieli mnie zrozumieć. Zawsze, gdy się mówi do publiczności, trzeba patrzeć komuś w oczy, żeby mieć poczucie kontaktu. W pewnej chwili, gdy powtórzyłem po raz kolejny, że taksówki u nas są federalne, co zresztą niezupełnie jest prawdą, ten mój wybrany słuchacz z pierwszego rzędu, który patrzył na mnie szczególnie uważnie, nabrał tchu, zamknął oczy i zasnął. Speszylem się i nie próbowałem już nic więcej tłumaczyć. Po spotkaniu powiedziałem nauczycielowi, że nie wiem, jakim językiem do nich mówić, że sprawa jest beznadziejna. Obruszył się na mnie i powiedział, że właściwie mówię jak jankes, że zawiódł się, bo nie rozumiem, jakiego wysiłku wymagam od swoich słuchaczy, którzy muszą się skupić nad zagadnieniem tak szalenie abstrakcyjnym jak socjalizm. Ich myślenie nie jest linearne tak jak moje. Po prostu patrzą bardzo szeroko, widzą wszystko na-

raz, ale nie umięją się skupić na abstrakcji. Przyznam się, że nie zrozumiałem tego do końca i oczy otworzyła mi dopiero przygoda, która spotkała mnie później w Afryce.

Byłem kiedyś w Kenii, na safari. Safari polega na tym, że ogląda się dzikie zwierzęta w towarzystwie przewodnika. Mój przewodnik, afrykański myśliwy, znający nieco angielski, zabrał mnie na wędrowkę po sawannie. Kiedy wróciliśmy do obozu, przewodnik zdał relację kierownikowi safari z tego, cośmy widzieli. Wymienił taką masę różnych zwierząt i tyle ciekawostek przyrodniczych, że wydawało mi się, iż ze mnie żartuje, więc zaprotestowałem.

– Owszem – powiedziałem – widzieliśmy żyrafy, ale nie było żadnego gniazda węży ani hipopotama. Pan przesadza, widzieliśmy połowę tego, co pan mówi.

Na co przewodnik się roześmiał i powiedział:

– Nie, proszę pana, widzieliśmy to wszystko.

– Ja nie widziałem!

– To pana sprawa. Pan cały czas mówił, a ja zadawałem pytania. A jak pan mówił coś o swoim kraju, to staliśmy nad gniazdem i pod nogami mieliśmy jaja węża, tylko pan nie spojrział, a tam, gdzie była złamana gałąź, którą mijaliśmy z lewej strony, powiał wiatr, rozchyliły się gałęzie i można było zobaczyć hipopotama, tylko pan na to nie zwrócił uwagi, a ja nie chciałem już panu przerywać.

I rzeczywiście, to było moje linearne czy też europejskie myślenie. Kiedy skupiłem się nad jedną sprawą, nie reagowałem na złamane gałązki, na podmuchy wiatru i nie patrzyłem tam, gdzie pewnie każdy myśliwy popatrzyłby odruchowo. I to była ta wielka różnica światów, którą trzeba zrozumieć, żeby docenić Afrykę i Afrykanów. Stosując nasze europejskie kryteria, gotowi jesteśmy powiedzieć, że w wielu aspektach są w stosunku do nas zacofani, natomiast oni są po prostu inni, ale to trzeba zobaczyć samemu, bo na pierwszy rzut oka to nie jest takie oczywiste.

Przeprowadzone powyżej porównania nas, Europejczyków, i czarnych Afrykanów ciągle jeszcze kryją rys wyższości. Z moim linearnym postrzeganiem świata mogę wyruszyć w przestrzeń kosmiczną, a sprawność Afrykanina przyda się tylko w rezerwacie. Tak się zdaje, ale to nieprawda. Kilka razy w Afryce miałem szczęście spotkać ludzi, których sposób postrzegania świata wyraźnie górował nad moim, mimo że byli to ludzie nie umiejący pisać na maszynie ani używać telefonu. To, co dawało im duchową przewagę, leżało w tych najtrudniejszych do opisanego rejonach: w odczuciu własnego losu, a więc w tej sferze mistycznej, która wymyka się słowom. Niewątpliwie linearne myślenie jest tutaj oznaką niedorozwoju, na którą od kilku stuleci cierpi cywilizacja białych ludzi. Myślę, że jedną z przyczyn tej choroby jest wynalazek Gutenberga.

W to doświadczenie podróży wpisują się moje przygody z gośćmi z byłego Związku Radzieckiego, których od lat przyjmuję w Warszawie, świadom, że dla wielu z nich Polska po komunizmie jest pierwszym doświadczeniem zagranicy. Zapraszam moich studentów, kiedy mam w Rosji wykłady – zapisuję na tablicy mój numer telefonu, mówiąc:

– Przyjedźcie, jeśli wierzycie, że naprawdę was zapraszam. Ale załatwcie wszystko sami. Chcę widzieć tylko tych, co wierzą i mają inicjatywę. Pozostali i tak przepadną, po co więc mam się męczyć.

I przyjeżdżają. Kiedyś na Ukrainie dałem ogłoszenie do gazety. Dzięki pomocy konsulatu we Lwowie i w Kijowie pojawił się płatny anons, że zapraszam młodych ludzi działających na polu kultury, aby podyskutować o tym, jak kultura może funkcjonować w warunkach wolnego rynku. Dostałem sześćdziesiąt zgłoszeń, wybrałem dwadzieścia osób i przyjechała nadzwyczaj ciekawa ekipa. Wszyscy zresztą, w liczbie już kilkuset, którzy byli u mnie w domu z gościnną, okazali się bardzo ciekawymi ludźmi i nie żałuję tych zaproszeń, mimo że nie jest łatwo gościć zupełnie obcych ludzi.

Często pytają mnie, po co to robię, po co ich zapraszam. Sam siebie pytam. Na pewno spłacam jakiś dług wdzięczności z lat młodzieńczych, kiedy jeździłem po świecie i inni mi

pomagali. Drugi kompleks, istotny wobec Rosjan, to poczucie, że byli okupantami w moim kraju i teraz mogę przestać myśleć o nich w ten sposób, a więc zapraszając ich, wyzwalam się. Z ich pomocą.

Z drugiej strony, wiele się od gości dowiaduję i uczę. W Paryżu podejmowałem kiedyś parę profesorów z Moskwy w ich pierwszej podróży na Zachód. Byli sędziwymi ludźmi i latami odmawiano im paszportu za to, że bronili Sacharowa. W Paryżu prosto z dworca kazali się wozić po mieście. Mówili:

– Jesteśmy starzy, może ktoś z nas nie dożyje jutra, trzeba wszystko zobaczyć od razu.

I jak oni znali ten Paryż! Z Balzaka i z Remarque’a. Kiedy minęliśmy Trocadéro, stary profesor powiedział:

– Dla pana Trocadero to adres. A dla mnie to literatura.

Od ludzi, których podejmuję w Warszawie, dowiaduję się wiele o różnicy, która dzieli Zachód od Wschodu. Różnicy, którą staram się rozumieć teologicznie. Ot, choćby relacja materii i ducha, u nas arystotelesowska, a u nich platońska. Do obiadu moja żona stawia na stole kwiaty. A goście pytają:

– Czy to hedonizm, czyli słabość, czy przeciwnie – wyraz ducha? Czy piękno, które nie jest święte, może służyć dobru, czy nie?

Nigdy nie śmiem myśleć, że wschodnie myślenie jest gorsze. Zachwyca mnie to, że jest inne. Lubię metaforę Papieża o tym, że Europa ma dwa płuca, i myślę, że one nigdy się nie zjednoczą, ale może będą współpracować, tak jak współpracowały aż do najazdu Tatarów. Martwi mnie bezmyślna antyrosyjskość Polaków. Podejrzewam, że wyrasta ona z niepokoju o własną tożsamość kulturową. Po wódce Polak z Kongresówki jest często bardziej Słowianinem niżli Europejczykiem. A na trzeźwo zupełnie na odwrót.

ZIEMIA OBIECANA

Zazdroszczę kolegom paru filmów. To ja powinienem był je zrobić. Wajdzie zazdroszczę „Ziemi obiecanej”, „Bram raj”, może też trochę „Panien z Wilka”, „Kroniki wypadków miłosnych”. Znamienne, że są to filmy, które Andrzej mniej ceni. Może z wyjątkiem „Ziemi obiecanej”. A w niej najbardziej podoba mi się tytuł. „Ziemia obiecana” to biblijna ojczyzna wszelkich marzeń. Archetyp niedościgniętego celu podróży, który niekiedy ziszcza się dla tych, którzy już stracili nadzieję, ale i bez niej pozostali wierni – szli, nie wierząc, że dojdą.

Zachód był przez lata moją ziemią obiecaną. Nie wierzyłem, że kiedykolwiek postawię na nim nogę. W dzieciństwie słuchałem opowieści mojej matki o tym, jak podróżowała przed wojną. Znałem każdy szczegół tych podróży, odbywałem je, śledząc trasę z ołówkiem na mapie, chciałem je przeżywać wciąż od nowa. W latach pięćdziesiątych nie wolno było słuchać wrogich, imperialistycznych radiostacji i dlatego pamiętam, z jaką namiętnością wsłuchiwałem się w stłumione reglerem odgłosy odległej ziemi obiecanej, dźwięki w obcych językach, ślady życia na innej planecie, jaką był dla nas Zachód.

Kiedy przysła chruszczowowska odwilż i polski październik z Gomułką, podróże stały się wreszcie możliwe dla tych, którzy umieli wystarać się o zaproszenie i przejść długi proceder uzyskania paszportu. Zaproszenie było pierwszym progiem, niełatwym do pokonania. W czasach gdy mało kto przyjeżdżał do Polski, trzeba było mieć znajomości, aby uzyskać upragniony papierek. Papierek oznaczał, że jakiś mało znający nas człowiek poręczał, iż przyjechawszy do jego kraju, wyjedziemy z niego, nie przedłużając pobytu, nie będziemy się starać o pracę ani zarabiać na czarno, nie mówiąc już o tym, że nie będziemy szpiegować na rzecz obozu postępu. Nie było łatwo nam, młodym, uzyskać zaproszenie. Trzeba było zawrzeć znajomość, zdobyć zaufanie i pozyskać minimum pamięci, by po powrocie potencjalnego dobroczyńcy do jego zachodniej ojczyzny nasza usilna prośba nie wywietrzała mu z głowy.

Kolejną przeszkodą w podróży była niewymienialność pieniądza, dlatego też podróże na Zachód odbywały się zawsze z walizką pełną prowiantu. Nawet wyjeżdżając służbowo, oszczędzaliśmy na dietach, warząc potajemnie w hotelach zupki błyskawiczne w garnuszkach ogrzewanych kieszonkową grzałką.

W takiej sytuacji ziemia obiecana zapraszała nie tyle do odwiedzin, ile do podboju. Lata upokorzeń budziły w wielu z nas bunt przeciw tej niezasłużonej niesprawiedliwości świata, w którym tamci po zachodniej stronie – pracując tyle samo w tych samych zawodach – zarabiali na życie, podczas gdy my skazani byliśmy na nędzę. W połowie lat siedemdziesiątych mój ojciec dał się namówić na wyprawę ze mną do Paryża i po paru dniach rozgniewany postanowił, że wróci, ponieważ przejazdy metrem pochłonęły wartość jego miesięcznej emerytury. Tak więc nedorzeczne proporcje naszych zarobków i ich czarnorynkowego przeliczenia na Zachodzie powodowały albo chęć wycofania się w głąb domowych pieleszy, albo też desperackie pragnienie przebicia się przez Zachód i zdobycia ziemi obiecanej. Od najwcześniejszych lat mego świadomego życia należałem do tych, którzy chcieli dokonać podboju. Z tą myślą uczyłem się języków obcych, kiedy inni grali w piłkę na boisku. Od pierwszych kroków w szkole filmowej myślałem, jak zrobić coś, co mogłoby zainteresować także Zachód.

Dopiero z tej perspektywy mają sens inne, wyższe motywacje. Skoro czuliśmy się gorsi z powodu materialnej biedy i duchowego zniewolenia, chcieliśmy, żeby produkt naszej fantazji świadczył o naszej wartości. Powodzenie filmu na Zachodzie likwidowało wszelkie kompleksy, dawało dowód, że nasze doświadczenie liczy się również poza granicami obozu, że mamy coś do powiedzenia. Stąd motywacja do podboju ziemi obiecanej.

Na przeszkodzie leżała pustynia, Młody filmowiec był oddzielony od Zachodu pasem ziemi niczyjej. Nie mieliśmy kontaktów, znajomości, mało wyjeżdżaliśmy, nikt nas nie znał i myśmy nikogo nie znali. Władze i starsi koledzy, zaprzyjaźnieni z władzą, strzegli zazdrośnie kontaktów z dyrektorami festiwali i członkami komisji selekcyjnych filmy. O tym, czy film zostanie pokazany czy sprzedany, decydowały władze. Autor nie miał szans przedstawienia swojej pracy. Nie było kaset, które dzisiaj tak łatwo przewieźć w kieszeni. Kopie, sale projekcyjne w wytwórniach czy nawet kina były pilnie strzeżone i nie było mowy, żeby zdziałać coś na własną rękę. Z Zachodu mało kto przyjeżdżał, a tym bardziej nikt nie miał ochoty omijać struktury władzy i próbować przeniknąć nieco głębiej w środowisko filmowe.

Miałem wiele szczęścia, ponieważ moja etiuda dyplomowa zatytułowana „Śmierć prowincjała” była pokazana w Mannheim i w Wenecji i uzyskała tam nagrody. Później mój debiut, „Struktura kryształu”, został nagrodzony w Argentynie, a następnie pokazany w Cannes. Jeździłem z tymi filmami na wymienione festiwale i rozglądałem się w poszukiwaniu producenta, który chciałby nawiązać ze mną kontakt. Spotykałem życzliwych krytyków i entuzjastycznych widzów. Ale nikt z nich nie mógł wyprodukować filmu.

Ludzie, którzy przełamali ten impas, przyjechali niespodziewanie z kraju, z którym Polska lat sześćdziesiątych utrzymywała stosunki niezwykłe i z którym kulturalnie równie wiele nas łączy, co dzieli. Piszę o Niemczech Zachodnich (Niemieckiej Republice Federalnej, jak kazano nam nazywać kraj za Łabą). Będąc z pochodzenia Włochem, liczyłem, że moje pierwsze kroki na Zachodzie postawię raczej nad Tybrem, może nad Sekwaną czy Tamizą. A tymczasem stało się inaczej.

Pierwsze spotkanie odbyło się nad Wisłą. Heroldem dobrego losu był Niemiec z Berlina o źle brzmiącym dla ucha Polaka nazwisku: Manfred Durniok. Po festiwalu w Krakowie, gdzie mój godzinny film o Pendereckim zdobył główną nagrodę, podszedł do mnie prawdziwy producent i zaproponował współpracę. To był właśnie Durniok. Nie wiedziałem, czy traktować to poważnie, rzecz bowiem była zbyt piękna, aby była prawdziwa. Manfred był człowiekiem w moim wieku, czyli w tamtych latach bardzo młodym, i wyraźnie odbiegał od stereotypu producenta z cygarem w zębach. Nie przypominał też archetypu Niemca odwetowca, walczącego o zmianę granic ustalonych w Jałcie i w Poczdamie. Mówił z wdziękiem po angielsku (do dziś nie używam przy nim mojej nieświeżej niemczyzny), miał za sobą studia w Harvardzie, przyjaźnił się z Pendereckim, który wtedy był ledwie u progu wielkiej światowej kariery, był wreszcie miłośnikiem Dalekiego Wschodu, co dodawało mu istic conradowskiego romantyzmu. Czy mam się przyznać po latach, że siedząc w hotelu „Cracovia”, nie wierzyłem ani jednemu jego słowu? Zapytany o plany, opowiedziałem mu scenariusz, który właśnie kończyłem. Miał to być mój drugi film fabularny. Pomysł był już gotów, ale kiedy przyszło mi prezentować go przy stoliku obcemu człowiekowi, poczułem się jak sztubak na egzaminie. Wydawało mi się, że opowiadam okropnie i pomysł jest nieciekawym, ale Manfred słuchał z uwagą i bez wahania powiedział, że gotów jest wejść w koprodukcję. Nie uwierzyłem mu i do dzisiaj nie wierzę, kiedy ktoś mówi, że mój pomysł mu się podoba – to taki rozwinięty odruch samoobrony. Każde opowiadanie jest jakimś otwarciem, wyjściem w stronę człowieka. Odrzucenie przyjmujemy jak odtrącenie nas samych, bo przecież nasza historia jest częścią naszej osoby. Na tym właśnie polegało i chyba dalej polega tak zwane kino autorskie. Nie wiem, czy rzemieślnik, który zrobił krzesło, cierpi, gdy klient odmawia zakupu, ale wiem, że każde odrzucenie przeżywam jako życiową porażkę. I tej właśnie los mi oszczędził na samym

początku, przy współpracy z Manfredem. Jego entuzjazm był szczery – dziś po latach widzę, że jest jednym z tych romantyków, których pociąga to, co nieznanne.

„Życie rodzinne” okazało się koprodukcją finansową, czyli „presalem”, jak to się dzisiaj nazywa. Wkład niemiecki był niewyczuwalny w budżecie – płynął przez Film Polski i nie wywarł żadnego wpływu na artystyczny kształt dzieła (choć któryś z krytyków zarzucał mi, że niemieckie nazwisko bohatera – Braun – jest ustępstwem na rzecz obcego kapitału).

Z Durniokiem współpracowałem jeszcze parokrotnie i jego inicjatywa legła u podstaw mojej amerykańskiej przygody.

Mój prywatny podbój ziemi obiecanej, czyli pierwsze kroki na Zachodzie, przypadł na początek lat siedemdziesiątych. Byłem jednym z pierwszych reżyserów, którzy postawili nogę po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Stąd też to pionierskie doświadczenie miało pewną wartość dla moich przyjaciół zarówno w Polsce, jak i w innych krajach bloku.

Wśród nich Węgry były zawsze nam najbliższe. Znaliśmy dobrze naszych równolatków i dzieliliśmy z nimi sceptycyzm czy wręcz wrogość wobec ustroju. Węgrzy byli też po nas stosunkowo najbardziej uprzywilejowani – kadarowski „socjalizm z gulaszem” miał być otarciem łez za odebraną wolność. István Szabó w połowie lat siedemdziesiątych uzyskał w Berlinie stypendium tamtejszej akademii. Nawiasem mówiąc, do dziś zazdroszczę kolegom, którym udało się kiedykolwiek spokojnie przeżyć dzięki stypendiom – ja zawsze byłem zbyt zajęty swoimi projektami, aby ubiegać się o ten luksus. István szlifował swój niemiecki, odwiedzał galerie i teatry i przy okazji jakiegoś spotkania na kawie u Kranzlera zapytał mnie, jak ja to robię, że zamiast stypendium udaje mi się załatwić produkcję moich filmów na Zachodzie. Odpowiedziałem, że rzecz jest prosta: trzeba znać producentów. I poleciłem mu Manfreda. Miałem jakieś projekty we Francji czy we Włoszech i po naszej na pół udanej przygodzie za oceanem nie wierzyłem, abym miał pracować z Manfredem. Wielkodusznie odstąpiłem go Istvánowi, uprzedzając, że Manfred z pewnością zaproponuje mu książkę, którą mnie proponował – „Mefista” Klausa Manna. István chyba nie znał jeszcze tej książki. Ja znałem ją aż nazbyt dobrze. Byłem od lat wielbicielem prozy ojca jej autora, Tomasza Manna. Książka Klausa, sądownie zakazana w Niemczech, stanowiła dla mnie świadectwo bolesnej i żenującej rodzinnej dysputy Mannów. Byłem świeżo po lekturze spisanych z taśmy wspomnień Katji Mann, żony Tomasza. Z wypiekami na twarzy szukałem w tekście „z rodu Walsungów” śladów związków Eriki z bratem i wydawało mi się, że bezwstydną książką Klausa jest dla postronnego reżysera z zagranicy materiałem zupełnie nie do dotknięcia.

Kiedy po roku spotkałem znów Istvána i dowiedziałem się, że naprawdę zamierza kręcić „Mefista”, nie posiadałem się ze zdumienia. István nie podzielał moich obaw, chyba nawet nie rozumiał, co w tej książce wydawało mi się przeszkodą nie do pokonania.

– Przecież to nie jest o Tomaszu i Erice Mann ani o Grudginsie. To jest o nas. Ja robię film o nas.

I tak zrobił. Oglądałem „Mefista”, kiedy już zdobył Oscara, i zrozumiałem, że to jest film także o mnie. Manfred to przeczuł, a István zrozumiał. Do dziś żałuję, że jest to jeden z tych filmów, których nie zrobiłem. Jak „Amator” Kieślowskiego. I jak Wajdy „Ziemia obiecana”.

NIE MA TEGO ZŁEGO...

Nie wiem, czemu się mówi, że przysłowia są mądrością narodu, skoro większość znanych mi przysłów odnajduję w większości znanych mi języków, a do tego mądrość w nich zawarta polega zazwyczaj na tym, że znaczą zarazem i wszystko, i niewiele. „Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło” jest pocieszeniem równie mocnym jak powiedzenie: „Oliwa sprawiedliwa, zawsze na wierzch wypływa”. Czy zawsze? Raczej czasami. Ale dopóki nie wypłyne, pocieszamy się, że jest zasada, dla której prawda musi zwyciężyć na tej ziemi. (Znamienne, że Ewangelia takich obietnic nie czyni!). Czy rzeczywiście nie ma tego złego, które by nie wyszło na dobre?

Krażę myślą wokół tego przysłowia, wspominając rok osiemdziesiąty pierwszy. Rok, w którym zrobiłem trzy filmy, przeżyłem emigrację, a także jedną z większych artystycznych przygód w mojej pracy. Nazywała się „Imperatyw”.

Skąd wziął się pomysł? Jeszcze w czasie studiów na fizyce (czy tuż po nich) słyszałem historię o jednym z naszych kolegów, który w biały dzień przeciął szybę w witrynie sklepu – czy to była DESA, czy Jubiler, nie pamiętam. Znałem tę historię z drugiej czy trzeciej ręki. W każdym razie zabrał coś bezkarnie z wystawy, po czym zaniósł to coś na komisariat i oskarżył sam siebie. Potem trafił na obserwację do Tworek i tam jakoby wymierzył sobie karę, podkładając zbrodniczą dłoń pod koła przejeżdżającej kolejki. *Sè non è vero, è ben trovato*. Jeśli to nieprawda, to przynajmniej dobrze wymyślone. Historyjka o sprawiedliwości wymierzonej samemu sobie – sprawiedliwości i karze jako potrzebie wewnętrznej człowieka. Kara – jako wyzwolenie z poczucia winy.

Kilka lat wcześniej, przerabiając w Stanach scenariusz mojego amerykańskiego filmu, z satysfakcją wpisałem do dialogu amerykańskich bohaterów takie zdanie:

– Chciałbym być wreszcie w więzieniu, tylko wtedy czułbym się wolny.

Mówi to człowiek, który dokonał niemal doskonałej zbrodni i poza wyrzutami sumienia nic go nie zmusza, by oddał się w ręce sprawiedliwości. Mój amerykański film był niewypałem: zbyt ambitny jak na komercję i zbyt prostacki jak na film autorski. Jedyne, co w nim cenię, to ta myśl o wyzwoleniu poprzez karę.

W zasłyszanej historyjce ta sama myśl nabiera klarowniejszego wyrazu – trzeba tylko dodać taki motyw, który pozwoli odczuć winę w wymiarze współmiernym do kary. Naruszenie porządku czy prawa własności wydawało mi się czymś błahym. Bohater „Imperatywu” sięga dalej, bo próbuje świętokradztwa. Gdyby popełniał je jako wierzący, byłoby to trudne do obrony, ale bohater „Imperatywu” (matematyk) w nic nie wierzy i dlatego wiara jest dla niego tylko pokusą czy wyzwaniem. Rzecz dzieje się na małym uniwersytecie, gdzieś na pograniczu Niemiec i Francji. Mój bohater jest asystentem, a jego mistrz, stary profesor, jest głęboko wierzącym prawosławnym Serbem. Wybrałem to wyznanie, przekonany, że w filmie adresowanym do zachodniego widza najlepiej mi ono posłuży, by pokazać to, czego religijność Zachodu ma dziś stosunkowo niewiele – poczucie Świętości i Tajemnicy. Mój młody bohater dokonuje świętokradztwa w cerkwi – przekraczając carskie wrota i bezczeszcząc ołtarz, doty-

kając go dłonią profana. Traktuje to jako wyzwanie, by sacrum objawiło się dla niego, wtedy gotów będzie ponieść karę. W scenariuszu obcina sobie palec i wyzwolony opuszcza szpital psychiatryczny, odnajdując harmonię ducha.

Historia, którą chciałem opowiedzieć w „Imperatywie”, nie rokowała sukcesów u masowej publiczności w kinie. Opowiadałem ją różnym producentom bez wielkiej nadziei, że ktoś pozwoli mi ją nakręcić, a tymczasem zdarzyło się coś na pograniczu cudu. Telewizja w Saarbrücken miała zamiar zrobić jakiś prestiżowy film w koprodukcji z Francją. Moje niedawne filmy, „Constans” i „Kontrakt”, odniosły spory sukces komercyjny, uzyskały nagrody w Cannes i w Wenecji, do tego byłem właśnie „w zdjęciach” do dużego budżetowego filmu o Papieżu i po ośmiu latach zabiegów miałem już umowę na film „Pokuszenie” w Niemczech. Jednym słowem – konstelacja była sprzyjająca i producenci zabrali się do dzieła, montując wspólne przedsięwzięcie.

Z punktu widzenia reżysera najważniejszą sprawą w tym projekcie była obsada głównej roli. Bez wiarygodnego aktora, który mógłby przekonać widza do swoich duchowych przeżyć, cała historia mogła się okazać niezamierzoną groteską. Możliwe, że tak długo nie zabierałem się do tego scenariusza, bo nikt stosowny nie przychodził mi do głowy. I nagle, jak zawsze przypadkiem, w połowie lat siedemdziesiątych na festiwalu w Indiach poznałem aktora, który zagrał u Franca Zeffirellego tytułową rolę w „Jezusie z Nazaretu”. Jestem umiarkowanym entuzjastą tego pięknego skądinąd filmu, ale aktor wydał mi się po prostu moim człowiekiem – łączył uduchowienie z chłodną inteligencją, czasem drwiącą i nie oszczędzającą podmiotu (czyli samego siebie). Spotkanie na festiwalu skończyło się wymianą adresów, potem parokrotnie wysyłałem jakieś zdawkowe pozdrowienia i wreszcie w jakimś momencie, jak zwykle zupełnie przypadkowym, przyszło mi na myśl, że ten człowiek może zagrać w „Imperatywie”.

Słowo „może” ma sens czysto artystyczny. Produkcyjnie sprawa wcale nie była prosta. Robert Powell był w końcu lat siedemdziesiątych aktorem bardzo cenionym, a więc drogim. Zagrał Mahlera u Kena Russella i w filmie Cavani o Nietzschem, poza tym odnosił sukcesy na scenie i miał za sobą kilka filmów w Hollywood. W związku z tym było mało prawdopodobne, by chciał wystąpić w tanim artystycznym filmie. Zdobyłem się na telefon w trakcie zdjęć do „Pokuszenia” w Zurychu – zawsze kręcąc jakiś film, czuję się bardziej pewien siebie – gdyż pomyślałem, że trzeba uzyskać chociażby wstępną obietnicę, zanim siądę do pracy nad scenariuszem. Głos Roberta w telefonie brzmiał zachęcająco. Powiedział, że rzecz nie jest wykluczona. Cóż więcej można osiągnąć, kiedy nie ma jeszcze scenariusza?

Zabrałem się do pisania. Półtora miesiąca przed zdjęciami posłałem przetłumaczony scenariusz do Londynu i niespokojnie czekałam na odpowiedź. Produkcja była już w toku. Wybraliśmy miejsca do zdjęć, producenci ponosili koszty, a ja wiedziałem, że jeżeli Robert powie „nie”, to będę musiał wycofać się z projektu. Robert zadzwonił po kilku dniach – zaraz po lekturze scenariusza. Najpierw zgłosił jakieś zastrzeżenia do kilku sformułowań w dialogu, po czym zapytał, jak wyglądają moje dalsze plany.

– To zależy od tego, co pan powie – wyjąkałem do telefonu.

– Ale ja już wszystko powiedziałem. Nie mam więcej zastrzeżeń. Sądzi pan, że zrobimy ten film?

Reszta była sprawą agentów i producentów. Nastąpiły długie pertraktacje na temat podziału kosztów i zysków. Mentalność niemiecka i francuska, mimo wieków sąsiedztwa, nie sprzyja łatwemu porozumieniu partnerów. Kibicując kolejnym rundom pertraktacji, uświadomiłem sobie, że polsko-niemieckie sąsiedztwo było historycznie o wiele mniej krwawe! Termin zdjęć zbliżał się gwałtownie – mieliśmy rozpocząć w jakiś listopadowy poniedziałek, a tymczasem w piątek, po kolejnej rundzie rozmów, nastąpiło coś, co nie mieściło mi się w głowie. Rozmowy zostały zerwane. Francuzi wyjechali, Niemcy wezwali mnie do biura i oświadczyli, że jak zwykle zawiedli się na żabojadach i postanawiają robić film sami, oczy-

wiecie przyznając mi tylko połowę przewidywanego budżetu. Różnica kosztów miała dotyczyć obsady dwóch głównych ról. Honorarium Roberta, stosunkowo niewielkie jak na jego ówczesną rynkową cenę, miało wynosić powyżej stu tysięcy dolarów. Odpowiednio wysoką gażę przewidziano dla Francuzki – Brigitte Fossey. Producenci zaproponowali, żebym wziął niemiecką obsadę. Powiedziałem, że nie ma mowy, na co prawnik wyciągnął z teczki moją umowę i zaczął dobitnie cytować odpowiednie paragrafy.

Podpisując umowę, nie zastanawiałem się nawet, co znaczą niezliczone standardowe formułki. Pracowałem w Niemczech wielokrotnie i nigdy nie było powodu wczytywać się w te zapisane drobnym druczkiem strony, które telewizja jako koproducent zawsze podsuwa mi do podpisania. Tym razem układ okazał się morderczy. Umowa przewidywała, że ostatecznie to producent decyduje o obsadzie. Co więcej, kiedyś we wstępnych rozmowach rzuciłem jakieś nazwiska, które teoretycznie mogłyby wchodzić w rachubę – i nagle teoria zaczęła się wcielać w życie. Producenci zaproponowali znanego aktora, z którym pracowałem uprzednio i który, w moim mniemaniu, nie nadawał się do roli. Zakrzyknąłem, że jeśli on zagra, to film będzie o wiele klas gorszy. Odparli:

– Wierzymy, że i tak będzie świetny.

Ja byłem pewien, że nie będzie. Po raz pierwszy w życiu poczułem taki nacisk. W Polsce bywało, że ktoś mnie namawiał, by „wyciąć” aktora z filmu (Mikołajską w „Barwach ochronnych”), ale nikt nigdy nie próbował mi narzucić aktora. Zadzwoiłem do agencji w Monachium, przez którą zawarłem umowę. Moja agentka – sędziwa węgierska arystokratka Anne Marie – ostrzegła mnie, żebym nie narażał się na proces.

– Przecież nie mogę robić tego filmu wbrew sobie – jęczałem do słuchawki.

– Możesz! Inaczej grozi ci to, że będziesz w Niemczech spalony, i to na długo.

– Ale chyba mogę zachorować?

– Zwołają komisję lekarską, która udowodni, że jesteś symulantem! Ubezpieczenie się o to postara. Gdybyś naprawdę zachorował, ubezpieczenie płaci produkcję odszkodowanie. Dla reputacji reżysera to niedobrze. Nikt cię drugi raz nie ubezpieczy.

Znalazłem się w ślepych zaułku. Producent przy mnie wysłał telegram, wzywając niechcianego przeze mnie Niemca z Nowego Jorku. Ukradkiem zapisałem telefon i zrozpaczony poszedłem do hotelu. Towarzyszył mi wiernie Sławek Idziak, mój operator. Rozważaliśmy po drodze wszystkie możliwe rozwiązania i Sławek podsunął mi myśl, żeby zadzwonić do Roberta i powiedzieć mu otwarcie, jak sprawa wygląda. Nakręciłem numer do Londynu. Robert właśnie rozpakowywał bagaże, otrzymawszy telegram producenta. Zapytał, dlaczego film upadł. Powiedziałem, że chodzi jak zwykle o pieniądze.

– W takim razie ja mogę grać za darmo. Taka rola rzadko się trafia.

Zaniemówiłem z wrażenia i w myślach błyskawicznie starałem się zanalizować sytuację. Żeńska rola jest mniej ważna – w ostateczności może znajdę jakąś Niemkę. Jeśli Robert rzeczywiście się zgadza, jestem uratowany. Ale czy on rzeczywiście ma zamiar zrobić to, co obiecuje? Drżącym głosem zaproponowałem do słuchawki:

– Niech pan to jeszcze przemyśli. Niech pan porozmawia z żoną i pańskim agentem. I jeśli rzeczywiście chce pan zaryzykować sześć tygodni pracy z człowiekiem, którego pan bliżej nie zna, w niewielkiej produkcji, to proszę, niech pan do mnie zadzwoni za godzinę.

Robert roześmiał się. Popatrzyłem na zegarek. Dokładnie za godzinę rozległ się znowu dzwonek. Robert powiedział, że jest jeszcze spakowany i może po południu wsiąść w samolot. Prosi, żeby wysłać na lotnisko przedpłatę na bilet.

Niełatwo się wzruszam, ale wtedy miałem łzy w oczach. Podziękowałem i zacząłem poszukiwać telefonicznie producenta. Powiedziałem, że jesteśmy uratowani. W telefonie zapadła cisza, po czym usłyszałem ironiczne pytanie:

– Czy pan ma na piśmie zapewnienie, że pan Powell zgodzi się grać za stawkę, którą możemy zaoferować?

– Zgodził się grać za darmo.

– Za darmo to znaczy, że nie będziemy mieli żadnej gwarancji, że nie zejdzie z planu albo nie zacznie nas szantażować. To nie jest rozwiązanie! Pozostaniemy przy tym, że robimy film w obsadzie niemieckiej. W końcu, skoro to nie będzie koprodukcja, to dłaczego mamy angażować do głównej roli Anglika?

Zaniemówiłem tego dnia po raz wtóry. Producent odłożył słuchawkę. Wróciłem do hotelu. Po chwili zadzwonił ze Stanów niemiecki aktor, chciał ze mną porozmawiać przed swoim wyjazdem na lotnisko. Dostał już scenariusz, przyjął rolę, powiedział, że się cieszy, że będziemy pracowali razem. Grobowym głosem powiedziałem mu, że nie będziemy, ponieważ tę rolę pisałem dla kogoś innego i jeżeli produkcja narzuci mi go w obsadzie, to nie odezwę się do niego na planie. Zdziwiony, przeprosił i rozłączył się, by po chwili zadzwonić znowu. Był po kolejnej rozmowie z producentem, który kazał mu przyjeżdżać, nie zważając na moje słowa.

– To przelotna depresja – tłumaczył mu producent. – Reżyser jest przemęczony. Wyśpi się, to mu przejdzie.

Aktor cytował mi rozmowę słowo w słowo. Odpowiedziałem, powołując się na naszą dawną współpracę:

– Czy pamiętasz, by w którymś z poprzednich filmów zdarzyła mi się depresja? Chyba nie! To wiedz, że jeżeli wbrew mnie przyjmiesz tę rolę, będziesz człowiekiem bez godności.

Aktor obiecał mi, że nie przyjedzie. Zdobyłem się na odwagę i zadzwoniłem do Londynu, tłumacząc Robertowi, że wynikała jakaś biurokratyczna trudność i nie zdążymy posłać przedpłaty na bilet, ale produkcja zwróci mu koszty po przyjeździe. Robert przyjął ten fakt bez komentarzy. Postanowiłem, wzorem mego producenta, działać metodą faktów dokonanych. Trzeba było wyjechać na lotnisko we Frankfurcie po Roberta. Wiedziałem, że producent nie da mi samochodu, a nikt z bliskich mi ludzi w ekipie nie był zmotoryzowany. Obcych nie mogłem prosić, ponieważ byli lojalni wobec producenta. Myślałem, jak wybrnąć z kłopotu, i przypomniałem sobie o cichym, nieśmiałym stażystce, Richardzie, który na kilka miesięcy przed rozpoczęciem filmu zgłosił się do mnie w jakimś niemieckim mieście i obwieścił, że chce ze mną pracować, ponieważ ukończył studia filmowe i lubi moje filmy. Zapytałem go o te studia. Powiedział, że były marne i nie jest zbyt dobrze przygotowany, ale liczy, że w praktyce zdoła nadrobić braki. Prezentacja nie była zachęcająca i kiedy na kilka dni przed zdjęciami Richard pojawił się w Saarbrücken, powiedziałem mu, że może liczyć co najwyżej na to, że będzie niepłatnym stażystą na planie. Teraz zdałem sobie sprawę, że Richard może mnie uratować. Odnalazłem go i po chwili gnaliśmy autostradą w kierunku Frankfurtu. Samolot z Robertem już wystartował z Londynu.

Gdyby to, o czym piszę, miało być scenariuszem, nie dodawałbym już do tych perypetii nic więcej. Życie bywa jednak czasem bardziej pomysłowe.

Tego dnia, w końcu listopada osiemdziesiątego pierwszego roku, rozegrała się w Niemczech ostatnia wielka konfrontacja rewolucjonistów i establishmentu. Rewolucja ewoluowała od pamiętnej wiosny w roku sześćdziesiątym ósmym i zamiast czerwieni, przyjęła kolor zielony. Walki toczyły się wokół lotniska we Frankfurcie – pretekstem była budowa trzeciego pasa startowego. Z całych Niemiec ściągnęły tysiące młodzieży i tysiące uzbrojonych policjantów. Gdybym w tych dniach słuchał radia albo czytał gazety, byłbym świadom, że na weekend przed rozpoczęciem filmu przypadają planowane demonstracje. Niestety, nie byłem tego świadom – w gazetach i w telewizji szukałem tylko wiadomości z Polski. Jedyne sprawy, które wydawały mi się ważne, to czy Rosjanie wejdą, czy nie. Czy będzie strajk generalny, czy nastąpi konfrontacja. Z perspektywy naszej historii parę akrów lasu pod Frankfurtem wydawało się czymś bez znaczenia, a tymczasem one właśnie okazały się przeszkodą nie do pokonania. Kiedy zbliżaliśmy się do okolic lotniska, zobaczyłem łuny pożarów – płonęły samochody pozostawione na parkingach. Autostrada dojazdowa była zablokowana, za szpalerem

policjantów majączyły sylwetki działek wodnych i opancerzonych pojazdów. Jak na jesień osiemdziesiątego pierwszego roku był to widok dla Polaka swojski, ale nie spodziewałem się go w Niemczech. Richard zapytał, jak można się dostać na lotnisko, a dyżurny policjant powiedział, że wszelki ruch drogowy jest wstrzymany i możemy jedynie objechać okrężną drogą do Frankfurtu i tam wsiąść w kolejkę dojazdową, która ostatni odcinek drogi do lotniska pokonuje w tunelu i dlatego omija obszar walk.

Zrozumiałem, że jest to dla nas wyrok. Samolot z Londynu właśnie powinien lądować. Mogłem sobie wyobrazić Roberta, który wysiada, nie widzi nikogo, kto by go oczekiwał, i zaczyna analizować raz jeszcze swój romantyczny gest. Sześć tygodni i nieznana produkcja – bez pieniędzy – czy to ma sens, skoro im nie zależy? Nie wyjechali nawet na lotnisko! Byłem pewien, że w tym momencie Robert stwierdzi, iż przekroczył granicę poświęceń i ryzyka, i z ulgą wsiądzie w najbliższy samolot do Londynu.

Staliśmy samotnie na autostradzie. Richard zdawał się czytać w moich myślach. Zapytałem go, czy można próbować przejechać z innej strony, i od razu zrozumiałem bezsens tego pytania. Niemiecka policja umie robić blokadę dróg na tyle szczelnie, żeby nikt się nie przecisnął. Zawróciliśmy z autostrady, ponaglani przez policjantów. Wjechaliśmy w wąskie dróżki prowadzące okólnie do Frankfurtu. Rozumiałem, że już nic nie wskóramy. Kolejką miałem szansę dojechać w przeciągu godziny, ale Robert będzie już w drodze powrotnej do Londynu. Siedziałem pogrążony w czarnych myślach, kiedy Richard zatrzymał się na chwilę w jakimś punkcie wynajmu samochodów. Poprosił mnie o pożyczenie bodajże dwudziestu marek i po chwili wrócił, niosąc dwie płócienne czapeczki firmowe Hertza czy jakiegoś innego Rent a Car. Zawróciliśmy w stronę lotniska. Dojeżdżając do kordonu policjantów, Richard wcisnął mi czapkę na głowę, sam założył drugą i krzyknął do zatrzymujących nas policjantów:

– Wiozę drugiego kierowcę, żeby ewakuować nasze wozy z parkingu, zanim chuligani je podpalą.

Policjant ze zrozumieniem odsunął zaporę drogową i przepuścił nas w stronę lotniska. Znalazłem Roberta przy kontuarze British Airways. Studiował rozkład lotów. Tak jak przewidywałem, już chciał wracać.

Następnego dnia w Saarbrücken mój producent nieudolnie ukrywał zdumienie, widząc, że na planie pojawił się nie ten aktor, na którego czekał. W ciągu kwadransa Robert podpisał kontrakt, w którym była mowa głównie o zobowiązaniach aktora wobec produkcji. Honorarium było symboliczne. Kiedy znalazłem się sam na sam z producentem, popatrzyłem mu z wyrzutem w oczy, a on uśmiechnął się i powiedział coś takiego, co najlepiej tłumaczy się przysłowiem:

– Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Będziemy mieli świetnego aktora za pół darmo!

„Imperatyw” okazał się jednym z moich ważniejszych filmów, niewątpliwie najważniejszym z tych, które nakręciłem za granicą. Robert dostał w Wenecji nagrodę dla najlepszego aktora, a film nagrodę specjalną jury. W jury zasiadali Tarkowski i Gassman. W trakcie transmitowanej na żywo uroczystości rozdawania nagród Gassman stwierdził, że Robert miał szczęście, bo reżyser napisał dla niego rolę, która leży jak dobrze uszyty garnitur, a on sam musi grywać rolę w scenariuszach produkcji taśmowej. Odbierając nagrodę, obiecałem, że napiszę rolę dla Gassmana. I w dwa lata później zgłosiłem się do niego ze scenariuszem „Paradygmatu”.

– Szyty na pańską miarę – powiedziałem.

Przeczytał i po paru dniach dostałem depezę:

„Przyjmuję. Dobrze leży”.

POWIEDZONKA

Film jest wystąpieniem publicznym, a każde takie wystąpienie stwarza efekt przypominający nagłośnienie. To, co mówimy w filmie, na scenie, w powieści czy w telewizji, brzmi jak powiedziane przez głośnik i ma pewną moc magiczną. Stąd pisarze czy mówiąc szerzej autorzy często używają tej magicznej władzy, jaką jest możliwość przedstawienia na ekranie kogoś albo czegoś, co obejrzą tysiące ludzi.

Wykorzystywałem tę możliwość już w pierwszych filmach. Najczęściej po to, aby rozstrzygnąć spory z moim ojcem, który był człowiekiem dość gwałtownym i nie lubił mojego zawodu. Trudno zataić, że „Życie rodzinne” było moją polemiką z ojcem, ubraną oczywiście w zasłyszaną i zupełnie obcą anegdotę, ale pełną aluzji do różnych naszych starć. Rodzina ze strony ojca miała za sobą wzloty i upadki, ze zdecydowaną przewagą tych ostatnich, stąd też wielkoprzemysłowe pochodzenie ojca Brauna ze scenariusza „Życia rodzinnego” było artystycznym sztafażem. Przedwojenne przedsiębiorstwo mego ojca było stosunkowo skromne, a on sam nie mógł pretendować do finansowej elity. Sam natomiast kontakt z synem był w filmie niejako z życia wzięty. Jan Kreczmar, grający starego Brauna, kilkakrotnie powtarza w filmie sentencję:

– Mój syn się marnuje.

Słyszałem to zdanie z ust mojego ojca wielokrotnie i z uciechą czekałem na premierę, po której spotkał mnie sromotny zawód. Ojciec nie dosłyszał tego dialogu, nie dosłyszał także wielu innych. Film mu się nie podobał, podobnie zresztą jak wszystkie moje filmy, a analogii ze starym Braunem nie dostrzegł. Nawet postać syna grana przez Daniela Olbrychskiego nie wydała mu się znajoma, nie skojarzył jej ze mną. Jedynie do Mai Komorowskiej wykazał stosunek ambiwalentny.

– Taka ładna panienska – mówił – i po co się wygłupia.

Chodziło rzecz jasna o prowokacyjne zachowanie, za którym Bella w „Życiu rodzinnym” kryje swój dramat. Ubódl go zwłaszcza szczególnie zawarty w dialogu, kiedy filmowy ojciec mówi, że Bella siedziała za czyny nierządne.

– Czy to warto mówić takie rzeczy? – pytał ojciec, ucząc mnie zarazem tego, że publiczność bardziej niż prawdy o życiu szuka w kinie prawdy o swoich marzeniach. Nie mam roźności i przypuszczam, że ojcu musiało przejść przez myśl, że gdyby miał córkę, mogłaby to być Maja.

Jeszcze dotkliwszą porażkę poniosłem wiele lat później, umieszczając w „Imperatywie” postać z życia wziętą – szwajcarskiego teologa Hansa Künga. Znałem go z wystąpień w telewizji i z artykułów, w których bezlitośnie krytykował Jana Pawła II. Z krytyką mogłem się zgodzić – Papież może być przedmiotem krytyki, ale artykuły Künga miały w sobie nieznośny ton przywołania do porządku i pouczania ex cathedra. Jan Paweł II jawił się w nich jako prowincjonalny wikary, który narusza soborową budowlę skonstruowaną rękoma takich mistrzów jak sam autor artykułów. Czytałem je w trakcie robienia filmu „Z dalekiego kraju”, kiedy jako Polak najmocniej utożsamiałem się z Papieżem w jego konflikcie ze światem zachodnim i po części, z zachodnim Kościołem. Pisałem wiele artykułów, starając się bronić

Papieża jako człowiek, który dzieli doświadczenia tej właśnie części świata, gdzie wartości naturalne znalazły taki wyraz, jak to przedstawia Jan Paweł II. Pisząc do prasy włoskiej, chciałem wprowadzić rozróżnienie między tym, co w osobowości Karola Wojtyły jest indywidualne, a tym, co wynika z doświadczeń nie znanej Zachodowi części świata, która patrzy na życie z zupełnie innej perspektywy. Nie miałem przy tym wątpliwości, że nasze doświadczenia mają większą wagę, bo są traktowane jak próba życia. Wojna i komunizm nauczyły nas sprawdzać wszystkie wartości niejako pod ciśnieniem. (Mój pierwszy scenariusz filmowy nazywał się „Próba ciśnienia” i zawierał tę właśnie metaforę). Przyjaźń oznaczała więc przyjaźń, bo gdy człowiek bał się zadzwonić do kogoś, czyj telefon był właśnie na podsłuchu, a gazety wymieniały go jako czarną owcę, wtedy przyjaźń musiała coś znaczyć i miała prawdziwą cenę. Pamiętam, że nie bez strachu wykręcałem numer Haliny Mikołajskiej po tym, jak nieznanemu sprawcy przecięli linkę hamulcową w jej garbusie i tylko cudem uszła z życiem. W tym kontekście można wymienić każdą cnotę – wierność, oddanie, szczodrość, wielkoduszność, i tak dalej. Nasze dramatyczne życie niesło taki sprawdzian tych wartości, jaki nigdy nie był udziałem większości ludzi na Zachodzie. Stąd moja reakcja na Kunga, który uprawiając teologię z perspektywy swego gabinetu, zdawał się rozumieć świat poprzez własne spekulacje. Zarzucał Papieżowi niezyczliwość dla rzeczników teologii wyzwolenia, reakcyjność postawy społecznej – to rzecz jasna rozwścieczało mnie najbardziej – wreszcie autorytaryzm miast dialogu tam, gdzie ja miałem wrażenie, iż dialog zaczyna oznaczać jawne paktowanie z diabłem (zwłaszcza we Włoszech, w Niemczech i Francji różni postępowi katolicy padali w ramiona marksistom).

Mając te wszystkie uczucia na uwadze, pisałem w „Imperatywie” rolę dla teologa, złożoną głównie z cytatów z artykułów Kunga. Teolog miał być postacią negatywną, niezdolną do przyjścia z pomocą człowiekowi, który szuka wiary, a jednocześnie nieczułym na sacrum i Tajemnicę. Największe poparcie dla mojej postawy wobec filmowego teologa znalazłem później, pokazując film w Rosji, gdzie ktoś z publiczności w niewybrednym żarcie uznał, że teologów nie warto słuchać, a najlepiej żywcem wrzucać ich do studni.

Prawosławie poszło najdalej w rozdziale rozumu i wiary, i nie jest to z pewnością cecha, która mnie pociąga w tym wyznaniu. Jednak z drugiej strony chrześcijaństwo wschodnie zachowało dużo większe aniżeli Zachód zrozumienie dla tego, co jest święte. Przekonałem się o tym w trakcie zdjęć do filmu. Mój producent szukał w całych Niemczech i wschodniej Francji jakiejś małej cerkiewki, w której można by nakręcić zdjęcia. Akcja „Imperatywu” toczy się w małym niemieckim miasteczku uniwersyteckim. Stary profesor matematyki, jedna z czołowych postaci filmu, jest wyznawcą prawosławia i przez niego główny bohater, angielski profesor, też matematyk, odkrywa swój agnostycyzm jako dramatyczny defekt duszy. Stara się odnaleźć wiarę, posuwając się do profanacji. Jeśli coś jest święte, to możliwa jest profanacja, a więc trzeba próbować profanacji, aby się przekonać o świętości. Profanacją jest wejście przez carskie wrota i dotknięcie naczyń liturgicznych i ołtarza. Dokonawszy tego aktu, bohater popada w stan obłąkania i nie poddaje się leczeniu opartemu na psychoanalizie, które ma go uwolnić od poczucia winy. W końcu filmu okazuje się, że wyzwoleniem jest właśnie przyznanie się do winy i uznanie sacrum jako rzeczywistości Tajemnicy.

„Imperatyw” jest zapewne jednym z moich najważniejszych filmów i niechętnie go tutaj pobieżnie streszczam. Chętnie natomiast przytoczę doświadczenie, które stało się moim udziałem w trakcie realizacji filmu. Przede wszystkim prawosławny biskup Monachium orzekł, że nie może nam wskazać cerkwi, bo w żadnej z nich nie będzie nam wolno naruszyć sacrum, kręcąc sceny z aktorami. Nie ukrywam, że byłem zachwycony jego odpowiedzią. Świątynia, zdaniem biskupa, była święta niezależnie od jego woli i niezależnie od tego, jakie są nasze intencje, kręcąc film, sprofanujemy miejsce przeznaczone na modlitwę i poświęcone w tym celu. Zaproponował, żeby wewnątrz wybudować w atelier, ewentualnie użyć jakiejś cerkwi, która służy za muzeum.

W praktyce znalazło się zupełnie nieoczekiwane rozwiązanie. W Baden-Baden jest cerkiew ufundowana przez jednego z carów, którą dziś zarządzają na przemian dwie grupy prawosławne: jedna podporządkowana patriarchatowi moskiewskiemu, druga – emigracyjna. Obie wyklęły się wzajemnie, wobec czego cerkiew pozostaje w administracji miasta i klucze co tydzień wędrują z jednej kongregacji do drugiej. Przed każdą służbą bożą cerkiew jest na nowo poświęcana, wobec czego zdjęcia do filmu nie stanowiły żadnej teologicznej przeszkody. Mój producent mógł natomiast zostawić część dekoracji do użytku obu ugrupowań.

Wcześniej często kręciłem różne sceny w użytkowanych świątyniach katolickich i chociaż zawsze miałem przekonanie, że o stosowności moich działań stanowi wymowa filmu, to jednak (szczególnie w Europie Zachodniej) wielokroć musiałem nalegać na księży, żeby na czas zdjęć zechcieli zabrać z ołtarza konsekrowane hostie. Z punktu widzenia katolika traktuję sacrum dużo swobodniej, ale kiedy widzę, jak w pustym kościele młody ksiądz progresista nie przykłęka przed ołtarzem, bo uważa, że szkoda czasu, wydaje mi się, że nastąpiła jakaś erozja świętości, coś stało się nazbyt względne. I dlatego czuję się stosowniej, jeśli kręcąc zdjęcia w świątyni, mam świadomość, że ołtarz jest pusty.

Pora powrócić do Hansa Kunga. Jego karykatura zanotowana w filmie „Imperatyw” nie miała wielkiej szansy na spotkanie z oryginałem; teologowie na ogół niechętnie chodzą do kina. Hansa Kunga nie znałem osobiście i dopiero kilka lat temu ktoś ze znajomych spotkany na spacerze wspomniał, że będzie go gościł w Polsce. Pogromca naszego Papieża postanowił przyjechać bodajże do Wrocławia na jakąś PAX-owską imprezę. Miał przy tym lecieć przez Warszawę, pośpieszyłem więc z zaproszeniem, które zostało przyjęte. Podejmując kolację znakomitego gościa, zapytałem go, czy nie zechciałby obejrzeć na wideo filmu fabularnego traktującego o sacrum. Projekcję przesiedziałem z wypiekami na twarzy. Czekałem, czy i kiedy Kung rozpozna się na ekranie. I znowu spotkał mnie zawód. Kung długo i szczegółowo polemizował z myślą przewodnią filmu – sprzeciwiał się mojemu upodobaniu do sacrum, w którym zawiera się jakiś element magii. Sacrum w jego rozumieniu miało być czystą abstrakcją. Żaden przedmiot ani miejsce nie powinny być dla człowieka protezą w obcowaniu z absolutem, czyli z Bogiem (Kung stronił od słowa „tajemnica”).

Ja żywię odmienne przekonanie. Godząc się z cielesnym, materialnym charakterem naszej egzystencji, myślę, że materia musi być pomocna w kontakcie z tym, co niepojęte. Nie wierzę w moc człowieka tak mocno, jak pewien siebie zachodni teolog, i myślę, że w tym tkwi różnica naszych doświadczeń egzystencjalnych. Na naszych oczach człowiek doświadczany przez historię okazywał swoją słabość. Zachód nie przeżył obozów koncentracyjnych ani łagrow i ulega złudzeniu, że chce to móc i że „człowiek” to brzmi dumnie. (Co za ironia, że autor tego sformułowania sam zaznał w życiu tyle upodlenia). Dlatego też nie mogłem się zgodzić z Hansem Kungiem, ale na zakończenie rozmowy zapytałem, co sądzi o postaci teologa.

– Świetny – odpowiedział bez wahania – sam spotkałem w życiu wielu takich zadufanych głuptasów.

Widocznie nie zauważył, że zadufek użył kilku jego własnych sformułowań – może zatarły się w tłumaczeniu, a może po prostu to reguła, że człowiek sam siebie na ekranie nie poznaje. Obca twarz i osoba aktora oddala postać od oryginału. Wspomniał o tym Papież, kiedy opowiadał mi o wrażeniach, jakie miał, oglądając swój wizerunek odegrany przez aktora na ekranie. Oceniając efekt okiem dramaturga, którym był przez dłuższą chwilę swego życia, orzekł, że wszystkie subiektywne ujęcia odbierał jako swoje, natomiast kiedy z ekranu patrzył aktor, był to już zupełnie obcy człowiek.

Myślę jednak, że to skojarzenie jest w istocie całkiem nie na temat. Papież wiedział, że mój film jest o nim, a Hans Kung nawet nie przypuszczał, że mogłem mieć go na myśli, tworząc fikcyjną postać teologa w „Imperatywie”. Ponieważ wcześniej wspomniałem mego ojca, który także nie rozpoznał się w filmowej postaci, mógłbym snuć uogólnienia o tym, że czło-

wiek zwykle się nie rozpoznaje, ale przeżyłem też przykład przeciwny. Przytaczam go wciąż z pewnym zakłopotaniem, jako że bohater jeszcze żyje, ma się dobrze, a stosunkowo nie tak dawno wpłynął bardzo negatywnie na moje życie, rozpoznając się tam, gdzie nie miałem najmniejszego zamiaru go przedstawić.

Chodzi o film „Rok spokojnego słońca”, który był moim największym sukcesem artystycznym. Zdobył Złote Lwy w Wenecji i obiegił cały świat, zyskując stosunkowo dużą publiczność, szczególnie w Stanach Zjednoczonych. Film powstał w koprodukcji z Ameryką i miał w obsadzie znakomitego aktora Scotta Wilsona, znanego z ról w „Wielkim Gatsbym” i „Z zimną krwią”, a ostatnio w „Bracie naszego Boga”.

„Rok spokojnego słońca” powstał tuż po stanie wojennym. Historia, którą w nim opowiadam, zdarzyła się naprawdę. Usłyszałem ją na jakimś spotkaniu autorskim na Śląsku.

Tuż po wojnie pewna polska repatriantka zza Buga zakochała się w zachodnim oficerze, nie pamiętam już, w Amerykaninie czy w Angliku. Jej matka była za słaba, żeby podołać trudom ucieczki przez zieloną granicę, i chcąc ułatwić córce wyjazd, przeziębła się, jak to mówią, naumyślnie, i umarła. Nosiłem tę historię w pamięci przez długie lata i w stanie wojennym pomyślałem, że może pora do niej wrócić. Wydawało mi się, że żyjemy w czasie trochę podobnym do tego tuż po wojnie. Niekiedy musimy się pocieszać, że klęska bywa zwycięstwem i że w cierpieniu też można znaleźć jakiś sens. Moja bohaterka mówi wprost, że w cierpieniu można nawet być szczęśliwym, i taki wyraz cierpiętnictwa znalazł spore uznanie na Zachodzie.

W Polsce los filmu potoczył się nie najlepiej. Przedstawiając lata powojenne jako lata klęski, a nie radości, naruszyłem jeden z kanonów komunistycznej propagandy. Z drugiej zaś strony film powstał w czasie, kiedy powiedziano już tak wiele, że przy lekturze scenariusza nie było żadnych zastrzeżeń i nawet tak zwana kolaudacja, czyli przyjęcie filmu przez cenzurę i władze kinematografii, przebiegła bezkonfliktowo. Podejrzywałem, że konflikt, jak zwykle, był zastępczy.

Kiedy w stanie wojennym wróciłem do kraju, jednym z pierwszych ludzi władzy, poza ministrem Kiszczakiem, który chciał mnie zobaczyć osobiście, był wicepremier Rakowski – człowiek znany mi wcześniej z STS-u, a później z pierwszych spotkań DiP-u, w których na początku uczestniczył, będąc redaktorem naczelnym „Polityki”. Seminarium „Doświadczenie i Przyszłość” było znakomitą inicjatywą umiarkowanego dysydenctwa. Jego opozycyjność zawierała się w fakcie, że było samozwańcze. Pamiętam pierwsze połajanki za to, że nieproszeni chcemy coś komuś radzić! Otóż Mieczysław Rakowski, przyjmując mnie już w gabinecie premiera – tym samym gabinecie, w którym przyjmował mniej później pan Tadeusz Mazowiecki – prowadził rozmowę o perspektywach ewolucji ustroju. Przypuszczam, że jemu zawdzięczam to, że tuż po stanie wojennym zostałem laureatem nagrody państwowej, i to w chwili, kiedy od kilku lat robiłem filmy za granicą, a „Rok spokojnego słońca” był dopiero na ukończeniu. Nagroda była dla mnie bardzo niewygodna i głowiłem się, jak postąpić. Odrzucić – oznaczałoby praktycznie zdecydować się ponownie na wyjazd. Przyjąć – było równie niestosowne, jak przyjąć nagrodę za „Barwy ochronne”, kiedy Wajda został tak demonstracyjnie pominięty. Postanowiłem jak zwykle zrobić unik i wyjechać na chwilę pod pretekstem pilnych prac za granicą, a pieniądze z nagrody przekazać na katolickie hospicjum dla nieuleczalnie chorych w Krakowie i ogłosić to natychmiast w „Tygodniku Powszechnym”, tak by wiadomość ukazała się wraz z informacją o nagrodzie. Czy unik ten zdenerwował władze, czy też w ich tonie toczyły się wtedy jakieś walki (podejrzewam raczej to ostatnie)? Polityką kulturalną w owym czasie dowodził „dar młodzieży”, młody działacz partyjny Świrgoń, którego z inicjatywy Rakowskiego wyniesiono do władzy jako dowód, że nie tylko „Solidarność” otwiera perspektywy dla młodych. Podobno pan Świrgoń bardzo szybko wyzwolił się spod wpływów protektora i stał się złym duchem generała, zadrażniając stosunki władzy z artystami wszędzie tam, gdzie to było możliwe. Kontrastowało to z poczynaniami pana Ra-

kowskiego, który, chociaż odrzucany przez własne środowisko, sprawiał wrażenie potencjalnego pośrednika między inteligencją a ówczesną elitą władzy. Czy ja z moim filmem wpadłem między te dwa ognie? Nie wiem, ale tak przypuszczam. Ze strony pana Świrgonia spotkało mnie potępienie – młody sekretarz KC zapowiedział mi, że poinstruuje prasę, co ma pisać o filmie, i słowa dotrzymał. Ze smutkiem spostrzegłem, że chętnych do wykonania polecenia było więcej, niż się spodziewałem – szczególnie plik wycinków z prasy prowincjonalnej złożył się na piękną listę donosów na zamówienie. Dołączyły do niej osoby, które miały opinię dość umiarkowanych i nie w pełni dyspozycyjnych, jak na przykład pewna pani, która wygłosiła w Łagowie i opublikowała w „Kinie” referat rozwijający wszystkie tezy towarzysza Świrgonia. Tezy te znałem wcześniej, bo sekretarz mi je wyłożył, stąd trudno mi dziś uwierzyć, że zarzuty odzwierciedlały jej własne odczucia. Przyznam, że byłem dość oporny na tę nagonkę, dlatego że Świrgoń zawczasu mnie uprzedził. Zmartwiło mnie tylko, że publiczność nie poszła na film, mimo że na trudniejszych rynkach „Rok” bronił się lepiej niż dobrze.

„Rok” został przez Polskę oficjalnie zgłoszony do Oscara. Było to już po sukcesie w Nowym Jorku i co więcej, zdarzyło się w roku, kiedy konkurencja zagranicznych filmów była stosunkowo słaba, a za mną, jak nigdy przedtem, stał amerykański dystrybutor. Bez wątplenia miałem szansę przynajmniej na nominację. I tuż przed wysłaniem kopii KC zdecydował, że film zostanie wycofany. Wiem z pewnych źródeł, jak mówią dziennikarze, że w przeddzień ostatecznej decyzji kaseta „Roku” wziął do domu generał Jaruzelski. Ktoś, komu dosyć wierzę, powiedział mi w tajemnicy, od której czuję się zwolniony, że generał usłyszał od towarzysza Świrgonia sugestię, iż występujący w małym epizodzie oficer i tłumacz, zajadły fanatyk, komunista, to postać, która parodiuje generała. Rola oficera grał Tadeusz Bradecki, człowiek w wieku bliskim generała, przy tym inteligent – znał języki.

Podobno taśma z moim filmem wróciła od generała przewinięta do tej właśnie sceny, gdzie głupkowane tłumaczenie oficera uniemożliwia rozmowę zakochanych. Generała poznałem osobiście wcześniej, gdy był jeszcze ministrem obrony i kilkakrotnie przyjmował filmowców, akcentując bardzo przekonywająco swoją intelektualność, a jednocześnie broniąc najbardziej niedorzecznych zasad, jakie obowiązywały przy przedstawianiu wojska w filmie. Znałem go także z kilku kolaudacji filmów dokumentalnych w „Czołówece”, gdzie jako szef polityczny wojska tak zajadłe tępił wszelkie odstępstwa od doktryny, że sprawiał wrażenie człowieka działającego w myśl powiedzenia, iż można być pobożniejszym od papieża. Dziś spotykam generała sporadycznie na różnych przyjęciach, ale nie zamierzam go już pytać, czy pamięta ten epizod z „Rokiem spokojnego słońca”. Podejrzewam, że nie pamięta. W jego życiu był to niewiele znaczący epizod. Ale na moim życiu ten epizod prawdopodobnie zaważył – nie wziąłem udziału w loterii, pozbawiono mnie losu. Choć może i tak bym nie wygrał.

MULETA I INNE MANEWRY

Pogrzeb czasów minionych toczy się w mojej pamięci jak lawina wolnych skojarzeń – nie porządkuje ich żadna chronologia wydarzeń, czasami jednak porządkuje je struktura, którą staram się zauważyć okiem zawodowego dramaturga, wyrażającego się właśnie za pomocą struktur narracyjnych.

Zdanie, które napisałem powyżej, nadaje się na początek wykładu, tym bardziej że słowo „struktura” przywołuje na myśl strukturalizm, a ten był zmorą krytyki filmowej przez kilkanaście ostatnich lat.

Wróćmy jednak do struktur narracji. Rzeczywiście wspominam o nich na wykładach, kiedy próbuję uświadomić studentom, na czym polega sztuka opowiadania. Weźmy dla przykładu krótkie opowiadanie z pointą, czyli kawały. Wiemy, że zwykle jeden kawał wywołuje drugi i tak powstaje seans opowiadania kawałów. Często ten sam dowcip powraca w nowej postaci, zmieniając scenę czy obsadę, ale zachowując strukturę. Ot, chociażby słynne amerykańskie „Polish jokes”, które w Polsce przeszły falą w latach siedemdziesiątych jako opowiadania o milicjantach, a dziś powracają jako dowcipy o blondynkach. Zasadą tych kawałów była nieodmiennie bezdenna głupota bohaterów. Ilu milicjantów trzeba, żeby wykręcić żarówkę? Dwóch – jeden trzyma żarówkę, a drugi kręci drabiną. W dowcipach amerykańskich robiło to dwóch Polaków.

Zostawię na boku „Polish jokes” z Ameryki i moje zranione uczucie dumy narodowej. Refleksja na temat struktur przyszła mi do głowy w trakcie wspomniania perypetii „Constansu” i momentu, gdy zagrożono mi, że władza nie pozwoli, by mój film trafił do Cannes, a ja odparłem, że jest mi to na rękę. Wcześniej przy „Barwach ochronnych” pokazywanych w Gdańsku zaistniała identyczna sytuacja. Chciano mi dać nagrodę, a ja wbrew logice jej nie chciałem. Struktura tego manewru polega po prostu na tym, że człowiek zachowuje się nieprzewidywanie i głosi, że nie chce rzeczy upragnionej. W każdej życiowej rozgrywce taki manewr ma ogromną siłę.

Człowiek, który potrafi wyrzec się pieniędzy, sławy czy seksu, jest wolny – nie podlega kontroli. Pamiętam, że minister Wilhelmi sławił marksistowski determinizm, głosząc, iż nie ma ludzi nieprzekupnych – wszystko zależy od ceny. Samo sformułowanie bez kontekstu brzmi jak cytata z amerykańskiego serialu typu „Dynastia”, ale w momencie, gdy wypowiadał go doświadczony i przenikliwy polityk, wielu ludzi zaczynało wierzyć, że tak jest rzeczywiście. I tu stajemy przed problemem światopoglądowym. Żadne doświadczenia nie przyniosą nam odpowiedzi na pytanie, na ile ludzie są potencjalnie przekupni, a na ile nie. Często elementarna uczciwość płynie z tego, że kuszony nie ma dość wyobraźni, aby poczuć pokusę. Czasem strach i najczęściej niewiara są hamulcem, o wiele rzadziej hamulcem są zasady. Wiara w ideały i poglądy na naturę człowieka jest kwestią czysto światopoglądową. Można wierzyć, że każdy ma swoją cenę, i można wierzyć, że człowiek da się pożreć lwom, a nie wyrzeknie się wiary.

Kiedy myślę, ilu rewolucjonistów ginęło za wiarę w lepszą przyszłość ludzkości, nie mogę zgodzić się z poglądami ministra Wilhelmi. A przy okazji festiwalu w Gdańsku zastoso-

wałem manewr, który wytrącał mu broń z ręki, ale nie dowodził, że jestem wolny. W gruncie rzeczy bardziej niż na nagrodzie zależało mi na opinii ludzi, których zdanie ceniłem wyżej niż zdanie władzy. Wilhelmi, widząc w ludziach motłoch, powtarzał, że kto ma władzę nad mediami, ten jest w stanie wmówić wszystko publiczności, a odbierając dostęp do mass mediów, zaknebluje się usta każdemu artyście. Próbował tego w stosunku do takich dysydentów jak na przykład Halina Mikołajska, ale zabrakło mu czasu, by przekonać się, czy odniósł sukces.

Pozytywnym przykładem, zaprzeczającym twierdzeniom Wilhelmi, jest historia amerykańskiego magnata prasowego Hearsta, który mając władzę nad prasą w Stanach Zjednoczonych, próbował narzucić publiczności opinię o swojej żonie – śpiewaczce operowej. Jego władza nie okazała się wystarczająca – krytycy oparli się pokusie dużych pieniędzy. Historię tę przypomina klasyczny film Wellesa „Obywatel Kane”.

Mam jednak i bardziej mroczne przykłady. Parę lat temu reżyserowałem w Bazylei nieznaną zupełnie operę równie nieznanego austriackiego kompozytora Zemlińskiego. Zemliński był przyjacielem Mahlera i nauczycielem Almy Mahler, tworzył piękną dekadencją muzykę, ale pod presją Goebbelsa jako Żyd musiał wyemigrować do Stanów. Tam popadł w zapomnienie i jeśli dziś, czterdzieści lat po śmierci, bywa na nowo odkrywany, to uznanie to przyszło za późno, kiedy już zmieniły się mody. Zemliński nie wyrze już wpływu na swoich współczesnych, co więcej, nie napisze już tego, co byłby napisał, gdyby dano mu szansę za życia – jednym słowem, Goebbels zwyciężył. Pozostając tylko przy muzyce – radziecki socrealizm hamował Szostakowicza, natomiast promował miernoty w rodzaju męża Plisieckiej – Szczedriny. Podobno zawierając umowy z zachodnimi firmami płytowymi, radziecki monopolista – wytwórnia „Melodia” – narzucał wydawanie faworytów ówczesnej władzy, a więc obok nagrań Richtera czy Rostropowicza promowano tych, którzy zasłużyli się politycznie. Czy uczyniło to z nich wielkości? Z pewnością nie, ale stali się zamożni i do pewnego stopnia znani, a więc pokonali pewien próg sukcesu, do którego przy miernych talentach o własnych siłach by nie doszli. Morał z tych rozważań jest dość prosty – przypuszczam, że geniusza żadne przeciwności nie złamią, ale całe życie sztuki rozgrywa się gdzieś pośrodku i dotyczy ludzi utalentowanych, nie genialnych. Dla nich teza, że każdy da się kupić, jest groźna.

Kiedy myślę o polskim filmie, nieodmiennie przychodzi mi na myśl Piwowski – człowiek, który powinien był zrobić wielką światową karierę, a zatrzymał się gdzieś w pół drogi, bo jego styl tworzenia i postępowania spowodowały, że władza konsekwentnie mu w tym przeszkadzała.

Postać Marka Piwowskiego jest dla mnie złowieszczym dowodem na to, że artyście można utrudnić rozwój, nie czyniąc żadnej rażącej krzywdy – wystarczy konsekwentnie podkopywać jego wiarę we własne siły. Film jest dziedziną szczególnie okrutną, bo faworyzuje ludzi o temperamentach gwałtownych na niekorzyść ludzi refleksyjnych, skromnych. Kiedyś Andrzej Wajda rozpowszechnił zręczne powiedzonko, że po to, by robić filmy, trzeba mieć temperament kaprała i duszę poety, a wiemy, jak rzadko te dwa sprzeczne temperamenty spotykają się w jednym artyście. Nie czas tu na ogólne rozważania, kto ma szansę powodzenia w tym zawodzie w chwili, kiedy wszystko dookoła się zmienia, ale nie sposób uciec od jednej refleksji, którą rodzi zmiana systemu, w jakim funkcjonuje sztuka.

Socjalistyczny mecenat był dla artystów stosunkowo dobrotliwy. Stwarzał skuteczną osłonę, pozwalając zapomnieć o troskach materialnych i skoncentrować się na tym, co piękne i podniosłe. W „socjalistycznym świecie” roiło się od różnych poetyckich filmów, które nieodmiennie zdobywały nagrody na festiwalach, choć zazwyczaj nie miały wzięcia u szerokiej publiczności. Władza brała je w opiekę, chroniąc sztukę przed naporem rynku. To były filmy poetów. Kiedy myślę o wymogach, które stawia dzisiejsza kinematografia, podejrzewam, że szansę dojścia do głosu mają teraz głównie kaprale – sprawni, komunikatywni rzemieślnicy

od opowiadania historyjek pozbawionych jakiegokolwiek osobistego charakteru. Chyba że nagle, gdzieś bokiem, przemyci się jakiś Jarmush.

Wspomniałem już o działaniu wbrew jakimś oczywistym motywacjom. Przykładem była moja własna niefrasobliwa odmowa kompromisu za cenę nagrody, której mogłem nie otrzymać. Kompromis nie był bolesny, nagrodę otrzymałem. Dzięki temu kilka lat później mogłem powtórzyć podobny manewr. Było to przy „Constansie” – za rządów ostatniego z prawdziwie marksistowskich wiceministrów kultury, Juniewicza. „Constans” wzbudził pewne zastrzeżenia już na etapie scenariusza i chętnie je przytaczam, bo w istocie wyrastały z poważnych przesłanek ideologicznych. Mój bohater, którego gra Bradecki, jest człowiekiem bezkompromisowym i w miarę rozwoju akcji umacnia swoją postawę, nie godząc się na powszechną korupcję. Zawsze wydawało mi się, że dyskomfort życia w socjalizmie w dużym stopniu polegał na tym, że na co dzień, w każdej relacji, niezbędny był jakiś drobny moralny kompromis. Jeżdżąc na studia do Łodzi, przekupywaliśmy konduktorów, żeby nie płacić za bilet, Z przekupstwem było związane załatwianie spraw urzędowych, inkasent z elektrowni na przykład obniżał rachunek za elektryczność. Wszystko to miało swoje korzenie w czasach okupacji (a może w czasach zaboru, przynajmniej w dawnej Kongresówce), ale stwarzało właśnie zadziwiający dyskomfort życia. Mój bohater w miarę dojrzewania stawał się coraz bardziej nieprzejednany – odmawiał udziału w nieuczciwościach, wyraźnie kierując się przykładem swojej wierzącej matki.

O tej wierze w roku osiemdziesiątym musiałem mówić dość oględnie, bo mimo polskiego papieża i względnej odwilży gierkowskiej religia nie była dopuszczona do mass mediów, a nowy minister stał na straży ideowej dyscypliny. W moim filmie umierająca matka bohatera odmawia przyjęcia morfiny, mówiąc, że chce ofiarować swe cierpienie w intencji syna. Było to jedno zdanie, ale wokół niego powstało zadrażnienie. Minister nie miał pretensji o to, że jakaś postać w filmie jest wierząca, nalegał natomiast, by wydźwięk filmu potwierdzał marksistowską teorię, iż moralność jest względna, mimo że wszyscy marzymy o jakimś systemie absolutnym. Dlatego też chciał, by w filmie mój bohater ponosił klęskę – ja natomiast miałem ochotę stawiać go przed ostateczną próbą, ale nie chciałem, żeby przegrywał, tracił wiarę w swoją rację i wyrzekał się marzeń. Film był zmontowany w Warszawie, pojawili się wysłannicy canneńskiego festiwalu. Zrobiłem dla nich projekcję i dowiedziałem się, że film będzie zaproszony do konkursu.

Festiwal w Cannes jako jedyny z międzynarodowych festiwali utrzymał pewną autonomię wobec krajów byłego bloku i nie przyjmował filmów przez nie proponowanych, ale wybierał sam, co chciał pokazać. Co roku między wysłannikami Cannes a przedstawicielami władzy toczyły się spory. Trwało to od czasu pokazania wbrew woli ZSRR filmu Tarkowskiego „Zwierciadło” – wprawdzie poza konkursem, ale na uroczystym pokazie. W przypadku „Constansu” polskim władzom zależało jak zawsze na tym, żeby Polska brała udział w konkursie. Dowodziło to, że w kraju kultura kwitnie i każdy kolejny minister czerpał z tego tytuł do chwały. Wprawdzie pojawiały się głosy, że Zachód chwali nas za to, co jest w naszej sztuce antysocjalistyczne, ale podnosili je zazwyczaj ci koledzy, których nie zapraszano nigdzie poza Moskwą i Karlovymi Varami.

Po zaproszeniu do Cannes, jeszcze przed kolaudacją, w ministerstwie pojawiły się sugestie, że z „Constansu” trzeba będzie wyciąć parę słów, właśnie po to, aby filmowi nadać wymowę, którą pan minister uważał za zgodną z ideologią marksizmu. Ja z kolei użyłem manewru, który był powtórzeniem tego, co parę lat wcześniej zdarzyło się w Gdańsku. Nie zgodziłem się na zmiany, tłumacząc, że nie chodzi o ideologię, tylko o to, że w gruncie rzeczy wolę, aby mój film nie został wypuszczony, bo to przedstawi mnie na Zachodzie w o wiele lepszym świetle. W Cannes mój film nie ma raczej szans, więc postanie go niewiele mi pomoże. Rok osiemdziesiąty pozwalał już na to, by w bezczelności posuwać się bezkarnie tak daleko – odwołanie się do pragmatyzmu, motywów interesu, było nieskończenie bardziej wia-

rygodne aniżeli opór ideowy, który zresztą podsyczał fanatyzm strony przeciwnej. Na płaszczyźnie cynicznie sformułowanych interesów można się było natomiast spotkać. Tak więc zrezygnowałem z pokazania filmu w Cannes, a władze okazały się chytrzejsze, bo posłały go wbrew mojej woli. Ma się rozumieć bez wycięć, bo w roku osiemdziesiątym nie mogło już o tym być mowy – film mógł iść na półki, ale nie puszczano go w wersji, której autor nie zaprobował.

Epizod z „Constansem” powtarza to, co przeżyłem walcząc o „Barwy ochronne”. Napomknienie o pragmatycznych argumentach przypomina mi zaś mój powrót do kraju po wprowadzeniu stanu wojennego. Przypuszczam, że dla wszystkich pokoleń Polaków, którzy świadomie przeżyli 13 grudnia 1981 roku, dzień ten pozostanie przedmiotem wspomnień. Mnie zastał w Berlinie w hotelu „Schweizerhoff”, gdzie byłem na jednodniowej dokumentacji do filmu „Niedostępna”, w przerwie zdjęć do „Imperatywu” w Saarbrücken. Posłańcem złej nowiny był scenograf Jan Schlubach, który przyszedł spotkać się ze mną i Sławkiem Idziakiem na śniadaniu i widząc nasze beztroskie miny, zapytał, czy już wiemy. Tak właśnie pyta się w chwili, gdy dzieje się coś strasznego, ktoś umiera, coś się zawala albo wybucha wojna. Nie pytaliśmy – to było jasne: koniec. Weszli albo coś podobnego. Przez pierwsze dni nie wiedzieliśmy dokładnie, co się stało, jak zaciekle są prześladowania, jak silny jest opór, czy jest wojna domowa, czyjej nie ma. Obce telewizje podawały strzępy informacji, pokazywały zdjęcia z płonącego Gdańska. Co godzina słuchaliśmy radia, które podawało głównie jakieś nie potwierdzone plotki. Dokumentacja przebiegała jak we śnie, trudno było zmusić się do myślenia o przyszłym filmie, choć z drugiej strony jego istnienie dawało jakąś szansę przeżycia. Praca nad „Imperatywem” dobiegała już końca – pozostały najważniejsze sceny i te kręciliśmy od poniedziałku w Saarbrücken i Metz, w przerwach między ujęciami nasłuchując wiadomości w radiu.

Na Boże Narodzenie pojechałem do Rzymu, zaproszony przez producenta mojego filmu o Papieżu. Przy okazji życzliwa włoska telewizja zawiadomiła mnie, że pasterkę będzie transmitować wiele krajów, Polska prawdopodobnie również. W związku z tym uprosiłem w Watykanie o miejsce w pierwszym rzędzie przy ołtarzu i otrzymałem obietnicę od kamerzystów, że zrobią choć raz moje zbliżenie, żebym mógł w ten sposób powiadomić rodzinę, gdzie jestem. Tuż przed transmisją okazało się, że wiadomość była nieprawdziwa, Polska wycofała się z transmisji i wprawdzie w czasie pasterki ukazało się kilka moich zbliżeń, ale żadne nie dotarło do Polski. Byłem przybity tym wszystkim i pamiętam, jakie wrażenie zrobiła na mnie krótka rozmowa po pasterce z kardynałem Agostinem Casarolim – wówczas jeszcze „premierem” Watykanu. Kardynał to modelowy przykład watykańskiego urzędnika – tajemniczo uśmiechnięty, małomówny, ważący każde słowo, a przy tym przenikliwy i tak inteligentny, że, jak wieść niesie, popełnił wiele błędów, ponieważ rozumiał za wiele. Powiedział do mnie po pasterce:

- Niech się pan nie martwi. W Polsce nie będzie tragedii i to wszystko nie potrwa długo.
- Znając watykańską miarę czasu, odnoszoną zwykle do wieczności, zapytałem naiwnie:
- Jak długo?
- Kilka lat. Nie więcej niż dziesięć.

Zastanawiam się, skąd kardynał Casaroli wiedział i czy wiedział, a może zmyślam to zdanie (choć zapisałem je w dzienniku z tamtą datą). Czy tylko rzucił hipotezę, czy podał mi ścisłą kalkulację? Uwierzyłem mu i zawsze liczyłem się z tym, że dyktatura Jaruzelskiego nie powinna potrwać dłużej niż dziesięciolecie, w takim rytmie zmieniały się zazwyczaj ekipy w dawnym systemie. Praktycznie wręcz postawiłem na taką rachubę, kiedy po powrocie do Polski brałem udział w dramatycznych obradach naszego związku filmowców, który mógł się odrodzić pod warunkiem, że zmienimy zarząd. Decyzja była trudna, bo na czele zarządu stał Wajda. Kieślowski i ja zostaliśmy wybrani na wiceprezesów i w czasach „Solidarności” ustąpiliśmy ze stanowisk w okolicznościach dosyć przewrotnych.

Był to czas gwałtownych starć z władzą. Wajda jako prezes działał we właściwym mu duchu romantycznym i w owym czasie skutecznym. Nie szczędziliśmy mu słów podziwu i zachęty jednocześnie obaj z Krzysztofem czuliśmy, że w tych walkach jesteśmy mało przydatni. Ja na przykład wiedziałem, że nie mogę brać udziału w okupacji gabinetu ministra kultury i sztuki. Usposobienie nie pozwalałoby mi traktować poważnie okupacji, w czasie której będziemy musieli używać wazonów jako urnałów, czyniąc to w dodatku koedukacyjnie – bojowniczką pierwszej linii frontu była wszakże Agnieszka Holland! Jednocześnie musiałem przyznać, że sam pomysł okupacji był dobry i zapewne należało go zrealizować, ale jako jej uczestnik byłbym z pewnością tylko zawadą. Dlatego też ustąpiłem, uważając to za wyraz poparcia dla działań kolegów w trudnym czasie pierwszej „Solidarności”. Potem przyszło nam decydować, co zrobić w chwili, gdy zaistniała szansa na to, by stowarzyszenie mogło funkcjonować jako bufor między naszym środowiskiem a „jaruzelską” władzą. Znaleźliśmy szansę zachowania twarzy. Mandat kierownictwa stowarzyszenia wygasnął, jeśli uznać, że mimo zakazu biegł w czasie wojennego „zawieszenia”, i w tych warunkach ustąpienie zarządu z Wajdą na czele nie było jawnym ugięciem się przed naciskiem i pogwałceniem naszych regulaminów, tylko statutowym działaniem. Z drugiej strony pytaliśmy sami siebie, czy warto iść na kompromis, czy przyjęcie postawy nieprzejednanej nie byłoby korzystniejsze dla kultury

W tych kalkulacjach chodziło o pytanie, jak długo potrwa reżim. Poglądy były bardzo różne. Przykład Czechosłowacji świadczył o tym, że można mówić o dwóch dziesięcioleciach. Andrzej Wajda i wielu przyjaciół podejrzewało, że za rok, dwa do trzech reżim się skończy. Jeśli przyjąć tę miarę czasu – rok do trzech – zdecydowanie nie warto było szukać kompromisu. Jeśli zaś czekało nas dziesięć lat, to lepiej byłoby nie dopuścić do powstania jakiegoś partyjnego neostowarzyszenia filmowców, bo straty w tak zwanej substancji kulturalnej mogły być większe. Na trzy lata można było w ogóle zaniechać kręcenia filmów, podobnie można było się obejść bez teatrów i książek. Przez dziesięć czy dwadzieścia lat, jak pouczał przykład Czechosłowacji, można żyzną glebę kultury zamienić w coś na kształt stepu i wtedy warto ratować choćby minimum autonomii. W dyskusjach zwyciężyło w końcu moje zdanie, poparte autorytetem Watykanu. Nie sądzę, by kardynał Casaroli zdawał sobie sprawę z tego, że jednym zdaniem wypowiedzianym po pasterce w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie wpłynął na losy stowarzyszenia filmowców, a jednak tak się stało. I chyba stało się dobrze, bo czas rządów „jaruzelskich” trwał dość długo, i gdyby wtedy przyszło nam zostawić wolne pole kolegom z partii, to przypuszczam, że dzisiaj trzeba by budować całą kinematografię od nowa.

Wspominam tamte rozterki nie tylko dlatego, by przywołać stan wojenny. Myślę, że w tym modelowym dylemacie, czy współpracować i iść na kompromis, czy uczynić gest i dać się rozwiązać, pojawiło się szczególne doświadczenie, które warte jest uogólnienia. Nasz dylemat miał charakter polityczny, stały za nim konsekwencje moralne, ale przesłanki wyboru tej czy innej opcji były czysto polityczne: jeśli liczymy na długą noc, postępujemy inaczej, jeśli na krótką, możemy zrobić gest gwałtowny. Oznaczało to, że między uczestniczącymi w sporze istniała różnica przewidywań, nie było natomiast różnicy moralnej, nikt nie podejrzewał nikogo, że działa powodowany niską motywacją: strachem czy nadzieją na nagrodę. Mieliśmy odmienne rachuby, ale w końcu wybraliśmy jeden wariant i byliśmy nadal przyjaciółmi. W komunizmie odwykliśmy od różnic politycznych, które same w sobie powinny przypominać różnice między, powiedzmy, matematykami, którzy bronią dwóch różnych twierdzeń, przekonani, że każde z nich jest słuszne, ale nikt nikogo nie pomawia o to, że broni twierdzenia z niskich pobudek osobistych. W trakcie strajków studentów medycyny w Krakowie, kiedy kręciłem film o Janie Pawle II „Z dalekiego kraju”, po raz pierwszy przemawiając publicznie, pozwoliłem sobie wygłosić prosty truizm – mianowicie, że nikt nie ma monopolu na uczciwość i co za tym idzie, trzeba przyjąć a priori, że zarówno lewica, jak i prawica zabiegają o

dobro ludzkości i że chodzi o to samo dobro, tylko o inną kolejność priorytetów. Tak więc z punktu widzenia teorii zagadnienie to ma charakter pragmatyczny: w danych warunkach, w danym kraju raz jest więcej pożytku z lewicy, raz z prawicy. Wydawać by się mogło, że równie banalne twierdzenie niewarte jest przypomnienia. Tymczasem wówczas było to dla wielu odkrycie, bowiem wiele lat propagandy silnie wbiło nam w głowę, że tylko lewica troszczy się o człowieka, a prawica jest moralnie gorsza, bo dba o interesy bogatych. Dziś, po paru latach demokracji, przeglądam skrót mego improwizowanego przemówienia, wydrukowany na pierwszej stronie przez dostojny „Tygodnik Powszechny” pod tytułem „Dialog artysty ze światem”, i sam się dziwię, że tak proste odkrycia przyszły mi do głowy tak późno.

Czy krótkie doświadczenie nowej demokracji podważyło któryś z tych sądów? Chyba nie. Jestem pozapartyjny i wzorem tradycji demokracji północnych chcę zachować prawo do głosowania w każdym wyborach, zależnie od tego, jak w danej chwili będę oceniał potrzeby kraju, wartości różnych programów i kadre, która te programy miałyby wcielić w życie. Słowem, lewica i prawica – jak krople w domowej apteczce – jedne używane, kiedy dolega żołądek, inne, kiedy serce czy wątroba.

Pozostaje mi już tylko dokończyć opowiadanie o moim powrocie do kraju w stanie wojennym, już po tym, jak nakręciliśmy w Berlinie telewizyjną wersję „Niedostępnej”. Otóż dzięki niesłychanej energii mojej żony, która pozostała w kraju, bardzo szybko uzyskałem kontakt z rodziną i przyjaciółmi w Polsce. Początkowo były to listy przewożone przez wiele przypadkowych osób, które żona zaczepiała na lotnisku i na dworcach, później nawet telefony, mimo że oficjalnie nie było żadnej łączności z Polską. Na podstawie tych kontaktów zrozumiałem, że druga część twierdzenia kardynała Casaroli jest prawdziwa – terror nie jest krwawy, nie mam powodu do większych obaw i nie muszę pozostawać poza krajem. Już w styczniu spotkałem się w Berlinie z Pendereckim i jego ocena sytuacji nie była alarmująca. Z kraju przekonał mnie głos Krzysztofa Kieślowskiego, do którego miałem wielkie zaufanie. Krzysztof, interweniując u generała Kiszczaka w sprawie kilku naszych uwięzionych kolegów, przy okazji zagadnął o mnie. Przekazał mi zapewnienie, że mogę przyjechać i dalej będę mógł korzystać z paszportu. Potem zadzwonił do mnie ktoś z ambasady w Kolonii i przekazał podobną informację. Słyszając zapewnienie, że mogę przyjechać bez ryzyka, zapytałem człowieka w ambasadzie polskiej, czy ma dla mnie coś takiego na piśmie. Człowiek zaśmiał się do słuchawki i zrozumiałem, jak głupie było moje pytanie. Cóż by pomogło zapewnienie na piśmie, skoro władza od podstaw była wiarołomna? Zupełnie jakbym zapomniał jakże pouczającą scenę z „Szatana z siódmej klasy”, gdzie złoczyńca daje słowo uczciwego człowieka, a potem łamiąc je, mówi:

– A kto powiedział, że jestem uczciwym człowiekiem?

Wróciłem do Polski bez żadnych pisemnych zapewnień. Do dziś mam przed oczyma twarz sympatycznego wopisty, który biorąc ode mnie paszport, zapytał, czy jestem świadom, że on mi go anuluje. Na płycie lotniska stał jeszcze samolot Lufthansy i miałem ostatnią szansę, by odlecieć z powrotem do Niemiec. Ale oczywiście zostałem.

Wśród ostrzeżeń, które potajemnie przysyłali mi przyjaciele, było jedno od Krzysia Kieślowskiego, które szczególnie wzięłem sobie do serca. Uważać z telewizją. Byłem świadom, że trwa bojkot środków masowego przekazu. Wiedziałem, że Penderecki, który nie uszanował bojkotu, spotkał się z wielką falą niezyczliwości społecznej. Stąd też byłem pewien, że muszę odmówić każdej prośbie o wywiad czy rozmowę przed kamerą lub dla rządowej gazety. W warunkach stanu wojennego nie było to jednak gwarancją. W telewizji leżały zwoje taśmy z moimi nagraniami z roku „Solidarności”, kiedy często występowałem przed kamerami. Wiedziałem, że wystarczy nakręcić parę metrów taśmy, jak wysiadam z samolotu, a następnie pokazać w dzienniku fragment starego wywiadu. Dla ludzi będzie to sygnał, że reżyser wrócił z zagranicy i natychmiast poszedł na współpracę, czyli mówiąc po prostu: ześwinił się. Chcąc zapobiec podobnej przygodzie, szykując się do powrotu zapuściłem brodę. W tej postaci

miałem zagwarantowaną wiarygodność – z brodą nie udzielałem polskiej telewizji żadnych wywiadów i stary materiał nie mógł być użyty.

Trudno orzec, na ile podejrzenie telewizyjnej manipulacji było słuszne. Na Okęciu czekała na mnie ekipa telewizji – znali dzień mego przyjazdu, chociaż Lufthansa nie podaje list pasażerów przed przylotem. Widocznie trafili na jakiś ślad moich kontaktów z rodziną – nie używałem przecież poczty, a przez telefon ambasady włoskiej, z którego kilkakrotnie grzecznościowo korzystały moja żona i matka, nie określałem dokładnie, kiedy wrócę. Oczywiście odmówiłem wywiadu. A w kilka dni później zostałem wezwany przez ministra spraw wewnętrznych Kiszczaka na rozmowę i wtedy padło pytanie:

– Dlaczego skoro pan wrócił, odmawia pan kontaktów z telewizją?

Wiedziałem z doświadczenia, że należy unikać dyskusji ideowej, która z konieczności musiała być jałowa, a do tego dosyć niebezpieczna, dlatego też użyłem najniższego z pragmatycznych argumentów.

– Telewizja jest niepopularna, a dla mnie popularność jest największym kapitałem, na którym pracowałem przez długie lata. Kiedy wasza telewizja odzyska dawna popularność, sam będę prosił, żeby chciała zrobić ze mną wywiad.

Pan minister zrozumiał i nie próbował mnie namawiać.

W tytule tego rozdziału użyłem słowa „muleta”. Termin został wzięty z corridy, jest to czerwona płachta na byka, która odwraca uwagę, czy raczej ją przyciąga. Byk, zamiast atakować torreadora, atakuje czerwoną szmatę.

Słyszałem jeszcze w szkole filmowej, że Andrzej Wajda, reżyserując „Niewinnych czarodziej”, nakręcił rozmyślnie scenę na cmentarzu, gdzie grabarz opowiada o tym, jak nowe władze przemianowały na mogiłach akowców na ałowców, chcąc powiększyć liczbę kombatantów po swojej stronie, po czym na Zaduszki kombatanci przyszli z wołaniem: Oddajcie nam nasze groby!

Oczywiście cenzura z furją natarła na tę scenę i kazała ją wyciąć. Dzięki temu ocalało zapewne parę innych scen, bo energia cenzury poszła w mulecę. Czy to prawdziwe? Muszę zapytać Andrzeja – ale nawet jeśli to nieprawda, to dobrze wymyślona. Żałuję, że nigdy nie użyłem w swoich filmach tego manewru. Trzeba jednak przyznać, że nie jest on całkiem bezpieczny. Jak w prawdziwej corridzie.

WSPOMNIENIA I MASKARADA

Dyżurny cytat z Felliniego mówi o tym, że autor ten nie mógłby kręcić żadnego filmu w kraju, o którym nie wie, jakie buty nosi tam piekarz. Wierny tej zasadzie Fellini nigdy nie robił filmów za granicą, a tym, co nakręcił we Włoszech, podbił cały świat.

Często myślę, że właśnie Fellini jest przykładem tego, jak film zawiaduje zbiorową wyobraźnią.

Kiedyś po zdjęciach do filmu „Z dalekiego kraju” producent zafundował nam wakacje na nartach pod Cervino, czyli szwajcarskim Matterhornem. Pojechaliśmy z rodzinami – mój operator, główni aktorzy i ja. Wieczorem w wytwornym hotelu funkcjonowało kasyno. Zaproszeni przez producenta, poszliśmy pooglądać z bliska odpowiednik Monte Carlo. W świetle przygaszonych lamp, w blasku brylantów zobaczyliśmy świat ze snu: mężczyzn o upudrowanych twarzach, stare damy z ostrym makijażem, i wszyscy, stojąc przy wejściu, zawołaliśmy: Fellini! Dzięki niemu ta rzeczywistość była nam od razu znajoma – on ich odkrył i po raz pierwszy wyraził. Rozpoznajemy ich jak znajomych, tak jak dzięki filmom Coppoli wszyscy znamy sylwetki mafiosów czy postaci protestanckich upiorów z filmów Bergmana. Na tej samej zasadzie archetyp Polaka o duszy szwoleżera egzystuje w świecie dzięki Wajdzie, dla którego ucieleśniał go Cybulski, a potem Olbrychski.

Film zaludnia naszą wyobraźnię, ale też tworząc filmy, możemy czerpać tylko z tej rzeczywistości, którą znamy. I to jest prosta odpowiedź na pytanie, dlaczego filmowcom tak trudno pracować za granicą.

Jest mi szczególnie trudno pracować tam jako scenarzyście. Gdybym był przynajmniej inscenizatorem, nie autorem, może wtedy byłoby mi łatwiej odnajdywać takie szczegóły, jak buty piekarza. Jest wiele książek, asystenci potrafią w nich w razie potrzeby znaleźć odpowiedzi na pytania. Podglądałem kilkakrotnie reżyserów (zwykle z Ameryki) pracujących za granicą i tworzących bez zażenowania fałszywy obraz obcych krajów. Wiedzieli, że w Ameryce i tak im uwierzą. Ja na ten luksus nie mogę sobie pozwolić, co więcej, Amerykanie nie wierzą mi nawet wtedy, kiedy przedstawiam sprawę dobrze mi znaną. Raczej uwierzą swojemu reżyserowi, który opowiada im o rzeczywistości nieznannej: trudniej uwierzyć komuś, kto myśli inaczej. Znamienne, że żaden z filmów o Ameryce zrobiony przez Europejczyków nie miał w Ameryce powodzenia, począwszy od Antonioniego „Zabriskie Point” po „Paris, Texas” Wendersa czy „Atlantic City” Malle’a. Może jedyny wyjątek to Percy Adlon ze swym „Bagdad Café”, gdzie Ameryka jest kamuflażem dla raczej niemieckiej historii. Od wielu lat chciałem nakręcić film o Polakach, którzy podbijają Zachód. Mam zarys scenariusza oparty na kompilacji różnych, z życia wziętych, historyjek o Polkach, które podbiły serca amerykańskich milionerów.

Oczywiście, mogę ten film nakręcić tylko pod warunkiem, że zdobędę europejskie pieniądze – znając Amerykę, nie mam na co liczyć, bo wiadomo, że oni się nie zgodzą na swój obraz widziany moimi oczyma.

A swoją drogą ten temat noszę w sercu od dość dawna i teraz, kiedy piszę te słowa, wydaje mi się on znów aktualny. Para młodych Polaków dziesięć lat temu wyjeżdża z Polski na Za-

chód. Są zdeterminowani, amoralni, nastawieni tylko na karierę, pozbawieni skrupułów. Kobieta wychodzi za mąż za starego pana dla zdobycia paszportu, chłopak udaje, że jest jej bratem. Stary pan zdradza skłonność do chłopców – to otwiera szansę na paszporty dla obojga, a z europejskim paszportem łatwiej już o wyjazd do Stanów. Tam znowu toczy się gra o wielką stawkę. W końcu bohaterowie, o kilkanaście lat starsi, wrócą do kraju zakładać fundacje i uczestniczyć w akcjach dobroczynnych, a zarazem będą się starali pokonać swoje wewnętrzne spustoszenie. Tymczasem ich śladem wyrusza armia młodych wilczków, gotowych dla pieniędzy sprzedać się na Zachodzie wszystkim, którzy tego zapragną. Jak ich przekonać, że nie warto, że wartością w życiu jest harmonia, że warto zdobywać pieniądze, ale w jakimś celu? Nie dla siebie, bo jednostka nigdy nie potrafi przejeść czy przehulać finansowego sukcesu, chyba że jest on tak mizerny, że nie warto o nim mówić. A poza sukcesem w biznesie dla harmonii potrzebny jest jeszcze sukces uczuciowy, intelektualny, zdrowotny (bo cóż po pieniądzach, jeśli człowieka coś boli). Jednym słowem, nie odrzucając wartości materialnych jako wartości prawdziwych, musimy je spleść z innymi wartościami, względnie mało zależnymi od pieniędzy.

Od lat interesuję się prawosławiem i w przeciwieństwie do wielu Polaków nie mam antyrosyjskich urazów. Mówię po rosyjsku z przyjemnością i przypuszczam, że jestem na tyle człowiekiem Zachodu (w dobrym i złym pojęciu), że nie odczuwam zagrożenia rosyjskością. Wielu Polaków podejrzewam o to, że mają w głowie – szczególnie po wódce, którą piją rosyjskim sposobem – takiego małego Moskala i jego właśnie najbardziej w sobie nienawidzą. Ale to tylko powiedzonko. Odwołuję się do myśli Wschodu, bo to, co powiedziałem powyżej, jest już nie do przyjęcia dla ludzi wychowanych w duchu rosyjskiego prawosławia. Duch i materia są dla nich w takiej opozycji, że kompromis nie jest możliwy (tak przynajmniej rozumiem manichejską spuściznę prawosławia). A więc powiedzenie, które dla nas powinno brzmieć aktualnie – że w wartościach materialnych jest potencjalne dobro, jeśli ich używać w dobrym celu i poświęcić im część życia, w Rosji brzmi jak połączenie wody z ogniem. Pozwalam sobie na taką z lekka amatorską wykładnię teologicznej rozterki, która dzieli chrześcijaństwo, bo wydaje mi się, że jest to temat, z którym my sami musimy się uporać. Jeżeli nie ma dziś w Polsce postaci nowego bohatera, to dlatego, że nikt nie jest pewien, kogo lubi. Bohater inteligentkiej tradycji był w minionym ustroju biedny, ale uczciwy. Teraz nie ma żadnego powodu, by zachowując uczciwość, musiał pozostawać w biedzie – może, ale nie musi. Jeżeli inteligencja jako cecha psychiczna oznacza zdolność przystosowania, to człowiek inteligentny powinien się przystosować do sytuacji, w której pojawiły się możliwości zarobku, czyli służby pożytecznej. Model gospodarki rynkowej zakłada idealnie, że pieniądź jest wyrazem przydatności danej pracy dla ogółu. Jeśli ktoś robi dobre buty, to dużo na nich zarabia. Rzeczywistość oczywiście odbiega od ideału, ale inteligent, który nie walczy, tylko się od razu poddaje, okazuje się człowiekiem nie potrafiącym znaleźć zastosowania dla swej inteligencji.

Cała ta pogadanka jest komentarzem do filmu, który chciałbym nakręcić, ale nie znalazłem jeszcze dość pieniędzy (choć potrzebuję niewiele). Temat wartości materialnych jest dzisiaj tematem numer jeden dla rozważań o moralności. Dotąd z łatwością ferowaliśmy sądy o tym, co jest jawnie niemoralne; kiedy dla mamony nie wolno poświęcać wartości duchowych. Tu nasuwa się wręcz powiedzenie o drugiej stronie medalu: czy moralne jest w takim razie pozostawanie w biedzie? Jeśli mamy zobowiązania, jeśli koło nas ktoś jest w potrzebie, czy wolno hodować własne lenistwo, niezaradność? Skoro kraj jest w biedzie, brakuje pieniędzy na szpitale, czy moralne jest wlec się w ogonie, zamiast ułatwiać zarabianie innym, pomnażać to, co posiadamy wszyscy. Tylko w tej płaszczyźnie rozumiem patriotyzm. W dzisiejszej Europie nie ma granic i kapitał nie jest narodowy, ale członkowie wspólnoty, którzy źle sobie radzą, podporządkowują swą wspólnotę innym. Ja natomiast bardzo pragnąłbym być z moją wspólnotą na czele, a nie w ogonie Europy, tak samo jak chciałbym, żeby mój dom był jednym z

ładnych, dobrze utrzymanych budynków na mojej ulicy. Jednym słowem, wolnorynkowa moralność nie zwalnia z troski o dobra materialne i jako moralista nie chcę się przyłączać do biadania, że dla pieniędzy ludzie tracą duszę. Wiem, że można stracić duszę również wtedy, kiedy się pieniądze lekceważy. Jeśli natomiast mimochodem poruszyłem temat prawosławia, to odwołam się jeszcze do wspomnień dosyć świeżych, kiedy w moskiewskim Mchacie reżyserowałem napisane wspólnie z Edwardem Żebrowskim „Gry kobiet”. Próby były dla mnie czymś fascynującym, bo każde słowo tekstu stawało się okazją do dyskusji, której przedmiotem była przede wszystkim odmienność kultur, a więc to, co w filmie najbardziej nas ogranicza, kiedy pracujemy za granicą.

Pierwsza z jednoaktówek dzieje się gdzieś na zachodzie Europy. Młody chłopak z biednej rodziny przypadkiem znalazł się w domu gwiazdy filmowej, milionerki. Dom jest rezydencją, pełną cennych dzieł sztuki. Chłopak wchodzi, żeby zatelefonować, i próbuje wykorzystać tę okazję, aby wkraść się w łaski pani domu, którą stara się dyskretnie poderwać.

Od pierwszej sceny rosyjski aktor spośród wielu możliwych tropów wybiera jeden – „nalitość”, przedstawia się jako biedny, nieszczęśliwy. Wybija w tekście każde zdanie, które świadczy o jego niepowodzeniu w życiu. W telewizyjnej wersji tę samą rolę grał młody Anglik. Anglik akcentował to, że jest dzielny, zdobywczy i sporo w życiu osiągnął. Rosjanin dokładnie przeciwnie. Kiedy rozmawialiśmy na ten temat, wszyscy rosyjscy aktorzy przyznali mu rację – taki biedny, będzie się podobał kobietom. Inny szczegół. Wchodząc do wnętrza, które bohater widzi po raz pierwszy, Anglik demonstrował zachwyty. Po pierwsze – zachwyca się naprawdę, bo nigdy nie widział takiego domu, po drugie – chcąc pochlebić właścicielce, demonstruje swoje uznanie i podkreśla wrażenie, jakie robi na nim jej bogactwo. Jest świadom tego, że ten, kto olśniewa, wchodzi w związek z tym, który w danej chwili jest olśniony, że ktoś, kto robi wrażenie, wiąże się ze swoją publicznością. W Moskwie Misza Jefremow od pierwszej próby we wnętrzu patrzy na czubki swoich butów, a ponieważ tekst zmusza go do zachwyty, interpretuje go półgębkiem, rzucając zdawkowe pochwały. Kiedy zaczynamy dyskusję na ten temat, Katia Wasiljewa szuka uzasadnień w prawosławiu, z jego wyraźnym przeciwstawianiem tego, co materialne, temu, co duchowe. Młody człowiek nie może się pokazać jako ktoś, kto da się uwieść bogactwu; musi udawać, że nie robi ono na nim wrażenia. Inaczej straci w oczach kobiety, która go obserwuje (oczywiście oboje wiedzą, że jest to gra, bo naprawdę jemu chodzi przede wszystkim o pieniądze, a uduchowienie jest pozą). Jako człowiek Zachodu argumentuję, że może lepiej iść na kompromis z własną naturą i przyznać się do tego, że w naszym ziemskim bytowaniu pozostajemy w okowach materii i do końca nie możemy się z nich wyrwać. Rosjanie słuchają niezbyt przekonani. A w parę dni później następuje epizod, który ilustruje raz jeszcze ten dylemat.

Przyjeżdżając na próby prosto z Rzymu, przywożę dla wszystkich uczestników przedstawienia ubrania, zebrane w domach moich włoskich przyjaciół. Jestem świadom, że sytuacja materialna aktorów rosyjskich jest fatalna, tak jak niedawno była nasza. Pamiętam też wszystkie dary, jakie otrzymywaliśmy z Zachodu, próbuję więc robić to samo. Paczki wręczam na próbie i widzę, że przechodzą bez wrażenia. Słyszę zdawkowe słowa wdzięczności dla nieznanych ofiarodawców z Rzymu i próba toczy się dalej – nikt nie zajrzał, by zobaczyć, co przywiozłem. Jednocześnie, mimo że jesteśmy przed premierą, widzę, jak wszyscy „sypią się” w tekście i co chwila ktoś wychodzi do toalety. Dopiero po dłuższej chwili zaczynam się domyślać, że przymierzają stroje – każdy robi to jednak osobno, aby nie przyznać się, że sprawa tak przyziemna zaprzęta im myśli. A zaprzęta. Ja wolałbym się do tego przyznać, bo wtedy miałbym większą kontrolę nad sobą. Jednak w obyczajowości prawosławia rozdział między rzeczywistością a duchowością jest tak radykalny, że jeśli człowiek nie dorasta do świętości, musi bronić się zakłamaniem.

Wiem już, że nie przedstawię dobrze postaci Rosjanina czy Rosjanki, podobnie jak nie potrafię ukazać prawdziwego Amerykanina, po prostu nie wiem, „jakie piekarz nosi buty”, a co więcej, nie wiem, co myśli przy pieczeniu.

Kręcąc „Rok spokojnego słońca”, toczyłem zaciekle dyskusje ze Scottem Wilsonem, który nie mógł się pogodzić z rolą, jaką z myślą o nim napisałem. Muszę przyznać, że na ogół miał rację, a jego opór uświadamiał mi, na ile nie rozumiem odruchów wyrosłych z innej kultury czy z innych doświadczeń. Wyjaśnię to na przykładzie błażej sceny rozgrywającej się tuż po wojnie, kiedy bohater przyjeżdża do Emilii w chwili, gdy oddaje ona do sklepu upieczone przez siebie ciasteczka. Emilia jest polską repatriantką ze wschodu (gra ją Maja Komorowska) i utrzymuje się z domowych wypieków. Zakochany w niej Amerykanin jest szoferem amerykańskiej misji, poszukującej śladów po zaginionych w czasie wojny alianckich lotnikach. Amerykanin nie może się z nią porozumieć, przywozi więc do pomocy tłumacza i następuje scena pod sklepem, gdzie tłum czeka w kolejce na wypieki. Scott oświadczył, że nie będzie brał udziału w tej scenie, ponieważ zrujnuje ona charakter jego postaci w oczach widza.

– Zwariowałeś! – mówię, nie rozumiejąc, co mu strzeliło do głowy. Scena wydaje mi się oczywista i jestem pewien, że Amerykanin po prostu zawraca głowę. Scott tłumaczy mi swoje racje:

– Gram żołnierza, który zakochał się w Polce. To uczucie powinno być głęboko bezinteresowne. Tymczasem skoro już na samym początku, przy drugim czy trzecim spotkaniu, on widzi, że na jej wypieki oczekuje taki tłum klientów, to widz zaczyna podejrzewać, że zwierzył interes. Ta kobieta odnosi sukces handlowy. Dziś robi ciasteczka i oddaje w komis, ale jutro będzie sprzedawać sama, a pojutrze zbuduje fabrykę – czasy powojenne sprzyjają takim karierom – i na uczuciach bohatera kładzie się cieniem podejrzenie, że chodzi mu o pieniądze.

Wiemy z naszej historii, że Amerykanin się mylił, i to dzisiaj, a nie w latach czterdziestych, dzięki pieczeniu ciasteczek teoretycznie możliwe jest zdobycie fortuny, chociaż trudno nie dostrzec, że za chwilę rynek wypełnią koncerny piekące ciasteczka taniej niżli pracowita detalistka. Scena została nakręcona tak, jak chciałem – przekonałem aktora, że dalsza akcja wykaże, jak potoczyły się ludzkie losy w naszym kraju. Dla mnie było ważne, żeby w filmie znalazł się epizod ukazujący pewien model zachowań kobiet ze sfery ziemiańskiej, które po utracie majątku, choć nie miały zawodu, nie opuszczały rąk w rozpacz, lecz próbowały się ratować tak, jak to było możliwe.

Film powstawał w połowie lat osiemdziesiątych i nie mogłem wtedy jeszcze przypuszczać, że ten uboczny motyw nabierze takiej aktualności z chwilą, kiedy odzyskamy wolność także w dziedzinie ekonomii. Ileż spustoszeń pozostało po czterdziestu latach etatyzmu. Iluż ludzi rozkłada dziś bezradnie ręce, mówiąc to, co stanowi najgroźniejszą spuściznę socjalizmu: „Nie warto próbować. Nic się nie da zrobić”. Marksistowska utopia przekonywała nas, że społeczeństwo każdemu wyznacza zadanie i centralnie sterowany system doprowadzi do lepszego rozwiązania tych trudności, które w systemie rynkowym pokonuje się chaotyczną planetaniną jednostkowych działań. Klęska marksizmu i leninizmu jest przecież wielką klęską czyścistego rozumu w jego dziewiętnastowiecznej pysze. I stąd dziś musimy z pokorą przyjąć, że milion chaotycznych mrówek lepiej rozwiązuje swoje sprawy, kiedy każda stara się być użyteczna (czyli robić coś, za co ktoś zgodzi się płacić), i mimo tego widomego marnotrawstwa, nad którym słusznie ubolewał Lenin, suma pomniejszych rozumków jest większa niż geniusz przywódcy.

Wolny człowiek odpowiada za wszystko, co się wokół niego dzieje, a przede wszystkim za siebie. Brak inicjatywy to w zasadzie brak odpowiedzialności. Mój amerykański aktor z „Roku” klócił się ze mną, że w scenariuszu nie może dopomóc swej narzeczonej w ucieczce z Polski przez zieloną granicę. Mówił, że publiczność w Stanach straci do niego szacunek, widząc, że godzi się na to, by kobieta wzięła całą sprawę w swoje ręce – nie dlatego, że jest ko-

bieta, tylko dlatego, że on powinien w tym aktywnie uczestniczyć. Przyznawałem mu rację, mówiąc, że jest jedna przeszkoda: fakt, że w filmie jest cudzoziemcem i w takiej delikatnej sprawie i w tej konkretnej sytuacji może bardziej zaszkodzić niż pomóc. Niepohamowana nadaktywność jest typowa dla Amerykanów i za to ich podziwiamy, ale czasem, w szczególnym wypadku, może być przyczyną niepowodzeń, czasem trzeba powściągnąć chęć działania, żeby nie popsuć interesu. Oczywiście przemawiając do Polaków, powiem dziś coś zupełnie innego: uczmy się od Scotta Wilsona zasady, że wszystko jest możliwe, że chcieć to móc, a od Mickiewicza tego, by mierzyć siły na zamiary. Jeśli słyszę dziś narzekania na zieleń miejską w Warszawie, pytam:

– A pan szanowny nie mógłby sam posadzić jakichś kwiatków albo nawet drzewa?

W dziwny sposób to, co dzisiaj piszę, splata się w nielogiczną, ale powiazaną całość. Lejtmotywy miały być buty piekarza, a tymczasem myśli o odmiennej mentalności doprowadzają mnie zaraz do rozważań na temat wartościowania, czyli tego, co cenię, a czego nie. Gdyby można było zebrać wszystkie ludzkie pozytywne cechy razem, nie powstałby żaden naród wybrany, ponieważ wszystkie pozytywy mają swoje negatywne dopełnienia. Przed chwilą wyrzekałem na skrajne konsekwencje dualizmu w duszy Wschodu i natychmiast przypomniała mi się krytyka, jakiej poddał nas, ludzi Zachodu, mój przyjaciel Andriej Tarkowski. Mieszkając we Włoszech, naśmiewał się z katolików i katolickiego postu, w którym ryba pod beszamelem, krewetki i langusty należą do potraw dozwolonych. W prawosławiu post jest wyrzeczeniem, a o to w dzisiejszym świecie bardzo trudno. Człowiekowi tak trudno zrozumieć, że wolność polega właśnie na tym, że jesteśmy zdolni czegoś się wyrzec. W tradycyjnym wychowaniu człowiek miał pracować nad swoim charakterem, czyli uczyć się powodowania samym sobą. Zachód przez ostatnie dwadzieścia lat stara się zatrzeć to pojęcie, zastępując je całym repertuarem pojęć zrodzonych nie z etyki, lecz z psychologii. Mówi się więc o przystosowaniu, o spontaniczności, o luzie. A tymczasem taka błaha sprawa, jak powstrzymanie się od jedzenia, jest dziś problemem medycyny, a nie sumienia – ludzie odchudzają się dla zdrowia, a nie dla korzyści duchowych. Tarkowski ze swej prawosławnej perspektywy trafnie wyśmiewał naszą katolicką obłudę. Szedł dalej w swoich prześmiewkach. Jego zdaniem, gdy katolik w trakcie spowiedzi wyznaje, że na przykład kradnie i nie może przestać albo że bije żonę i nie może sobie z tym dać rady, wtedy spowiednik (widziany złośliwie z radykalnej perspektywy prawosławia) radzi mu, żeby kradł rzadziej albo żeby żonę bijał słabiej.

Jak w każdej karykaturze, jest w tym jakiś cień prawdy. Radykalna dusza prawosławia pozwalała zabić żonę, a potem przez resztę życia pokutować za zbrodnię; śródziemnomorska dusza przedkłada pewien kompromis i trzeba przyznać, że i tak źle, i tak niedobrze – nie ma na nic prostej rady.

Jako artysta muszę osądzać to wszystko, z czym się stykam, przy czym sądy te dotyczą nie ludzi, tylko moich własnych uczuć. Chcę i powinienem orzekać, co lubię, czego nie lubię, co mi się podoba, a co nie. W kraju jest to suma moich doświadczeń – za granicą nakłada się na nią suma mojej niewiedzy i dlatego tak mi jest trudno pisać czy nawet tylko reżyserować poza krajem.

Gdzieś w początku lat osiemdziesiątych miałem propozycję nakręcenia filmu według książki Grahama Greene'a pod tytułem „Doktor Fisher z Genewy”. Książka nie należy może do najlepszych w jego twórczości, ale każde dzieło klasyka warte jest przynajmniej próby. Propozycja wyszła od Anglików – istniał już scenariusz innego świetnego pisarza, Mortimera, ja miałem tylko wprowadzić korekty. W rezultacie napisałem sporo scen na nowo i z duszą na ramieniu pojechałem na Lazurowe Wybrzeże spotkać się z sędziwym pisarzem. Odwiedziłem go w jego domu w Antibes, tuż przy porcie. Odbyliśmy długą rozmowę i okazało się, że wszystkie moje zmiany spotkały się z jego aprobatą. Najbardziej byłem dumny z tego, że w paru dialogach udało mi się na tyle podrobić oryginał, że autor nie był pewien, czy są wzięte z

książki, czy też dopisane (i przełożone przez tłumacza – po angielsku mogę ostatecznie napisać artykuł, lecz nie dialog filmowy). Tak więc ustąpił powód stresu. Nigdy nie zrobiłem tego filmu – wymanewrował mnie z niego młody angielski reżyser, obsadził tego samego aktora, z którym prowadziłem rozmowy (James Mason), a mnie pozostało jedynie wspomnienia tego dnia w Antibes w towarzystwie pisarza. Po rozwiązaniu spraw scenariuszowych rozmowa zesłała na politykę – Graham Greene był całe życie człowiekiem mocno zaangażowanym w różne publiczne sprawy. Interesował się Polską i oczywiście Rosją, i niespodziewanie opowiedział mi o swej współpracy z radzieckim superszpiegiem Kimem Philby. W czasie wojny pracowali razem w angielskim wywiadzie. Kim Philby był odpowiedzialny za departament Hiszpanii, a Graham Greene za Portugalię. Zapamiętałem sympatyczne zdanie Greene'a, że się niejako ucieszył, kiedy okazało się, że Philby od dawna był radzieckim szpiegiem.

Rozumiejąc to, mogłem nie mieć mu za złe, że czasem zachowywał się jak karierowicz. Jeśli robił to w imię idei, nawet fałszywej, to lepiej, niż gdyby powodowały nim egoistyczne pobudki.

Temat rozwijał się dalej i zaprowadził nas w rejony, nad którymi czułem wiatr historii. W przedpokoju mieszkanka przy porcie stary pisarz miał swoje archiwum, skąd wyciągnął kilka listów pisanych przez Kima Philby już po jego ucieczce do Moskwy. Listy były pokreślone i gospodarz wskazał mi to, co było przedmiotem jego zakreśleń.

– Jeśli zwyczajną pocztą z Moskwy były szpieg pisze do mnie list – tłumaczył Graham Greene – to rozumie pan, że można wietrzyć w tym jakąś dezinformację. I tak było w istocie. Proszę popatrzeć, to jest pisane przed półtora rokiem. W środku wojny afgańskiej człowiek należący do KGB pisze: „W naszym kręgu tę wojnę uważa się za szaleństwo”. Co to znaczy? – pisarz badał moje zdolności kojarzenia. No, przecież ten „nasz krąg” to szef KGB Andropow. Co to znaczy? Andropow wysyła na Zachód sygnały, że jako potencjalny następca Breżniewa dystansuje się od całej afgańskiej awantury, którą skądinąd przygotował i która jest mu o tyle na rękę, że w razie niepowodzenia dyskredytuje jego szefa. A ja mam to przekazać wpływowym kołom Intelligence Service, co oczywiście czynię.

W kilka lat później spotkałem Grahama Greene'a w Moskwie na dziwnym kongresie pokoju zorganizowanym już za Gorbaczowa z udziałem Sacharowa, Maxa Frischa, Dürrenmatta i wielu innych, którzy uwierzyli w szansę prawdziwej rozmowy o pokoju (jak się okazało, uwierzyli słusznie). Pamiętając spotkanie w Antibes, zapytałem Greene'a, czy zamierza zobaczyć się z Kimem Philby,

– Oczywiście – powiedział. – Przecież głównie po to przyjechałem.

Wiem z jego powieści, że pracownikiem Intelligence Service jest się przez całe życie, aż do śmierci. Wśród Anglików jest to wielki honor, coś jakby przynależność do loży masonskiej.

Niedawno producent mojego dokumentalnego filmu dla BBC o Witoldzie Lutosławskim przyznał mi się, że większość życia przepracował w Intelligence Service. Zapytałem go, czy dzisiaj jako producent filmowy czerpie z tego jakieś korzyści. Odpowiedział, że oczywiście. Wracał właśnie z Rosji (choć rodowity Anglik, znał doskonale rosyjski) i miał za sobą długi wywiad z wdową po Berii. Zdobył ten wywiad poprzez zięcia Chruszczowa, Adżubeja, którego poznał dzięki wstawiennictwu któregoś z rezydentów rosyjskiego wywiadu w Stanford. Powtarzam to, bo i tu czuję powiew dziwnej egzotyki. Powieści szpiegowskie wydają nam się czystą abstrakcją, gdyż nasze codzienne doświadczenia rozgrywają się na innych płaszczyznach. Zobaczyć człowieka, który mówi „z zawodu jestem szpiegiem”, to jakby zobaczyć ducha na cmentarzu. Ducha nie widziałem, a szpiegów, jak widać, spotkałem, i to kilku.

Greene orientował się świetnie w sprawach polskich, wydawał swoje książki w PAX-ie, znał osobiście Bolesława Piaseckiego i wielu innych ludzi, których otacza atmosfera sensacyjnej tajemnicy. Zapytałem go, czemu nie pisze o dramatach, które dzieją się w naszej części

świata; przecież „Nasz człowiek w Hawanie” to margines w porównaniu z tym, co może zdarzyć się w Moskwie czy choćby w Warszawie. Graham Greene w pełni przyznał mi rację:

– Ta wasza część świata ma tak specyficzne realia i obyczaje, że nie da się jej odtworzyć z wyobraźni. Z łatwością mogę napisać dialog między francuskim a brytyjskim szpiegiem. Ale opisać sceny w kwaterze KGB nie potrafię.

Do jakiego wniosku to prowadzi? Proponując tematy poza krajem, muszę się poruszać w rejonach dobrze sobie znanych – mogę opowiadać o świecie akademickim, tak jak robiłem to w „Imperatywie” (a i tam mój uniwersytet miał więcej wspólnego z lekturą Tomasza Manna niż z niemiecką prowincją uniwersytecką po kontestacji lat sześćdziesiątych).

Drugi kierunek ucieczki to historia. Kiedy sięgam w przeszłość, moja pamięć przywołuje to, co nieznanne – jako Polak mam zwykle przewagę nad moim niepolskim widzem, który więcej myśli o teraźniejszości. Przez dziesięć lat w kraju robiłem filmy współczesne. Za granicą już „Drogi pośród nocy” uciekały w czasy okupacji, potem „Paradygmat” toczył się w tatach trzydziestych, a z projektów do tej pory nie zrealizowanych wszystkie były ubrane w kostiumy: „Królowa Krystyna”, „Lokaj z Schönbrunnu”, „Oko szatana”. Niestety, kostium zawsze jest drogi, a dziś na zachodzie Europy historia przestała być w cenie i dlatego wymienione scenariusze pozostają tylko do czytania.

COŚ Z ŻYCIA

Niemal w każdym scenariuszu poza strukturą opowiadania pojawiają się jakieś drobiazgi – sytuacje, czasem sceny, a najczęściej powiedzenia, jak to mówimy, „z życia wzięte”, które pozostają w pamięci czy wśród notatek, czekając na zastosowanie. Czekają zazwyczaj niedługo, bo zawsze, pisząc szukamy zręcznych powiedzonek czy point i cokolwiek życie nam podpowie, jest później cennym materiałem dla scenariusza. Przypominam sobie zasłyszaną w górach historyjkę o człowieku, któremu ktoś podstępnie zaszył walutę w kurtce podróżnej, po czym anonimowo doniósł o tym służbie celnej, wskazując osobę i samolot, którym nieświadoma niczego ofiara miała wylatywać z Polski. O ile pamiętam, intryga miała podłoże sportowe – chodziło o wyeliminowanie kogoś z reprezentacji. Nieszczęśnik złapany przez celnika, na próżno się tłumaczył, że nic nie wiedział o dolarach ukrytych w jego ubraniu. Oczywiście w konsekwencji stracił paszport.

Przejąłem się tą historią i umieściłem ją w „Constansie”. Była mi szczególnie bliska, jako że często w latach siedemdziesiątych przekraczałem granicę i zawsze panicznie się bałem, że ktoś, najpewniej bezpieka, podrzuci mi do bagażu coś, za co później odbiorą mi paszport. Scenę do „Constansu” kręciłem na Okęciu późną nocą, po zamknięciu lotniska, przy pomocy ówczesnych służb celnych. Pamiętam, że celnicy z uznaniem przyjęli ten epizod scenariusza i wskazali fachowo, gdzie najczęściej ludzie zaszywają pieniądze.

Równoległe z „Constans” powstał „Kontrakt” i tam znalazł się inny drobiazg „z życia”.

Byłem kiedyś na przyjęciu w ambasadzie francuskiej, chyba był to Czternasty Lipca w miejscu wytwornych spotkań towarzyskich na Saskiej Kępie przy Wale Miedzeszyńskim. Przyjęcie odbywało się na trawie i pamiętam, że przez chwilę rozmawiałem z ówczesnym wiceministrem spraw zagranicznych, poznanym wcześniej w którejś z polskich ambasad na Zachodzie. Zamieniliśmy parę słów, a po chwili podeszła do mnie bardzo piękna dziewczyna, skądś mi znajoma, i zapytała, czy mógłbym ją poznać z wiceministrem, bo ma do niego drobną sprawę. Z przyjemnością spełniłem jej prośbę. Wiceminister był wrażliwy na urodę niewieścią, miałem więc pewność, że chętnie zawrze znajomość, i rzeczywiście tak się stało. Dziewczyna bez zwłoki powiedziała, że cofnięto jej paszport i chciałaby prosić o pomoc. Wiceminister dał jej swoją wizytówkę i obiecał, że zobaczy, co się da zrobić, w każdym razie prosił, by młoda dama zgłosiła się u niego w gabinecie. Już miałem odejść, kiedy wydarzył się epizod, który umieściłem potem w filmie: pięknej dziewczynie towarzyszył chłopak, w typie playboya, przystojny, dobrze ubrany i swobodny w towarzystwie (kilkanaście lat temu w ambasadach mato kto czuł się swobodnie, stąd zwróciłem na niego uwagę). Przedstawiłem go wiceministrowi jako osobę towarzyszącą pięknej pani. Przy końcu rozmowy, już przy pożegnaniu, powtórzyła ona jeszcze raz pytanie:

- To znaczy, mogę jutro przyjść do pana do ministerstwa?
- Oczywiście – odpowiedział dygnitarz aksamitnym głosem, uśmiechając się przy tym promiennie.

Ośmielony towarzysz pięknej dziewczyny z wdzięcznym uśmiechem zapytał:

– A czy ja mógłbym przyjść także?

Minister z tą samą lekkością, z jaką zapraszał damę, odparł, patrząc w oczy młodego człowieka:

– Pan? Nie.

Ta historia w życiu miała jeszcze jedną pointę. W parę dni później w samolocie opowiadałem ją jednemu z moich przyjaciół, którego opuściła żona. W podtekście mieściło się uogólnienie, że piękne dziewczyny są interesowne i nadużywają dobrego wrażenia, jakie robią na mężczyznach. Mój przyjaciel zaciekał się historią, zadał parę dodatkowych pytań i ku memu zakłopotaniu stwierdził:

– To musiała być ona. Moja była żona. Jest teraz z takim młodym architektem i kombinują, jak prysnąć za granicę.

Mój rycerski przyjaciel podziękował mi, że im pomogłem, a ja wstawiłem tę scenę do „Kontraktu”. Na przyjęciu ślubnym jest minister (Ignacy Machowski) i piękna dziewczyna z baletu (Liliana Głąbczyńska), która stara się zdobyć paszport, a jej kolega (Eugeniusz Priwiezencew) dostaje bezceremonialną odmowę.

Zastanawiam się, co w tej historyjce jest właściwie zabawnego. Chyba to złamanie konwencji towarzyskiej i niespodziewany pokaz władzy, która ma prawo do kaprysów. Pięknej kobiecie coś się od niej należy, ale chłopak nie ma na co liczyć.

Przykłady zdarzeń życiowych, które zawarłem w filmie, mógłbym mnożyć niemal w nieskończoność, wszystkie bowiem moje scenariusze są odbiciem jakichś obserwacji z życia. Stąd zapewne mój dystans do tych tendencji w kinie, które emocjonują się rozmontowywaniem skamieniałych już czasem schematów czy konwencji. Mogę oglądać z rozbawieniem utwory Tarantina czy von Triera, ale w gruncie rzeczy niewiele mnie one obchodzą, zarówno tam, gdzie autor wykpiwa konwencje zastane, jak i kiedy próbuje feerią złego gustu wyrwać się w stronę nowoczesności (to von Trier).

Skoro jednak użyłem już tego wyrażenia, muszę się wytłumaczyć. Wierzę, że gust bywa lepszy i gorszy i że są wydarzenia w marnym guście, które można zapewne przekształcić w dobrą sztukę, lecz nie jest to łatwe zadanie. Czerpiąc w tym, co robię, raczej z życia aniżeli z cudzej sztuki, zapamiętałem epizod, który przydarzył mi się przed bardzo wielu laty, kiedy byłem w Australii i na jakimś przyjęciu spotkałem znanego pisarza, słynącego z nieprzejednanego stalinizmu. Był przy tym bardem losów robotniczych; jego autobiograficzna saga została przetłumaczona na języki krajów postępu, w tym na polski, a później zaadaptowana w Australii na serial. Na australijskim spotkaniu nie bardzo taktowni gospodarze wymyślili sobie, że zderzenie polskiego reżysera o sympatiach jawnie dysydenckich z prawdziwym stalinowcem, a przy tym głośnym artystą, zaowocuje interesującym widowiskiem. Czując te intencje, pomyślałem, że zostałem zmuszony do roli koguta, którego rzucono na ring, i zaciąłem się, chcąc się sprzeciwić. Wysłuchałem prowokacyjnych zaczepek głośnego pisarza, który stwierdził, że Mołotow miał rację, nazywając Polskę bękartem traktatu w Trianon, i pociągnąłem rozmowę w kierunku rozważań na temat zdrowia żyjącego jeszcze wówczas Mołotowa. Pisarz szybko utopił beużyteczną agresję w dobrych trunkach i na zakończenie wymieniliśmy wizytówki, rozstając się widomie bez urazy.

Kilka lat później, w połowie lat siedemdziesiątych, dosięgnął mnie telefon od pisarza, który przyjechał do Polski, by odebrać honoraria za wydane u nas książki i promować serial. Z konieczności spotkałem się z nim znowu w świeżo otwartym wówczas hotelu „Victoria”. Wśród różnych głupstw wysłuchałem narzekań, że polscy komuniści zaprzędają się Zachodowi, czego dowodem miała być budowa luksusowego hotelu za zagraniczne pieniądze. I tym razem nie podejmowałem polemiki i jak najszybciej pożegnałem gościa, który udawał się właśnie na towarzyskie spotkanie w Komitecie Centralnym.

Dwa dni później Australijczyk znów do mnie zadzwonił, przebijając się na plan zdjęciowy (kręciłem wówczas „Barwy ochronne” w ośrodku młodzieżowym w Rozalinie). Pisarz telefo-

nował z recepcji hotelu, miał za chwilę samolot do Londynu, a tymczasem transfer pieniędzy za jego prawa autorskie utknął gdzieś w trybach bankowej biurokracji i on, wyjeżdżając, musiał szukać kogoś, kto by za niego poręczył, bo hotel robił trudności z wydaniem bagażu. Zapytałem naiwnie, dlaczego nie poprosi o poręczenie któregoś ze swych przyjaciół z KC. Odparł, że próbował, ale jest już po godzinach urzędowania, a on musi szybko jechać na lotnisko. Powiedziawszy to, oddał słuchawkę recepcjoniście, który nadzwyczaj uprzejmie zapytał, czy mogę założyć za tego pana pieniądze, bo inaczej sprawa grozi przykrymi konsekwencjami, a tymczasem przed nami weekend; hotel wie, że pisarz jest oficjalną osobą, lecz rachunek nie został zapłacony, bo przelew nie przyszedł w porę. W porywie niewczesnej rycerskości zgodziłem się przez weekend założyć żadaną sumę, równą moim miesięcznym poborom. (I tak dobrze, że pisarz miał prawo opłacać hotel w złotówkach!).

Po zdjęciach, późnym wieczorem, zaopatrzony w potrzebną sumę, przyjechałem załatwić sprawę. Na spotkanie wyszła cała dyrekcja hotelu. Byli nadzwyczaj uprzejmi, ale w ich oczach czaiły się jakieś przewrotne chochliki. Zapytałem domyślnie, czy jest jeszcze jakiś szczegół sprawy, którego nie jestem świadom. Recepcjonista powiedział, że depozyt, o który muszą prosić, jest nieco wyższy niż to, co uzgodniliśmy przez telefon. Wydawało mi się, że to drobiazg, ale recepcjonista zapytał, czy chcę wiedzieć, za co ta dodatkowa opłata. Było mi to w gruncie rzeczy obojętne, ale oczywiście zapytałem. Wtedy ktoś z dyrekcji hotelu opowiedział, że przed wyjazdem, już po polubownym załatwieniu sprawy, ich gość, a mój znajomy, pod pretekstem, że zapomniał zabrać czegoś z pokoju, poprosił jeszcze o klucz. Po jego wyjeździe znaleziono na dywanie widomy ślad defekacji wraz z karteczką, która brzydkim słowem określała hotelowy zbytek, niegodny – jak mi to mówił – państwa robotników i chłopów.

Reszta tej historii jest banalna. Przelew nie przychodził przez miesiąc, interweniowałem w ambasadzie, w końcu sprawa się rozwiązała, a mnie pozostała w notatkach anegdota o proletariackim pisarzu, który czynem wyraził swoje niezadowolenie z ewolucji realnego socjalizmu. W celach reżyserskich odnotuję, że pisarz, jak wielu ludzi skromnego pochodzenia, miał powierzchowność i maniery lorda. Nie zrobiłem jeszcze filmu, w którym bym się odwołał do tego zdarzenia, ale jeśli znajdę odpowiednią okazję, to je wykorzystam.

Ponieważ ta historia jest w złym guście, dodam inną, z prawdziwych wyższych sfer. Tym razem to zdarzenie z Palermo, gdzie nie tak dawno pracowałem w teatrze operowym, którego dyrektorem był sycylijski arystokrata, kuzyn mego drogiego Tomasiego di Lampędusę, podobno noszący tytuł barona, ale przez personel w teatrze nazywany księciem.

Kiedy po raz pierwszy rozmawialiśmy o planach inscenizacji opery Szymanowskiego, w połowie sympatycznej i ożywionej wymiany zdań książę nagle posmutniał. Za oknami dało się słyszeć bicie w dzwony. Pomyślałem, że może to pogrzeb kogoś bliskiego, i zapytałem o przyczynę smutku. Książę odparł na to, że „duch lata nisko”. Odniosłem te słowa do moich twórczych zamiarów i już byłem gotów się bronić, kiedy wyjaśnił, co miał na myśli:

– Duch lata nisko, bo pora obiadu.

Odetchnąłem z ulgą, ale książę pozostał zaseponiony.

– Pan nie wie, jak mi przykro – powiedział – ale nie mogę nigdzie pana zaprosić, bo w Palermo nie ma żadnej przyzwoitej restauracji.

Nie bardzo rozumiejąc, zrobiłem zdziwioną minę, a książę z teatralnym gestem dodał, że skoro czytałem „Lamparta”, powieść jego znakomitego kuzyna, to powinienem rozumieć, co jest przyczyną katastrofy palermińskiej gastronomii. Patrzyłem pytająco, a mój rozmówca zawołał rozpaczliwie:

– Demokracja, drogi panie! Demokracja!

Nie byłem w stanie dostrzec żadnych związków przyczynowych, toteż książę po ojcowsku mi wyjaśnił, w czym rzecz. Otóż kucharz, choćby był nie wiem jak bardzo utalentowany, z czasem, pracując w kuchni, zaczyna wypuszczać buble – raz czegoś nie dosoli, innym znów

razem przypali – i w demokracji nikt z klientów nie zdobędzie się na to, by pójść do kuchni i rzucić w kucharza talerzem, a bez tego to i anioł się opuści.

Nie czując się na siłach dyskutować z podobną diagnozą, poddałem się, a książę rozpromienił się nagle i powiedział:

– W górę serca! Nie wszystko stracone. Pójdziemy zjeść do ludu.

„Do ludu” znaczyło: do portu, gdzie po telefonie z opery opróżniono jedną z nadmorskich tawern, byśmy jako jedyni goście mogli zasiąść do stołu. Personel tawerny całował księcia w rękę, a wypędzeni klienci z talerzami w dłoniach przenieśli się w sąsiedztwo, skąd pozdrawiali go okrzykami. Kiedy patrzyłem na ich twarze, wydawało mi się, że Polański w „Piratach” nazbyt salonowo dobierał obsadę, a książę, który łączył feudalną tradycję z popularyzmem, sam stanowił element tego folkloru.

Później dowiedziałem się, że książę, choć sam był w wieku podeszłym, miał matkę w dziewięćdziesiątych wiosnach, która służyła z żelaznej ręki. Według zasłyszanych w operze plotek nie tak dawno temu trafiła do szpitala, spadło jej bowiem ciśnienie krwi. Lekarz wezwał księcia i podobno zapytał go, czy w życiu matki nastąpiła ostatnio jakaś zmiana. Ten po zastanowieniu zauważył, że ostatnio przestał się matce sprzeciwiać. Lekarz błyskawicznie zestawiał ze sobą dwa fakty i rzucił hipotezę, że to pewnie stało się przyczyną zapaści w systemie krążenia. Książę zrozumiał w pół słowa, udał się do pokoju, w którym leżała matka, i po chwili zza zamkniętych drzwi dobiegły najpierw podniesione głosy, a następnie brzęk tłuczonej porcelany – po czym starszą panią wypisano ze szpitala.

Zaintrygowany tą historią, zdobyłem się na odwagę i zapytałem księcia, czy to prawda, że jego matka mimo normandzkiego pochodzenia ma tak wulkaniczny temperament. Książę odpowiedział, że nieprawda. Temperament jest udawany.

– Pan zapewne słyszał o tym, że moja matka rzuca czasem w uniesieniu porcelaną? – spytał. – To prawda, ale ona robi to z wyrachowaniem. Tłucze tylko to, co niedrogie. Nigdy niczym wartościowym nie rzucała.

Ubawiony tą historią, wstawiłem ją jako epizod do filmu „Dotknięcie ręki”, gdzie Max von Sydow rzuca porcelaną w agentów i krytyków, a jego żona komentuje to, mówiąc, że on tylko udaje ślepa furie, naprawdę zaś uważnie wybiera to, czym rzuca, i nigdy nie tłucze tego, co ona namalowała. (Żona w filmie imituje zawód mojej żony i maluje porcelaną artystyczną). Przypuszczam, że mało kto z widzów zwrócił uwagę na ten drobny epizod, ale dla mnie ma on wartość przez wspomnienie sycylijskiego księcia.

Zdarzeń, które zaczerpnąłem z życia, a umieściłem w filmach, jest tak wiele, że mógłbym wydać osobną głosę do wszystkich tomów moich scenariuszy (a wyszło ich w Polsce sześć czy siedem, licząc to, co opublikowałem razem z Edwardem Żebrowskim). Skoro jednak wspominałem jedną starszą panią, przypomina mi się inna postać, o której opowiadał mi sir Yehudi Menuhin. On także w podeszłym wieku odwoływał się do swojej matki, ponad dziewięćdziesięcioletniej, która mając za sobą życie pracowite, poddane surowym rygorom, uznała w końcu, że spełniła już wszystkie swoje naturalne obowiązki, i rozpoczęła na przedmieściach San Francisco beztrudną egzystencję, nosząc po raz pierwszy w życiu fantazyjne kapelusze i zawierając przyjaźnie z kloszardami. Ważnym motywem tych przyjaźni były butelki szampana, opróżniane na łonie przyrody. Sir Yehudi, sam człowiek wielkiej dyscypliny, wspominał tę przedziwną przemianę własnej matki na przemian z tęsknotą i z wielkim rozrzwaniem.

Pozostając jeszcze przy postaciach niezwykłych starszych pań, wspomnę tu ciocię Pełę, kuzynkę mojej żony, pochodzącą z jednej z największych polskich rodzin. Zawdzięczam jej między innymi pomysł prowadzenia książki gości. Powziąłem go bowiem, widząc, jak pochylona nad zapiskami wywiezionymi ze spalonego pałacu pod Kijowem, była w stanie wy czarować pamięć ludzi i zdarzeń minionych.

Ciocia Pela zasłynęła z tego, że za młodu, już po wygnaniu z Ukrainy, entuzjasmowała się aeroplanem i kiedyś, latając nim, spadła. Spadła i zabiła się – tak właśnie mogę teraz napisać. Nie mogę tylko napisać, że – jak to się czasami mówi – „zabiła się na śmierć”, gdyż ciocia Pela wprawdzie się zabiła, ale ponoć w trakcie pogrzebu zaczęła dawać znaki życia. Zważywszy na to, że w owym czasie nie istniała encefalografia, widać lekarz przedwcześnie orzekł śmiertelne zejście. Toteż młodą awionautkę przewieziono czym prędzej znów do szpitala, a następnie, bodajże w Berlinie, dokonano jakiejś operacji, uzupełniając zmiążdżone kości czaszki kawałkiem neutralnej blachy platynowej.

Historia ma rozdział następny. Podczas wojny ciocia Pela wsławiła się bohaterstwem, niosąc pomoc więźniom. Była przy tym osobą samotną, otoczoną legendą niewiarygodnego zmartwychwstania, tak że okoliczne dzieci wskazywały ją jako „panią, która upadła z nieba”. Pod okupacją niemiecką pojawiły się oddziały ukraińskie i ktoś rozpoznał ciocię Pelę jako spadkobierczynię olbrzymich majątków na wschodzie, a ktoś inny dorzucił informację, że platynowa płytka, którą ma w głowie, warta jest tyle co cała kamienica. I wtedy zorganizowano zamach: na kruchą osobę w średnim wieku rzuciło się kilku żołnierzy, pragnąc rozłupać jej czaszkę. Według legendy ciocia Pela, uciekając prześladowcom, przeskoczyła z dachu swego domu na sąsiedni i w ten sposób uratowała życie.

Kiedy kręciłem u niej w domu film dokumentalny dla niemieckiego producenta (o kulturalnych związkach Krakowa), obejrzałem to miejsce na dachu i zapytałem, ile jest prawdy w tej makabrycznej opowieści. Ciocia nie lubiła takich pytań, zachnęła się, a po chwili powiedziała coś, co świadczy o tym niebywałym patriotyzmie pokolenia, które po pierwszej wojnie odzyskało cudem wolną Polskę. Wspominając swój skok, ciocia Pela oznajmiła, że jednego żałuje. Skoro w sile wieku była w stanie skoczyć tak daleko, to za młodu zamiast awiacji powinna była ćwiczyć lekkoatletykę. Polska potrzebowała rozgłosu olimpijskiego i wygląda na to, że ona nie wykorzystała tej szansy

Epizod z ciocią Pelą znalazł odbicie w innej postaci jako komiczny motyw w „Cwale” – platynowe biodro ciotki kombatantki. Sama bohaterka jest jeszcze natchnieniem dla postaci w nie zrealizowanym do dziś scenariuszu komediowym, zatytułowanym „Skowyt”. Tam stara arystokratka znajduje nić porozumienia (nad głowami swoich własnych dzieci) z wnukami, którzy widzą, że w życiu każdy przywilej musi wiązać się ze służbą, a więc „noblesse oblige”. W ramach realnego socjalizmu przypomnienie takie byłoby uznane za ideową dywersję, dziś natomiast zachowuje aktualność przez to, że ci nowo uprzywilejowani mało jeszcze poczuwają się do służby, często natomiast wierzą, że wszystko, co zdobyli w krótkim czasie, jest wyłącznie miarą ich zasługi i do niczego nie zobowiązuje.

Bezceremonialność władzy przywodzi mi na myśl postać, której poświęciłem cały film i która jeszcze dzisiaj, w wiele lat po jej śmierci, powraca w mojej pamięci. Jest to minister Janusz Wilhelmi – artystyczny szef telewizji, a później wiceminister kultury i szef kinematografii; człowiek, wobec którego miałem szczególne zobowiązanie, to on bowiem, będąc redaktorem naczelnym „Kultury”, wydrukował na pierwszej stronie esej na temat „Struktury kryształu”. Ten esej przesądził o mojej nobilitacji artystycznej – z nie znanego nikomu debiutanta stałem się kimś, komu jeden z najwybitniejszych intelektualistów rządowych poświęca swoją refleksję. Niedługo później za sprawą Wilhelmiego zostałem laureatem nagrody jego tygodnika.

Powtórne spotkanie z Wilhelmem nastąpiło wiele lat później, kiedy został moim bezpośrednim przełożonym decydującym o filmie. Według mnie był ostatnim prawdziwie wielkim umysłem zaangażowanym w służbę władzy. Jestem pewien, że wielu jego bliskich przyjaciół może dziś opisać trafniej ode mnie jego osobliwą drogę od logiki, którą się zajmował, i katolicyzmu, który wyznawał, do marksizmu, któremu służył i którym swoiście pogardzał.

Pierwsze moje spotkanie z pełniącym wtedy obowiązki ministra kultury Wilhelmem odbyło się w ogrodzie. W obawie przed podsłuchem wyprowadził mnie tam ze swego gabinetu i

prowadził perypatetyczną rozmowę. O marksizmie wyrażał się przy mnie z pogardą. Określał go jako ideę dziewiętnastowieczną, przestarzałą, ale w dzisiejszym świecie zbawienną. Ta zbawienność wynikała z diagnozy, jaką Wilhelmi stawiał światu, który w jego mniemaniu zmierzał ku upadkowi. Cywilizacja białego człowieka jest skończona – twierdził – upadek jest nieuchronny, ale może go oddalić marksizm, który jest ideą zachowawczą (precyzyjnie cytuję jego słowa). Dlatego on zdecydował się przystać do komunistów, których szczególnie nie ceni, ale odgrywają oni pozytywną rolę w historii, hamując rozkład świata, z którym on i ja w jego mniemaniu wiążemy wszelkie wartości.

Myślę, że te perypatetyczne rozmowy, które prowadziliśmy w ogródku, były jedną z zabaw Wilhelmi. Satisfakcja, z jaką bez świadków wypowiadał kwestie skandaliczne, a jednocześnie przewrotne, była widoczna gołym okiem. Wilhelmi musiał być dalekowidzem – w rozmowie unosił okulary, potrzebne mu tylko do czytania, i przyglądał mi się czujnie, akcentując, jak w dobrze wyreżyserowanej scenie, każde ciekawsze jego zdaniem sformułowanie czy paradoks. Byłem zresztą wtedy w sytuacji wyjątkowo niewygodnej; mój ostatni film „Barwy ochronne” został oficjalnie potępiony. Główny ideolog czasów Gierka – Łukaszewicz – ustawił mnie obok Wajdy, twórcy „Człowieka z marmuru”, jako artystę godnego potępienia. W Jadwisinie zebrani przez Łukaszewicza rektorzy wyższych uczelni obejrżeli mój film tylko po to, by zobaczyć, jak polski artysta zniesławia naukę polską (po Marcu '68 obowiązywał mocny ton narodowy). Wilhelmi postanowił zrezygnować z sytuacji. Oficjalne potępienie, które spadło jednocześnie na mnie i na Wajdę, przy jednoczesnym entuzjazmie publiczności, podważało wiarygodność sądów ferowanych przez ówczesną władzę. Publiczność chodziła na nasze filmy tak tłumnie, że mimo braku reklamy byliśmy przez wiele miesięcy na czele wszelkich statystyk. Pokazywany wcześniej „Ojciec chrzestny” miał popularność taką jak nasze filmy. Władza nie liczyła się z rynkiem, ale pod koniec lat siedemdziesiątych tak powszechnego poparcia nie można było już lekceważyć. Najlepszy dowód, że nie zdobyto się na to, by filmy wycofać z ekranów. Wprawdzie stale krążyły plotki, że za chwilę tak się stanie, ale dzięki temu kolejki stawały się dłuższe. Czy była to słabość, czy przekonanie o własnej sile? Czy Gierek liczył się już trochę z opinią publiczną, czy przeciwnie, zdawał sobie sprawę, że sztuka jest co najwyżej wentylem bezpieczeństwa. Może wreszcie atmosfera wokół naszych filmów była pewną grą zastępczą, która miała na celu usunięcie z Biura Politycznego ministra kultury i wicepremiera, niejako pogrobowca Gomułki – mam na myśli Józefa Tejchmę. Jego przeciwnik, Łukaszewicz, potrzebował jakiegoś skandalu. Po odejściu Tejchmy i jego pełnej przegranej skandal był już niepotrzebny i kreowany przez Łukaszewicza ostatni poważny ideolog – Wilhelmi – miał zapewne za zadanie zażegnanie niepotrzebnej w gruncie rzeczy awantury. Przyjmuję tę najprostszą dla mnie wersję wydarzeń. Od Wilhelmi usłyszałem, że mój film jest w gruncie rzeczy znakomity, natomiast „Człowiek z marmuru” jest po prostu artystycznie nieudany. Domyśliłem się, że mam tutaj do czynienia z zasadą „dziel i rządź”, i oponowałem, z przekonaniem broniąc czysto artystycznej strony filmu Wajdy. Wilhelmi z dużą subtelnością próbował pobudzić moją próżność, wytykając na przykład to, że ten sam operator (Kłosiński), pracując z plastykiem Wajdą, robi złe zdjęcia, a u mnie po prostu doskonałe. Zdaniem Wilhelmi „Człowiek z marmuru” był źle grany, a Janda źle prowadzoną przez Wajdę aktorką, której nie można porównać do Mai Komorowskiej, znanej wówczas z wielu moich filmów. Tak więc argumenty były dosyć wyrafinowane. Po porcji pochlebstw Wilhelmi wytoczył przeciw mnie jeden zarzut, którego nie zapomnę.

– Czy nie wstydzi się pan tej sceny, kiedy w „Barwach ochronnych” rektor posyła szofera, żeby jadał w kuchni, podczas kiedy towarzystwo rektora będzie jadło obiad na tarasie?

Nie zrozumiałem zarzutu i zapytałem, czego mam się wstydzić.

– Hipokryzji, panie Krzysztofie – zarzucił mi Wilhelmi. – Czy pan, inteligent w każdym calu, chce naprawdę zasiadać do stołu z szoferem? Czy warto kpić z tego, że ktoś wskazał szoferowi jego miejsce, które nie jest między nami, tylko właśnie wśród kucharek?

Nigdy nie poczuwałem się do poglądów szczególnie lewicowych i jako moralista zadałem sobie pytanie – czy naprawdę nie postępuję trochę jak demagog. I jak na złość zdałem sobie sprawę, że tu akurat nie. Miałem już za sobą doświadczenie pracy w Ameryce i pamiętam komfort płynący z faktu, że przy stole cała ekipa zapomina o tym, co nas dzieli. A przecież dzieli nas tak niewiele. Mój amerykański kierowca jadł to samo, co ja jadam (i to ja raczej oszczędzałem na dietach), czuł się przy mnie swobodnie, a ja przy nim. Pamiętam pierwsze ekipy filmowe, z którymi pracowałem w Polsce. Przepaść między kierowcą czy elektrykiem a kierownictwem była o wiele większa niż teraz. Odczuwam ogromną satysfakcję, mogąc dziś czuć się z nimi swobodnie, kiedy wieczorem, po pracy, spotykamy się przy kolacji. Czy Wilhelmi i ludzie, którzy myślą podobnie jak on, nie wierzyli, że to może się stać bardzo prędko? Czy też nie chcieli, żeby tak się stało?

Wilhelmi nienawidził demokracji – nie był w tym odosobniony i nie mogę mieć mu tego za złe, nawet jeśli sam mam inne zdanie.

Z teorii, które Wilhelmi wygłaszał w paru rozmowach, pamiętam jedną, w której atakował coś, co się jawi jako pochodna demokracji: „samozwańcza opinia publiczna”. Charakterystyczny był przymiotnik „samozwańcza”, jakby opinia powinna pochodzić z jakiegoś mianowania – czerpać legitymację z autorytetu (oczywiście władzy). Tu sofistyka Wilhelmięgo zbiegała się z prymitywną teorią towarzysza Żdanowa. Pragnął, jak mi to mówił, odzyskania kierowniczej roli partii w kulturze wbrew „samozwańczej opinii”, której wyrazem był salon warszawski, hydra, którą zwalczał w osobach znienawidzonych pisarzy – przede wszystkim Dygata, Konwickiego, Brandysa, Andrzejewskiego i innych. Przeciw tym fałszywym wartościom literackim (Wilhelmi rzucił epitet „literatura wagonowa”) miał wyrosnąć Teodor Parnicki, pisarz naprawdę wielki, niedoceniony przez salon. Jego właśnie miała nobilitować partia – światła i wrażliwa na wartości, których salonowi politykierzy nie spostrzegli. Wydaje mi się, że podobny zabieg miał nastąpić w muzyce, przy czym nie pamiętam, czy dobry miał być Penderecki, a niedobry Lutosławski, czy na odwrót. Wilhelmi podawał szczytny przykład Rosji (której skądinąd nie gloryfikował), gdzie Szostakowicz zawdzięcza swą karierę partii, bo ona go odkryła i doceniła. A u nas od Października znikła wiodąca rola partii w kulturze, wielkości kreował samozwańczy salon, a twórcy koniec końców nic nie zawdzięczali władzy.

Chcąc położyć kres tej anarchii, Wilhelmi postanowił przeciwstawić mnie Wajdzie i na festiwalu w Gdańsku przywrócić do łask, nagradzając moje „Barwy ochronne”, a „Człowieka z marmuru” pominąć jako film chybiony artystycznie. Świadom tych zamiarów miałem do wyboru różne drogi wyrażenia solidarności z Wajdą, ryzykując oczywiście karę z rąk mego projektora.

W trakcie festiwalu w Gdyni miało miejsce coroczne spotkanie reżyserów, tak zwane Forum Filmowców. Na tym Forum, niebywale zjednoczeni, przypuściliśmy atak na Wilhelmięgo i na jego zakusy na istnienie zespołów, które gwarantowały twórcom minimum autonomii. Byłem jednym z organizatorów tej akcji. Z trybuny przypuściłem otwarty atak na ministra i za mną poszło wielu kolegów – zwłaszcza młodych, którzy poczuli, że można sobie pozwolić na więcej niż zazwyczaj. Pozwalano sobie przemawiać bezceremonialnie, bez respektu. Za kulisami Forum pojawiły się głosy, że w atakach na władze brak przestrzegania formy, co może spowodować umocnienie się ministra, za którym władza stanie murem. Moja kalkulacja była odmienna – uważałem, że minister, który się wywodzi ze środowisk intelektualnych, jest dla władzy mniej poważny, jeżeli ponosi w tych środowiskach klęskę. I rzeczywiście tak było. Publiczny brak autorytetu był czymś, czego Wilhelmi nie mógł już odrobić. Gdyby na jego miejscu był zwykły aparatczyk, uderzyłby na pewno w strunę solidarności klasowej. Kiedy natomiast ministrem był człowiek o głowę przerastający poziomem wszystkich partyjnych towarzyszy, jego porażka u filmowców ujmowała mu tylko powagi.

Skoro tyle napisałem o tym pamiętnym dla mnie festiwalu, przytoczę ostatnią anegdotę, która zamknęła wydarzenie. Po moim wystąpieniu wysłannicy ministra ostrzegli mnie w jego

imieniu, że kwestia nagrody dla mojego filmu, czyli ułaskawienia, staje pod znakiem zapytania. Odparłem w zasadzie szczerze, że będzie mi zrzęczniejsze nie dostawać nagrody, niż dostać ją, jeżeli Wajda zostanie demonstracyjnie pominięty. Jak się łatwo domyślić, stało się to drugie.

Rozdanie nagród było przewidziane na poniedziałkowy wieczór. Znając werdykt, w niedzielę wieczorem postanowiłem jakimś gestem dać do zrozumienia, że solidaryzuję się z Andrzejem. Byłem właśnie w trakcie zdjęć do filmu dla telewizji niemieckiej o trzech polskich kompozytorach – Lutosławskim, Pendereckim i Bairdzie, i postarałem się, żeby zdjęcia u Pendereckiego kolidowały z ceremonią rozdania nagród. W ten sposób mogłem nie uczestniczyć w uroczystości i liczyłem, że publiczność zrozumie to jednoznacznie. Tym razem jednak minister mnie uprzedził. Kazał swoim urzędnikom zbadać, ile kosztuje dzień zdjęciowy, i dodać rzeczoną sumę do kosztorysu usługi (prowadzonej rzecz jasna przez państwowy Film Polski). Porozumiałem się natychmiast z moim niemieckim producentem i okazało się, że suma, którą miał zażądać, przewyższała zasoby ministerstwa. Penderecki, który także został wciągnięty w intrygę, oświadczył, że później wyjeżdża i jeśli zdjęcia mają być w innym terminie, to trzeba czekać na nie bardzo długo. Minister nie dał jednak za wygraną. Postanowił, że polecę na zdjęcia rządowym samolotem, który zawiezie mnie rano z Gdańska do Krakowa i odwiezie wieczorem na rozdanie nagród. Musiałem przystać na to rozwiązanie i rano wystartowaliśmy. Lecieliśmy w dwie osoby, ja i pilot, i po drodze zorientowałem się, że stery są w rękach prawdziwego kinomana. To ośmieliło mnie, by mu zadać okężne pytanie, czy samolot mógłby mieć w Krakowie jakieś trudności z powrotem. Pilot zrozumiał w pół słowa i zapewnił mnie, że mogę liczyć na poważne trudności przy starcie. Oczywiście dotrzymał słowa i jeśli dobrze pamiętam, to razem oglądaliśmy w telewizji transmisję z Gdańska. Publiczność oklaskiwała gorąco Złote Lwy, które otrzymałem, ale kiedy okazało się, że z powodu siły wyższej nie mogę odebrać nagrody osobiście, oklaski wybuchły ze zdwojoną siłą. Wajda dostał nagrodę dziennikarzy, którą wręczono mu na schodach poza główną uroczystością. Jej fundatorzy długi czas jeszcze mieli nieprzyjemności ze strony wydziału prasy.

Przypomniałem tę historię, żeby zacytować jeszcze jedno drobne, nieuprzejme powiedzonko, którym szczylił się Janusz Wilhelmi. Ilekroć ktoś miał nieszczęście zwrócić się do niego z formułą: „Panie ministrze, czy mogę się przedstawić, bo my się jeszcze nie znamy”, odpowiadał: „I niech tak zostanie”.

Wstawiłem to ostatnio do scenariusza filmu, którego akcja dzieje się w średniowieczu. Rozmówca poczuł się tak obrażony, że wyzwiał bohatera na pojedynek. Ministra Wilhelmięgo, rzecz jasna, nikt nie wyzwiał, natomiast jego przedziwna kariera skończyła się tragicznym wypadkiem bułgarskiego samolotu, którym leciał z Sofii do Warszawy. Jeśli pamiętam, leciał na to posiedzenie Sejmu, na którym miał objąć stanowisko ministra kultury (był tylko szefem resortu).

Myślę, że poza rehabilitacją „Barw ochronnych” zawdzięczam Wilhelmiemu natchnienie do stworzenia kilku diabolicznych postaci, z których najbardziej przypomina go Gottfried w „Paradygmacie”, napisany dla Vittoria Gassmana. Korciło mnie, żeby Gassman nosił okulary na czole tak jak Wilhelmi, ale zrezygnowałem z tego pomysłu, przekonany, że dosłowność prowadzi do trywialności.

Opisane powyżej zdarzenie natchnęło jednego z recenzentów pierwszego wydania tej książki do nazwania mnie uczniem Talleyranda – ze względu na używanie środków, rzekłbym, dyplomatycznych w miejsce zwyczajnego protestu. W miarę jak oddalamy się od rzeczywistości realnego socjalizmu, potrzeba prostego, czarno-białego mitu (wzorowanego na grafice Grottgera) narasta zarówno wśród byłych kombatanów, jak i – o dziwo! – wśród spadkobierców tych, którzy rządili w tamtych latach. Kiedy wszedł na ekrany „Cwał”, film o moim dzieciństwie, przedstawiający lata stalinowskie jako straszne i śmieszne zarazem, recenzent

postlewicowego tygodnika zarzucił mi brak jasnych osądów moralnych, gdyż to, co śmieszne, wydawało się niedostatecznie potępione.

O „Cwale” wspomnę jeszcze przy innej okazji, natomiast do Talleyranda tu powrócę, bo – po pierwsze – to rzadka okazja, by w drugim wydaniu odnieść się do recenzji opublikowanych tak niedawno, a po drugie – sprawa ma dla mnie pewną doniosłość. Czy naprawdę jest nam potrzebna przeszłość zmitologizowana? Czy nie lepiej, jeśli zachowamy ją w pamięci tak, by szczerść i prawda przeważały nad potrzebą dowartościowania nas samych? W zmaganiach z niedobrym ustrojem nie jesteśmy przegrani, wręcz przeciwnie, możemy z pozycji wygranych (i w moralnym, i w materialnym sensie) pozwolić sobie na wielkoduszne przyznanie się do tego, że nie zawsze i nie we wszystkim byliśmy heroiczni, i tym właśnie podkreślić prawdziwy heroizm tych, co płacili wyższą cenę – bywali bici, więzieni, podczas gdy my, artyści, zdobywaliśmy poklask za pomocą małych, lecz znaczących gestów, które lepiej było zrobić, niż nie robić nic. Czy ci, którzy nas dzisiaj sądzą jako Talleyrandów tamtych czasów, popatrzyli, jak często dyskredytują się sami w obliczu tych drobnych pokus, jakie stwarza świat wartości rynkowych? Robiąc po latach rachunek sumienia, dostrzegam, że te wszystkie gierki z władzą były czymś miłym wobec takiego problemu jak zniewolenie umysłów, ale jestem dumny, że przynajmniej w ten sposób przyczyniałem się do czegoś, co później niespodziewanie zaowocowało wolnością. A kto chce za to rzucić we mnie kamieniem, niech zapyta, czy wówczas naprawdę był bez winy i czy bez winy jest dzisiaj, kiedy kompromis ma najczęściej wesołe, niewinne oblicze.

ZDANIE W DIALOGU

Trudno mi dociec, skąd się brała u minionej władzy magiczna wiara w siłę słowa. Większość interwencji cenzury dotyczyła oderwanych zdań, które nie mogły zabrznieć ze sceny czy z ekranu, gdyż groziło to upadkiem ustroju. Czy ktoś z tych, którzy wycinali te zdania, wierzył, że od nich zawali się ustrój? Myślę, że bardziej realną groźbą było zawalenie się ich własnej kariery. Osobliwy nominalizm totalitarnej władzy brał się z pewnością z epoki Gutenberga i miał godne uwagi precedensy w epoce walki z herezją. Nie przystawał natomiast zupełnie do czasów „języka obrazów”, jako że pod względem semantycznym znaczenie obrazu nigdy nie da się porównać z precyzją zanotowanego słowa.

Po wspomnianej awanturze wokół moich „Barw ochronnych” nakręciłem film pod tytułem „Spirala”, którego scenariusz wydawał mi się najbardziej neutralny spośród wszystkich tematów, jakie miałem wtedy w szufladzie. „Spirala” jest opowieścią o człowieku, który choruje na raka i chce zadać sobie śmierć, idąc samotnie w góry. Wbrew własnej woli zostaje odratowany tylko po to, by przeżyć długotrwałą agonię w szpitalu. Sam pomysł zasadał się na jakiejś historii zasłyszanej w czasach, kiedy trochę chodziłem po górach. Temat wydawał mi się zupełnie bezkonfliktowy. Jak się okazało, byłem w błędzie.

Liczyłem, że przeprowadzę coś na kształt dowodu, który w matematyce nazywa się *reductio ad absurdum*, czyli sprowadzeniem do niedorzeczności. Chciałem udowodnić, że laicka postawa wobec śmierci może być heroiczna – tak zapamiętałem bohaterów Camusa – ale zawsze niesie ze sobą tragizm, jakim jest brak nadziei. Myślę, że to właśnie wyraziłem w filmie. Mój protektor, czyli minister, który pozwolił na realizację, nie żył, kinematografią zajmował się pan Loranc. Inteligentny, wykształcony i, jak to się wtedy nazywało, ze wszech miar „sprawdzony” towarzysz, który dostrzegł, że moja „Spirala” może nie być tak niewinnie przyjęta, jak to sobie wyobrażał jego poprzednik w ministerstwie; stąd sugestia, aby przed premierą film otrzymał nagrodę Stowarzyszenia Ateistów i Wolnomyślicieli czy też ich pisma „Argumenty”. Zostałem wezwany na rozmowę i szczegółowo poinformowany, że taką nagrodę otrzymam i że dla dobra filmu i mojej własnej przyszłości będzie lepiej, jeśli ją przyjmę bez komentarzy. Tak się też stało.

„Spirala” została potraktowana jak kiedyś „Śmierć prowincjała”; pokazana w Cannes, zyskała wyróżnienie ekumenicznego jury złożonego z katolików i protestantów. Gdy w Moskwie jeździłem z tym filmem na spotkania autorskie, zostałem otwarcie zaatakowany za ideologiczne odchylenie. Kiedy próbowałem protestować, twierdząc, że film jest zupełnie niewyznaniowy, rozmawiający ze mną przenikliwy partyjny krytyk wyraził myśl, która mocno zapadła mi w pamięć. Była ona następująca: „Temat śmierci jest tematem niewłaściwym, U nas, w Rosji, myśląc o śmierci, wraca się do religii. Może na Zachodzie laickość zaszła tak daleko, że śmierć nie wywołuje w ludziach takich skojarzeń, ale w Rosji, gdy się mówi o śmierci, to się przywołuje myśl o Bogu”.

Sam komentarz wydał mi się bardzo interesujący i twórczy, ale praktyczne konsekwencje były przykre; przerwano moje spotkania, a ostatnie, w moskiewskim WGIK-u, nie zostało wprawdzie odwołane, ale usunięto studentów i film oglądała tylko kadra starych wykładów-

ców, od których uzyskałem wiele ideologicznych pouczeń. Przez następne dziesięć lat nie miałem już możliwości kontaktów z radziecką publicznością. Kiedy mi się to wreszcie udało, gorbaczowska Rosja była już zupełnie innym krajem.

„SKĄD PAN BIERZE TEMATY?”

W repertuarze żelaznych pytań publiczności jest zawsze jedno, które budzi moje rozrewnienie. Ludzie chcą wiedzieć, skąd się biorą tematy, które przedstawia pisarz czy scenarzysta. „Czy pan to wszystko tak z głowy wymyśla, czy to z życia?” Jeśli „z życia”, to znaczy, że historie, które się opowiada, są sprawdzone i prawdziwe, toteż na ogół nikt się nie przyznaje do tego, że wymyśla wszystko „z głowy”, a śledzenie punktów stycznych biografii artysty z jego dziełem stanowi ulubione zajęcie wszystkich uniwersyteckich przyczynkarzy.

Korzystając z biografii, chętnie sięgam daleko. Historia mojej rodziny w linii ojca jest znana od średniowiecza, co przy snobizmach świeżej daty mogłoby mnie plasować w pobliżu ludzi bardzo dobrze urodzonych. Jest to jednak złudzenie. Wiem, że ktoś z moich przodków w średniowieczu został wygnany z Wenecji za zdradę – mimo różnych poszukiwań archiwalnych nie doszedłem, co lub kogo zdradził. W każdym razie skazano go na banicję i osiedlił się na łódzie stałym w Pordenone, a ściślej w Castello d'Aviano. Sama nazwa „castello” brzmi dostojnie, ale dzieje Zanussich są dalekie od chwały. W siedemnastym stuleciu rodzina wydała jednego średniego malarza, który działał głównie w Salzburgu. W dziewiętnastym wieku, w okresie budowy kolei, jeden z moich antenatów, nie przekraczając granic rozległej monarchii Habsburgów, budował kolej z Wenecji do Wiednia, a potem dalej do Lwowa.

O tym przodku dokopałem się historii, która może się przydać do filmu. Według danych, które zachowały się w Polsce, mój prapradziad już po pięćdziesiątce nabawił się gruźlicy i powrócił do Włoch. Tam niebawem umarł, zostawiwszy w Polsce wdowę, Austriaczkę, i dwóch synów, którzy kontynuowali budowę. Zachował się uratowany z pożogi wojennej list do wdowy, napisany przez jego brata. Kiedy jednak z pomocą mojej włoskiej rodziny zacząłem badać archiwa w Pordenone, okazało się, że mój prapradziad wcale nie zmarł po przyjeździe; przeciwnie, zdążył się szczęśliwie ożenić i żył jeszcze kilkanaście lat, będąc niewątpliwie bigamistą. Co więcej, sam pisał listy, które przychodziły do Polski podpisane przez jego brata, wtedy już nieżyjącego. Myślę, że jest w tym znakomita intryga, możliwa dzięki temu, że komunikacja w tamtych czasach była jeszcze tak niedoskonała, iż mimo pracy męża na kolei rzekoma wdowa Austriaczka nie zdobyła się na podróż do Friuli.

Moi włoscy kuzyni przyjęli to odkrycie genealogiczne bez entuzjambu, wręcz ze smutkiem. Wiele innych skandali w rodzinie nie dało nam poprzez wieki żadnego tytułu do chwały. Dla mnie bigamista to możliwy bohater scenariusza, który zapewne napiszę. Pociąga mnie jego dążenie do wolności, pozornie połączone z poszanowaniem moralności, a w rzeczywistości tak pokrętne i tchórzliwe. Pozostawiona w Polsce rodzina ciążyła mu na sumieniu, ale nie mógł sobie odmówić radości życia z młodszą żoną z dala od trosk o budowę, wstrętnego polskiego klimatu i kuchni, na którą jako własny brat narzekał w listach do żony, wypominając jej: „To twoja kuchnia go zgubiła”. Pozwoliłem się ponieść fantazji. Tego zdania nie ma w listach, choć jest jakieś narzekanie na barbarzyńskie jadło u Polaków. Jako pisarz biorę z życia jakiś szczegół i naciągam go na tyle, żeby odzwierciedliło się w nim moje przekonanie, iż tak w życiu bywa. I dlatego pytanie o to, czy piszę z głowy, jest w każdym wypadku bezzasadne – nie zdarzenia bowiem się liczą, ale interpretacja artysty. Tym różnimy się od history-

ków, którzy chcą dotrzeć do prawdy, my zaś chcemy wiedzieć, jak mogło być – po to, by dane wydarzenie wydało nam się ciekawe. Nieważne, czy to prawda, grunt, żeby mi się podobało.

Historia moich przodków poddana takiej obróbce dostarcza wielu tematów. Przypuszczam, że tyle samo dostarczyłoby każde uważnie obejrzone ludzkie życie.

Czytałem gdzieś, że Czech Bata zmienił porządek pracy szewca. Zamiast robić buty na miarę nogi, zamierzał przymierzać nogi do gotowych butów. Mój włoski kuzyn zrobił to samo z piecem, kładąc podwaliny pod zbudowane w ciągu trzech pokoleń imperium kuchenek domowych, a później lodówek i telewizorów. Do niedawna byli największą tego typu firmą w Europie. Właściciel firmy, mój kuzyn Guido, wspomina świetność lat pięćdziesiątych, kiedy poza radością z rosnącego bogactwa mógł się cieszyć tym, że milionom europejskich rodzin dostarcza pierwszą lodówkę. Dziś trzeba robić lodówki, które dosyć szybko się psują, bo inaczej nie będzie zbytu i przyjdzie zamknąć fabrykę, skazując załogę na bezrobocie. Dlatego moi kuzyni bez żalu pozbyli się udziałów i w firmie zostało tylko nasze nazwisko. Akcje wykupił szwedzki Elektrolux. A ja mam ciągle uciechę z różnych nieporozumień. Kiedy na przykład wracałem w stanie wojennym zza granicy, celnik na lotnisku zapytał mnie, dlaczego ogląda moje nazwisko podczas transmisji meczów futbolowych. Odpowiedziałem mu z poważną miną, że skoro poczta jest cenzurowana i dociera do adresatów z opóźnieniem, to postanowiłem w taki sposób przesłać pozdrowienia rodzinie. We Francji moje nazwisko jest w książce telefonicznej i czasem dzwonią do mnie nieznajomi ludzie, skarżąc się na zepsutą kuchenkę albo lodówkę. Tłumaczenie, że nie mam z produkcją nic wspólnego, nie przynosi żadnych rezultatów i dlatego zwykle pytam poszkodowanych o to, ile zapłacili za lodówkę, kiedy zaś podają cenę, odpowiadam, że za takie pieniądze nie można mieć niczego dobrego. Niech mi Elektrolux wybaczy, jeśli zrażam mu klientelę. Sam mam w domu lodówkę innej marki, a moi włoscy kuzyni ani nigdy nie finansowali moich filmów, ani nie spieszyli z żadną pomocą materialną. I dzięki Bogu. W ten sposób mogę nie mieć kompleksów na widok ich bogactwa. Wręcz przeciwnie: ilekroć moje filmy wyświetlano na weneckim festiwalu, pochwyciwy Guido powtarzał z uznaniem: „Tyle razy oglądałem nasze nazwisko w gazecie. Ileż by to kosztowało, gdybyśmy płacili za reklamę...”

Z moimi włoskimi krewnymi utrzymuję kontakt do dziś i co roku pod koniec zimy spędzam tydzień w ich domu w Cortina d'Ampezzo w Dolomitach. Zawsze biorę ze sobą różnych członków rodziny i przyjaciół, jako że dom, pozostawiony do naszej dyspozycji, ma wiele sypialni. Pod nieobecność właścicieli, którzy wówczas wyjeżdżają, opiekuje się nim tylko ktoś ze służby. Kiedy przyjechaliśmy tam przed pięciu laty po raz pierwszy, kucharzem i kelnerem był Hindus, który powitał nas, podając do kolacji w rękawiczkach. Całe szczęście, że namówiłem wszystkich, aby uroczyście się ubrali! Następnego dnia jednak energia z nas opadła i przeważyło zdanie, że możemy zejść na kolację w swetrach, na sportowo. Kelner wyszedł bez rękawiczek. Trzeciego dnia zacząłem nalegać, żebyśmy jednak uszanowali formę. Moja rodzina ma tradycje mieszczańskie – w przeciwieństwie do wielkopańskich tradycji mojej żony – i jest przyzwyczajona do respektowania konwenansów, w związku z czym bez trudu namówiłem wszystkich na włożenie bardziej eleganckich strojów. Kelner oczywiście pojawił się w rękawiczkach. Triumfowałem, widząc, że odgadłem logikę wydarzeń, ale moja żona, dla której zachowywanie form tak powierzchownych jest czymś zupełnie nieważnym, zapytała zniechęcona kelnera, dlaczego wczoraj nie miał rękawiczek. Hindus odparł:

– Bo podawałem państwu potrawę razem z sosem. Ilekroć sos jest na stole, wtedy nie wkładam rękawiczek.

Część mojej włoskiej rodziny zamieszkałej nad Wisłą zostawiła wspomnienie o ciotecznej babce, która owdowiała w młodym wieku i, jak mówiono żartobliwie, nigdy nie wybaczyła swemu mężowi, że umarł. Co więcej, swój żal przelała z czasem na całą pleć brzydką, a wyraziła to w sposób szczególnie okrutny. Otóż będąc młodą wdową i kobietą urodziwą, dwu-

krotnie poszła do ołtarza z kandydatami na męża, po czym w obliczu księdza i zgromadzonych gości na pytanie: „Czy chcesz z dobrej, nieprzymuszonej woli wziąć tego oto mężczyznę za męża?” – odpowiadała zdecydowanie: „Nie” i wychodziła z kościoła, zostawiając wszystkich gości w kompletnym osłupieniu. W tej historii, zawsze opowiedanej dyskretnie, nigdy przy dzieciach, zastanawiało mnie, co na to kawaler i goście, a zwłaszcza co się stało z przyjęciem, czy mimo wszystko zjedli, czy może się zmarnowało. I tak z tego wspomnienia powstał cały scenariusz „Kontraktu” – dla tej sceny, w której panna młoda wychodzi z kościoła, powiedziawszy „nie”, a wesele toczy się dalej i teść powtarza w kółko, że przecież nic się nie stało. I znów: czy to rzeczywiście z życia wzięte? Czy z głowy? Nie znałem wcale mojej ciotecznej babki, więc kanwa opowieści jest pretekstem, w który się wpisało moje własne widzenie zdarzeń. Zresztą, czy jest ono naprawdę tak bardzo moje? Czy tak różni się od tego, jak inni wyobrażają sobie życie?

Przypomina mi się mój pierwszy festiwal filmowy w Nowym Jorku. Przyjechałem z „Życiem rodzinnym”, które zostało dość dobrze przyjęte przez publiczność, po czym nastąpiła konferencja prasowa. Po dobrych doświadczeniach z Cannes zacząłem śmiało opowiadać o tym, że robię filmy autorskie, bo chcę wyrazić własny punkt widzenia, sumę własnych przeżyć i doświadczeń, własny obraz świata. Tu ktoś z dziennikarzy podstępnie zapytał, czy ten mój osobisty punkt widzenia bardzo różni się od przeciętnego. Odpowiedziałem bez namysłu, że mam nadzieję, iż się różni, i dlatego chcę się nim podzielić z publicznością. Na to dziennikarz odpowiedział mi z powagą, że w Ameryce, jeśli czyjś subiektywny punkt widzenia bardzo mocno mija się z powszechnym, to ten ktoś zwykle szuka pomocy u psychiatry. Oczywiście pułapka była zastawiona specjalnie, by pognębić europejskie zadufanie i wiarę w to, że każdy osobisty punkt widzenia musi być dla innych ciekawy.

DUCHY

Mój amerykański przyjaciel, pisarz, jest z pochodzenia Gwatemalczykiem. Poznaliśmy się przy jakiejś okazji towarzyskiej w Nowym Jorku. Dał mi wtedy do przeczytania rękopis swojej niezwykle interesującej sztuki, a odnosząc ją, poznałem jego żonę, Marie Luz, córkę ambasadora Gwatemali w Waszyngtonie. Było to podczas mego pierwszego pobytu w Stanach i pamiętam, jak w czasie spotkania skarżyłem się, że nie mogę pojechać do Meksyku, bo konsul meksykański odmówił mi wizy, twierdząc, że właściciel komunistycznego paszportu musi prosić o wizę w kraju stałego zamieszkania. Marie Luz zdumiała się tą głupotą i zapewniła, że ponieważ jej ojciec grywa w golfa z ambasadorem Meksyku, to poprosi go, żeby wspomniał mu o tej sprawie. Tak też się stało. W parę dni później otrzymałem przemiły telefon: konsul meksykański zapraszał mnie na kawę. Pobiegłem z paszportem w kieszeni, odbyłem uroczą rozmowę o pogodzie, po czym konsul zapytał, czy mam jakieś trudności z wizą. Gdy potwierdziłem, konsul przeprosił za nierozumnego urzędnika, po czym wziął mój paszport do ręki i osłupiał.

– Pan jest mieszkańcem komunistycznego kraju – powiedział. – W takim razie musi się pan starać o wizę w miejscu stałego zamieszkania.

Po powrocie do Polski opowiedziałem tę anegdotę w radiu i nazajutrz zadzwonił do mnie konsul meksykański, zapytując, czy zamierzam jechać do Meksyku, bo on oczywiście gotów jest wydać mi wizę. Faktem jest, że rychło potem tam pojechałem.

Anegdota o wizach ma przypominać czasy, kiedy w każdym kraju wymagano od nas całej procedury wizowej. Kiedy pomyślę, ile setek czy może tysięcy moich fotografii spoczywa w jakichś archiwach biur wizowych, to dziś, kiedy po całej Europie możemy jeździć bez wizy, trudno dociec, po co przez tyle lat tak uprzykrzano nam życie – w końcu zdobycie paszportu było dostatecznym sitem.

Mój amerykański przyjaciel ma na imię Arturo i jest autorem sztuk scenicznych, ale w okresie, kiedy mieszkałem w Nowym Jorku, spotkała go przygoda, w której pośrednio uczestniczyłem. Samo pisanie przemówień nie wydaje mi się czymś nadzwyczajnym, choć odczuwam pewne zażenowanie, wiedząc, że słowa, które ktoś publicznie z całym przekonaniem wypowiada, zostały napisane przez zupełnie innego człowieka.

Doświadczenia Artura każą mi się zastanowić nad czymś więcej niż samo pisanie przemówień. Współczesny człowiek publiczny, otoczony informatyką, coraz bardziej się odcłowiecza, coraz bardziej staje się jakimś bezosobowym tworem. Arturo, pisząc przemówienia, korzystał z komputerowego banku danych, zawierającego cytaty. Jego bohater mógł nawet cytować samego siebie, z tym że istniała zasada, by nie powtarzać się zbyt często. Istniały cytaty polecane, szczególnie lubiane myśli, istniało też pewne pole dowolności. Arturo jako Latynos, a więc ktoś bliższy Europie, został zaangażowany właśnie po to, by wypowiedzi jego pryncypała zabrzmiały w sposób bardziej wyszukany – odpowiadał więc za myśli trudne i stosunkowo oryginalne. Natomiast drugi z „pisarzy-duchów” (jak tłumaczyć inaczej *ghost-writer*?) miał akcentować przede wszystkim swojski amerykański charakter pracodawcy. Chcąc sprawdzić, na ile pisarz – twórca artykułów i przemówień – ma w działaniu wolną rękę

kę, zaproponowałem Arturo, żeby do któregoś przemówienia wtrącił jakieś zaproponowane przeze mnie powiedzonko. Pamiętałem, jak Piotr Wojciechowski, autor „Czaszki w czaszce” i mój kolega ze studiów w szkole filmowej, powiedział kiedyś dowcipnie, że z trzech ideałów rewolucji francuskiej Zachód ukochał wolność, Wschód równość, a braterstwo pozostało bezpańskie. Arturo „kupił” tę myśl i po miesiącu pokazał mi ją w tekście wygłoszonym przez pryncypała bodajże w Brazylii; tym samym znalazła się w komputerze i będzie użyta jeszcze kilkakrotnie.

Cała ta sfera działań jest jeszcze stosunkowo zwyczajna. Trzeba wiedzieć, że *ghost-writer* czy *speechwriter* wykonywał również o wiele subtelniejsze operacje. Jego pracodawca miał kłopoty z dorastającą córką, w związku z czym zamawiał dialogi, które mogły mu być przydatne w rozmowie z dziewczyną. Arturo pokazywał mi rękopis skonstruowany jak algorytm: Jeśli ona powie to lub postawi taki zarzut, to odpowiedź jest następująca... Jeśli będzie się skarżyć, że ojciec ma dla niej mało czasu, można odpowiedzieć w taki sposób... Jeśli powie, że nie mają wspólnego języka, odpowiedź jest jeszcze inna.

I tyle o „pisarzu-duchu”. Arturo po paru miesiącach rzucił tę świetnie płatną poradę i napisał sztukę o człowieku, który jest tworem jakichś wynajętych umysłów – miała powodzenie w studenckich kampusach. Ja natomiast zastanawiam się, co to znaczy, że przez całe życie chciałem być autorem swoich filmów, a tymczasem dzisiaj dawne pojęcie autorstwa się kończy i na świecie zaczyna dominować tendencja do takich praktyk jak te, w których uczestniczył Arturo.

Dwadzieścia lat temu w filmie chodziło nam o to, by się spotkać z określonym autorem, by obejrzeć to, co zrobił Antonioni czy Truffaut, Bergman, Ken Russell czy Buñuel. I nieważne było, o jaki gatunek chodzi – że „Zawód: reporter” to kryminał, a „Siódma pieczęć” to film kostiumowy – liczył się autor, chodziliśmy poznać jego opowiadanie, zostawiając mu prawo wyboru, o czym nam chce opowiedzieć. Autorskie filmy były robione przez ludzi, którzy pisali do nich scenariusze, jak Bergman, albo – jak Wajda, Resnais czy Tarkowski – korzystali z usług zawodowych scenarzystów, ale sami wywierali na utworze takie piętno, że zawsze można ich było rozpoznać.

To samo, tylko w jeszcze większym stopniu, dotyczyło literatury. Książka Alberta Camusa czy Tomasa Manna była książką autora i cała nauka o literaturze zasadza się na rozważaniu o tym, co autor miał na myśli. Tymczasem w tak jasno ustalonym świecie pojęć następuje ostatnio wyłom. Nie będę mówił o filmie, bo to stało się dziś oczywiste. Wielu autorów opowiada o sobie być może szczerze, ale za to nieciekawie. Nie każdej spowiedzi mamy ochotę wysłuchać i można zrozumieć, że ta fala epigonów zraziła ludzi do kina autorskiego. Wahadło wychyliło się jeszcze dalej. Niedawno uczestniczyłem pod Londynem w naradzie producentów, na której narzekano, że w Europie za mało szlifuje się scenariusze. Przypomniało mi się wtedy, że w Ameryce pracowałem z autorem, laureatem Oscara, który tłumaczył mi, że ma zaprogramowany komputer na trzydzieści wersji poprawiania scenariusza i uważa to za normalne. Kiedy zapytałem, czy sam wierzy, że po tylu przeróbkach te teksty stają się lepsze, odparł, że zależy, dla kogo lepsze – na pewno „szlifowanie” gładzi kanty i wszystko staje się coraz bardziej banalne i oczywiste. Scenariusz traci piętno czyjegoś określonego autorstwa, za to staje się ogólnie akceptowalny.

Uczestnicząc w owej podlondyńskiej naradzie, zapytałem, czy nie należałoby tak samo potraktować sztuk Szekspira – wszak wiadomo, jakie są w nich wady, pokolenia szekspirologów przestudiowały na wylot problem, starając się odpowiedzieć, dlaczego „Makbet” jest sztuką chybioną, w „Królu Learze” brakuje motywacji, a „Hamlet” jest rozchwiany i niejasny. Można by to poprawić – zaproponowałem – i publiczność przyjąłaby to być może z uznaniem; Szekspir przykrojony do średnich telewizyjnych gustów? Czemu nie?

Nie wywołałem uśmiechu. Ktoś serio mi odpowiedział, że Szekspira w ogóle nie warto rozważać, bo rzadko się go wystawia w teatrach na Broadwayu czy West Endzie, natomiast

wszystkie nowe sztuki mają zwykle okres „docierania”. Wynajmuje się wtedy specjalnych ankieterów, którzy nagrywają reakcje publiczności, i stąd wnioskuje się, co nuży, co jest za długie, a czego można dać więcej. Wtedy producent po każdym przedstawieniu zamawia odpowiednie przeróbki scenariusza.

Gdy to słyszę, mam wrażenie, że wchodzimy znowu w świat Orwella – odczłowieczony, zmasowany. W filmie również pojawiła się zasada tak zwanych *preview* – nowy film podlega sprawdzeniu na publiczności (ostatnio István Szabó przeszedł to ze swoją „Schadzką z Wenus”). W wyniku badań reakcji widowni coś się wycina, coś się zmienia i dopiero taki „doszlifowany” produkt trafia na rynek. O autorze nie warto nawet mówić – odpowiednio opłacony, ma się włączyć w proces doprowadzający do tego, że towar dobrze się sprzedaje i sprawi przyjemność widzom. Idealnym przykładem tych zabiegów jest niemal każdy amerykański serial telewizyjny – nikt nie pyta, kto jest jego autorem (z wyjątkiem takich utworów jak parodia świadomie stworzona przez Lyncha), bo scenariusz jest dziełem zbiorowym, a reżyserzy się zmieniają.

Czy teraz już zawsze tak będzie? Czy wahadło tylko wychyliło się w przeciwną stronę i wkrótce powróci? A może wcale nie powróci? Wtedy „pora umierać”...

A przy okazji: czy wypada, żeby ktoś, kto nie jest człowiekiem pióra, pisał taką książkę jak ta bez pomocy? Kiedy przed dwoma laty pertraktowałem w Anglii z prestiżowym skądinąd wydawnictwem, proponowano mi, rzecz jasna, pomoc „autora-ducha”. Powiedziałem wtedy, że nie reflektuję, nawet jeśli dzięki temu książka miałaby być o wiele lepsza – bo nie byłaby moja, a ja mam ochotę na spotkanie z ludźmi, którzy chcą mnie poznać osobiście.

Powiem więcej. Dziś na rynku mnóstwo książek traktowanych jest jak scenariusze: ktoś pisze, ktoś przerabia, ktoś inny dopisuje to, w czym jest specjalistą – opisy przyrody czy epizody erotyczne, wstawki rodzajowe czy nawet jakieś refleksje – wszystko po to, by rynek to kupił i zapłacił, a ludzie byli zadowoleni. Kiedy pytam wydawców, czy liczą, że te książki będą na przykład wznawiane, mówią: „Nie. Dziś już nic się nie wznawia, książka jest produktem jednorazowego użytku, ponieważ cała nasza cywilizacja współczesna operuje innym rozumieniem czasu”. Opowiadano mi, że kiedyś w Japonii, gdy budowano świątynię, sadzono las, aby sto lat później czerpać z niego budulec na remont. Dziś jakby istniał tylko czas terażniejszy – przyszłość tonie w cywilizacyjnej chmurze. Strach pomyśleć, czym będzie za stulecie nasza zgwalcona ziemia. Sztuka też ma istnieć tylko tu i teraz. Przesadzam? Oczywiście. Ktoś jeszcze wznawia Stendhala i Balzaka, ale na całym świecie liczba ludzi zdolnych do czytania maleje. Koniec cywilizacji Gutenberga? A co w zamian? Cywilizacja braci Lumiere? Jako filmowiec mam wrażenie, że cywilizacja filmu też przemija, choć żyła stosunkowo krótko. Sto lat jak na jedną dyscyplinę sztuki to niedługo, ale jakże długo istniała opera, a od stulecia jest już martwa. Przecież i powieść istniała nie tak długo, a dziś umiera. Może więc i film już nie żyje.

Ten dosyć tragiczny dla mnie wniosek wysnuwam z faktu, że dzisiaj wszyscy w naszym „przemysle” uważają, iż wiedzą, co i jak trzeba robić. Stąd tych trzydzieści wersji scenariusza, stąd poprawianie montażu pod dyktando przypadkowej publiczności, na której przeprowadza się test. Jeśli jakaś dyscyplina sztuki odkryła swe tajemnice, to znaczy, że jest już skończona. Przecież kiedy Bergman i Fellini robili swoje filmy, wszystko było odkryciem. Godard rozszerzał język filmowy dowodząc, że pojemność tej dyscypliny jest niezmierna; dziś zaś wygląda, że w tej postaci, w jakiej na razie istnieje, film jest martwy – może w tej martwocie dogorywać jeszcze długie lata, może też się odrodzić, lecz na razie po prostu wygląda jak trup w formalinie.

(Może należało skorzystać z szansy i zacząć nowe życie – zostawić kino i przyjąć służbę publiczną?).

Na pocieszenie przypominam sobie uwagę Nabokowa o tym, że fikcja narodziła się w epoce człowieka neandertalskiego, w chwili gdy do osady wpadł ktoś, wołając „wilk, wilk” – a

tymczasem wilka nie było. Fikcja jest stara jak ludzkość, więc nie przeminie, ale co nastąpi po filmie – tego nie wiem. Uczestniczę natomiast w różnych gremiach, które zajmują się mediami w zachodniej Europie, i śledzę zdumiewające przemiany, jakie zapowiadają się na najbliższe lata. Program „Eureka” wspiera europejski system telewizji wysokiej rozdzielczości. Jest to niby czysto techniczny wynalazek – większa ostrość, lepszy dźwięk, panoramiczne proporcje ekranu i olbrzymi koszt operacji. Miliony telewizorów i aparatów wideo powędrują na śmietnik, tak jak przed paru laty powędrowały gramofony i płyty długogrające. Czy zwycięży system europejski, czy opanują nas Japończycy albo Amerykanie (ci się nie spieszą i w ten sposób mają szansę osiągnąć największą dojrzałość techniczną)? Na konferencjach w Brukseli debatuje się o strategii: czy wprowadzać system paliatywny – coś w pół drogi między starym a nowym – czy iść na radykalną zmianę? Czy zaczynać od rynku wideo, czy od emisji programów? Wszystko to dotyczy także mnie, chociaż nie interesuję się techniką, wiem jednak, że ona przesądzi o tym, gdzie w przyszłości będą zapadać decyzje, co się pokaże na poszerzonych ekranach – w Nowym Jorku, w Tokio czy w Paryżu i w Rzymie. To, gdzie mieści się firma płytowa, decyduje o tym, który pianista dostanie się na rynek, i chociaż teoretycznie wiemy, że geniusz zawsze się przebiję, to czasami nawet drobna przeszkoda może stać się przyczyną klęski. Ten, kto decyduje o karierze, ma tyle innych zmartwień, że nie zawsze chce się przemieszczać, żeby posłuchać kandydata, który najlepiej gra przed swoją publicznością. Zobaczymy, czy za dziesięć lat będziemy w całej Europie na japońskich telewizorach oglądać amerykańskie programy (tak właśnie, jak dzieje się dzisiaj), czy też wszystko potoczy się inaczej. Bardzo jestem tego ciekaw, więc choćby z tego powodu chciałbym pozostać w zawodzie.

Tok tych rozważań miał prowadzić w stronę niedalekiej przyszłości – mamy przed sobą jakąś nową technikę i zupełnie bezosobowe czy bezautorskie treści, jakie standardowa produkcja proponuje masowej publiczności. A ponieważ elity utraciły swe znaczenie i rację mają masy, to jakaś optymistyczna wiara w przyszłość może wynikać tylko z głębokiej przemiany form narracji, z nowego spojrzenia na fikcję, które pójdzie tropem Nabokowowskiego neandertalczyka, ale wyrazi ją inaczej. Pilnie śledzę, czy ta nowa forma nie rodzi się gdzieś koło nas – z ciekawością jeżdżę do lunaparków i cyrków, zwiedzam Disneylandy, Disneyworldy i różne wystawy i targi, bo przypuszczam, że gdzieś tam mogą zaświtać nowe formy wyrażania historii. Może tkwią one w grach elektronicznych, dzięki którym na ekranie komputera będziemy igrać z fikcją. Na razie przyznam, że to wszystko raczej mnie rozczarowuje i nudzi, ale może to, co dziś wydaje się bezradne, infantylne i zgoła głupawe, jutro uniesie treści, przy których zbledną pisma Immanuela Kanta.

WIELCY TEGO ŚWIATA

Kiedy na drżących nogach przekraczałem po raz pierwszy w życiu próg gabinetu ministra kultury i sztuki, wydawało mi się, że w jego rękach spoczywa cała moja przyszłość. Nie pamiętałem mądrych przysłów o tym, że dłużej klasztoru niż przeora, i nie znałem zręcznego powiedzonka, że nikt dzisiaj nie pamięta, kto był ministrem kultury w czasach, kiedy tworzył Balzac czy Stendhal. Od tego czasu jednak widziałem już tylu zmieniających się ministrów, przeżyłem tylu polityków, że mój młodzięńczy lęk przed władzą przekształcił się w szczere współczucie dla tych, którzy nami rządzą.

W socjalizmie minister mógł żywić złudzenie, że sprawuje rządy dusz wśród artystów, choć naprawdę jego władza ograniczała się do tego, że mógł komuś przydzielić samochód, rządziej mieszkanie. Resztę wyznaczała tak zwana rzeczywistość, czyli reguły gry, w których jednakowo nie orientowali się rządzący i rządzeni. Rychło na własnej skórze przekonałem się, że w najważniejszych dla mnie sprawach minister nie ma nade mną żadnej władzy – może mi czegoś zabronić, nie może natomiast rozwiązać moich największych problemów: nie znajdzie mi aktora, nie rozstrzygnie wątpliwości w kluczowym dialogu w filmie, nie podpowie, jak użyć muzyki. Jego władza pozostaje zatem poza sferą moich największych napięć. Odkąd zrozumiałem ten mechanizm, zacząłem patrzeć na ludzi władzy bardziej z ciekawością niż ze strachem. Oczywiście piszę to dzisiaj, po latach, kiedy tamta władza minęła i nie wypada się przyznać do tego, że się jej baliśmy i co gorsza – tak myślę – dosyć powszechnie ulegaliśmy pewnemu zafascynowaniu pozorami absolutnej potęgi. Ze wstydem wspominam dreszcz, jaki przebiegł mi po plecach w chwili, kiedy po raz pierwszy na białych marmurowych schodach Komitetu Centralnego ucisnąłem wielką jak bochen chleba dłoń towarzysza Gierka. Pamiętam jednoczesny wstyd i upokorzenie z powodu tego dreszczu – byliśmy podejmowani w KC na jakiejś naradzie dla artystów i przesiadałem tę naradę najeżony w obawie, żeby nie ulec nastrojowi chwili i nie powiedzieć czegoś, czego bym się musiał wstydzić. Z tego strachu przesadziłem w drugą stronę i niepotrzebnie wdałem się w jakieś utarczki słowne z towarzyszem Łukaszewiczem, który pamiętał mi to przez długie lata.

Miałem szczęście otrzeć się w życiu o kilkanaście postaci, które w jakiś sposób przejdą do historii. Będąc zawodowym opowiadaczem anegdot, czuję naturalny pociąg do tych ludzi, towarzyszy im bowiem zawsze swoista aura dramatu. A dramat to kategoria, w której mieści się także tragedia i komedia. Zacznę od najbardziej absurdalnej przygody, jaką było spotkanie z Idim Aminem Dada.

Byłem jego gościem w Ugandzie w czwartym roku od przejęcia przezeń władzy. Trafiłem tam przez głupi przypadek, którego nie powinienem jeszcze relacjonować ze szczegółami, żeby nie upokarzać osób bezpośrednio w to zamieszanych. W wyniku śmiesznego zbiegu okoliczności znalazłem się w składzie delegacji polskiej na uroczystości rocznicowe. Początkowo miałem pojechać w mojej prawdziwej roli – jako reżyser filmowy – ale dyktator Ugandy przeżył właśnie niemiłą przygodę z filmem. Mój kolega Barbet Schroeder nakręcił o nim dokument, który stał się przebojem w całej Europie i w świecie. Idi Amin Dada wygrywał tam pałacowe zawody pływackie, przytapiając przy nawrocie generałów, którzy ośmielali się

być szybsi, a królowej brytyjskiej, w związku z zimą stulecia, wysyłał samolot pełen darów złożonych ze starych łachów. Była tam nawet żywa koza na wypadek, gdyby królowej zabrakło w pałacu mleka (przypuszczam, że pan Urban stąd czerpał inspirację, wysyłając koce dla amerykańskich bezdomnych). Po ośmieszającym go filmie generał Idi Amin Dada nie był więc życzliwie nastawiony wobec filmowców, dlatego też w ostatniej chwili, lecąc z Kenii, musiałem zmienić swój zawód. Zamiast przedstawić się jako „film director”, wystąpiłem jako dyrektor bez dodatkowych szczegółów. Drugim członkiem naszej delegacji był peerelowski dyplomata, świeżo zesłany z KC i stacjonujący w Afryce na sąsiedniej placówce, nie znający prawie angielskiego. Miałem mu służyć za tłumacza, ale rzeczywistość afrykańska odwróciła naszą hierarchię – ponieważ byłem dużo wyższy i do tego miałem tytuł dyrektora, ugandyjski szef protokołu postawił mnie w pierwszym rzędzie za prezydentem generałem, a nasz dyplomata wyładował gdzieś z tyłu, wśród niższych rangą gości. Staralem się jakoś wyjaśnić pomyłkę, ale nie było to możliwe i w końcu przez cztery dni odgrywałem rolę dyrektora. Pociągnęło to za sobą nieoczekiwane komplikacje.

Na osobistej audiencji u prezydenta Ugandy mieliśmy przekazać z Polski prezent od przewodniczącego Rady Państwa. Był to komplet kryształów ze srebrnymi wykończeniami – karafka i dwa puchary. Jak się okazało w hotelu, jeden puchar był pęknięty. Co robić? Wyjąć? To będzie wyglądało, że ktoś z nas połasił się na srebro. Dać i przeprosić? A może w ogóle nie dawać? Albo też dać i nic nie mówić? Optowałem za tym ostatnim rozwiązaniem, które też zostało zrealizowane. Wręczyliśmy prezent, a generał, nie oglądając, oddał go w ręce swego adiutanta. Od tej chwili pęknięcie pucharu przestało być naszą sprawą.

Głównym problemem w Ugandzie była wtedy inflacja. Generał wyjaśnił mi z prostotą, że wprawdzie dziś, w czwartek, jest inflacja, ale jutro, w piątek, już jej nie będzie. I rzeczywiście, z okazji rocznicy objęcia władzy generał wyszedł naprzeciw potrzebom swojej ludności i nakazał, by obniżono wszystkie ceny o jedną trzecią. Następnego dnia widzieliśmy na ulicach patrole, które przetrząsały sklepy i zmuszały nielicznych kupców, by taniej sprzedawali również nieliczne towary. Za opór groziło bicie. Wieczorem, jadąc za miastem, widzieliśmy żołnierzy bijących chłopów, którzy nie słyszeli, że trzeba sprzedawać taniej, bo wiadomość ta jeszcze do nich nie dotarła. Socjalizm ugandyjski emanował prostotą i opowiadając w Polsce lat siedemdziesiątych tę historię, zdobywałem wielki poklask wśród znajomych.

Najśmieszniejszy wydawał się epizod z inauguracją szpitala-pomnika czterolecia nowej władzy. Pojechaliśmy na otwarcie kawalkadą samochodów w górę kraju, do źródeł Nilu Białego. Szpital składał się z kilku baraczków w środku buszu. Był pusty. Prezydent przeciął wstęgę, po czym odbyły się tańce przy poczęstunku składającym się z coca-coli i solonych orzeszków. Miły nastrój popsuł przedstawiciel Wielkiej Brytanii, lord Henessy, który opowiedział półgłosem o tym, że otwierał ten szpital, kiedy darowała go Ugandyjczykom królowa brytyjska. Teraz Idi Amin Dada przemałował go i, co gorsza, kazał wygnać pacjentów do buszu, żeby móc pokazać pusty szpital. Kiedy wracaliśmy do stolicy, korowód rodzin wnosił swoich chorych i wszystko wróciło do normy, Ugandyjski socjalizm odnotował kolejny sukces.

Śmieliśmy się z tego w kułak, ale przestało nam być do śmiechu, kiedy przyszła wiadomość o śmierci lecącego z nami samolotem z Nairobi kanadyjskiego dziennikarza. Zastrzelił go patrol żołnierzy generała pod zarzutem wznoszenia antyugandyjskich okrzyków. Nie dowiedziałem się nigdy, czy wypadek ten miał jakieś konsekwencje, pewnie wysoki komisarz Kanady wyraził oburzenie. Fenomen generała Idiego Amina Dady świetnie służy prostej anegdocie, choć w gruncie rzeczy jest o wiele bardziej złożony. Były bokser, który został generałem, nie zapewnił swoim ludziom chleba, ale za to dał im prawo bezkarnie strzelać do białego człowieka. Długie lata kolonialnej niewoli doczekały się w ten sposób jakiegoś zadośćuczynienia. I to już wcale nie jest śmieszne.

Opowiadania o Idim Aminie Dadzie mieszczą się w konwencji groteski, jaką jest nieoświecona dyktatura oglądana z perspektywy człowieka, który dla żartu przez cztery dni udaje dyplomatę.

Największy sukces towarzyski odniosłem z pomocą prezydenta Amina w miejscu zupełnie nieoczekiwanym. Tuż po wybuchu stanu wojennego byłem na Filipinach w jury pierwszego festiwalu filmowego w Manili. Jako ofiara polskiego zamachu stanu, który zastał mnie przypadkiem za granicą, byłem w tym antykomunistycznym kraju przyjmowany z honorami. Już pierwszego wieczoru na przyjęciu dla gości festiwalowych posadzono mnie przy stole prezydenta Filipin, Marcosa, obok jego pięknej żony Imeldy i dwóch córek, z których jedna robiła wrażenie osoby zbuntowanej (plotkarze donieśli mi, że pan prezydent kazał usunąć z Filipin, jeśli nie z tego świata, jej narzeczonego, który nie znalazł w oczach rodziny uznania). Zbuntowana córeczka wdała się ze mną w rozmowę i kiedy poczęstowałem ją dyżurną opowieścią o Idim Aminie Dadzie, przerwała inne rozmowy przy stole i kazała mi powtórzyć to głośno. Nie byłem pewien, jak daleko sięga solidarność różnych dyktatorów, opowiadałem więc dość ostrożnie, ale prezydent Marcos zaśmiewał się przy każdym słowie. Jego otoczenie śmiało się również, chociaż wątpię, żeby nie dostrzegli analogii, która narzucała się sama.

Marcosowie, podobnie jak Idi Amin Dada, przejdą zapewne do historii – ja przy okazji ich wszetecznej sławy wkradam się do nieśmiertelności jako ten, który znał ich osobiście.

Lista postaci historycznych, na które mogę się powołać, jest dużo dłuższa. Przed paru laty miałem najbardziej nieoczekiwane, acz zawodowe spotkanie z Borysem Jelcynem, obecnym prezydentem Rosji, a w ostatnim roku rządów Gorbaczowa przewodniczącym Rady Najwyższej Federacji Rosyjskiej. Do dziś nie wiem, co spowodowało, że doszło do tego spotkania. Byłem w Moskwie z innego powodu – na kursach dla reżyserów, które odwiedziłem, oferując bezpłatne wykłady. Rosja była wtedy na samym dnie kryzysu i wydawało mi się, że jako Polak, ledwie co wyzwolony z przymusu fałszywej przyjaźni, muszę zademonstrować przyjaźń z dobrej woli pod adresem tych młodych artystów, którzy znaleźli się nagle w szczelinie wielkiej historii między blokami dwóch epok.

Na mój wykład przyszedł niespodzianie jakiś pan w skórzanym płaszczu. Bezceremonialnie mi przerwał i poprosił o rozmowę – bez świadków, na boku. Zaraz potem pojawił się drugi pan w takim samym płaszczu i obaj zaproponowali mi, żebym nakręcił film o przewodniczącym parlamentu i przedstawił go publiczności na Zachodzie. W pierwszej chwili sama propozycja wydała mi się obraźliwa. Nie jestem portrecistą malującym na zamówienie. Fakt, że przed laty zrobiłem film fabularny o życiu Karola Wojtyły, zaciążył na mojej karierze i jeszcze nie tak dawno któryś z zachodnich krytyków w dobrej wierze pytał mnie, czy nie wstydzę się faktu, że nakręciłem film na zamówienie, i porównał to do sytuacji, w której Truffaut zrealizowałby film o Mitterrandzie. Niełatwo mi było wytłumaczyć wtedy różnicę między normalną demokracją a niezwykłą sytuacją polską. A tu u zarania demokracji w Polsce propozycja, żebym obsługiwał polityka, i to jeszcze za granicą! Potem przyszła mi jednak do głowy inna myśl. W końcu nie powinno być niczego złego w tym, że w wolnej Polsce jej artysta jest przydatny jako pomost między Wschodem a Zachodem, i dlatego nie powinienem od razu mówić „nie”.

Powiedziałem, że się zastanowię, ale przede wszystkim potrzebuję jakichś dowodów, że panowie rzeczywiście mają upoważnienie od Jelcyna, abym to ja go filmował. Odpowiedzieli, że mogę się o tym przekonać, kiedy przyjdę z kamerą na zdjęcia. Spróbowałem zatem wybać, czy rzeczywiście mają oni możliwości tak wielkie, jak mówią, i zażądałem, żeby mi udostępnili telefon, z którego mógłbym rozmawiać z Zachodem. W 1991 roku w Rosji takie telefony mieli tylko wysocy prominenci. Panowie w skórzanych płaszczach zaproponowali spotkanie w siedzibie ówczesnego mera Moskwy, Popowa, i rzeczywiście w jego pustym gabinecie telefon łączył tak jak na Zachodzie. Zapytałem moich znajomych z telewizji niemieckiej i francuskiej, czy byliby zainteresowani takim ad hoc nakręconym dokumentem o Rosji wi-

dzianej moimi oczyma, o tej dziwacznej dwuwładzy między Gorbaczowem i Jelcynem, z fragmentem rozmowy z tym ostatnim. Dostałem z obu źródeł przyzwolenie, choć bez entuzjazmu.

Dwa dni później przyleciał z Warszawy mój operator i zaczęliśmy zdjęcia. Oparłem je na spotkaniach z różnymi znajomymi – była wśród nich wdowa po Sacharowie i bardzo modny pisarz Wiktor Jerofiejew, był pewien duchowny prawosławny, filmowiec Andriej Smirnow, a z polityków – ówczesny doradca Gorbaczowa, Aleksander Jakowlew, z którym zdjęcia robiłem na Kremlu, w dawnym gabinecie Stalina. O tym, czyj to był niegdyś gabinet, dowiedziałem się, kiedy długo oczekiwany polityk nagle stanął za naszymi plecami, i to w tej części pokoju, w której nie było widać żadnych drzwi. Zauważywszy nasze zdumienie, pokazał, że są one ukryte w lustrze szafy. Zadawałem mym rozmówcom naiwne pytania: co się w Rosji dzieje, co oznacza, że nagle powstały dwa osobne ośrodki władzy, i kto stoi za tym, że na Litwie oddziały specjalne Omonu szturmują radiostację, a Gorbaczow udaje, że o niczym nie wie? Otrzymałem różne odpowiedzi. Przeplatałem je cytatami z książki Custine'a o Rosji (jako że ta książka zawsze pasuje do wszystkiego).

Przy okazji tego szturmu na wieżę radiowo-telewizyjną w Wilnie został mi w pamięci epizod, który – jak sądzę – można traktować symbolicznie. Mój kierowca słuchał w samochodzie wiadomości i dowiedziawszy się o szturmie, w którym poległo kilkunastu Litwinów, skomentował z radością, że nareszcie niewdzięczni mieszkańcy republiki dostali właściwą naukę. Poczulem, jak krew mi uderza do głowy, i powiedziałem kierowcy, że jest ostatnim bydlęciem i nie zamierzam z nim jechać ani metra dalej, że ma stawać, ja poszukam taksówki, a jego nie chcę więcej w życiu spotkać. Kierowca zahamował, lecz poczuł się dotknięty. Zapytał, dlaczego sądzę go tak surowo, przecież nie mogę wiedzieć, co on myśli ani też co czuje, a mówi to, co trzeba mówić, bo przecież tak radio mówiło. Jeśli dziś po latach szukam mocnego przykładu, żeby zilustrować istotę myślenia homo sovieticus, czyli swojskiego „sawoka”, to dochodzę do wniosku, że to rozwarstwienie myśli, uczuć i wypowiedzanych słów jest właśnie emblematyczne.

Wracając do Jelcyna... Naszą rozmowę wciąż odkładano, tak że jeden operator wyjechał mi do Warszawy, potem przyjechał drugi, a na Kremlu wciąż toczyły się zmagania deputowanych do rosyjskiej Dumy, którzy próbowali w imieniu Gorbaczowa odsunąć Jelcyna od władzy. On sam kilkakroć w przerwie obrad mówił mi, że nie warto rejestrować rozmowy, dopóki nie wiadomo, czy zdoła utrzymać się przy władzy. Wreszcie wygrał ostateczne głosowanie. Było postanowione, że kręcimy rozmowę nazajutrz, a tymczasem panowie w skórzanych płaszczach przyszli po południu zatroskani, mówiąc, że przewodniczący postanowił, iż pojedzie odpocząć do Soczi i tam mi udzieli wywiadu. Początkowo wszystko wydawało się proste: przewodniczący Dumy ma do dyspozycji antonowa i polecimy nim razem. Potem przyszła niedobra wiadomość: przewodniczący będzie leciał demokratycznie – samolotem liniowym. Problem polegał na tym, że jako cudzoziemiec, lecąc Aerofłotem, musiałem płacić za siebie i operatora w twardej walucie. Suma nie była wygórowana, ale chodziło o zasadę: Rosjanie sami zaprosili mnie do tej roboty, a teraz każą mi do niej dopłacać! Powiedziałem, że nie pojedę i nie musimy kończyć filmu. Moi organizatorzy ruszyli do telefonu i po chwili znaleźli rozwiązanie: służbowy samolot Jelcyna można wynająć za ruble, więc przewodniczący poleci demokratycznie, a my zabierzemy się jego samolotem i dogonimy go w Soczi.

Ostatecznie wszystko się zmieniło: przewodniczący Dumy był niedysponowany i odwołał wyjazd, dzięki czemu nakręciliśmy tę rozmowę w Moskwie. Była to dla mnie niezwykła przygoda, bo nigdy przedtem nie rozmawiałem przed kamerą z politykiem i zamiast pokornie zadawać pytania, próbowałem wymieniać poglądy. W pewnym momencie doprowadziło to do spięcia i Jelcyn – nie bez racji – powiedział, że skoro pytam go o rzeczy, o których wiem więcej od niego, to może również sam będę sobie udzielał odpowiedzi. (Chodziło o tradycję myślową prawosławia i pojęcie własności w teologii Wschodu).

Film był gotowy po paru tygodniach i telewizja niemiecka pokazała go bodajże na kilka dni przed sławetnym puczem Janajewa. Nazajutrz po projekcji „Süddeutsche Zeitung” skwitował mnie pogardliwym stwierdzeniem, że kiedy artyści dotykają polityki, to okazują się ignorantami. Chodziło o to, że ze wszystkich moich rozmów przeprowadzonych w Moskwie wynikało, że ukochany przez Niemców Gorbaczow schodzi na dalszy plan, a Jelcyn powoli wpływa. Po puczu powtórzono projekcję mego filmu, cytując rzeczoną recenzję z przewrotnym komentarzem, że czasami ten, kto nie zajmuje się polityką, zobaczy więcej, niżli widzą zaślepieni od nadmiaru wiedzy specjaliści.

Odnotowuję ten maleńki triumf tytułem rekompensaty za wiele niepowodzeń, które czasem wspominam na tych stronach, a czasem przemilczam, bo wydaje mi się, że nawet wspominać o nich nie warto. Życie artysty, jak życie sportowca, pełne jest różnych startów, w których raz jest się wygranym, raz przegranym. Życie artysty w socjalizmie było tym bardziej wieloznaczne, jako że bez przerwy byliśmy stawiani przed wyborami, w których każde wyjście było złe, i cała sztuka polegała na tym, by odgadnąć, gdzie jest stosunkowo mniejsze zło. Przeżywałem to już jako dziecko, a więc jeszcze nie jako artysta, i opowiadałem o tym w „Cwale”. We wczesnych latach pięćdziesiątych w śródmiejskiej szkole w Warszawie sam fakt służenia do mszy wystarczał, żeby zostać relegowanym, ja tymczasem przez głupotę czy nieuwagę przyniosłem do szkoły wśród innych fotografii jedną taką, na której byłem w komży. Ktoś z kolegów wezwał dyrektorkę, a ja, chcąc zniszczyć dowód mojej winy, zjadłem zdjęcie, zanim ta się zjawiała. Byłem dumny, że udało mi się szczęśliwie wybrnąć z opresji, po czym przypomniałem sobie niedawną lekturę „Quo vadis” i zdałem sobie sprawę z nędzy swego postępowania. Pobiegłem natychmiast do spowiedzi i usłyszałem radę, żebym na przyszłość był roztropny i unikał kłamstwa, nie odpowiadając na pytania. Dzisiaj myślę, że mój spowiednik tłumaczył mi w ten sposób jedną z wielkich mądrości, która każe postępować z takim nasileniem heroizmu, na jaki naprawdę nas stać. Heroizm ponad stan jest często wyrazem pychy.

Wiele wydarzeń z mojego życia opisuję, mając na uwadze taki właśnie stan rzeczy. Odbiera mi to tytuł do bohaterskiego mitu, lecz widać mimo wszystko nadal jeszcze wykazuję się zbyt dużym samochwalstwem, skoro recenzent „Tygodnika Powszechnego” w najbardziej niechętnym tekście, jaki poświęcono tej książeczce, wytknął mi, że dyskretnie stawiam siebie czytelnikom za pozytywny przykład. Jeśli tak jest, to nie warto kontynuować tej lektury. Wierzę jednak, że nastąpiło tu nieporozumienie. Patrząc na minione lata z perspektywy blisko sześćdziesięciolatka, staram się znaleźć ślad takich rozwiązań, w których udawało mi się wybrnąć z mniejszego zła, i wydaje mi się, że w nich właśnie jest prawda o bolesnej cenie kompromisu, który każdy z nas zawiera ze światem.

Film dokumentalny z udziałem Jelcyna powstał na przełomie ustrojów. W Polsce już była pełna wolność, za wschodnią granicą nastał koniec pierestrojki i koniec Związku Radzieckiego. Film pokazywano tam w telewizji wielokrotnie i przyniósł mi on sporo nieoczekiwanej popularności, zwłaszcza na prowincji, gdzie bywałem rozpoznawany jako ten cudzoziemiec, który rozmawiał przed kamerą z ich przyszłym prezydentem. Ostatnio odczułem tę popularność w Tomsku, dokąd dotarłem z moimi filmami.

Tomsk jest dzisiaj małym miastem na Syberii, choć kiedyś był jej stolicą; mimo to ominęły go tory linii kolejowej budowanej w początkach wieku – podobno tamtejsi kupcy nie opłacili się budowniczym, zadufani w to, że budowa nie ominie tak ważnego miasta. Odwiedzałem Tomsk, zaproszony przez siostry ze zgromadzenia Matki Teresy, które zajmują się najuboższymi. Siostry, kilka Hindusek z Kerali w południowych Indiach, mówiące słabo po angielsku i jeszcze słabiej po rosyjsku, mieszkają w domu na wzgórzu i co dzień wydają zupełną bezdomnych. Kiedy docierałem do ich domku, minałem chmarę biedaków, którzy wracali z obiadu. Byli wśród nich ludzie bez nóg i bez rąk, byli tacy, którym spod ubrania prześwit-

wały nieopatrzone rany. Widok jak z powieści Wiktora Hugo. Siostry nie miały nic więcej do jedzenia poza resztkami tej zupy, na którą składały się ziemniaki rozgotowane w słonej wodzie.

Tego samego wieczoru zostałem zaproszony na kolację przez miejscowego milionera, który rozpoznał we mnie człowieka widzianego pod rękę z prezydentem w filmie, znowu pokazanym w rosyjskiej telewizji. Kolacja, jak to w Rosji, w domu bogatych ludzi, była tak wystawna, że małe grono gości nie miało szansy zjeść połowy przysmaków, a jednocześnie gospodarz prowadził ze mną światową rozmowę, zaskakując mnie pytaniami w rodzaju: „Czy zauważył pan, że diamenty kupowane u Cartiera w Paryżu są o wiele droższe niż w Nowym Jorku w jego filii przy Piątej Alei?” Szczerze mówiąc, nigdy nie kupowałem diamentów, ale przytakiwałem milionerowi, rozumiejąc, że chodzi mu o wrażenie, jakie ta rozmowa ma wywrzeć na otoczeniu. Pod koniec kolacji zapytałem, czy spostrzegł ten śmieszny zwyczaj Amerykanów, którzy po zakończeniu posiłku w restauracji często proszą o torbę dla pieska i zabierają resztki z półmiska po to, żeby nazajutrz zjeść je w domu. Mój gospodarz pamiętał ten zwyczaj. Wybuchnął śmiechem, wspominając, że najbogatszy naród świata jest tak praktyczny i oszczędny. Zachęcony tym spostrzeżeniem, zapytałem, czy aby coś, co jest u nas na stole, nie zmarnuje się po kolacji. Zostały półmiski z łososiem i z szaszłykami, sałatka z anansem, tace tartinek z kawiozem, zwały wędlin i miseczki z majonezem. Wspomniałem, że chętnie bym to zaniósł do sióstr Matki Teresy. Natychmiast padło polecenie, żeby wszystko zapakować, i wyruszyliśmy z domu milionera, obładowani plastikowymi torebkami. Kiedy siostra dyżurna spostrzegła nasze specjalności, obudziła matkę przełożoną, ta zaś zawołała inne siostry i w środku nocy kilka zaspanych Hindusek oglądało frykasy, których nigdy w życiu nie widziało na oczy. Matka przełożona dumiała, jak sprawiedliwie podzielić je między biedaków, i w końcu wydała salomonowy wyrok: wszystko wrzucić do wiadra, zmiksować na papkę i dać każdemu po łyżce razem z zupą.

Mam jeszcze jedną rosyjską opowiadkę, z innego miasta, w którym spotkałem księdza katolickiego rodem z Europy Zachodniej. Po długiej rozmowie zapytał mnie, czy mogę zaprosić go na obiad, bo on, żyjąc z datków wiernych, nie pozwala sobie na korzystanie z drogiej restauracji. Wybraliśmy się, za jego radą, do jedynej w owym mieście Włocha, w którego pustym lokalu dwa talerze makaronu i dwa kieliszki chianti kosztowały około pięćdziesięciu dolarów, czyli drożej niż w jakiegokolwiek znanej mi restauracji na Zachodzie. Pod koniec naszego obiadu przyszedł właściciel, Włoch rodem z Piemontu, który poznał Rosję, pracując w zakładach budowanych przez Fiata, a ostatnio – jak mi powiedział – wyzwolił się i jest bogaty. Widząc, że restauracja oferuje tak zdziercze ceny i świeci pustkami, spytałem, czy aby mafia nie przeszkadza mu w twórczym działaniu, bo opowieści o rosyjskiej mafii są rzeczywiście wstrząsające. Mój Włoch wybuchnął śmiechem i odparł, chyba nieświadomie parafrazując króla Francji: „Pan żartuje! Mafia to ja!”, po czym pospieszył z wyjaśnieniem, że w ojczystym Piemontie nie miał z mafią nigdy nic wspólnego, że powołał ją do życia w głębokiej Rosji po obejrzeniu serialu „Ośmiornica” i że teraz kontroluje duży obszar miasta, wymuszając haracz od sprzedawców, a restauracja mu służy wyłącznie do prania pieniędzy. Dlatego wprowadził ceny zaporowe – bo każdy klient to strata. Według raportów kasowych codziennie odwiedzają jego lokal tysiące gości, a pieniądze lądują na koncie po zapłaceniu podatku.

Z Syberią wiąże się jeszcze ostatnio wspomnienie grupy dzieci ze szkoły podstawowej w Nowosybirsku, które zaprosiły mnie na dyskusję po obejrzeniu z kaset moich filmów. Nie robię filmów dla dzieci, ale szkoła miała rozszerzony program edukacji kulturalnej i okazało się, że dyskusja była na wyższym poziomie niż ten, który w ostatnich latach osiąga krytyka filmowa. Po obejrzeniu „Cwału” dzieci powiedziały mi, że główny problem tego filmu to „białe kłamstwo”, a więc takie, które obiektywnie nikomu nie szkodzi, ale ich zdaniem szkodzi temu, który kłamie, każde kłamstwo bowiem się do człowieka przykleja. Ciotka w filmie „Cwał” tak właśnie kłamie, a ponieważ jest postacią autentyczną, mogę przyznać, że to, co

dzieci wyczuły swoją wrażliwością, potwierdziło się także w życiu. Lata działania „na wariackich papierach” w każdym czynią wewnętrzne spustoszenie. Po „Iluminacji”, którą dzieci oglądały, mimo że jest normalnie dozwolona od lat osiemnastu (a średnia wieku w tej klasie wynosiła około dziewięciu lat), w dyskusji wskazano scenę, w której mój bohater zbiera śnieg do ręki, a ten powoli się topi. „To jemu tak życie przecieka” – wytłumaczyły mi dzieci. Zapytałem wobec tego, czy jest to film o zmarnowanym życiu, i otrzymałem odpowiedź, że nie, ponieważ świadkiem tej sceny jest syn bohatera – to on będzie wiedział, jak postępować w swoim życiu.

Wzruszony tą dyskusją, zaprosiłem dzieci do Warszawy. Mam duży dom w Laskach i wiedziałem, że pomieszcze w nim całą klasę. Rodzice zaczęli zbierać pieniądze potrzebne na podróż i po roku dostałem e-mail, że klasa może jechać. Na nieszczęście byłem świeżo po wypadku samochodowym, więc poprosiłem o miesiąc czy półtora zwłoki. Rozpaczliwy e-mail informował, że po załamaniu kursu rubla ich pieniądze za miesiąc mogą już być tak mało warte, że nie wystarczą na przejazd.

Przyjechali. Woziliśmy ich po Warszawie i po Polsce, świadomi, że dzieci z Nowosybirsk nigdy nie widziały żadnego przedmiotu, który miałby więcej niż sto lat. Po wizycie w Malborku powiedziały, że ten zamek widziały wcześniej w kreskówkach Disneya. W Laskach pod Warszawą w zakładzie dla ociemniałych spotkały młodych Niemców przyjeżdżających w ramach akcji „Pokuta” pracować bez wynagrodzenia, by zmasać winy swoich rodziców, a częściej dziadów, popełnione wobec Polaków. Potem dzieci z Nowosybirsk obejrzały pomnik deportowanych na Sybir – wagon pełen krzyży był dla nich jasnym symbolem. Mówiliśmy im, że można sądzić, iż ich pradziadowie byli tak samo skazani na zsyłkę. Przemysłili to i podczas spotkania z prezydentem Świącickim na Ratuszu jedna z dziewczynek niespodziewanie powiedziała, że kiedy dorośnie, to także przyjedzie do Polski odpracować winy Rosjan wobec Polaków. Myślę, że jeśli nawet to zdumiewające zdanie wypowiedziała jej opiekunka, to pierwszy raz usłyszałem, żeby ktoś z Rosji przyznawał się do odpowiedzialności za przeszłość. Zbudowany na duchu, pomyślałem, że może i my, Polacy, którzy ciągle myślimy o sobie w kategoriach doznanej krzywdy, moglibyśmy, choćby symbolicznie, podjąć małą akcję pokuty chociażby wobec Ukrainy, której historycznie zaszkodziliśmy niemało, choć bez wątpienia pokrzywdzeni nie pozostawali nam dłużni.

Często w Rosji poruszam takie drażliwe tematy. Mówię o nich w wywiadach i na spotkaniach z publicznością. Często budzę sprzeciw i protest, a mimo to rosyjski WGIK właśnie mnie nagroził doktoratem honoris causa. W przemówieniu pochwalnym usłyszałem z ust przedstawiciela rządu, że Rosja dlatego jest wielka, że umie docenić przyjaciół, którzy są krytyczni, ale szczerzy. Chciałbym móc to powiedzieć o moim własnym kraju.

Żeby pozostać przy pewnej egzotyce, wspomnę Indirę Gandhi. W połowie lat siedemdziesiątych byłem w jury festiwalu w Delhi. Pani Gandhi podejmowała gości w pałacu premiera; wyszliśmy na taras z parą brazylijskich przyjaciół i pani Gandhi wdała się z nami w rozmowę, która trwała chyba z pół godziny. Nikt z gości nie śmiał przerwać ani podejść, więc w końcu zorientowaliśmy się sami i ktoś powiedział gospodyni, że powinniśmy dać szansę rozmowy z nią także innym. Pani Gandhi z niezwykłą prostotą odpowiedziała: „Nie odchodźcie, ja tak odpoczywam, rozmawiając z wami. Jesteście tacy nieważni” – dodała, patrząc na nas z uśmiechem.

Do listy przelotnie spotkanych znakomitości dodam jeszcze księżnę Dianę. Piszę te słowa już po jej tragicznej śmierci, która wyzwoliła gorący kult tej kobiety. Moje spotkanie miało charakter nieromantyczny, a jego okoliczności – można rzec – były wstydlive.

W późnych latach osiemdziesiątych pertraktowałem z brytyjską telewizją publiczną w sprawie filmu o Witoldzie Lutosławskim. Przebywałem przy tym w Paryżu i – jak każdy przybysz zza żelaznej kurtyny – przy przekraczaniu każdej granicy byłem zobowiązany posiadać wizę. Któregoś dnia wezwano mnie pilnie do Londynu, zapewniając, że w konsulacie

w Paryżu będzie czekała na mnie wiza, a na lotnisku uiszczono już przedpłatę na bilet lotniczy. Ruszyłem czym prędzej do konsulatu, gdzie rzecz okazała się jak zwykle niemożliwa. Na wydanie wizy trzeba było czekać dwa tygodnie. Zirykowany, wróciłem do siebie i oddzwoniłem, mówiąc, że nie zdołam przyjechać w terminie. Moi producenci, rozdrażnieni, że zaproszenie tak poważnej firmy jak BBC nie wystarcza, bym od ręki dostał wizę, postanowili, że spróbują raz jeszcze, i po chwili kazali mi znowu udać się do konsulatu. Tym razem wiza czekała i kilka godzin później znalazłem się w Londynie. Do wieczoru zdążyliśmy załatwić sprawy służbowe, po czym gospodarze zapytali, czy nie zechciałbym pójść na koncert. Odparłem, że chętnie, bo, rzecz jasna, nie zdążyłem zrobić żadnych planów. Koncert jednak był szczególnie – uczestniczyła w nim księżna Diana i okazało się, że w przerwie mam być jej przedstawiony. Zdziwiony, zapytałem, skąd ten zaszczyt, i wtedy moi mili gospodarze wyjaśnili mi z przewrotnym uśmiechem tajny mechanizm wyróżnienia, które mnie spotkało. Po pierwszej odmowie wizy zostałem błyskawicznie wpisany na listę osób, które miały być tego wieczoru przedstawione jej księżęcej wysokości. Po tym automatycznie nastąpił telefon z Pałacu i trudności z moją wizą zniknęły.

Patrząc w twarz tej bardzo ładnej dziewczyny, myślałem zawstydzony, że ona uśmiecha się do mnie, nie wiedząc, iż została wykorzystana tylko po to, bym szybciej dostał wizę. Miałem natomiast w pamięci opowiadania dwóch moich znajomych, brytyjskich producentów (obu dzisiaj utytułowanych), którzy ongiś pracowali nad tym, by księżna Diana nauczyła się odgrywać w życiu rolę, którą wybrała, wychodząc za księcia Karola. Z tej reżyserii życia zapamiętałem jeden szczegół. Chodziło o zachowanie podczas spotkań z dziećmi w szpitalach, ochronkach i sierocińcach. Producent uczył Dianę, że należy zawsze wybrać wzrokiem dziecko najbrzydsze i niesympatyczne i je właśnie uściskać pierwsze. Taki wybór sprawdza się w mediach. W życiu nasi rodzice udzielają nam dość podobnych zaleceń, kiedy mówią, że trzeba okazywać bezinteresowną sympatię tym, którzy nam wcale jej nie okazują. Diana wyrosła w rozbitej rodzinie i pobrała te nauki dosyć późno, co nie znaczy, że to, czym podbiła media, było wynikiem cynicznej manipulacji. Tak czy inaczej, cała mizeria jej życia dowodzi, że nie mieliśmy czego jej zazdrościć, przeciwnie – powinniśmy wspominać ją ze współczuciem.

PRZEMAWIANIE

W mojej szkole podstawowej tuż po wojnie uczono mnie jeszcze kaligrafii. Szkoła była prywatna, fundacji Wojciecha Górskiego, pod wezwaniem świętego Wojciecha, a mieściła się wówczas w murach wypalanej szkoły Zamoyskiego na Smolnej. Niewiele przydała mi się nauka kaligrafii – bazgrzę jak kura pazurem. Nie miałem natomiast retoryki, której dawniej uczono w liceach, i nie umiem wygłaszać przemówień ani nawet wznosić toastów (zwłaszcza że prawie nie używam alkoholu), co szczególnie w podróży na Kaukaz jest pewnym ograniczeniem. Nie szykowałem się nigdy do kariery politycznej i myślałem, że prześlizgnę się jakoś przez życie, nie wygłaszając mów publicznych. Największe zagrożenie tego typu pojawia się na pogrzebach, ale zwykle szacunek dla zmarłych pozwala mi całkiem uczciwie odmówić zabierania głosu.

Konieczność publicznej przemowy dopadła mnie niespodzianie parę lat temu, gdy komunizm miał się już ku końcowi, ale nie wiedzieliśmy, kiedy to się stanie. Do Polski przyjechał wtedy z wizytą państwową Gorbaczow i na Zamku Warszawskim, w świeżo ukończonej sali balowej, miało się odbyć spotkanie z intelektualistami. Oczywiście mieli to być przede wszystkim intelektualiści prorządowi, ale zaproszono dla ozdoby kilka osób z takiej bardziej „obliczalnej” opozycji. Czując się mniejszością wobec kilkusetosobowej rzeszy prorządowców, trzymaliśmy się razem i kiedy oglądam dziś telewizyjny zapis tego spotkania, widzę siedzących w jednym kącie Iżę Cywińską, Kazia Kutza, Krzysia Kieślowskiego i mnie. Mistrzem ceremonii był pan Mieczysław Rakowski – wówczas premier i prawa ręka generała.

Otrzymawszy zaproszenie, zastanawialiśmy się, czy należy brać udział w podobnych imprezach, i doszliśmy do wniosku, że tak, bo jeśli rozumować najprościej, nieobecni nie mają racji. Jeśli oddajemy pole, to ktoś inny je wypełnia, co wydaje się szczególnie ważne, kiedy przyjeżdża mąż stanu z mocarstwa, które dominuje nad naszym krajem. Dawanie mu podstaw do wnioskowania o tym, że uznawana przez niego władza ma poparcie inteligencji, wydawało się niestosowne. Uznaliśmy, że należy przyjść i choćby oklaskami wyrazić poparcie dla tych, którzy będą mówili rzeczy odważne i słuszne. Wiadomo było, że do głosu zostanie dopuszczony Marcin Król, i rzeczywiście podjął on temat Katynia, stanowiący dla komunistycznej władzy ciągle jeszcze tabu – przypomnę, jak w stanie wojennym, a więc z rozkazu generała Jaruzelskiego, zrywano napisy na symbolicznej mogile na Powązkach.

Niespodzianka dopadła mnie w ostatniej chwili, kiedy któryś z adiutantów prowadzącego formalnie spotkanie profesora Suchodolskiego przyniósł mi karteczkę z informacją, że jestem na liście mówców. W pierwszej chwili oznajmiłem, że nie mam nic do powiedzenia i proszę, żeby mnie skreślić, potem przyszła refleksja, że zachowuję się śmiesznie. Jeśli z przyjścia na spotkanie robię demonstrację, to powinienem wykorzystać okazję i coś powiedzieć. Pytanie brzmiało: co? Spotkanie było transmitowane na żywo zarówno w Polsce, jak i w ówczesnym Związku Radzieckim. Wprawdzie odbywało się przed południem, więc mogłem liczyć na to, że niewiele osób mnie zobaczy, rozumiałem jednak, że mam szansę przejść do historii jako ten, co się śmiertelnie wygłupił, i to wtedy, kiedy miał szansę powiedzieć coś istotnego. Istniał też drugi ogranicznik – nie było sensu wywoływać awantury i mówić czegoś, co byłoby

otwarcie agresywne czy obraźliwe wobec człowieka, mającego niewątpliwe zasługi w niezamierzonym zapewne demontażu systemu. Trzeba więc było powiedzieć coś, co zostanie zrozumiane zarówno w Polsce, jak i w Rosji jako głos artysty spoza rządowej klienteli, a jednocześnie nie będzie niepotrzebnym drażnieniem niedźwiedzia. Na użytek Polski wystarczyło, że wspomnę Wajdę, aby było jasne, że jestem w opozycji. Zrobiłem to w pierwszym zdaniu, chwając go jako największego z polskich twórców kina, co stanowiło otwarty przytyk do tego, że gospodarze go nie zaprosili. Dalej było gorzej. Z podróży po Związku Radzieckim zostało mi w pamięci, że zdziwienie budzi tam zbitka pojęć „judeochrześcijaństwo”. Dowiedziałem się o tym po raz pierwszy, kiedy w Odessie, na zamkniętym pokazie dla Związku Filmowców, pokazywałem mój film „Z dalekiego kraju”. Moi rosyjscy przyjaciele u steru Związku Filmowców, Andriej Smirnow i Elem Klimow, umożliwili mi tę podróż w czasie, kiedy film o Papieżu był jeszcze w Polsce nie do pokazania w kinach. Otóż w Odessie ktoś z publiczności zapytał mnie o filmową postać ocalonego z getta Żyda marksisty i o przyczynę, dla której ukazany został jego związek z życiem polskiego Kościoła. Opowiedziałem wtedy dość szeroko o zawyłych powiązaniach chrześcijaństwa i judaizmu, kończąc relacją ze świeżej wtedy wizyty Jana Pawła II w rzymskiej synagodze. Podsumowałem to stwierdzeniem, że chrześcijaństwo i judaizm stanowią wspólne źródło dzisiejszej Europy. Mój odeski dyskutant odparł, że może katolicyzm i judaizm mają coś ze sobą wspólnego, ale dla prawosławia Żydzi są wciąż zabójcami Chrystusa. Zapamiętałem to sformułowanie i teraz, siedząc na spotkaniu z Gorbaczowem, gorączkowo zastanawiałem się, jak użyć zbitki „judeochrześcijański”.

Na salę wkroczył Gorbaczow z żoną Raisą, Szewardnadze, Jaruzelski i Rakowski. Rozpoczęły się obrady. Jako pierwszy mówca z „drugiej strony” głos zabrał rektor KUL, filozof, ksiądz Krapiec, który wdał się w rozważania o Krzyżakach i ich doktrynie utrzymującej, że narody nieochrzczone nie mają żadnych praw. Doktryna ta została potępiona przez Papieża i ksiądz zapytał, czy pan Gorbaczow dostrzega, że doktryna Breżniewa o ograniczonej suwerenności jest strukturalnie podobna i czy on, następca Breżniewa, się z nią zgadza. Byliśmy niesłychanie ciekawi, czy przyparty do muru Gorbaczow, coś odpowie, ale ten wybitny polityk nawet przy tak drobnej pułapce wykazał zręczność, mówiąc, że pytanie jest zbyt głębokie i że odpowie na nie pisemnie. Zrobił to rzeczywiście. Wtedy, kiedy było mu wygodnie.

Słuchając jednym uchem innych mówców, szukałem w głowie jakiegoś prefabrykatu, który mógłbym spożytkować, i wreszcie wezwany do mikrofonu powiedziałem, że judeochrześcijaństwo stworzyło najbardziej twórczą ze wszystkich cywilizacji – jej poprzedniczki, cywilizacje Chin, Indii czy Egiptu, nie wyzwoliły w człowieku takich sił twórczych, ponieważ nie dały mu wolności. Może więc niepowodzenia technologiczne czy cywilizacyjne Kraju Rad biorą się z tego, że zbyt daleko odszedł on od tradycji judeochrześcijańskiej?

Pytanie pozostało bez odpowiedzi – to jasne. Ja wróciłem na miejsce spocony jak mysz. W domu odsłuchałem natychmiast z taśmy to, co powiedziałem: było sformułowane gorzej, niż to teraz streszczam, ale nie było jakiejś strasznej „plamy”. A swoją drogą – pomyślałem wtedy – jakże to trudne zadanie: pisać teksty przemówień dla osoby, która, w przeciwieństwie do mnie, ma prawdziwe publiczne znaczenie.

Po raz drugi w ostatniej dekadzie wpadłem w pułapkę retoryki w Niemczech, kiedy przyjąłem zaproszenie do wzięcia udziału w obchodach 50. rocznicy wybuchu wojny. W pierwszej chwili rzecz wydawała się niewinna – nikt mnie nie uprzedzał o występie. Dopiero na miejscu, w jakiejś hali sportowej we Frankfurcie, dowiedziałem się, że mam wystąpić i że uroczystość jest transmitowana w telewizji. Szczerze mówiąc bardziej niż miliony widzów spieszyli mnie obecni na sali Willy Brandt, Günter Grass, a z polskiej strony Tadeusz Różewicz i bodajże Kuśniewicz. Obaj zresztą byli w komfortowej sytuacji, ponieważ mieli przygotowane fragmenty swoich utworów, a cóż może zrobić filmowiec? Pokazać zajączki na ekranie?

I znowu w gonitwie myśli przyszło mi do głowy, że pożyczę z gazety świeżo wyczytane wspomnienie i przypiszę je sobie. W czasie wojny, gdy rozpoczęły się naloty aliantów na Hamburg i brali w nich udział Polacy, któryś z Polaków powiedział, że należy się modlić nie tylko za pilotów, ale i za tych, którzy są bombardowani. W czasie wojny nawet dla chrześcijanina było to niezwykle trudne. Przyznam się, że bezwstydnie opowiedziałem tę historię, łącząc ją z mym dziadkiem. Mam nadzieję, że było to z pożytkiem dla polsko-niemieckiego pojednania, ale do dziś mam lekkie wyrzuty sumienia, że dla efektu przywłaszczyłem sobie cudzą historię. Wyznając to dzisiaj, czuję pewną ulgę.

Najważniejsze z moich wystąpień publicznych miało miejsce parę lat temu w Paryżu, gdzie znalazłem się na kongresie Eureka, nie wiem dokładnie przez kogo, dlaczego i po co zaproszony. Było to tuż po powstaniu rządu Mazowieckiego, ale telewizją rządził chyba jeszcze Jerzy Urban (pamiętam, że dostałem od niego jedyne służbowe życzenia na swoje pięćdziesięciolecie). Kongres odbywał się na Défense i przewodniczył mu, czy raczej patronował, prezydent Mitterrand, a udział brali: komisarz Wspólnoty Europejskiej Jacques Delors, francuscy ministrowie: spraw zagranicznych Dumas i kultury Lang, oraz kilkunastu ministrów kultury z krajów Wspólnoty. Towarzystwo dostojne, a problematyka dla nas dość odległa: integracja europejska, obrona produktów kulturalnych przed zalewem programów zza oceanu, kwestia, czy siłą narzucać telewizjom programy, których nie chcą, ograniczając w ten sposób ich import, problem prawny, jak zdefiniować program narodowy robiony w koprodukcji, czy nie stworzyć fikcyjnej narodowości europejskiej – i tak dalej.

Na tle tych problemów organizatorzy zapragnęli jakoś zaakcentować obecność Polaków i Węgrów, zbliżających się już wtedy zdecydowanie do Wspólnoty. I znów w sytuacji pełnego luzu zostałem zaskoczony karteczką tym razem od ministra Langa, że będę poproszony o zabranie głosu. Działo się to na zamykającej kongres sesji plenarnej z udziałem wszystkich ministrów i dygnitarzy. Znów panika i pragnienie, żeby zaszyć się w mysia dziurę, znów lęk, że zaprzepaszczę szansę, że można zdobyć bramkę dla Polski, a ja na pewno strzelę na aut.

W końcu przyszła moja kolej. Sala była znudzona, choć przede mną prezentowali się mówcy, od których wiele można by się nauczyć. Mówili najczęściej o niczym, ale za to tak pięknie, że po prostu czuło się, iż wszyscy pobierali lekcje retoryki, na które ja nie zdążyłem. Mnie natomiast wydawało się, że mam coś do powiedzenia, tylko nie wiedziałem, jak to zrobić. Tkwiło mi jeszcze w pamięci wspomnienie niepowodzenia w Cannes, kiedy odbierałem nagrodę za „Constans” i miałem na estradzie tych swoich parę sekund, które żałośnie zmarnowałem. Chciałem wtedy powiedzieć coś o tym, że w wielu filmach robiłem sceny górskie, ale dopiero w „Constansie” udało mi się wspiąć na Himalaje i dzięki temu jestem tutaj, tak wysoko na canneńskiej estradzie – powiedziałem to dosyć jasno i ktokolwiek oglądał mnie w telewizji na bliskim planie, doskonale mnie zrozumiał. Na sali natomiast nikt nie zwrócił na mnie uwagi – mówiłem za cicho, nie zmusiłem publiczności do skupienia się na tym, co mówię, i przeszedłem niezauważony.

Była to porażka osobista – ucierpiała wtedy co najwyżej moja miłość własna. Teraz natomiast stało przede mną zadanie wykraczające dużo dalej – miałem zrobić coś takiego, aby mój kraj został zauważony, zmusić znudzonych dygnitarzy do zapamiętania, że Polska staje się wolnym krajem i że trzeba o niej myśleć inaczej.

Do dziś pamiętam każde słowo, które wtedy wymówiłem z trybuny. Przede wszystkim, chcąc uciszyć salę, wykonałem gest kabotyński. Wypowiedziałem obowiązkową formułę: „Panie prezydencie, panie komisarzu, panie i panowie ministrowie, drodzy państwo”, po czym wiedząc, że za mną wisi flaga Europy z dwunastoma gwiazdami, odwróciłem się plecami do sali. Miałem to zawczasu zaplanowane. Odliczyłem do pięciu, patrząc na flagę, i poczułem, jak na sali robi się cicho, bo mówca odwrócony tyłem do słuchaczy to rzadkość. Czerwony z napięcia odwróciłem się znowu i powiedziałem: „Jestem wzruszony, bo po raz pierwszy w życiu przemawiam pod tą flagą”. I dalej, wiedząc już, że towarzyszy mi uwaga

sali, snulem myśl o tym, że w środku Europy nie leży ani Paryż, ani Bruksela, ani Mediolan czy Bonn – w środku Europy leżą Warszawa, Kraków i Budapeszt (wtedy jeszcze nie było powodu wymieniać Pragi), i że spóźniliśmy się na pociąg ekspresowy pod nazwą „Zjednoczona Europa”, ale jeśli oni podstawią w porę autobus, to dogonimy ich na następnej stacji. To była taka sobie tania metafora, ale dalej chciałem powiedzieć coś, w co rzeczywiście wierzę i do czego pragnąłbym ludzi przekonać – że znalezienie się przez nas w tym pociągu jest obopólnym interesem. Zachód ma doświadczenie i kapitał, ale po naszej stronie jest witalność, energia i motywacja. Miliony Polaków, Węgrów, Czechów czy Słowaków (a wkrótce może także miliony Ukraińców, Litwinów, Łotyszy i innych) dołączą do Europy, powodowani silną chęcią poprawy swojego losu. I to jest nasz kapitał, równie cenny jak ten, który do Stanów nieustannie wnoszą imigranci. Europa Zachodnia jest chora na uwiad starczy, pogrążona w stagnacji. My mamy energię i w tym sensie czujemy się młodzi. Nas nie urząda status quo – chcemy więcej; i nawet jeśli hordy barbarzyńców ze Wschodu rzucają się na Europę Zachodnią, to ona może na tym tylko zyskać, bo to ją pobudzi do walki, a więc do rozwoju. To jest rozumowanie na poziomie darwinowskim, ale chyba właśnie takie jest właściwe polityce. Gdybyśmy mówili o kulturze, odwoływałbym się do naszych doświadczeń egzystencjalnych, ale wśród polityków liczą się najniższe wartości.

W rok czy półtora po tym przemówieniu spotkałem w Polsce hrabinę Denhoff, dziennikarkę polityczną z Niemiec, niegdyś doradczynię Willy’ego Brandta w jego otwarciu na naszą część świata. Z satysfakcją usłyszałem w jej ustach tę samą pochwałę naszej potencji gospodarczej i cywilizacyjnej. Ulice Warszawy pełne wtedy były rozkładanych łóżek i „szczek”, kwitł handel mięsem sprzedawanym prosto z ciężarówki i przeciętny polski inteligent wstydził się za swoich rodaków, tak jak wcześniej komunistyczne władze kazały nam się wstydzić za tych handlarzy, dzięki którym mogliśmy ubierać się w tureckie kozuszki i tajlandzką konfekcję. A przecież wtedy naprawdę powinniśmy się wstydzić nie za handlarzy, ale za handlowców podpisujących bez mrugnięcia okiem niekorzystne dla kraju kontrakty i kompensujących zawodową nieudolność serwilizmem wobec mało patriotycznej władzy.

W każdym ze wspomnianych powyżej przemówień ciążył nade mną problem obcego języka: poza mową ojczystą, której słowa także czasem więzną w gardle, język obcy, nabyty przez mozolne wkuwanie słówek, zacina się z emocji i mówimy w nim zazwyczaj nie to, co chcemy powiedzieć, lecz to, co nam się powiedzieć uda. Doświadczyłem tego na samym wstępie mojej filmowej kariery, jadąc do Argentyny ze „Strukturą kryształu” na ostatni festiwal w Mar del Plata. Wcześniej odnosili na nim sukcesy i Munk, i Wajda, więc wysłanie mnie, debiutanta, ze skromnym czarno-białym filmem, było wielkim wyróżnieniem i wpędzało mnie w treść. Dochodziła do tego bardzo długa podróż samolotem przez Dakar, Recife i Buenos Aires i przylot spóźniony tak, że prosto z samolotu musiałem pobiec na pokaz własnego filmu. Było to moje pierwsze w życiu spotkanie z ludźmi mówiącymi po hiszpańsku, a uczyłem się tego języka jako dorosły już człowiek i nie miałem żadnej praktyki w mówieniu. Pamiętam, że nogi uginały się pode mną, kiedy wszedłem na scenę. Konferansjer opowiedział, z jakimi przygodami przybyłem na festiwal (o spóźnieniu przesądziła jakaś zapaść serca, która dosięgła mnie jedyny raz w życiu właśnie przed tym wyjazdem). Dostałem brawa za to, że nie czekając na wyniki badań, uciekłem lekarzom na festiwal, wierząc, że lepiej zginąć w efektywnych okolicznościach, niż jechać do sanatorium i przekonać się, że to tylko nerwica. Po miłych wstępach nastąpiły pytania – konferansjer, przedstawiając mnie jako debiutanta, zapytał, pod czyimi auspicjami chcę startować na tym festiwalu, jaki mistrz kina ma patronować mojemu debiutowi. Zrozumiałem bez trudu kwiecieście zadane pytanie i chciałem wymienić nazwisko Bressona, którego „Ucieczka skazańca” i „Kieszonkowiec” należały do moich ulubionych filmów. Niestety, z emocji uciekło mi imię Bressona i w zamian przyplątał się Cartier – fotograf. Nie wiedząc, co powiedzieć, dukałem coś przez chwilę i wreszcie ze

zdziwieniem usłyszałem swój głos wymieniający pisarza Marcela Prousta. Konferansjer zapytał, czemu właśnie pisarz, na co ja zupełnie bezmyślnie palnąłem:

– Ponieważ on w swoim pisarstwie antycypował kinematografię.

Z pewnością powiedziało mi się to dlatego, że znałem słowo „anticiper”. Dostałem brawa i odtąd wszyscy dziennikarze przepytawali mnie na okoliczność Marcela Prousta i jego związków z kinem. A prawda była taka, że ja wcale tego nie powiedziałem, tylko mną tak powiedziało.

W osiemdziesiątym pierwszym roku byłem na festiwalu w Nowym Jorku z filmem „Kontrakt”, który po Wenecji trafił do Lincoln Center z niemal rocznym opóźnieniem, we wrześniu. Festiwal nowojorski jest tym, który niegdyś po raz pierwszy przywiódł mnie do Ameryki i od tego czasu jestem jego dosyć regularnym uczestnikiem. Nie spodziewałem się szczególnych przeżyć, tym bardziej że jest to festiwal festiwali i odbywa się bez żadnych nagród. Przed projekcją spotkałem nową towarzyszkę życia mojego dawnego dystrybutora, który wprowadzał kiedyś do amerykańskich kin „Bilans kwartalny” (odniosłem dzięki niemu mój pierwszy komercyjny sukcesik za oceanem). W oczekiwaniu na projekcję rozgadaliśmy się o różnych sprawach i okazało się, że nowa towarzyszka życia zawodowo zajmuje się doradztwem dla ludzi, którzy mają występować publicznie. Mówiła przy tym o swoim zawodzie z takim namaszczeniem, że powodowany przekorą zacząłem sobie stroić żarty – no bo co można poradzić człowiekowi, który ma wystąpić publicznie? Ekspertka wyliczyła mi litanię porad, które moim zdaniem zna każde dziecko: mówić wolno i wyraźnie, zwracać uwagę na reakcje publiczności, nie patrzeć sobie pod nogi, tylko ludziom w oczy, i tak dalej. Zdążyłem wyśmiać te mądrości, proponując, że mogę wziąć u niej pół etatu, po czym wyszedłem na scenę z przygotowanym śmiesznym powiedzonkiem, którym miałem „kupić” publiczność. Tymczasem nieżyjący już dzisiaj dyrektor festiwalu Richard Raud zapowiadał mnie dłużej niż zwykle, mówiąc, że wita we mnie filmowca, przyjaciela festiwalu, ale przede wszystkim przedstawiciela kraju, który rzucił wyzwanie historii. I w tym momencie nabita sala Lincoln Center wstała jak jeden mąż i zaczęły się długie skandowane brawa. Leslie Caron stała tuż koło mnie i zobaczyłem, że płacze, a potem już nic nie widziałem, bo płacz jest zaraźliwy i mnie też oczy zaszyły łzami, głos gdzieś uciekł i do mikrofonu wydukałem, chlipiąc: „Dziękuję”. To oczywiście były oklaski dla Polski. We wrześniu, przed grudniem. Przypuszczam, że się rozplakałem, bo czułem już, że to może być mój ostatni festiwal.

Czas, by już kończyć, a tymczasem przypomina mi się jeszcze starsza historia na temat przemówień publicznych i tym razem pointa prowadzi do filmu. W osiemdziesiątym roku, późną wiosną, kiedy trwały strajki i rząd Gierka szedł na ustępstwa, po długiej rozmowie w Domu Partii z towarzyszem Łukaszewiczem uzyskałem zgodę polskiej władzy na realizację filmu o Papieżu. Ta zgoda, aczkolwiek udzielona niechętnie (podobno sam Edward Gierek powiedział, że źle by było się zgodzić, ale jeszcze gorzej nie zgodzić), sprawiła, że czułem się zobowiązany do pewnej kurtuazji wobec rządu. Wtedy właśnie poproszono mnie o udział w jakiejś imprezie UNESCO, poświęconej wychowaniu dla pokoju. Rzecz wyglądała niewinnie, więc zgodziłem się pojechać, uważając, że robię tym samym gest dobrej woli. W Paryżu spotkałem Józefa Cyrankiewicza, który wówczas był przewodniczącym Komitetu Obrońców Pokoju i z tej racji przewodniczył polskiej delegacji. Nie pamiętam, kto jeszcze był z nami, w pamięci pozostał mi tylko nasz wieczny premier, człowiek skryty i noszący w sobie wiele tajemnic, że przypomnę tylko niepojęty proces Mazurkiewicza i jego rzekome rewelacje tuż przed egzekucją. Krążyłem wokół byłego premiera, myśląc, jak by tu wyciągnąć go na rozmowę, a on w przerwie nudnych obrad palił papierosy w szklanej fífce i przyglądał mi się, z braku innych zajęć. I wtedy wypłynął nagle jakiś niski urzędnik z ambasady czy z polskiej misji przy UNESCO i zapytał mnie, czy mam gotowe przemówienie. Prawdę mówiąc, miałem przygotowane parę słów, ale chciałem wiedzieć, dlaczego o to pyta. Urzędnik odparł aurytatywnie, że pragnie zapoznać się z tym, co zamierzam powiedzieć, i ewentualnie popra-

wić coś w tekście. Zamurowało mnie, kiedy usłyszałem tak bezwstydnie aroganckie żądanie, a jednocześnie spostrzegłem, że pan Cyrankiewicz popatrzył na nas z rozbawieniem. Mając widza, odegrałem improwizowaną scenę na temat kaprysów artysty. Popatrzyłem memu rozmówcy głęboko w oczy i powiedziałem z namysłem, że jeszcze się zastanawiam, w jakim tonie przemówię. To oczywiście musiało go zaalarmować.

– Od czego to zależy? – zapytał.

– Od pogody – powiedziałem z dumą, wskazując niebo za oknem. – Jeżeli się roz pogodzi, to powiem coś ciepłego o dzieciach i o staruszkach, a jeśli się zachmurzy, to przyłożę producentom broni. Gdziekolwiek oni są – dodałem złowieszczo, sugerując, że nie zrobię rozróżnienia między miłującym pokój wojskowym kompleksem socjalizmu a imperialistami z Waszyngtonu. Urzędnik załamał się, słysząc, czym mu grozę, a ja w porę podsunąłem, że jest i trzecie wyjście: mogę po prostu nie przemawiać. Tak chyba w końcu się stało. Ubawiony tą rozmową były premier odwołał mnie na bok i zabawił opowiastką, rzuconą mi jak cukierek dziecku, które dobrze powiedziało wierszyk.

Opowiastka dotyczyła wspomnień z czterdziestego ósmego roku. Pan Cyrankiewicz skądś wiedział, że byłem fizykiem, i z tego względu wybrał historię z czasów kongresu intelektualistów we Wrocławiu. Albert Einstein w ostatniej chwili odwołał przyjazd, ale przysłał tekst do odczytania i tekst ten stał się przedmiotem politycznych obiekcji tak dalece, że przed wygłoszeniem dotarł do premiera. Einstein pisał mianowicie, że agresja jest wrodzoną cechą człowieka i nawet gdyby w całym świecie zatriumfował socjalizm, to państwa socjalistyczne i tak będą na siebie napadać. Takie zdanie nie mogło paść z trybuny kongresu obrońców pokoju, toteż pan premier wziął na siebie odpowiedzialność za cenzuralne cięcie, objaśniając to prostym komentarzem:

– No cóż, Einstein to niewątpliwie wielki fizyk, ale wątpię, czy wielki filozof.

Wtedy, w roku osiemdziesiątym, kiedy konflikt między Rosją a Chinami był ciągle na pierwszych stronach gazet, pan Cyrankiewicz stwierdził:

– Dzisiaj, kiedy o tym myślę, to nie wiem, czy Einstein rzeczywiście był takim geniuszem w fizyce, ale filozof był z niego tegi.

W moim życiu relacje z zachodnią lewicą należały zawsze do trudnych. Jako młody człowiek nie byłem w stanie zrozumieć, że ktoś rozsądny na Zachodzie może wyznawać ideologię przemocy, gwałtu i zakłamania. Po sześćdziesiątym ósmym roku wszystko się jeszcze bardziej skomplikowało. Pamiętam, kiedy ze „Strukturą kryształu” znalazłem się na moim pierwszym międzynarodowym festiwalu w Bergamo, nastąpiła tam kontestacja. Tłum młodych ludzi przyjeżdżał własnymi samochodami (dla mnie był to najwyższy zewnętrzny objaw luksusu) i skandował pod adresem festiwalowych gości: „Fascisti borghesi ancora pochi mesi!” Miało to oznaczać rychły koniec starego ładu. Nie będąc faszystą, a tym bardziej burżujem, lecz kimś żyjącym za ćwierć diety przyznanej przez Film Polski, byłem świadkiem zerwania festiwalu jako imprezy, która stanowiła „opium dla ludu”. Później trafiałem na kontestacje wiele razy – z tą samą „Strukturą kryształu”. W Pesaro, gdzie uczestniczyłem w debacie, chwalono mnie albo za elementy walki klasowej w filmie, albo – jak uczyniła to Marguerite Duras – za to, że mój film jest „morzem poruszonym przez wolny rytm fal – morzem, z którego wydobywa się krzyk o pomoc ze strony kraju, który tonie w sowieckiej niewoli”. Słuchałem tych komplementów z ust wielkiej pisarki, siedząc obok ubeka z ambasady, udawałem, że nie rozumiem, a wywołany do głosu powiedziałem, że w moim filmie są góry, a nie morze. Potem upokorzony jak Japończyk, który stracił twarz, podszedłem na korytarzu naurągać wielkiej pisarce za to, że świadomie zmusza mnie, bym publicznie udawał głupca, choć doskonale zdaje sobie sprawę, jak bardzo może mi taka pochwała zaszkodzić. Pani Duras przeprosiła mnie chyba szczerze, ale później zauważyłem, że na Zachodzie różni ludzie często czerpią przewrotną satysfakcję z tego, że obcując z ludźmi zniewolonymi, mogą stawić ich w sytuacji niewygodnej. Trochę przypominało mi to stosunek turystów do żołnierzy,

którzy wyprostowani, nieruchomi trzymają wartość przy Grobie Nieznanego Żołnierza, Jakże podniecające jest opowiadanie przy nich, tak żeby słyszeli, śmiesznego kawału albo sprośnej historii i obserwowanie ich twarzy – czy się zaczerwienia, a może nawet roześmieją. Żołnierzom za niestosowne zachowanie grozi, przypuszczam, mycie latryny; nam groziła utrata paszportu. W parę lat później Marguerite Duras była w Polsce, oprowadzałem ją wtedy po Warszawie. Przyjechała, żeby poznać rzeczywistość kraju, o którym wiele słyszała i o którym ja także jej opowiadałem. Był to miły gest, odczuwałem nawet swoisty triumf na myśl, że może przyczyniłem się do tej podróży. Tyle że na moje utrapienie Marguerite przyjechała z wdową po George'u Orwellu i nieustannie drżałem, by ktoś się nie dowiedział, jakie nazwisko nosi po mężu osoba, którą podejmowałem w Warszawie na samym początku lat siedemdziesiątych, będąc jeszcze stosunkowo nieznanym, a więc i bezbronnym artystą. Na szczęście pani Orwell miała wpisane w paszporcie tylko panińskie nazwisko.

Skoro już wspominam panie literatki, to w tym samym cyklu utrapień zanotowała mi się Susan Sontag, z którą zasiadałem kiedyś w jury festiwalu w Chicago czy też może spotkaliśmy się tam w trakcie festiwalu – nie pamiętam. Susan Sontag była bardzo ostro lewicowa i spierała się ze mną o wszystko, chwając ustrój radziecki i przeklinając kapitalizm z ferworem, który uniemożliwiał rozsądną wymianę zdań. Była przy tym niezwykle elokwentna i w dyskusji chwytła się nawet tak marnych sztuczek, jak wykorzystywanie oczywistej przewagi językowej. Wreszcie przysłała godzina prawdy – Susan ogłosiła w „Village Voice” samokrytykę siebie i formacji, która jej zdaniem już od dawna zdawała sobie sprawę z tego, że wierzy w coś, co mija się z prawdą, ale brakło jej odwagi, by to przyznać. Po tym artykule spotkałem Susan na festiwalu w Cannes w osiemdziesiątym drugim roku. Zdobyła się na to, by mnie przeprosić za dyskusje, które prowadziła nieuczciwie. Co więcej, przyznała, że równie nieuczciwa była w stosunku do Miłosza, przekreślając jego argumenty tylko dlatego, że on był emigrantem i, co gorsza, renegatem bo zdezerterował z posterunku, na którym postawiła go partia.

Opór ideowej materii nie był naprawdę groźny dopóty, dopóki wszyscy zachodni komuniści, nawet najgorliwsi francuscy, żywili pewne wątpliwości i pozwalali nam, ludziom, którzy budowali socjalizm, mieć do niego pewne zastrzeżenia. Poczulem to na własnej skórze, kiedy zrobiłem film „Z dalekiego kraju”. Nie podniosłem się po nim aż do dzisiaj, bo można było mi wybaczyć rewizjonizm czy metafizyczne ciągoty, ale nie film wyznaniowy i otwarty alians z Kościołem, który ma rzeczywiście wrogów na śmierć i życie, nie ma natomiast wielu środków, aby bronić swoich sprzymierzeńców. Myślę zresztą, że nie chodzi tylko o brak środków. Wszystkie środowiska intelektualne na Zachodzie są dziś ostro antykościelne, co dowodzi, że widocznie tamtejsze Kościoły zdołały zrazić do siebie wielu myślących ludzi. W samej postawie Kościoła tkwi założenie, że prawda obroni się sama, a ludzie, którzy jej służą, robią to świadomie i na własne ryzyko – myśl, muszę przyznać, ze wszech miar słuszna, ale nie bardzo praktyczna.

AMERYKAŃSKIE MARZENIE

Język angielski wdiera się dzisiaj do wszystkich języków świata i dlatego przez przekorę tłumaczę w tytule na polski to, co znamy jako „American dream”. Amerykańskie marzenie to marzenie Amerykanów o lepszym, bardziej dostatnim życiu, ale to także marzenie o Ameryce. Miliony ludzi z całego świata uwierzyły, że nowy kontynent jest miejscem spełnienia marzeń, równych szans i sprawiedliwej nagrody za zaradność i dobrą pracę. Ameryka to adres, pod którym mieści się raj na ziemi. Wierzy w to wielu, i to nie tylko ci, którzy podejmują próbę sfinansowania bram raj, ale także ci, którzy nigdy nie ruszą palcem, aby wyrwać się z bezruchu. Dla nich wystarczy, że za oceanem jest raj, do którego można udać się w marzeniach, a skoro już jest o czym marzyć, to można pogodzić się z życiem szarym i bez perspektyw.

Amerykańskie marzenie najlepiej sprzedaje się w kinie i przypuszczam, że właśnie dlatego amerykańskie kino zawojowało świat. Seans kinowy ma coś z narkotyku, a sen narkotyczny ukazuje świat marzeń, od których nikt nie wymaga, aby przystawały do rzeczywistości. Sny są podróżą w krainę bajki; bajka może być czasem okrutna, czasem krwawa, ale wybaczymy jej wiele za to tylko, że dzieje się na innej planecie, której na imię USA.

Widząc dzisiaj upadek europejskiego kina, smucę się, że nie stoi za nim żadne europejskie marzenie, „Un rêve européen!” (jakoś naturalniej byłoby to nazwać po francusku). Mało kto na naszym starym kontynencie wierzy dzisiaj, że układy z Maastricht przyniosą nam coś lepszego – powszechnie przeważa obawa o to, co stracimy, a nie radość z tego, co zyskamy. Promienna przyszłość Europy jakby była już za nami i powtarzamy cynicznie, że lepsze już było, a będzie tylko gorsze.

Pisząc „my”, mam na myśli zachodnich Europejczyków. Dla nas, w Europie Środkowej, perspektywa wygląda dużo jaśniej i myślę, że wśród Polaków, Czechów czy Węgrów europejskość jako pojęcie ma sens wartościujący. Nie na darmo w minionych latach wykrzykiwaliśmy „Europa!” na widok czystej toalety czy uśmiechniętej kelnerki.

Kiedy dwadzieścia lat temu stanął przede mną dylemat: robić czy nie, skromny film w Ameryce, perspektywa mojego patrzenia była zupełnie odmienna. Przyjeżdżałem z Europy w chwili, gdy europejskie marzenie było niepodważalne. Dwadzieścia lat temu w Paryżu, Monachium czy Rzymie czuło się, że nasze europejskie życie jest materialnie troszkę uboższe, ale duchowo o wiele bogatsze niż życie za oceanem. Dwadzieścia lat temu w Europie kwitł wspaniały teatr, pojawiały się wielkie powieści i kręcono wyśmienite filmy, o których na próżno roili Amerykanie. Któż mógł się mierzyć z Buñuelem, Fellinim, Antonionim czy Truffaut? Żaden film hollywoodzki nie miał szans dorównać fantazją i oryginalnością dokonaniom Bergmana czy Tarkowskiego. Amerykański przemysł filmowy robił wrażenie molocha, który produkuje towary masowe w sam raz dla wielkich domów towarowych. Kultura europejska miała w sobie coś ze szlachetnego rękodzieła, coś z pracy krawca czy szewca, którzy szyją na miarę i którym nigdy nie dorówna najlepszy nawet produkt wytwarzany masowo.

Pisząc te słowa, pomyślałem, jak dawno już nie noszę garniturów czy butów robionych na miarę – a przecież kiedyś nosiłem takie ubrania i pamiętam miary brane u bielizniarki, która szyla nam koszule. I tu proszę darować dygresję – błądą, ale jakoś mi drogą, bo z czasów mojej pierwszej podróży za granicę. Znalazłem się we Włoszech, w miejscowości Santa Caterina na wybrzeżu liguryjskim. Późna jesień, dawno po sezonie. Byłem jedynym turystą i chciałem popłynąć motorówką do Portofino, ale obsługa orzekła, że z jednym pasażerem nie warto im wyruszać. Sugerowali, że gdybym kupił trzy bilety, to już by popłynęli. Rozumiałem ich rację, ale z trudem stać mnie było na jeden bilet i nie pozostało mi nic lepszego, tylko czekać, czy nie znajdzie się jeszcze jakiś pasażer. Po kwadransie pojawiła się para zamożnie ubranych Włochów i marynarz zgodził się popłynąć. Po drodze nieśmiało zagałęm rozmowę, ciekaw, jak zawsze, z kim dzielę przygodę. Okazało się, że moim towarzyszem podróży jest producent bielizny męskiej z Mediolanu. Z dumą opowiedział mi, jak od małego warsztatiku, w którym zatrudniał parę kobiet, doszedł do hali fabrycznej, w której produkuje dziennie tysiąc koszul, a mógłby produkować więcej, gdyby znalazł dla nich rynki zbytu. Kiedy zorientował się, że jestem pasażerem zza żelaznej kurtyny (w owych latach było to jeszcze rzadkością), ucieszył się, jakby to było zrządzenie Opatrzności.

– Dam panu reprezentację mojej firmy w Polsce – zaproponował bez wahania. Byłem właśnie na trzecim roku studiów w łódzkiej Szkole Filmowej i wybuchnąłem śmiechem, myśląc o tym, jak będę załatwiał w ministerstwie czy w jakiejś centrali handlu zagranicznego w Warszawie legalizację swojej roli (w owych latach było to zupełnie niemożliwe). Producent koszul nie zrozumiał powodu mojej wesołości i zapytał, czemu propozycja mi nie odpowiada. Zacząłem mu tłumaczyć, że mam inny zawód, który mnie pochłania, jestem początkującym reżyserem filmowym i nie mogę zajmować się handlem. (Dziś już nikt by tak nie mógł odpowiedzieć!). Przemysłowiec uszanował moje powołanie i zaproponował coś nowego:

– Dam panu w prezencie dziesięć moich koszul. Pan je po prostu będzie nosił i jeśli ktoś zwróci uwagę i zapyta, co to za koszula, to pan wyjmie moją wizytówkę i powie, że szukam zbytu na mój towar za żelazną kurtyną.

Perspektywa była dość ponętna i zażenowany gotów byłem przystać, kiedy mój rozmówca zaczął się przyglądać koszuli, którą miałem na sobie. Poczuję się fatalnie, bo była lekko obszarpana – donaszałem jakąś starą przedwojenną koszulę mego ojca. Producent przyjrzał się jej uważnie i posmutniał:

– Teraz rozumiem pana reakcję – powiedział. – Pan nosi koszule szyte na miarę. Poznają. Pan by nigdy nie założył konfekcji masowej. Przepraszam. Ja rozumiem. Artyści przywiązują do tych rzeczy wielką wagę...

Nie mogłem zaprzeczyć i miraż dziesięciu włoskich koszul rozwiął się na zawsze, ale za to zapamiętałem na całe życie, że w zderzeniu z konfekcją masową praca ręczna poraża wysoką klasą. Tak przynajmniej było kiedyś, kiedy byłem jeszcze bardzo młody.

Dwadzieścia lat temu w Stanach zaproponowano mi pracę w filmie. Dostałem do zrobienia powieść nie znanego mi pisarza o nazwisku James Hadley Chase. Istniał już gotowy scenariusz, ale mój producent zgodził się na zmiany takie, jakie zechcę. Kiedy dziś myślę o tym luksusie, łza mi się w oku kręci. A wtedy w Nowym Jorku targała mną rozterka, czy warto mi się zajmować tak podłym zajęciem jak realizacja marnej powieści kryminalnej pisarza, o którym dowiedziałem się z czasem, że jest autorem bestsellerów. Było jednak dla mnie całkiem jasne, że nawet w podróży pociągiem nie sięgnąłbym po żadną z jego książek. Argumenty za przyjęciem propozycji wynikały z pragnienia przygody. Nie robiłem jeszcze filmu za granicą, a marzyłem o tym jak każdy artysta, który chce udowodnić światu, że liczy się nie tylko na swojskim, domowym gruncie, ale umie opowiadać ciekawie, nawet kiedy wylądjuje na obczyźnie. Ameryka była mi już wtedy troszkę znana, ale oczywiście pochłaniałem ją oczyma turysty. Miałem za sobą blisko rok pobytu w tym kraju, rok wypełniony odczytami i podróżami po różnych uniwersytetach oraz spotkaniami z publicznością, której prezentowałem mój

film. „Życie rodzinne” po życzliwym przyjęciu na festiwalu w Nowym Jorku porównywane było czasem do modnego wówczas przeboju pod tytułem „Pięć łatwych utworów”, z Jackiem Nicholsonem. Nie była to, rzecz jasna, żadna znajomość Stanów i zdawałem sobie sprawę, że nie zrobię prawdziwie amerykańskiego filmu, jeśli będę się opierał na moich własnych pomysłach, stąd myśl podparcia się bestsellerem miała swoje uzasadnienie. Z drugiej strony moja autorska duma i poczucie wyższości kulturalnej przemawiały za tym, żeby wzgardzić skromną propozycją filmu, który miał powstać jako produkcja niezależna. Stał za nią wprawdzie legendarny Otto Preminger, ale poprzez podstawionego człowieka, bo film nie był „związkowy”, dlatego jako reżyser mogłem wchodzić w rachubę.

Problem, kto komu świadczy grzeczność: czy ja, przyjmując „z łaski” tę propozycję, czy mój producent, godząc się „z łaski” zatrudnić bliżej nieznanego młodego Europejczyka (i to ze wschodniej Europy) pozostał nierozstrzygnięty. We mnie zwyciężyła pokusa, żeby z głupiej (w mym pysznym mniemaniu) historyjki o zbrodni zrobić własną „Zbrodnię i karę”. Pracując z bardzo uległym amerykańskim pisarzem, przepisałem na nowo połowę scenariusza, dodając w drugiej części moja „karę”. Bohater, który zabił kasjerkę i dzięki misternej intrydze uszedł sprawiedliwości, pada pod ciężarem wyrzutów sumienia. Sam oddaje się w ręce prawa, dramatycznie wołając w finale do pozytywnego policjanta: „Zabij mnie, zlituj się i zabij!” Wcześniej zaś jego kochanka wypowiada przewrotne słowa, że chciałaby już trafić do więzienia i w ten sposób uwolnić się od poczucia winy (te słowa zawsze budziły szmer dezaprobaty na widowni). Wcześniej zamierzyłem sobie, że zwiódę widza i tak poprowadzę opowieść, żebyśmy wszyscy chcieli tej zbrodni. Jej ofiarą ma paść nudna i antypatyczna kasjerka, a bohaterowie uważają, że spotkało ich tyle niesprawiedliwości, że należy im się dobre życie. Droga do niego prowadzi poprzez morderstwo. Pokazałem je w drastyczny sposób, niezwykle obrzydliwie zaskakując widza, nastawionego na sterylny plastikowy świat, w którym liczy się tylko inteligentna intryga osnuta wokół pytania, czy bohaterom uda się przechytrzyć detektywów i sprowadzić podejrzenia w stronę nieistniejącej postaci kochanka nieszczęsnej kasjerki, którego sami zawczasu wykreowali, ukazując się nocą w przebraniu.

Po przerobieniu scenariusza zaczęły się znojne poszukiwania obsady. Chodziło o aktorów dosyć znanych, a nie bardzo drogich, takich, na których ludzie specjalnie się nie wybiorą, ale których rozpoznają na afiszu. W męskiej roli czarnego charakteru miał wystąpić niemiecko-amerykański gwiazdor z „Siedmiu wspañiałych”, Horst Buchholz i muszę się przyznać do cichej nacjonalistycznej satysfakcji – cieszyło mnie, że to Niemiec będzie filozofującym mordercą. Dzisiaj nie miałbym już takiej satysfakcji, uważając, że jest to myśl zbyt płaska, ale dwadzieścia lat temu wojna była dla mnie wciąż jeszcze nie odreagowanym koszmarem. Więcej problemów przysparzała nam rola kobieca – miała to być kobieta dobrze po czterdziestce, przeżywająca ostatnią szaleńczą, jesienną miłość. Jej dwudziestoletnia córka była w scenariuszu żoną miejscowego policjanta i to on w końcu stawał się karzącą ręką prawa.

W poszukiwaniu obsady mój producent zaproponował mi aktorkę, która zdobyła Oscara (a może tylko nominację) za drugoplanową rolę, zagraną obok nieznanego jeszcze Gene’a Hackmana w słynnym filmie „Bonnie i Clyde”. Była z pochodzenia Szwedką, wybitną aktorką sceny a przy tym uosobieniem spokoju i równowagi, typem, o którym mówimy „prawdziwek”, czyli osobą mocno stojącą na ziemi. W rozmowie szybko nawiązaliśmy kontakt i pomyślałem, że lekko przerobię scenariusz i wykorzystam kontrast między jej równowagą a szaleństwem, w jakie popadnie pod wpływem mrocznej miłości do zbrodniczego przybysza z Niemiec. Pospiesznie przerabialiśmy scenę po scenie i nosiliśmy do artystki, która często służyła dobrą radą. Po tygodniu scenariusz był gotów, jakby poprawiony przez krawca, i wydawało się, że leży jak ułaf. Ja sam drżącą ręką podpisałem mój lichutki finansowo kontrakt, mieliśmy za dwa dni zacząć zdjęcia. Nagle aktorka zadzwoniła do mnie i powiedziała, że nie zagra. Zapytałem, dlaczego. Odparła, że kiedyś mi powie, ale teraz stanowczo uprzedza, żebym nie robił sobie nadziei. Nie zagra. Wyglądało, że jest obrażona, bo odmówiła dalszej rozmowy.

Film się załamał. Bez głównej aktorki nie było finansowania, wszyscy zostaliśmy na lodzie. Producent rwał włosy z głowy, ale – co znamienne i jakże amerykańskie – nie zapytał mnie nawet, jak doszło do zerwania i kto jest temu winien; wszystkie siły poszły w rozwikłanie sytuacji. Odmowa Szwedki była ostateczna i nie należało się łudzić, że kiedykolwiek zmieni zdanie. Należało więc szukać zastępstwa. Zdobycie w ciągu dwóch dni aktorki do głównej roli wydawało się właściwie niemożliwe, zwłaszcza że musiało to być „półnazwisko”, czyli ktoś, kogo widz rozpozna i kupi bilet do kina. Sam dzwoniłem rozpaczliwie po kolegach, pytając o radę. Z pomocą przyszedł mi Jerry Schatzberg (autor „Stracha na wróble” z Hackmanem). Zapytał, na czym film stoi – czy tylko na głównej roli żeńskiej? Powiedziałem, że nie, że stoi i na intrydze, i na pewnej myśli, i wreszcie na roli męskiej, która jest nieźle obsadzona. Na to Schatzberg poradził, żebym po prostu wziął, kogo się da, i następnie filmował, akcentując raczej partnera. „W najgorszym razie będziesz miał film z niedobrą żeńską rolą – dodał. – To jeszcze nie jest najgorsze”. Poradził mi od ręki aktorkę ze „Stracha na wróble”. Wiedział, że miała w ręku mój scenariusz i była trochę zawiedziona, że nie brałem jej pod uwagę.

Na horyzoncie pojawiła się nadzieja. Pamiętałem aktorkę Schatzberga, a producent obiecał wziąć na siebie odium za to, że jej wcześniej nie zaproponował roli. Aktorka odparła przez agenta, że nie przyjmuje ról w przededniu zdjęć i jeśli odstąpi raz od tej zasady, to pod warunkiem, że nie będzie żadnych wstępnych rozmów z reżyserem, żadnego czytania czy nie daj Boże, próbnich zdjęć, tylko najpierw umowa, a potem rozmowa – albo szukajmy sobie innej obsady! Producent zapytał mnie, czy jestem zdecydowany. Pomny rady Schatzberga powiedziałem, że tak.

Następnego ranka umówiłem się z artystką w wynajętym dla mnie mieszkaniu na Manhattanie. Kiedy pełen emocji otworzyłem jej drzwi, nogi się pode mną ugięły – zrozumiałem, że zginę i że film będzie zupełną bzdurą. Aktorka wyglądała na siostrę (i to młodszą) tej, która gra jej córkę, a jej twarz przypominała maskę pięknej głupiej lali (gdzież moja Szwedka – „prawdziwek”?). Do tego w ogóle nie kontaktowała w rozmowie – patrzyła na mnie mętным wzrokiem, co chwila wybuchała śmiechem (na przykład kiedy pytałem o Szekspira, tłumacząc, że to rola podobna do Lady Makbet). Po kwadransie zrozumiałem, że nie pozostaje mi nic więcej, jak tylko zerwać własną umowę reżysera, potajemnie wyjechać ze Stanów i nigdy do nich nie wrócić. Prawdopodobnie zaocznie wytoczono by mi proces, ale byłem gotów na wszystko. Zadzwoiłem do mego agenta Howarda (tego, który kiedyś przestraszył mnie na festiwalu w Nowym Jorku, mówiąc, że się mną zajmie, co ja odczytałem jako groźbę. Słowo „agent” kojarzyło mi się z CIA). Howard, rodem z Białegostoku, przyjął całe zdarzenie z powagą, ale nie podzielał mej rozpacz. Powiedział, że jest sposób na wybrnięcie z tych tarapatów: umowa mojej aktorki uprawomocnia się w ciągu dwudziestu czterech godzin i jeśli oddam moje honorarium dla niej jako odszkodowanie, to ona prawdopodobnie zgodzi się ustąpić i wtedy mamy jeszcze dzień czy dwa na dalsze szukanie.

Znów zabłysło światełko nadziei. Bez żalu postanowiłem, że nakręcę film bez honorarium, byle uwolnić się od wstydu, jakim będzie fatalna obsada. Dręczyło mnie tylko to, że muszę zadzwonić i powiedzieć o tym producentowi. Zwierzyłem się agentowi, że ciąży mi konieczność tej dramatycznej rozmowy. Howard uśmiechnął się ze zrozumieniem i powiedział, że załatwi to za mnie, po czym włączył w gabinecie głośnik telefonu i kazał mi słuchać. „Dla nauki” – podkreślił, podśmiewając się z mojego europejskiego zawstydzenia.

W głośniku usłyszałem zachrypnięty głos producenta. Howard zaczął rozmowę z innej beczki.

– Wiesz – powiedział – bardzo mało płacisz temu Polakowi za robotę. Ten kontrakt to czyste kpiny, on pracuje u ciebie za grosze!

Producent oburzył się.

– Po co o tym mówić? Kontrakt jest podpisany i już!

– Tak, ale ty mu bardzo mało płacisz!
– On jest w Stanach zupełnie nieznany, więc nie może być drogi! – krzyczał producent.
– No właśnie – podchwycił mój agent. – Jest tani i dlatego się myli! Wcale nie chce pracować z tą aktorką, która mu się jeszcze wczoraj podobała.

Spodziewałem się ryku, ale w Ameryce ludzie dużo rzadziej niż w Europie tracą czas i energię na uzewnętrznianie uczuć. Wszystkie siły poszły na poszukiwanie rozwiązania. Uzgodniono, że agent aktorki dostanie propozycję rekompensaty w postaci mojego niewielkiego honorarium, a my ruszymy na dalsze pospieszne poszukiwania.

Uspokojony, pognąłem do domu, by zasiąść do telefonu i tu dopadło mnie walenie w drzwi. Moja poranna aktorka pojawiła się po raz drugi. Nie wiem, jak pokonała odźwiernego przy windzie, ale widząc ją, zrozumiałem, że nikt nie byłby w stanie jej zatrzymać. Była spocona, miała zimne, zwężone oczy, mówiła cicho, chrapliwym głosem, który w każdej chwili mógł się rozwinąć w krzyk.

Nie będę cytował jej obelg, bo mocne słowa w obcym języku spływają jak po psie woda. Dowiedziałem się, że jestem jedną ze swych własnych części ciała, a w inną, również własną, mogę włożyć te pieniądze, które jej zaoferował agent, mogę też wyjechać ze Stanów choćby dzisiaj i nigdy więcej do nich nie wracać, ale ona tę rolę zagra, czy mi się to podoba, czy nie.

Oniemiały pod wpływem tej furii, zastanawiałem się, czy naprawdę widzę tę samą osobę, która była u mnie przed paroma godzinami. Gdzieś prysła fałszywa młodość, pod oczami pojawiły się wory, głos brzmiał tak, jak pragnąłem, by brzmiał w trakcie sceny samobójstwa w końcu filmu. Zrozumiałem, że Howard miał rację. Byłem młodym i niedoświadczonym reżyserem i nie zauważyłem rano, że w tej aktorce jest więcej, niż się na pozór wydawało. Powiedziałem pokornie, że najlepiej będzie, jeśli zapomnimy o tej rozmowie, a ona zagra w filmie. Tak się też stało. Rola okazała się wybitna, choć dopiero wiele lat później i za inny film ta dziwna pani dostała nominację do Oscara, i to za rolę drugoplanową. A ja w trakcie zdjęć zrozumiałem jeszcze lepiej, jak bardzo jestem niedoświadczony. Moja gwiazda grała bardzo dobrze i była dosyć zdyscyplinowana, ale robiła dzikie awantury, ilekroć zmieniał się plan zdjęć. Nie miała kaprysów poza jednym: przed każdym ujęciem do znudzenia poprawiała makijaż i bez przerwy kazała sobie pudrować skrzydełka nosa. Każdy doświadczony reżyser rozumiałby natychmiast, że gwiazda bierze kokainę, która już wtedy, przed dwudziestu laty, była dość modna w Stanach. Moja gwiazda dozowała ją sobie zależnie od tego, czy scena była liryczna, czy też dramatyczna. Raz, pod koniec zdjęć, przedawkowała narkotyk i w scenie bójki z filmowym kochankiem uderzyła go z nadludzką siłą uszkadzając mu mocno tuk brwiowy. Trzeba było wzywać ambulans i policję, przeprowadzono dochodzenie, doszło do sprawy sądowej. Aktor otrzymał odszkodowanie zapłacone z ubezpieczenia od odpowiedzialności cywilnej aktorki. Najgorsze było to, że po tym nieszczęsnym incydencie została do nakręcenia odkładana na ostatni dzień zdjęciowy scena, w której miało dojść do miłosnego zbliżenia bohaterów. Przed zdjęciami na planie pojawiło się dwóch adwokatów i aktorzy za ich pośrednictwem pertraktowali, kto kogo dotknie i w jaki sposób. Ja nie miałem nic do powiedzenia poza tym, że musiałem nalegać, aby wszystko działa się z profilu, bo mój niemiecki amant miał na jednym oku opatrunek. Dziś, po latach, uważam, że wyszła z tego jedna z bardziej namiętnych scen miłosnych, jakie kiedykolwiek kręciłem w moich filmach. Aktorka zdobyła jakąś nagrodę (bodajże w Teheranie). Film miał swój skromny sukces: kupiło go wiele krajów (był zresztą koprodukowany z Niemcami), krążył po całej Europie i krajach anglojęzycznych. W wiele lat później, kiedy byłem w Kenii, rozpoznano mnie właśnie po tym jedynym filmie. Podobnie w Nowej Zelandii. W Polsce początkowo nie został zakwalifikowany do rozpowszechniania. Komisja zakupów była ponoć podzielona – niektórzy z moich wątpliwych przyjaciół twierdzili, że nie należy pokazywać, iż polscy artyści za granicą robią takie komercyjne filmy, inni (w tym pewien partyjny poeta) twierdzili, że właśnie należy je pokazać, aby skompromitować fałszywe autorytety. Do zakupu doszło dopiero w dwadzieścia

lat później i o ironio – film trafił do Polski na ekrany kin studyjnych w programie dla klubów filmowych. W telewizji pokazano go w dobrej porze, podczas gdy inne moje filmy krążą około północy. To, co było takie komercyjne, okazało się dzisiaj artystyczne – można nawet powiedzieć: problemowe – i film doczekał się paru poważnych recenzji i analiz. Tak więc zmieniają się standardy, podobnie jak zmieniają się czasy.

Czy żałuję, że nakręciłem „Morderstwo w Catamount”? Nie. Raczej jestem z niego dumny. Zrobiłem ten film zaraz po „Iluminacji” i miałem wielkie pragnienie dotarcia do szerokiej publiczności z jednoczesnym pozostaniem sobą. I to chyba mi się udało.

Miałem potem wiele propozycji nieco podobnych „B pictures” i mogłem je odrzucić bez żalu, bo dzięki tej przygodzie wiedziałem, co naprawdę lubię w mojej pracy. I nie miałem pokusy, by powtórzyć doświadczenie, w którym chyba bardziej niż kompromis ciążyła mi niewiedza. Jakże miałem na przykład ocenić pracę scenografa, który urządził dla mnie wnętrze posterunku policji, skoro był to pierwszy posterunek amerykańskiej policji, jaki widziałem w życiu? Myślę, że dziś wiem o wiele więcej o Stanach, wiele już zdążyłem w nich przeżyć. Nauczyłem się, że nie powinienem opowiadać Amerykanom historii o nich samych – takich, które sam chętnie napiszę i nakręcę na użytek Europy. Przymierzam do tego mój ulubiony model hipotetycznego Bułgara, który robi dla mnie film o Polsce – też mu od pierwszej chwili nie uwierzę.

A swoją drogą, dopiero dzisiaj sytuacja zmieniła się tak dalece, że zrobienie filmu w Ameryce jest w naszej branży najwyższym wyróżnieniem. W oczach widza prawdziwe filmy to te amerykańskie. Nie ma kontynuatorów Bergmana, Buñuela czy Felliniego; w latach dziewięćdziesiątych pojawił się zaledwie jeden Europejczyk, który bronił sensu filmu autorskiego – to Kieślowski. Był moim bliskim przyjacielem i cenię go równie mocno jako człowieka i jako artystę. To pomaga pokonać zwykłą zawiść – radość z tego, co robił, była większa niż żal, że to nie ja zrobiłem „Dekalog”, „Podwójne życie Weroniki” i „Trzy kolory”.

Winienem jeszcze słowo o mojej pierwszej aktorce – tej, która odmówiła mi grania w „Morderstwie w Catamount”. Zadzwoniła po paru miesiącach i umówiliśmy się na rozmowę. Powiedziała mi, że grania tej roli zakazał jej psycholog. W scenariuszu padało stwierdzenie, że bohaterka kiedyś była piękna, dopiero później roztyła się i zbrzydła. A moja aktorka jako młoda dziewczyna była nieładna. Debiutowała rolą córki generała Granta i kiedy po czyjejś replice wychwalającej jej urodę weszła na scenę, na widowni rozległy się śmiechy. Od tego czasu ma kompleksy, ale kryje je tak dobrze, że nie domyślałem się ani przez chwilę, iż korzysta z porad psychologa.

POLITYKA

Złatwością mogę wyznać, że nigdy nie romansowałem z marksizmem, nigdy nie wierzyłem w tę ideę i nie spodziewałem się nastania komunistycznego raju. Nie było to wszakże moją osobistą zasługą. Mój ojciec był wyzyskiwaczem i w początkach lat pięćdziesiątych wypominano mi niewłaściwe pochodzenie klasowe. A mimo to podświadomie przyjąłem wiele poglądów, które dopiero po latach rozpoznałem jako rezultat komunistycznego wychowania. Najgroźniejsze z tych błędnych przekonań jest to, że demokracja, z natury słaba, musi przegrywać w konfrontacji z dyktaturą. W konsekwencji byłem przekonany, że komunizm wygra z tak zwanym wolnym światem. Drugie głupstwo, w które skłonny byłem wierzyć, to przeświadczenie, że komunizm jest w istocie bardziej racjonalny, a więc może ekonomicznie zwyciężyć. Wolny rynek ze swą konkurencją wydał mi się dziedziną, w której tyle się marnuje, że gospodarka planowa bije go na głowę. Dopiero będąc na studiach, zacząłem rozumieć, że się mylę. Z czasem zasięg tego błędu objawił mi się w całej filozoficznej rozciągłości, zwłaszcza w odniesieniu do życia społecznego.

Pamiętam, że mój ojciec, w przedwojennym sensie lewicowy, oburzał się na to, jak traktowano robotników w latach stalinowskich. On sam wykształcił jednego ze swych majstrów na pełnoprawnego inżyniera i jako pracodawca czuł odpowiedzialność za ludzi, których zatrudniał. W realnym socjalizmie ta odpowiedzialność przeniosła się gdzieś daleko na anonimowe instytucje,

Z przedwojennego etosu przejąłem przekonanie, że każda osoba zasługuje na szacunek. Pamiętam, jakim zdumieniem napawały mnie partyjne głosy, mówiące z pogardą o prostym człowieku, jak choćby głos wspomnianego już ministra Wilhelmięgo.

Inny epizod z tego cyklu, dość niełatwy, to sprawa nagród dla ekipy za pracę przy filmie „Z dalekiego kraju”. Producent przewidział, że za sprawną pracę pośród ekipy zostanie rozdzielona spora suma w dewizach. Jako zespół producent „Tor”, korzystając z pierwszej „Solidarności”, zadaliśmy, by rozdział odbywał się oficjalnie poprzez wpłatę na konta dewizowe PKO, które mieli pootwierać nagrodzeni. Sprzeciwił się temu wydział kultury KC. Wezwano mnie na rozmowę i usłyszałem argument, że nagrody mogą dotyczyć artystów, którzy i tak mają dostęp do sklepów dewizowych, ale ze względów społeczno-wychowawczych jest niedopuszczalne, żeby podobne przywileje spadały na proletariacką część ekipy – kierowców, oświetleniowców, budowlanych czy garderobiane. Sprawa ciągnęła się aż po stan wojenny, kiedy korzystając z pobytu we Włoszech, interweniowałem u władz włoskich komunistów, grożąc, że sprawa przedostanie się do prasy. Po roku starań bonus dewizowy został w końcu wypłacony *lege artis*.

Z młodości pamiętam złowrogą przepowiednię Lenina, że kapitalizm sprzeda sznur, na którym uda się go powiesić. Jeszcze w latach sześćdziesiątych wielki ekonomista Galbraith głosił, że ekonomia sowiecka się sprawdziła. Ja sam, jak pamiętam, dopiero gdzieś w czasie wojny w Wietnamie poczułem, że ekonomicznie socjalizm definitywnie przegrywa. Gospodarka wiecznych niedoborów nie potrafiła podolać ciężarom wojny i fortyfikacjom na granicy chińskiej. W pamięci Zachodu Wietnam jest przegraną – z naszej perspektywy wydaje się to

wątpliwe. Pamiętam zażarte dyskusje, jakie toczyłem z Susan Sontag, która chwaliła reżim Ho Szi Mina. W kilkanaście lat później (już w czasach skrucy) w Cannes zapytałem ją, czy zamierza jakoś zadośćuczynić światu za głupstwa, których dokonała, czy którym dała swe poparcie. Była gotowa przyznać, że istnieje konieczność takiego działania. Przyznać się do błędu nie wystarczy. Jeśli wnukowie Niemców, którzy mają na sumieniu Oświęcim, przyjeżdżają sadzić drzewka i porządkować alejki muzeum, to może warto tę samą miarę przyjąć wobec tych, co popierali zbrodnie Stalina czy Pol Pota.

Mówię to często na Zachodzie, wywołując głosy oburzenia, bo przecież znak równości między marksizmem a ideologią hitlerowską nie jest powszechnie przyjęty, choć, strukturalnie biorąc, wątek supremacji rasy i supremacji klasy zawiera teoretyczną analogię.

Nie zdarzyło mi się poznać w życiu żadnych byłych hitlerowców, pamiętam natomiast jednego stalinowskiego zbrodniarza, który pojawiał się czasem w szkole filmowej, odwiedzając swą córkę, a naszą koleżankę. Był człowiekiem formalnie osądzonym po Październiku i choć wymierzona mu kara wydawała się kpina w obliczu popełnionych przez niego zbrodni, to muszę przyznać, że jako człowiek będący w niełasce budził zarówno litość, jak i lęk. Na Zachodzie często natomiast spotykam całkiem niewinnych wyznawców idei, która owocowała zbrodnią – są dziś zasmuceni popełnionym błędem, ale na ogół nie uznają go za winę. I są to na ogół ludzie przejęci jakąś większą sprawą, po prawdzie temperamentem bliżsi mi od pocciwych mieszczan, którym sprawy świata były zawsze stosunkowo obojętne.

Kiedy powtarzam żądanie jakiegoś zadośćuczynienia, wydaje mi się, że jestem bezzasadnie surowy. Przypomina mi się wtedy warszawski Festiwal Młodzieży z 1955 roku i te tłumy sfanatyzowanych wyznawców, widzę te oczy, zwężone w obliczu mych wątpliwości. Wtedy wolałem tych spokojnych mieszczan, ale dziś boję się wydawać sąd, który porządkowałby to wszystko.

Najboleśniej odczuwam wspomnienie spotkania, które miałem we Francji tuż po wprowadzeniu stanu wojennego. Byłem na Zachodzie i dlatego mogłem na nie przyjechać, podczas kiedy moi koledzy z kraju utknęli, a tymczasem na południu Francji odbywał się przegląd filmów polskich. Kopie filmów były już na miejscu i wydawało mi się wielką szansą pojawić się w takim miejscu i mówić o naszych sprawach. Ze Szwecji przyjechała ze mną Agnieszka Holland i przez kilka dni byliśmy gośćmi bardzo miłych organizatorów, członków partii komunistycznej. Większość imprez kulturalnych, zwłaszcza dotyczących naszej części świata, organizują we Francji komuniści. Nasi gospodarze byli sympatyczni i mili, toteż wiedzeni zwykłą ludzką intuicją rozmawialiśmy z nimi prywatnie całkiem otwarcie i ostro. Okazało się, że ich znajomość klasyków marksizmu-leninizmu była zupełnie żalosna, stąd przyszło nam wyjaśniać im, w co wierzą, co to jest centralizm demokratyczny i jaką rolę odgrywa w praktyce awangarda klasy robotniczej, czyli partia. Pamiętam, że zdumiała ich moja opowieść o tym, jak milicja ludowa zatrzymała mnie w Ursusie, kiedy przejeżdżałem samochodem koło fabryki w czasie strajków. Milicjanci podejrzewali mnie przez chwilę o kontakt z robotnikami, po czym słysząc mój sposób mówienia, dali spokój, konstatuując; „Pan, inteligent, o czym by pan z tymi robotami mówił?” A tymczasem właśnie w tamtych czasach rodził się sojusz inteligencko-robotniczy, który czynił z polskiej rzeczywistości fenomen niewyjaśnialny dla zachodnich komunistów (a dodajmy jeszcze do tego rolę Kościoła). W wyniku naszych rozmów ideologiczna postawa francuskich gospodarzy wydawała się mocno zachwiana. My ze swej strony byliśmy nieubłagani, żądając, by wyciągali wnioski praktyczne, które wcielią w życie. I rzeczywiście wyglądało na to, że oddadzą legitymacje partyjne. Tymczasem stało się inaczej.

Wróciwszy do Paryża, dowiedziałem się, że do ambasady polskiej wpłynął donos oparty na relacji z naszych rozmów. Donos był ostrzejszy w stosunku do Agnieszki, która miała za sobą publiczną wypowiedź, że generał Jaruzelski jest polską odmianą Pinocheta, co rzeczowo biorąc jest prawdziwe i Jaruzelskiemu pochlebia. Reakcja władz polskich była nieubłagana –

Agnieszka nie mogła wrócić, a ja dostałem tylko ostrzeżenie. Dotknęło mnie nie tyle to, ile fakt, że zawiodła mnie moja zwykła ludzka intuicja – rozmówcy z festiwalu nie wyglądali na donosicieli. Przekonałem się zresztą o tym, spotykając ich po paru miesiącach ponownie w Cannes. Byli wstrząśnięci moją opowieścią o donosie. Przyznali się, że po naszym wyjeździe udali się na rozmowę ze swym sekretarzem partii. Ten przekonał ich, że my z Agnieszką jesteśmy agentami opłacanymi przez CIA i dlatego mogliśmy przyjechać mimo stanu wojennego, nie wolno więc wierzyć ani jednemu naszemu słowu. Potem on właśnie przekazał wszystko polskiej ambasadzie.

Wedle reguł leninizmu ten sekretarz miał rację. Z wrogiem nie wolno dyskutować. Trzeba z nim walczyć. Tak przynajmniej uczono mnie w szkole średniej.

Z tej perspektywy jakże błahy wydaje się ostatni przejaw leninizmu, z jakim spotkałem się w połowie lat osiemdziesiątych już w kraju. Przyjechałem wtedy po kilku realizacjach na Zachodzie, a relacja złotówki i walut wymienialnych była tak rażąca, że mogłem przez chwilę czuć się bardzo zamożnym człowiekiem. I ta zamożność ciążyła mi, bo widziałem, jak moi koledzy – naukowcy czy lekarze – pracując uczciwie, zarabiali żałosne grosze. Nie wspomnę już o wielu dysydentach, którzy żyli wyłącznie ze składek i zagranicznej pomocy. Chcąc się w tej niezręcznej sytuacji jakoś znaleźć, spróbowałem zrobić coś dla miasta. Napisałem do dzielnicowego wydziału zieleni miejskiej, że chcę na mojej żoliborskiej ulicy posadzić parę drzew na własny koszt – proszę tylko o zgodę i ewentualne wskazanie, gdzie i jakie drzewa mogę posadzić. List ten wysłałem zgodnie z sugestiami pani wicemarszałek sejmu Skibniewskiej. I otrzymałem miążdzącą odpowiedź. Pisano, że to nie ja, ale wydział odpowiada za zielen w mieście, i że drzewa posadzą, jak przyjdzie pora, a mnie nic do tego. List wozilem ze sobą i z upodobaniem cytowałem na spotkaniach z zachodnią lewicą, ilustrując nim leninowską zasadę centralizmu i zdrożność wszelkich oddolnych inicjatyw. A drzewa posadziłem, nikogo więcej nie pytając. Rosną dobrze.

Kiedy wracam myślą do czasów ostatecznego rozpadu komunistycznej ułudy, przypomina mi się rozmowa, którą miałem w Moskwie pod koniec lat siedemdziesiątych z wysokim funkcjonariuszem rosyjskiego KC. Prywatnie przyznał on rację moim argumentom, że kraje naszego bloku przegrały wyścig technologiczny z Zachodem. I podał do tego oryginalną glosę: Otóż, jego zdaniem, przegrana ta wiąże się z Polską. To polski upór i drobnomieszczański nacjonalizm sprawiły, że w roku 1920 rewolucja październikowa nie połączyła się z niemiecką i nie objęła całej zachodniej Europy aż po Hiszpanię. A taka szansa była. Wtedy rozwój świata potoczyłby się inaczej. Komunistyczna Europa nie dałaby sobie narzucić tych kolein losu, które dziś narzuca Zachód. Ileż wynalazków technicznych jest wynikiem obcej filozofii życia. Choćby taki samochód osobowy czy telefon. Zamiast nich można by rozwinąć środki komunikacji zbiorowej i te, oparte na myśli technicznej Europy, byłyby wiodące. Tak więc niepowodzeniom systemu szczególnie winni są Polacy.

Z konkurencją wielkich technologii zetknąłem się przez chwilę, jeżdżąc kilkakrotnie z mymi filmami do Nowosybirsk. Po raz pierwszy byłem tam ze swoją „Strukturą kryształu” i do dziś pamiętam zdumiewającą dyskusję, jaka toczyła się po projekcji. Naukowcy zebrani na sali wyłapywali w moim filmie wszystkie myśli, które jako twórca chciałem za jego pośrednictwem przekazać, i co więcej, umieli je skomentować. Mój niepraktyczny bohater, pracujący na małej stacji meteorologicznej, był w ich rozumieniu człowiekiem, któremu możemy wszyscy zawdzięczać więcej niż temu, który rozwija naukę. Rozwija on bowiem ducha i swoimi osiągnięciami dzieli się z otoczeniem. Do niego każdy z nas uda się po pociechę, kiedy w życiu coś się załamie. Jego bezinteresowna służba jest ważniejsza niż wiele bezwolnych badań.

Przy takim odczytaniu filmu mogłem łatwo wejść w środowisko „Akademgorodka”. Przyjęty jako fizyk, który zajmuje się filmem, miałem dostęp do wielu koryfeuszy nauki, ludzi, którzy tworzyli rosyjski program kosmiczny. I usłyszałem od nich o czymś niesłycha-

nym. Otóż w Nowosybirsku prowadzono nieustanną obserwację wydawnictw naukowych ze Stanów i Europy Zachodniej. Śledzono, kiedy jakaś dziedzina badań zostaje utajniona, czyli nagle znika z publikacji. Wtedy dawano sygnał, że ta dziedzina ma jakieś zastosowanie wojskowe. I następowały badania. Cała ta działalność nie była bynajmniej szpiegostwem, można by ją określić raczej jako biały wywiad, a musieli ją prowadzić naukowcy, bo trudno sobie wyobrazić tak wielką rzeszę specjalistów pracujących w tajnych służbach. Opowieści o wzajemnych grach i podchodach, stosowanych przez obie strony, zadziwiły mnie wówczas. Sam pamiętam, jak prezydent Kennedy opowiadał o skonstruowaniu „czystej” broni atomowej. Informował o tym w chwili, kiedy załamała się ponoć jakaś droga rozwoju tej broni i dopiero w dwadzieścia lat później ogłoszono powstanie broni neutronowej. Tyle samo tajemniczych informacji otacza „wojny gwiazdne” (niezależnie od tego, czy były blefem, czy nie). Choć nie wierzę w spiskową teorię dziejów, to przypuszczam, że nader fascynujące są zmagania technologii, na których prawie nikt się nie zna – w każdym razie na pewno nie politycy, nie ekonomiści i nie opinia publiczna.

W perspektywie naszych głupich złudzeń przez długie lata wydawało mi się, że komunizm może prześcignąć kapitalizm dzięki temu, że jest w stanie skoncentrować środki i skupić je na jednym celu. Przecież logiczne wydaje się wybudowanie jednej wydajnej fabryki zamiast trzech, które będą ze sobą konkurować, a w końcu dwie z nich zbankrutują. Na pozór byłoby to marnotrawstwo, podczas gdy naprawdę jest zupełnie przeciwnie. To planowany przemysł marnotrawił przez tyle lat ludzką pracę! Podobnie demokracja wydaje się bezbronna wobec oświeconej dyktatury – konieczność przekonywania wyborców, walki parlamentarnej powodują utratę sił na to, co może jednym gestem postanowić autorytarna władza. A jednak jest przeciwnie. W tym przekonywaniu i uzgadnianiu rodzą się lepsze decyzje.

Mimo że to wszystko wydawało się już dawno takie proste, ludziom mego pokolenia do dzisiaj z trudem przychodzi rozróżnić wartość, którą mają jakieś dobra materialne, od ceny, którą można za nie uzyskać. Nasza prywatyzacja rozbija się bez przerwy o ten błąd myślowy, odziedziczony po komunizmie.

Wciąż trudno dostępny jest dla mego pokolenia cały zestaw pojęć związanych z demokracją. Sam zaledwie kilkanaście lat temu, w czasie strajków studenckich za pierwszej „Solidarności”, po raz pierwszy sformułowałem na własny użytek prostą myśl, że polityczne różnice nie mają nic wspólnego z etyką: można w najlepszej wierze być pravicowym lub lewicowym, optować za wyższym czy niższym podatkiem, większą czy mniejszą interwencją państwa, większą czy mniejszą opieką społeczną i robić to z pobudek moralnie najszlachetniejszych, mając na uwadze dobro innych ludzi. To zupełnie to samo, co różnica zdań dwóch lekarzy, którzy stawiają odmienną diagnozę i proponują odmienne leczenie w tym samym szczytnym celu. Demokracja zakłada, że o rozwiązaniach politycznych będziemy myśleć racjonalnie, bez niepotrzebnych emocji (czyż nie należy wystrzegać się rozemocjonowanych lekarzy?). Tymczasem po komunizmie pozostało nam przekonanie, że w polityce toczy się walka dobrego ze złym, uczciwego z nieuczciwym, samolubstwa z altruizmem, co jest oczywistą nieprawdą – dobrzy i źli ludzie stoją po obu stronach barykad, a samych stron najczęściej jest o wiele więcej niż dwie, zależnie od sprawy, którą w danej chwili rozważamy. Ta wielość również nie godzi się z naszym manicheistycznym doświadczeniem – jeżeli w dawnym świecie byli tylko dobrzy i źli, to ze złymi nie należało się sprzymierzać w żadnej sprawie. Stąd też płacenie za bilet w tramwaju na rzecz niesprawiedliwej władzy było w tamtych czasach moralnie podważalne, a dziś nie jest.

Kiedy w pierwszych miesiącach rządów Tadeusza Mazowieckiego nasza koleżanka, Joanna Szczepkowska, powiedziała nagle w telewizji, że komunizm właśnie się skończył, byliśmy przez chwilę olśnieni prawdą zawartą w tym sformułowaniu. Niewiele później inny z moich kolegów i przyjaciół, Krzysztof Kieślowski, stwierdził, że to straszliwa nieprawda: „Komunizm dalej żyje w głębi naszych serc”. Fakt, że nikt nie widział trupa. I fakt, że wyzwaliśmy się ze

zniewolenia powoli, małymi krokami. Ale na koniec muszę napisać z optymizmem, że wprawdzie dla nas, artystów, przychodzą cięższe czasy, bo nie przemawiamy już „zamiast”, nie mówimy w niczym imieniu, tak jak dawniej, tylko za siebie, ale jednak jest nam dziś lepiej, bo przemawiamy szczerze. Z upodobaniem powtarzam metaforę, którą stworzył w swoim czasie kardynał Manili, Sin – bohater wyzwolenia swego kraju spod dyktatury Marcosa. Zapytany w Rzymie na konferencji prasowej, jak się czuje w roli przywódcy triumfującego Kościoła, odparł, że może się czuć jak ten osioł, na którym Chrystus wjeżdżał do Jerozolimy. Osioł też myślał, że te oklaski i gałazki palmowe to dla niego.

W styczniu osiemdziesiątego pierwszego roku zostałem zaproszony do jury festiwalu w Manili. Mój świeży wówczas film „Z dalekiego kraju” miał być wyświetlany poza konkursem w ramach specjalnego galowego pokazu.

Pojechałem do Manili świadom, że biorę udział w rządowym festiwalu nieuczciwego reżimu. Mam na swoje usprawiedliwienie towarzystwo, w jakim się znalazłem: przewodniczącym jury był Satyajit Ray, razem ze mną zasiadał nieposzlakowanie uczciwy lewicowy krytyk z londyńskiego „Timesa”, David Robinson. Miałem poza tym świadomość, że nie cieszył nas bojkot polskich wydarzeń kulturalnych ze strony artystów Zachodu, cieszyło natomiast, kiedy ci artyści zachowywali się godnie, nie identyfikując kultury ze złą władzą.

Na Filipinach nie było to łatwe. Pani Marcos pośpiesznie wznosiła faraonński pałac, by zdążyć na festiwal. Podobno z racji pośpiechu zawalił się strop, grzebiąc kilkunastu robotników. Ruiny zalano betonem, tak więc siedząc na sali, mieliśmy świadomość, że pod nami leżą niepochowani ludzie.

Takie opowieści snuli opozycyjni filmowcy filipińscy. Ich filmy nie zostały dopuszczone do festiwalu, a nam, członkom jury, przydzielono oficerów ochrony z niejasnym zadaniem pilnowania, by się nam nic złego nie stało; wiadomo, że chodziło także o to, byśmy nie kontaktowali się, z kim nie należy. Oficerowie byli młodzi i z mojej perspektywy socjalistycznego doświadczenia rozbijając naiwni. Z jednym z nich w lesie, w czasie spaceru, odbyłem turniej strzelniczy – mierzyliśmy z jego pistoletu do kartki przypiętej na drzewie. Jako flegmatyk strzelam celnie i zyskałem w oczach mego opiekuna ogromny szacunek. Wykorzystałem to, umykając mu co dzień na zakazane spotkania na uniwersytecie i u wspomnianego kardynała Sina. Ucieczki były dziecinnie proste. Mój opiekun w czasie sjeisty siadywał pod drzwiami mego apartamentu, ja umawiałem się z sąsiadem i przechodziłem przez balkon do jego pokoju, po czym za plecami mego drzemiącego opiekuna opuszczałem hotel i taksówką jechałem na spotkanie. System opieki nad cudzoziemcami był tak niedoskonały, że nigdy nie miałem wrażenia, bym w mieście był śledzony. Mego opiekuna oficera polubiłem na tyle, że wyjeżdżając, chciałem mu zrobić prezent. Był niemal mojego wzrostu, pomyślałem więc, by dać mu prawie nową marynarkę przyzwoitej marki, jako że spodnie od tego garnituru podarłem w czasie jakiejś eskapady. Marynarka była już zapakowana, kiedy w chwili rozstania mój oficer przyznał się, że ma do mnie prośbę. Z Manili miałem jechać do Niemiec, a on właśnie kupił nowego mercedesa i nie może się doczekać na jakąś część zamienną, która ma przyjść ze Stuttgartu – dat mi telefon i poprosił, żebym zadzwonił w tej sprawie. Zrozumiałem, że pomysł mego prezentu był zupełnie chybiony i to raczej ja mógłbym się spodziewać, że mój oficer mnie obdaruje, jako że przewyższał mnie majątkiem.

Spotkania z państwem Marcos były niezwykle częste – w trakcie festiwalu prawie co dzień przyjeżdżał oficer z pałacu z zaproszeniem na kolację w towarzystwie Imeldy i jej gości. Czasem bywał także sam prezydent. Nie sposób było odmawiać, choć przyjęcie zaproszenia nie było wolne od ryzyka. Pół biedy, gdy kolacja miała się odbyć w pałacu, ale nieraz pani Marcos jeździła z gośćmi bez uprzedzenia do różnych świetnych restauracji w mieście. Kiedy wchodziła, publiczność wstawała od stolików i grano hymn narodowy, po czym pod koniec wieczoru piękna Imelda brała mikrofon i śpiewała dla całej sali popularne przeboje – miała

świetny głos i mały repertuar, ale zachwyty podwładnych był niezmienny (trzeba dodać, że oni słyszeli te przeboje tylko raz, a niektórzy z nas, jurorów, co wieczór).

Kolacje na mieście dlatego były niebezpieczne, że podczas nich groziło nam wszystkim otrucie. Na Marcosów bez przerwy dokonywano zamachów i życzliwy mi ambasador Włoch radził przy pierwszym spotkaniu, bym nigdy nie zamawiał tego, co zamawia pani Marcos, i żebym nie pił wody przy stole, bo może być zatruta. Pilnowałem się, lecz pani Marcos rychło spostrzegła moje zabiegi i głośno zrobiła uwagę, że Polacy słyną z odwagi, a ja widać się boję. Odparłem, że jeśli mam zginąć, to chciałbym zginąć za swoją ojczyznę, nie za cudzą, i zapytałem, czemu grożą jej te zamachy. Odparła zręcznie, że ułamek procentu sfrustrowanych opozycjonistów sięga po takie środki, bo poza tym i jej mąż, i ona, wybrani demokratycznie, cieszą się miłością swego ludu. Trudno zaatakować ten argument. Rad nierad ciągnąłem temat zamachów i wtedy Imelda z wielką dozą autentyzmu opowiedziała mi, że tylko kilka razy zdała sobie sprawę, że może zginąć – w wielu zamachach nie zdążyła nawet zauważyć, co się dzieje. Tak było podczas wybuchów bomb czy w strzelaninie na ulicy. Poczowała natomiast bliskość śmierci, kiedy zaatakował ją mieczem jeden z członków jej własnej straży. Pamiętała wzniesione ostrze, wolny ruch, cios w rękę, po którym straciła czucie w dłoni, bo ostrze przecięło jeden z nerwów (tu pokazała nam blizny). W tle, jak opowiadała, inny z jej ochroniarzy mierzył w zamachowca, ale ona była wciąż na linii strzału, więc ochroniarz nie strzelał, a zamachowiec podniósł szablę i ciał po raz drugi. Nie wiem, jak to się stało, że przeżyła. Rozumiem, że była świadoma tego, iż jej życie wisi na włosku. I przypuszczam, że była szczerą, mówiąc, że wierzy, iż naród ją kocha, a ona służy ojczyźnie.

Rozum ludzki tak łatwo przyjmuje wszelkie usprawiedliwienia, władza przesłania sumienie, rozum umie wszystko wytłumaczyć. Nie wierzę, żeby z tego wynikała teza o banalności zła – na pewno patrząc z bliska, można wyśledzić, kiedy samozakłamanie się obnaża, a zło staje się zupełnie świadome. W dyktaturze jest moment, kiedy wydaje się rozkaz, żeby kogoś z przeciwników pobić czy choćby postraszyć, a najczęściej pozbawić życia. Czy mam wierzyć, że generał Jaruzelski nic nie wiedział o zabiciu Popiełuszki, a Gierek o śmierci Pyjasa? Jestem pewien, że prezydentostwo Filipin mieli też za sobą takie chwile, ale przeżywali je bez świadków, a ja, stojąc z boku, nie umiałem zakłopotać ich żadnym pytaniem. Postarałem się tylko, żeby werdykt jury wskazał na niedopuszczenie do konkursu filmów filipińskich dysydentów (choć po prawdzie widziałem te niedopuszczone filmy i wydaje mi się, że były częściej erotyczne niż wolnościowe).

Dyrektor festiwalu odmówił publicznego odczytania tego passusu, na co część jury, ze mną włącznie, odmówiła udziału w ceremonii rozdania nagród. Przetarg trwał do ostatniej minuty – mimo transmisji telewizyjnej „na żywo” opóźnienie było całkiem spore i wreszcie sama pani Marcos pozwoliła, by werdykt odczytano w całości, po czym we własnym przemówieniu przyznała, że popełniono pewne błędy.

To właśnie jest ten punkt, który zawsze przyprawiał mnie o rozpacz: że władza jest zdolna krytycznie patrzeć na siebie tak długo, jak długo trzyma mocno władzę. I w ten sposób wytrąca przeciwnikom broń z ręki.

Przeżyłem to bardzo jaskrawo w ostatnich miesiącach władzy Gierka. Sekretarz KC Łukaszewicz, chcąc poprawić swoje notowania, postanowił „oswoić” część artystów i zaczął nas zapraszać na rozmowy, w których zachęcał, by swobodnie wypowiadać pretensje wobec władzy. Szykowałem się do tej rozmowy świadom, że od mojego rozmówcy zależy wiele elementów związanych z moją pracą – może mi zabrać paszport i może też nie dać mi pracować w kraju. Wiedziałem też, po co jest mu ta rozmowa potrzebna – chciał móc powiedzieć, że na koniec „żeśmy się porozumieli”. I dlatego na każdy mój zarzut wobec władzy kiwał głową i twierdził, że władza też się martwi, że tak wiele rzeczy kuleje. Że szaleje korupcja. Że niekompetentni ludzie są na stanowiskach. Że jest zapaść ekonomiczna. Wystrzelałem większość argumentów, a sekretarz notował i się zgadzał. Musiałem wreszcie strzelić z największej ar-

maty. Powiedziałem, że mam za złe władzy to, że nie broni mego interesu narodowego wobec wschodniego sąsiada. A na to sekretarz ze zmrużonymi oczyma zapytał: „A co pan może o tym wiedzieć? Czy był pan przy naszych rozmowach?” I rzeczywiście, mój argument był chybiony – nie wiemy, na ile polska władza kierowała się serwilizmem i strachem, a gdzie było pole do nacisku. Nie wiemy, czy można się było sprzeciwić i nie wprowadzać stanu wojennego. Przypuszczam, że historycy powiedzą kiedyś, że tak, można było, ale stan świadomości ludzi, sterroryzowanych strachem, zapewne na to nie pozwalał. Czy subiektywnie są oni winni? Nie wierzę, by ktoś poznał odpowiedź przed nadejściem Sądu Ostatecznego.

Kończąc ten rozdział przed paru laty, przypuszczałem, że moje spotkania z marksizmem pozostającym u władzy są już zamkniętym rozdziałem. Los tymczasem spletał mi figła.

Z filmem według sztuki Papieża „Brat naszego Boga” zostałem zaproszony w 1998 roku jako gość honorowy na festiwal filmowy do Kerali. Stan Kerala leży na południu Indii, jest tradycyjnie rządzony przez ortodoksyjnych komunistów i żyje w nim największy w Indiach odsetek chrześcijan. Stanowią jedną czwartą blisko trzydziestomilionowej ludności. Już na lotnisku starałem się jakoś łagodnie uświadomić dziennikarzom moje przekonanie, że chrześcijaństwo jest propozycją wiecznie aktualną, a marksizm był wielkim rozdziałem w ostatnich dwóch stuleciach, ale się już wyczerpał i nie wierzę, by mógł być jeszcze ważnym źródłem inspiracji dla ludzkości. Parę godzin po moim przyjeździe nastąpiła oficjalna uroczystość otwarcia festiwalu. W największym kinie w stolicy Kerali, Triwandum, zasiadłem w fotelu na scenie, zawieszono mi na szyi tradycyjny wieniec z kwiatów, po czym wystąpił premier stanu z przemówieniem opartym na idei, że zgodnie z nauką Lenina film jest dla nas najważniejszą ze sztuk. Następnie wygłosił jakiś tajemniczy akapit w języku lokalnym (reszta przemówienia była po angielsku); po atmosferze na sali zorientowałem się, że premier mówi o mnie, ale nie mając tłumaczenia, zlekceważyłem ten fragment. Na zakończenie podziękowałem w paru słowach za doznany zaszczyt zaproszenia w roli gościa honorowego i ponarzekałem na globalizację, która nie martwi mnie wtedy, gdy dotyczy przemysłu i handlu (bo w końcu mogę wszędzie korzystać z tej samej pasty do zębów czy tej samej marki samochodu), martwi mnie natomiast, gdy kultura traci swój lokalny charakter, uniwersalizm zaś staje się dyktatem rynku, a nie wyrazem wartości, które mają powszechny rezonans.

Moje przemówienie przyjęto bardzo życzliwie, ale po zejściu ze sceny dowiedziałem się, że chwilę wcześniej premier stanu, mówiąc w ojczystym języku, zapytał retorycznie, skąd przybył gość honorowy, i wymienił dwie możliwości: jedną była piękna Polska w rękach robotników i chłopów, drugą Polska przygnieciona walcem kapitalistycznego wyzysku. Pierwszej mieli przewodzić tacy ludzie jak Gomułka i Gierek, drugiej – jacyś amerykańscy agenci w rodzaju prezydenta Wałęsy.

Nie rozumiejąc tej alternatywy, nie miałem szansy powiedzieć, z którą Polską się utożsamiam, ale mimo to w trakcie otwarcia festiwalu zostałem zaproszony (a lepiej powiedzieć – wyzwany) na publiczną debatę z udziałem byłego członka Kominternu, blisko osiemdziesięcioletniego sekretarza miejscowego komitetu centralnego. Debatę miała się odbyć publicznie, pod gołym niebem, w prawie czterdziestostopniowym upale. Nie mogłem, rzecz jasna, odmówić i dwa dni później stanąłem do słownego pojedynku na oczach tysiącosobowego tłumu (w Indiach łatwo o dużą publiczność).

Debatując z członkiem Kominternu, zdałem sobie niespodziewanie sprawę, że całe moje doświadczenie wyniesione z lat komunizmu wiąże się tylko z obroną. Każdy, kto uczestniczył w owych latach w życiu publicznym, uczył się różnych wybiegów, sztuki nieodpowiadania na pytania, brakło nam natomiast praktyki w ataku – i tu okazałem się bezradny. Na wstępie mój antagonistą napiętnował wypowiedź z lotniska, w której zaznaczyłem, że uważam marksizm za teorię wyczerpaną, i podsumowałem tę myśl, mówiąc, że zamiast głosić takie opinie, lepiej, żebym się wziął do nauki i postudiował klasyków marksizmu. Próbowałem uprzejmie replikować, że skoro rozmówca uważa, iż nie jestem dość godnym (czyli dość wykształconym)

uczestnikiem publicznej debaty, to po co mnie na nią zaprasza, narażając przybyłych na prawdopodobną stratę czasu. Mój oponent, niczym nie zrażony, odpowiedział, że nie jest to strata czasu, bo wszyscy obecni się przekonają, że ignorancja nie popłaca. Dotknięty do żywego, przebiegłem w myśli te lata, kiedy na różnych studiach musiałem zaliczać marksizm, i przypomniało mi się, że kiedyś oblałem kolokwium z Engelsa, więc bez namysłu zaproponowałem, żebyśmy się wzajemnie przeegzaminowali, i zapytałem, o czym jest „Anty-Dühring”. Członek Kominternu machnął ręką i powiedział, że nie wystarczy znać klasyków, trzeba ich jeszcze rozumieć, i zarzucił mi, że nie pojmuję, iż chrześcijaństwo jest narzędziem imperializmu i kolonializmu służącym do zniewalania narodów, marksizm zaś jest nauką teorią wyzwolenia. Dalej poszły inne argumenty, jak na przykład ten, że Polska słynie głównie z antysemityzmu, ponieważ jest chrześcijańska i polscy biskupi pomagali wysyłać Żydów do gazu, a samo słowo „pogrom” pochodzi od słowa „Polska”. Próbowałem przerwać ten stek bredni; wezwałem obecnego na placu Rosjanina, by powiedział, od czego pochodzi słowo „pogrom”, ale te argumenty okazały się nieefektywne. Zaproponowałem, by odejść od teoretycznych rozważań i spojrzeć na sprawę empirycznie. Przecież komunizm upada.

– Gdzie? – zapytał zdziwiony ideolog.

– No, chociażby w Rosji! – odparłem.

Ideolog roześmiał się z politowaniem i powiedział, że to, co mówię, to imperialistyczna propaganda, i wyjaśnił rzecz szczegółowo, powołując się na swoją osobistą przyjaźń z człowiekiem, którego uważa za najwybitniejszego męża stanu naszego stulecia. Chodziło o Józefa Stalina. Otóż Stalin – zdaniem ideologa – miał genialną intuicję wyczuwania zdrajców. Intuicyjnie potrafił rozpoznać Judasza – wyjaśnił kominternowiec według klucza chrześcijańskiego – i dlatego musiał tak wielu ludzi pozbawić życia, bo imperialiści nieustannie nasyłali na niego swoich agentów. Później natomiast, za Breżniewa, zdarzył się taki wypadek, że stary przywódca nie zauważył, iż podstawiono mu agenta, który się nazywa Gorbaczow, i ten agent na chwilę próbował przechwycić władzę. Ale biegu historii nie da się zatrzymać – Gorbaczow odszedł, a Rosjanie nadal głosują na komunistów i ci powrócą do władzy. Lenin słusznie przewidywał, że czasem przyjdzie cofnąć się o jeden krok tylko po to, by zrobić dwa kroki do przodu.

Relacjonuję te wywody, bo zdumienie nie pozwalało mi znaleźć żadnych racjonalnych argumentów, aby walczyć z jawnym idiotyzmem w kraju, który ma dostęp do telewizji satelitarnej, do prasy i Internetu. Mój rozmówca po mistrzowsku zmieniał płaszczyznę rozmowy – od trywialnej demagogii jednym ruchem przechodził do subtelności. W pewnej chwili na przykład wytknął mi niekonsekwencję, mówiąc, że skoro jako były fizyk przyznają się do chrześcijaństwa, zaprzeczam świadectwu rozumu, bo przecież Biblia jest pełna sprzeczności: w jednym rozdziale Chrystus wypędza przekupniów ze świątyni, w innym zaś każe bitemu nadstawiać drugi policzek. Ktoś z publiczności pospieszył mi z pomocą, cytując sanskryckie przysłowie, że mądrość zaczyna się tam właśnie, gdzie kończy się rozum, i żadna mądrość nie może się wyrazić inaczej niż poprzez zespół zdań na pozór sprzecznych, lecz spójnych wewnętrznie. Inaczej – dodał mój obrońca – mądrość można by zawrzeć w depeszy, a przecież wiadomo, że nie można tego zrobić. Tuż obok padły zarzuty o inkulturację chrześcijaństwa i o to, że bez tradycji judejskiej i greckiej Ewangelia nie ma żadnego znaczenia, a tymczasem oni, Hindusi, widzą świat zupełnie inaczej i nie zamierzają studiować filozofii Żydów i Greków, ponieważ mają własną, a tej nie da się pogodzić z chrześcijaństwem.

Sympatyczny biskup Triwandrum żalił mi się, że podobne napaści trwają już od bardzo wielu lat i chrześcijanie wolą unikać debaty, bo demagogia ich przytłacza. Przed wyjazdem przeżyłem wizytę imama muzułmanów, który przyszedł mi pogratulować, że odważyłem się publicznie wdać w debatę. Jej wynik w moim odczuciu pozostał nierozstrzygnięty, ale sympatię mieszkańców odczułem po mojej stronie, kiedy agresywny ideolog, zarzucając mi, że chrześcijaństwo jest źródłem nietolerancji, usłyszał ode mnie odpowiedź, że marksizm też ma

w tej materii jakieś grzechy – w postaci gułagów. Ideolog wzruszył ramionami, twierdząc, że gułagi były wyrazem socjalistycznego humanizmu, natomiast to, że oni dziś w Kerali zapraszają mnie jako gościa – to jest właśnie dowód tolerancji. Odparłem na to, że byłem już kilkadziesiąt razy w Indiach i nikt dotąd nie uważał, że zaproszenie mnie jest aktem tolerancji, i w tej chwili w uczuciach tłumu zagrała indyjska gościnność. Ideolog został lekko wygwizdany, a nazajutrz prasa doniosła, że posunął się za daleko.

PRZYGODA Z PAPIEŻEM

Napisano o niej dwie książki: producent Giacomo Pezzali dwukrotnie wydał swe wspomnienia „Polska – ostatni klaps”, a Tadeusz Sobolewski napisał znakomity tekst „Laik w Świątyni”, z którego tylko fragmenty doczekały się druku (spory rozdział znalazł się w tomie poświęconym jubileuszowi profesora Aleksandra Jackiewicza). Chcę uniknąć pisania autobiografii, ale jak tu pominąć tę przygodę, która w pewnym wymiarze już nigdy nie będzie miała sobie równej. Pamiętam, jak wychodząc z Castel Gandolfo po projekcji filmu dla Papieża, powiedziałem właśnie to zdanie: „Taka przygoda zdarza się tylko raz w życiu – to się po prostu już nie może powtórzyć”.

Na dziesiątkach spotkań autorskich odpowiadałem na setki pytań dotyczących filmu o Papieżu.

Wedle statystyk obejrzało go więcej widzów aniżeli wszystkie pozostałe moje filmy razem wzięte, a przecież nie był on dziełem przełomowym – nie był nawet wybitny (choć nie mnie sądzić moje filmy). Był natomiast jednym z niewielu utworów powstałych na zamówienie i może z tej perspektywy warto dziś na niego spojrzeć.

Jak wygląda artysta najemny? Kiedy tworzy się na zamówienie? Czy to etyczne, czy wolno się do tego przyznać?

Żeby odtworzyć perspektywę, w jakiej to wtedy przeżywałem, muszę się cofnąć do roku siedemdziesiątego dziewiątego. Skończyłem właśnie zdjęcia do filmu „Drogi pośród nocy” (wtedy nazywał się jeszcze ładniej: „Preludium deszczowe”) i pisałem scenariusz do „Constansu” i „Kontraktu”. Była późna wiosna. Pamiętam, że siedziałem przy stole przy otwartym oknie mieszkania moich rodziców naprzeciw dworca Warszawa-Śródmieście i patrzyłem na podwórko studnię, w którym w ogóle nie było widać nieba, chyba że spojrzano się zupełnie pionowo do góry. I wtedy zadzwonił telefon. Jak w bajce: telefon z Hollywood z pytaniem, czy jestem gotów zrobić film o Janie Pawle II. Powiedziałem, że nie rozumiem, po co miałby taki film powstać: Jan Paweł II rozpoczynał właśnie swój pontyfikat i film fabularny o żyjącej postaci wydawał mi się czymś absurdalnym. Głos w słuchawce – producent, którego nazwisko widziałem w czołówce filmu Zeffirellego, „Jezus z Nazaretu” – zlekceważył moje zastrzeżenia:

– Czy ma pan czas, żeby taki film zrobić?

Jako człowiek wolny uważałem, że sam dysponuję swoim czasem. Filmy w Polsce robiłem w takim rytmie, jaki w sposób naturalny wynikał z moich upodobań – zazwyczaj jeden rocznie, zwykle jesienią czy zimą (mało filmów robiłem latem). Nie chodziło więc o czas, tylko o sens przedsięwzięcia.

Nie czekając na odpowiedź, producent zapytał, czy mogę przyjechać na rozmowy do Rzymu. Odpowiedziałem szczerze i uczciwie, że bardzo lubię podróże i chętnie przyjadę po to, by mu wytłumaczyć, że taki film nie ma sensu. Zgodził się mimo to mnie zaprosić i przez Film Polski wysłał zaproszenie i bilet. W zaproszeniu nie wymienił tematu filmu, bo wiedziałem, że w takim wypadku nawet zgoda na mój wyjazd będzie tematem debaty w wydziale kultury KC (każdy wyjazd służbowy musiał przecież mieć wtedy aprobatę władzy).

Przez jakiś przedziwny zbieg okoliczności mój odlot z Warszawy wypadł ściśle w tym samym dniu, co przyjazd Papieża z pierwszą pielgrzymką do Polski. Zostałem zaproszony do komitetu powitalnego i z torbą podrózną wyczekiwałem na płycie lotniska na przylot boeinga 727 Alitalii. Podczas oczekiwania wraz z biskupami i nie tak licznymi jeszcze postaciami życia publicznego robiliśmy sobie zdjęcia (czego zwykle na lotnisku zabraniał surowy przepis). Wiele lat później rozpoznałem na nich wydatne uszy ówczesnego biskupa Olsztyna, a dzisiejszego kardynała Glempa.

Papieża znałem wtedy słabiutko – raz czy dwa razy spotkałem go w Krakowie u państwa Vetulanich (z nieżyjącym dziś Jankiem studiowałem razem filozofię), później jako student szkoły filmowej szukałem jego pomocy w rozwiązywaniu trudności ze zdjęciami do „Śmierci prowincjała”, które kręciłem w Tyńcu. Kiedy dowiedziałem się o wyborze kardynała Wojtyły na papieża, poczułem żal, że straciłem szansę poznania bliżej człowieka, który zapewne przejdzie do historii. Jak się jednak okazało – zyskałem taką szansę. Stało się to właśnie wtedy, kiedy w warszawskim mieszkaniu rodziców zadzwonił telefon z Hollywood.

W Rzymie na pierwszym spotkaniu poznałem Vincenzo la Bella, tego, który dzwonił z Hollywood i był jednym z niewielu ludzi urodzonych jako obywatel Watykanu. Jego ojciec był zawodowym lektykarzem i nosił na swoich ramionach Benedykta, dwóch Piusów i Jana, po czym za papieża Pawła zmieniono ceremoniał i usunięto lektykę, a sędziwy ojciec producenta odszedł na emeryturę. Drugim ze spotkanych panów był włoski producent Pezzali, a trzecim – inspirator projektu, wzięty katolicki pisarz Diego Fabbri, autor sztuki „Proces Jezusa”, przypominający może swoją pozycją literacką Jerzego Zawieyskiego.

Zgodnie z zapowiedzią starałem się wytłumaczyć, dlaczego moim zdaniem zrobienie filmowej biografii żyjącego człowieka jest czymś śmiesznym i zupełnie niedorzecznym – jakże aktor ma grać postać, którą „w oryginale” każdy może sam obejrzeć w telewizji. Wydawało mi się oczywiste, że sam pomysł był od początku chybiony. Producenci tłumaczyli mi, że tak nie jest, bo skoro mamy do czynienia z widocznym zainteresowaniem inwestorów, to znaczy, że taki film musi powstać. Co więcej, dotarło do mnie, że jestem jedynym polskim kandydatem do reżyserii i jeżeli odmówię, to film i tak powstanie, tyle że nakręci go Anglik czy Amerykanin.

Wtedy właśnie po raz pierwszy stanął przede mną w tak bardzo jaskrawej postaci problem obowiązku czy powinności artysty. Byłem przekonany, że nie mogę wypowiedzieć się w zadaniu, które ze wszystkich stron mnie ogranicza – co innego kręcić film biograficzny o postaci, której nie ma wśród żyjących, czy opowiedzieć o jakimś fikcyjnym papieżu. (Tak jak to się stało w filmie „Buty rybaka” – „Shoes of the Fisherman”). Wobec żywego człowieka obowiązuje mnie prawo poszanowania jego prywatności, a więc nie mogę opowiadać o tym wszystkim, co jest bez wątpienia dla widza najciekawsze – o osobistych dylematach, o cierpieniu, o sukcesach i porażkach. Jednym słowem; nie mogę wkraczać w sferę ocen, bo albo stworzę hagiografię, czyli coś na kształt żywotu świętego za życia (a to będzie w wielkim stopniu nietaktowne), albo wdam się w polemikę czy osąd, co też w danej sytuacji nie ma sensu.

Wydawało mi się, że z punktu widzenia artysty wszystko, co robię, skazane jest na niepowodzenie (do dziś sędzę, że do pewnego stopnia miałem rację), i pamiętam zaskakujące słowa, chyba Diega Fabbri, który rozwiał moje wątpliwości, mówiąc:

– Niech pan się nie martwi, że ten film nie będzie bardzo dobry. On ma być jedynie pożyteczny.

Te słowa naprowadziły mnie na trop właściwego zadania. Jako Polak mam zrobić film pożyteczny dla Polski, pożyteczny dla chrześcijaństwa, pożyteczny dla samego Papieża – a pożytkiem będzie informacja, którą w tym filmie przemyca. Ludzie interesują się człowiekiem, który niespodziewanie, jako pierwszy od czterystu lat nie-Włoch, został Papieżem. I stąd tytuł „Z dalekiego kraju”. Wpadliśmy na niego z autorem książki, który dodał jeszcze słowo

„Człowiek”. Polska, kraj niezmiernie daleki, zasłonięty żelazną kurtyną, nagle zaczęła interesować ludzi, którzy dotychczas nigdy o niej nie słyszeli.

Teraz pytanie o zasady. Czy artysta ma być pożyteczny? Wychowani w etosie romantycznym uważaliśmy wszyscy (filmowcy mego pokolenia – twórcy autorskiego kina w Polsce), że jesteśmy najbardziej pożyteczni, dzieląc się z publicznością głębią naszego „ja”, czyli pisząc i robiąc filmy, które są swobodnym wyrazem naszych osobistych doświadczeń i przeżyć. Tak określona formuła kina autorskiego jest dość uniwersalna, podobnie formułowali ją moi koledzy we Francji i w Niemczech, i prawdę mówiąc, cała moja filmowa kariera miała za osnowę taki właśnie stosunek do zawodu (opisany gdzie indziej amerykański epizod jako wyjątek potwierdził tę regułę). Propozycja filmu o Papieżu nie mieściła się w takim pojmowaniu zawodu i wydawało mi się, że ze względów etycznych nie powinienem się godzić na to, by stworzyć utwór, który pod względem artystycznym już od narodzin skazany jest na połowiczność. Z drugiej strony słowo „pożyteczny” niosło ze sobą perspektywę pragmatyczną. Bez wątpienia w trudnym czasie przemian, z których wyłania się Polska zbuntowana przeciw totalitaryzmowi, kiedy trwały strajki i protesty dysydentów, a w powietrzu unosił się już zapach prochu (wybór Polaka na papieża dał nam takie właśnie przekonanie), szansa, żeby zdobyć dla kraju parę punktów sympatii, była warta więcej aniżeli moje artystyczne ego. Czy nie należało odłożyć zawodowych ambicji po to, aby zrobić film przydatny, który jako dzieło na pewno nie przejdzie do historii, ale którym można doraźnie przybliżyć wielu ludziom niepojętą rzeczywistość kraju, z którego pochodzi Papież.

Było jasne, że jeśli ja odmówię, film mimo wszystko powstanie – zrobi go ktoś, komu naturalnie będzie obojętny kraj, o którym opowie, kto wykona tę robotę zawodowo, nie myśląc o Polsce, tylko o swoim widzu. Dziś z perspektywy czasu wiem dokładnie, że wyobraziłem sobie takie niebezpieczeństwo bezbłędnie. Po moim filmie powstał utwór konkurencyjny – serial o życiu Karola Wojtyły z Albertem Finneyem w roli głównej. Widziałem parę fragmentów tego serialu, nakręconego w plenerach austriackich w czasie, kiedy w Polsce trwał już stan wojenny. Grał Kraków, a austriaccy poborowi grali na przemian hitlerowców i czerwonoarmistów (interesujące, których z większą satysfakcją). Film był słaby, mogę to powiedzieć z ulgą, bo oczywiście obawiałem się, że Amerykanin zrobi film bardziej kasowy. Okazało się, że byliśmy rynkowo jeden: jeden, nawet z pewną przewagą mojego filmu. Prostota historycznych skrótów w amerykańskim wydaniu potwierdziła przy tym moje przekonanie, że powinienem był zrobić to, co zrobiłem. Przytoczę tylko jedną scenę: w amerykańskim serialu po wyzwoleniu Krakowa grupa polskich patriotów śpiewa na rynku po angielsku „Jeszcze Polska nie zginęła”, a Rosjanie śpiewają „Kalinkę”, po czym odkładają harmonie, ściągają pasy od mundurów i biją Polaków.

Pertraktacje wokół filmu o Janie Pawle II trwały rok, jako że trzeba było pokonać siła trzech cenzur: komercyjnej, kościelnej i komunistycznej. Komercja polegała na tym, by nasi dystrybutorzy pogodzili się ze scenariuszem. Główny ciężar dystrybucji spoczywał na angielskiej firmie ITC, prowadzonej przez sir Lew Grade’a, który wart jest osobnego akapitu.

Urodzony jako Lew Gradowski w Odessie czy okolicach, przyszedł lord wraz z matką i bratem wyemigrował do Paryża i tam, jak wieść niesie, obaj z bratem zarabkowali stepowaniem. Później w Anglii poświęcili swe talenty dwóm dziedzinom sztuk przedstawiających – jeden zajął się teatrem i jako producent na West Endzie dosłużył się tytułu szlacheckiego, drugi natomiast zajął się telewizją i filmem. Ten także dosłużył się tytułu za tak bezsporne zasługi jak wymyślenie „Muppet Show”. Dla kin Lord Grade of Elstree (tak nazywają się londyńskie studia) wyprodukował w swoim czasie „Jezusa z Nazaretu”, a jego legendarną klęską był bajecznie drogi film „Jedyny cel – Titanic”.

Kiedy poznałem sir Lew Grade’a, był już mocno po siedemdziesiątce. Przyjął mnie w swoich biurach koło Marble Arch i jako porę spotkania zaproponował piątą rano – ta osobliwa godzina wiązała się z jego częstymi podróżami za ocean, dokąd latał zwykle raz w tygo-

dniu ponaddzwiękowym concorde'em i jak rozumiem, pragnął uniknąć męczących zmian czasu, wobec czego żył czasem własnym.

Spotkania o piątej rano odmówiłem. Ogarnął mnie bojowy nastrój. Pałiłem się do tego filmu, ale byłem dumnym artystą z peerelu, który nie pozwoli, by komercyjny magnat poniewierał nim o piątej rano. Mój opór wywołał zdziwienie – o wiele więksi ode mnie twórcy nie protestowali w takiej chwili – ale przesunięto mi spotkanie na godzinę siódmą. Rozmowa dotyczyła scenariusza. Lord nalegał, aby w filmie było to wszystko, czego moim zdaniem nie powinno być – jakiś akcent osobisty, na przykład młody Wojtyła, zanim został klerykiem, z gitarą.

– Czy pod oknem koleżanki aktorki? – zapytałem z ironią, ale lord nie spostrzegł subtelności i nalegał, żeby koniecznie dopisać taką scenę.

– Papież nigdy się na to nie zgodzi – oponowałem, na co lord beztrzesko odpowiedział:

– Jak ja mu to przedstawię, to się zgodzi.

Wiedziałem, że niczego takiego nie dopiszę, i tłumaczyłem, że gdyby przyszło nam robić film o królowej Elżbiecie i chodziło o podobną scenę – na przykład, że przyszły księżę Edynburga zaleca się do jakiejś innej pani – to też byłoby to nietaktowne i lord z pewnością nie byłby gotów dyskutować o tym z królową.

Mimo tych kłopotów pokonanie cenzury komercyjnej nie okazało się trudne, bo od początku było wiadomo, że film na pniu został zakontraktowany przez amerykańską sieć telewizyjną NBC i to za sumę bodajże pięciu milionów dolarów, czyli niemal tyle, ile wynosił budżet. (Do dziś zastanawiam się, na co poszły te pieniądze, skoro w Polsce na całe zdjęcia wydano zaledwie kilkaset tysięcy dolarów). Cenzura komunistyczna była o tyle istotna, że po pierwsze – władze musiały wyrazić zgodę, żebym to ja film reżyserował, po drugie – chcieliśmy kręcić na terenie Polski, na co także potrzebne było pozwolenie. Pertraktacje toczyły się na szczepku sekretarza KC i naczelnego ideologa, towarzysza Łukaszewicza.

Szedłem na tę rozmowę spokojny, chociaż jej wynik był dla mnie niewiadomy. Dla psychicznego komfortu jak w ruletce obstawiałem oba rozwiązania: i to, że mi pozwolą, i to, że mi nie pozwolą. W obu znajdowałem wiele pozytywów – jak pozwolą, to wdam się w jakąś niezwykłą przygodę, przekraczającą ramy sztuki, a dotykającą historii, jak nie pozwolą, to uwolnię się od obowiązku, który przyjmowałem z rezygnacją jako patriotyczną ofiarę. Tak więc przynajmniej psychicznie byłem wolny od jakiegoś stresu.

Sekretarz przyjął mnie promienny, z czego domyśliłem się, że film pewnie zrobię. Przed przejściem do scenariusza mówiliśmy o postaci Papieża, którego Łukaszewicz chwalił jako wielkiego Polaka patriotę. Te pochwały były tak wylewne, że zaryzykowałem pytanie, czy sekretarz tak samo oceniał Wojtyłę w czasie, kiedy ten był biskupem Krakowa. Łukaszewicz miał swoistą żywość umysłu i nie na darmo wśród partyjnych nosił przezwisko „gołębiarz”, co na Śląsku, skąd pochodził, oznaczało człowieka z lumpenproletariatu. Ten łobuzerski rys jego natury był przy całym partyjnym nadęciu sympatyczny – nadawał mu wymiar ludzki i na swój sposób autentyczny.

Nie zacytuje, jakim słowem sekretarz określił Wojtyłę jako biskupa Krakowa, słowo było bardzo niepochlebne, zgoła nieparlamentarne i zostało rzucone z prowokującą miną, tak bym musiał ciągnąć ten temat dalej.

– Jak to możliwe? – zapytałem. – Jeśli Wojtyła był taki jako biskup, to czy mógł się tak odmienić jako papież?

Łukaszewicz roześmiał się radośnie, bo czekał na to pytanie.

– Mógł – odpowiedział. – Każdy może, człowiek niebywale się zmienia z dnia na dzień, z godziny na godzinę. Dziś jest taki, jutro taki; raz wielki Polak patriota, a raz – i tu nieparlamentarne słowo,

– Od czego to zależy? – zapytałem.

– Od czego? Od wielu rzeczy, na przykład od przeciwnika. Póki walczył z nami, to Wojtyła był mały; teraz walczy z całym światem i jest wielki.

Cytuję tę głupią rozmowę, bo było w niej coś znamiennego dla tego czasu i dla człowieka, który wkrótce potem popadł w niełaskę. Następnie, w ramach niezbyt dorzecznego widowiska, był wraz z Gierkiem i Jaroszewiczem przez chwilę internowany. I w końcu umarł w nieślawie jako jeden z tych, którzy na epoce Gierka odcisnęli piętno, głosząc propagandę sukcesu.

Rozmowa zesłała na scenariusz i okazało się, że zastrzeżenia władzy są zupełnie drobne i w gruncie rzeczy nieistotne. Zapamiętałem jedno – dotyczyło słowa w komentarzu do kroniki z czasów stalinowskich. Chodziło o to, by koniecznie dodać, że ofiarami stalinizmu byli także komuniści, na przykład Gomułka. Co to miało za znaczenie? Z mojego punktu widzenia żadne. Można było to powiedzieć i obiecałem, że to zrobię. Nie dotrzymałem obietnicy, bo realizowałem film w chwili, kiedy już zmieniała się ekipa u władzy, więc uznałem, że podobne obietnice przestały obowiązywać.

Trzecia cenzura, kościelna, wymyka się relacji, tu bowiem pamięć jest długa, a partnerzy naszych rozmów żyją i obowiązuje niepisana umowa, że nie będziemy ujawniać szczegółów. W pewnej chwili wydawało się, że sprawy stoją marnie. W Watykanie pojawiło się kilkadziesiąt zastrzeżeń do scenariusza. Usłyszeliśmy o tym od naszych producentów i z oboma współautorami, Andrzejem Kijowskim i Janem Józefem Szczepańskim, wybraliśmy się we trójkę do Rzymu, przekonani, że powtórzy się to, czego już doświadczyliśmy w kraju. Jechaliśmy w bojowym nastroju, gotowi postawić sprawę na ostrzu noża – jeśli zastrzeżenia wymagają zbyt dużych zmian, solidarnie zostawiamy projekt i niech sobie robią taki film, jaki chcą, ale bez naszego udziału. (Dla uniknięcia pytań, które często występują w związku z tą sprawą, wyjaśnię, że Watykan w żaden sposób nie uczestniczył finansowo w filmie i chodziło wyłącznie o moralną zgodę, bez której taki film nie miał sensu. O ile się orientuję, zrobiony później serial z Albertem Finneyem nie miał takiego poparcia i mimo to także znalazł się na ekranach, podobnie jak na przykład serial o małżeństwie lady Diany i księcia Karola). Osoby publiczne – król czy papież – mogą w takich wypadkach wystąpić na drogę sądową i oskarżać realizatorów o naruszenie ich praw osobistych, ale wiadomo, że zazwyczaj podobne nadużycia zbywa się pogardliwym milczeniem.

Jakimś zadziwiającym zbiegiem okoliczności, lecąc do Rzymu, spotkaliśmy w samolocie księdza Andrzeja Bardeckiego, któremu powiedzieliśmy o tej dziwnej sytuacji z Watykanem, a nawet daliśmy mu scenariusz do przekartkowania. I tyle. Kiedy w kilka dni później staraliśmy się doprowadzić do spotkania z przedstawicielami papieskiej komisji do spraw środków masowego przekazu, odpowiedzialnej za pozwolenie na robienie zdjęć w Watykanie, okazało się, że pozwolenie już mamy, a o żadnych zarzutach nikt nie słyszał.

I tak klamka zapadła, zrozumiałem, że teraz się już nie wymigam i będę robił ten film niezależnie od tego, czy mi się to podoba, czy nie. Pojawiły się za to inne komplikacje. Pierwsze zdjęcia były przewidziane na wrzesień, a w sierpniu cały kraj trząsł się od strajków. Nastąpiły porozumienia gdańskie, zmiana ekipy władzy i wypadki potoczyły się tak szybko, że mogliśmy bez wielkiego ryzyka wprowadzić do scenariusza wiele z tego, co początkowo wydawało nam się niemożliwe: czołgi przeciwko studentom w rocznicę Trzeciego Maja w Krakowie, dalej wątek walk o kościół w Nowej Hucie i wreszcie „drugi obieg”, w którym pod koniec filmu wydaje książki pisarz, który zerwał z komunizmem.

W scenariuszu chciałem przestrzegać zasad, pochodzących z filmu Tarkowskiego o Rublowie. Uważałem, że nasze zadanie polega na tym, by robić film o Papieżu bez Papieża. To „bez” dotyczyło sfery, która podlegałaby ocenom. Nie można było pokazać postępów młodego Wojtyły, które byłyby chwalone, bo wtedy byłibyśmy żalonymi lizusami, nie można było opowiadać o jego życiu osobistym, bo przed tym broni go prawo do prywatności. W kalendarium życia Papieża, które miało być naszym podstawowym materiałem źródłowym

przy pisaniu scenariusza (autor, ksiądz Adam Boniecki, był tu naszym niezawodnym wsparciem), znajduje się na przykład informacja, która pozwala wyobrazić sobie dramat śmierci rodziców (najpierw matki, a wiele lat później ojca). Przy obu zgonach Wojtyła nie był obecny i łatwo się domyślić, że przeżył ten fakt boleśnie. Można było napisać taką scenę, ale miałem silne poczucie, że byłaby ona nietaktowna. Andrzej Wajda wyrzucał mi, że pomiąłem zabawną anegdotę o tym, jak Papież po konklawe razem z sekretarzem Dziwiszem zostali na pierwszej noc w Watykanie, nie wiedząc, gdzie mogą znaleźć coś do zjedzenia. Dopiero następnego dnia pomyślano, że papież cudzoziemiec nie czuje się w Rzymie jak w domu i nie ma pod telefonem zaprzyjaźnionych siostrzyczek, które przyniosą mu prowiant. Historyjka ładna, ale zbyt fabularna – jak z kina.

Szukając rozwiązań uczepliłem się przykładu Rublowa. Tam Tarkowski, nie mając żadnego materiału o życiu wielkiego malarza, uczynił go świadkiem epoki – zbudował szereg epizodów, gdzie bohaterami są inni ludzie, a sam Rublow pojawia się i przygląda. Wydawało mi się, że ten model powinien się sprawdzić w naszym filmie. Jeśli przy okazji biografii Papieża opowiemy pięćdziesiąt lat życia Polski i wprowadzimy fikcyjne czy przetworzone postaci różnych ludzi, którzy w życiu gdzieś krzyżują swoje kroki z krokami przyszłego papieża, to wystarcza, żeby opowiedzieć, z jakiego kraju on przychodzi. A reszty niech się dowiedzą o nim z tego, co dzisiaj robi – wszakże pojawia się w telewizji i często, szczególnie na Zachodzie, można go obejrzeć i usłyszeć. (To ostatnie założenie uchroniło mnie, moim zdaniem, przed pułapką, w którą wpadł później ów konkurencyjny serial. Albert Finney, wygłaszając z ekranu fragmenty papieskich przemówień, imituje głos i intonację, ale pozostaje wrażenie fałszu, bo to jest nie ten człowiek – wiemy przecież, jak wygląda prawdziwy!)

Robiłem dotąd filmy autorskie, a ten pierwszy film naprawdę usługowy miał być wypowiedzią neutralną, służącą postaci, o której opowiadam, a nie mojej wizji osobistej. Bez wahania postanowiłem, że muszę mieć scenarzystów, mimo że rygorystycznie robiłem dotąd filmy w pełni autorskie, a jedyny wyjątek – film amerykański – nie usposabiał mnie do tego, by złamać rzeczoną zasadę. (Zapominam wymienić dla porządku, że zrobiłem jeszcze jeden film nieautorski dla telewizji w Niemczech – była to adaptacja sztuki Nałkowskiej „Dom kobiet”. Film obiektywnie udany i tak mi obojętny, że regularnie zapominam go wymieniać w moich filmografiach).

Idea filmu o Wojtyle pochodziła od Diega Fabbri i on też miał gwarantować coś w rodzaju opieki artystycznej, natomiast wybór pisarzy należał właściwie do mnie. Producenci uważali od początku, że jeśli potrzebują mnie w tym filmie, to muszą mi zostawić swobodę. O scenarzystach cudzoziemskich nie chciałem słyszeć. W Polsce przez chwilę władze (znowu sekretarz Łukaszewicz) sugerowały, że jeśli pragnę zwrócić się do dwóch moich kandydatów, Jana Józefa Szczepańskiego i Andrzeja Kijowskiego, to tym trzecim winien być ktoś miłszy władzy. I tu natchmiast padło nazwisko pisarza, który wśród partyjnych uchodził za przyjaciela Wojtyły z lat okupacji, a mianowicie Wojciecha Żukrowskiego. Nie mogłem odmówić tej kandydaturze kwalifikacji zawodowych – był nie tylko scenarzystą adaptacji książek Moczara, kręconych przez Passendorfera, ale i autorem literackiego pierwowzoru „Lotnej” Wajdy. Jego osoba była jednakże nie do przyjęcia zarówno dla dwóch pozostałych scenarzystów, jak i dla mnie, zważywszy, że Żukrowski był jednym z najgłośniejszych sarkofagów reżimu. W końcu władze przestały nalegać i przystąpiliśmy do pracy zorganizowanej w ten sposób, że każdy z autorów ciągnął wątki swoich postaci, a ja starałem się o to, by je ze sobą poprzeplatać. Spod pióra Jana Józefa Szczepańskiego wyszła pierwsza „modelowa” scena pasji w Kalwarii Zebrzydowskiej, kiedy młody Karol Wojtyła spostrzega rozdział sacrum i profanum – po widowisku chłopiec widzi w karczmie aktora, który grał Chrystusa, a teraz z kolegami pije piwo. Wydawało mi się, że w tym epizodzie była zawarta prefiguracja rozdroża życia przyszłego papieża, powołania do teatru, sztuki i do kapłaństwa, liturgii. W widowisku pasywnym

liturgia i teatr ujawniają swoje spowinowacenie: lud przygląda się, jak w widowisku, i uczestniczy, jak w liturgii, klęka, kiedy aktor grający Chrystusa pada pod ciężarem krzyża.

Dalej dziełem Jana Józefa był wątek plebejski – chłopska rodzina spod Kalwarii, jej wojenne przygody i dzieje następnego pokolenia w Nowej Hucie z wątkiem buntu starego partyjnego robotnika przeciw dyrekcji kombinatu. Z drugiej strony Andrzej Kijowski wniósł wątek pisarza i aktorki, wzorując go na losach paru wspólnych znajomych, którzy dali się uwieść władzy w latach pięćdziesiątych, a później się zbuntowali, a nawet przeszli do opozycji. W to wpleliśmy kilkanaście epizodów, ukazujących dość informacyjnie życie Karola Wojtyły, widziane zawsze oczyma jego przyjaciół, i wreszcie dla dopełnienia poznawczej misji filmu kilka razy wkleiliśmy dokumentalne wstawki z komentarzem o historii Polski.

Wiedzieliśmy od początku, że adresatem filmu ma być widz przede wszystkim amerykański, dla którego zawiloci polskiego losu są nieznane. Nosilem w pamięci jedną z moich rozmów z poważnym producentem w Hollywood, któremu próbowałem sprzedać jakiś pomysł dotyczący lat wojny w Polsce. Mój producent bez żenady poprosił, żebym mu wyjaśnił, czy Polska brała udział w wojnie po stronie Niemców, czy przeciwko nim, bo pamiętał, że to różnie było, na przykład Węgrzy byli za, a Czesi przeciw. Mając na uwadze tę niewiedzę, faszerowaliśmy film informacjami, z których miało wynikać, że Polska jest krajem w większości katolickim (choć wśród bohaterów jeden pozostał do końca ateistą), że zyskała ustrój, którego nie wybrała, i że walczy o wolność i prawa człowieka, a Kościół jest w tym jej natchnieniem. Myślę, że robiąc wtedy film dla Polaków, byłbym wolny od obowiązku informowania o tym wszystkim, mógłbym natomiast pozwolić sobie na bardziej krytyczne spojrzenie na polski katolicyzm. Tutaj było to niemożliwe, scenariusz był w jakimś sensie utworem propagandowym i stylistycznie, muszę przyznać, ocierał się o socrealizm, tyle że te stereotypy były mojemu adresatowi nieznane, a więc o wiele mniej banalne. Kiedy po wielu latach pokazywałem ten film w Rosji, spostrzegłem, że funkcjonował tam bezbłędnie – informował o tym, czego nie wiedzieli, językiem, do którego byli przyzwyczajeni. Nie zachwycał – tego oczywiście żałuję jako artysta – ale pamiętałem od początku, że moim zadaniem było przede wszystkim „być pożytecznym” i spełnić coś, co jest bardziej służbą aniżeli wyrażeniem siebie.

Realizacja „Z dalekiego kraju” była jednym pasmem anegdot. Nie na darmo powstały dwie osobne książki na ten temat, poza tym wydano album ze zdjęciami i zbeletryzowanym scenariuszem. Dziś, po kilkunastu latach, z obowiązku przytoczę przynajmniej jedną – tę, którą najlepiej opowiadało mi się na spotkaniach autorskich, a miałem ich niebywałą liczbę w wielu krajach i w Polsce, kiedy film był pokazywany w kościołach ku niezadowoleniu władzy.

Realizacja, rozpoczęta jesienią osiemdziesiątego roku, przebiegała w atmosferze rosnącego napięcia, która towarzyszyła walkom o rejestrację „Solidarności”, a wynikała z zagrożenia strajkiem i ewentualną interwencją. Piosenka roku miała refren „wejda – nie wejda” i o tym myśleliśmy co dzień. Na wypadek wejścia wojsk radzieckich produkcja obmyślała program ewakuacji. Negatyw filmu był wywoływany w Rzymie i tam pozostawał, był więc bezpieczny. Aktorzy, poza Czarkiem Morawskim, który grał Wojtyłę, byli cudzoziemcami (film powstał w języku angielskim), mieli więc szansę na wyjazd. Ja i operator mogliśmy ewentualnie nie wyjechać i dlatego w pogotowiu był zapasowy włoski reżyser telewizyjny, który mógłby film dokończyć gdzieś w Austrii albo w Niemczech; na wszelki wypadek do listy obiektów zdjęciowych w kraju były dopisane obiekty zastępcze, wybrane według pobieżnej dokumentacji i z pamięci. Prawdę mówiąc, nie liczyłem się z takim obrotem sprawy, ale był on dość prawdopodobny. Kiedy w rok później przyszedł stan wojenny, przymierzałem nasze środki ostrożności do nowej sytuacji i wyglądało na to, że przygotowaliśmy się względnie dobrze. Było to tym bardziej istotne, że filmu o Papieżu, kręconego w Polsce, nikt nie chciał ubezpieczyć i dla finansistów ryzyko było ogromne. Stąd też pierwszy imperatyw: kręcić szybko.

Zaczęliśmy w połowie września, całkiem nieprzygotowani, z przerabianym jeszcze ciągle scenariuszem. Chodziło jednak o to, by uchwycić choć kawałek lata – film miał mieć wymiar

epicki, opowiadał o pięćdziesięciu latach życia Polski, więc musiał mieć zdjęcia w różnych porach roku. Zaczynaliśmy od końca – od wyboru Papieża i jego wizyty w Krakowie na Błoniach. W rok po pierwszej wizycie znów stanął ołtarz i statysta rozdawał komunię, a w kontrplanach z dokumentalnego materiału wzięliśmy postać Papieża. Zabawny epizod wiąże się z kapeluszem, który na zdjęciach dokumentalnych miała na głowie żona konsula francuskiego w Krakowie. Brała ona komunię z rąk Papieża i to zostało utrwalone na kronice, po czym w naszym filmie żona pisarza, aktorka (postać wzorowana w jakimś stopniu na aktorce Danucie Michałowskiej), musiała w tym samym kapeluszu przyjąć opłatek z rąk statysty, tak by w montażu połączyć prawdę i fikcję. Niestety, konsul Francji był już awansowany na ambasadora gdzieś w Afryce i na parę dni przed zdjęciami z pomocą Quai d’Orsay ściągaliśmy rzeczony kapelusz pocztą kapitańską do Krakowa.

Nad całą produkcją filmu rozpościerał się parasol tajemnicy. Na polecenie władz zastosowano embargo na wszelkie informacje o filmie. Nie było wywiadów, reportaży, nigdzie nie ukazywała się żadna, nawet najmniejsza wzmianka o tym, że taki film powstaje. Doszło do tego, że kiedyś nasz konwój kilkudziesięciu pojazdów jadących na zdjęcia zatrzymał patrol milicji drogowej tylko po to, by się dowiedzieć, czy to prawda, że kręcimy film o Papieżu. Byliśmy pod nieustanną obserwacją służb bezpieczeństwa, kilka osób w ekipie uchodziło za informatorów, a poza tym w hotelach obserwowano nas bacznie i przypuszczam, że nasze rozmowy były regularnie podsłuchiwane. Nie miało to żadnego wpływu na naszą pracę, co najwyżej dodawało pikanterii w oczach współpracowników z zagranicy.

W myśl przysłowia, że najciemniej jest zwykle pod latarnią, kierownictwo produkcji (po raz pierwszy współpracowałem wtedy z Michałem Szczerbicem i ta niezwykła przygoda przekształciła naszą profesjonalną znajomość w przyjaźń) poprosiło o współpracę oddziały ZOMO, tłumacząc, że skoro film ma być kręcony bez rozgłosu, to najlepiej oprzeć się na elemencie pewnym politycznie. Zomowcy nie byli wtedy jeszcze tak osławioną formacją, toteż przyglądaliśmy się im z ciekawością, kiedy przyjeżdżali na zdjęcia – zawsze bardzo spięci, wyraźnie znerwicowani. W garderobach i podczas charakteryzacji nasze panie wyciągały z nich różne opowieści – kim są i skąd pochodzą. Nierzadko trafialiśmy na wychowanków domów dziecka i przyznam, że najczęściej budzili w nas sympatię i współczucie. Wszyscy kochali Papieża; w filmie występowali najczęściej jako oddziały SS i wykonywali swe zadania z samozaparciem, które czasem prowadziło do ekscesów. Drugą dużą grupę statystów stanowili ludzie z różnych parafii, którzy także mieli gorące uczucia dla Papieża, więc kiedy kręciliśmy sceny prześladowania ludności cywilnej przez SS, dochodziło do zapamiętania na krawędzi sadomasochizmu: zomowcy bili statystów z sympatii do Papieża, statyści powodowani tym samym uczuciem potulnie cierpieli od rąk,

W czasie zdjęć towarzyszyła nam bez przerwy ekipa telewizji włoskiej, która kręciła film dokumentalny, tak zwany special. W praktyce wielu zachodnich telewizji poprzedza on premierę filmu i jego pokaz w telewizji. Włosi mało się interesowali naszą pracą, jako że mieli nadzieję na prawdziwy „scoop” (czy tłumaczyć to jako „sensacja”?) w całkiem innej dziedzinie. Według krążących powszechnie pogłosek wejście armii rosyjskiej miało nastąpić około piętnastego grudnia, a na granicy z Ukrainą zgromadzono sporo wojska. Optymiści powtarzali, że to wszystko „strachy na Lachy”, a pesymiści byli pewni, że wejdą i że powtórzy się Czechosłowacja lub Węgry (raczej to drugie, bo trudno było uwierzyć, że Polska przyjmie armie zaprzyjaźnione, a szczególnie Rosjan i Niemców, bez wystrzału). Włosi codziennie dzwonili do Rzymu i przy kolacji brali mnie na stronę, powtarzając, że według informacji włoskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych interwencja wisi na włosku, przy czym dla nich była to przyczyna niepohamowanego optymizmu. Rewanżowaliśmy się z nadstatkiem za te niedelikatności, snując przed włoską ekipą opowieści o tym, co Rosjanie robią z obcymi korespondentami w razie wojny, i obiecując, że kiedy po latach powrócimy z zesłania na Sybir, to prześlemy ich rodzinom we Włoszech informację o tym, gdzie zginęli od mrozu.

Tymczasem zbliżały się zdjęcia do głównej sceny militarnej. Chodziło o scenę wyzwolenia Krakowa. Zależało mi na tym, żeby wejście Armii Radzieckiej pokazać w taki sposób, by najbardziej ciemny widz na Zachodzie zrozumiał, iż ulegliśmy miażdżącej przewadze „wyzwolicielei” i dziś, mając od tak dawna ich wojska na swoim terenie, jesteśmy niesuwerenni, a Kościół stanowi w tych warunkach naturalną ostoję dla narodu.

Michał Szczerbic zmobilizował do zdjęć sporo wojska i siedem czołgów, załatwił zamknięcie kilkudziesięciu sklepów na krakowskim Rynku i zorganizował demontaż zbyt nowoczesnych latarni. Do tego w noc przed zdjęciami spadł obfity śnieg, pod którym znikła świeżo zrealizowana przez profesora Zina unowocześniona nawierzchnia wokół Sukiennic.

Czołgi trzeba było sprowadzać na transporterach, żeby nie zniszczyły nawierzchni krakowskich ulic. Transport rozpoczął się wieczorem w dniu poprzedzającym zdjęcia.

Przewidując ciężki dzień, poszedłem spać z kurami. Z hotelowego łóżka wyrwał mnie histeryczny telefon z Warszawy. Polecono mi udać się natychmiast do Ośrodka Telewizji Kraków i po wieczornych wiadomościach w lokalnym programie opowiedzieć, że kręcimy film o Papieżu. Embargo zostało zdjęte, ponieważ powstała panika, że te czołgi to początek radzieckiej inwazji. Opowiedziałem w telewizji o filmie, po czym pojechałem na Rynek, gdzie w świetle reflektorów wyładowywano czołgi i przemalowywano orły na czerwone gwiazdy (które na wszelki wypadek zaraz zasłaniałiśmy, by nie niepokoić licznych gapiów).

Następnego dnia wczesnym świtem zamknięto na Rynku ruch, a my zabraliśmy się do zdjęć. Zdawałem sobie sprawę, że sytuacja jest napięta – scena ta była najdroższą inwestycją w całym filmie, więc zależało mi ogromnie, żeby ją sfilmować jak najlepiej. Z Londynu i Nowego Jorku przyjechali finansiści i dystrybutorzy, stąd bardzo chcieliśmy im pokazać, że pieniądze są efektywnie wydatkowane.

Spostrzegłem, że w tłumie żołnierzy oddelegowanych do zdjęć jest o wiele więcej ochotników do przebrania się w mundury Niemców, mających maszerować przed kamerą w roli jeńców, niż tych, którzy mieli zagrać Rosjan. Pomyślałem, że to objaw patriotyzmu, ale okazało się, że to raczej pragmatyzm. Jeden z moich asystentów usłyszał, że przebrani za Rosjan żołnierze bali się, że jeżeli pójdą do bramy załatwić fizjologiczną potrzebę, to mogą dostać od kogoś po głowie (a jak zrobią to samo w polskim czy niemieckim mundurze, to najwyżej stróż ich zwymyśla).

Scena wyzwolenia Krakowa miała trwać na ekranie najwyżej dwie czy trzy minuty, ale przygotowania zajęły – jak to w filmie – kilka godzin. Wreszcie po kilku próbach generalnych rozległ się pierwszy klaps. Ruszyły czołgi, Rosjanie pognali przed kamerą kolumnę jeńców, moi bohaterowie zaczęli na pierwszym planie rozmowę o tym, jak przeżyli wojnę, a ja znajdowałem się obok Sławka Idziaka na kranie, kręcąc plan ogólny ze zjazdem na średni plan bohaterów. Nie pamiętam, czy pierwszy, czy drugi dubel został przerwany przez niezwykley incydent.

Z jednej z ulic zamkniętych przez milicję wyrwał się nagłe radiowóz, przemknął ślalomem między czołgami (z których – wiem świetnie – niewiele widać, było więc bardzo łatwo o wypadek) i podjechał do kranu, na którym siedziałem, po czym przez głośnik wywołano mnie do radiotelefonu. Okazało się, że w radiowozie czekała na mnie rozmowa z Warszawą. Pomyślałem, że na pewno każą mi przerwać zdjęcia, i już skalkulowałem w myślach, jak skłamać, że przerwę, a nie przerwać i przynajmniej dokończyć dialog, tak by dało się zmontować scenę bez brakujących dalszych ujęć.

Głos w słuchawce przemówił do mnie po angielsku. Byłem połączony z sekretarzem ambasady amerykańskiej w Warszawie, który dzwonił z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, dokąd udał się po wyjaśnienia. Okazało się, że satelita przekazał do Waszyngtonu obraz czołgów radzieckich, wojska i tłumów na Rynku w Krakowie. Aby dodać wiarygodności uspokajającym wyjaśnieniom, urzędnik ministerstwa skorzystał z milicyjnego połączenia, dzięki

czemu mogłem opowiedzieć znajomemu Amerykaninowi, że kręcę film o Papieżu, w dodatku po części za amerykańskie pieniądze, z tym że do wczoraj była to tajemnica.

Wysiadając z samochodu, popatrzyłem na niebo (było przez cały czas zachmurzone) i pomyślałem, że poza Panem Bogiem jeszcze jakiś zagraniczny satelita ma nas nieustannie na oku. Opowieść ta wydała mi się tak zabawna, że powtarzałem ją na wszystkich spotkaniach autorskich po filmie i dziś już nie wiem, który szczegół jest rzeczywiście autentyczny, a co zmyśliłem, żeby ubarwić opowiadanie. W każdym razie telefon i satelita pozostają absolutnie autentyczne.

Ostatnie sceny w Polsce to była Kalwaria Zebrzydowska, gdzie na apel w wielu parafiach dobrowolnie zjechali się ludzie, by w styczniu uczestniczyć w przedwczesnej pasji wielkanocnej. Szacowaliśmy, że było kilka tysięcy osób. Mróz siarczysty (to mogło się też zdarzyć na Wielkanoc), dzień zdjęciowy krótki – wspominam naszą gorączkową pracę i niesłychany spokój statystów, którzy uczestniczyli w widowisku, modląc się i nie przejmując filmem. Kiedy na końcu zdjęć produkcja chciała przystąpić do wypłaty honorarium za statystowanie, ludzie, parafia po parafii, zrzekali się pieniędzy, mówiąc, że przyjechali ze względu na Papieża i proszą, by pieniądze przekazać na jakiś dobry cel. Nieco wcześniej w północnych Włoszech, w okolicy, skąd pochodzą moi przodkowie (we Friuli) zdarzyło się trzęsienie ziemi, więc pieniądze za statystowanie wszystkich podhalańskich parafii poszły na zakup koców i namiotów dla bezdomnych owej zimy Friulańczyków. W rok później, w trakcie zimy stanu wojennego, z całych Włoch, a w tym także z Friuli, ciągnęły dary dla Polaków. Takie to symetryczne, że nie sposób pominąć we wspomnieniach.

Ostatnie zdjęcia do filmu kręciliśmy w samym Watykanie. Poza sceną w Bazylice Świętego Piotra, mieliśmy jeszcze parę dni zdjęciowych w tych wnętrzach, które zazwyczaj nie są dostępne dla filmowców – w kaplicy Sykstyńskiej i Paulińskiej, w ogrodach i na dziedzińcu Świętego Damazego. Mój producent wychodził z siebie, nalegając, byśmy nakręcili jak najwięcej, bo okazja się nie powtórzy. Z drugiej strony scenariusz nie przewidywał nic więcej, więc, trochę improwizując, dokręcałem różne pasáže tylko po to, by bohater filmu – oświęcimiak, ksiądz z Nowej Huty – znalazł się wreszcie w kaplicy, gdzie kardynał Wojtyła, grany przez Morawskiego w siwej łysawej peruce, prowadził rekolekcje, na które go zaprosił Paweł VI, torując mu tym gestem drogę do wyboru na papieża. Czytając zapis tych rekolekcji, zdumiewałem się, że są one o wiele mniej oryginalne od tych, które kardynał wygłaszał w tym czasie w kraju. Wnikliwi watykańscy powiedzieli mi, że w tym właśnie było zwycięstwo Wojtyły, który nie użył w tamtej chwili swej erudycyjnej przewagi i zaprezentował się wszechwładnej kurii jako człowiek umiarkowany.

Pozwoliłem sobie na powyższą uwagę, a przecież cały czas stroniłem od meritum sprawy – kim był Papież w moim przedstawieniu filmowym i kim jest on dla mnie do dzisiaj. Napisałem o tym tyle artykułów przy tylu różnych okazjach, że nie chciałem się powtarzać – może więc w charakterze syntezy przytoczę pewną rozmowę o Papieżu, którą odbyłem już po filmie. Przebywałem wtedy u mojej przemysłowej rodziny we Włoszech i uczestniczyłem w towarzyskim spotkaniu w gronie ludzi, którzy niewątpliwie mieli większą władzę niż politycy, których znałem. Byli to wielcy włoskiej finansjery, przemysłowcy, właściciele wielkich koncernów – nie wymieniam nikogo z nazwiska, bo wydaje mi się, że byłbym niedyskretny, skoro chcę powtórzyć rozmowę, w której wyrażałem pogląd im przeciwny. Chodziło właśnie o Wojtyłę – człowieka, którego zebrani jednomyślnie uważali wtedy za postać głęboko szkodliwą. Przesłanką do takiego sądu był pogląd skądinąd słuszny, że ten papież stał się destabilizatorem – stara się naruszyć pewien stan równowagi i tym samym szkodzi Europie. W ocenie moich rozmówców pontyfikat Jana Pawła II był szkodliwy w perspektywie wielkiej polityki, ponieważ zaostrzał konflikt między supermocarstwami (był to chyba rok osiemdziesiąty drugi). Koronnym przykładem były wydarzenia w Polsce, o które nie bez racji obwiniano pośrednio Papieża: bez niego

nie byłoby strajków „Solidarności” i tej całej determinacji, z którą Polacy (nierozumnie, zdaniem moich przeciwników), zamiast oswajać zaborcę, zmuszali go do gwałtu.

Ciekawszy był argument o charakterze mikro, czy, jak oni mówili, kapilarnym. Papież dąży do odnowy chrześcijaństwa, która to odnowa zagraża stabilizacji społeczeństw. Właściciele wielkiego przemysłu powiedzieli mi, że tak zwany konsumpcjonizm zachodniej Europy zapewnił na naszym kontynencie blisko pół wieku bez wojen. Człowiek skupiony na konsumpcji i zarabianiu nie angażuje się w wielkie idee i nie jest skłonny dla nikogo zabijać. Wojtyła budzi natomiast nowy integryzm czy fundamentalizm, to znaczy każe ludziom kierować się Ewangelią w zwykłym, codziennym życiu, być katolikiem na co dzień, w urzędzie czy w sklepie podejmować wybory podyktowane wiarą. W ich sformułowaniu ta idea jest destabilizująca.

Zapamiętałem tę rozmowę, bo zachwyciła mnie jasność, z jaką nazwano przedmiot sporu. Moi rozmówcy po części uważali się za katolików i byli gotowi przyznać, że redukcja wyznania wiary do rutyny niedzielnych zachowań jest czymś bardzo smutnym, ale skoro człowiek w swej masie jest słaby, to lepiej, żeby był marnym katolikiem, który przejada swoje życie, ale go nie przekłada na agresję. Dobry katolik oczywiście powinien mieć większe aspiracje, sięgać duchowo wyżej, ale jest to udziałem wybranych, a kiedy masa próbuje za bardzo egzaltować się wiarą, często prowadzi do przemocy. Nikt nie próbował mówić, że to jest defekt wiary, wprost przeciwnie – podkreślano, że to nie chrześcijaństwo czyni z ludzi agresorów, tylko ludzka przyrodzona agresja fałszuje chrześcijaństwo. Jeżeli więc już jesteśmy skazani na wieczne sfalszowanie, to lepsze to, które mamy, niż to, do którego dojdą ludzie w wyniku rozbudzonych przez pontyfikat Jana Pawła II tęsknot nad miarę ich rzeczywistej wiary, a także cnoty.

Uważam, że w tym rozumowaniu jest błąd i większość ludzi z naszym polskim czy środkowoeuropejskim doświadczeniem zrozumie, że baronom przemysłu z ich jakże szerokiej perspektywy nie dostaje wiedzy o cierpieniu, upodleniu, strachu, o życiu bez godności i nadziei, jak też o tym, co naprawdę chrześcijaństwo może ludziom przynieść, przy czym po to, by przyniosło, musi być nieustannie odnawiane. Opór wielu ludzi na Zachodzie dotyczy właśnie tej odnowy i płynie moim zdaniem z pragnienia zachowania status quo, czyli tego, co zastane. Do tej myśli jeszcze wrócę, bo przewija się ona w tych wspomnieniach w paru kontekstach, przede wszystkim w zestawieniu z ich tytułem. Status quo jest przecież nie do zachowania i jeśli nie mamy żadnych pragnień, jeśli nie marzy nam się świat lepszy, a ten, który jest, ma być najlepszym ze światów, to dalibóg... pora umierać!

Czy mój film o Janie Pawle II przybliżył go ludziom? O tym oczywiście nie mnie sądzić. Fakt, że był tak szeroko pokazywany – zwykle przed wizytami Papieża w różnych krajach – daje mi poczucie, że zrobiłem coś, co można nazwać pożytecznym. W paru miejscach świata byłem świadkiem, jaki rezonans wywołał. We Włoszech był dość dobrze rozpowszechniany w kinach i bardzo wrogo przyjęty przez lewicową prasę. W Turynie i kilku innych miastach doszło do jakichś zajść, komunistyczne bojówki blokowały widzom wstęp do kina, a z kolei młodzi katolicy z organizacji „Communion e Liberazione” organizowali masowe poparcie dla filmu. Na Filipinach film pokazano w Manili na festiwalu poza konkursem. Został odebrany jako wywrotowy, jako że Kościół odegrał na Filipinach nieco podobną rolę w walce z dyktaturą jak w Polsce, tyle że dyktatura tam była antykomunistyczna, a u nas wprost przeciwnie (mimo to były tak podobne). W Stanach sieć NBC puściła film na Boże Narodzenie, tuż po wprowadzeniu stanu wojennego, i w przerwie filmu nadano wywiad z ambasadorem Spasowskim, który właśnie tytułem protestu opuścił placówkę i poprosił o azyl u prezydenta Reagana (za co zaocznie otrzymał wyrok śmierci na równi z panami Rurarem i Najderem).

Film „Z dalekiego kraju” można nazwać konfesyjnym, to znaczy: adresowanym do ludzi zainteresowanych postacią związaną z pewnym wyznaniem. Nie jest natomiast filmem religijnym, tak jak są nimi moje liczne filmy poświęcone tematom świeckim.

Staram się tutaj wprowadzić rozróżnienie, które dla wielu ludzi, szczególnie ze środowisk przykościelnych, jest bardzo mało zrozumiałe. Bez trudu można rozpoznać film konfesyjny, czyli, z polską, wyznaniowy, jeśli bohaterem jest święty albo kapłan czy siostra zakonna. Wymienione wyżej znaki rozpoznawcze prowadzą jednak do łatwych pomyłek. Niedawno pożyczyłem od księży jezuitów serial z jakimś ciernistym krzakiem w tytule, w którym Richard Chamberlain grał kardynała, a cały utwór był komercyjną bzdurą, dla katolików z lekka obraźliwą. Przedstawione w filmie mechanizmy kościelnych awansów mają się tak do rzeczywistości jak prawdy z amerykańskiego serialu „Dynastia”. Myślę natomiast, że nie ma potrzeby zbyt usilnie wyróżniać sztuki chrześcijańskiej, jako że każda wielka sztuka (jeśli jest wielka) prowadzi do Prawdy. Jeśli ktoś wierzy w jedną Prawdę objawioną, to znajdzie do niej drogę poprzez sztukę. Kiedy biorę najczarniejsze przykłady sztuki wyrosłej z rozpacz, takiej jak twórczość Camusa, to i tam widzę, że obraz kondycji człowieka ma działanie oczyszczające, odkłamuje jakoś nasze życie i ukazuje ludzki los w perspektywie, która nas wzbogaca, a więc jest budująca.

Wiek dziewiętnasty proponował szereg sformułowań, które dzisiaj brzmią śmiesznie, ale w gruncie rzeczy są przydatne. Mówiono, że sztuka musi być podniosła i uwznioślać. Jeśli wziąć serio te słowa, to koturny nigdy nie są wzniosłe. A nadęcie nie uwzniośla. Można to natomiast powiedzieć o Dostojewskim i Mannie razem z Proustem i dlatego są oni bliżej odbicia wielkiej Prawdy niż niejeden lukrowany żywot świętych.

Myślę, że z moich filmów najwyraźniej religijny był „Imperatyw”, film, który rozwijał motyw z „Iluminacji” i „Constansu” i zajmował się otwarciem pytaniem: „Czy Bóg istnieje?”

Jak już wspomniałem, po zdjęciach w Polsce, w poczuciu, że udało się nam uciec przed historią, pojechaliśmy z filmem o Papieżu do Rzymu. Tam w Watykanie nastąpiły ostatnie zdjęcia, z których zapamiętałem uciechłą rozmowę z kardynałem Casarolim o tym, czym grozi wprowadzenie do Watykanu kilkunastu fałszywych biskupów i kardynałów (to znaczy przebranych do filmu statystów).

– To tak – powiedział kardynał – jakby do Pentagonu wprowadzić tum fałszywych generałów: w Pentagonie mogłaby się zacząć trzecia wojna światowa, a w Watykanie schizma albo publiczne zgorszenie. Jeśli zamiast prawdziwych biskupów i kardynałów przez cały dzień snują się po korytarzach fałszywi kardynałowie i biskupi, to ileż pokornych sług Kościoła może przeżyć załamanie, nie wiedząc, że gorszyciele nie są prawdziwymi pasterzami.

Przekonałem się o tym nazajutrz, w przerwie zdjęć obserwując kolejkę statystów – biskupów i kardynałów – do watykańskiej toalety. Palili papierosy, przysiadali na schodach, poszturchując się i przepychając, a stojący obok Szwajcar gwardii papieskiej nie był pewien, czy wierzyć własnym oczom. Gdy kręciliśmy nocne zdjęcia w bazylice Świętego Piotra, zadbałem, żeby jako statyści zatrudnieni zostali wyłącznie pobożni ludzie z pobliskich parafii oraz zakonnicy i zakonnice. Według scenariusza akcja tej sceny toczyła się w roku czterdziestym piątym i w ostatniej chwili okazało się, że zabraknie kleru zakonnego w strojach przedsoborowych, trzeba więc było natychmiast doangażować statystów z rzymskiej Cinecitta i ubrać ich w nieużywane dziś habitę. We wszystkich krajach statystami są ludzie spragnieni łatwego zarobku, często postaci z półświatka, nie mówiąc o córach Koryntu, które chętnie dorabiają do zawodu. Byłem pełen obaw, wiedząc, że na zdjęciach będą tacy podejrzani uczestnicy, toteż na początku pracy wygłosiłem podniosłe przemówienie o świętości miejsca i o tym, że jesteśmy pierwszą ekipą, która kręci tutaj prawdziwy film fabularny, toteż musimy okazać się godni okazanego nam zaufania. Wyglądało na to, że uczestnicy zdjęć naprawdę przejęli się myślą, że uczestniczą w czymś niezwykłym. Zdjęcia przebiegały w należyтым porządku i powadze, choć epizodysta w lektyce, grający Piusa XII, w dwóch kolejnych ujęciach gubił przyklejony charakterystyczny nos papieża. Nikomu nie było do śmiechu nawet wtedy, kiedy znaleziono tę doklejkę przyczepioną do buta jednego z prawdziwych prałatów. Dopiero koło północy, pod koniec zdjęć, spostrzegłem, że dyscyplina się rozpręga. Ku memu oburzeniu

grupa statystek weszła na konfesję Świętego Piotra i zaczęła sobie robić fotografie. Chwyliłem mikrofon i zgromiłem panie, mówiąc, że powinny mieć na tyle zwykłej przyzwoitości, żeby założywszy strój zakonny, zachować jakiś umiar w zachowaniu. Byłem pewien, że gromię statystki, ale okazało się, że to były prawdziwe siostrzyczki zakonne.

W trakcie montażu filmu, już w Londynie, dotarła do mnie wiadomość o zamachu na Papieża. Później, kiedy film był już gotów, czekaliśmy, aż jego bohater wydobrzeje, aby sam mógł go zobaczyć. Papież jednak przebywał wciąż w klinice Gemelli, a tu zbliżał się festiwal w Wenecji i mój producent nalegał, żeby koniecznie pokazać film w Watykanie, bo nie możemy już czekać. Byłem zdecydowanie przeciwny, ale zdanie producenta przeważało i nagle okazało się, że data pokazu jest już wyznaczona. Przerażony przyleciałem do Rzymu i ublażałem sekretarza Papieża, księdza Dziwisza, aby pomógł mi odwołać, kogo tylko się uda, z tej niefortunnej projekcji i ustalił, kogo Papież nieco później zaprosi na projekcję w swej obecności. Udało się odwołać prawie wszystkich z wyjątkiem jednego kardynała, którego nie znałem z nazwiska i który przybył wraz ze świtą do domu producenta. Speszył się, kiedy wyszło na jaw, że będzie pierwszym i jedynym przedstawicielem Watykanu, któremu przyjdzie orzekać, czy film o Papieżu jest właściwy. Byłem pewien, że według wszelkich reguł powinien przez ostrożność po filmie powiedzieć, że ma pewne obiekcje. Starłem się więc to uprzedzić, komplementując dostojnika jako człowieka, o którego doświadczeniu (rzekomo) wiele słyszałem i który w związku z tym na pewno po projekcji nie będzie pochopnie ferował sądów, bo taką sprawę trzeba dogłębnie przemyśleć, a to musi potrwać tydzień albo i więcej. (Po tygodniu film miał oglądać Papież!) Kardynał chwycił koło ratunkowe i po projekcji z namaszczeniem powiedział, że utwór jest złożony, wydawanie o nim sądu już teraz byłoby dowodem lekkomyślności i braku szacunku dla twórców, rzecz trzeba przemyśleć, co potrwa jakiś tydzień. Odetchnąłem z ulgą, przystąpiliśmy do drinków, a kardynał zapytał mnie na boku: „Czy teraz często robi się filmy kolorowe?” Wywnioskowałem z tego pytania, że ostatni film widział przed czterdziestu laty, kiedy wstępował do seminarium.

Papież rzeczywiście obejrzał film po tygodniu. Był jeszcze bardzo słaby i kardynał Casaroli nalegał, aby zrobić projekcję z przerwą, ja z kolei wołałem bez przerwy, wiedząc, że wypełni ją tylko kłopotliwe milczenie (akcja połowy filmu dzieje się po wojnie, w okresie budowy Nowej Huty, i nie wiadomo jeszcze, jak film potoczy się dalej). Zapytałem Papieża, czy chce oglądać z przerwą, i ten szczęśliwie dla mnie powiedział, że woli tak jak w Polsce, ciurkiem.

Oznaczało to dwie godziny i dwadzieścia minut projekcji – dla schorowanego człowieka czas długi. Kiedy na koniec zapaliły się światła i Papież pozostawał nieruchomy w swym fotelu, przez głowę przemknęła mi myśl, że może zasłabł i okaże się, że to artysta zaszкодził mu tak samo, jak wcześniej zamachowiec. Na szczęście stało się inaczej – Papież swoim zwyczajem chwilę pomyślał, potem mnie uściskał, a co powiedział – nie powiem, bo prosił, by tego nie opowiadać, jako że niemądry ludzie mogą nie rozróżnić jego prywatnego zdania od tego, co mówi, nauczając w ramach swego urzędu. Mogę co najwyżej wspomnieć, że jego uwagi były przede wszystkim natury dramaturgicznej i dotyczyły tego, jak ogląda się utwór, którego jest się bohaterem. Niewielu ludzi na świecie może mieć takie doświadczenie, a wpływające z niego wnioski są tym ciekawsze, że wypowiadał je człowiek, który sam jest autorem sztuk dramatycznych, a więc jest „z branży”. W oficjalnym zaś sformułowaniu Watykanu mowa była o tym, że film może być przydatny w papieskiej posłudze, a jego ocena artystyczna należy wyłącznie do widzów.

Przed samą projekcją zanotowałem jeden drobny szczegół, który stał się powodem do paniki u mego producenta. Otóż w Castel Gandolfo, gdzie odbywała się projekcja, nie ma sali kinowej. Trzeba było przywieźć projektory, zaangażować kinooperatora, postawić ekran – i wtedy okazało się, że marmurowa podłoga działa jak lustro, a w pałacu nie było nigdzie dywanów – podobno protokół zabrania, by papież korzystał z tych symboli orientального zby-

ku. Musiano pospiesznie sprowadzić dywany od jakiegoś Araba (inne sklepy były przy sobocie zamknięte) i ledwie zdążono na projekcję.

Po projekcji Papież prosił, by nie powtarzać w prasie i w mediach żadnych relacji z tego, jak film był przyjęty. Wszystkim obecnym wydawało się to oczywiste i spora garstka dziennikarzy, oczekująca przy wyjściu, pozostała bez upragnionych plotek. Mimo to następnego dnia w gazetach ukazały się tytuły „Płakałem razem z Papieżem” – pochodziły one z relacji kinooperatora, który nie oparł się pokusie znalezienia się raz w życiu na pierwszych stronach gazet. Dziś, po wielu latach, mogę przysiąc, że kinooperator przesadził: Papież przyjął film bardzo życzliwie, ale co do łez, to są one zmyślane.

W rok po tym filmie robiłem jeszcze jeden dokument w ramach serii „Kulturalne stolice Europy”. W stanie wojennym trudno by mi było zrobić film o Krakowie, a tymczasem Watykan stwarzał okazję dla człowieka chwilowo bez ojczyzny. Mimo wszystkich moich kontaktów i sukcesu filmu o Papieżu, zdjęcia do dokumentu szły jak po grudzie. W każdej sprawie trzeba było dziesiątków pozwoleń i zawsze ktoś się czemuś sprzeciwiał. Zniecierpliwiony poczułem, że jest w tym brak zaufania dla autora, postanowiłem więc przerwać pracę i zwrócić się do kardynała Casaroli z prośbą o rozstrzygnięcie, czy mój film jest dobrze widziany, czy też nie. Stary, doświadczony kardynał wysłuchał moich skarg wyrozumiale i powiedział coś, co pamiętam dosyć dokładnie do dziś: „Pan, zdaje się, szuka dobrych księży w Watykanie? To pan szuka pod złym adresem. Dobrzy księża są w diecezjach i w parafiach. A tu, w Watykanie, są najgorsi. Tacy na przykład jak ja”. W jego ustach nie był to żart. (Wszyscy znamy chyba to wspaniałe powiedzenie Matki Teresy z Kalkuty, która na pytanie dziennikarza, co jest dziś najgorsze w Kościele, odpowiedziała: „Ja. I ty”). Kardynał Casaroli nie miał na myśli metafory. Miał na myśli ukochanie władzy. I zwykłą niedoskonałość. Wytłumaczył mi, dlaczego w każdej sprawie musi być tyle pozwoleń: bo wszyscy są tacy ułomni. I każdy z kardynałów ma swoich ukochanych kuzynów i powinowatych. Każdy przynajmniej raz w życiu chciałby coś dla nich zrobić – na przykład dać im szansę ślubu w kaplicy Sykstyńskiej czy przyjęcia w ogrodach Watykanu. I gdyby na to pozwolić, to śluby i wesela trwałyby od rana do nocy. Ale ponieważ zgodę musi wydać aż trzech różnych purpuratów, a ci jako ludzie ułomni najczęściej się nie lubią, więc w kaplicy i w ogrodach jest spokój, bo nikt nie dostaje pozwoleń.

Zrozumiałem te mądre słowa, tak jak zrozumiałem, dlaczego Papież nie podejmuje trudu reformowania tych zwyczajów – jest w nich mądrość wypracowana przez wieki i trzeba by nie lada geniuszu, by porządek ten zastąpić innym i nie popsuć tego, co skutecznie działa. A nasz Papież wymyślił swe pielgrzymki, i tak w bezpośredni sposób kontaktuje się ze światem ponad głowami purpuratów.

Po tej miłej rozmowie z kardynałem zdjęcia do dokumentu ruszyły dalej, po czym w ostatnim dniu, w zakrystii bazyliki, ktoś mi zabronił robić zdjęcia stojącej na oknie klatki z papużką, powołując się na to, że moje pozwolenia opiewają na przedmioty i ludzi, lecz nie na ptaki. Nie mogłem uwierzyć, że to prawda, i skończywszy już film, napisałem do kardynała Casaroli, prosząc o słowo komentarza. Przesłał mi je przez jednego ze współpracowników i okazało się, że znowu nie przewidziałem, że to, co jawnie jest głupstwem, może nim nie być. Otóż istniał rzeczywiście przepis, że na ptaki trzeba mieć osobne pozwolenie. Pochodził on z czasów, kiedy w czasie wojny koreańskiej ktoś zrobił zdjęcie Piusa XII z kanarkiem, a komunistyczna prasa podchwyciła to i opatrzyła komentarzem: „Kiedy w Korei giną ludzie, papież ma swoje zmartwienie. Jego ulubiony kanarek nie śpiewa”.

Mam nadzieję, że do końca życia nie będę już kręcił w Watykanie. Nie chciałbym już oczekiwać na pozwolenia, jak też nie chciałbym nigdy naruszać kamerą tego, co jest święte.

Rozumienie świętości w naszym świecie jest dzisiaj coraz mniej wyraźne. Kręcąc „Imperatyw” w prawosławnej cerkwi, przekonałem się, że katolicy są pod tym względem ogromnie liberalni. Dla buddystów wyrazem świętości jest wszelka powtarzalność i mnisi tajlandzcy

odmówili mi dubli, kiedy kręciłem u nich scenę „Długiej rozmowy z ptakiem”. Powiedzieli, że wszystko mogę zrobić, ale raz. Gdyby coś robili parę razy, to byłaby już liturgia, a liturgii nie wolno czynić na zamówienie do filmu, bo to ją odziera ze świętości.

Za każdym razem, słysząc takie myśli, odczuwałem wielkie poważanie dla ludzi wierzących w świętość, która jest transcendentna, czyli obiektywnie nas przerasta. Jest ona zresztą obecna nie tylko w świątyniach. Kręcąc film o Kolbem, byłem ostatnim, który wprowadził statystów do Oświęcimia. Dla Żydów jest to działalność niestosowna, a ponieważ Oświęcim pochłonął najwięcej Żydów, trzeba to uszanować (choć w naszej tradycji jest to niezrozumiałe). Spielberg, kręcąc w parę lat po mnie, zbudował lustrzaną replikę Oświęcimia, ale na teren obozu już nie wchodził. Ja też nigdy więcej o taką zgodę nie poproszę.

Pisząc przed paru laty ten rozdział, nie przypuszczałem, że ulegnie on przedłużeniu, a jednak tak się stało. W moim dorobku pojawiły się jeszcze dwa filmy i książka, związane z osobą Papieża. Pierwszy jest dokumentem skompilowanym z taśm przechowywanych w różnych telewizjach (a przede wszystkim watykańskiej). Robiłem go na zamówienie Amerykanów i Włochów z pomocą mego zmarłego niedawno przyjaciela, dziennikarza i publicysty Leonarda Yalente. Leonardo był niegdyś bliskim przyjacielem Pawła VI i za jego pontyfikatu redagował włoski dziennik „Avvenire”, będący głosem włoskiego episkopatu, tak jak „Osservatore Romano” jest głosem Watykanu. Później piastował wysokie stanowisko we włoskiej telewizji publicznej, a przy tym był człowiekiem szerokich horyzontów, blisko związanym z posoborową przemianą, którą przechodzi katolicyzm.

Oglądanie setek godzin materiału z Papieżem nasuwa kilka refleksji, z których pierwsza jest nad wyraz smutna. Pontyfikat Jana Pawła przypada na czasy, kiedy w telewizji dominuje najbardziej nietrwały zapis – notacja magnetyczna w zawodnym systemie beta. Z tego względu ten najbardziej fotografowany Papież może przejść do historii z bardzo ułomnym zapisem swoich działań. Taśmy beta rozmagnetyzowują się z czasem. Archiwa telewizyjne są powszechnie prowadzone po bałaganiarsku, służą doraźnie programom, stąd nie ma w nich często przekopiowań na nowszą technikę cyfrową i grozi nam, że wiele obrazów Papieża zniknie, tak jak nie istnieją już liczne taśmy z jego pierwszej pielgrzymki do kraju, jako że w stanie wojennym – zgodnie z sugestiami władzy – użyto ich powtórnie, by notować postępy „normalizacji”.

Druga refleksja – ta, której starałem się dać wyraz w całym filmie – wiąże się z faktem, że Jan Paweł II jest człowiekiem niezwykle uzewnętrznionym. Że jego gesty, intonacja, mimika dają wierny wyraz tego, co pragnie ludziom przekazać, i stąd w notacjach jego podróży jest tyle szczegółów wnoszących więcej niż wypowiedane słowa. Czasem jest to jeden gest czy nagły moment zastanowienia – i przekaz staje się jasny w uniwersalnym języku obrazów. Papież – głowa Kościoła – wchodzi po schodach ołtarza, prowadząc za rękę kaleką dziewczynkę. Papież roni łzy, słuchając śpiewu polskich pielgrzymów w rok po wprowadzeniu stanu wojennego (ten materiał nakręcił kiedyś Sławek Idziak do naszego filmu o Watykanie). I wreszcie Papież nie mogący pohamować śmiechu. Scena na dziedzińcu Świętego Damazego w Watykanie: spotkanie z młodzieżą i występy iluzjonistów; jeden przecina drugiego wielką drewnianą piłą i dzięki jakiejś sztuczce wszyscy stwierdzamy naocznie, że asystent sztukmistrza został przepiłowany na pół, lecz po chwili tenże asystent zostaje złączony na powrót i kłania się publiczności. Co rozśmieszyło Papieża? Czy człowiek rozstrzygający o realności cudów pomyślał o tym, że pozory tak łatwo mylą, a Bóg jakże często nie zawiesza ustanowionych przez siebie praw przyrody po to, aby wkroczyć w nasze życie? Zapytałem o to Papieża przy jakiejś okazji, podsuwając taką hipotezę, ale bohater mego filmu uśmiechnął się tylko tajemniczo, dając do zrozumienia, że pamięta dobrze tamtą chwilę.

Film dokumentalny przekształcił się potem w książkę. Wyszedł album o Janie Pawle – Proroku Nowego Tysiąclecia, gdzie wykorzystano reprodukcje klatek filmu. Było to możliwe dzięki temu, że Watykan jako państwo suwerenne mógł rozstrzygnąć jury-styczny problem

dotyczący tego, kto jest posiadaczem praw autorskich do klitek ze sfilmowanego materiału. W wypadku fotografii za akt twórczy uważamy dwa zdarzenia: skierowanie aparatu w jakąś stronę i naciśnięcie spustu w danej chwili. W wypadku klitek z filmu drugi akt twórczy następuje niezależnie, bez udziału operatora. Na użytek książki orzeczono, że te prawa są własnością producenta i dysponuje nimi telewizja watykańska. Tym sposobem wyszedł album, który ma już kilka wersji językowych, w tym także polską.

Następne spotkanie filmowe z Papieżem dotyczyło jego sztuki „Brat naszego Boga”. Karol Wojtyła jeszcze jako student działał w teatrze i w jego dorobku znalazło się kilka tekstów dramatycznych, które dopiero po wyniesieniu autora na tron piotrowy doczekały się realizacji. „Brata naszego Boga” wystawiła w Teatrze Słowackiego w Krakowie Krystyna Skuszanka za czasów pierwszej odwilży przed stanem wojennym. Inną sztukę, „Przed sklepem jubilera”, sfilmowano w koprodukcji kanadyjsko-włoskiej z udziałem Burta Lancastera (a także Daniela Olbrychskiego). Po tym komercyjnie udanym przedsięwzięciu współscenarzysta „Sklepu”, Mario di Nardo, wystąpił jako producent i chciał przygotować adaptację „Brata”. Stała za nim telewizja włoska i przez moment wyglądało na to, że utwór powstanie w reżyserii Andrzeja Wajdy na podstawie scenariusza Tadeusza Konwickiego, nakręcony w koprodukcji z Polską („Tor”, którego jestem kierownikiem, miał być producentem ze strony polskiej). Rozważana wówczas wersja scenariusza przeplatała historię wziętą ze sztuki Karola Wojtyły – losy Adama Chmielowskiego – z historią autora, który pisząc sztukę, był skromnym wikarym podkrajowskiej parafii. Pomysł ten napotkał pewien opór w Watykanie, rzecz ciągnęła się, Wajda zajął się innymi projektami, a ja podjąłem myśl, żeby poprzestać na oryginalnym tekście sztuki, unikając większych zmian czy skrótów, i tym sposobem zaproponować spotkanie z nieznanym utworem, którego autor po latach stał się przedmiotem powszechnego zainteresowania. I tak właśnie powstał film na kształt teatru telewizji, zagrany po angielsku, w trosce o publiczność niepolską, nakręcony w plenerach Krakowa z udziałem aktorów sześciu krajów. Od strony produkcyjnej przedsięwzięcie okazało się zupełnie karkołomne, jako że zmiana koalicji rządzącej we Włoszech, dojście do władzy postkomunistów i lewicowych katolików spowodowały radykalne zmiany w dyrekcji włoskiej telewizji i mimo podpisanych wcześniej dokumentów zaczęto projekt spychać, nie kryjąc niechęci do autora i tego, że to on właśnie głosi treści politycznie na tyle postępowe, iż odbiera monopol lewicy na troskę o najuboższych. Zapewne przedstawiam karykaturalnie tę niechęć, ale stała się ona faktem publicznym, doprowadzając do interpelacji we włoskim parlamencie, którą zgłosił mój znamienity kolega, Franco Zeffirelli (reprezentujący ostatnio postfaszystów). Wewnątrz RAI broniła mnie z pozycji członka rady nadzorczej Liliana Cavani, do niedawna sympatyzująca z partią komunistyczną, a ostatnio bliższa katolikom. Trudności przeciął odważną decyzją mój dawny producent, Giacomo Pezzali, który zaryzykował rozpoczęcie produkcji bez gwarancji ze strony telewizji publicznej, i wreszcie z pomocą Niemców i Polaków film zdążył na wizytę Papieża w 1997 roku i miał premierę w Krakowie w trakcie pobytu autora. Sam Jan Paweł II obejrzał film później w Castel Gandolfo i przyznał, że bardzo obawiał się tego spotkania z własnym tekstem, którego nigdy wcześniej nie zdołał obejrzeć na scenie. Takie spotkanie, pięćdziesiąt lat od chwili napisania, dla każdego autora musiałoby być silnym przeżyciem. Tu doszedł jeszcze czynnik dodatkowy, którego mogę się domyślać – Papież czyta „Tygodnik Powszechny”, ten zaś odnotował piórem recenzentki, że nie warto było filmu kręcić, bo wyrządza tekstowi złą przysługę. Dlatego też Watykan oddalił kilkudziesięciu korespondentów telewizji, którzy chcieli zrelacjonować spotkanie autora z własnym dziełem. Po projekcji znikły zastrzeżenia i obawy, ale było już za późno. Obecny na sali odtwórca głównej roli, amerykański aktor Scott Wilson, usłyszał od autora, że ten po projekcji nie może już sobie wyobrazić swego bohatera z inną twarzą. Piszę, że Scott usłyszał te słowa, ale to nie jest ścisłe. Usłyszeliśmy je wszyscy, a Scott nic nie usłyszał, bo z wrażenia rozplakał się jak bóbr.

Mimo tych trudności od chwili filmowych narodzin „Brat naszego Boga” jeździ po świecie – od Japonii, przez Rosję, Amerykę, większość krajów Europy Zachodniej, aż po Iran, w którym uhonorowano scenarzystów (czyli Papieża, Maria di Nardo i mnie) nagrodą w postaci perskiego dywanu. Pomny przygód z projekcją w Castel Gandolfo, zapamiętałem, że papieże nie używają dywanów, i przechowuję nagrodę u siebie. W anegdotycznej warstwie pozostaje mi w pamięci spotkanie z prasą w Japonii, gdzie po wszystkich moich wyjaśnieniach, kto jest autorem sztuki, zapytano mnie, czy ten utwór ma coś wspólnego z Janem Pawłem II. Wy tłumaczyłem, że ma – jest on autorem oryginalnego tekstu dramatu. Dlaczego w takim razie w napisach figuruje Karol Wojtyła, a nie Jan Paweł II? Odparłem, że pięćdziesiąt lat temu, kiedy powstawała sztuka, Karol Wojtyła nie był jeszcze Janem Pawłem. Mój rozmówca zapytał więc domyślnie, czy nazwisko Wojtyła jest tak trudno wymówić, że trzeba było je zmienić po wyborze. Wy tłumaczyłem, że to w ogóle nie miało znaczenia, i wtedy padło pytanie: czy za młodu Karol Wojtyła wiedział, że kiedyś zostanie papieżem? Odpowiedziałem, że nie, bo jakże mógł to wiedzieć! Japończyk zdziwił się i rzekł, że Dalajlama od dzieciństwa już wie, co go czeka. Kiedy zrelacjonowałem tę rozmowę Ojcu Świętemu, zadumał się chwilę nad tym, że papieżem zostaje się tak nagle; nie ma dnia ani nawet godziny, żeby się przygotować.

Młodzieńcza sztuka przyszłego Papieża zawiera wiele niedoskonałości, jak każdy utwór nie sprawdzony przez samego autora w trakcie prób z aktorami, jest jednak pełna myśli, które znalazły rozwinięcie w całym pontyfikacie, poczynając od słów: „Nie lękajcie się” (które w sztuce autor włożył w usta postaci inspirowanej przez Lenina, a sam zrobił z nich motto swego pontyfikatu), aż po okrzyk: „Tyrania rozumu!”, który pomaga zrozumieć encyklikę „Fides et ratio”. Zestawienie porządku sprawiedliwości z porządkiem miłosierdzia przenosi problem nędzy z obszaru polityki w obszar mistyki: ubóstwo z własnego wyboru jest wyzwoleniem, ubóstwo narzucone staje się upodleniem. Aż dziw, że pięćdziesiąt lat temu w prowincjonalnej parafii znalazły wyraz myśli tak daleko wybiegające naprzeciw rzeczywistości końca wieku, kiedy recydywa nędzy i odrzucenia jest udziałem krajów najwyżej rozwiniętych. Myśli te, zapisane w brulionie młodzieńczej sztuki, nie spotkały się w latach czterdziestych ze zrozumieniem; powędrowały do redakcyjnej szuflady w „Tygodniku” i dopiero, gdy autor stał się papieżem, spostrzeżono, że pod piórem kogoś, kto nie należał do katolickiej koterii literackiej, zrodził się tekst, który – choć niedoskonały – może być chlubą polskiej literatury religijnej lat czterdziestych. Iluż współczesnych Wojtyły pisarzy tego nurtu poszło dziś słusznie w zapomnienie, a on – moim zdaniem – się ostał i wart był przypomnienia. Upieram się przy tym wbrew zdaniu niektórych krytyków pisujących w polskich czasopismach katolickich; światowy odbiór filmu potwierdza ten fakt dość mocno.

Pisząc te słowa, nie potrafię opędzić się od myśli, że kiedyś (oby jak najpóźniej) spotka nas to, co spotyka wszystkie dzieci, które w pewnej chwili tracą swoich rodziców. Jaki będzie katolicyzm polski, kiedy zabraknie już człowieka, który jest naszym papieżem, kiedy na tronie piętrowym zasiądzie ktoś obcy, daleki i trzeba będzie pogodzić się z faktem, że ten pontyfikat był wyjątkiem, że regułą jest inny stan rzeczy? Nikomu, kto wierzy głęboko, nie wolno ulegać przygnębieniu, kiedy zabraknie pośrednika, którym dla Polaków jest ten Papież.

SINA BRODA

Dwa spośród moich filmów, skrajnie różne, łączy paradoksalnie kilka tematów, które chcę przy okazji poruszyć. Chodzi o film o Papieżu „Z dalekiego kraju” i adaptację powieści Maxa Frischa „Sinobrody”. Powstały w odstępnie kilku lat, oba w dekadzie lat osiemdziesiątych. Pierwszym, co je łączy, jest mój własny stosunek do uprawianego zawodu. Film o Papieżu był wyrzeczeniem się moich autorskich ambicji, zrobiłem go jako usługę czy – mówiąc podniosłej, językiem kościelnym – jako „wyraz służby”. Podobnie, choć zarazem inaczej, było też z „Sinobrodym”. Oba filmy łączy nić przyczynowo-skutkowa: kiedy telewizja niemiecka zaproponowała mi tekst Frischa, usłyszałem taki oto argument:

– Kręcąc film o Papieżu, miał pan przed sobą zadanie nie tylko jako artysta, ale też jako dyplomata. Zrobienie filmu według prozy Maxa Frischa jest nieco podobnym zadaniem.

Chodziło o to, że Frisch, wielki pisarz o światowej sławie, nie pozwolił dotąd ani razu na realizację filmu według swojej powieści, mimo że było wiele takich inicjatyw. W umowach autorskich, odstępując prawa do filmu czy telewizyjnej adaptacji, zastrzegał sobie prawo oceny scenariusza i rozwiązania umowy, jeśli scenariusz nie będzie mu odpowiadał.

Kiedy spotkaliśmy się w Zurychu, Max Frisch potraktował mnie jak harcownika, który podjął się wyprowadzić starego lisa w pole. Bez żenady opowiedział mi o tym, że przez całe życie zarabiał świetnie na opcjach, które dawał na adaptację swych powieści (brały je niekiedy wielkie hollywoodzkie studia), nie zdarzyło się natomiast dotąd, aby zatwierdził scenariusz.

Rozmawialiśmy na ten temat w roku osiemdziesiątym trzecim. Max Frisch zbliżał się do swojego jubileuszu – siedemdziesiątej piątej rocznicy urodzin. Znałem go przelotnie z Warszawy, z premiery jego sztuki wystawianej w warszawskim Teatrze Współczesnym przez Erwina Axera, z Mają Komorowską w roli głównej (pamiętam, że przy jakiejś okazji odwoziłem wtedy Frischa do hotelu). Miałem czterdzieści parę lat i jego postać kojarzyła mi się z ojcem; przypominał zresztą mojego ojca zarówno fizycznie – swą zwalistą postacią opatrzoną parą grubych okularów, jak i pod względem temperamentu – jako impetyk, który w każdej chwili, nawet w czasie spokojnej rozmowy, mógł nagle wybuchnąć falą niepohamowanego gniewu.

Wszystko to zapewne nie wystarcza, aby wyjaśnić, dlaczego podjąłem się tego zadania. Książka, którą mi proponowano – „Sinobrody” – była mi równie bliska, co i obca. Obcość zawierała się w pokrętej i dość perwersyjnej erotyce (bohater oskarża się o to, że zamordował swoją byłą żonę, która uprawiała płatną miłość) i szwajcarskich realiach, o których miałem mętne pojęcie, gdyż duszna atmosfera tego kraju nigdy mnie szczególnie nie pociągała. Bliskość natomiast zawierała się w formie. Frisch w konstrukcji powieści poszedł dalej niż Orson Welles w grze różnych wersji zdarzeń: rozprawa sądowa, która toczy się na początku jako zdarzenie realne, przeradza się w grę wyobraźni, podsądny zostaje uwolniony od winy, a mimo to rozprawa toczy się dalej i w końcu następuje przyznanie się do winy, choć skądinąd wiadomo, że samooskarżenie jest urojeniem bohatera.

Wspominając pierwsze pertraktacje na temat mojej pracy, muszę przypomnieć, że dekada lat osiemdziesiątych przebiegała dla mnie na Zachodzie w realiach nowego świata, z którym musiałem się pogodzić, nie mając już łatwego powrotu do ojczyzny. W osiemdziesiątym trzecim roku nie mogłem brać pod uwagę, że zrobię znaczący film w kraju, i po prawdzie nie byłem pewien, czy zrobię film jakikolwiek. Początkowo, jako kierownik zespołu, nie zostałem zweryfikowany decyzją komisji, w której zasiadali z jednej strony partyjni koledzy reżyserzy, panowie Poręba i Waśkowski, z drugiej – były rektor i mój pogromca w szkole filmowej, pan Kuszewski. W momencie, kiedy ważyły się losy „Toru”, nagle pojawiłem się w kraju i to wpłynęło na zmianę decyzji. W końcu na siedem zespołów postanowiono rozwiązać tylko „X” Wajdy, a nas ułaskawiono. Kiedy złożyliśmy protest w związku z rozwiązaniem „X”, zagrożono nam powtórna weryfikacją, a my w gronie kolegów zastanawialiśmy się, czy warto podtrzymywać istnienie zespołu, skoro i tak nie możemy robić filmów, które mogły coś znaczyć. W toku tych doświadczeń zrozumiałem, że moja egzystencja zależy przede wszystkim od tego, co robię za granicą, w kraju bowiem rynek kurczył się z roku na rok. W pierwszych miesiącach stanu wojennego napisałem scenariusz, który – sędzę tak do dzisiaj – mógł być moim najlepszym filmem. Nazwałem go „Lokaj z Schonbrunnu”. Była to szeroka epicka opowieść oparta na historii cesarza Meksyku, Maksymiliana Habsburga, i jego diabolicznego lokaja, który – jak świadczą fakty historyczne – był jego zgubnym natchnieniem. Inteligentny i ujmujący przyszły lokaj urodził się jako bękart w stajniach Schönbrunnu i był rówieśnikiem przyszłego cesarza Meksyku. Początkowo pracował w pałacu przy paleniu w piecach, później awansował na garderobianego, w dalszej historii został sekretarzem (choć jeszcze nie umiał pisać), wreszcie w Meksyku ministrem i – dokonując wszelkich możliwych łajdactw osiągnął bogactwo i szacunek.

Wydrukowałem „Lokaja” w drugim tomie moich scenariuszy, wydanym parę lat temu (drukował go także „Dialog”), Mam wrażenie, że był to dla mnie utwór potencjalnie przełomowy, w najbardziej klarowny sposób opowiadający o istocie zła jako wolnego wyboru (mój bohater chce dowiedzieć, że Bóg nie istnieje, poprzez to, że on sam pozostaje bezkarny w swym bezceństwie). Niestety, nie dane mi było nakręcić na tej podstawie filmu i powoli tracę nadzieję, że zrobię go kiedykolwiek. Owszem, znalazłem producenta, nawet kilku, poparła nas stacja telewizyjna w Niemczech, ale potem zabrakło jakiejś drobnej części budżetu (a był on z konieczności nie najmniejszy) i w końcu, już po szczegółowych dokumentacjach i przymiar-kach do obsady, okazało się, że nie zrobię „Lokaja”, tak jak kilkanaście lat wcześniej nie zrobiłem „Śmierci pośrodku drogi” – pierwszego z moich ważnych, a nienakręconych scenariuszy.

Kiedy piszę, że pora umierać, mam na myśli także tę gigantyczną przemianę, która dokonała się za mego życia w przeciągu lat ledwie kilkunastu. Kiedy wchodziłem do zawodu i wcześniej, kiedy decydowałem się na to, że zostanę zawodowym opowiadaczem historii (w tym mieści się chyba istota autorstwa w filmie), wzorem, na którym mogłem się opierać, był Bergman – pierwszy twórca, który nie robił sporadycznie mniej lub bardziej autorskich filmów, ale robił je stale, który uczynił z tego dla siebie regułę. Dla mnie stał się on punktem odniesienia: jeżeli w świecie mass mediów jest miejsce na taką działalność, to gotów jestem podjąć to ryzyko i spróbować – może mi się uda. I udało się. Od „Struktury kryształu” do „Imperatywu” zrobiłem kilkanaście autorskich filmów w równym tempie: co rok jeden, czasem nawet dwa i wydawało mi się, że tak już będzie wiecznie. Na moich oczach z roku na rok coraz więcej widzów domagało się filmów inteligentnych i skomplikowanych. Jeśli w jednym roku Antonioni był wygwizdany w Cannes, to w dwa lata później jego filmy były oglądane przez miliony widzów na całym świecie.

Potem nastąpiło załamanie. Albo odwrót fali – to, o czym piszę na początku tej książki. I dopiero kiedy fala zaczęła się cofać, zrozumiałem, ile miałem szczęścia, że udało mi się spotkać z publicznością nie tylko w moim kraju, ale stosunkowo szeroko w całym świecie. Moje

filmy były oglądane przez jedno pokolenie i wydaje mi się, że zostały zapamiętane, a to przecież jest dla artysty największa wartość. Nie wystarczy, żeby widz kupił bilet. To zadowoli inwestora, bo wtedy film się zwróci. Artyście nie wystarczy też, aby ludzie film obejrzeni – muszą go jeszcze polubić i przez to zapamiętać. Jeżeli nakręcę coś, co przeleci przez ekrany kin czy telewizji, a nazajutrz nikt nie będzie pamiętał, co wczoraj oglądał, to nie było warto robić tego filmu – mnie przynajmniej nie było warto, bo zasmakowałem już w dumnym podejściu do zawodu. Moja duma polega na tym, że nie muszę pracować dla zarobku, żeby utrzymać się przy życiu, że nie robię filmów dlatego, że muszę, tylko dlatego, że chcę, że mi zależy, że widzę jakiś powód, by zwrócić się do widza. Wszystko to w dekadzie lat siedemdziesiątych było zupełnie oczywiste, a dzisiaj jest wspomnieniem dobrych czasów, które minęły, i co najwyżej mogę się zastanawiać, czy jeszcze powrócą. Może odpływ zmieni się w przyływ, może ludzie znów zateknią do kina, w którym autor swoim nazwiskiem gwarantuje jakość stylu i tematu. A jeśli nawet tak się stanie, to czy nie będzie to już inna fala? Czy widz zwróci się do tych, którzy dawniej tworzyli takie kino? Czy może zastąpią nas inni, na przykład moi studenci, których dzisiaj staram się wyposażyć w stosowne narzędzia walki, żeby nie zginęli w świecie, w którym sukces mierzy się mechanicznie liczbą sprzedanych biletów, bez względu na to, komu zostały sprzedane ani jaką zapewniły korzyść tym, którzy je zakupili.

Powtarzam te rozważania, wchodząc we wspomnienia w owe lata, kiedy na moich oczach zaczął się łamać porządek i skala wartości, na których budowałem swoją egzystencję w zawodzie. Fakt, że produkcja „Lokaja z Schönbrunnu” załamała się mimo tylu starań, dał mi wiele do myślenia. Projekt rokował nieźle w kategoriach czysto komercyjnych, scenariusz zawierał bardzo wiele wydarzeń – nie był więc filozoficzną piłą (udało mi się później na Zachodzie zrealizować zamierzenia na pozór o wiele bardziej „niesprzedawalne”, jak choćby „Paradygmat”), a mimo to „Lokaj” musiał powędrować w końcu do szuflady, z której co rok lub dwa bywa wyciągany głównie po to, by wrócić tam znowu. Większość stacji telewizyjnych, z którymi prowadzę rozmowy, narzeka na to, że bohater jest negatywny, choć w moim przekonaniu będziemy go lubili. Jak przypuszczam, widz poczuje, że wszystkie niegodziwości lokaja są jego wyzwaniem wobec Boga i zemstą za to, że świat jest tak niesprawiedliwy. Drugi zarzut, dotyczący stylu, jest równie trafny, co perfidny – telewizyjni redaktorzy twierdzą, że historia jest odrobinę zbyt niezwykła, potwierdzają tym samym obiegowy slogan o różnicy między telewizją a filmem. Film opowiada o ludziach niezwykłych i o niezwykłych wydarzeniach, telewizja przeciwnie – o tym, co zwykłe. O bohaterach wartych filmu mówi się po angielsku, że powinni być „bigger than life”. Kłopot polega na tym, że w Europie nie sposób robić teraz filmów bez udziału telewizji.

Już po kłopotach z „Lokajem” miałem ciekawą rozmowę z Jeanem Capin, jednym z najświatlejszych dyrektorów programowych francuskiej telewizji, który zaprosił mnie na rozmowę o ewentualnej współpracy, po czym z całą otwartością powiedział:

– Telewizja chce pana nazwiska. Ale telewizja nie chce pana stylu, niezależnie od tego, jaki on będzie, bo telewizja ma własny styl.

To było świetnie sformułowane. Trafnie i cynicznie zarazem. Autor tego sformułowania po krótkim czasie stracił pracę, bo – jak myślę – świat jest sprawiedliwy i do ogłupiania wynajduje głupców, a jeżeli ktoś się odważy ogłupiać innych świadomie, to przegrywa, bo robi to nieszczerze.

Ten aforyzm brzmi dość podejrzanie, ale wiąże z nim bardzo głębokie przekonanie. Wielokrotnie bowiem widziałem inteligentnych twórców, którzy mówili: „Gdybym chciał, mógłbym zrobić takie «byle co», tylko nie chcę” – po czym okazywało się zazwyczaj, że nie da się zrobić z przekonaniem czegoś, co uważa się za „byle co” – stąd poczucie wyższości jest z reguły zupełnie nieumotywowane. Podejrzewam, że Bergman czy Fellini nie potrafiliby zrobić z przekonaniem odcinka „Dynastii”, bo na to trzeba być właśnie tak ograniczonym jak ci, któ-

rzy to piszą, kręcą i oglądają. (Nie mogę sobie odmówić przyjemności, żeby raz jeszcze zelżyć tę bzdurę, szczególnie kiedy pomyślę, że oglądają ją często ludzie, którzy w ambitniejszych latach stanowili moją publiczność, a dziś w rannych pantoflach żują tę gumę do żucia dla oczu. Jakże trudno być młodym duchem, kiedy się nie jest już młodym). A tym, którzy sławią swą cnotę (mam teraz na myśli kolegów artystów różnej maści) i dumnie twierdzą, że nie splamią się „komercją”, proponuję inne obelżywe porównanie: to tak jak z kobietą, która szczyci się, że zachowała cnotę, co jest bez wątpienia chwalebne, tylko trzeba jeszcze zapytać, czy na tę cnotę ktoś nastawał. Na to, by się nie sprzedać – w życiu i w sztuce – trzeba dwóch stron: tej, która się sprzedaje, i tej, która chciałaby kupić. Z naszym socrealistycznym wychowaniem często szczycimy się cnotą, na którą nikt nie nastawał. Telefonów z Hollywood oferujących wielkie gaże w zamian za zrobienie „byle czego” polska centrala nie łączyła znowu tak wielu.

Wiele razy używałem podobnej metafory, rozmawiając z ludźmi na Zachodzie, którzy słysząc o tym, jak u nas łamały się charaktery, odczuwali wyraźną wyższość, jak gdyby byli pewni, że nikt z nich w podobnej sytuacji nie zgodziłby się na współpracę, nie zademonstrował przyjacielowi, nie podpisał lojalności i nie poszedł na pochod. A tymczasem wiemy, jakże dobrze, że społeczeństwa zachodnie, przechodząc podobne próby, w niczym nie dały dowodu swojej moralnej przewagi. (Jak dobrze było to widać na dwóch częściach Niemiec! Znajac lepiej część zachodnią, często myślałem, że ci sami ludzie, nienaganni w warunkach niewielkiego nacisku, lecz jakże ustępliwi wobec przełożonych i jak spontanicznie jednomyślni z tym, co słyszeli na odprawach – w NRD byłiby pewnie znakomitymi cenzorami czy współpracownikami STASI).

Zastanawiałem się nad sytuacją, w jakiej się znalazłem, kiedy okazało się, że mogę liczyć tylko na to, co zrobię na Zachodzie, a na Zachodzie mój najlepszy projekt właśnie upadł. Wniosek był jeden – robić, co dają. Dają Frischa, to robić Frischa. Luksus, w jakim żyłem dotychczas, polegał na tym, że mogłem spośród projektów ciekawych artystycznie, ambitnych, słowem: godnych, wybierać takie, które były mi po drodze. Teraz spostrzegłem, że to się skończyło. Teraz projekty będą mnie wybierały. Wybrał mnie projekt Frischa, spróbujemy. Jest godny, więc nie będę się droczył.

Droczył się natomiast Frisch. Nie ze mną, ale z samym zamiarem adaptacji. Powiedział mi, że nie wierzy w możliwość przełożenia na język filmowy tego, co było zawarte w języku literackim. Ja uczciwie zadeklarowałem, że moje ambicje autorskie są już w wielkim stopniu nasycone. Jeśli wynajmuje się mnie po to, by zaadaptować jego prozę, to zrobię to wiernie, nie eksponując siebie, tylko czyniąc z moich umiejętności narzędzie przełożenia jego dzieła na język obrazów. Ta część naszej rozmowy przeszła gładko, tym bardziej że przebiegała wśród ewenementów kulinarnych. Mas Frisch bardzo lubił dobrą kuchnię i każda sesja rozmów kończyła się w jakimś wybornym lokalu, przy czym czasem towarzyszyła mi wtedy żona, a z Frischem pojawiała się pani psycholog, która – jak się później dowiedziałem – jest pierwowzorem postaci dziewczynki z „Homo Faber”. Teraz, kiedy Volker Schlöndorff (jeszcze za życia Frischa) zrobił film na podstawie tej powieści i zobaczyłem bohaterkę na ekranie, czterdziestoparolatnia pani psycholog odmłodziła w moich wspomnieniach.

Droczenie się Frischa dotyczyło mojej adaptacji. Jak zwykle, chciał zobaczyć szczegółowy scenariusz, żeby wyrazić zgodę, a ja chciałem sobie oszczędzić rozczarowań i proponowałem, że przedstawię sposób, w jaki chcę podejść do tematu, ale nie chcę ani być potem egzaminowany jak sztubak z tego, czy dotrzymałem słowa, ani też – co ważniejsze – angażować się w projekt, którego nie jestem pewien.

Zatrzymam się chwilę przy tym ostatnim zdaniu, bo sygnalizuje ono problem, z którym przychodzi mi się często zmagać. Na to, by projekt miał szansę startu, by zdobyć nań pieniądze, należy doprowadzić go do możliwie najlepszej postaci. Z drugiej strony szanse, że projekt przepadnie, są ogromne, a każdy twórca ma pewną ograniczoną ilość entuzjazmu, którym

może obdarzać swoje dzieła – tak jak przy największym sercu ma się ograniczoną zdolność kochania i nie należy trwonić uczuć tam, gdzie w rezultacie może nastąpić zawód. Stąd też płynie skłonność do rezerwy wobec projektów niepewnych. Zasada, którą zaliczę do prostych wytycznych higieny, brzmi: nie angażować się, póki nic nie wiadomo. Z tego względu byłem przekonany, że nie warto wdawać się w szczegóły i angażować w dzieło Frischa, jeśli mam być później odrzucony. On z kolei mówił, że nie może dać swej zgody, póki nie przekona się, jak w szczegółach zamierzam zaadaptować powieść. Obiecałem mu solennie, że nie zmienię ani słowa z jego dialogów i że nie będę wprowadzał żadnych „dziwów”, że sala sądowa będzie w miarę tego, jak staje się wyobrażeniem, powoli zmieniać jasność i że w paru scenach lustra będą tworzyć poczucie, że nie wszystko z tego, co oglądamy, jest prawdziwe i rzeczywiste. I ciągle było mało. Max Frisch chciał scenariusza. Zirytowany kupiłem szkolny kajet i pociąłem nożyczkami jego książkę, tak by nie dodawać ani słowa poza numeracją scen. Posłałem mu ten kajet i otrzymałem depezę. Pisarz wywiesił białą flagę. Powiedział, że się poddaje. Moje telewizje (niemiecka i szwajcarska) były zachwycone, a ja ze swej strony postanowiłem wygrać jeszcze jeden punkt w tej rozgrywce. Odpisałem Frischowi, że jego aprobata musi znaleźć wyraz w tym języku, w jakim ja się wyrażam, a więc w postaci obrazu. Poprosiłem go, żeby zgodził się statystować w filmie. Wybraliśmy scenę z Mają Komorowską, jako że pisarz bardzo lubił tę aktorkę, i zgodził się nawet zmienić narodowość postaci, którą grała, tak by jej lekki akcent w niemieckim i angielskim (film był grany w obu językach) miał logiczne usprawiedliwienie. Zbliżenie Maxa Frischa jest pokazane w filmie i świadczy dobitnie, że zrobiono je za jego zgodą.

„Sinobrody” był dla mnie ćwiczeniem z kaligrafii i jestem raczej zadowolony z rezultatu. Pokazany w Wenecji na festiwalu, dostał pierwszą nagrodę (ex aequo z niemieckim filmem „Heimat”), zostałem więc usatysfakcjonowany, z drugiej strony – pokaz dla niemieckich krytyków literackich stał się okazją do połajanek i zarzutów, że prozy w ogóle nie należy przekładać na obraz. Przy tej okazji wypłynął prosty wniosek, ile osób czyta dzisiaj prozę i ile ogląda telewizję. Dla przypieczętowania tej myśli podam najmocniejszy argument Fisher Verlag, które wydało książkę Frischa, a po sukcesie filmu natychmiast opublikowało mój scenariusz ze zdjęciami. Była to w gruncie rzeczy ta sama książka rozpisana na sceny i w tej postaci świeciła światłem odbitym przez literaturę na ekrany, by z powrotem stać się książką. Zagmatwały się relacje u schyłku naszego wieku i trzeba się nad tym głęboko zastanowić – może rzeczywiście czas Gutenberga przeminął. A jeżeli tak, to czy warto tyle czasu poświęcać w szkole na naukę literatury i języka ojczystego? A może więcej czasu powinno się zarezerwować dla języka komputerowego?

Pytam o to trochę przez przekorę. Nie lubię komputerów. Zajmowałem się nimi na studiach na fizyce i ominęła mnie cała egzaltacja informatycznych parweniuszy, którzy odkrywali to wszystko, co ja miałem już dawno za sobą. W wyniku tej postawy do dziś piszę na maszynie, bo to szybciej niż na komputerze, a notatki, telefony i adresy mam w zeszytach, bo nie sposób podróżować, wożąc ze sobą te wszystkie dyski, i ryzykować, że przez jakiś figiel skasuje się pamięć magnetyczna i zostaną pośrodku obcego miasta bez adresów.

MELPOMENA

Nie wiem, co pamiętam wcześniej: teatr czy kino. We wspomnieniach, szczególnie tych z dzieciństwa, czas nie odkłada się warstwami, przeciwnie – tworzy kłęby zawirowań. Cezurą mego dzieciństwa był koniec wojny; w teatrze byłem zapewne jeszcze w czasie okupacji, mgliście pamiętam jakieś bajki na scenie. Nie zrobiły na mnie większego wrażenia, podobnie zresztą jak pierwsze filmy oglądane w Krakowie tuż po wyjściu Niemców. Teatr jako królestwo Melpomeny (a nie Świętego Mikołaja) objawił mi się w parę lat później już w Warszawie. Był to teatr z określonym adresem, bodajże jedyny duży teatr, jaki ocalał w Warszawie – Teatr Polski.

Chyba najstarszym spektaklem, jaki pamiętam, był „Pan Jowialski z Solskim, Zelwerowiczem, Ćwiklińską i młodym Wołejką w glorii sławy, jaką przyniosła mu rola młodego Chopina. Potem przyszedł „Cyd” z Barszczewską, Andryczówną i przedziwnym Janem Kreczmarem. Przedziwność kryła się w spojrzeniu, ale o tym przyszło mi się przekonać wiele lat później, kiedy romantyczny bohater Corneille’a grał u mnie ojca w „Życiu rodzinnym”. Był wtedy ciężko chory, tuż po operacji, która pozbawiła go nogi, „Grał z prowizoryczną protezą na niezagojonej ranie i co dzień heroicznie sam pokonywał schody do ogrodu, przechodząc z samochodu na plan zdjęciowy w willi w Konstancinie. Prosił wtedy, by nikogo nie było w pobliżu, bo ze swym bólem chciał się zmagać w samotności. Z całą ekipą schodziliśmy więc do przyziemia. Tam słychać było kroki pana Jana, a czasem odgłos upadku, bo to mu się zdarzało, ale nie wolno było wtedy biec z pomocą. Siwy, schorowany Jan Kreczmar był wtedy w życiu najbliższy bohatera, którego grał na moich oczach, kiedy był jeszcze młodzieńcem. A co do spojrzenia, które nazywam „przedziwnym”, tajemnica była nader prosta. Pan Jan miał silnego zeza, który bodajże nazywa się rozbieżnym. Jego oczy rozbiegały się szeroko na boki i przed kamerą (a także na scenie, patrząc wprost w stronę publiczności) pan Jan siłą mięśni ściągał oczy, by patrzyły równolegle. Kiedy jednak był profilem do kamery oczy rozpięczały się znowu. Największy efekt dawało słowo „stop na koniec ujęcia – oczy zwolnione z wysiłku strzelały jak dwie race i mimo całej powagi pana Jana ekipa długo uczyła się ukrywać rozbawienie.

Tak więc „Cyd”, a potem „Lorenzaccio”, w którym z perspektywy moich lat kilkunastu dopatrywałem się znaczeń przynoszących chyba Mussetowi chlubę: gry cnoty z wszeteczeństwem, cena zadawania się ze złem ucieleśnionym we władzy. A przy tym ta siła aktorów: Wołejko, Hańcza, Barszczewska, Kreczmar... Nie wiem, czy dziś choć jeden teatr mógłby skompletować obsadę tej miary. I tak było we wszystkich spektaklach, które pamiętam: „Mądremu biada”, „Polacy nie gęsi” z Romanówną, „Lalka” z Andryczówną i Leszczyńskim, i wreszcie kolejne objawienie: „Horsztyński”; już nie jestem pewien, co mnie w nim wzruszyło, ale dziś mam w pamięci poszczególne sceny, z epilogiem Kruczkowskiego włącznie. Skądinąd muszę się przyznać, że jego sztuka „Juliusz i Ethel” z niezapomnianą Mikołajską i Wyrzykowskim też mnie wzruszyła, mimo że słuchając w domu „Wolnej Europy”, byłem przekonany o winie Rosenbergów (o winie, ale nie o karze!)

Teatr moich lat dojrzałych zaczął się chyba od „Dziadów” Bardiniego. Potem oglądałem inscenizacje Axera, rozsmakowując się w jego „Kordianie”, „Muchach” i „Niemcach” w Teatrze Narodowym oraz niezliczonych spektaklach we Współczesnym na Mokotowskiej. Do tej sceny mam szczególną słabość, jako że jest to sala parafii kościoła Zbawiciela i zanim została zabrana na teatr, służyła celom katechetycznym. W niej też, ubrany w mój pierwszy garnitur (chyba z krótkimi spodniami), przystępowałem do pierwszej komunii. Nie po raz pierwszy liturgia i teatr wykazują spowinowacenie.

Dziś często wykładam na różnych kursach czy seminariach reżyserskich i chętnie cytuję anegdotę, zasłyszana wiele lat później – jakoby w czasie prób „Kordiana”. Obok Łomnickiego grał w nim Kurnakowicz, aktor wielki, ale ponoć dość trunkowy i niemocny w świecie abstrakcyjnych pojęć. Tymczasem pan Erwin, jeden z nielicznych wielkich intelektualistów w sztuce, tłumaczył sens „Kordiana” tak głęboko, że zapewne można by to ująć w dysertacji uniwersyteckiej. Wielki aktor, nie zawsze rozumiejący reżysera, przed premierą w garderobie półgłosem spytał Łomnickiego, który grał Kordiana: „Powiedz mi, kochaneńku, to jak to jest właściwie w tej sztuce? Czy ja cię lubię, czy nie lubię?” Usłyszawszy odpowiedź, zagrał księcia Konstantego koncertowo. W stosunkach między ludźmi, w życiu (a także w filmie i na scenie), to podstawowe „lubię – nie lubię” odgrywa największą rolę. Jeśli dobrze pamiętam spektakl, to Konstanty lubił Kordiana,

Niedawno zobaczyłem nową adaptację telewizyjną tej sztuki, z młodzieńcem i jakże obiecującym Michałem Żebrowskim w roli głównej, i pomyślałem, że w czasach doktryny Breżniewa ten tekst brzmiał nieporównanie mocniej. Wolę jednak czasy, w których brzmi słabiej.

Lata pięćdziesiąte przyniosły mi jeszcze dwa spotkania z teatrem światowym. Pierwsze to Theatre National Populaire Jeana Vilara z Gérardem Philipe’em. Mimo wytrwałych zabiegów nie dostałem się do Polskiego, natomiast po godzinach przesianych w kolejce udało mi się kupić wejściówkę na „Ruy Błasa” granego w Hali Gwardii, i przez lornetkę obejrzeć coś, co do dzisiaj pozostaje dla mnie cudem teatru. Do tej samej kategorii należał też „Tytus Andronikus” z Laurence’em Olivierem i Vivien Leigh, a później „Sługa dwóch panów” reżyserowany przez Strehlera. Lepszego teatru nie znam.

Ten teatr, który pamiętam, pozostawił we mnie uczucie nabożnej czci. Nigdy nie korciło mnie, by zajrzeć za kulisy Wręcz przeciwnie, bałem się takiej ewentualności. Kiedy wybraliśmy się z kolegami (chyba już na uniwersytecie) na „Norę” z cudowną Barszczewską, kole-dzy poszli po spektaklu prosić o autograf, a ja pozostałem w holu, nie chcąc sobie psuć wrażeń. Spostrzegam tu analogię do przeżyć religijnych. W naszym dość pobożnym domu nigdy nie spotkałem prywatnie żadnych księży – wydawało się, że ich miejsce jest wyłącznie w kościele przy ołtarzu. Myślę, że dzięki tej praktyce jestem wolny od antyklerykalnych uczuć. A aktorów nie znoszę spotykać w garderobie.

Z teatrem musiałem się jednak zaznajomić od strony kulis poprzez ojca, który kilkakrotnie pracował przy budowie sal teatralnych i po wojnie brał udział w dwu kolejnych przebudowach „Romy” na tymczasową salę opery. Pierwsza przebudowa była dość powierzchowna, polegała na skróceniu podkowiastej sali i wykuciu ciasnej fosy na orkiestrę. W głębi sceny, pod dawnym ekranem, pozostały dwa wielkie gipsowe posągi infulatów; bodajże kardynała Krakowskiego i Piusa XI. Pamiętam, że jeden miał wyciągniętą dłoń w geście błogosławieństwa i do tej dłoni mocowano dekoracje pierwszej powojennej premiery Była nią „Goplana” Żeleńskiego. Zaprowadzony przez ojca, trafiłem na próby i spostrzegłem, że wodna świta Goplany używa kolorowych latarek, migocząc nimi tajemniczo (po latach rozczulił mnie ten sam efekt, użyty przez Lubimowa). Pamiętam wstrząsające wydarzenie, kiedy na rządowym przedstawieniu „Pana Twardowskiego” (w poprawionej materialistycznej wersji) w przedfinałowej scenie urwała się jakaś zasłona przyczepiona do ręki statui i nad diabłem wyrosła postać kardynała w geście błogosławieństwa. Podobno na sali był Pieck oraz Bierut, dlatego też zdarzenie poczytano za sabotaż polityczny. Fakt, że nastąpiła druga przebudowa – roze-

brano wdzięczną neogotycką kaplicę, która została przeniesiona na Bródno, a na terenie dawnego cmentarza, z czasów ostatniej w Warszawie epidemii cholery, dobudowano część gmachu, która dziś służy operetce.

Z operą wiąże się jeszcze szereg wspomnień z tego niebywałego sezonu tuż przed przenosinami do gmachu Corazziego, kiedy za dyrekcji Wodiczki nagle posypały się premiery, do dzisiaj nie mające chyba sobie równych: wyśmienity „Straszny dwór” i „Don Pasquale”, którego reżyserował Bardini, Swinarski z „Królem Edypem” i „Orfeuszem”, „Borys Godunow” także Bardiniego. Przez moment wyglądało, że przenosiny na plac Teatralny będą okazją do odrodzenia opery.

Nowy gmach powstał w dramatycznych zmaganiach. Pamiętam z relacji ojca problemy z podwieszeniem betonowych łupin na suficie z ceramicznym nieboskłonem, na którym usłużenie, w dowód czci dla wschodnich sąsiadów, umieszczono podobiznę świeżo wystrzelonego sputnika. Przy budowie schodów nastąpiło jakieś zamieszanie w wyniku niezliczonych zmian w projekcie i nagle trzeba było zrobić półpięterko godne stacji metra, a nie reprezentacyjnego wnętrza. Ojciec przynosił z narad u dyrektora Szyfmana relacje o politycznych treściach zawartych w budowie. Mówiło się, że wystrój westybulu i sali ma porażać przepychem po to, by dowartościować publiczność, która wprawdzie żyje w skromniejszych standardach niż na Zachodzie, ale za to w operze ma poczuć swój udział w luksusie. Luksus rzeczywiście okazał się niewątpliwy – gorzej z tym, co od lat pojawia się na scenie. Tu nie wyleczono nas z kompleksów i spektakle opery narodowej z nielicznymi wyjątkami raczej smućą. Ale właściwie dlaczego miałyby być inaczej. Luksus pozostał w świecidełkach. Na świetne głosy nas nie stać.

Niechętny wchodzeniu za kulisy nie przypuszczałem, że kiedykolwiek ulegnę pokusie reżyserowania na scenie. Tak się jednak stało. Próbowalem praktycznie teatru już w czasach studenckich, uczestnicząc w jakimś efemerycznym zespole uniwersyteckiej pantomimy w Warszawie (jako człowiek dość ciężkiej postury byłem bliższy reżyserii aniżeli wykonawstwu). W jakimś zespole przy kościele Wszystkich Świętych występowałem na scenie w przedstawieniu o Kolbem i strach przyznać – grałem świętego, chyba z racji noszonych w życiu okularów. Pokusy wykonawcze szarpały mną tak dalece, że stanąłem do konkursu amatorów w słynnym wówczas teatrze STS. W komisji selekcyjnej siedział Wojciech Solarz, Jerzy Markuszewski i chyba także Agnieszka Osiecka – znałem ich wszystkich przez Wicka Ronisza, z którym robiłem na studiach moje pierwsze amatorskie filmy. W eliminacji przepadłem. Nie przeżyłem tego zbyt głęboko, bo już wtedy sporą radość sprawiały mi moje filmy. A co do ambicji wykonawczych – mam jeszcze jedno wyznanie: na drugim czy nawet na pierwszym roku studiów stanąłem do konkursu na spikera telewizyjnego. Telewizja polska stawiała wtedy pierwsze kroki i pamiętam swoją cichą kalkulację, że jak przejdę i będę zapowiadał programy, to i tak na studiach nikt się o tym nie dowie, bo w całej Warszawie było wtedy zaledwie kilka tysięcy odbiorników. Na eliminacjach spotkałem pana Suzina, który przeszedł. Ja przepadłem. Zaważył mój sposób mówienia, którego nie znoszę do dzisiaj i nie potrafię zmienić. Nie podoba mi się mój sztucznie ustawiony głos i ta gładkość, jaką tworzą zaokrąglone zdania i zamknięte, wycyzelowane intonacje. Chciałbym umieć mówić prosto, ale o to rzeczywiście jest najtrudniej. Trochę zwałam winę na przodków – mój ojciec mówił też dość sztucznie, może to ślad tego, że rodzina zwyczajem imigrantów mówiła zbyt poprawnie, żeby nie zdradzać akcentu. Dorabiam na siłę tę interpretację, żeby rozłożyć odpowiedzialność, a naprawdę to przypuszczam, że w mowie odbija się cały mój konflikt z sobą samym i ze światem.

Często, powodowany duchem przekory, rzucam gromy na spontaniczność jako najbardziej niepożądaną cechę, jaką spotykam u ludzi. Przekora polega na tym, że spontaniczność jest dzisiaj traktowana jako gwarancja prawdy czy autentyczności, zaprzeczenie konwenansu i zakłamania, podczas gdy ja chcę ją widzieć jako coś przeciwstawnego naszej zwierzęcej natu-

rze. Spontanicznie jestem gotów pierwszy chwycić najlepszy kęs ze stołu, zająć najwygodniejszy kąt, odepchnąć innych, wyrwać to, na co mam ochotę. Przeciwnością tej spontaniczności wydaje mi się kultura jako wynik pracy na sobie, świadomych wyborów, ograniczeń i wyrzeczeń, do których zmuszam się, szukając formy dla tej lepszej części mej natury, która z trudem toruje sobie drogę poprzez to, co we mnie zwierzęce. Przypuszczam, że także mój sposób mówienia był w chwili wypracowywania go podyktowany pragnieniem kontroli nad okazywaniem wszelkich uczuć, co samo w sobie nie jest naganne, ale w moim przypadku zawiodło mnie za daleko. Na dowód, że myślę to szczerze, przytoczę fakt, że zaproszony przez panów Manna i Maternę do ich „MdM” z propozycją, żebym nic nie mówił, zgodziłem się bez wahania. Występ był dla mnie nieco ośmieszający, to fakt. Jak wielu mężczyzn, z łatwością odpowiadam na pytania i komentuję wszystko, gdy mnie ktoś poprosi. Tylko czasami (dzięki żonie) zdarza mi się spostrzec, że mówię nawet wtedy, kiedy nie mam nic do powiedzenia.

Czynne spotkanie ze sceną nastąpiło u mnie bardzo późno, po wielu latach kariery w kinie. Miał w nim udział przede wszystkim Andrzej Wajda, który sam uprawiał teatr i zachęcał młodszych kolegów, aby łączyli obie dyscypliny. Wajda podsunął mi pomysł, by zrobić w Krakowie „Lot nad kukułczym gniazdem”. W Warszawie był już sam w trakcie prób Hübnera w Teatrze Powszechnym, a w Krakowie dyrektor Gawlik szukał reżysera, który wniósłby do inscenizacji jakiś rys oryginalności. Zgodziłem się, ponieważ znałem film Miloša Formana i wiedziałem, że jest w Polsce zakazany przez wzgląd na solidarność z towarzyszami z Czechosłowacji (nie mogli oni wybaczyć Formanowi, że został na Zachodzie). Z pomocą Krystyny Zachwatowicz, która zaprojektowała scenografię, postanowiłem rzucić się w przygodę. Pociągała mnie legenda Starego Teatru i pokusa przygody.

Samej sztuki byłem pewien, obsadę miałem wspaniałą – Nowicki w roli głównej, Budzisz-Krzyżanowska i Olszewska jako siostra Rachel, Bradecki jako samobójca i jeszcze Radziwiłowicz jako lekarz (i mój asystent).

Przygoda w Krakowie okazała się jednak moją osobistą klęską. Nie artystyczną, ale osobistą. Spektakl był co najmniej przyzwoity, siedł długo i z powodzeniem, ja natomiast popadłem w tak wielki konflikt z całym zespołem aktorów, że postanowiłem nigdy więcej nie postawić nogi za kulisami teatru. Bardzo długo zastanawiałem się, jaki motyw zaważył na tym niepowodzeniu, i dopiero po siedemnastu latach, pracując z Jerzym Radziwiłowiczem w Paryżu, dowiedziałem się, czym wtedy dotknąłem aktorów tego najlepszego zespołu Rzeczypospolitej.

Okazało się, że pierwszym źródłem zgrzytów była moja fałszywa pokora. Przyszedłem jako znany reżyser do znanego zespołu z dobrą sztuką i powiedziałem na pierwszej próbie, że w teatrze nie mam doświadczeń, czyli po prostu nic nie umiem, ale będę się starał nie przeszkadzać. Oni to świetnie zagrają, a ja może się przydam, przychodząc im z pomocą jak akuszerka przy narodzinach dziecka. Do dziś, po kilkudziesięciu spektaklach, które reżyserowałem, chętnie używam tej metafory, aby odciąć się od teatru czysto reżyserskiego, który zmęczył mnie jako widza i którego nie muszę robić jak artysta – mam dość satysfakcji w kinie. W Starym Teatrze zaproponowałem, że będę oglądał próby i jak mi się coś spodoba, to im powiem, a poza tym czuję się odpowiedzialny za to, by aktorzy nie zasłaniali się wzajemnie. Resztę oni sami potrafią, więc nie muszą się na mnie oglądać.

Mówiłem to wszystko prawie szczerze, ale w dwóch punktach nie miałem racji. Po pierwsze, mimochodem demistyfikowałem teatr; robię to w myślach do dzisiaj, tak samo zresztą demistyfikuję kino, ale aktorów to obraża. Teatr jest świątynią sztuki, oni jej kapłanami, tak więc moje uwagi o tym, że Modrzejewska czy Sarah Bernhardt próbowały najwyżej tydzień, były obelgą dla rzemiosła. Skądinąd miałem pewne powody, by tak mówić, bo jak w każdym teatrze, tak i w Starym aktorzy zwalniali się z prób na „chałtury”, a ja godziłem się, mówiąc: „Jeśli państwu próby nie są potrzebne, to proszę tylko przyjść na generalną”.

Drugi głębszy błąd tkwił w tym, że nie rozumiałem, jak wielka jest samotność aktora na scenie i jak bardzo jest mu potrzebny autorytet, który pomaga ocenić to, co robi. A także jak bardzo potrzebny jest dialog czy inspiracja twórcza. W kinie z konieczności biorę od aktorów to, co mają gotowe – w teatrze jest czas na odkrycia i na poszukiwania. Dziś wiem, że nie jest prawdą to, że każdy aktor sam wie, jak co zagrać; reżyser może być pomocny.

Moja skromność była o tyle fałszywa, że polegała na braku solidarności. Co gorsza, przyznałem się do tego po premierze. W jakimś wywiadzie dla prasy powiedziałem, że marnie mi się pracowało w Starym. Niech mnie usprawiedliwi przekonanie, że ten zespół jest tak wielki (szczególnie w swoim mieście), że mój głos zabrzmiał jak kaprys przypadkowego klienta renomowanej restauracji. Okazało się, że zabrzmiał jak donos, i pojąłem to dopiero po siedemnastu latach.

Przepraszałem za to wielokrotnie, ostatni raz ze sceny w trakcie spotkania z publicznością w tymże Starym Teatrze. Wydawało mi się, że tym razem byłem w oczywisty sposób pokorny i szczerzy. Ale chyba nie doczekam się przebaczenia: lokalna prasa w Krakowie zrelacjonowała moje słowa, jakbym był zupełnym półgłówkiem. Nie śmiem myśleć, że to, co mówiłem, było za trudne dla sprawozdawców, bardziej prawdopodobne jest to, że dalej wymierzają mi karę.

Przykrość po krakowskiej premierze była tak wielka, że dopiero po trzech latach odważyłem się jeszcze raz spróbować, czy rzeczywiście teatr jest dla mnie niedostępny. Zgodziłem się zrobić w Monachium sztukę Ionesco „Król umiera”. Tekst wydał mi się bliski, mam wieczną obsesję śmierci, a do tego przyszło mi do głowy, żeby wystawić tę sztukę bardzo realistycznie, na przekór wskazówkom autora. Na przykład chciałem, by „Króla” umieścić we współczesnej Hiszpanii, a bohatera i jego królową ubrać jak postaci z naszego życia. Po latach Ionesco pochwalił mnie za to. Spektakl stał na aktorze, z którym się przyjaźniłem. Był nim Vadim Glowna i jego ówczesna żona Vera Tchechova z dynastii, w której nazwisko przenosiło się przez kobiety (Vera jest wnuczką słynnej Olgi Tchechovej). Reżyserowałem po raz pierwszy po niemiecku, przez cały czas na próbach zerkając do oryginału i starając się niczym nie zrazić wykonawców. Dziś z perspektywy myślę, że był to dobry spektakl i przyniósł mi on doświadczenie, że teatr może być miły. Przez cały czas prób nie było z nikim żadnego spięcia, ja chodziłem wokół aktorów na palcach, a oni odwzajemniali mi się tym samym. Myślę, że strach był wzajemny ale efekt godzin pochwały. W trakcie prób zyskałem jeszcze wsparcie w osobie Ewy Starowieyskiej, z którą od tego czasu pracowałem kilkanaście razy we Włoszech, Niemczech, Szwajcarii, Francji i w Rosji. I tak znowu polubiłem teatr. W Niemczech reżyserowałem jeszcze kilkanaście razy sztuki z repertuaru, którego nie lubią niemieccy reżyserzy, lubi natomiast publiczność. To zabawne, że w teatrze nie byłem nigdy reżyserem naprawdę prestiżowym i nie otarłem się o żadną z najznakomitszych scen poza MChAT-em i Odeonem, gdzie byłem tylko autorem, odniosłem natomiast wiele sukcesów u publiczności, dostałem nagrody za najbardziej popularny spektakl.

Ten repertuar, którego nie lubią niemieccy reżyserzy, to realistyczne, bliskie życia sztuki anglosaskie: Pinter, Miller, Stoppard, Dorfmann czy Kempieński. Jako filmowiec czuję powinowactwo tej dramaturgii w stosunku do sztuki, którą uprawiam, i robiłem ją chętnie, przyjmując założenie, że w teatrze nie szukam okazji, by wyrazić samego siebie, a raczej podejmuję się roli akuszerki pomocnej przy porodzie cudzych dzieci.

Z przygód w Niemczech wspomnę najgorszą, jaką było wystawienie w miejskim teatrze, w stołecznym Bonn, sztuki Stopparda „Dzień i noc”. Zaproponowano mi to nagle, w zastępstwie innego reżysera. Byłem wtedy wolny, więc przyjąłem tę pracę, nie mając czasu na przestudiowanie sztuki. Stąd też przykra wpadka, gdy na trzeciej próbie dotarłem do oryginału i zorientowałem się, że jeden z dialogów zrozumiałem na podstawie niemieckiego tekstu zupełnie na opak i co gorsza wytłumaczyłem aktorom, że tajemnicza postać, o której dużo się mówi, to kochanka głównego bohatera. W zamiśle autora była to natomiast stolica fikcyjnego afrykań-

skiego kraju i aluzje miały sens odmienny, ale ja do połowy prób brnąłem w bełkotliwe teorie, że miasto może być kochanką i na odwrót. Co śmieszniejsze, moi aktorzy w pełni podzielali te teorie.

Z „Dniem i nocą” kojarzy mi się także niedobre doświadczenie podczas premiery. Główna aktorka spektaklu miała za sobą sławę zdobytą w telewizji i była chyba równie popularna, co mało uzdolniona. Nie miałem wpływu na obsadę i musiałem pracować wytrwale, żeby efekt był jak najmniej żaloszny, ale na próbie generalnej zrozumiałem, że już nic się nie da zrobić. Postanowiłem więc zrezygnować z wielkiego monologu, który by ją pogrzyżył. Monolog udało się rozczłonkować tak, by sens w nim zawarty przekazali inni aktorzy, ale bohaterka oświadczyła, że na premierze to ona wygłosi go w pełnym brzmieniu. Była sobą zachwycona, podczas gdy ja wiedziałem, że jest po prostu okropna. Dyrekcja teatru poparła moje zamiary, ale aktorka powiedziała, że nie ustąpi i monolog wygłosi. Musiałem zagrozić, że jeśli powie jedno nieuzgodnione zdanie, to uruchomię kurtynę. I rzeczywiście na premierze przyszło mi stanąć za kulisami przy włączniku i przygotować się, że zrobię to, co zapowiadam. Nie zapomnę tej pauzy przed samym monologiem, kiedy aktorka odnalazła mnie wzrokiem, nabrała powietrza i zamarła w ciszy, a ja podniosłem rękę, by nacisnąć guzik. I akcja potoczyła się dalej bez skreślonego monologu.

W tym samym spektaklu i w tym samym celu użyłem jeszcze innej sztuczki. Rzecz działa się w Afryce, w małym domku w buszu, a w tle słychać było z taśmy odgłos dżungli. Na tydzień przed premierą przyszło mi do głowy, żeby wprowadzić na scenę żywą, mówiącą papugę. Teatr przystał na mój pomysł; żywe zwierzę zawsze jest atrakcją, choć stanowi zagrożenie dla wszystkich aktorów. Tu jednak mój zamiar był przewrotny – papuga odzywała się na próbach z rzadka, ale miała zbawienny wpływ na aktorów. Przede wszystkim na główną wykonawczynię, ponieważ reagowała na każdy objaw hysterii, powtarzając za aktorką słowa. Zmuszało ją to do bardziej powściągliwego grania. Premiera przebiegła całkiem niezłe, doczekaliśmy się dobrych recenzji, ale w tydzień po premierze dowiedziałem się, że papuga zdechła. Podobno została otruta. Nie wiem oczywiście, kto to zrobił, ale policyjne powiedzonko mówi: „Cherchez la femme”.

Raz jeszcze zdarzyło mi się używać sztuczki w przedstawieniu. We Włoszech reżyserowałem „Juliusza Cezara” Szekspira. Był to spektakl początkowo plenerowy, grany w amfiteatrze w Weronie (siedem tysięcy widzów na premierze!), później przerobiony na salę był grany w Rzymie – w teatrze delle Valle, w Taorminie (znów amfiteatr), a także w Bolonii, Turynie, Mediolanie i Trieście. Utrapieniem tego spektaklu był fakt, że czterech wielkich aktorów uważało, że każdy z osobna jest koryfeuszem widowiska. Tak więc Kasjusz, Brutus, Marek Antoniusz i tytułowy Cezar domagali się stale pierwszeństwa na afiszu, lepszych garderób, wywiadów, konferencji prasowych itd. Spektakl miał powodzenie, był grany bardzo długo i dyrekcja nieustannie wzywała mnie na próby, żądając, bym przywrócił pierwotną inscenizację, ponieważ pod moją nieobecność aktorzy zmieniali pozycję, ustawiali się twarzą do widowni i wypychali partnerów ze światła. Nie mogąc pilnować wszystkich przedstawień, wykorzystałem jedyne Polaka w tym spektaklu, Eugeniusza Priwiezencewa. Grał on epizod wieszczka, czyli wróżbity, który mówi w sztuce tylko dwa zdania, z czego jedno to słynne ostrzeżenie Cezara („Strzeż się idów marcowych”). Pan Priwiezencew miał za sobą długą praktykę w teatrze Szajny i posłużył mi swoją fizyczną dyscypliną, siedząc przez cały spektakl nieruchomo na szczycie wielkiego triumfalnego łuku, pod którym toczyła się akcja. Na moje polecenie miał reagować na każdą samowolną zmianę pozycji przez aktorów, wierząc się na szczycie łuku. Każdy jego ruch tak przyciągał uwagę publiczności, że nieposłuszny aktor natychmiast tracił całe zainteresowanie widowni. Dzięki tej policyjno-artystycznej sztuczce udało się zachować dyscyplinę, ale mój polski wykonawca kilkakrotnie ryzykował pobicie.

„Juliusz Cezar” powstał w połowie lat osiemdziesiątych. Po to, by zaangażować pana Priwiezencewa, musiałem napisać esej do włoskiego związku zawodowego aktorów, udowadniając, że w tekście Szekspira wieszczek jest prawdopodobnie Syryjczykiem, czyli człowiekiem Wschodu, i dlatego ze względów artystycznych muszę mieć w tej roli Polaka, bo żaden Włoch takiego wrażenia nie stworzy. Esaj odniósł administracyjny skutek i Priwiezencew otrzymał prawo pracy

To moje jedyne spotkanie z Szekspirem wiąże się jeszcze z problemem języka. Do spektaklu powstało specjalne nowe tłumaczenie sztuki na włoski. Pracując nad nim z tłumaczem, natknąłem się na zupełnie nieoczekiwaną trudność. W mowie Antoniusza o Kasjuszu pada w oryginale, że jest on człowiekiem honoru – „an honorable man” – te słowa w dosłownym włoskim przekładzie budzą śmieszek widowni, bo włoskie „uomo d’onore” oznacza niechybnie mafiosa. Ostatnim, który w życiu publicznym Włoch powoływał się na honor, był Mussolini (we Francji był to de Gaulle, a w Anglii Churchill). Później to pojęcie znikło ze słownika. Tak więc w naszej wersji spektaklu wprowadziliśmy zamiast „człowieka honoru” określenie „człowiek uczciwy”. Niegdyś uczciwość była cnotą rzemieślnika – od polityka wymagano więcej.

Miałem okazję przypomnieć o tym procesie dewaluacji cech wymaganych od osób publicznych, kiedy trafiłem na niezwykle emocjonujące światowe Forum Ekonomii w Davos, gdzie w gronie kilkunastu premierów, kilku prezydentów, królów, gubernatorów narodowych banków i prezesów korporacji dyskutowano nad problemami i zagrożeniami świata. Jako artysta trafiłem na panel poświęcony moralności i wartościom uniwersalnym. Obok mnie zasiadał doradca amerykańskiego prezydenta, szef Interpolu i dwaj szefowie banków. Kiedy w dyskusji nad wartościami, które powinny być uniwersalne w dzisiejszym świecie, wymieniono uczciwość, ja spytałem o honor. Powołałem się na świeżo zasłyszany przykład dotyczący byłego prezesa Banku Niemiec, pana Schlesingera, który na dwa dni przed zmianą stóp dyskontowych zapowiedział, że nie widzi powodów, by je zmieniać. Nie ma wątpliwości, że kłamał w obronie marki niemieckiej, ale działał w sprzeczności z takimi wartościami jak uczciwość, a tym bardziej honor. „Jeśli tak postępuje szef głównego banku, to dlaczego szary obywatel ma uczciwie płacić podatki?” – zapytałem, proponując, by dyskusję o wartościach odnieść nie do represji, jak proponował zawzięty szef Interpolu, ale do standardów postępowania społeczeństw. Ku memu zdumieniu sprzeciwił się pewien Japończyk, który orzekł, że dla niego mój sposób stawiania sprawy jest całkiem niezrozumiały. Szef banku, podobnie jak każdy polityk czy dowódca na wojnie, godzi się na ryzyko i czasem, jeśli tego wymaga dobro kraju, musi skłamać i nie ponosi wtedy uszczerbku na honorze, oczywiście pod warunkiem niezwłocznego popełnienia samobójstwa, co – jak przypuszczał Japończyk – było udziałem niemieckiego prezesa banku. Obecni na spotkaniu Niemcy wyprowadzili go z błędu: prezes poszedł jedynie na emeryturę. Wtedy zdumiał się Japończyk: „Jak to możliwe? Przecież on na pewno ma dzieci, rodzinę, przyjaciół, to jak może teraz żyć wśród nich po utracie twarzy?”

Reżyserując „Juliusza Cezara”, miałem ogromną pokusę zinterpretować tę sztukę na przykład o tym, co robią najczęściej reżyserzy „zaangażowani”. Przeszło już do kanonu, że Juliusz Cezar przypomina Hitlera, Stalina czy Mussoliniego, a przynajmniej Idie-go Amina Dade – ja natomiast chciałem go uczynić sympatycznym, spokojnym człowiekiem, którego do dyktatury zmusza ucieczka od wolności – ludzka słabość, a nie fatalizm historii czy deformacja charakteru. Taka interpretacja skazywała mnie na konflikt z opinią publiczną, która we Włoszech jest niebywale upolityczniona i wobec której jestem na straconej pozycji, ponieważ reżyserowałem biograficzny film o Papieżu. Czyn ten nigdy nie został mi wybaczony. Jest to krytyka, moim zdaniem, zupełnie bezpodstawna, bo mój film o Papieżu nie mówił o Papieżu, tylko o kraju, ale przez ten film zostałem w jakimś sensie „spalony”. Przyznam: z góry wiedziałem, że przyjdzie mi zapłacić taką cenę, nie żałuję więc swego czynu i nie mogę narzekać na utratę względów tej ogromnie wpływowej części establishmentu w kulturze. Krótko mówiąc: wie-

działem, co robię, i wiedziałem, że nie ma odwrotu. Piszę o tym przy okazji samego filmu, tu tylko wspominam, mówiąc o teatrze, bo właśnie w teatrze poczułem stan niełaski, kiedy w pierwszą zimę stanu wojennego reżyserowałem w Mediolanie „Rzeźnię” Mrożka – sztukę ogromnie mi bliską, a obcą, nawet wrogą dla tego establishmentu, zwanego złośliwie „chic-radical” albo „caviar progressiste”. Mrozek szydzi z upiora wolności, który przejawia się w formie mirażu wyzwolenia z wszelkich hamulców. Na końcu sztuki widzowie mają otrzymać noże i użyć ich w ciemnościach, jeśli zechcą dokonać wyzwolenia i zabić kogoś z sąsiadów. „Rzeźnia” została napisana jako słuchowisko, w Warszawie widziałem ją w świetnej inscenizacji Jarockiego. W Mediolanie natomiast musiałem sam dokonać innej adaptacji i rozwiązać trudny problem rozdawania noży, tym trudniejszy, że – jak mnie ostrzegano – w mieście terroryzmu może się trafić szaleniec, który naprawdę kogoś zaatakuje. Co więcej, na premierze miał być burmistrz, przeciw któremu zdarzały się już zamachy. Postanowiłem, że noże dla widzów będą drewniane, ale na sali znajdzie się kilku podstawionych przeze mnie aktorów, którzy dostaną prawdziwe noże i będą w ciemnościach wydawać z siebie ryki. Prowokacja była na tyle udana, że na premierze ochroniarze burmistrza próbowali zerwać finał przedstawienia, wołając, by teatr nie ważył się gasić świateł. Prasa opisała to, robiąc nam sporą reklamę, a ja poczułem jeden z niezwykłych uroków teatru, jakim jest bezpośredniość – to, że można rzeczywistość przemieszać z fikcją, życie spleść z udawaniem. Dziesiątka moich aktorów-prowokatorów, rozmieszczona wśród publiczności, pracowała przez cały spektakl. W pierwszym akcie tworzyli regularną klakę (w końcu Mediolan to kolebka klaki). Bili brawo i parskali śmiechem, pomagając publiczności w zauważeniu dowcipów tekstowych, które umykały jej uwagi, po przerwie natomiast, by wyrównać szalę, głośno gorszyli się sztuką i podgrzewali atmosferę, namawiając widzów, by wychodzili z sali na znak protestu przeciw różnym reakcyjnym podtekstom zawartym w dialogach. Myślę, że bilans klaki i protestu był na tyle wyrównany, że nie muszę się wstydić z powodu użycia niegodnych chwytów wobec widza.

Korzystając z przegranej pozycji wobec establishmentu, parokrotnie reżyserowałem we Włoszech takie sztuki, których nikt nie ważył się dotknąć. Jedną z nich była młodzieńcza sztuka Papieża (realizowana wspólnie z panią Kurczab, także tłumaczką tekstu) o Hiobie – napisana przez kilkunastoletniego Wojtyłę, dramaturgicznie niesprawna, językowo dość napuszona (to udało się pomniejszyć w tłumaczeniu), natomiast myślowo zadziwiająco dojrzała. Autor pisał ją w czasie wojny i to, co miał do powiedzenia o cierpieniu i bezsilności człowieka, zasługiwało na uwagę, nawet gdyby nie wyszło spod pióra przyszłego biskupa Rzymu.

Po radykalnych skrótach tekst został wystawiony na otwartym powietrzu w San Miniato przed tysiącosobową widownią (spektakl powtarzano aż dziesięciokrotnie) z atrakcjami, które nie należą ani do teatru, ani też do filmu. Wzdłuż ulicy czy wąskiego placu, na którym siedziała widownia, jeździły motocykle, strzelano, a pirotechnik z Cinecitta co noc na minutę stawiał w płomieniach pałac biskupa. Na schodach pałacu stała zminiaturyzowana makietka wsi i winnic Hioba, które zmywała powódź organizowana przez strażaków. Córka Vittoria Gassmana (dziedziczka po nim niezwykle doniosły głos) grała anioła i recytowała monolog, krzycząc w głębi ulicy, publiczność zamierała wtedy w ciszy – a kiedy pod koniec monologu Gassman stawiała przed nią i zniżała głos do szeptu, wtedy włączał się mikrofon, kompletnie zmieniając akustykę. Taki efekt możliwy jest tylko w plenerze i przez to pociągający. Zresztą jakże piękny jest teatr pozbawiony pluszowych foteli, wpisany w architekturę i przyrodę, a przy tym niepowtarzalny – każdy z uczestników może czuć się świadkiem czegoś, co się nigdy identycznie nie powtórzy. Może w tym właśnie rodzaju widowiska jest przeciwwaga dla telewizyjnego serialu i telewizji interaktywnej, gdzie elektronika może nam dostarczyć złudzeń czy omamów zmysłowych, ale nie może dać poczucia, że obcujemy z czymś żywym. Może przyszłość jest w samym działaniu aktora, takim, jakie widziałem niedawno w Rumunii, gdzie mała grupa aktorów wynajmuje się do występów w prywatnych mieszkaniach i tam

odgrywa spektakl, patrząc prosto w twarze obcym ludziom u nich w domu. Wszystko to może być zaproszeniem w stronę nowego teatralnego języka pod warunkiem, że ten nowy język powstanie nie dla pustych poszukiwań, ale dla wyrażenia czegoś, czego stary język nie jest w stanie unieść. A to, o czym miałby mówić dzisiaj teatr, jest najpoważniejszym pytaniem, jakie trzeba postawić tej dyscyplinie sztuki.

Jedynym człowiekiem teatru, z którym często rozmawiam na ten temat, jest Tadeusz Bradecki – autor (wymieniam to na pierwszym miejscu), reżyser i aktor. Grał u mnie w „Spirali”, „Constansie”, filmie o Papieżu, „Pokuszeniu”, w „Roku spokojnego słońca”, w „Stanie posiadania” i w mym telewizyjnym „Napoleonie”, a ostatnio w „Bracie naszego Boga”. Z „Dotknięcia ręki” jego epizod wypadł w trakcie montażu. Poza tą długą listą łączy mnie z Tadeuszem dość niezwykła współpraca w teatrze – trzykrotnie współdziałaliśmy przy spektaklach teatralnych we Włoszech, po czym dwakroć mój udział nazywał się opieką artystyczną, raz na afiszu była to bodajże „współreżyseria”. Paradoks polega na tym, że Tadeusz jest wybitniejszym ode mnie człowiekiem sceny, ja natomiast mam czasem głośniejsze nazwisko na afiszu, i tym sposobem wspólność interesów doprowadziła nas do kilku oryginalnych prac. Jedną z nich był spektakl sztuki Uga Bettiego „Królowa i powstańcy” – sztuki napisanej w czasie zimnej wojny przez autora „Trądu w Pałacu Sprawiedliwości”, człowieka o zdecydowanie niekomunistycznych przekonaniach, z powodu których do dzisiaj we Włoszech mało kto chce wiązać z nim swoje nazwisko. Ja, będąc „spalony” od tej strony, wciągnąłem Tadeusza i wspólnie podpisaliśmy spektakl, który wydał mi się całkiem niezły.

Drugie z naszych wspólnych poczynań dotyczy opery o Kolbem, którą napisał do tekstu Ionesco współczesny kompozytor, Francuz Probst. Prapremiera odbyła się w Rimini, w wielkiej sali wystawowej na kilka tysięcy osób. Sama opera jest kameralna i moim ryzykiem była decyzja, aby wystawić ją na przekór temu w wielkiej hali podzielonej podestem na pół. Resztę wymyślił Tadeusz i spektakl był sukcesem. Przeniesiony później do Francji i Austrii, żył parę sezonów i dotarł do Bytomia, gdzie Tadeusz wystawił go już bez mnie.

Kolbe prowadzi mnie teraz do opery – to już ostatni rozdział moich przygód ze sceną. Zainaugurowałem je w Bremie, gdzie dostałem propozycję wystawienia „Króla Rogera” Szymanowskiego. Wydawało mi się, że nie mogę odmówić, bo jest to szansa na jeszcze jedno zaprezentowanie tej pięknej, choć nie do końca udanej opery, która nie może się ciągle przebić na sceny świata. Do prób przystąpiłem z duszą na ramieniu – wstyd mi było, że tak nieudolnie czytam nuty, iż wyleciałbym z każdej szkoły muzycznej, nawet tej podstawowej. Ale podobno w operze liczy się muzykalność, a nie formalne wykształcenie, w końcu jest to teatr, gdzie reżyser odpowiada za widowisko, a o muzykę troszczy się dyrygent. Reżyserowanie w operze przypomina prowadzenie tramwaju – trzeba jechać po szynach, które stanowi partytura (skąd ściągnąłem tę metaforę?). Przyznam jednak, że radość z tej jazdy jest wielka. Mój „Król Roger” był dość oryginalny, bo nie uwierzyłem librettu i uznałem, że jest w nim więcej elementów autobiograficznych aniżeli historii Sycylii. Dorobiłem więc prolog przedstawiający związki Iwazkiewicza i Szymanowskiego oraz na podstawie ich listów i wspomnień opisałem dość osobliwe okoliczności powstania tego dzieła. Wyglądało to tak, że z rzutnika puszczałyśmy obrazy rewolucji bolszewickiej, płonących pałaców i dworów na Ukrainie, a librecista z kompozytorem wymieniali w listach swe zamiary i zakamuflowane uczucia. Dalej w spektaklu pasterza tenora zastąpił tancerz-mim, a tenor stanął na proscenium i odśpiewał swoją partię, nic nie grając. Powtórzyłem potem tę koncepcję w Palermo i wydaje mi się, że pomaga ona zaprezentować to dzieło, które z jednej strony uwodzi bogactwem pomysłów, a z drugiej – zniechęca ich niewykorzystaniem. „Jakże to polskie” – mówił mi w Bremie dyrygent Sternberg, rodem z Chicago i ze Lwowa, od którego z fosi orkiestrowej usłyszałem po tygodniach prób (prowadzonych oczywiście po niemiecku) westchnienie z lwowskim zaśpiewem: „Dobrze, dobrze, panie bobrze”.

Po dobrze przyjętym „Królu Rogerze” Teatr Wielki, a właściwie Największy (jak przetłumaczyć Teatro Massimo?), zaproponował mi kolejną inscenizację operową: połączenie w jednym wieczorze „Króla Edypa” Skawińskiego i „Antygony” Honeggera. Umówiliśmy się wstępnie, że w tej pracy wezmą udział współtwórcy „Króla Rogera”, a więc scenograf Ewa Starowieyska, choreograf Ewa Wycichowska i chór Filharmonii Narodowej, o którym piszę z ogromną sympatią, bo nie dość, że składa się ze świetnych głosów, to jeszcze z wielkim poświęceniem poddaje się wszelkim trudom śpiewania w ruchu, od czego tradycyjne chóry operowe zwykle stronią (działa tu zapewne zwykłe prawo przekory, filharmonicy bowiem przez okrągły rok śpiewają, stojąc nieruchomo na estradzie). Kiedy kilka miesięcy przed rozpoczęciem prób przyjechałem do Palermo, zaproszono mnie na rozmowę z udziałem władz miasta i regionu i dowiedziałem się, że cięcia budżetowe czynią przyjazd chóru polskiej filharmonii niemożliwym. Partytury Strawińskiego i Honeggera są trudne, z chórem polskim byłem już zaprzyjaźniony, więc wyraziłem sprzeciw i przyparty do muru, postawiłem sprawę jednoznacznie: jeśli rezygnują z mego chóru, to niech zrezygnują i ze mnie; jakiś miejscowy reżyser może się podjąć zastępstwa. Po tym dictum poproszono mnie, żebym zostawił gremium na naradę, i po półgodzinie wróciłem do zadymionej sali, gdzie dyrektor opery grobowym głosem zakomunikował mi, że zebrani czują się ofiarą szantażu, że za późno na zmiany i że władze z bólem godzą się na zachowanie warunków wcześniejszej umowy. Ucieszyłem się z wygranej, ale przyznam, że nie byłem jeszcze tak głęboko zaangażowany w ten spektakl, więc postawienie sprawy na ostrzu noża przyszło mi stosunkowo bezboleśnie.

Później zaczęły się próby, na początku tylko z udziałem solistów. Zamieszkałem w Palermo w hotelu tuż przy teatrze, tak że co dzień z okna widziałem wejście dla artystów, i kiedyś, patrząc bezmyślnie na ulicę, spostrzegłem świeżo wywieszony afisz: teatr ogłosił zapisy do chóru! Zapytałem w recepcji hotelu, co to znaczy. Zorientowany w plotkach portier powiedział mi, że podobno jakiś zagraniczny reżyser uznał poziom dotychczasowego chóru opery za tak niski, iż na użytek nowego przedstawienia trzeba będzie sprowadzić śpiewaków z zagranicy, toteż postanowiono chór rozwiązać i zrobić nowy nabór. Poczulem chłód na plecach, bo miałem świadomość, że Palermo to nie jest miasto, w którym cudzoziemiec mógłby się czuć bezpiecznie, a tu dziesiątki rodzin członków rozwiązanego chóru mogą szukać na mnie odwetu! Pobiegłem do dyrekcji z zapytaniem, czemu zrzucają na mnie odpowiedzialność za decyzję, w której nie miałem żadnego udziału. Upierałem się, że Strawińskiego i Honeggera zaśpiewa chór z Warszawy, natomiast nigdy nie sugerowałem, żeby robić jakieś zmiany w ich chórze, a teraz boję się zemsty. Dyrektor wyśmiał moje obawy i powiedział, że jest mi serdecznie wdzięczny za to, że nie zgodziłem się na pracę z ich starym chórem.

– On był bardzo słaby – tłumaczył – i pan nam dopomógł go odnowić. Ciągłe się o tym mówiło, więc chodziło tylko o pretekst. Tak naprawdę od dawna wiadomo, że chór musiał być rozwiązany.

Uspokojony, wyraziłem nadzieję, że ten nowy chór będzie lepszy, ale dyrektor ze smutkiem zaprzeczył. Zapytałem więc, czy nie ma na Sycylii dobrych głosów. Dyrektor znowu zaprzeczył,

– Są głosy, ale można przyjąć tylko kilka, tych najlepszych, a pozostałe miejsca w chórze są dla różnych rekomendowanych, bo tu senator ma wnuczkę, a tam prefekt czy gubernator... Nowy chór nie będzie w niczym lepszy od poprzedniego.

Zdezorientowany, zapytałem:

– No to po co te wszystkie zmiany?

Dyrektor, pełen wyrozumiałości dla mojej północnej tępoty, pospieszył z wyjaśnieniem:

– Przecież co parę lat coś się zmienia. Senator nie został wybrany, gubernatora odwołano, a więc chór trzeba odświeżyć, aby odpowiadał aktualnemu układowi władzy.

Mam jeszcze na koncie jedną inscenizację operową w Bazylei. Była to opera Zemlińskiego, o której wspomnę ze względów zupełnie pozamuzycznych. W Bazylei robiłem drugą in-

scenizację jego dwóch oper według tekstów Oscara Wilde'a. To istna kwintesencja dekadencji; muzyka pełna aluzji i żartów z samej siebie. W pierwszej inscenizacji, która miała miejsce w Hamburgu, libretto Wilde'a doczekało się nowej redakcji, zgodnej z wymogami postępu. Z absurdalnej bajki zrobiono dramat klasowy jak z najlepszych czasów naszego socrealizmu. (Nie zapomnę Leona Schillera – klasowych akcentów w jego „Halce” oraz krytycznego odczytania „Hrabiny”. Wolni Niemcy robili to samo). Ja, rzecz jasna, wróciłem w librecie do oryginału i doczekałem się zarzutów, że nie jestem dosyć postępowy. Ale opera w Bazylei poszła świetnie – tyle że Zemliński dalej pozostaje nieznanym.

Do listy doświadczeń z operą powinienem dodać jeszcze koncert trzech damskich głosów (uzupełnienie koncertu trzech tenorów), który zrealizowałem dla włoskiej telewizji RAI z udziałem trzech dam, będących postrachem wielu reżyserów. (W operze reżyser jest tym, który zbiera najłatwiej ciosy od śpiewaków). Reżyserowałem w gipsie, po wypadku, i może dzięki statusowi inwalidy łatwiej mi było stawiać czoło Katji Riciarelli, znanej z trudnego charakteru. Poznałem kiedyś jej męża, Pipo Baudo (odpowiednik niegdysiejszej już Ireny Dziezic), który zaprosił mnie do swojej audycji, po czym przez parę lat we Włoszech ludzie poznawali mnie na ulicy. Powołałem się na to, spotykając gwiazdę: powiedziałem, że znam już jej męża. „Którego?” – zapytała obojętnie. I może jeszcze jedna anegdota. Dwa razy w Palermo reżyserowałem opery napisane w naszym wieku i dwukrotnie miałem do czynienia z międzynarodową plejadą wyśmienitych śpiewaków. W jednym z przedstawień wszakże trafił mi się rosyjski tenor, który miał partię liryczną, a lubił śpiewać bohatersko. Po wielu próbach dyrygent poprosił mnie dyskretnie, żebym stawiał śpiewaka jak najgłębiej na scenie, bo nie sposób go powstrzymać od śpiewania „na siłę”, podczas gdy partytura wymaga, żeby brzmiał cichutko i lirycznie. Zrobiłem, co mogłem, lecz Rosjanin ryczał dalej i na dobitkę wyznał mi w zaufaniu, że on jeszcze markuje, ale na premierze zaśpiewa używając całej siły głosu, tak że w pierwszych rzędach wiatr zburzy paniom fryzury. Zapowiedź brzmiała groźnie; tenor wyznał mi jednocześnie, skąd się bierze ta niezwykła potęga jego głosu. Otóż kiedy śpiewa, żywi się surowym mięsem i to daje mu tę wielką siłę. Na swoje nieszczęście (a nasze wybawienie) przed premierą, pewnie z racji oszczędności, zjadł mięso nie całkiem świeże. Na próbie generalnej zemdłał, a na premierze ślaniał się na nogach i zaśpiewał tak lirycznie, jak należało. Dopiero po kilku spektaklach w pierwszych rzędach powiał huragan.

W paru wywiadach narzekałem publicznie, że taki teatr, jaki dziś robimy, już się przeżył. Od lat nie powstają nowe sztuki (z wyjątkiem krajów anglosaskich) i rzeczywiście nie można liczyć na to, że publiczność będzie w nieskończoność oglądać losy trzech sióstr i Hamleta, skoro każdy, kto trochę lubi teatr, widział już te sztuki wiele razy i świetnie wie, jak się kończą.

Raz próbowałem z Edwardem Żebrowskim przemienić w sztukę dwa nasze telewizyjne scenariusze. Powstał tekst złożony z dwu jednoaktówek, które grano pod tytułem „Gry kobiet”. Liczba wystawień tego tekstu dalece przekracza jego wartość. Podejrzewam, że prawdziwą tajemnicą jego powodzenia jest to, że zawiera rolę dla starzejącej się gwiazdy, którą często bywa żona dyrektora teatru. W Polsce doczekaliśmy się bodaj siedmiu inscenizacji, z czego tylko jedną – w Teatrze Współczesnym, z Zofią Mrozowską, Englertem i Lipińską – podpisał Edward. Ja ze swej strony nakręciłem razem z nim telewizyjną wersję sztuki z Elisabeth Bergner w Niemczech.

W pierwszej przymiarce do obsady wchodziła w rachubę inna aktorka, wiedenka, z którą odbyłem rozmowę i wydawało się, że osiągnąłem sukces. Niestety, po miesiącu, tuż przed zdjęciami, otrzymałem telegram, w którym sędziwa aktorka wyjaśniała, że doszła do wniosku, iż aktorstwo pod wieloma względami przypomina najstarszy zawód świata z tą różnicą, że tam granice wieku wyznacza sama natura, podczas gdy w aktorstwie rodzi się wątpliwość, jak długo należy je uprawiać. W jej wieku – pisała aktorka – osobowość aktora traci wszelkie znaczenie, wystarczy, że ktoś jest naprawdę stary i umie powiedzieć tekst na pamięć, a widz

cieszy się tak samo, jak by się cieszył na widok grającego dziecka czy też aportującego pieska, I odmówiła występu. Mój niemiecki producent zaryzykował i zwrócił się do Elisabeth Bergner – wielkiej aktorki, która jeszcze za czasów Hitlera przeniosła się z Niemiec do Anglii. Wśród admiratorów Elisabeth jest plejada znakomitości epoki – od Rilkego, poprzez Bertolta Brechta, Bernarda Shawa (którego świętą Joannę grała z wielkim sukcesem w Anglii i na Broadwayu), aż po Alberta Einsteina, dla którego tę samą Joannę grała w Princeton, zapraszając na salę tylko fizyka z żoną i opłacając cały spektakl. W Hollywood Bergner była w swoim czasie rywalką Greta Garbo, ale małżeństwo z marnym reżyserem zniweczyło jej wielką karierę gwiazdy kina. Gwiazdą sceny pozostała do śmierci.

To, że Elisabeth zgodziła się zagrać w Niemczech, i to w zastępstwie innej aktorki, było zaskoczeniem dla moich producentów, a smacznym kąskiem dla prasy. Elisabeth po raz ostatni wystąpiła w Niemczech (już wtedy hitlerowskich) na jubileuszu Hauptmanna i odtąd była w swojej dawnej ojczyźnie bodajże tylko raz, po wojnie. Trudno zresztą orzec, co można nazwać jej ojczyzną. Encyklopedie podają dwie różne daty i różne miejsca jej urodzin. Bez wątpienia pochodziła z południa, ale zawsze się wykręcała od odpowiedzi na pytania o pierwsze wspomnienia z dzieciństwa. W czasie zdjęć uderzyło mnie, że wymawiała bez trudu polskie nazwiska, przypuszczam więc, że w dzieciństwie mogła mieć do czynienia z żywiołem słowiańskim, zwłaszcza jeśli to dzieciństwo rzeczywiście przebiegało w Galicji, jak twierdzi jeden z jej biografów.

Pierwszy raz spotkałem się z Elisabeth na małym lotnisku w Saarbrücken, tuż przy granicy francuskiej (tam, w studiach telewizji, kręciliśmy nasz film). Przybyli fotoreporterzy i cała dyrekcja telewizji. Na schodkach samolotu ukazała się wątła kruszynka, blisko osiemdziesiątka, ubrana w strój gawrosza, z czapką z daszkiem naciśniętą na czoło. Kiedy usiadłem z nią w samochodzie, zadała mi szereg szczegółowych pytań na temat moich filmów, czym rzecz jasna byłem ujęty, po czym chciała się dowiedzieć, jak wiele ja wiem o niej. Zapytawszy o parę przedwojennych przedstawień i filmów, zganiła mnie za to, że powierzchownie przygotowałem się do spotkania. Na konferencji prasowej Elisabeth oświadczyła dziennikarzom, że jest rada, iż może zagrać w Niemczech, bo rola napisana przez dwóch młodych Polaków pozwala jej wyrazić cały wstręt, jaki czuje do narodu niemieckiego, wśród którego przeżyła swoją młodość. Dziennikarze oczywiście zapytali nas o to, czy mamy podobne odczucia, i tu Elisabeth przyparła nas do muru, mówiąc: „Żadnych wykrętów, panowie, jeśli lubicie Niemców, to ja zrywam kontrakt i wyjeżdżam z powrotem do Londynu”. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych takie konfrontacyjne postawienie sprawy było czymś przeraźliwie radykalnym, ale tu, o dziwo, przeszło bez konsekwencji. Chyba w żadnym innym kraju Europy nie można za pieniądze publicznej telewizji wyrażać odrazy do utrzymującego ją narodu, ale też żaden inny naród w Europie nie ma takich powodów do krytycznych rozliczeń z przeszłością jak Niemcy.

Zderzyłem się z tym problemem parokrotnie. W kilka lat później robiłem w produkcji niemieckiej jeden z moich ważniejszych filmów pod tytułem „Drogi pośród nocy”. Opowiadałem w nim o wojnie widzianej oczyma dwojga arystokratów, Niemca i Polki – ludzi, których łączy wspólne poczucie kultury, ale dzieli konflikt narodów i nad tym konfliktem nie da się zbudować mostu; albo ktoś pozostaje solidarny z barbarzyństwem i mu służy, albo musi się odciąć, zerwać nić rodzinną, wyrzec się swego kraju. Trzecia droga wydaje się niemożliwa, a tę drugą przyjęła cała rzesza wielkich Niemców z Tomaszem Mannem na czele. W moim filmie jest scena, gdzie Polka, grana przez Maję Komorowską, daje Niemcowi złoty krzyżyk ze słowami: „Niech ci towarzyszy i chroni to, co w tobie lepsze”. Niemiec, który idzie na front wschodni (przeczuwamy, że zginie), wcześniej starał się uczynić wobec Polaków jakiś drobny, przyjazny gest. Teraz wzbrania się przyjąć krzyżyk w obawie, że to wygląda, jakby przyjmował zapłatę za to, co uczynił. Polka, słysząc to, mówi: „Jakże wy, Niemcy, jesteście biedni, skoro taka myśl mogła panu przejść przez głowę”. Zarząd telewizji bardzo

chciał doprowadzić do wycięcia tego zdania, ale kiedy zaprawiony w przekomarzaniach z władzą uprzedziłem tę sugestię, pytając publicznie, czy chcą ocenzurować dialog, natychmiast się wycofano. Bez wątpienia mógł być przykry dla widza niemieckiego, ale wierzę, że wolno mi było tak napisać. Przy okazji inny szczegół. Film nazywał się początkowo „Preludium deszczowe” i zawierał dużo muzyki Chopina. Telewizja nakłoniła mnie, by zmienić tytuł. Muzyczny termin w tytule oznacza utratę co najmniej dwu procent widzów.

Wracam do Elisabeth Bergner, jako że ta współpraca wydaje mi się godna odnotowania w szczegółach. Mam ciągle przed oczami tę filigranową osobę, która przez całe życie zdołała zachować entuzjazm dziecka, dysponując przy tym siłą charakteru, której nikt nie był w stanie skutecznie się przeciwstawić. Chęć zagrania w naszym telewizyjnym filmie była dla Elisabeth kaprysem i kiedy w połowie zdjęć doszło do jakiegoś drobnego konfliktu, Bergner oznajmiła nagle przy obiedzie, że chyba już znudziła ją ta rola i myśli, że wyjedzie. Zdumiony zapytałem: „A kontrakt? Przecież mamy podpisaną umowę? Zaangażowane zostały pieniądze. Czy w tej sytuacji można tak po prostu powiedzieć, że się znudziło?” Elisabeth roześmiała się z wdziękiem i odparła: „Zależy komu – mnie można. Stać mnie na to, żeby was spłacić”. Później dowiedziałem się, że w taki sam sposób zakończyła swoją karierę teatralną w Londynie, gdzie grała w węgierskiej sztuce „Zabawa w koty” (w Polsce grała w niej w Teatrze Małym Eichlerówna): brawurowo zagrała premierę, dostała świetne recenzje, po czym powiedziała, że to nudne – grać co wieczór, i zerwała całą produkcję, płacąc bająnskie odszkodowania. W naszym filmie wytrzymała jednak do końca. Kiedy spotkałem ją w parę lat później, przypomniała mi ową rozmowę przy obiedzie, mówiąc, że wzruszyła ją moja przerażona mina. Gdyby spostrzegła, że nie wierzę w pogrózki, musiałyby je spełnić. Na szczęście miałem już za sobą dosyć trudnych doświadczeń z gwiazdami, by uwierzyć.

Współpraca z Elisabeth była jednym pasmem zaczepek, konfliktów, kryzysów i pojednań, które błyskawicznie zamieniały się w starcia. Na pewno nie było ani chwili spokoju, ale w pamięci został mi przede wszystkim zachwyty i zdumienie, jak można tak długo być młodym.

Na początku ofiarą Elisabeth padła jej partnerka przywieziona z Polski, Jadwiga Jankowska-Cieślak, po raz pierwszy grająca za granicą, i to w języku, którego prawie wcale nie znała. Dialogi oczywiście miała opanowane, ale z racji nieznajomości języka unikała prywatnych konwersacji. Elisabeth wyczuła to natychmiast i zaprosiła panią Jadwigę do siebie do hotelu, po czym przez kilka godzin nie odzywała się do niej ani słowem. Kiedy nazajutrz zapytałem Elisabeth, co miało znaczyć to dziwne zachowanie, odpowiedziała: „Ta pańska aktorka ma szansę grać z Elisabeth Bergner, na taką okazję warto poznać jakiś obcy język. I chciałam jej to uświadomić”. Później zresztą współpracowała lojalnie, dbając, by pani Jadwiga wypadła jak najlepiej. Kiedy dziękowałem jej za to, wzruszyła ramionami: „Nie robię tego z dobroci – powiedziała – tylko z wyrachowania. Nie mogę sobie pozwolić, żeby ta mała nie była dobra. To przecież mnie kompromituje. Każdy aktor odpowiada za partnera, z którym zgodził się wystąpić”.

Następnie wybuchł konflikt z operatorem Witoldem Sobocińskim, którego Elisabeth traktowała z taką złośliwością, że znów musiałem interweniować. Tu nie było wahań – gwiazda przyznała się do winy i wydała kolację na cześć Witka, tłumacząc publicznie, że padł ofiarą jej spontanicznej reakcji. Przez wiele lat, kiedy grała jeszcze w Hollywood, musiała obsypywać operatorów prezentami, ponieważ w miarę upływu czasu tylko od nich zależało, czy na ekranie jej twarz wypadnie młodo, a teraz powiedziała – jest odwrotnie: „Im gorzej wyglądam, tym lepiej dla filmu, więc pozwoliłam sobie odreagować wobec Witolda te lata upokorzeń”. Oczywiście po takim dictum nastąpiło radosne pojednanie, po czym Elisabeth zauważyła złośliwie, że ona jest niemal rówieśniczka kina, a tymczasem nasz polski operator przy każdym ujęciu robi taką minę, jakby to on właśnie teraz kino wymyślił.

Tekst „Miłosierdzia płatnego z góry”, który stanowi w teatrze drugą część spektaklu „Gry kobiet”, powstał na motywach wspomnień żony mego przyjaciela i współautora, Edwarda

Żebrowskiego. Była ona lekarką i kiedyś w Paryżu dorabiała jako pielęgniarka, biorąc nocne dyżury w domach bogatych pacjentek. Jako cudzoziemka pracująca na czarno dostawała najczęściej dyżury u pacjentek szczególnie trudnych. Z okrucich jej opowiadań złożyliśmy dialogi scenariusza. Elisabeth grała nieznośną, ale za to bajecznie bogatą staruchę, która bierze na nocny dyżur pielęgniarki nie tyle z potrzeby (bo właściwie jest zdrowa), ile z nudów, dla przewrotnej przyjemności dokuczania ludziom młodym. Jednym z motywów tego dokuczania był motyw narodowy – wyśmiewania się z nieznanych nacji. W tekście sztuki drugą naszą bohaterkę zrobiliśmy Serbką, żeby uniknąć zarzutu polonocentryzmu. Bohaterka grana przez Elisabeth była oczywiście Niemką.

Jedna ze scen w tekście dotyczy nocnika, którego stara pani żąda, ilekroć spostrzeże, że jej pielęgniarka uwierzyła w konwencję towarzyskiej rozmowy, którą obie prowadzą w ciągu nocy. Film w Saarbrücken realizowaliśmy na spółkę z moim współautorem, a ponieważ obaj mieliśmy już spory dystans do tekstu, więc dzieliliśmy się pracą tak, że jeden z nas przewodził planem do obiadu, a drugi po obiedzie. Scena z nocnikiem wypadła na mnie. Po pierwszej próbie usłyszałem, jak Elisabeth głośno chwali mnie przed ekipą, mówiąc: „Nie do wiary, jak on taktownie inscenizuje, zupełnie jak nie-Polak”. Wydawało mi się, że się przesłyszałem, ale w chwilę potem Elisabeth dobitnie powtórzyła, jak wielkim zaskoczeniem jest dla niej fakt, że Polak może tak delikatnie potraktować ryzykowny żart. Zarzut ciężkiego humoru zazwyczaj odnosi się do Niemców, więc ekipa z ogromnym napięciem czekała, jak zareaguję na tak obraźliwą pochwałę. Poczulem się bardzo speszony i poprosiłem Elisabeth o rozmowę na osobności. Odparła, że nie znosi tajemnic i prosi, żebym rozmawiał z nią przy wszystkich. Z niechęcią przystałem i wygłosiłem monolog o tym, że nikt, a szczególnie ona, niemiecka Żydówka, nie powinna czynić publicznie tak obraźliwych uogólnień dotyczących całych narodów. Elisabeth przerwała mi ze śmiechem, mówiąc, że bardzo czekała, aż to powiem, i z przykrością zmuszała mnie do tego, powtarzając dwukrotnie swą nietaktowną pochwałę. A było to konieczne ze względu na całość sztuki. Aktorowi potrzebne jest własne życiowe doświadczenie, a ona o żadnym mniejszym narodzie nigdy w życiu nie odważyła się wyrazić obraźliwie i chcąc poczuć to, co czuje nasza antypatyczna bohaterka, musiała przeprowadzić na mnie eksperyment. Teraz chce mnie przeprosić i w tym celu zamawia natychmiast szampa. Odetchnąłem z ulgą i podobnie zareagowali Niemcy, ale Elisabeth powiedziała do nich, że ta jej powściągliwość dotyczy mniejszych narodów, a o wielkim narodzie niemieckim ma już wyrobione złe zdanie. I gdyby taką scenę z nocnikiem reżyserował Niemiec, na pewno nie zgodziłaby się zagrać.

Współpraca z Elisabeth przerodziła się w przyjaźń. Odwiedzałem ją parokrotnie w jej pięknym mieszkaniu w Londynie na Eaton Square. Pamiętam niezwykłą rozmowę, kiedy relacjonowałem jej spory, jakie miałem z moimi studentami w zachodniobrzeńskiej Akademii Filmowej. Były to późne lata siedemdziesiąte, kiedy niemieccy filmowcy przeżywali (w moim mniemaniu dość nieszczerze) rewolucyjne fascynacje, i pokłóciliśmy się z nimi o Brechta, który dla mojego pokolenia – niezależnie od zasług w sztuce – był symbolem moralnej korupcji, choćby przez swoje zachowanie wobec robotniczej rewolty w Berlinie. Słuchając mej opowieści Elisabeth nagle kazała mi przerwać i przyniosła małą brązową statuetkę Brechta, którą on sam jej kiedyś przysłał, po czym zupełnie serio rozpoczęła rozmowę we troje, zwracając się do rzeźby: „Słyszysz, Bertolt, co Krzysztof opowiada? I ma rację! Ja ci też mówiłam, że ty nie masz charakteru i te twoje polityczne przekonania to tylko maskarada...” Po czym poprosiła mnie: „Mów dalej, niech on posłucha, co wy, młodzi za żelazną kurtyną, sądzą o jego postawie”. Zakłopotany ciągnąłem swój monolog, unikając wzrokiem statuetki, natomiast Elisabeth dalej dyskutowała z Brechtem, po czym przeszła do dosyć kłopotliwych szczegółów jego relacji z Heleną Weigel. W pewnym momencie zorientowała się, że nie wypada mówić takich rzeczy przy Brechcie, narzuciła więc chusteczkę na głowę statuetki, komentując: „Lepiej, żeby on tego nie słuchał”. Ile było w tym prowokacji, ile ekscen-

tryzmu, a ile prawdziwej wiary – sam nie wiem. Elisabeth była gorąco wierzącą członkinią sekty Christian Science (mego współautora Edwarda próbowała leczyć cytatami z Biblii), z drugiej jednak strony wiem, że czasami świadomie wprawiała rozmówców w zakłopotanie. Do legendy angielskiego dziennikarstwa przeszedł jej wywiad z jakimś niezmiernie sławnym krytykiem teatralnym, który miał nieszczęście zapytać ją o dzieciństwo. Elisabeth nigdy nie lubiła pytań o to, co minęło (uwielbiała natomiast snuć plany, które śmiało wybiegały daleko w przyszłość), i postawiła krytykowi warunek, że jeśli chce on rozmawiać o dzieciństwie, to musi razem z nią wejść pod fortepian, bo tylko z tej perspektywy może ona opowiadać o latach, w których chowała się pod fortepianem.

Ostatnie spotkanie z Elisabeth Bergner nastąpiło już w latach osiemdziesiątych. Według najłaskawszych obliczeń przekraczała już wtedy próg lat dziewięćdziesięciu i telewizja niemiecka chciała, bym wyreżyserował godzinny film fabularny z jej udziałem – takie było ponoć jej życzenie. Zgodziłem się, mimo że tekst był trochę przypadkowy. Na ostateczne rozmowy pojechałem z moją producentką do Londynu i tam, po uprzednim uzgodnieniu przez telefon, udaliśmy się na Eaton Square. Elisabeth przyjęła nas w szlafroku i nie ukrywała rozdrażnienia. „Dlaczego tak późno?” – zapytała, choć byliśmy punktualnie co do minuty. Moja producentka próbowała coś tłumaczyć, ale Elisabeth przerwała jej bez pardonu, zwracając się do mnie: „Po co pan przychodzi z tą panią?” Dawniej byliśmy z Elisabeth na „ty”, więc zakłopotany zapytałem, czy mnie poznaje. Spostrzegłem wzruszenie ramion: „Co to ma za znaczenie?” Przypomniałem naszą współpracę sprzed dziesięciu laty w Saarbrücken. Elisabeth była zdumiona: „Co pan opowiada? Tamten polski reżyser to był mój wielki przyjaciel i pięknie mówił po angielsku, a pan robi błędy, jest od niego dużo starszy, tęższy i w dodatku nosi pan brodę, a poza tym wezwałam pana do reperacji łazienki”. Nic nie pomogły moje zakłęcia, że to ja jestem na wspólnym zdjęciu – Elisabeth otworzyła drzwi łazienki, pokazując, gdzie cieknie z kranu, i zapytała moja producentkę, czy ma w torbie stosowne narzędzia.

Rozmowa utknęła na martwym punkcie. Zrozpaczeni chcieliśmy wyjść z mieszkania, gdy Elisabeth machnęła ręką i powiedziała: „Dosyć, chyba wystarczy, chodźcie na herbatę” – po czym, widząc nasze zakłopotanie, dodała: „No, pomyślcie, po co przyjechaliście?” – i odpowiedziała za nas: – „Po to, by sprawdzić, czy Elisabeth Bergner jest tak stara, że nie potrafi nic zagrać, czy może jeszcze potrafi. No to zagrałam dla was sklerotyczną staruszkę. I czuję, że byłam dobra”. Nastąpiła herbata, pojednanie, dyskusja na temat projektu, po czym, żegnając nas na schodach, Elisabeth z całą powagą powiedziała do mnie: „Ale kranu pan nie naprawił”.

Filmu też nie nakręciłem. Telewizja doszła do wniosku, że ludzie, którzy pamiętają Elisabeth Bergner, nie stanowią już wystarczająco licznej widowni. Zaczynał się czas dyktatu pomiarów oglądalności. Elisabeth umarła w rok później.

Rozpisałem się o Elisabeth i natychmiast stanął mi przed oczyma szereg wielkich aktorów, z którymi przyszło mi pracować (a także tych, z którymi miąłem się o włos).

Z osobowości na miarę Elisabeth Bergner wiekiem dorównywała jej pani Seweryna Broniszówna, aktorka, którą podziwiałem w dzieciństwie w Teatrze Polskim (Pani Rollison w „Dziadach” Bardinięgo). Spotkałem ją przy „Spirali”, gdzie zgodziła się zagrać epizod na korytarzu szpitalnym. Kiedy przybyłem na plan, zastałem ją już w filmowym łóżku i świadom, że jest osobą po dziewięćdziesiątce, donośnym głosem przedstawiłem się jako reżyser. Ona zapytała mnie półgłosem o moje dawniejsze filmy – okazało się, że świetnie słyszy i wszystko pamięta, a co więcej, interesuje się bieżącym życiem. Zawstydzony przeprosiłem ją za pierwsze słowa, w których potraktowałem ją jak staruszkę, na co pani Seweryna powiedziała z uśmiechem, że przywykła do tego i nigdy nie protestuje: „Staruszkę ludzie traktują jak dziecko, tłumaczą wszystko tak samo jak dziecku... Ja to lubię”. W chwilę potem usłyszałem, jak pan Nowicki podniesionym głosem przedstawia się jako aktor, który zagra z nią scenę – słuchała go cierpliwie.

Z wielkich polskich aktorek starszego pokolenia spotkałem się z Niną Andrycz w „Kontrakcie” (wcześniej u boku Barbary Wachowicz przeprowadziłem z nią mój pierwszy w życiu wywiad do „Ekranu” – miałem wtedy lat bodajże siedemnaście, a pani Nina była zupełnie taka sama jak w trzydzieści lat później na planie). Inny rozdział mojej pamięci wypełnia Hanna Skarżanka, jedyna chyba bezsporna piękność z czasów socrealizmu. Niezapomniana Marianna u Forda w „Młodości Chopina”, grała u mnie dwukrotnie, po raz pierwszy w „Roku spokojnego słońca”. Pamiętam, że nie pojechała na premierę do Torunia, przeczuwając, że ksiądz Popiełuszko już nie żyje (rzecz wydała się dopiero w dwa dni później). W tym samym rozdziale chcę wspomnieć o Zofii Mrozowskiej, z którą spotykaliśmy się wielokrotnie od „Bilansu kwartalnego” po „Constans”. Pani Zofia grała też w „Grach kobiet”, kiedy na scenie Teatru Współczesnego wystawił je Edward Żebrowski. Tę samą rolę (także w obu wcieleniach – młodym i starszym) w Rosji zagrała w moim spektaklu w MChAT-cie Katia Wasiljewa – aktorka, która w Rosji lokuje się na szczycie gwiazd swego pokolenia. W młodszym wcieleniu w tej roli w Odeonie, a przedtem w mojej telewizyjnej adaptacji, pojawiła się Leslie Caron – gwiazda, którą poznałem, zasiadając z nią w jury Festiwalu Filmowego w San Sebastian. Pamiętam, że jury oprócz filmów oceniało także sztukę kulinarną – każdy obiad był w innej restauracji i mogliśmy klócić się o punkty za przystawki, główne dania i desery (trudniej tu było o consensus niż przy ocenie filmów). Leslie jest zresztą nie tylko wyśmienitą aktorką, ale także wspaniałą kucharką.

Z wielkich nazwisk światowego ekranu i sceny wymienię jeszcze Ytitoria Gassmana. Gassman włada biegle trzema językami – włoskim, który uważa za ojczysty, francuskim (w którym grał w „Paradygmacie”) i angielskim (grał po angielsku w „Wojnie i pokoju” Kinga Vidora i potem w wielu filmach, między innymi u Altmana). Przy stole, zależnie od towarzystwa, Gassman mówił na przemian po włosku, francusku i angielsku, przy czym w każdym z tych języków mówił zupełnie inaczej. Po włosku był rubaszny, ludowy, opowiadał, rechozcząc, dosyć prościutkie dowcipy, ponieważ – jak twierdził – wychował się na ulicy, a włoski jest językiem jego dzieciństwa. Po francusku przeciwnie: delektował się piękną wymową, opowiadał wytworne anegdoty, bo poznał ten język jako język kultury. Po angielsku wreszcie mówił rzeczowo jak człowiek interesu, z akcentem amerykańskim, który przejął od jednej ze swych byłych żon, Amerykanki. Amerykańskie dowcipy Gassmana były jędrne, ale nie subtelne; od biedy dawały się przetłumaczyć na włoski, podczas gdy po francusku brzmiały szpetnie.

Nie mam w pamięci żadnych anegdot z dwukrotnej współpracy z Brigitte Fossey – świetną francuską aktorką, która jako dziecko wystąpiła u René Clémenta w słynnych „Zakazanych zabawach”. Pracowaliśmy razem w „Imperatywie” i „Długiej rozmowie z ptakiem” – za każdym razem zresztą po angielsku, jako że Brigitte jest po matce Amerykanką. Brak mi także anegdot związanych z Marie-Christine Barrault – słynną bratanicą bohatera „Komediantów”. Kręciliśmy razem „Paradygmat”, a Marie-Christine jednocześnie miała tournée teatralne i co wieczór wyjeżdżała z planu na spektakl w innym mieście, po spektaklu wracała i rano, nie wspominając słowem o niewyspaniu czy zmęczeniu, z entuzjazmem brała się do grania. Mało kto z aktorów, których znałem z doświadczenia, grał z takim smakiem jak Marie-Christine. Rola w „Paradygmacie” była pisana dla niej i bawiło ją, że wszystko, co gra w tym filmie, jest kłamstwem. Dopiero w ostatniej scenie okazuje się, kim była naprawdę jako żona fabrykanta broni. Odkrycie to stanowi całą pointę filmu – żona jest potajemną rewolucjonistką, chce, by broń służyła rewolucji, i w imię tej idei cynicznie pozwala zamordować męża, udając przed młodym kochankiem uciemiężoną ofiarę. Marie-Christine grała to tak, jak potrafiła jeść, ze smakiem, nie bacząc na własną figurę, i ciekawie roztrząsała problem, czy można widzowi sygnalizować, że się kłamie, gdy oszukuje się inne postaci dramatu. Uznaliśmy, że nie można tego zdradzać, można natomiast grać na tyle przesadnie, żeby to wyglądało na złe granie, nie baczyć na ryzyko, że widz, który nie zobaczy końca, nie zrozumie, co to był za zamysł. Z

wdzięcznością myślę o Marie-Christine i o tym, że miała odwagę tak ryzykownie rozstrzygnąć ten dylemat. Dzięki niej zrobiłem film, który mogę zapisać do moich najodważniejszych estetycznie propozycji. „Paradygmat” spotkał się wybiórczo z entuzjazmem, „Nouvel Observateur” obwieścił we mnie kontynuatora Buñuela, ale myślę, że film przyszedł za późno, w czasach gdy nie było już miejsca na subtelne próby stylistyczne. Z przedziwnym zrozumieniem „Paradygmat” spotkał się w Rosji. Jeździłem z nim w pierwszych latach „pierestrojki” i na dyskusji w Moskwie usłyszałem głos, który świadczy o najgłębszym zrozumieniu moich zamiarów: ktoś zapytał, dlaczego w filmie uosobieniem zła jest kobieta (to zresztą mija się z prawdą), na co ktoś inny odpowiedział: „A czy przez przypadek w tylu językach słowo »rewolucja« jest rodzaju żeńskiego?” Moim przesłaniem miała być myśl o tym, że w zestawieniu marksizmu z chrześcijaństwem rewolucja jest drogą na skróty i że zarówno do ideału, jak i do rewolucji można odnieść słowa świętego Pawła z listu do Koryntian, że szatan czasem przybiera postać anioła światłości. Takie są ostatnie słowa filmu. Pokazany w Wenecji poza konkursem (jako że byłem przewodniczącym jury) „Paradygmat” wywołał wściekłość spolitycyzowanej lewicowej prasy. Nie mając szansy na sukces, znalazłem pewną satysfakcję w tym, że wywołałem taką furję.

W „Paradygmacie” poznałem jeszcze jednego weterana światowej sceny i filmu, Rafa Vallone, niezapomnianego pasterza w neorealistycznym filmie „Nie ma pokoju pod oliwkami”, później trójjęzycznego wykonawcę Widoku z mostu” Millera – na scenie grał po włosku, później po francusku, wreszcie po angielsku na Broadwayu i w filmie. W życiu jest to człowiek skromny, ambitny i zawzięty – pracowałem z nim dość niedawno w teatrze, realizując nowy tekst Rocca Familiari, i blisko osiemdziesięcioletni Raf okazał się tytanem pracy. Po nim pozostaje mi wspomnieć ostatniego z wielkich mistrzów sceny i ekranu, Maxa von Sydowa. Pracowaliśmy razem stosunkowo nie tak dawno i nie wypada mi pisać o nim zwykłych komplementów, choć nie ma takiego, na który nie zasłużyłby ten człowiek, tak skromny i wolny od aktorstwa w życiu, a przy tym wielki aktor, lubiący granie i umiejący się cieszyć pracą, otwarty na ludzi, ciekaw świata. Jedyna smutna anegdota o Maksie warta jest wspomnienia ku przestrodze: ten tak przez wszystkich lubiany aktor o mało w naszym filmie nie rozstał się z życiem! A stało się to z powodu mało prawdopodobnego błędu, którego sprawca do dziś jest właściwie nieznanym.

W „Dotknięciu ręki” Max gra hipochondryka, człowieka, który wiecznie zażywa lekarstwa. Przygotowaliśmy jako rekwizyt fiołkę z niewinnymi tabletkami placebo. Skądinąd mieliśmy w filmie parę fiołek z duńską etykietą do sceny w finale, kiedy niemowlę cierpi na astmę i trzeba je obstawić lekami. Nie wiadomo, jak to się stało, że w jednej scenie Max dostał do ręki niewłaściwą fiołkę. Kręciliśmy kilka dubli i za każdym razem aktor połykał kilkanaście pastylek, przekonany, że to placebo. W nocy w hotelu nastąpiła zapaść – zanik ciśnienia, trudności z oddychaniem. Wezwano pogotowie. Ratując półprzytomnego Maxa, lekarze szukali wszelkich możliwych powodów tej zapaści, aż ktoś godzien miana Sherlocka Holmesa naszej ekipy zbadał używane dzień wcześniej rekwizyty i okazało się, że lek przeciwwstomowy jest wprawdzie w dawkach dla dzieci, ale w formule „retard” stanowi wielkie zagrożenie, jeśli jest kumulowany w organizmie. Oczywiście lekarzom udało się zneutralizować to działanie, produkcja zgłosiła gotowość do wypłaty odszkodowania (które Max przeznaczył na dobroczynność w Polsce) i obyło się bez zgłoszenia skargi do prokuratora, ale byliśmy o krok od prawdziwej tragedii. Film często bywa niebezpieczną zabawą.

Razem z Maxem grała u mnie także słynna z filmów Davida Leana, Sarah Miles. Kilkanaście lat wcześniej pracowałem ze znanym (później) z „Dynastii” Chrisem Cazenove i jeszcze sławniejszym (choćby z wielu filmów z Meryl Streep czy z „Parku Jurajskiego”) Samem Neillem (grał największą rolę w filmie o Papieżu), a w epizodzie „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest” pojawiła się słynna Milva. W ramach niedosłej współpracy przymierzałem się do filmu z Jane Fondą (i byliśmy już po wielu szczegółowych ustaleniach), przez moment chciał mnie

wziąć za reżysera Warren Beatty i pamiętam, jak przez tych parę dni w Nowym Jorku mój telefon urywał się od przymilnych ofert towarzyskich ze strony ludzi, którzy dowiedzieli się, że „idę w górę”. Do filmu o królowej szwedzkiej Krystynie robiłem próbne zdjęcia Lenie Olin (znanej już wtedy z „Niežnośnej lekkości bytu”), ale film niestety upadł i pozostał mi scenariusz, wydrukowany w trzecim tomie moich scenariuszy Przymierzałem się do filmu napisanego dla Margarethe von Trotta (grała u mnie w „Sinobrodym”), pertraktowałem z Melem Gibsonem, Liv Ullmann... – żeby wspomnieć tylko te projekty, które były dosyć bliskie zdjęć. A o iluż innych marzyłem głośno, ale zupełnie nic z tego nie wynikło?

Tłumacząc młodym aktorom relacje w naszym zawodzie, chętnie czynię takie rozróżnienie: są aktorzy, którzy muszą zabiegać o pracę, i są tacy, o których ja zabiegam, żeby film mógł powstać. Albo inaczej: aktorzy z wielkim nazwiskiem decydują o tym, czy będą pieniądze na film, podczas gdy inni po prostu szukają pracy. Z wielkich aktorów, od których zależy finansowanie, żaden ze spotkanych (może z jednym wyjątkiem) nie okazał się aktorem słabym, ale aktorów zdolnych są dziesiątki, a tylko niektórzy są znani.

W Europie zwykło się uważać, że teatr jest dla aktora domeną prawdziwej pracy, a film i telewizja są tylko dodatkiem. W Stanach potoczny pogląd jest dokładnie odwrotny. Amerykanie mówią: w teatrze może zagrać każdy – kulawy, zezowaty, jąkała, słowem każda pokraka, podczas gdy film pozwala wyłonić tych nielicznych, z którymi widzowie chcą się utożsamiać. Na tym polega magiczna siła aktorstwa: w jednym człowieku miliony innych ludzi znajdują wcielenie swoich marzeń, problemów, uczuć i lęków. Tak rzeczywiście działają wielkie gwiazdy – ci, o których producenci mówią po prostu „bankable”, czyli taki, na którego bank zawsze da pieniądze i na którego można postawić. I ci właśnie aktorzy ponoszą największe ryzyko, bo to oni wybierają filmy, a to, co wybiorą, będzie od razu robione. Dawniej takich aktorów produkowały różne kraje. W Europie było ich wielu, że przypomnę tylko Brigitte Bardot, której filmy przynosiły Francji większy dochód z eksportu niż cała produkcja zakładów samochodowych „Renault”. Dziś zdolność kreowania uniwersalnych gwiazd posiada wyłącznie Ameryka i nawet tak wielcy aktorzy europejscy, jak Gérard Depardieu, Isabelle Adjani czy Juliette Binoche są znani dzięki temu, że lansują ich Amerykanie. Europa straciła zdolność produkowania idoli – nie ma własnych typów ani własnych marzeń.

Wspominam o tym przy okazji wielu wątków podjętych w tej książce. I za każdym razem przypomina mi się jej tytuł. Czyżby Europie też przyszła pora umierać? Czy ten kontynent, który tyle razy w ciągu wieków podnosił się i upadał, ale wciąż pozostawał inspiracją dla reszty świata, wyczerpał swoje siły? Czy tylko podupadł na chwilę?

INNE MUZY

Napisałem tyle o moich związkach z Melpomeną – są one z natury rzeczy wyróżnione, bo czynne; teraz pozostaje wspomnieć choćby pobieżnie o innych ważnych dyscyplinach sztuki, z którymi obcuje biernie. Posługując się słowem pisanym, muszę zacząć od literatury, przed którą czuję nabożny respekt jako przed matką sztuk wszelkich. Nie wiem, czy ten respekt wpoila mi szkoła, czy raczej pochodzi on z mych własnych przeżyć. Przecież to właśnie dzięki słowu pisanemu zawarłem tyle pięknych znajomości i przeżyłem tyle świetnych chwil w czasach, które były ciężkie i ponure. Od najdawniejszych lektur „Pana Tadeusza”, którego ojciec czytał na głos każdego niedzielnego poranka, aż po odkrycia wieku dojrzewania, kiedy spadła na mnie cała wielka literatura współczesna, często czytana jeszcze w maszynopisie przed wydaniem (nieoceniona zasługa Studium Wiedzy o Filmie, stworzonego przez Aleksandra Jackiewicza!). Boję się, że byłoby nudne wyliczanie różnych ulubionych lektur, tych, które zostały mi w pamięci, i tych, do których często wracam. Myślę natomiast, że warto tu wspomnieć o tych paru kontaktach z pisarzami, które miałem w życiu.

Z lat młodzieńczych pamiętam wizytę Władysława Broniewskiego w naszej szkole. Pisarz był nietrzeźwy, czytał marnie, ale nie wzbudzał wśród nas, młodych, żadnej ochoty do śmiechu – był tragiczny, to się czuło w całej jego postaci, w nieobecnych wodnistych oczach i zachrypniętym głosie. W domu dowiedziałem się od ojca, że Broniewski bronił Polski przed bolszewikami w czasie wojny dwudziestego roku. Dzięki temu mogłem mu wybaczyć to, co wypisywał o Stalinie. Podobnie w latach szkolnych gdzieś mignął mi Gałczyński, którego do dziś nie potrafię do końca ocenić, gdzieś (chyba w jakiejś kawiarni) pokazywano mi Tuwima, możliwe, że nawet byłem mu przedstawiony, bo znał go zapewne mój kuzyn kompozytor. Najbardziej romantyczne wspomnienia mam związane z Leopoldem Staffem, za którego wierszami przepadałem i którego poznawałem, jak wyczekiwał na autobus na przystanku w połowie Nowego Świata. Gdzieś przez mgłę dzieciństwa przebijają się jeszcze Szaniawski, Parandowski i Gołubiew. W czasie kongresu pokoju zdobyłem parę autografów jakichś zachodnich komunizujących pisarzy (udało mi się to dzięki wczesnej znajomości języków), ale ojciec poradził mi, żebym użył ich na podpałkę. Od tego czasu już nie zbieram autografów.

W życiu dojrzałym przyszło mi współpracować w Polsce z Witoldem Zalewskim, długoletnim kierownikiem literackim zespołu, w którym dostałem pierwszą pracę, a później współpracowałem dwukrotnie przy scenariuszach z Janem Józefem Szczepańskim, człowiekiem, którego nieposzlakowana biografia budzi we mnie niezmienny szacunek. Miałem bliski kontakt towarzyski z Kuśniewiczem, często spotykam Szczypiorskiego, poprzez reżysera Stanisława Różewicza parokroć zetknąłem się z jego bratem Tadeuszem. O spotkaniach z Czesławem Miłoszem już pisałem. Żywię dla niego wdzięczność za to, że wiernie ogląda moje filmy – od „Życia rodzinnego” po „Cwał”. Wymieniam tylko tych ludzi pióra, którzy są mi szczególnie bliscy, ponieważ znam ich bardzo wielu. Z racji wydanych drukiem scenariuszy i sztuki od lat jestem członkiem Związku Literatów, później Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, a ostatnio także Pen Clubu.

Tu mała anegdotka a propos „znania”. Dopiero przed paru laty, w kolejce na przyjęcie w ambasadzie polskiej w Tel Awiwie, przypadkiem stanąłem koło Zbigniewa Herberta i postanowiłem mu się przedstawić. Mistrz przywitał mnie łaskawie i powiedział:

„Jak to dobrze, że mogę przestać już pana nienawidzić”. „Za co?” – spytałem zdumiony. „Za to, że pana nie znałem”. Myślę, że w żarcie poety była mądrość, o której ja sam często zapominam. Wobec ludzi publicznych wiele osób okazuje agresję dlatego tylko, że są nieznajomi.

W przeglądzie światowych ludzi pióra zapamiętałem Martina Walsera, którego spotkałem, pracując przez chwilę nad scenariuszem „Konia” (w końcu film ten zrobił Vadim Glowna). Prowadziliśmy ostrożne rozmowy o tym, jak można w Niemczech Zachodnich być intelektualistą i należeć do komunistów. To samo pytanie zadawałem Tankredowi Dorstowi, gdy przypadło mi przerabiać jego scenariusz na mój film autorski. Przeróbka była dosyć polemiczna: na motywach jego tekstu napisałem swój, bardzo różny i niosący odmienne przesłanie. W jego historii romans czternastolatki z czterdziestolatkiem był wyrazem miłostnego wyzwolenia, podczas gdy u mnie, w filmie, odmowa romansu była ze strony mężczyzny heroicznym gestem odpowiedzialności. Cały projekt spadł na mnie w chwili, gdy Dorst musiał zaniechać poszukiwania funduszy na film, który chciał realizować sam. Ja z kolei dostałem fundusze telewizyjne pod warunkiem, że wpiszę się choćby z grubsza w kanwę jego oryginalnego scenariusza (nieraz głupie względy administracyjne decydują o podobnych rozwiązaniach). Dorst nie chciał robić filmu wyłącznie dla telewizji, telewizja zaś już wydała pieniądze i musiała jakiś film nakręcić. I tak narodziła się „Długa rozmowa z ptakiem”, nakręcona w Niemczech i w Tajlandii – film, który przypląciłem wypadkiem (złamaniem nogi), ale który – jak mi się wydaje – był wart roboty. Dziwi mnie, że autor, który po obejrzeniu mojej pracy mógł śmiało wycofać swe nazwisko, postanowił jednak je zostawić i w ten sposób, będąc autorem libertyńskiej pochwały namiętności, podpisał się pod moim moralitetem. Z innych głośnych pisarzy zdarzyło mi się spotykać z Günterem Grasssem, ale ten był zawsze daleki od politycznej czarno-bieli i kiedy mówił o postępie, miałem wrażenie, że myśli o czymś takim, co ja może nazwę inaczej, ale bez wahania pochwałę.

I jeszcze jedno spotkanie – polskie. Pani Maria Dąbrowska. Spotkałem ją w czasie studiów w szkole filmowej. Chciałem zrobić o niej dokument, na co mi odpowiedziała, żebym poczekał, bo jej już niewiele życia zostało, a dokumenty o pisarzach lepiej robić zaraz po ich śmierci. Dotrzymałem słowa i kończąc studia, zrobiłem jeden z moich pierwszych filmów dla telewizji o Dąbrowskiej, korzystając z ostatnich dokumentalnych ujęć, które na kamerze osiem milimetrów nakręciła jej kuzynka, wielka aktorka Barszczewska.

Warto jeszcze wymieniać innych, znanych mi dość pobieżnie pisarzy: Brodskiego, moskiewskie noce przegadane z noblistą Marquezem w czasie festiwalu filmowego czy Jewtuszenkę, poznanego w Ameryce... O Marquzie jego przyjaciel Greene mawiał, że jest pracownikiem tajnych służb, podobnie jak on sam. Razem mieli załatwić uwolnienie któregoś z porwanych w Ameryce Południowej bankierów, jakiś handel między KGB i CIA – aż strach mi było słuchać opowieści w pierwszej osobie o czymś, co znam tylko z gazet.

Na zakończenie parę słów o samych słowach. Mam poczucie urody dobrze skonstruowanego zdania. Myślę, że potrafię docenić dobry styl, tak jak w muzyce rozróżniam brzydką czy piękną barwę tonu. I myślę, że piszę dosyć brzydko. Bez wątpienia lepiej mówię, niż piszę, a temu, co zostawiam na papierze, powinienem poświęcić wiele czasu, żeby uznać we własnym mniemaniu, że to ma formę „do przyjęcia”. Z tym tekstem tego nie robię. To, co państwo czytają, jest i mimo wysiłków redakcji pozostanie postrzępionym brulionem, ledwie naszkicowanym, pełnym niedostatków, potknięć i przeoczeń. Coś się zmieniło w stylu naszego porozumiewania się. Tak samo w książce, jak w kinie. Chyba Buñuel pierwszy zaczął robić filmy jak bruliony. Był świadom, że widz w ciemnej sali żuje gumę, gada, czasem uszczypnie partnerkę i tylko chwilami patrzy na ekran w skupieniu.

Jeszcze gorzej w telewizji, gdzie film jest tylko drobną cząstką życia – oglądamy go, gadając, telefonując, wychodząc do kuchni po herbatę, czasem czytając gazetę. Przypuszczam, że w czasach Mozarta działo się coś podobnego, słuchacze podczas koncertu lub przy wtórce muzyki jedli i gadali, a mimo to Mozart pilnował każdej nuty. Kilka lat temu przygotowywałem do druku swoje scenariusze. Był to trzeci, dramatyczny tom, w którym połowa tekstów to moje życiowe przegrane: filmy, które nigdy nie powstały. Przedstawiając je do czytania, pochylałem się nad opisem w trosce o to, żeby słowa układały się w jakiś rytm, żeby lektura stała się ekwiwalentem obrazu, którego zapewne nigdy nie nakręcę. Ten przedostatni, trzeci tom scenariuszy, wydany odświętnie i drogo, trafił pewnie do jakichś domów na półki, ale przypuszczam, że moja zbiedniała inteligencka publiczność nie mogła sobie ich kupić! Fakt, że przeszły zupełnie bez echa, że nie doczekałem się ani jednej recenzji ani w prasie filmowej, ani nawet w spowinowaconym wyznaniowo i zaprzyjaźnionym „Tygodniku Powszechnym”, dobił mnie ostatecznie. Załamała się moja wiara w słowo, w moje własne słowo. Nie ma dziś nieśmiertelności słowa. Nawet nieśmiertelność duszy jest w naszej kulturze wątpliwa.

Świadom, jak bardzo śmiertelne jest słowo, w ostatnich latach coraz więcej piszę. Niespodziewanie dla samego siebie pisuję różne artykuły, a nawet sporadycznie wstępy do książek prawdziwych pisarzy. (To ostatnie dotyczy wznowionych w Wydawnictwie Literackim esejów Jana Józefa Szczepańskiego, które traktuję z głębokim entuzjazmem jako rzadki w literaturze wyraz pełnej spójności twórcy i jego dzieła. Pan Jan Józef na moim prywatnym Olimpie jest jednym z niezachwianych autorytetów moralnych i artystycznych). Ponadto zostałem felietonistą, początkowo w piśmie dla kapitalistów „Cash”, później w „Polsce Zbrojnej”, a wreszcie, od prawie dwóch lat – w „Polityce”. Każde z tych przedsięwzięć wymaga jakiegoś usprawiedliwienia.

Zacząłem pisać w „Cashu” z przekonania, że w toku obecnych przemian rodzą się nowe elity, a obumierają stare. Za elitę chcę uważać wszystkich, którzy poczuwają się do jakiejś odpowiedzialności za resztę, którym nie jest obojętny los kraju, nawet tam, gdzie ich bezpośrednio nie dotyczy, słowem – ci, którzy chcą i potrafią wychodzić poza swój doraźny interes. Wedle tej definicji w coraz mniejszym stopniu są elitą ci, którzy nie potrafiąc związać końca z końcem, myślą wyłącznie o własnej przegranej; do elity nie będzie się też zaliczać sfrustrowana młodzież inteligencka, która na wydziałach wyższych uczelni kontempluje wartości kultowe, chcąc pokonać swoje nieprzystosowanie tworzeniem nowego getta. Uczestnicy wyborów kultowych szukają własnych znaków rozpoznawczych, zatrzwożeni o swoją tożsamość. W mniejszym stopniu szukają wartości, ponieważ nie chcą być otwarci, bo motywem ich postępowania jest raczej lęk niż tęsknota. Piszę o tym z pewną przesadą po to, by jednym zdaniem skwitować moje rozstanie z publicznością przeglądu w Łagowie, ze sfrustrowanymi studentami filmologii, którzy nie mogąc udźwignąć ciężaru obecnych przemian, chcą się okopać w obozie, w którym będą mieli coś swojego, jakichś artystów na własność.

Patrząc na lata dziewięćdziesiąte (i pisząc te słowa w ostatnim roku tej dekady), myślę, że dwa moje przedsięwzięcia artystyczne miały znaczenie szczególne. Pierwsze – to film „Stan posiadania”, opisujący w pierwszym roku wolności problem przyszłego współżycia pokrzywdzonych i krzywdzicieli; film, który przyszedł za wcześnie, ale wydaje mi się, że był ważny. Także dlatego, że powstał niemal za darmo, kosztował niewiele więcej niż pięćdziesiąt tysięcy dolarów, czym chciałem udowodnić, że przetrwamy nawet w ubóstwie lat transformacji ustrojowej, że da się robić filmy tanio, jeśli będziemy do tego zmuszeni. Nie byliśmy. Pieniądze na produkcję utrzymały się na niezmiennym poziomie w trudnych latach. Załamała się nie produkcja, ale dystrybucja naszych filmów. Załamał się też gwałtownie nasz związek z publicznością, załamały się bowiem elity. I tych elit staram się szukać tam, gdzie one na nowo się rodzą. Wierzę, że spośród komputerowców, nowych przedsiębiorców i giełdjarzy jakiś procent wyrośnie na elity, i ten procent chciałbym odnaleźć. Dlatego pisałem do „Cashu” i dlatego parę lat później podjąłem skrajny wysiłek zrobienia dla telewizji serii „Opowie-

ści weekendowych”, w których zrezygnowawszy z wyszukanej formy, starałem się jak najprościej i jak najbardziej rozrywkowo zawrzeć poważne myśli, adresując je do jak najszerszej publiczności, a plasując się w zwykłym programie obok dawnej „Isaury” i dzisiejszego „Klanu”. Mam przed oczami statystyki i wiem, że mi się udało. „Opowieści weekendowe” nie zostały potraktowane prestiżowo, ale były szeroko oglądane, powędrowały za granicę i są dla mnie kawałkiem pracy organicznej, skromnej, nieefektywnej, bo nie przynoszącej nagród, ale będącej świadectwem mojego udziału w życiu tu i teraz. Zabolało mnie, kiedy tygodnik inteligencji katolickiej skwitował te moje starania pogardliwie, ale zawsze najmocniej boli niezyczliwość ludzi, z którymi na zdrowy rozum powinienem mieć wiele wspólnego.

Zdecydowałem się pisywać dla „Polski Zbrojnej”, kiedy spostrzegłem, że w kręgu moich znajomych, który liczy się co najmniej w setki ludzi, w ogóle nie ma wojskowych. W polskim społeczeństwie sprzed wojny byłoby to nie do pomyślenia, a tymczasem dzisiaj zsowietyzowanie wyraziło się również w tym, że nasi wojskowi stali się jakąś kastą, która żyje zupełnie poza społeczeństwem, a szczególnie poza sferą inteligentką czy akademicką. Wydaje mi się, że to nienormalne i że należy dokładać starań, aby przywrócić naturalną obecność armii w naszym życiu codziennym, i stąd moje regularne felietony, będące zaproszeniem do przyjaznej rozmowy na tematy, które możemy traktować jako wspólne (tematyka wojskowa jest mi zupełnie obca).

Wreszcie najdziwniejsza przygoda w mojej pisarskiej karierze: felieton w „Polityce” – piśmie, na którym kiedyś się wychowywałem, jako że było bastionem bardziej wolnej myśli w peerelu, oczywiście bastionem koncesjonowanym i działającym w ramach aprobaty samego ustroju. Felietony Toeplitza czy Passenta były dla nas w latach siedemdziesiątych tematem, który dyskutowano dość powszechnie, a wstępniaki redaktora naczelnego czytywano, szukając ukrytych między wierszami sygnałów tego, co – jak mówiono – w trawie piszczy Dziś „Polityka” pozostaje najpopularniejszym wśród inteligencji organem opiniotwórczym. Zapraszając mnie, redakcja chciała wyraźnie wyjść naprzeciw tej części swego lektoratu, która politycznie nie wysuwa się mocno na lewo, a w kulturze może być zyczliwa tradycji chrześcijańskiej w posoborowym wydaniu. Podejmując zaproszenie „Polityki”, wiedziałem, że wchodzę w ciepłe buty po felietonistach, którzy później już, w latach osiemdziesiątych, utracili wielu sympatyków, niemniej jednak niektórzy z ich kolegów nadal pisują w tym piśmie. W pierwszym felietonie dałem wyraz temu, że się dystansuję od niektórych autorów, a z innymi czuję głęboką bliskość – mój dystans rozciągnąłem aż na prezydenta Kwaśniewskiego, mając mu za złe, że w małej sprawie dyplomu nie dał świadectwa prawdzie i tym stracił moje zaufanie. Były redaktor naczelny „Polityki” w swym nowym organie ocenił, że taka wypowiedź dyskwalifikuje mnie moralnie, ja natomiast piszę dalej, niezrażony wrogimi listami czytelników, którzy z jednej strony uważają, że jestem wtyką Kościoła, z drugiej zaś zarzucają mi, że legitymuję komunę. Wierzę, że sądy skrajne po prostu się znoszą, i piszę. Robię to, nie potrafiąc dorównać warsztatowo dawnym klasykom felietonu, i na tym tle w pierwszym roku przeżyłem drobny epizod, który tu pobeżnie opiszę.

Porównując moje maszynopisy z tekstami drukowanymi, spostrzegłem, że nieustannie pojawiają się drobne skreślenia, które świadczą o tym, że redakcja dyskretnie mnie cenzuruje. Dałem temu wyraz w kolejnym felietonie – i nastąpiła konfrontacja. Na pierwszy rzut oka wyglądało, że dowody mam niepodważalne: z kilku felietonów wyleciały zdania najbardziej prowokacyjne czy zadziorne. Po szczegółowym przyjrzeniu się tekstom okazało się jednak, że przyczyna tkwi nie w cenzurze, lecz po prostu w warsztacie. Zdania ryzykowne i zaczepne najłatwiej jest wtrącać znienacka. Trzeba mieć więcej odwagi, żeby rozwinąć je w temat, któremu poświęcę felieton. Dzisiaj, po wyjaśnieniu tego nieporozumienia, przypominam je, bo odbija częsty mechanizm nieufności. Kiedy spodziewam się złego, to zawsze znajduję dowody, że to zło już zaistniało, a tymczasem może się okazać, że problem leżał w moim niesprawnym piórze.

Cotygodniowe pisanie w poczytnym czasopiśmie ma swoje wielkie uroki, bo spotykam się z szeroką reakcją, jest też niewolnictwem, bo co tydzień muszę się mobilizować, aby przemówić do kilkuset tysięcy czytelników. Nie co tydzień czuję w sobie tę odwagę, ale raz podjęty obowiązek każe zmuszać się do dyscypliny. Szczególną niedogodnością płynącą z tego zajęcia są niezliczone listy, najczęściej anonimowe i zwykle pełne inwektyw. Piszą je na ogół ludzie nieszczęśliwi, którym jestem raczej obojętny, ale nasunąłem się na linię strzału, więc dają wyraz niechęci, jaką żywią do mnie i do świata. Niektóre z tych listów są seryjne, więc budzą przekorę, bo jak ktoś chce mnie zniechęcić, to się nie dam, chociaż często w głębi duszy myślę, że byłbym w lepszym położeniu, narażając się na seans nienawiści tylko po zrobieniu filmu.

Pisanie do gazet zaprzecza romantycznemu stereotypowi artysty, którego powinien otaczać pewien nimb tajemnicy. (Podobnie można powiedzieć także o politykach i de Gaulle najgłębiej zdawał sobie sprawę, że przywódca nie może być dla narodu zrozumiały, a jego charyzma tkwi w tajemniczości). Cała moja natura nie lubi romantyzmu i stąd, choć wierzę, że sam sobie szkodzę, dzieląc się swoimi poglądami – robię to zupełnie świadomie. A przy okazji czerpię z tego inną korzyść – pozbywam się z moich filmów ciągów do publicystyki. To, co potrafię zawrzeć w felietonie, nie jest warte umieszczenia w scenariuszu.

Jeszcze parę słów o moich kontaktach z innymi dyscyplinami sztuki. Powinienem zacząć od muzyki – jestem z nią blisko związany, chociaż brak mi elementarnego wykształcenia. W powojennym dzieciństwie przeżywałem dylemat, czy uczyć się angielskiego, czy gry na fortepianie. Angielski zwyciężył, bo fortepian okazał się za drogi. Na prywatnych lekcjach angielskiego przesuwaliśmy cichaczem budzik, żeby zamiast opłaconej godziny mieć jeszcze kwadrans nauki. Ale fortepianu nie poznałem. Znałem natomiast od dziecka cały repertuar operowy, który mój ojciec śpiewał przy goleniu i gwizdał na spacerach za miastem. Prawdziwe wtajemniczenie nastąpiło na studiach, kiedy mój wydział fizyki gremialnie chodził na Warszawską Jesień. Wtedy spotkałem się z całą współczesną muzyką i w domu miałem nowy powód do gwałtownych sporów z moim ojcem. On kochał Czajkowskiego, ja odkrywałem Berga, a Czajkowskiego nazywałem klezmerem czy grajkiem kawiarnianym. Po latach muszę jak niepyszny przyznać rację ojcu. Moja miłość w muzyce obejmuje jeszcze Strawińskiego, Prokofiewa, w niewielkim stopniu Bartoka, sięga Lutostawskiego, ale opuściła Berga i całą muzykę atonalną. Czajkowskiego słucham ze wzruszeniem i przepraszam za młodzieńcze słowa.

Rewolucja w muzyce wydawała mi się kiedyś cezurą pokoleniową. Jeden z moich pierwszych filmów robiłem o Pendereckim. Dziś doceniam ewolucję, jaką przeszedł on i wielu z tych, którzy kiedyś zaliczali się do awangardy, a dziś, być może, z niej wyrosli. Był mi w tej drodze przewodnikiem mój serdeczny muzyczny przyjaciel Wojciech Kilar, bohater podobnej przemiany, która dokonała się w nim wcześniej, aniżeli wielu dziś pamięta. Z Wojtkiem, który napisał muzykę do wszystkich bez wyjątku moich filmów, nakręciłem w swoim czasie dokumentalny film o tym, cośmy zrobili razem. Nie potrafię teraz w kilku zdaniach streścić lat naszej współpracy. Mam wrażenie, że po prostu rozwijaliśmy się razem, równoległe czy w odmienne strony, ale w nieustannym bliskim związku. Kiedyś zaczynałem współpracę z Mikołajem Góreckim, później przez długie lata bardzo blisko znałem się z Witoldem Lutosławskim, o nim także nakręciłem aż dwa filmy. W ogóle do muzyki bliżej mi niż do innych dziedzin, ale pisać o tych związkach trudno.

Pozostają sztuki plastyczne. Wyrastałem w sprzeciwie wobec Wajdy, który w oczywisty sposób jest malarzem, i dlatego lubiłem podkreślać, że mnie jest bliżej do dźwięku. Oczywiście jest to tylko przekora. Boleję, że film dzisiejszy staje się coraz bardziej „do słuchania”. Za sprawą telewizji i kasety oglądany (czy raczej słuchany) na malusieńkim ekranie film staje się słuchowiskiem, podpartym przez fotografię. W standardowej produkcji przemysłowej mikrofon jest dziś ważniejszy od obiektywu – porządek zbitki „audiowizualny” wyznacza hie-

rarchię środków i „audio” rozbrzmiewa w pokoju, kiedy wizja znika z oczu, bo widz wyszedł właśnie do kuchni czy też przegląda gazetę. W ogólnej klęsce naszej dyscypliny sztuki upadek strony plastycznej odgrywa ważną rolę. Całe szczęście, że na horyzoncie jest ekran ciekłokrystaliczny, stereoskopowe okulary w kasku rzeczywistości wirtualnej, wreszcie obraz wysokiej rozdzielczości (wypróbowałem go niedawno, robiąc program „Chopin na dworcu” w analogowej wersji tej nowo powstałej techniki).

Kontakty z malarstwem i rzeźbą miały ten sam rytm, co kontakt z muzyką – przełom w roku pięćdziesiątym szóstym, gwałtowne spory o Picassa, zachwyt, że malarstwo może nie być przedstawiające, potem mozolne studia nad nowoczesnością, podszyte kompleksem prowincji i zasilane energią wyniesioną ze sprzeciwu wobec sztuki jako narzędzia propagandy i wszelkiej tematywności. A wreszcie powrót do źródła, do tego, co po prostu jest piękne i wzrusza. Niedawno spotkałem osobiście polskiego rzeźbiarza Igora Mitoraja, który jest autorem jednego z największych sukcesów w plastyce, jakie odniósł Polak. Z jaką radością odnajduję u niego powrót do klasycyzmu, harmonii i równowagi przeciw sztuce wypruwania flaków i epatowania tym samym, czym epatuje nas życie. A do tego ten porządek w pracowni i ład w otoczeniu artysty. Moja żona jest także malarką, więc wiem, ile kosztuje utrzymanie wokół siebie ładu. U Mitoraja widzę, jak ład procentuje ładem.

Najwięcej emocji plastycznych przeżywałem i do dziś przeżywam w kontakcie z architekturą. Wyniosłem to z dzieciństwa, a później z przygotowań do egzaminu na politechnikę, którego nigdy nie składałem. W domu walały się wiecznie przedwojenne pisma artystyczne, poświęcone architekturze. Idealizując „przedwojnie”, z rozmarzeniem oglądałem Gdynię, resztki warszawskiego Żoliborza i wszystko, co przypominało mglisty obraz utraconego raju (należał do moich rodziców, ja znałem go tylko z opowiadań). Została mi z tego podejrzana w oczach postępowego Zachodu słabość do architektury czasów totalizmu, a więc takich jak EUR w Rzymie czy niektóre budowle Hitlera (ściślej Speera). Później dopiero paryska Defense sprawiła mi radość odnalezieniem skali proporcji i wyraźnego języka. Na festiwalu w Wenecji miałem w jury pana Boffila, który swoją katalońską komunę łączył z postmodernizmem. Wolę to od bezdusznych ścian ze szkła stawianych na Manhattanie, ale myślę, że tak jak u schyłku dziewiętnastego wieku, tak i dzisiaj synkretyzm jest oznaką zmęczenia. Tyle że architektura nie może stanąć w miejscu – budownictwa nie da się zatrzymać. Możliwe, że zginie kino, żywy aktor i żywa muzyka, ale architektura przeżyje, choćby projektował ją komputer – program będzie zawsze wyborem inwestora, a więc i pośrednio konsumenta.

Cóż pozostaje jeszcze? Balet? Tu brak mi niestety kontaktów osobistych. Ze słoniową posturą nie marzyłem nigdy o tym, żeby ciałem cokolwiek samemu wyrazić. Stykając się z baletem przy okazji prac operowych zdumiałem się, że ten światek, na pozór dość zwariowany, jest w istocie dużo normalniejszy niż wiele innych artystycznych światów. Miary wartości są dość obiektywne – gołym okiem widać, kto jest lepszy, kto gorszy, a miara fizycznego wysiłku, często bólu, nadaje tańcowi wiarygodność. Przed laty spotkałem Nuriejewa – i przegadaliśmy długi wieczór dzięki Leslie Caron, która, sama będąc tancerką, żyła zawsze wśród ludzi baletu. Zdumiało mnie, że Nuriejew mówił o swojej sztuce z precyzją mechanika – osiągnięte efekty zależały od osi obrotu, odbicia, odchylenia, użycia odpowiedniego mięśnia w nogach czy w karku. Kiedy spotkałem Nuriejewa, był on już u kresu formy i z okrucieństwem opowiadał o spodziewanym końcu swej kariery – wiedząc, że na którymś spektaklu poczuje ból w kręgosłupie podczas podnoszenia partnerki, a kręgosłup chrupnie dlatego, że partnerka źle się odbije i nie pomoże mu w tym ruchu. Nie lubiąc z natury kobiet, Nuriejew z namietnością przewidywał krzywdę, której zazna, i wyliczał wszystkie swoje partnerki, które są za ciężkie, za duże i które musi unosić. Tymczasem rzeczywistość okazała się inna: tańczył do ostatka, zmarł na AIDS. Dopiero niedawno w nowej operze paryskiej widziałem jedną z jego choreografii – „Jezioro łabędzie” Czajkowskiego. To, co przeznaczył do tańczenia kobietom, przypominało geometrię i było zupełnie nieludzkie. Uczucia tańczyli mężczyźni.

Krańcowym przeciwieństwem Nuriejewa był inny Rosjanin, też emigrant, Misza Barysznikow. Spotkałem go w Nowym Jorku i od paru lat walczyliśmy razem o realizację projektu filmu o Niżyńskim, w którym on by zagrał główną rolę. Projekt oparty był na tej krótkiej chwili, kiedy Niżyński chciał wrócić do tańca, przekonany, że Bóg mu powierzył pewne przesłanie, które tańcem uda się wyrazić. W scenariuszu – wydawało mi się – zawarta była przepiękna myśl o tym, że człowiek, który spojrzal w twarz Boga, musi zginąć jak Ikar, któremu stopiły się skrzydła. Ta interpretacja szaleństwa wydaje mi się najpiękniejsza i tę myśl zapisałem w „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest”. Mimo wielkiego autorytetu, jakim jest Barysznikow, nie udało się zdobyć pieniędzy na realizację tego filmu. Myślę, że projekt wyprzedził swój czas. Zainteresowanie Bogiem, Absolutem czy Wielką Tajemnicą zaczyna rosnać dopiero teraz, przed paru laty natomiast nasz tekst był zbyt śmiały i mistyczny, żeby sfinansować go w Stanach. Legł więc na cmentarzu pomysłów. Szkoda. Barysznikow jest już w takim wieku, że lada chwila przestanie tańczyć. Niżyński był od niego o dziesięć lat młodszy w chwili, kiedy po rozmowie z Bogiem popadł w mrok szaleństwa. Przeżył w nim do lat pięćdziesiątych – ponad trzydzieści lat.

Czy balet może zniknąć? Myślę, że jest wieczny, tak jak wieczne jest ludzkie ciało jako narzędzie wyrazu. Każdy gest, każdy ruch jest baletem i myślę, że człowiek nie potrafi się bez niego obyć. Ci, co tańczą, są po prostu od nas doskonalsi. Czy siedząc przed komputerem, podwiązani kablem do ekranu, wyrzekniemy się kiedyś baletu czy dyskoteki? Myślę, że to nam nie grozi. Taki czy inny – na scenie czy na lodzie, jako sport czy też jako sztuka – balet nie przeminie. A kino?...

Postać Miszy Barysznikowa przypomina, jak odbita fala, spotkanie z jego wielkim przyjacielem, nieżyjącym już poetą, noblistą Josifem Brodskim. Znałem wiersze i eseje Brodskiego, odkąd deportowany z Leningradu, znalazł się na Zachodzie. Później, we wczesnych latach dziewięćdziesiątych, przypadkiem będąc w Salerno na festiwalu filmowym, dostałem zaproszenie na pobliską wyspę Capri, na której Brodski razem z Czechem Hrabalem mieli odbierać nagrody literackie. Pamiętam, byłem wtedy z nogą w gipsie, świeżo po wypadku na morzach południowych w trakcie zdjęć do „Długiej rozmowy z ptakiem”, ale mimo częściowego unieruchomienia uległem pokusie krótkiej podróży wodolotem, pragnąc poznać osobiście wielkiego człowieka i poetę. Przyleciałem troszeczkę spóźniony, bo ceremonia rozpoczęła się punktualnie, a więc niezgodnie z tradycją Południa, przeważył jednak fakt, że telewizja transmitowała wydarzenie na żywo. Trafiłem prosto na salę w uroczym niewielkim hotelu i tam padłem ofiarą telewizyjnej pustoty. Prowadzący transmisję komentator zaprosił mnie, bez uprzedzenia, abym tłumaczył Brodskiego, bo ten wzbraniał się mówić po angielsku. Wykorzystano więc okazję, aby polski reżyser posłużył jako pomost między narodami. Chętnie mogę służyć za pomost, lecz tłumaczyć poety z rosyjskiego na włoski nie potrafię, i mimo że chodziło o krótkie słowa podziękowania za nagrodę, a wcześniej o równie krótką laudację, czułem się w swej roli nieszczęśliwy i po zakończeniu uroczystości zwróciłem się do Brodskiego z najserdeczniejszymi przeprosinami za to, że niemądrzy koledzy z mojej branży (bo filmowcowi z natury do telewizji bliżej) narazili go na taką przykrość. Brodski uśmieł się i powiedział, że on mnie też chce przeprosić, bo widział, jak się męczę, a on biegle mówi po polsku, jako że nauczył się doskonale naszego języka, kiedy jeszcze w dalekim Leningradzie chciał czytać zachodnie książki, które wydawano już w Polsce, a w Rosji nadal były zakazane.

Brodski umarł parę lat później. Był stosunkowo młody, ale w okresie prześladowań padł ofiarą radzieckiej „psychuszki”. Jako dysydent był poddawany jakimś szokom (bodajże insulinowym), które miały zniszczyć jego opór, a tymczasem zniszczyły nieuleczalnie jego serce. Myślę o tym dzisiaj i kiedy zdarza mi się chodzić po ulicach Petersburga, szukam w wyobraźni wśród przechodniów tej siostry, która wbijała strzykawkę w żyłę, i lekarza, który z pewnością nadal pracuje w psychiatrii, kagiebowca, który teraz jest pewnie zamożnym „no-

wym ruskim”. I tak trudno jest się pogodzić z faktem, iż na tym świecie nigdy się nie doczekamy panowania sprawiedliwości. A Brodski, któremu kiedyś wyraziłem tę opinię w Nowym Jorku, machnął tylko ręką i odparł, że nie warto w ogóle o tym myśleć.

Brodski zmarł i Barysznikow opowiedział mi dziwną historię jego drugiego pogrzebu. Pierwszy odbył się w Nowym Jorku, ale pół roku później władze Wenecji zezwoliły na przewiezienie trumny i pochówek w tym mieście, które Brodski ukochał mocniej niż jakiegokolwiek inne. Na pogrzeb zaproszono tylko najbliższą rodzinę, przyjaciół, noblistów oraz najwyższe władze miasta, Misza szedł w kondukcje i spostrzegł, że czoło nagle zwalnia, ktoś dyskretnie uruchamia telefon komórkowy, a chwilę później jacyś ludzie przebiegają wzdłuż ogrodzenia cmentarza. Kondukt posuwał się dalej, tyle że noga za nogą. Kiedy wreszcie trumna dotarła do kwartału, w którym są mogiły protestantów, wszystko wyglądało naturalnie, tyle że grabarze dopiero kończyli kopać dół. Okazało się, że zamieszanie wynikało z faktu, że w tym samym kwartale jest pochowany inny wybitny poeta – Ezra Pound, i ktoś niepamiętny historii przydzielił Brodskiemu miejsce tuż obok niego, uważając, że poeci powinni spoczywać w sąsiedztwie. Zapomniał natomiast o tym, że Pound był entuzjastą faszystów i do tego antysemitą. Błąd w wyborze miejsca pochówku popełniono ogromny, ale podziwiam Włochów, że potrafili tak niepostrzeżenie ten błąd w czasie pogrzebu naprawić.

WIARA

Składałam państwu szczegółowe sprawozdanie z tytułu moich działań i tytułu przekonań, że nie sposób pominąć tej sfery, którą nie wiedzieć czemu uważamy za bardzo intymną – sferę wiary.

Uchodzę za katolika. Jestem nim w sensie świadomej przynależności do Kościoła, ale wahałam się zanotować to jako fakt obiektywny, bo wydaje mi się, że katolikiem się bywa, tak samo zresztą jak wiara jest darem nietrwałym. Są chwile, kiedy człowiek przeżywa pewną świadomość, i są długie okresy mroku, kiedy nie doznajemy światłości, ale żyjemy w przekonaniu, że mimo to ona istnieje.

Uchodzę także za racjonalistę, to znaczy w romantycznym przeciwstawieniu uczuć i rozumu bliższe jest mi szkiełko i oko aniżeli powiewy natchnienia. Temperament rzutuje na rodzaj religijności, ale nie przesądza o fakcie – znam wierzących racjonalistów i niewierzących romantyków. Mój rozumowy obraz świata godzi się z myślą o tym, że ponad rodzajem ludzkim jest Ktoś, kto jest Alfą i Omegą, czyli początkiem i końcem, Stwórcą i Sędzią. W tym samym myśleniu mieści się przekonanie, że dwadzieścia wieków temu miał miejsce akt Wcielenia i nastąpiło Odkupienie. Z perspektywy innych kontynentów nie sposób nie docenić innych dróg i innych sformułowań, które w równie ułomny sposób wskazują na jakąś drogę, która pozwala ludziom pokonać próg samych siebie i przybliżyć się do Tego, który jest. Mam jednak wielką świadomość własnych ograniczeń. Jestem zanurzony w mojej spuściźnie i pole moich poszukiwań nie jest dowolnie wielkie. Dlatego sięgam do świętego Bernarda, Augustyna, Franciszka, świętej Teresy i Jana od Krzyża, a nie do jogi, zen czy islamu, choć tamte oglądam z wielkim respektem i zaciekawieniem. Kilka dni spędzonych przed laty w buddyjskim klasztorze pod Bangkokiem zostawiło we mnie silny ślad, mniejszy wszakże niż długie pobyty w Tyńcu i na Bielanach.

To, co z powyższych wyznań rzutuje na moją sztukę, to przede wszystkim wizja losu, w którym szukam sensu, mimo że świat przytłacza nas absurdem. Podejrzewam, że w indywidualnym ludzkim losie zawsze kryje się ślad tajemnicy – stąd tak często zastanawiam się nad przypadkiem, prawdopodobieństwem, statystyką jako dziedzinami, w których Bóg odstania swoje incognito. O wydarzeniach życia myślę często w dwóch różnych porządkach – tym przyczynowo-skutkowym, w którym wypadek w podróży wynika ze śliskiej jezdni i złej przyczepności kół, i tym drugim – zagadkowym, tajemniczym, który przesądza, dlaczego dziś to i to przydarzyło się właśnie mnie czy komuś z moich bohaterów. Studia w dziedzinie ścisłej nauczyły mnie pokory wobec tego, co niewiadome, i w przeciwieństwie do humanistów nie żywię przekonania, że świat widzialny jest całkowicie poznawalny. Jest, ale powierzchownie.

W tym pobieżnym katalogu przekonań muszę zrobić jeszcze jedną uwagę. Odczuwam mocny związek między życiem duchowym człowieka a jego postępowaniem, czyli innymi słowy: między metafizyką a etyką. Jestem przekonany, że wolność realizuje się poprzez wybory, a wybieramy zawsze, nawet zamknięci w celi wybieramy myśli i uczucia, które pozwalamy sobie żywić. Podobają mi się ludzie wybierający świadomie, wściekam się, widząc inercję, bezwład, brak woli. Wierzę, że duchowość rodzi się z tęsknoty, pragnienia, mglistego

przecucia ładu, dobra i piękna. Ludzie, którzy godzą się ze światem takim, jaki jest, wydają mi się umarli – albo nie widzą i nie czują, albo nie tęsknią. Łatwo mogą sobie wyobrazić, że Ostateczna Sprawiedliwość wybaczy złoćczyńcom i grzesznikom, ale czy wybaczy leniwym, ospałym i obojętnym? Biblia wspomina zimnych i gorących, ale letnim raczej nie rokuje zbawienia.

Ta uwaga pozwala mi wrócić do sztuki. Pisząc, że pora umierać, miałem na myśli przemianę, którą rozumiem ilościowo. Zmienia się liczebność społeczeństw, zmienia się statystyka, dobrym mieni się to, co masowe. Wszystko to wydaje mi się przykre, ale w końcu jest do zniesienia. Elity wyjałowiały, kultura cyklicznie wraca do swych korzeni, do tego, co autentyczne i mniej wyrafinowane. Nie załamuje mnie wizja wszechobecności telewizyjnego serialu, nawet jeśli żal mi bardziej wyrafinowanych form filmowych. Nie przeraża mnie książka wydawana w formie kieszonkowej czy umasowiona plastyka w postaci pism ilustrowanych. Mój świat kończy się dopiero w chwili, gdy ta masowa sztuka wyrzeka się refleksji na tak zwane tematy zasadnicze, czyli porzuca rozróżnienie pomiędzy dobrem a złem, i nie daje wyrazu tej tęsknocie do ideału, która w języku uczonych nazywa się transcendencją, a więc wyjściem poza naszą małość, poza to, co nas ogranicza. Kiedy sztuka nie chce mówić o tym, co wykracza poza nasze życie, wtedy rzeczywiście myślę, że pora umierać. Oglądając amerykańskie seriale, odczuwam, że nie ma w nich miejsca na zastanowienie, czy to naprawdę my jesteśmy panami naszego życia, czy też rządzi nami jakaś siła, wszystko jedno, jak ją nazwiemy – ślepym losem, przypadkiem czy Opatrznością. Jeśli sztuka wyrzeka się tego pytania, staje się w moim odczuciu ślepa jak kret. Wymyśliłem sobie powiedzonko o metafizycznej ślepotcie jako chorobie naszych czasów. Znajomy jezuita zbeształ mnie za ten pomysł, ale ostatnio nawet Papież podobnie opisuje mizериę naszej kultury. Czy uwierzyliśmy w bezpieczne bytowanie w naszych ciepłych mieszkaniach i nie czujemy tej grozy, którą było przeżycone średniowiecze? Grozy nagłej śmierci, głodu, wojny, pomoru, epidemii, AIDS i Czernobyli czy choćby zwykłego raka, który wybiera nas, nie oszczędzając również tych, co żyją higienicznie, oraz cnotliwych czy zapobiegliwych.

Przywykliśmy myśleć o ludzkości w kategoriach ciągłego postępu, zapominając, że w najważniejszych ludzkich sprawach postęp jest chyba niewymierny. Czy można mówić o postępie w sztuce po tym, co pisał Dante, Cervantes, Szekspir czy Stendhal? Czy Rublow albo Fra Angelico ustępują przed El Grekiem, a ten przed Picassem? Czy Mozart jest bardziej prymitywny od Beethovena, a może od Wagnera? Każde z tych pytań wydaje się pozbawione sensu. Podobnym bezsenssem jest pytanie o to, czy dziś, w dwudziestym wieku, żyjemy bardziej świadomi swej kondycji ludzkiej, swego losu, aniżeli ludzie średniowiecza czy osiemnastego wieku. Co więcej, przy tej mierze rozumienia człowiek wykształcony często ustępuje człowiekowi niewykształconemu. Procent głupców i mędrców w każdej próbie ludności jest prawdopodobnie ten sam (napisałem to zdanie w dialogu z „Barw ochronnych” i ubawiłem publiczność, która zaśmiewała się na seansach, słysząc, że procent osłów jest wśród profesorów i studentów identyczny!). Nie znaczy to jednak, że nie ma okresów, w których barbarzyństwo i ciemnota, egoizm i zezwierzęcenie biorą górę nad tym, czym jest w istocie kultura: świadomością dóbr większych niż korzyść, wygoda, przyjemność i to wszystko, co da się odnieść do nas samych w naszej zwierzęcej postaci. Kiedy widzę tendencje w dzisiejszej sztuce masowej, odnoszę wrażenie, że może właśnie dzisiaj nadchodzi czas barbarzyńców.

Barbarzyństwo oznacza niezdolność wyjścia poza własny interes, niezdolność przeniknięcia czegoś, co jest bezinteresowne w bezpośrednim, doraźnym wymiarze. Barbarzyństwem wydaje mi się także niezdolność do przezwyciężenia chaosu czy też brak zmierzających do tego usiłowań, a chaos oznacza śmierć. Ostatni pontyfikat spopularyzował powiedzenie o cywilizacji czy kulturze śmierci. Rozumiem je jako przyznanie, że nadzieja jest wyjściem z chaosu, tyle że nadzieja jest tylko uczuciem, które, jak każde uczucie, przemija, a trwała nadzieja jest wiarą, tyle że wiara też nie jest czymś trwałym, co można raz na zawsze zaksięgo-

wać w odpowiedniej rubryce. Mnie wiara wydaje się stanem, do którego zmierzamy, ulegając fluktuacjom świadomości, a ta nawet mistyków przywodziła czasem do zwątpienia i na skraj rozpacz. Stąd wiara, jak każdy proces, wymaga ciągłego wysiłku i starania. A barbarzyństwo pozostaje naturalnym przyrodzonym stanem człowieka, tak jak chaos i bezruch są tym, przeciw czemu podnosi się każde życie. Strach mi dywagować tak o wierze, więc powrócę do tego, co oko łatwo spostrzega: do barbarzyństwa w kulturze oglądanego in flagranti.

I tu dosyć świeża anegdota o snobistycznym ciężarze – dotycząca postaci z królewskiego rodu. W czasie krótkiego pobytu brytyjskiego księcia Karola w Warszawie miałem okazję siedzieć obok niego przy stole na kolacji wydanej przez ambasadora Zjednoczonego Królestwa. Książę Karol objawił się jako człowiek otwarty i zadziwiająco szczery. Był dotknięty programem stacji CNN, która w relacji z jego wizyty w Warszawie sugerowała, że istotną jej treścią był romans księcia z jakąś policjantką z ochrony. Ani słowem nie wspomniano o wykładzie, który książę Karol wygłosił na Uniwersytecie, a którego tematem była jego wizja architektury i jej wpływu na stosunki międzyludzkie. Domniemany romans był absurdem – książę przebywał w Polsce dwa dni, miał wypełniony program i samo przypuszczenie jest kompletnie nieprawdopodobne, ale mieści się w estetyce idiotycznych seriali i w „Dynastii” taka historia mogłaby się przydarzyć. Książę Karol w rozmowie rzucił retoryczne pytanie: „Gdzie jest postęp?” W życiu jego przodków, zasiadających na tronie angielskim – ciągnął – przydarzały się nie tylko romanse, ale i wielkie zbrodnie. Opisywał je Szekspir i chociaż adresował swoje opisy do publiczności prostej, zupełnie niewykształconej, nieumiejącej ani czytać, ani pisać, to przesłanie jego sztuk jest wyrazem mądrości i głębi. Tymczasem dzisiaj ludzie wykształceni, lekarze czy adwokaci, zadowolają się brednią w rodzaju „Dynastii”, a następnie przejmują z niej wizję życia i wierzą, że to możliwe, by następca tronu pospiesznie uwodził za granicą nieznajome policjantki. Zapamiętałem z tego epizodu nazwę emitenta, który narzuca dziś standard światowej informacji. To CNN pierwszy informował o wojnie w Zatoce i dziś dla wszystkich jest jasne, że była to informacja całkowicie zafałszowana. Słyszałem pytanie na ten temat, zadane przez jednego z uczestników forum w Davos. Obecny dyrektor CNN odpowiedział, że informacja jest przede wszystkim towarem i jeśli towar się sprzedaje, to malkontenci, którym on się nie podoba, mogą sobie wyszukać jakiś inny. Misja mówienia prawdy staje się anachronizmem w chwili, kiedy i sprzedawca, i odbiorca nie nalegają, by towar zawierał tę cechę. Jeśli tak ma być, to pora umierać. Ale pamiętajmy, że i my ponosimy winę, skoro godzimy się z tym stanem.

W ostatnim sezonie miałem cykl zajęć ze studentami polonistyki w Warszawie (przelotnie również we Wrocławiu). Uderzyło mnie, że nowe pokolenie ludzi zanurzonych w kulturze w dużym stopniu uległo zwątpieniu. Zewsząd płynął postmodernistyczny bełkot, z którego miało wynikać, że o dojrzałości w naszych czasach świadczy odkrycie, że wszystko jest względne, prawda ani piękno nie istnieją, są tylko konwencje (a najzabawniejsze jest ich pomieszanie). Jakże to przypomina wiek miniony „Fin de siècle-bis” nie ma jednak wdzięku, bo jest niejako nieświeży. Wierzę, że wyraz tego, czym jest prawda i piękno, zmienia się nieustannie, ale nie tracę wiary, że za ułomnym sformułowaniem zawsze stoi wartość, która jest absolutna – piękno i prawda bez przymiotników. Kiedy tracimy tę wiarę, to nie warto zajmować się sztuką.

Z ust wybitnego myśliciela usłyszałem, że taka moja pewność może prowadzić młodych do faszyzmu czy nacjonalizmu. Uważam, że jest wręcz przeciwnie. Jeśli wszystko okaże się względne, to właśnie wtedy nie pozostaje nic innego, jak tylko pewność plemienna i bezrozumny fanatyzm. Jeśli grozi nam nowy czas mroku, to odpowiedzialni będą przede wszystkim ci, co dziś sieją całkowitą niewiarę w jakiegokolwiek trwałe wartości.

Ta uwaga prowadzi mnie do myśli o tym, co się stało na naszym kontynencie. Kiedyś, jeszcze dwadzieścia lat temu, wszystko, co najważniejsze w kulturze, działo się u nas, w Europie. Dziś natomiast, kiedy przyglądam się Europie z bliska, rozpoznaję, że stan ducha jest tu

rzeczywiście wyrazem zwątpienia we wszystkie wartości. Filmy jeden po drugim ilustrują tezę mego intelektualnego oponenta, głosząc względność,

nieodpowiedzialność i zupełną bezradność człowieka. Zło jest zawsze zewnętrzne, człowiek pada ofiarą jakichś uwarunkowań, a tak naprawdę nic od niego nie zależy. Nie jest panem swego losu. Amerykańska kultura masowa głosi zaś tezę zupełnie przeciwną i jest w tym często rozbijającą naiwna, prymitywna, lecz optymistyczna. Nawet w najpodlejszych filmach komercyjnych zło i dobro różnią się od siebie, a świat dzieli się na czarnych i białych (oczywiście w rozumieniu charakterów).

Pisząc to, powinienem może zaniechać narzekania i powiedzieć: pora nie umierać, tylko po prostu wyjechać. Wielekroć byłem w Ameryce. Raz zrobiłem tam film, kilka razy byłem bardzo bliski nakręcenia. Nic właściwie nie stoi na przeszkodzie, żeby popробować znowu. Skoro Europa tonie, i to na własne życzenie, to czy nie lepiej, zamiast przekonywać studentów polonistyki, z tym samym przekonaniem atakować finansistów w Ameryce? Przecież w końcu są mi nieco bliżsi!

A jednak nie pojedę. Nie pojedę z własnej woli (bo oczywiście jeśli mnie zaproszą, to zjawię się na pierwsze wezwanie). Nie pojedę z własnej inicjatywy, bo jest jedna głęboka przeszkoda, dla której w Ameryce zawsze czuję się obco. Ta przeszkoda dotyczy właśnie metafizyki, rozumienia losu i refleksji, która w moim przekonaniu jest dla kultury podstawowa.

Żeby zilustrować moje uczucia, opiszę państwu wydarzenie z niedawnej współpracy nad scenariuszem amerykańskiego filmu, który przerabiałem na podstawie oryginalnego tekstu. Jego bohaterem był młody Amerykanin, który dla osiągnięcia dziennikarskiego sukcesu decyduje się udawać Żyda i zaciągnąć do armii izraelskiej. Będąc już w armii, któregoś dnia w toku rozmowy z przyjacielem w jerozolimskiej kawiarni postanawia zadzwonić do żony, którą zostawił w Ameryce, nie mówiąc jej, dlaczego zniknął. Decyzja ta jest początkiem przełomu moralnego i zbiega się z zamachem – ktoś rzucił bombę w czasie, kiedy bohater telefonował. Kawiarnia zostaje zmiotona z powierzchni ziemi, ginie jego przyjaciel, podobnie jak wielu innych klientów, a mój ocalony bohater zadaje sobie pytanie: kto i dlaczego go ocalił? Przecież mógł wyjść do telefonu w chwilę później, mógł nie wyjść wcale i wtedy by zginął. Wstrząśnięty tym odkryciem (taka była moja wersja scenariusza), dzwoni ponownie do żony i mówi jej, że przed chwilą ktoś uratował mu życie. Amerykański producent ze wstrętem wyrzucił tę scenę, argumentując: „Żaden Amerykanin po zamachu nie będzie myślał, kto ocalił mu życie, tylko rzuci się w pogoń za tym, kto podłożył bombę”. Dla porządku dodam, że ta pogoń w danej sytuacji nie ma sensu, natomiast powiedzenie „żaden Amerykanin” oznacza, że w oczach widza ktoś, kto się zastanawia nad tym, czy Bóg uczestniczy w naszym życiu, jest człowiekiem, z którym nie sposób zidentyfikować się w filmie. A w Europie do niedawna było można.

BYŁO, MINĘŁO

Aż się wierzyć nie chce, że to wszystko było wczoraj. Cenzor na emeryturze. Pan z KC w jakiejś spółce. Spotkałem kilka razy byłego szefa telewizji, był nawet u mnie w domu i wpisał się do książki gości. Ludzie pozbawieni władzy jawią się w innym formacie. Są mniejsi, ale za to widać ich w prawdziwym ludzkim wymiarze. Ci, którzy dziś są na piedestale, nie sprawiają wrażenia nadludzi – przeciwnie, w demokracji władza nie ma wielkiego uroku, traci swój magiczny wymiar, staje się tym, czym być powinna, czyli służbą. Sam o mały włos nie wstąpiłem do służby publicznej, lecz pozostałem artystą. To też służba.

Minął czas, kiedy artyści byli śmiertelnie ważni, kiedy jedno zdanie w dialogu wnoszone pod obrady najwyższych władz państwa, a jedno słowo przepuszczone czasem przez cenzora budziło emocje publiczności. Ten niezapomniany porozumiewawczy chichot sali! Pamiętam na „Barwach ochronnych” reakcję publiczności na scenę, kiedy do bagażnika rektorskiej wógi ładują jabłka ze studenckiej stołówki. Chichot sali oznaczał: „Wiemy, władza kradnie!” W niedawno minionym czasie artysta był harcownikiem czy choćby pchłą na niedźwiedziu: kąsał władzę na oczach publiczności. Na tym polegał spektakl.

Pamiętam, kiedyś na jakimś festiwalu skarżyłem się w towarzystwie Fassbindera na prześladowania cenzury. Fassbinder słuchał z rozmarzoną miną, aż wreszcie powiedział: „Zadzroszczę wam! Ja tu w Niemczech mogę się powiesić tuż przed pałacem kanclerza (Fassbinder wymienił, na czym miałyby się wieszać) i jutro co najwyżej będzie mała notatka w prasie. A u was Biuro Polityczne obraduje, co wyciąć z »Popiotu i diamentu«!”

Nie wiedzieliśmy, że trzeba nam zazdrościć, ale chyba czuliśmy się ważni i dlatego dziś jest nam trudniej. Na ile prawdziwa była ta waga spraw, które udawało się naruszyć, a na ile ulegaliśmy grze pozorów?

Kiedy skończyłem „Iluminację”, cenzura nie chciała skierować filmu do rozpowszechniania i po kolejnych interwencjach zostałem wezwany do KC przed oblicze Jana Szydłaka – wówczas członka Biura Politycznego i sekretarza zarazem, praktycznie drugiej osoby w PRL. Dla młodego filmowca to zaszczyt. Pan Szydłak wezwał mnie po to, aby mi wytłumaczyć, dlaczego nie może się zgodzić, aby w „Iluminacji” był fragment kronik marcowych. W epizodzie, kiedy mój bohater traci pracę na uniwersytecie za to, że poparł studentów w trakcie strajku (Małgosia Pritulak ładnie zagrała scenę, w której żona dramatycznie zatrzymuje bohatera, uprzedzając go, że jak pójdzie, to straci pracę), Staszek Latatło z konradowską desperacją mówi, że tak będzie, a mimo to idzie. Potem był fragment kronik z bicia studentów i następna scena już po roku. Pan Szydłak powiedział, że to musi wylecieć, ponieważ ludzie z aparatu, którzy przyszli do władzy po Marcu, odbiorą taką scenę w filmie jako sygnał, że Biuro Polityczne otwiera jakąś rewizję oceny wydarzeń marcowych. Takie postawienie sprawy stawiało mnie w roli człowieka, który w swoich wypowiedziach jest pośrednio rzecznikiem władzy. Jeśli władza zaakceptowała, to znaczy, że ten pogląd jest dopuszczalny. W rozmowie wytargowałem tyle, że jakaś aluzja do Marca została.

Jako artyści w minionym stroju zbieraliśmy oklaski takie same jak ten osioł, na którym Chrystus pojawił się w Niedzielę Palmową w Jerozolimie. Naprawdę były one nie dla nas. Publiczność z naszą pomocą klaskała przeciwko władzy. A myśmy myśleli, że to nas oklaskują.

Wracamy do normalności. Musimy zapracować na oklaski, które byłyby naprawdę dla nas. Nie ma w tym zupełnie niczego nowego pod słońcem. Kiedy Victor Hugo zbierał owacje za „Hernaniego”, one także były nie dla niego. Verdi był kompozytorem Zjednoczenia, ale dziś cenimy go nie za to, że się przysłużył Królestwu, tylko za piękno, które stworzył.

Czas żyć, a nie umierać. Czas żyć skromniej, ale uczciwiej, tworząc na własny rachunek, a nie w imieniu publiczności, która wyrażała się przez nas. Trzeba dziś okazać się ludziom potrzebnym, a przynajmniej miłym na tyle, żeby nas oglądali i nie obcięli w sejmie tej dotacji, bez której kultura nie przeżyje. Jeżeli ktoś z artystów wzdycha nostalgicznie do czasów, które minęły, to znaczy, że chce dalej świecić światłem odbitym, a nie własnym.

Piszę to wszystko, żeby sobie dodać ducha. Tak naprawdę żal nam trochę utraconego wyróżnienia. Trzeba umrzeć, żeby się na nowo narodzić. W średnim wieku to niełatwa sprawa.

Nie chciałem pisać biografii w biegu, bo czuję się jeszcze daleko od przystani, ale skoro historia wyznaczyła cezurę, to może, zamiast wspominać, warto spojrzeć naprzód na życie i wyobrazić sobie własną przyszłość. Aż do końca.

Najtrudniej, rzecz jasna, z datą zgonu. Urodziłem się w roku 1939, w dwutysięcznym będę miał sześćdziesiąt jeden lat. Moja rodzina jest dość długowieczna i mogę żywić nadzieję, że mój pogrzeb wypadnie nie wcześniej niż w końcu pierwszego ćwierćwiecza trzeciego tysiąclecia. Czy chciałbym żyć tak długo? Oczywiście! Najchętniej do stu lat albo więcej w dobrym zdrowiu. Na razie lubię życie i myślę, że mi to nie minie. Choć, kto wie – gdyby miało nie być przy mnie tych, których kocham najbardziej...

Kiedy myślę, co po mnie pozostanie, nie mam złudzeń. Nikt nie będzie pamiętał starych filmów. Sądzę, że w miarę postępu kurczy się ludzka pamięć; w czasach renesansu Arystoteles i Platon funkcjonowali tak, jakby żyli ledwie wczoraj. Dziś wydaje mi się, że rzeczywiste „wczoraj” oddaliło się od nas z prędkością światła.

Filmy barwne w ogóle nie są trwałe. Zrobiłem tylko dwa filmy czarno-białe i te chociaż fizycznie ocaleją – cała reszta negatywów Kodaka za parę lat zacznie blaknąć i podejrzewam, że żaden mnie nie przeżyje. W walce z przemijaniem jestem z góry przegrany, jak każdy twórca sztuk przedstawiających.

Mógłbym jeszcze próbować przewidzieć rodzaj śmierci, jaka mnie czeka. Mój ojciec i dziad zmarli na wylew krwi do mózgu. Z dawnej modlitwy pamiętam takie słowa: „Od nagłej i niespodziewanej śmierci wybaw nas, Panie!” Więc może niechby była spodziewana. Ale nagła. Powolna wydaje mi się torturą.

W jednym z ostatnich moich filmów bohater, którego gra Max von Sydow, powtarza myśl, którą zaczerpnąłem chyba od mojej matki: „Starość to jest rodzaj znieczulenia, dzięki niemu śmierć trochę mniej boli”. W tylu filmach mówiłem o śmierci, mimo że zdaję sobie sprawę, że to jest temat tabu. Można mówić o wszystkim, tylko nie o niej. Społeczeństwo konsumpcyjne nie znosi tego tematu. Śmierć przydarza się innym, jest umowna, kiedy w serialu trup ściele się gęsto. To jest cudza śmierć, w której jest tylko pokonywanie przeszkody i nic więcej. Czy nasza kultura, tak bezbronna wobec śmierci, nie jest przez to skazana na zagładę? Nie chcę umrzeć w epoce schyłkowej, w czasach, kiedy będzie umierała Europa, a razem z nią to, co kocham. Chociaż kto wie – może łatwiej odchodzi się wtedy, kiedy wszystko razem z nami umiera.

Na razie wstaję rano i jeszcze nic mnie nie boli (później, kiedy człowiekowi nic rano nie dolega, musi się zastanowić, czy jeszcze żyje). Mam przed sobą kilkanaście scenariuszy, na które nie znalazłem pieniędzy. Gdybym je znalazł, zapewne miałbym pracę do emerytury. Ile jeszcze napiszę? Tego nie wiem. Szkoda czasu na pisanie do szuflady. Czy odniosę jeszcze jakiś sukces? Czy zdobędę Oscara? Czy na jakiś mój film kiedykolwiek będzie się ustawiać

kolejka? (Pamiętam, z jakim zachwytem patrzyłem przed laty w Nowym Jorku na ludzi, którzy stali w kolejce na „Bilans kwartalny” i płacili zawrotną wtedy dla mnie sumę pięciu dolarów – tyle, ile wolno mi było wywieźć jednorazowo za granicę!). Uczestniczę dalej w loterii, w której sukces jest drugą wygraną (pierwszą jest nieśmiertelność, przy czym mam tu na myśli nieśmiertelność względną – tę, o której marzą artyści). Jak będzie z nieśmiertelnością w tym prawdziwie nieskończonym wymiarze – wolę nie spekulować, bo to już jest temat do intelektualnych igraszek. Za świętym Augustynem powtarzam sobie tylko, że wszystko, co rozumiemy, nie jest Bogiem.

Spis Rzeczy

Wstęp

Podbój świata

Życie rodzinne

Hazard i szansa

Egzotyczne podróże

Ziemia obiecana

Nie ma tego złego...

Powiedzonka

Muleta i inne manewry

Wspomnienia i maskarada

Coś z życia

Zdanie w dialogu

„Skąd pan bierze tematy”

Duchy

Wielcy tego świata

Przemawianie

Amerykańskie marzenie

Polityka

Przygoda z Papieżem

Sina broda

Melpomena

Inne muzy

Wiara

Było, minęło