

SERZY

REŻY

JANUSZ WRÓBLEWSKI

ROZMAWIA

PROWOKACORZY CRONENBERG, GREENAWAY, HANEKE, TRIER, ŻUŁAWSKI
GALERNICY GILLIAM, JARMUSCH, KUSTURICA, LYNCH, TARANTINO
WYOBRAZI
UKASZENI CIMINO, KONCZAŁOWSKI, POLANSKI, SCORSESE WEDROWCY
PRZEZ HOLLYWOOD I TURACZE
HERZOG, IVORY, WENDERS PRZESMIWCY ALLEN, ALTMAN, FORMAN,
LEIGH PŁOMIEN KIESŁOWSKI, LOACH, MORETTI, ZANUSSI PO SIDAŁ BENIGNI,
W SERCU FALK, HOLLAND, LANZMANN



Janusz Wróblewski

Reżyserzy



Mojemu synowi Jankowi,

który zawsze mnie pyta,

na co warto pójść do kina.

WSTĘP

Pół wieku temu francuskiej Nowej Fali udało się obalić tyranię producentów, zastępując ją dyktaturą nieomylnych, genialnych reżyserów, którzy odtąd nie musieli się już liczyć z żadnymi ograniczeniami. Zwykłych rzemieślników wynajmowanych przez niezbyt inteligentnych urzędników Godard i spółka ubóstwili, nazywając górnolotnie autorami. Na równi z poetami i awangardowymi malarzami pozwolono im swobodnie eksperymentować z kamerą, szkicować obrazy nieporównywalne do niczego, co powstawało wcześniej. Odważne, niekiedy chaotyczne poszukiwania bardziej pojemnej formy, peregrynacje w kierunku głębinowej psychologii, filozofii, a także szerokie otwarcie na nieokiełznaną, narcystyczną psyche artysty stały się nieomylnym znakiem rozpoznawczym nie tylko najambitniejszych: Antonioniego, Bergmana, Buñuela, Felliniego.

Śmierć ojców założycieli złotej epoki reżyserskich indywidualności kina nie zatrzymała rozpętanej rewolucji. Kino autorskie wciąż ma się nieźle, przeżywa rozkwit i zwłaszcza w Europie nadal jest przedmiotem adoracji, tyle że coraz bardziej elitarniej garstki kinofili, spotykającej się dziś głównie na festiwalach. W starciu z bulterierami hollywoodzkiej komercji delikatne osobowości pokroju Davida Lyncha, Jima Jarmuscha czy Larsa von Triera nie mają wielkich szans. A przecież wszystko co najciekawsze, oryginalne, przełomowe i wyzwalające we współczesnym kinie zawdzięczamy właśnie im, nowemu pokoleniu galerników wrażliwości, których talent i wyobraźnia nie mieszczą się w żadnych stereotypowo zakreślonych ramach.

Skąd bierze się ich siła, co myślą o kinie, jakie mają poglądy polityczne, jakimi są ludźmi, co w życiu przeszli oraz co tak naprawdę próbują wyrazić swoją twórczością - tego trudno się dowiedzieć z okolicznościowych rozmów odbywanych z okazji premier, rzadko też udaje się to odczytać z recenzji. Nieliczne monografie im poświęcone też nie wyjaśniają wszystkiego. Stąd pomysł, aby niecodzienną szansę spotkań z niektórymi z nich wykorzystać do postawienia trochę ostrzejszych pytań, dociekających nie tyle samego przebiegu procesu realizacji i towarzyszących mu wątpliwości, ile bogactwa świata wewnętrznego ich twórców, sprzeczności, które ich dręczą. Na przykład tego, jak postrzegają siebie i swoją sztukę, czy mają zahamowania, na czym polega ich poczucie humoru, co myślą o sławie, starości, śmierci, Bogu, przemianach dzisiejszego świata. Dlaczego skazali się na udrękę bycia artystami w wilczych czasach pogoni za pieniędzmi. Krótko mówiąc, co dla nich jest ważne, a dla zafascynowanych nimi fanów, takich jak ja, być może najważniejsze.

Zuchwałość projektu, którego owocem jest ta książka, polega na tym, że spora część

obszernych, publikowanych w niej wywiadów nie powstała w trakcie jednorazowej, długiej sesji nagraniowej, chociaż być może sprawia takie wrażenie. Jedynie w przypadku polskich filmowców odbycie z nimi jednej lub kilku wielogodzinnych tur rozmów nie nastroczało większych trudności. Wystarczyło zadzwonić i się umówić. Z twórcami pokroju Martina Scorsese, Woody'ego Allena, Wenera Herzoga czy Davida Cronenberga jest to nierealne. Na rozmowę z nimi (z trudem wynegocjowaną z zagranicznymi agentami i polskimi dystrybutorami), przeciętnie trającą zaledwie pół godziny, dziennikarze muszą czekać latami.

Otrzymawszy nieraz taką możliwość, starałem się nie odpuszczać. Robiłem wszystko, by nie zamieniły się w miłe, okolicznościowe pogawędki, tylko zaczęły przypominać coś na kształt poważniejszego dialogu, nie śmiałybym powiedzieć, partnerskiej dyskusji, ale na pewno w tym duchu. Nie zawsze to wychodziło, czasami przekraczałem granicę bezczelności, zapędzałem się zbyt daleko, za co zbierałem całkiem zasłużone cięgi. Niektórzy rozmówcy do dziś chyba źle mnie wspominają, co świetnie mogę zrozumieć, wszelako jestem im wdzięczny, że mimo różnicy zdań i wyczuwalnej niechęci zostałem potraktowany serio. Tak czy inaczej, na swoją obronę mogę powiedzieć, że zawsze kierowała mną sympatia, ciekawość, pragnienie zajrzenia pod obrosłą legendami fasadę ich biografii, chęć zmierzenia się nie z mitami, tylko z żywymi ludźmi.

Scenariusze rozmów z podziwianymi przeze mnie mistrzami układałem tak, aby każdorazowo nasycić je ciekawymi i zweryfikowanymi przez moich bohaterów informacjami. Ale też by dało się je potem czytać niczym powieść drukowaną w odcinkach, złożoną z osobnych rozdziałów poświęconych konkretnym sprawom. Spotykając się wielokrotnie z większością mocno zapracowanych i przewrażliwionych na swoim punkcie reżyserów, starałem się nie mieszać wątków, nie wracać do omówionych wcześniej tematów, rozwijać kwestie, których nie udało się poprzednio poruszyć. Wierzyłem naiwnie, że może kiedyś uda się je wszystkie razem zebrać, ujednoczyć, nadać im charakter trochę bardziej osobistego, niepokornego portretu. Pocieszałem się, że w podobny sposób chyba musiał postępować Jerzy Skolimowski, obmyślając swój chytry plan nakręcenia *Rysopisu*, debiutanckiej fabuły złożonej z kilku samodzielnych etiud, realizowanych cierpliwie przez lata studiów w łódzkiej filmówce. Przy czym mnie ułożenie większej całości z niektórych rozmów zajęło kilkanaście lat.

Najczęstszym sposobem bezpośredniego kontaktu z gwiazdami są tak zwane press junket, organizowane przez wyspecjalizowane agencje piarowskie. Rozmawia się przy okrągłym stole w towarzystwie dodatkowo jeszcze trzech lub czterech dziennikarzy (bywa

niestety, że jest ich więcej). Są to doświadczeni, wyselekcjonowani krytycy z całego świata, którym na ogół przyświecają podobne cele. Dlatego się wspierają, nie zmieniają szybko obranego kierunku, czekają, aż padnie odpowiednia pointa. Ciężko jest jednak uzyskać atmosferę sprzyjającą zwierzeniom. Problemem pozostaje też kwestia autorstwa zbiorowego wywiadu. Opracowując materiały, zawsze przypominam sobie wtedy stwierdzenie Teresy Torañskiej, że wywiadów się nie robi, tylko je pisze.

Większość zebranych w tym tomie rozmów miałem szczęście przeprowadzać w formie spotkań w cztery oczy. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie życzliwa pomoc i zaangażowanie wielu ludzi, którzy mi to umożliwili. Dziękuję Markowi Żydowiczowi, szefowi sławnego na cały świat Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Plus Camerimage, Romanowi Gutkowi, twórcy największego w Polsce festiwalu kina autorskiego T-Mobile Nowe Horyzonty, Marcinowi Pieńkowskiemu, Jackowi Szumlasowi, właścicielowi niegdyś prężnie działającej firmy dystrybucyjnej Solopan, Jakubowi Duszyńskiemu, dyrektorowi firmy Gutek Film, Małgorzacie Kostro-Olechowskiej, Jackowi Bromskiemu, szefowi Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Renacie Prokurat z Goethe-Institut, Kindze Zych z UIP, Małgorzacie Borychowskiej z Aurora Films, Alicji Turowskiej z Kino Świat, Małgorzacie Matuszewskiej z Vision.

Słowa wdzięczności należą się znakomitym tłumaczom języka angielskiego: Ryszardowi Drzewieckiemu, Tomaszowi Dudzie oraz Zbigniewowi Banasiowi, którzy z wyrozumiałością podchodzili do moich językowych potyczek, wiele razy ratowali mnie z opresji, bezinteresownie dzieląc się swoją wiedzą i pomagając wybrnąć z gąszczu nazbyt skomplikowanych dla mnie zagadek lingwistycznych.

Dziękuję Marcinowi Mellerowi, współautorowi wywiadu z Feliksem Falkiem. Nasz tekst został opublikowany w miesięczniku „Playboy”, gdy Marcin był jego naczelnym. Pozostałe, z wyjątkiem nigdzie niedrukowanej rozmowy z Jamesem Ivorym, ukazywały się w skróconych wersjach w różnych czasopismach, między innymi w miesięcznikach „Kino”, „Machina”, „Zwierciadło”, dziennikach „Życie Warszawy” i „Życie”. Oraz rzecz jasna w tygodniku „Polityka”.

Gdyby nie trzeźwa, merytoryczna ocena gotowych już tekstów, dokonana przez Monikę Mielke, redaktor prowadzącą w wydawnictwie Wielka Litera, która zwróciła uwagę na szereg niekonsekwencji i jako pierwsza zaproponowała tytuł, książka miałaby zapewne znacznie więcej niedoskonałości. Jej również dziękuję i składam wyrazy najwyższego szacunku.

PROWOKATORZY

DAVID CRONENBERG



Podjezwany przez wielu o paranoję kanadyjski reżyser David Cronenberg jest twórcą kontrowersyjnych horrorów. W jednym zagrała nawet gwiazda porno. W finale *Skanerów* eksplodują głowy bohaterów. W *Wideodromie* krytycy dopatrzyli się sadomasochistycznej wizji przyszłości, a w głośnym *Crash: Niebezpieczne pożądanie* zachęty do uprawiania seksu z maszynami. Skandale, szok, epatowanie brutalnością to chleb powszedni tego reżysera. Wielbiciele Cronenberga, których na szczęście przybywa też w Polsce, z uznaniem wspominają słynną rozmowę pisarza z własnym odbytem (*Nagi lunch*). Albo odlotową scenę zazdrości w surrealistycznym dramacie *Nierozłączni*, w której lekarz ginekolog nie może wybaczyć rywalowi, że śpi z monstrem, które zamiast jednej ma trzy szyjki macicy.

Cronenberg uchodzi za jednego z najciekawszych autorów kina światowego, drążącego od lat stale te same tematy. Powiedzieć, że interesuje go fenomen egzystencji z góry zaprogramowanej to banał. Dla Cronenberga - ateisty żywo interesującego się eksperymentami naukowymi - to genetyka (i jej wpływ na psychologię) stanowi istotne pole filmowej eksploatacji. Poczynając od *Nierozłącznych*, a kończąc na *Crash*, *eXistenZ* i *Pająku*, wszystkie wysiłki tego artysty, traktującego kino jako pretekst do stawiania prowokujących, filozoficznych pytań, zmierzają w kierunku określenia skrajnych warunków istnienia człowieka. Czy kod genetyczny wyklucza wolną wolę? Czy to, co uważamy za rzeczywistość, nie jest tylko iluzją umysłu i ma „obiektywne” cechy? Czy seks uwolniony od funkcji

prokreacyjnych podważa etykę? Czy istnieje Wielki Plan Kontroli Wszechświata i jak się on objawia na poziomie psychobiologii? Część tych pytań zostaje postawiona choćby w thrillerze *Historia przemocy* - najbardziej komercyjnym przedsięwzięciu Cronenberga od czasu *Muchy*. Już sam fakt, że scenariusz powstał na podstawie komiksu powinien być odebrany jako sygnał alarmowy. I rzeczywiście *Historia przemocy* wygląda z pozoru na zwyczajne kino klasy B. Przykładowy mąż i ojciec prowadzący beztrudny żywot w prowincjonalnej osadzie w stanie Indiana pewnego dnia zostaje sprowokowany i zabija gangsterów. Ściągając na siebie i swoją rodzinę lawinę kłopotów, heroicznie stawia im czoło. Pozbawiona krzyku oryginalności sensacyjna akcja filmu ujawnia swoje drugie dno na poziomie psychoanalitycznym. Bohater skrywa przed najbliższymi swoją prawdziwą tożsamość, okazuje się, że ma we krwi „geny zabijania” i bezwiednie przekazuje je tym, których kocha i chroni przed gwałtem.

Cronenberg jest wybitnie inteligentnym twórcą, którego ambicje sięgają niesłychanie wysoko. *Historia przemocy*, a także inne jego filmy są w jego zamyśle skomplikowanym wywodem na temat dwoistości ludzkiej natury. Między innymi dlatego stał się uznanym autorem i pupilką ambitnej krytyki. Okazuje się bowiem, że pod powierzchnią gatunkowej tandety, wulgarności i kiczu kryje się spójna, intrygująca filozofia. Wszystkie filmy reżysera w centrum uwagi stawiają ludzkie ciało. Ścisłej - defekty i transformacje, jakim ono ulega. Zamiana człowieka w owada przedstawiona w *Musze* czy nierozzerwalny związek braci bliźniaków w *Nierozłącznych* ma to samo podłoże. Chodzi o tożsamość w sytuacji, kiedy przestajemy odczuwać ciało jako nasze.

Każdy to kiedyś przeżył. Chorując albo zażywając narkotyki, traci się kontrolę nad zachowaniem, wyglądem, odruchami. Cronenberg, którego ojciec ciężko chorował na rzadką chorobę kości deformującą szkielet, ekstremalizuje te stany. Każe swoim bohaterom wypijać litry alkoholu, łykać gigantyczne ilości leków, zapadać w śpiączkę i obdarza ich zdolnościami parapsychologicznymi. Wszystko po to, aby wzmocnić efekt obcości. Ludzie postrzegają rzeczywistość tak, jak pozwalają na to zmysły. A co, jeśli podsuwają one nieprawdziwy obraz świata? Dlatego niektórzy nazywają jego filmy horrorami biologicznymi.

Niezależnie od tego, jaką łatkę do nich się przypnie, nie zmieni to faktu, że budzą one głęboki niepokój, wykraczający daleko poza ramy konwencji. W *Nierozłącznych* lęk budzi płęć, ściślej: niemożność jej zdefiniowania. Bliźniacy wykonują ten sam zawód, mieszkają pod jednym dachem, kochają się z tymi samymi kobietami, zamieniają rolami. Nie są w stanie określić, kim są. Tworzą osobliwy twór połączony niewidoczną pępowiną, który bezskutecznie próbuje się rozdzielić. Pragną samodzielności, bojąc się równocześnie

własnego głosu. Będąc sobą, odczuwają zarazem chorobliwą więź z drugim.

„Ginekologia, którą się zajmują, to piękna metafora relacji łączącej intelekt z ciałem”, wyjaśnia Cronenberg, który prywatnie sprawia wrażenie najspokojniejszego i najbardziej opanowanego faceta na świecie. Rozum (duch), wpatrując się w genitalia, stara się rozwikłać zagadkę płci (natury). Zdaniem Cronenberga (studiował nauki ścisłe i literaturę angielską na uniwersytecie w Toronto) to tłumaczy, dlaczego zgłębiają istotę kobiecości drogą naukową, a nie za pomocą intuicji, życiowego doświadczenia i miłości. Oraz dlaczego w końcu popadają w szaleństwo. Gorzej z widzom, do którego ta informacja dociera z trudnością, zanim minie szok wywołany widokiem badań ginekologicznych przeprowadzanych przez wariata.

Ostatnio jednak mistrz obsesyjnych, rozgrywających się na granicy hysterii, schizofrenicznych dramatów psychologicznych, równie często kwalifikowanych jako futurystyczne horrory, złagodniał. *Niebezpieczna metoda* poświęcona jest burzliwej przyjaźni ojców założycieli psychoanalizy: Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga, ale nikt tu nikogo nie morduje, krew pojawia się raptem w jednej krótkiej scenie zazdrości. Groza podszyta perwersją, tak uwielbiana przez Kanadyjczyka, obecna jest w słowach i w tym, czego idealista Jung dowiadyuje się o ludziach, badając proces tłumienia przez nich mrocznych instynktów. Kluczowej wiedzy dostarcza mu na ten temat urodziwa Rosjanka, która trafia do jego kliniki z objawami seksualnej neurozy: w wieku czterech lat była źle traktowana przez swego ojca, co teraz skutkuje panicznymi napadami lęku oraz dziwnymi upodobaniami - lubi być poniżana i bita podczas stosunku. Sprowokowany przez nią Jung przekonuje się, że blokowanie i wypieranie się tego, co w człowieku naturalne i pierwotne, również w jego przypadku nie ma sensu, co staje się przyczyną o wiele poważniejszych katuszy, bo dotyczących jego sumienia. Rozgrywający się w pięknych rozświetlonych plenerach zamkowych ogrodów pod Zurychem dramat tylko pozornie emanuje urokiem staroświeckich romansów. Pod spodem aż kipi od ciemnych, nieświadomych pragnień i zaburzeń psychicznych, których diagnozę i leczenie niebezpieczną metodą Freud nazywa ironicznie zarażaniem dżumą.

We *Wschodnich tajemnicach*, z nominowaną do Oscara świetną kreacją Viggo Mortensena, w osadzonej w Londynie współczesnej opowieści o rosyjskiej mafii, zwanej w filmie worem zakonnym, gangsterzy torturują, obcinają palce, do podrzynania gardeł używają brzytw, ale potrafią też zabijać bez użycia broni. Akcja toczy się dwutorowo. W prywatne porachunki mafiosów zostaje wplątana niemogąca dojść do siebie po rozstaniu z narzeczoną i utracie dziecka piękna pielęgniarzka. Jej wujka, u którego mieszka, rasistę cierpiącego na artretyzm i byłego kagiebię gra bardzo przyzwoicie Jerzy Skolimowski. Wszyscy aktorzy, w

tym między innymi Vincent Cassel w roli ciężkiego psychopaty, mówią ze wschodnim akcentem, większość z nich pozwoliła się nawet oszpecić potwornymi tatuażami, bo jak tłumaczy jeden z bohaterów, to wypisana na ciele historia człowieka. Ambitna, poruszana zazwyczaj przez Cronenberga tematyka ciemnych stron ludzkiej seksualności, ograniczeń ciała i paradoksów ludzkiego losu została przesunięta na trzeci plan. Bez szkody dla jakości filmu.

Z kolei w *Cosmopolis* obrazurca i jeśli można tak powiedzieć klasyk prowokator, straszący ponurymi wizjami stechnologizowanego świata przyszłości bez przyszłości, tym razem przywdział szaty moralisty i wytoczył ciężkie działa przeciwko spekulantom z Wall Street, którzy spychają globalną gospodarkę w przepaść. Apokaliptyczna groteska, satyra, makabryczna wizja science fiction - bo trudno sprecyzować gatunek, w jakim porusza się reżyser - opisuje schyłkowe stadium budowania niewyobrażalnie potężnego imperium finansowego przez dwudziestoosmioletniego miliardera grającego na spadek wartości chińskiego juana. Dla Cronenberga, który decyzję o zostaniu reżyserem powziął na zajęciach technicznych, rejestrując naukowe eksperymenty, najważniejszy jest portret psychologiczno-obyczajowy bogacza, nie operacje giełdowe. Tworzy ponury, chwilami ironiczny obraz postępującego szaleństwa, podejmowania niekonwencjonalnych, ryzykownych, aczkolwiek opartych na racjonalnych systemach obliczeniowych decyzji inwestycyjnych dziwaka, które uczyniły go niemal bogiem i pozbawiły jakiegokolwiek poczucia realizmu, oczyściły z emocji, odcięły od wartości, łącznie z utratą szacunku dla pieniędzy (przewiduje, że jednostką obiegową stanie się szczur). Symbolem paranoi bohatera jest między innymi biała, wygłuszona od wewnątrz luksusowa limuzyna pełniąca funkcję ruchomego biura fortecy, do którego zapraszani są wspólnicy sprzedający swoje pomysły. Przemieszczając się z jednego końca Manhattanu na drugi, niczym lunatyk, uprawia w niej seks (ale nie z żoną, z którą nie sypia nigdy, łączą ich tylko interesy), rozważa kupno kaplicy, chwali się posiadaniem samolotu z głowicami jądrowymi oraz sztucznego jeziora, wzrusza śmiercią ulubionego rapera, a także wysłuchuje wykładu o ewolucji cyberkapitalizmu i „niszczeniu przeszłości, która ma tworzyć przyszłość”. Na tle wcześniejszych dokonań reżysera *Cosmopolis* wydaje się zbyt zimną, ocierającą się o banał, luźną ekranizacją filozofującej powieści Dona DeLillo. Wbrew ambitnym intencjom reżysera - na tle codziennych doniesień z frontu walki z kryzysem ekonomicznym - nieobjawiającą niestety żadnych rewelacji. Co nie znaczy, że w następnym projekcie nie zaskoczy znów czymś ekstremalnym.

Naturalista

Determinizm, czyli muchy, pająki i inne wirusy

Janusz Wróblewski: *Powieści Nagi lunch i Crash uchodzą za niefilmowe. Pierwsza, napisana pod wpływem narkotyków przez Williama S. Burroughsa, to antynarracyjna, psycholingwistyczna podróż w krainę halucynacji. W drugiej za pomocą metafory samochodowych katastrof James G. Ballard opisuje seksualne niespełnienie człowieka przyszłości. Jakie niebezpieczeństwa czyhają przy przenoszeniu tak niekoherentnych i abstrakcyjnych ksiązek na ekran?*

David Cronenberg: Przy adaptacji literatury masowej, na przykład horrorów Stephena Kinga, których fabuła przypomina prosty scenariusz, publiczność domaga się dramaturgicznej wierności. Szuka potwierdzenia przeżyć i refleksji wywołanych lekturą. W przypadku antypowieści Burroughsa i Ballarda widzowie mogą co najwyżej oczekiwać niespodzianki. Teksty są za trudne, zbyt nielinearne, by budziły jakieś wspólne, łatwe do wyrażenia emocje. To działa inspirująco, daje znaczną swobodę twórczą.

Ale jednocześnie rośnie ryzyko rozminięcia się z intencjami autorów.

Potraktowałem *Nagi lunch* jako swoistą autobiografię Burroughsa, który przez całe życie chciał się uwolnić od dręczącego go poczucia winy po tym, jak niechcący zastrzelił swoją partnerkę Joan Vollmer, zabawiając się w Wilhelma Tella. Połączyłem niektóre wątki książki z innymi utworami pisarza: *Ćpunem*, *Exterminatorem!* czy *Pedałem*, tworząc coś na kształt medytacji poświęconej jemu i jego obsesjom: narkotykom, homoseksualnym ekscesom, demonom samotności. Oblędne wizje, na przykład rozmowy z maszyną do pisania w kształcie karalucha, gadająca odbytница, uzębiona wagina, mieszają się w filmie z faktami z jego życia. Burroughs nie uznawał norm. Chciał spróbować wszystkiego. Nie było narkotyku, którego działania nie sprawdziłby na sobie. Brał między innymi heroinę, opium, pantopan, demerol, doustnie, dożylnie, domięśniowo itd., łącznie z proszkami chemicznymi przeciwko insektom. Ćpał, uznając moralność za nonsens. Żył w otoczeniu odmieńców, prostytutek i osób, które przejawiały ochotę do zachowań ekstremalnych.

Debiutując na początku lat pięćdziesiątych XX wieku Burroughs był prekursorem epoki kontestacji i mocno oddziaływał na wyobraźnię takich artystów, jak Andy Warhol czy David Bowie.

Słynął z obscenicznych, niekonwencjonalnych poglądów. Dobro jest brakiem zła -

powtarzał. Zajmował się urojeniami, koszmarnymi wizjami, w których istnienie szczerze wierzył. Unieważniał granicę oddzielającą je od codziennego życia. Nawet pod koniec XX wieku nazywano go pisarzem awangardowym, kaskaderem literatury. Niektórzy spośród jego niepokornych przyjaciół ustabilizowali się, dali się skusić komercji. Stali się wykładowcami, profesorami. Weszli do literackiej elity kraju. On nigdy nie przestał być outsiderem, upominającym się o prawo do odmienności i buntu. Zapłacił za to zresztą wysoką cenę.

Ballard to pokrewna dusza?

Tak. W *Crashu* zafascynowała mnie makabryczna wizja przyszłości, w której samochód jest jakby przedłużeniem ludzkiego ciała. Martwy przedmiot, zwykle narzędzie, staje się obiektem erotycznego pożądania. Ballard łączy seks z technologią. Pokazuje skutki ucłowieczenia maszyny i zinstrumentalizowania ludzkiego ciała. Przedstawia świat w fazie mutacji i transformacji. Gdy granica między człowiekiem a jego wytworami się zaciera.

Wierzy Pan w spełnienie się takiej antyutopii?

Powszechny pęd do tatuowania, samookaleczania, kolczykowania stanowi symptom tego zjawiska. Dokonujemy gwałtu na własnym ciele po to, aby stało się ono czymś innym. Wyrwanie się ciała spod kontroli rozumu jest zresztą bardzo intrygujące. Przypomina proces rozpadu imperium. Niegdyś kraje kolonialne uświadomiły sobie, że mogą i potrafią żyć w oderwaniu od mocarstwa, które je podbiło. Z punktu widzenia imperium jest to zdrada. Rodzi się pokusa, by ponownie podporządkować nieposłusznego niewolnika. Aż zwycięży przekonanie, że może warto jednak zaakceptować jego samodzielność. Teraz na podobnej zasadzie ciało domaga się autonomii. Czy to się jednak powiedzie?

Jaki byłby cel zmian naszej fizyczności?

Zastanawiam się. Psychologowie i filozofowie zajmują się głównie duchową ewolucją, pomijają aspekt zmian fizycznych człowieka. A przecież nie wyglądamy tak, jak nasi przodkowie. Mam na myśli nie tylko strój, ale na przykład to, że większość z nas nosi okulary, a wiele kobiet poddaje się operacjom plastycznym. Mają sztuczny biust, wypełnione silikonem policzki, tytanowe kości. Być może następnym etapem tej ewolucji będzie to, że wyrosnie nam trzecia ręka. Na razie tylko sami możemy projektować swój wygląd i decydować o transformacji. Ale natura robi swoje.

Ludzie potrafią już zmieniać płęć i rozmnażać się bez udziału narządów płciowych. Moim zdaniem świadczą to raczej o rozpaczliwej tęsknocie wyrwania się spod panowania

materii i praw biologii.

Skoro seks nie musi już być utożsamiany z prokreacją i przyjemnością, nie można wykluczyć stymulowania innych części ciała, które by zastępowały genitalia i dawały jeszcze większą rozkosz. Ballard pokazuje, co się dzieje, gdy jazda samochodem staje się silniejszą podniecią niż seks. Stwarza wizję przyszłości, w której różnice między kobietą i mężczyzną powoli się zacierają i rośnie poczucie erotycznej samowystarczalności. Nie mam na myśli masturbacji ani operacji, którym poddają się transseksualiści. Myślę o potencjalnych przemianach ludzkiego ciała w jakiś nowy, nieznaną jeszcze kształt.

Idea permanentnej ewolucji ludzkiego organizmu kłóci się z chrześcijańską koncepcją człowieka stworzonego na boskie podobieństwo.

Nie jestem osobą wierzącą. Sądzę, że wszelkie antropocentryczne teorie niezbyt trafnie określają świat. Zastanawiał się pan nad fenomenem człowieczeństwa z perspektywy innych istot, na przykład owadów, wirusów, bakterii? To, co nam wydaje się chorobą, dla nich jest pożyteczną codziennością. Niszczą i zatruwając nasze organizmy, one wykonują tylko dobrze swoje zadanie. Walczą o przetrwanie. A że przy okazji odbierają nam życie, z ich punktu widzenia nie ma to żadnego znaczenia. Odwrócenie antropocentrycznej perspektywy dowodzi, jak trudno ustalić relacje między poszczególnymi gatunkami i zjawiskami w przyrodzie. Natura nie działa według rozumnego planu. Tylko naiwniacy mogą wierzyć, że jesteśmy końcem biologicznego łańcucha życia na Ziemi.

Patrząc na Homo sapiens jak na ogniwo ewolucji, lepiej uświadamiamy sobie, kim jesteśmy?

Oczywiście.

Jest Pan deterministą i wierzy, że decyzjami człowieka rządzi jedynie układ nerwowy?

Tak, system nerwowy, oczywiście łącznie z mózgiem, to nasza rzeczywistość. Jedyna, jakiej podlegamy. Sądzę też, że ludzie są prawdopodobnie najwyższą formą inteligencji we wszechświecie. Jako jedyni mamy świadomość. Żyjemy w świecie, który sami tworzymy, i nieustannie go przekształcamy. Nie ma w nim nic stabilnego. Nie tworzymy absolutu, tylko każdego dnia, wstając i otwierając oczy, wymyślamy rzeczy od nowa. Oczywiście, różne kultury i odmienne epoki mają swoje własne rzeczywistości. Podobnie każdy artysta ma swój kosmos, w którym czuje się najlepiej. Budowanie i poznawanie tego świata stanowi istotę

życia. Również mojego.

I to właśnie przekonanie łączy Pańskie filmy?

Łączy je poszukiwanie drogi w świecie rządzonym przez chaos. W moich filmach pytam, czy wolna wola jest fikcją, czy też wszystko, łącznie z tym, co teraz do pana mówię, jest wynikiem predestynacji? Bo jeśli nie wierzy się w osobowego Boga - a ja nie wierzę - to oznacza, że działanie nie jest zależne od nikogo, od żadnej ponadludzkiej siły. Nie istnieje boski plan. Zachowanie człowieka jest zależne od genetyki. W biologii należy szukać korzeni myśli, uczuć, sądów. Jest to wniosek nie do przyjęcia przez katolików i ludzi religijnych. Trudno z taką świadomością żyć. To boli. Ale taką właśnie rzeczywistością się zajmuję. Kręcenie filmów jest dla mnie formą filozoficznej eksploracji. Nie oszukuję, że istnieje inny, lepszy świat. Bo go nie ma. Są natomiast zaskakujące prawa natury.

Jakie na przykład?

Weźmy fenomen bliźniaków, o którym opowiadam w *Nierozłącznych*. Zebranie naukowej dokumentacji na ten temat pozwoliło mi zrozumieć, jak dalece nasza egzystencja jest z góry, genetycznie zaprogramowana. Na ogół nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo życie bliźniaków jest do siebie podobne. Widzimy tylko podobieństwo fizyczne. Oni jednak ubierają się tak samo, palą identyczne papierosy. Znane są przypadki bliźniaków, które rozdzielone zaraz po porodzie i mieszkające w innych krajach, żenią się z kobietami noszącymi to samo imię, mają psy dokładnie tej samej rasy itd. Zdumiewające, prawda?

Prawa natury przeczą istnieniu wolnej woli?

Wolność stanowi fundament zachodniej cywilizacji. Porządek społeczny, obyczaje, prawa człowieka - bez odwołania do tej wartości nic nie znaczą. A jednak trzeba pamiętać, że religia stanowi próbę nadania sensu wrogiemu, chaotycznemu, krwiożerczemu wszechświatowi. I pozwala oswoić się z myślą o nieuchronności śmierci. Te dwie sprawy - określenia wobec kosmicznej pustki i śmierci - wyznaczają funkcję religii.

Genetyka zajmie miejsce religii?

Nie wiem, może tak, może nie. Żeby żyć, trzeba znaleźć sens swojego życia. Jako wyznawca współczesnego egzystencjalizmu uważam, że lepiej się zgodzić, że każdy musi samemu go odnaleźć. Jesteśmy, jak powiedział Sartre, skazani na wolność. A to przeraża, bo nikt nam w niczym nie pomoże. Ani Bóg, ani kultura, ani społeczeństwo, ani religia. Do

wszystkiego musimy dojść sami. Ja to robię, kręcąc filmy. Na tym polega moja filozofia eksploracji.

Dokąd nas ta wolność zaprowadzi?

Nie wiem, ale warto o to pytać. Zwłaszcza artyści mają tu ogromne pole do popisu. Zabranianie czegokolwiek nie powstrzyma ciekawości. Powiedzmy, że analizując moje filmy, ktoś dojdzie do wniosku, że są one kompensacją nieuświadomionego lęku do kobiet. Co wtedy? Jeśli jestem typowym białym przedstawicielem społeczeństwa północnoamerykańskiego i boję się kobiet, to być może warto o tym porozmawiać. Ale, spyta ktoś bojaźliwie, dokąd nas to zaprowadzi? Nigdy nie będę cenzurował cudzych ani swoich myśli ani fantazji. Gdybym próbował temperować wyobraźnię, albo gdybym odrzucał to, co podpowiada innym logika, popełniłbym artystyczne samobójstwo. Nie wolno zabronić marzyć, tak jak nie można zabronić surrealiście śnić.

À propos kobiet, rzeczywiście się Pan ich boi? Nie przypominam sobie wielu Pańskich filmów, w których skomplikowaną figurą byłaby kobieta.

Portrety kobiet, nawet jeśli pojawiają się na drugim planie, są w moich filmach znacznie bardziej złożone, niż wynikałoby to z psychoanalitycznej interpretacji. Niektórzy sądzą, że kobieta prowadząca samochód symbolizuje pragnienie dominacji. To uproszczenie. Takim samym błędem jest traktowanie obrazu filmowego wprost. Ja się nie zajmuję opisem świata widzialnego. W *Wideodromie* bohaterka podpala sobie włosy. W *Musze* geny owada mieszają się z DNA uczonego. W *eXistenZ* ludzie zamieniają się w postaci z gier komputerowych. Żaden z moich filmów nie mówi o tym, jak należałoby żyć. Ci, którzy spodziewają się tego ode mnie, nie są w stanie zrozumieć ich przesłania.

Pańskie filmy często wzbudzają kontrowersje, zarzuca się Panu szerzenie pornografii, upodobanie do makabry. Skąd się to bierze?

Akceptuję kulturowe ograniczenia i naprawdę życzę moim widzom, żeby czuli się szczęśliwi. Ale, jak wspomniałem, nie mogę temperować swoich myśli. Pracuję w zgodzie ze sobą, a nie z hollywoodzką konwencją. *Crash* rozpoczyna się trzema dość ostrymi scenami erotycznymi. W hollywoodzkich filmach sceny miłosne są jedynie ładnymi ozdobnikami. Można je swobodnie wyciąć, bez szkody dla akcji. U mnie jest inaczej. Pokazuję, jak pod wpływem seksu zmienia się osobowość postaci. Niektórym kojarzy się to z pornografią. Celem pornografii jest wywołanie podniecenia, tymczasem ja pobudzam do myślenia.

Jeśli Pańskie kino nie odzwierciedla rzeczywistości, dlaczego nieprzerwanie dyskutuje się na temat negatywnego wpływu zawartych w nim scen przemocy?

Cenzorzy, podobnie jak neurotycy, mylą rzeczywistość z iluzją. Rodzice, obawiając się złowieszczonego wpływu telewizji na dzieci, też nie mają racji. Przecież oglądają filmy, fikcję, a nie prawdziwe morderstwa. Wyznawcy Charlesa Mansona, którzy zamordowali w willi Romana Polańskiego jego przyjaciół i ciężarną żonę Sharon Tate, usprawiedliwiali się tym, że decyzję o zabójstwie podjęli po wysłuchaniu piosenki Beatlesów. W tym sensie wszystko może stanowić inspirację do czynienia zła. A czy artysta powinien być odpowiedzialny za czyjaś neurozę?

No właśnie, artysta nie ponosi odpowiedzialności za to, co robi?

Dzieło funkcjonuje niezależnie od tego, kto je stworzył. Książka, film, obraz, wiersz - z chwilą upublicznienia zaczynają żyć własnym życiem, nienależącym już do ich autora. Po śmierci artysty jego sztuka nie znika wraz z nim, nie przestaje istnieć. Ktoś się nią nadal zajmuje, studiuje ją, interpretuje. Jest i trwa, tak jak pozostają po nas dzieci. Najpierw są częścią naszego świata, a potem to się zmienia. Zaczynają się usamodzielniać i same odpowiadają za swój los.

W ten sposób wszelka odpowiedzialność się rozmywa.

Pytanie, czy można mieć kontrolę nad tym, z czym zawsze było się związanym? Otóż według mnie nie. Nasze twory, niekoniecznie sztuka, ale wszystko, co stwarzamy wokół siebie, może z czasem stać się niebezpieczne również dla nas. Zawsze znajdujemy się w jakiejś szczególnej sytuacji zagrożenia, bo nie jesteśmy w stanie przewidzieć wszystkich konsekwencji własnych poczynań, a co dopiero innych. Jako filmowiec nie mogę udawać, że ta sprawa mnie nie dotyczy. Zresztą nie jest to wcale temat nowy, zajmowało się nim wielu twórców, mówią o tym nawet mitologie.

Kiedy ludzka myśl staje się niebezpieczna?

Jeśli ktoś uważa, że może być własnym prokuratorem, chce poskramiać swoje impulsy oraz myśli i wyobraźnię. Nie można być jednocześnie swoim nadzorcą i krytykiem. Moja odpowiedzialność jako twórcy polega na tym, aby uwolnić się od wszelkich zobowiązań. Społeczeństwo i sztuka są sprzeczne. Bo twórczość wyrasta ze sprzeciwu wobec represywnego systemu, który symbolizuje cywilizacja, wszelkie organizacje społeczne,

porządek polityczny, religia. Nie trzeba być wyznawcą freudyzmu, aby to wiedzieć. Reżyserując, muszę odsunąć wątpliwości na bok, zignorować obawy, jak moje dzieło zostanie przyjęte. Dopiero będąc całkowicie wolny, staję się odpowiedzialny.

W Pająku analizuje Pan osobowość schizofrenika mordercy. On nie kontroluje swoich fantazji. Nie staje się odpowiedzialny, tylko niebezpieczny. Natomiast obraz patologii, jaki Pan tam zawarł, jest zdecydowanie bardziej łagodny niż chociażby w Nierozłącznych. Dlaczego?

Jak każda powieść symboliczna, *Pająk* Patricka McGratha ma wielopoziomą konstrukcję. Formalnie jest to rodzaj pamiętnika, w którym dorosły bohater stara się odtworzyć pewne wydarzenia z dzieciństwa. Pająk - tak go nazywali rodzice z powodu jego udziwnionych zainteresowań i specyficznego zachowania - ma skomplikowaną psychę. Pisząc, zmyśla niektóre fakty. Stara się wprowadzić w błąd swoich potencjalnych czytelników. Trudno wyczuć, gdzie przebiega granica między światem jego skrzywionej wyobraźni a rzeczywistością. W istocie tworzy przedziwny esej filozoficzny o naturze pamięci i grzechu. Poruszając się w tak bogatym materiale literackim, trudno było znaleźć sposób na opowiedzenie jego historii. Zdecydowałem się usunąć kilka scen, zwłaszcza opisujących krwawe halucynacje. Po wielu miesiącach dyskusji z McGrathem wybraliśmy spokojniejszą, teatralną tonację.

Wspominając rodzinną tragedię sprzed lat, bohater-narrator widzi samego siebie jako małego chłopca i towarzyszy mu we wszystkich czynnościach. Tak jak w teatrze nieznanego zapewne Panu Tadeusza Kantora, dorosły bohater chodzi po scenie zaludnionej przez postaci z jego pamięci.

Pająk spędził w zakładzie psychiatrycznym dwadzieścia lat. Po wyjściu nadal wydaje się chory. Kiedy uruchamia wspomnienia i widzi oczami wyobraźni siebie jako kilkunastolatka powtarzającego zapamiętane z dzieciństwa sytuacje, jest to zabieg psychoterapeutyczny, taki jak pisanie pamiętnika właśnie. McGrath dobrze znał świat ludzi upośledzonych. Jego ojciec był dyrektorem do spraw medycznych w szpitalu dla nerwowo chorych, gdzie przetrzymywano kryminalistów podejrzanych o najcięższe zbrodnie. Mieszkał wraz z rodzicami na terenie zakładu. Codziennie stykał się z osobami, które spędzały tam po czterdzieści, pięćdziesiąt lat.

Rolę Pająka powierzył Pan Ralphowi Fiennesowi, nie zaś Jeremy'emu Ironsowi, z którym wielokrotnie już Pan współpracował, między innymi przy Nierozłącznych, dlaczego?

Otrzymując propozycję wyreżyserowania *Pająka*, mogłem to zrobić tylko z Fiennesem. Aktor był przypisany do projektu. Zakochał się w książce, wykupił do niej prawa. Cztery lata zabiegał, by ktoś niezależny, spoza Hollywood, ją sfilmował. Bezskutecznie. Zgodziłem się na ten eksperyment, bo dostrzegłem w powieści intrygujący portret człowieka poruszającego się na granicy życia i śmierci, co zawsze mnie interesowało. To egzystencjalna historia rozegrana w konwencji horroru. Prowokuje do stawiania filozoficznych pytań. Atom Egoyan, kiedy zobaczył gotowy film, był zaskoczony. Obejrzał rzecz zupełnie niepodobną do scenariusza, który czytał.

Miranda Richardson zagrała w Pająku dwie role: matki i prostytutki - różne wcielenia ciepła i opiekuńczości oraz zmysłowej wulgarności. To Pański archetyp kobiecości?

Będąc małym chłopcem, Pająk wiąże wszystko w swojej rozedrganej wyobraźni z jedną osobą, którą kocha i, jak mu się wydaje, dobrze zna, czyli z matką. Tworzy jej nieprawdziwy obraz, który rodzi w nim zamęt, seksualną frustrację i pobudza do patologicznych zachowań. W pewnym momencie traci orientację i nie wie już, czy widzi bliskiego człowieka, czy własne lęki, strzępy wspomnień, czy po prostu śni.

Psychoanalicycy powiedzieliby, że mamy do czynienia z klasycznym przykładem kompleksu Edypa, czyli zazdrości dojrzewającego chłopca rywalizującego z ojcem. W poprzednim filmie, eXistenZ, o programistce komputerowej skazanej na śmierć z powodu wymyślonej przez nią gry unikał Pan tak oczywistych skojarzeń.

Wtedy zastanawiałem się nad sytuacją człowieka, który traci wpływ na to, co stworzył. I tragicznych dla niego konsekwencji wynikających z faktu, że inni dopatrują się w jego dziele czegoś niesłychanie groźnego. Bezpośrednią inspiracją do *eXistenZ* był wyrok śmierci wydany przez szyickiego imama Chomeiniego na pisarza Salmana Rushdiego. Nie chciałem opowiadać jego losu. Interesowała mnie ogólnie kwestia odpowiedzialności artysty. Fatwa za napisanie *Szatańskich wersetów* zdumiała nie tylko mnie. Zszokowała zwłaszcza zachodnich intelektualistów wychowanych w tradycji liberalizmu i wolności słowa. Wyrok śmierci na wybitnego artystę wydany przed jedenastym wrześniem uświadomił wszystkim, że żyjemy w świecie radykalnych, zwalczających się tradycji: wojującego islamu i demokracji. Pisał już o tym Huntington w *Zderzeniu cywilizacji*, ale dopiero wówczas uświadomiliśmy sobie, do czego tak naprawdę może dojść.

Pan poznał osobiście Rushdiego?

Kilka lat temu w Londynie przeprowadzałem z nim wywiad dla kanadyjskiego magazynu, który mnie do tego skusił. Omawialiśmy między innymi problem manipulacji medialnej. W jaki sposób w różnych gazetach i telewizjach przedstawiany jest jego przypadek. Zastanawialiśmy się, czy ta sytuacja może stanowić inspirację dla jakiejś nowej formy sztuki. Spotkanie z nim pomogło mi wykrystalizować pomysł na film o artystce zajmującej się wymyślaniem gier komputerowych, która zostaje skazana na śmierć za to, że komuś nie spodobało się to, co zrobiła. Na tym polega analogia z sytuacją Rushdiego.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Machinie” 96/8

David Cronenberg (ur. 15 marca 1943 r.) - kanadyjski reżyser, scenarzysta i aktor pochodzenia żydowskiego. Nazywany najzuchwalszym i najodważniejszym filmowcem z kręgu anglojęzycznego. Marzył o zostaniu naukowcem. Interesował się botaniką i lepidopterologią (życiem motyli). Jako artysta wizjoner oscyluje na granicy science fiction, brutalnych horrorów, kina szoku. Zrealizował m.in. *Martwą strefę* (1983), *Muchę* (1986), *Nagi lunch* (1991), *eXistenZ* (1999), *Niebezpieczną metodę* (2011), *Cosmopolis* (2012).

PETER GREENAWAY



Jak każdy wielki artysta, Peter Greenaway wydaje się dość przewrażliwiony na swoim punkcie, powiedzieć jednak, że jest egocentrykiem to mało. Przekonałem się o tym, gdy usiadłem naprzeciwko niego przy kawiarnianym stoliku w warszawskim hotelu Intercontinental przy Emilii Plater. Miło sobie gawędziliśmy, zamówiłem kawę, aż w końcu zapytałem, dlaczego jego eksperymentalna trzyczęściowa saga filmowa poświęcona historii XX wieku, *Walizki Tulse' a Lupera*, nie doczekała się rozpowszechniania nawet w rodzinnej Anglii. Tłumaczenie się z klęski tego multimedialnego przedsięwzięcia (rozpisanego między innymi na internet, gry komputerowe i wystawy plenerowe) zupełnie mu nie odpowiadało. Mistrz poczuł się urażony. Po kolejnym pytaniu atmosfera zrobiła się na tyle nieznośna, że zostałem poproszony o dokończenie śniadania przy innym stoliku.

Autor *Kontraktu rysownika* i *Dzieciątka z Mâcon* wierzy, że została mu powierzona misja reformatora kina. Uważa, że większość produkowanych obecnie filmów - od Ameryki po Daleki Wschód - jest banalna, głupia i nie do oglądania. Rozwój sztuki filmowej ma polegać, jego zdaniem, na poszukiwaniu nowych form narracji i generalnie zmierzać w kierunku rewolucji kubistycznej, czyli zanegowania realizmu i zastąpienia go iluzjonistycznym spektaklem.

Nie lubi, gdy się go nazywa postmodernistą (to nic nie znaczy). Woli określenie manierysta, ponieważ jak malarze przełomu renesansu i baroku uruchamia nowy typ

wyobraźni, wyrzeka się naśladowania natury i opowiadania historyjek. Poprzez system odbić, lustrzanych powtórzeń, gry archetypów, poprzez rozbijanie skostniałych struktur wypowiedzi artystycznych zajmuje się tworzeniem wielowymiarowych, nieuchwytnych relacji między symbolami kultury, życiem człowieka i przestrzenią. Jego filmy to swoiste abstrakcje oparte na przykład na śledzeniu powstawania obrazu (*Kontrakt rysownika*), odnajdywaniu ukrytych w kolejnych scenach cyfr i liczb, od jednego do stu (*Wyliczanka*), albo na poszukiwaniu symetrii, konsekwentnym podwajaniu wszystkich pojawiających się elementów (*Zet i dwa zera*). Czasami zaś celem filmu (gry) jest odkrycie zasad jego kompozycji. Ten rodzaj awangardowej konstrukcji pojawia się najczęściej w krótkich filmach.

Greenaway jest intelektualistą wywodzącym się ze świata sztuk pięknych. Ukończył malarstwo w londyńskim Walthamstow College of Art. Miał szereg indywidualnych wystaw, przez jedenaście lat zarabiał na życie jako montażysta. Wszystko, co zrobił w kinie, budziło kontrowersje. Tematem *Nightwatching* jest niespodziewany koniec kariery i materialna ruina holenderskiego mistrza, barokowego „malarza duszy” Rembrandta van Rijna, który wybił się z nędzy i niskiego pochodzenia, aby pod koniec życia wszystko to stracić. W celu rozwikłania niejasnych okoliczności tragedii Greenaway posługuje się kodem rzekomo wpisanym w pochodzący z 1642 roku słynny obraz *Straż nocna*. Ponoć Rembrandt namalował go, aby się zemścić na dwunastu najbardziej wpływowych rodzinach rządzących ówczesnym Amsterdamem. Zasugerował na obrazie, że ich członkowie są uwikłani w tajemnicze morderstwo, a pod maską dumnych mieszczan kryją niejednego nieczyny występka. Greenaway nie byłby sobą, gdyby ten zgoła sensacyjny wątek potraktował stereotypowo. Zamiast dynamicznej akcji i kipiących napiętościami scen zaproponował awangardowe widowisko rozgrywające się w pustej hali teatralnej, gdzie zmieniają się tylko dekoracje i oświetlenie, pojawiają się coraz to nowe rekwizyty, a w centrum stoi użalający się nad sobą i zmieniający erotyczne partnerki Rembrandt. Greenawayowi nie sposób odmówić inteligencji i pomysłowości. Ożywające obrazy imponują bogactwem niezliczonych odniesień do arcydzieł malarstwa i architektury połowy XVII wieku. Film wydaje się jednak na tyle przeładowany erudycyjnymi wywodami na temat iluzjonizmu, a nadmiar pojawiających się drugoplanowych postaci gmatwa do tego stopnia narracyjną ciągłość, że trudno się połapać, co autor uznaje tak naprawdę za najważniejsze: seks, spisek, malarstwo czy obnażenie hipokryzji mieszczańskiego społeczeństwa? Reżyser zapytany, jak ocenia współpracę z Polakami (zdjęcia *Nightwatching* były kręcone we Wrocławiu, a w epizodach można zobaczyć między innymi Agatę Buzek, Macieja Zakościelnego, Krzysztofa Pieczyńskiego i Andrzeja Seweryna), docenił głównie finansowy wkład PISF-u. Szczerą godną Brytyjczyka.

W *Pillow Book* szokuje połączenie tekstu (słowa pisanego) z ciałem (seksem). Ich jedność podkreślają rozliczne rytuały, które reżyser sugestywnie przedstawia na przykład w scenie malowania na policzkach, powiekach, wargach, szyi tajemniczych znaków japońskiego alfabetu. Młoda bohaterka staje się erotycznym znakiem odczytywanym przez innych, aż dzięki tłumaczowi sama nauczy się odczytywać męską księgę, czyli stanie się kobietą, która bierność zastąpi seksualną aktywnością.

We wszystkich filmach Greenawaya pojawia się motyw nakładania czasów. W *Dzieciątku z Mâcon* na przykład magiczna przestrzeń teatralna siedemnastowiecznego dworu jest prawie dosłownym powtórzeniem świata betlejemskiej wioski, w której narodził się Chrystus. Życie naśladuje sztukę, a świat przeobraża się w filozoficzną zagadkę. Zgodnie z wyznawanym przez reżysera darwinistycznym światopoglądem, miejsce boskiej opatrności wypełniają spiski, tyrani, podstępni ludzie, którzy wykorzystują słabości innych. To fascynujący, niezwykły prowokator, który za swoją krucjatę przeciwko tradycyjnemu sposobowi uprawiania reżyserii płaci cenę niezrozumienia i odrzucenia.

Prowokator

To wszystko oszustwo

Janusz Wróblewski: *W tradycji europejskiej seks jest obłożony religijnymi tabu. W Pillow Book pokazuje Pan, że aby osiągnąć szczęście, trzeba to tabu złamać. W jakim stopniu zawdzięcza Pan ten pomysł obcowaniu z kulturą Wschodu?*

Peter Greenaway: Myśl o przeniknięciu przez Europejczyka kultury orientalnej jest wyrazem jego arogancji. Nie sądzę, aby takie porozumienie było kiedykolwiek możliwe. Nawet jeśli ktoś tego bardzo pragnie. Więcej nas dzieli, niż łączy. Tak samo nie wierzę w poznanie naszej kultury przez Azjatę. Co turysta z Japonii może zrozumieć z fresków w Kaplicy Sykstyńskiej? Fundamentem kultury europejskiej jest poczucie winy. Na nim zbudowano całą naszą cywilizację. Ponieważ w Azji religia chrześcijańska odgrywała marginalną rolę, poczucie winy jest tam obce. Przepaść jest więc ogromna. Co nie znaczy, że nie należy próbować jej redukować. Czytając po raz pierwszy książkę Sei Shōnagon, *Pillow Book*, najbardziej zdumiało mnie odmienne podejście Japończyków do sprawy płci, macierzyństwa, płodności. Jest ono czystsze niż u nas. Pamiętajmy jednak o dzielącej nas różnicy między okresem, w którym żyła autorka, i teraźniejszością. Shōnagon napisała ją pod koniec X wieku w Kioto. Natomiast akcja filmu rozgrywa się współcześnie w Hongkongu. Hongkong jest największym tygłem kulturowym na Wschodzie. Przemiany obyczajowe w

tym mieście obrazują być może to wszystko, co stanie się z resztą świata w niedalekiej przyszłości.

W prologu Pillow Book jako drugie pada słowo „Bóg”. Wielokrotnie podkreślał Pan jednak, że religia nic Pana nie obchodzi.

To nieprawda. Bóg interesuje mnie o tyle, o ile jest odzwierciedleniem ludzkiej wyobraźni. Dlatego potrafię się zachwycać niezwykłym pięknem Kaplicy Sykstyńskiej i muzyką Bacha. Sztukę sakralną traktuję jako wyraz geniuszu człowieka, a nie dowód na istnienie zaświatów. *Pillow Book* rozpoczyna się od dość interesującej, moim zdaniem, obserwacji antropologicznej. Chrześcijanie mówią, że na początku było słowo. Jest to koncepcja wywodząca się jeszcze od Platona. W filmie jest inaczej. Ojciec bohaterki filmu maluje na twarzy dziecka litery. Zachowuje się jak rzemieślnik, który chce podpisać swoje dzieło: „jesteś gotów, możesz ruszać w świat”. Bóg jest tu postrzegany ironicznie, jako artysta, który formuje na własne podobieństwo człowieka. Uznawszy, że stworzył dobre dzieło, tchnie w niego życie. W Starym Testamencie jest powiedziane, że człowiek został stworzony na podobieństwo Boga. A przecież doskonale wiemy, że było odwrotnie.

Stara się Pan stawiać pytanie o naturę Boga czy raczej udzielić odpowiedzi, że go nie ma?

Raczej to drugie. W chińskiej mitologii Bóg jest przedstawiany właśnie jako rzemieślnik. Najczęściej wyobrażano go sobie jako ceramika albo piekarza. Znane są obrazy, na których wkłada on figurkę człowieka do pieca i ją wypieka. W języku angielskim na porcelanę, a więc na coś, co powstaje w ogniu, mówi się „china”. Japończycy uważają, że są najlepszymi wytworami Boga-ceramika, ponieważ kolor ich skóry świadczy o tym, że nie przebywali w piecu ani za długo, jak czarni mieszkańcy Afryki, ani za krótko, jak my, biali Europejczycy. Niech pan zwróci uwagę, że Indianie, czerwonoskórzy mieszkańcy Ameryki Północnej, mówią o sobie to samo. Mają podobne, a czasami wręcz identyczne, mity jak Azjaci, gdyż wywodzą się z tej samej etnicznie grupy plemion, które przed setkami tysięcy lat się rozdzieliły.

Traktuje Pan religię jako część kultury czy kulturę jako część religii?

Wolałbym używać słowa „mitologia” zamiast „religia”. Wszystkie cywilizacje potrzebują mitologii, bo jest ona czymś w rodzaju zbiorowej pamięci ludzkości; tworzy bank danych, w którym zostało zapisane nasze doświadczenie. Stale porównujemy nasze

poczynania do informacji zawartych w tym banku. Cztery dni temu, kiedy byłem w Rzymie, jeszcze raz podziwiałem *Pietę* Michała Anioła. Pomyślałem sobie, że za sto lat Michał Anioł będzie bardziej znaczącą postacią od Boga. Michał Anioł stworzył dzieło, które wykracza poza ramy chrześcijańskiej idei męki Pańskiej. Zawiera ono dodatkowo metaforę ludzkiej miłości, domu, kobiety. Ponieważ ten skromny wytwór ręki człowieka jest tak uniwersalny w treści, staje się zrozumiały dla wszystkich. Nie tylko dla chrześcijan. Jeśli w niedalekiej przyszłości pogrążymy się w wiek mroku, a później ogłosimy nowy renesans, to prawdopodobnie Michał Anioł będzie postrzegany jako postać doskonała. Nie tylko z racji nazwiska, jakie nosił. Jest to skądinąd ciekawy przykład na potwierdzenie tezy, że środek przekazu sam staje się przekazem.

Skąd w człowieku bierze się instynkt tworzenia Boga?

Trudno o tym mówić na przykładzie Michała Anioła, który był neoplatonczykiem i humanistą, nie zaś człowiekiem głębokiej wiary katolickiej. Koncepcja Bożego Ciała zawarta w jego dziełach ma aspekt bardziej erotyczny niż religijny, ponieważ Michał Anioł był, jak pamiętamy, kryptohomoseksualistą. Artyści powołują do życia obrazy z tysiąca różnych powodów. Zaledwie kilka tych powodów przedostaje się na światło dzienne. Większość pozostaje ich tajemnicą. W XIV wieku najwybitniejsze dzieła wychodziły spod ręki mnichów. Tematem średniowiecznej sztuki była alegoria. Obrazowanie alegoryczne miało na celu uczynienie przekazu zrozumiałym, bo większość ludzi była analfabetami. Fakt, że świętego Piotra zawsze rysowano z pękiem kluczy w dłoni, ułatwiał jego identyfikację. Bez tego rodzaju zabiegów ludzie by nie wiedzieli, która z namalowanych postaci jest Chrystusem, a która Janem Chrzcicielem. Alegoria stała się językiem publicznym. Ale w rękach takich mistrzów jak Andrea Mantegna istotą alegorii wcale nie było przedstawienie sytuacji opisanych w Biblii, tylko stworzenie języka prywatnego, który wyrażał jego własne przemyślenia na temat świata. Na tym polegał sens działań artystycznych. Prywatne zawsze jest głębsze niż publiczne.

Skąd wobec tego potrzeba uczestniczenia we wspólnocie religijnej?

Podobne zjawisko możemy obserwować na przykładzie chodzenia do kina. Wybieramy się na film z czysto prywatnych powodów. A później widzimy w sali kinowej ludzi. Kino jest miejscem osobliwych spotkań towarzyskich. Wytwarza się tu specyficzna więź między odbiorcami. Z drugiej strony, wszystko w kinie polega na indywidualnym kontakcie z tym, co oglądamy na ekranie. Tak samo jest w kościele. Konsekwencje

uczestniczenia w magicznym obrzędzie (na przykładzie spektaklu teatralnego) może pan zaobserwować w *Dzieciątku z Mâcon*. Scenariusz został oparty na średniowiecznej opowieści jasełkowej. W filmie oglądamy ją w interpretacji siedemnastowiecznego teatru dworskiego. Dystans pomiędzy średniowieczem a barokiem symbolizuje różnicę, jaka dokonała się w mentalności europejskiej. Zniknęła autentyczna pobożność, pojawiła się bezosobowa, zinstytucjonalizowana religijność. Kiedy zwiedzam Koloseum, miejsce kaźni i ludzkiego nieszczęścia, większe wrażenie robi na mnie obraz przechodnia żegnającego się w skupienia tak, żeby nikt tego gestu nie zauważył, niż publiczne parady wojsk w hołdzie pomordowanym.

Czym byłby człowiek bez kultury, zwierzęciem?

Należy zachować ostrożność, chępiąc się wyrafinowaniem Europy. Absolutyzujemy naszą kulturę, często zapominając, że żyją jeszcze takie plemiona na kuli ziemskiej, które na przykład nie używają skomplikowanych narzędzi ani strojów. To wcale nie znaczy, że są od nas gorsi. Ludzie ci mogą być równie wyrafinowani i subtelni jak my. Gdyby ilość przechodziła w jakość, świat byłby prostszy, ale oczywiście tak nie jest. Prostemu Maorysowi, tak jak i wykształconemu człowiekowi kultury zachodniej należy się taki sam szacunek. Zna pan dowcip o papieżu? Profesor Oksfordu pyta kolegę: Czy papież jest katolikiem? Słyszając odpowiedź twierdzącą, pyta zatrwożony: Czy papież jest Polakiem?

Organizując swoje filmy wokół sztucznych sposobów katalogowania rzeczywistości, chce Pan w ten sposób zilustrować absurdalność tego typu działań?

Wszystkie czynności, które polegają na zbieraniu, porządkowaniu, definiowaniu, służą budowaniu cywilizacji. Człowiek ustanawia ład, posługując się pięcioma zmysłami. W efekcie potrafimy stworzyć katalog różnych rodzajów kamieni, które spotykamy na drodze, ale to wcale nie znaczy, że rozumiemy związki, jakie między nimi zachodzą. Wydaje nam się, że jak powtórzymy opisany w Księdze Genesis boski gest nazywania przedmiotów i ludzi, zyskamy nad nimi kontrolę. Ale to złudzenie. Najpiękniejszą listę fikcyjnych rzeczy wymyślił J.L. Borges w „Fikcjach”. Metodę klasyfikowania, ustanowioną przez niego, wykorzystał później Michel Foucault, tworząc swój traktat filozoficzny *Słowa i rzeczy*. Od tego momentu tworzenie takich list uchodzi za pożyteczne hobby, choć pozbawione jakiegokolwiek sensu. Szczytem absurdalnej manii porządkowania jest posługiwanie się kluczem alfabetycznym. W zależności od litery nazwiska człowiekowi zostaje przypisane określone miejsce w społeczeństwie. W szkole, jeśli ktoś ma nazwisko na A, siedzi w pierwszej ławce, jego akta

znajdują się jako pierwsze w archiwach policyjnych itd. Arbitralność tego rodzaju podziałów, niemających nic wspólnego z naszą osobowością, jest porażająca. Zauważył pan, że tworzenie list według alfabetu nie ma odpowiednika w kulturze orientalnej? Widział pan kiedyś japoński indeks?

W latach siedemdziesiątych nakręciłem krótkometrażowy film *H is for House*. Składa się on z kilku epizodów, w których ja i moja córka wyliczamy słowa zaczynające się na literę h, na przykład: heaven (niebo), hell (piekło), happiness (szczęście), Holocaust, Hitchcock, home movie (domowe kino). Chodziło o to, aby nauczyć moją córkę, że świata nie da się uporządkować według zasad alfabetycznych, choćby dlatego właśnie, że tak wiele sprzecznych pojęć zostało zawłaszczonych przez jedną literę, h.

Podchodzi Pan do katalogowania dość instrumentalnie. Czy wartości, takie jak dobro, piękno, miłość nie są lepszymi zasadami porządkującymi rzeczywistość?

Nie, bo są to kategorie subiektywne. Narracja, w szczególności filmowa, jest działaniem subiektywnym. Dlatego staram się znaleźć zasady, które pozwolą mi zobiektywizować to, co przedstawiam. W dzisiejszych czasach system dziesiętny, a nawet łaciński alfabet są bardziej zrozumiałe dla ludzi żyjących w różnych punktach kuli ziemskiej. Jest też i inny powód. Kino w ogóle nie jest wygodnym medium do przekazywania złożonych opowieści. Większe możliwości opowiadania historii daje - zanikający dziś - przekaz ustny albo pisemny.

Zabawne, że obiektywizując swoje filmy, popada Pan w skrajny subiektywizm, czyniąc je dla większości widzów całkowicie niezrozumiałymi.

Wszyscy ciekawi ludzie są pełni sprzeczności. Zgodzi się pan jednak z tym, że kino jako środek wyrazu jest czymś bardzo dziecinnym. Większość powstających filmów to naiwne opowieści dla maluczkich. Dlaczego więc ich nie skomplikować?

Dlaczego malarstwo ma być lepszą zasadą porządkującą świat od wartości duchowych? A może nie są to wartości sprzeczne?

Wspominałem o tym, kiedy mówiliśmy o *Piecie* Michała Anioła. Chodzi o wyważenie proporcji między tym, co prywatne i tym, co publiczne. W sztuce Zachodu, rozumianej jako kultura wizualna, malarstwo zawsze było w awangardzie. Tak samo jest w XXI wieku. Modny dziś minimalizm, postmodernizm, konceptualizm stanowią rozwinięcie wcześniejszych teorii sformułowanych w obszarze sztuk plastycznych.

Jestem świadom rozmaitych sprzeczności w sztuce filmowej i w malarstwie. Wiemy przecież, że w połowie XIX wieku plastycy ilustratorzy poddali się całej fali eksperymentów formalnych, mających na celu zastąpienie słowa obrazem. Prawdziwa rewolucja zaczęła się dopiero od impresjonistów, którym zależało na stworzeniu nowej palety barw i odcieni. Tylko malarstwo mogło się o coś takiego pokusić. Kino nigdy nie starało się być piękne.

D.W. Griffith, wprowadzając do filmu fabułę, postąpił równie nieroztropnie jak katolicy, którzy ustanowili kult dziewictwa. Rozwój obu tych dziedzin zależy teraz od stopnia sprzeciwu wobec tych wartości. Nikt z nas nie wierzy w niepokalane poczęcie, tak samo jak nikt nie wierzy, że akt kopulacji i śmierć przedstawione na ekranie są prawdziwe. Widząc, jak aktorzy piją herbatę w filmie, sądzi pan, że robią to naprawdę. Ale kiedy uprawiają seks, albo zabijają, rozum nam podpowiada, że udają. Jeszcze gorzej wygląda to w teatrze. Ten sam aktor, na przykład grając dwadzieścia sześć razy w miesiącu Hamleta, musi co wieczór umierać. Nikt o zdrowych zmysłach nie uwierzy, że on rzeczywiście ginie.

O tym, jak wielkie nieporozumienia może wywoływać sztuka iluzji, najlepiej świadczy słynny okrzyk jednego z polskich widzów oburzonych premierowym pokazem Dzieciątka z Mâcon: „Ludzie, nie dajcie się ogłupić!”.

Ten człowiek reprezentował idealny typ mojego widza. Przecież tematem filmu jest iluzja. Kto został zgwałcony? Fikcyjna postać, wymyślona przez autora scenariusza, czy aktor, który gra tę postać? Kino, jak powiedział Orson Welles, to błąd. Na tym polega jego wielkość.

Sztuka powinna imitować rzeczywistość czy ją kreować?

Człowiek powinien odnajdywać się w sztuce. Dopiero później winien przyglądać się naturze. Najdoskonalsze dzieła sztuki wywodzą się z umysłu człowieka, a nie z dążenia do odzwierciedlenia rzeczywistości. Realizm i naturalizm to ślepy zaułek. Tacy reżyserzy jak Ken Loach czy Mike Leigh, którzy uprawiają sztukę mimetyzmu, marnują czas. Ludzie chodzą na ich filmy po to, aby udowodnić sobie, że jeszcze istnieją, chcą potwierdzić swoją tożsamość. Popatrz - mówią - ta aktorka trzyma tak samo filiżankę jak moja ciotka. Albo: wszyscy płakaliśmy na pogrzebie wujka Freda, jak oni w tym filmie. Moim zdaniem to za mało. Sztuka musi odkrywać nowe terytoria; powinna wyrażać nasze marzenia; umożliwiać podróż do miejsc, do których nie mamy dostępu. Tak jak to się dzieje za sprawą Szekspira.

Gdzie przebiega granica między oryginałem a falsyfikatem?

Mówienie o tym tu, w Warszawie, mieście, które jest w stu procentach sztucznym tworem, może być nie na miejscu. To zresztą jest bardzo ciekawe zagadnienie. Jeśli wiemy, że Warszawa została zrekonstruowana po drugiej wojnie światowej, nic nas specjalnie nie zaskakuje. Ale kiedy o tym zapominamy, zadziwia nas jej piękno. Będąc ostatnio w Rzymie, obejrzałem na wzgórzu kapitolinińskim liczący dwa tysiące lat pomnik Marka Aureliusza. Nie wiedziałem, że niedawno tę figurę zabrano do remontu. Ale oryginał nigdy tam nie powrócił. Jego miejsce zajęła kopia. Posągi czterech jeźdźców Apokalipsy z placu świętego Marka w Wenecji też są falsyfikatami. Tak jest na całym świecie. Wiemy, że istnieją trzy doskonałe kopie Mony Lisy. Która jest prawdziwa: ta w Luwrze, w Tokio, czy ta zamknięta w podziemiach jakiegoś banku? Wszystko zależy od tego, czy, jak mawiają rzymscy katolicy, masz wiarę.

Wiara nie jest odpowiedzią na relatywizm. Czy naprawdę nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć, co jest prawdą, a co fałszem?

Chodzimy po bardzo niepewnym gruncie. Dam panu przykład. Niedawno obchodziliśmy jubileusz 2000-lecia narodzin Chrystusa. Ale wszyscy dobrze poinformowani teologowie utrzymują, że Jezus przyszedł na świat w roku 86. Wierzenia powstają ze względu na okoliczności. Jeśli nasze potrzeby się zmieniają, następują w nich zmiany. Katolicyzm odnosił przez tyle lat sukcesy, ponieważ miał łatwość dostosowywania się do sytuacji.

Ale istnieją jakieś fakty, co do których nie można mieć wątpliwości?

Jestem neodarwinistą. Wierzę w świat materialny, co nie znaczy, że jestem materialistą. Staram się patrzeć na rzeczywistość trzeźwo, bez idealizowania. Ostatnio oglądałem mnóstwo średniowiecznych obrazów przedstawiających postać Chrystusa. Malarze północnoeuropejscy byli zafascynowani tajemnicą ciała Chrystusa. Najczęściej Jezus pojawia się na ich obrazach jako niemowlę z wyeksponowanymi genitaliami. Podkreślano w ten sposób człowieczeństwo Boga. Albo, chcąc pokazać śmierć Boga-człowieka, przedstawiano go jako umierającego mężczyznę na krzyżu. Mamy więc dwa wielkie tematy tej sztuki: narodziny i śmierć Boga. Jeśli ja miałbym nakręcić film o Chrystusie, skupiłbym się na ziemskim aspekcie jego istnienia. Chrystus przyszedł na świat jako człowiek. I umarł jak każdy z nas. Jego ciało rozsypało się. Kości zwapniały, stały się budulcem innych form życia. Reszta to cudowna mitologia, piękny naddatek.

Ciała wielkich przywódców religijnych mumifikowano. Jeśli, jak Pan twierdzi, Chrystus nie zmartwychwstał, dlaczego nie otoczono kultem jego szczątków?

W różnych miejscach na świecie można dziś zobaczyć dwadzieścia sześć zachowanych napletków Chrystusa. Istnieje mnóstwo kawałków drewna, które posłużyło jako krzyż. Można by z nich wybudować katedrę większą od arki Noego. Chciałbym zorganizować kiedyś wystawę wszystkich relikwii. Nie zmienia to jednak faktu, że są to wyłącznie wytwory ludzkiej wyobraźni.

Czy dekalog jest również sprawą subiektywną?

W długiej historii katolicyzmu i judaizmu znajdziemy wystarczające przykłady na to, jak łamaliśmy dziesięcioro przykazań. Wszystkie koncepcje starające się narzucić człowiekowi jakiś wzorzec postępowania są efemeryczne i nie stanowią odpowiedzi na ludzkie wyzwania. Właściwie istnieje jedno jedyne przykazanie, które ma sens: nie zabijaj. Reszta to przestarzałe nakazy, które nie są przez nikogo przestrzegane.

Jedyną wartością porządkującą świat są arcydzieła sztuki?

Jeszcze do niedawna tak myślałem. Teraz nawet w tym względzie nie mam pewności. Czy wywyższanie sztuki ponad inne dziedziny nie jest przejawem arogancji człowieka? Artysci nie są przecież świętymi, mają swoje wady. Ich życie stanowi zaprzeczenie idealizmu, o którym mówią w swoich dziełach.

Wie pan doskonale, jak bardzo uwielbiam europejskie malarstwo. Ale im dłużej mu się przyglądam, tym bardziej wydaje mi się ono jałowe, nieadekwatne do współczesności. Niech pan spojrzy na renesansowych iluzjonistów. Kto dziś potrafi wykorzystać ich doświadczenie? Istnieje tyle sposobów uprawiania sztuki. Dlaczego nie osiąga się efektów na miarę tamtych czasów?

Im jestem starszy, tym więcej we mnie goryczy. Chwilami wydaje mi się, że jestem w panice. Mam coraz mniej czasu, aby uporządkować swój świat i to, co mnie najbardziej obchodzi. Jeżeli się odrzuci państwo, religię, psychoanalizę, jeśli się zrezygnuje z kina i ze sztuki, to co pozostanie? Przyroda. Czy na niej można polegać? Czy można się do niej odnieść? Wiem, że w pięknie natury tkwi źródło mojego zachwytu światem. Dziesięć lat temu kupiłem dom na wsi, nad rzeką Wyne, na pograniczu z Walią. Tam jest moja Arkadia. Krajobraz okolicy tworzą najpiękniejsze pejzaże angielskie. Jest on kwintesencją brytyjskiego malarstwa - jeśli tak można powiedzieć. Tam jest miejsce dla mojej subiektywności i dla natchnień w działalności artystycznej.

Przyroda oprócz piękna niesie w sobie obraz śmierci i rozkładu.

To nieprawda. W naturze zostaje zachowana idealna równowaga między śmiercią i narodzinami. Człowiek nie jest jej w stanie osiągnąć ani w życiu, ani w sztuce. Cywilizacja, będąca naszą drugą naturą, oparta jest na nierówności. Rozmawiamy w hotelu Bristol. Obaj jesteśmy wykształconymi białymi Europejczykami o heteroseksualnej orientacji. Stanowimy elitę. Chciałbym, aby wszyscy, którzy nie są w tak uprzywilejowanej sytuacji jak my, mogli do nas dołączyć.

Gdzie się rodzi talent: w sercu czy w rozumie?

Ciekawy jest kierunek zmian linii talentu. W starożytności ludzie odpowiedzieliby panu, że w brzuchu. Chrześcijanie twierdzą, że w sercu. W XVIII wieku podniesiono poprzeczkę jeszcze wyżej, wskazując na głowę jako źródło talentu. Gdzie ono jest dziś? Nad nami? A jeśli chodzi o film. Kino, oczywiście, musi oddziaływać emocjonalnie. Dla mnie liczy się jednak intelektualne wyrafinowanie.

A co Pana wzrusza w kinie?

Nic. Właściwie nie chodzę do kina. Wzrusza mnie świat. Wzruszają stosunki międzyludzkie, największe dokonania cywilizacji.

A własne filmy?

W żadnym wypadku. Wymieniłbym je na ostatnim miejscu.

Często wywołują one negatywne reakcje publiczności i krytyków. Boli to Pana?

Nie, przeciwnie. Jestem do tego przyzwyczajony. Cieszę się, gdy reakcje są skrajne. Prowokacja musi wywoływać wstrząs, powinna silnie oddziaływać na wyobraźnię widzów. Wtedy jest skuteczna. Na zajmowanie się czymś, o czym następnego dnia wszyscy zapominają, szkoda czasu.

W 8 i pół kobiety ma prowokować rozbuchany erotyzm?

Dzisiaj nagość już nie drażni. Większość filmów mówi albo o seksie, albo o śmierci. Fakt, że *8 i pół kobiety* jest poświęcony męskim fantazjom seksualnym nie powinien więc specjalnie niepokoić. Choć może budzić sprzeciw.

Dlaczego?

Kobiety są tu tylko archetypami męskich marzeń. Są uległe. Reprezentują różne kultury, różne typy osobowości i temperamentów. Stanowią swoisty katalog męskich pragnień. Feministkom to się nie spodoba.

Fellini, któremu dedykuje Pan swój film, takich wizji nie traktował serio. Kobiety w jego filmach, nawet jeśli pojawiają się jako obiekty seksualnych marzeń mężczyzn, nie przypominają marionetek.

Słodkie życie i *Osiem i pół* powstały na początku lat sześćdziesiątych. Po tych filmach nikt już nie mógł powiedzieć, że mężczyźni kochają kobiety, że kobiety kochają dzieci, a dzieci kochają chomiki i na tym koniec; że od tego układu nie ma odwrotu. Fellini pierwszy zwrócił uwagę, jak bardzo zmieniły się współczesne obyczaje. A od tamtego czasu świat posunął się jeszcze do przodu. Na początku XXI wieku mamy na scenie antyfeministki, homoseksualistów, otwarcie mówi się o antykoncepcji, o AIDS i tak dalej.

Męskie marzenia pozostały jednak niezmiennie?

Seksualne fantazje mężczyzn mają długą tradycję. Proszę sobie przypomnieć operę Pucciniego *Madame Butterfly*, egzotyczne niewolnice z obrazów Delacroix, *Salambo* Flauberta, odaliski Matisse'a, wycieczki Hemingwaya i innych intelektualistów do Kairu i na Bliski Wschód. Ci ludzie poszukiwali podniecia seksualnych z dala od domu, w niezwykłej scenerii. Marzenie o słodkich, delikatnych i powolnych dziewczętach, które spełnią każde męskie pragnienie, jest mitem, w który nadal się wierzy. Ten fenomen trwa, czego dowodem jest Bangkok - stolica seksualnej turystyki. Inny archetyp męskiej wyobraźni to zakonnica, która zostaje zgwałcona. Sytuacja znana z obrazów Rembrandta, z książek Diderota i de Sade'a. Albo kobieta lubieżnie dosiadająca konia - fantazja opisana przez Gainsborough i Stubbsa. Także biedna służąca, pojawiająca się między innymi w dziełach Mozarta, Moliera, Buñuela. Młodzieńcy dorastający w arystokratycznych domach angielskich zawsze poznawali tajemnice seksu dzięki usługom pokojówek. To ogromny obszar fantazji seksualnych. Inny temat - kobieta w ciąży (kojarzony w mitologii z boginią płodności, matką Ziemią); zadziwiający symbol bezpiecznego seksu. Będąc ciężarną, nie może przecież drugi raz zająć w ciążę. Taka kobieta jest kwintesencją spokoju, radości i zmysłowości. Jednak najbardziej pożądanym obiektem męskiej wyobraźni jest prostytutka o złotym sercu. W tej materii kino dostarcza szczególnie wymownych przykładów: od Jane Fondy grającej w *Klute* po Julię Roberts w *Pretty Woman*. Ze scen mniej konwencjonalnych warto wymienić piękny obraz rozkoszy na łożu śmierci. Mężczyzna leży na kobiecie, przeżywa orgazm i umiera. To

wszystko są stereotypy, do których odwołuję się w *8 i pół kobiety*.

Lista fantazji erotycznych jest jednak dużo dłuższa. Wystarczy zajrzeć choćby do Freuda, by się przekonać, że właściwie nie ma ona końca.

Ma pan rację. Dlatego wprowadzam arbitralny porządek, numerując kolejne archetypy.

*Wróćmy do Pana filmu i do Felliniego. Jaki wpływ wywarł na Pana autor *Osiem i pół*?*

Miałem szczęście, bo oglądałem *Osiem i pół* ponad czterdzieści lat temu, gdy film miał swoją premierę. Zrobił na mnie wielkie wrażenie. Podobała mi się zwłaszcza jego barokowa forma. Chciałem kręcić podobne filmy. W kraju protestanckim, w którym strach przed świętokradztwem jest jeszcze silniejszy niż we Włoszech, bycie artystą prowokatorem nie jest łatwe. We Włoszech nikt się na Felliniego nie obrażał. A ja mam wśród rodzimych krytyków samych wrogów. *Osiem i pół* również dlatego, że po raz pierwszy zetknąłem się z filmem, który analizował szczegółowo proces twórczy. Znam wiele filmów o kręceniu filmów. Żaden jednak nie pokazywał mechanizmu powstawania dzieła od środka; żaden nie mówił tak wyraźnie o krystalizowaniu idei w głowie artysty. Fellini uświadomił mi także, jak mogę rozpoznać i wykorzystać w sztuce doświadczenia dnia codziennego.

Uważa go Pan za swojego mistrza?

Nie. Jego filmy, nawet te, które najbardziej podziwiam, jak *Casanova* czy *Gulietta i duchy*, wydają mi się zbyt impresyjne. Będąc analitykiem, zwracam uwagę przede wszystkim na konstrukcję, na formę dzieła. Przeszkadza mi również sentymentalizm Felliniego. Wiele jego filmów jest przegadanych i nudnych.

*Zrobił Pan *8 i pół kobiety*, by dać upust swoim obsesjom erotycznym?*

Raczej z poczucia winy.

Co to znaczy?

Mówiłem już, że fundamentem kultury europejskiej jest poczucie winy. Na nim zbudowano całą naszą cywilizację. Wszystko, co robię, stąd się bierze.

*Nawet odwaga przedstawienia w *8 i pół kobiety* dziwnego, bo opartego na homoseksualnej więzi, układu między ojcem i synem?*

Istotnie. Tego rodzaju związek nie ma nawet swojej nazwy naukowej. Wszyscy wiemy, co się kryje pod hasłami: „kompleks Edypa” i „kompleks Elektry”. Natomiast erotyczne przyciąganie ojca i syna pozostaje nadal w sferze tabu. Pokazałem tę relację w kontekście terapeutycznym. Syn jest gotów uczynić wszystko, by złagodzić ból ojca po stracie żony. To jest dla niego swoista metoda pocieszenia. Napięcie zostaje rozładowane, kiedy jeden z nich mówi: „Cokolwiek byśmy uczynili, to i tak nie narodzi się z tego dziecko”. Unikam zresztą jakiegokolwiek sugestii fizycznego kontaktu między nimi. Dziwi pana to, co mówię? Niech pan będzie szczery: czy nigdy nie interesowało pana życie erotyczne pańskich rodziców?

Nie, nigdy.

Nigdy?! Według mnie ciekawość dotycząca zachowań seksualnych matki i ojca jest konieczna. Co prawda mam dwie córki, a nie syna, i nie wiem, co by on pomyślał na ten temat. Zakładam jednak, że przyznałby mi rację. W tej ciekawości wyraża się przecież chęć poznania siebie, pragnienie znalezienia odpowiedzi na pytanie, skąd się wziąłem. Zna pan mój wcześniejszy film *Zet i dwa zera*? O braciach bliźniakach. Zrobiłem go bo chciałem sprawdzić, jak się czuje człowiek, który całe życie stoi przed „lustrem”. W sensie materiału genetycznego brat bliźniak to przecież identyczny osobnik; rzeczywisty, powielony. Podobna myśl przyświecała mi podczas kręcenia *8 i pół kobiety*. Ojciec i syn porównują swoje ciała. Jestem przekonany, że silnie obecne w mężczyźnie poczucie braku, melancholii i frustracji bierze się właśnie z niemożności nawiązania ścisłego kontaktu z ojcem. Proszę mnie dobrze zrozumieć: nie mówię o seksualnej więzi, tylko o trwałym związku duchowym mężczyzn.

W Pana filmach takich właśnie związków, opartych na uczuciu i miłości, brakuje w relacjach męsko-damskich.

Jestem zagorzałym darwinistą. Uważam, że dla kobiet i mężczyzn najważniejsza jest prokreacja, czyli seks, a nie miłość. W naszej kulturze o miłości zaczęto mówić dopiero w epoce renesansu. W innych kulturach, historycznie rzecz biorąc, taki stan w ogóle nie był opisywany. Mówiąc cynicznie: miłość to skomplikowana strategia. Albo inaczej - cywilizowany sposób dążenia do kopulacji. Taka sztuczka, żeby zaspokoić zmysły. Z mojego punktu widzenia fantazje erotyczne to także gra, której celem jest prokreacja. W filmie mówię o tym lekko, a nawet z odrobiną ironii.

Emocje to iluzja?

Koncepcje miłości zmieniają się co pewien czas. Trudno dopatrzeć się tu jakichś konsekwencji. Mam zdecydowany dystans do tych spraw. Nie ukrywam, że i do tworzonych przeze mnie postaci filmowych. Wyjątkiem są bohaterowie *8 i pół kobiety*. Zależy mi, żeby publiczność czuła do nich sympatię.

Będąc materialistą, a nawet cynikiem, wystrzega się Pan w swoich filmach dosadności i okrucieństwa. Pokazując seks, nie przekracza Pan granic przyzwoitości. Skoro nie uznaje Pan tradycyjnych świętości, co Pana przed tym powstrzymuje?

Nie chcę, żeby moja publiczność zamieniła się w podglądaczy. Nie robię filmów pornograficznych. Zostawiam wolną przestrzeń, żeby widzowie mogli zapełnić ją własnymi seksualnymi fantazjami.

Wspomniał Pan, że Fellini imponował Panu między innymi tym, że wykorzystywał własną biografię w swoich filmach. Do jakiego stopnia Pańską twórczość można nazwać autobiograficzną?

Wszystkie moje filmy są w pewnym sensie autobiografiami. Jeśli natomiast chodzi panu o mój stosunek do ojca, to pragnę pana uspokoić - nigdy z nim nie spałem. Zawsze pragnąłem, aby wytworzyła się między nami silniejsza więź. Żałuję, że nie byłem gotów słuchać go, kiedy żył. Umarł, zanim stałem się dorosłym człowiekiem. Nie było więc dialogu między nami. Ojciec jest pierwowzorem takich postaci w moich filmach, jak Gambon z *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka* czy Dennehy z *Brzucha architekta*. Stawiam go w złym świetle. Odzwierciedla to być może dojmujące poczucie straty, jakie odczuwam do dziś z powodu jego śmierci.

Wspólną cechą Pana niektórych filmów, mam na myśli 8 i pół kobiety, Pillow Book i Dzieciątko z Mâcon, jest fascynacja kulturą Dalekiego Wschodu. Mógłby Pan wyjaśnić, co tak bardzo Pana w niej pociąga?

Jestem z wykształcenia malarzem. Po raz pierwszy zetknąłem się ze sztuką Wschodu na studiach. Analizując obrazy, na przykład Toulouse-Lautreca, Degasa, Moneta czy van Gogha, doszedłem do wniosku, że swój oryginalny kształt zawdzięczają one wpływom Orientu. To mnie zastanowiło. Zacząłem się doszukiwać wschodnich inspiracji u Vermeera. Tajemniczy styl jego malarstwa da się, moim zdaniem, wytłumaczyć tylko silną fascynacją azjatycką sztuką. Wtedy w Europie nikt tak nie malował. Poznając sztukę chińską i japońską,

rozsmakowałem się w ich kulturze. Przeczytałem sporo książek, również historycznych. Zdziwiło mnie, że moje wczesne filmy największy sukces odniosły właśnie w Azji. To paradoks, bowiem uchodzą one za wyrafinowane i trudno dostępne nawet dla wykształconego Europejczyka, świetnie radzącego sobie z wyłapywaniem subtelnych aluzji. Nie wiem, na czym to polega. Tak samo nie umiem wytłumaczyć szczególnego zainteresowania Japończyków dziełami Masaccia, Vermeera i Veronesego - a więc artystów dla mnie ważnych. Pytałem o to moją przyjaciółkę Emi Wadę. To jedyna Japonka, która zdobyła Oscara (za kostiumy do filmu Kurosawy *Ran*). Bezskutecznie. Przekonała mnie tylko, że powinienem kręcić filmy w Azji.

Efektem fascynacji kulturą Dalekiego Wschodu wydaje mi się stale rosnące w Pana filmach zainteresowanie ludzkim ciałem.

Nie tylko ja interesuję się ludzką anatomią. Ciało to uniwersalny język, za pomocą którego możemy się porozumiewać pod każdą szerokością geograficzną. Seks, zdrowie, śmierć to zjawiska, które obchodzą wszystkich. Ludzką wspólnotę określa fizyczność. Legendy zaś, systemy filozoficzne i polityczne zmieniają się w miarę upływu czasu. A ciało trwa. Bez końca.

W poprzednich Pana filmach muzyka współtworzyła dramaturgię filmu. Była składnikiem nie mniej istotnym niż obraz. W 8 i pół kobiety pełni natomiast rolę marginalną. Dlaczego?

Postanowiłem wrócić do klasycznej koncepcji kina, opartej na dialogach. Język angielski jest niezwykle finezyjny. Zabawy słowne odbywają się w nim na kilku poziomach jednocześnie. Nie chciałem, żeby muzyka w tym przeszkadzała. W filmie pojawia się też więcej zbliżeń, zdjęcia są bardziej statyczne. Wszystko dlatego, że zająłem się innym tematem.

Multimedialny projekt Walizki Tulse'a Lupera, nad którym pracował Pan kilka lat, składa się z siedmiogodzinnego filmu fabularnego, serialu telewizyjnego, encyklopedycznych materiałów rozpowszechnianych na DVD, spektakli teatralnych oraz książek. Kto, lub co, jest bohaterem tego eksperymentu?

To osobliwa wersja przygód Dyla Sowizdrzała, osadzonych w realiach ubiegłego stulecia. Narratorem jest Tulse Luper - fikcyjna postać pisarza i wizjonera, który znaczną część życia przesiedział w więzieniu. Po raz pierwszy ląduje za kratkami jako dziesięcioletni

chłopak w Walii Południowej pod koniec lat dwudziestych. Zostaje zamknięty na trzy godziny za to, że przeskakiwał mur odgradzający dom jego rodziców od sąsiednich gospodarstw. Dwanaście lat później jest aresztowany w Moab w stanie Utah, kiedy wraz z przyjacielem odkrywa na pustyni tajemniczą wioskę mormonów. Oficjalnym powodem jego zamknięcia jest niemieckie pochodzenie pewnej rodziny, która utrzymuje z nim kontakt i fascynuje się jego ideami. W trzecim epizodzie Tulse Luper trafia do więzienia w Antwerpii, gdzie dopadają go belgijscy faszyci i oskarżają o szpiegostwo. Potem znajduje się w zamku w Vaux, gdzie niemieccy generałowie realizują swoje chore fantazje, tworząc coś na kształt doskonałej kliniki aryjskiej. Epizodów jest kilkanaście, obejmują w sumie sześćdziesiąt lat dwudziestowiecznej historii.

Jaki morał wynika z tej opowieści o minionej epoce?

Że nie ma czegoś takiego jak historia. Są tylko historycy, którzy zajmują się interpretowaniem tego, co się przydarzyło w życiu.

Dlaczego chce Pan o tym opowiedzieć na tak wielu różnych nośnikach?

Technologia kręcenia filmu narzuca reżyserowi pewne ograniczenia. Bezkrytyczne ich akceptowanie prowadzi do archaicznego sposobu myślenia, z którym mój projekt nie ma nic wspólnego. Nieme komedie Chaplina trwały nie dłużej niż kilkanaście minut, bo na tyle pozwalała rolka, na którą nagrywano film. Większość późniejszych dzieł składa się z dwóch szpul, co daje około dziewięćdziesięciu minut. Dziś standardem w kinie jest sto dwadzieścia minut. Oczywiście, są też wyjątki, niemniej tendencja do wydłużania czasu projekcji jest widoczna. Inną sztuczną barierą jest wielkość ekranu czy szerokość taśmy filmowej. Kiedyś realizowano filmy na negatywie 16 mm, dziś wszyscy kręcą na kamerach cyfrowych i wyświetlają je na ścianach swoich mieszkań.

Pan jednak chce pokazywać swój film w kinach.

Nie chcąc skazywać nikogo na wielogodzinne siedzenie w multipleksie, musiałem wymyślić sprytny sposób dostosowania się do obowiązujących norm, które uważam za sztuczną barierę. Zgodziłem się na wyświetlanie *Walizek Tulse'a Lupera* w kilku częściach. Pierwsze, testowe projekcje odbyły się na różnych festiwalach, co nie znaczy - podkreślam - że moim zamierzeniem było stworzenie trylogii czy wieloodcinkowej sagi. Dziś moda na sekwencyjność jest zjawiskiem powszechnym, ludzie chcą, by to, co im się podobało, pojawiał się częściej, dlatego miesza się i wrzuca do jednego worka wszystko jak leci:

Batmana, sequele, trylogie, Bonda itd.

Żyjemy w świecie szybkich, krótkich informacji dziennikarskich. Nasz wiek jest wiekiem mediów i chaosu informacyjnego. Pańska twórczość odzwierciedla te zjawiska?

Walizki Tulse'a Lupera to dzieło głęboko autorefleksyjne. W istocie rzeczą jest przedsięwzięciem wyznaczającym nowy kanon, pokazującym, w jaki sposób należy dzisiaj robić kino. Jego tematem jest przedstawianie i definiowanie. Mógłbym je nazwać „Umarło kino, niech żyje kino”.

Czy przy tak skomplikowanej, wielowymiarowej strukturze możliwe jest do pomyślenia jedno zakończenie?

Cały ten projekt złożony jest z epizodów. Można je wyjmować, dowolnie przekładać, lecz i tak pozostanie ono na swój sposób kompletne. Niektórzy porównują *Walizki Tulse'a Lupera* do kina drogi albo, szukając analogii literackich, do przygód Don Kichota. Dla mnie idealnym punktem odniesienia jest niedokończona powieść Laurence'a Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*. To przeplatana licznymi dygresjami i wątkami pobocznymi opowieść o losie człowieka, który bezustannie stawia sobie pytanie: „Czy pisarz ma być dla reguł, czy też reguły dla pisarza?”. Są w książce Sterne'a dialogi, opisy, fabuła, ale wszystko zostało skonstruowane inaczej, dowcipniej, ciekawiej, podobnie jak u innego klasyka - Rabelais'go. W kulturze europejskiej znajdziemy zresztą znacznie więcej takich szalonych, rewolucyjnych projektów, które zmieniły sposób myślenia o sztuce i o człowieku. W pewnym momencie bohater mojego filmu zaczyna się fascynować encyklopediami. Dowiadujemy się, że bardzo lubi Diderota, Johnsona (autora pierwszego słownika), Dantego - słowem: twórców, którzy chcieli opisać i umieścić cały świat w obrębie jednego dzieła. Widzimy go, jak sumiennie studiuje fragment *Boskiej Komedii*, mówiący o powiązaniach aniołów w niebie z kamieniami leżącymi na ziemi. Luper zgłębia też teorie Einsteina, który próbował znaleźć jedno wytłumaczenie dla różnych zjawisk w przyrodzie. Nie chcę, żeby zabrzmiało to arogancko, ale chyba wszyscy artyści zachowują się podobnie. Staramy się swoimi dziełami zrozumieć to, co jest niezrozumiałe. Współczesna nauka coraz częściej próbuje tłumaczyć świat za pomocą teorii chaosu. Odkrywa, że układy podlegające niezmiennym, ścisłym prawom nie zawsze działają w przewidywalny i regularny sposób. Do podobnych wniosków może prowadzić sztuka.

Sytuacja uwięzienia Pańskiego bohatera symbolizuje stan ograniczenia ludzkiego umysłu?

Tak, jesteśmy więźniami naszego czasu. Wszyscy jesteśmy więźniami naszych obsesji. Żyjąc w społeczeństwie, chętnie godzimy się na ograniczenie indywidualnej wolności. Lecz zanim się obejrzymy, już mamy kajdanki na rękach. Wtedy marzymy o znalezieniu klucza umożliwiającego ucieczkę. W pierwszych scenach filmu zakłady karne są przedstawione dosłownie. Widać ściany z czerwonej cegły, są strażnicy. W późniejszych częściach są to bardziej znaki i symbole, takie jak sala wykładowa, muzeum, walizka czy w finale upadający mur berliński.

Podtytuł Pańskiego filmu mówi o dziejach uranu. Co to znaczy?

Mam siedemdziesiąt lat. Trzy lata po moim przyjściu na świat zrzucono bombę atomową na Hiroszimę. Moje późniejsze wybory polityczne, decyzja o zostaniu artystą wynikały wprost z tamtej tragedii. Dlatego mówię, że jestem dzieckiem uranu. Gdybym urodził się teraz, moje niepokoje wiązałyby się pewnie z czymś innym, na przykład z AIDS, albo z groźbą zagłady ekologicznej. Natomiast dla mojego pokolenia to druga wojna światowa, zabójstwo Kennedy'ego oraz konflikt w Wietnamie pobudzały wyobraźnię i świadomość. Również na poziomie metaforycznym, jako wizja Armageddonu, czyli końca świata i samobójstwa rodzaju ludzkiego. Uran zaczęto wydobywać około 1928 roku. Wtedy właśnie rozpoczyna się akcja filmu. Złoża uranu odkryto na terenie Jeziora Słonego w Utah, blisko skupiska mormonów, wspólnoty religijnej założonej w 1830 roku przez syna farmera o nazwisku Smith. Według wierzeń mormonów, Bóg był zwykłym, śmiertelnym człowiekiem, który do stanu boskości doszedł dzięki studiowaniu praw kosmicznych. Zgodnie z prawem postępu ludzie mogą stać się również bogami. Dlatego część mormonów zajmowała się poszukiwaniem skarbów. Uran to właśnie ten skarb. Rok 1989, kiedy zburzono berliński mur, kończy pierwszy rozdział związków człowieka z uranem. I jest to zarazem koniec filmu.

W jaki sposób wyobraża Pan sobie funkcjonowanie tak złożonego dzieła. Z tego co wiem, film nie miał jeszcze oficjalnej premiery na świecie?

Obmyślałem ten projekt dziesięć lat. Kolejne pięć lat zajęło mi zbieranie pieniędzy. Dwa i pół roku trwał proces realizacji. To równie potężne dzieło jak ten Pałac Kultury za oknem. Moje magnum opus. W czerwcu 2005 roku w czterdziestu jeden krajach równocześnie rozpoczęła się jego prezentacja. Dwadzieścia kilka stacji telewizyjnych relacjonowało na żywo przebieg tego wydarzenia, na który złożyły się spektakle operowe, instalacja, wystawy, premierowe pokazy filmu. Nikt wcześniej nie odważył się na coś

podobnego. Pomysłem zainteresował się nawet Bill Gates. Microsoft wyprodukował tak zwany webler, czyli interaktywny krążek DVD, dzięki któremu projekt można obejrzeć w domu. Wszędzie, od Montrealu po Chicago, spotykam się z ogromnym uznaniem, zaciekawieniem, ale i wątpliwościami, czemu nie należy się dziwić. Wszystkie moje prace wywołują kontrowersje i irytują, bo przesuwają granice tego, czym jest kino.

Jak wyglądała dystrybucja filmu?

Plan jest taki, żeby w dwóch salach kinowych pokazywano obie jego części. Kto będzie chciał, obejrzy całość, kto nie wytrzyma, przyjdzie następnego dnia. Plan B dotyczy dystrybucji na DVD. To idealne medium do pięknego przedstawienia obrazów, których treścią są wiadomości encyklopedyczne.

Wierzy Pan w rozwój internetu i wieszczy koniec klasycznej formy filmowej. Rewolucja technologiczna wymusi zmiany w estetyce?

Wiem, że dla środowiska filmowego myślącego w sposób tradycyjny zabrzmiało to jak herezja, ale naprawdę uważam, że kino jest martwe. Ostatnie ciekawe rzeczy powstawały w latach siedemdziesiątych w Niemczech. Dziś robienie filmów to zajęcie nudne, skonwencjonalizowane, które nikogo poza ekipą nie obchodzi. Trzydziestego pierwszego września 1983 roku weszliśmy w nową erę. Tego dnia pojawiło się w sprzedaży urządzenie zwane pilotem, które radykalnie zmieniło percepcję widza. Skakanie po kanałach telewizyjnych to nie tylko zabawa, ale nowa jakość w odbiorze i w przyswajaniu informacji. Dlatego należy spojrzeć na kino z nowej perspektywy, którą otwierają nowoczesne technologie. Jakość obrazu osiągnięta na high definition jest wielokrotnie wyższa niż przy zastosowaniu zwykłej taśmy światłoczułej. Istnieją już narzędzia umożliwiające doskonale zsynchronizowaną rejestrację z dziewięciu kamer równocześnie. Jeszcze parę lat temu taki wyczyn byłby nie do pomyślenia. To jest wyzwanie, któremu należy sprostać. To jest kierunek, w którym trzeba podążać.

Powiedział Pan, że nie lubi tradycyjnej narracji w kinie, bo polega ona na bezmyślnej imitacji. Ekranowa nierzeczywistość próbuje uchodzić za kopię świata prawdziwego. Dlaczego woli Pan sztuczność, jak w teatrze, gdzie obowiązuje język formalny?

Bo jest to język bogatszy w znaczenia, intelektualnie pojemniejszy, ukształtowany na przestrzeni pięciu tysięcy lat. Nie interesuje mnie realizm ani naturalizm. W moich filmach stale podkreślam sztuczność sytuacji. W *Walizkach Tulse'a Lupera* Belgowie mówią po

rosyjsku, Ukraińcy po walijsku, pustynia w Kolorado wygląda jak komiksowy pejzaż w spaghetti westernie. Robię to celowo, żeby zwrócić uwagę na kontekst. Proszę pamiętać, że w poprzednich wiekach to malarstwo najbardziej inspirowało filozofów. Jeśli kino chce pełnić podobną funkcję, musi się zmienić.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Machinie” 96/9

Peter Greenaway (ur. 5 kwietnia 1942 r.) - brytyjski reżyser, pisarz, scenarzysta, malarz, autor librett, uznawany za jednego z najbardziej kontrowersyjnych postmodernistów kina. Studiował malarstwo w Walthamstow College of Art. Jego multimedialne ekspozycje wielokrotnie były prezentowane na weneckim Biennale. Interesują go głównie dwa tematy: seks i śmierć. Sławę ekscentryka erudyty zyskał debiutanckim *Kontraktem rysownika* z 1982 roku. A późniejsze jego prace, między innymi *Zet i dwa zera* (1985), *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (1990) czy zrealizowane w koprodukcji z Polską *Nightwatching* (2007), potwierdziły opinię eksperymentatora stale przekraczającego granice filmowego medium, fascynującego się zbrodnią, seksualnością i prowokacją. Na festiwalu w Cannes otrzymał nagrodę za artystyczny wkład w rozwój kina za *Wyliczankę*.

MICHAEL HANEKE



Urodzony w 1942 roku, obdarzony wybitną indywidualnością twórca *Białej wstążki* i *Miłości*, dwóch filmów, które w odstępie zaledwie trzech lat zdobyły Złotą Palmę w Cannes, coraz częściej bywa nazywany nowym Ingmarem Bergmanem. Z genialnym Szwedem łączy go przenikliwość spojrzenia na relacje międzyludzkie oraz bezkompromisowość w ich ukazywaniu. Tworzy kino intelektualne, chłodne, analityczne i silnie prowokujące. Świadomy artystycznych wyborów Austriak niespecjalnie też jest akceptowany w swojej ojczyźnie, podobnie jak twórca *Szeptów i krzyków*, którego Szwedzi długi czas nie lubili.

Z laboratoryjną precyzją drążąc ksenofobiczną wspólnotę przekonań swoich rodaków, Michael Haneke wpisuje się w tradycję sztuki demaskującej amnezję i zakłamanie społeczne. Porusza się w kręgu problemów rzadko analizowanych przez europejskich filmowców, takich jak ucieczka od odpowiedzialności elit politycznych (*Ukryte*), autorytaryzm patriarchalnej rodziny, trywializacja wartości, źródła przemocy czy narodziny neofaszyzmu (*Funny Games*). Jest zafascynowany operą (ma wykształcenie muzyczne) oraz antymieszczańską, pesymistyczną literaturą Paula Celana, Thomasa Bernharda, noblistki Elfriede Jelinek, której *Pianistkę* z powodzeniem przeniósł kilkanaście lat temu na ekran.

Wychował się w Wiener Neustadt w rodzinie artystów. Matka Beatrix von Degenschild była aktorką, ojciec Fritz Haneke aktorem i reżyserem teatralnym. Po tym jak nie udało mu się zostać aktorem i muzykiem, Michael studiował w Wiedniu filozofię,

psychologię i dramaturgię. Pod koniec lat sześćdziesiątych pracował jako krytyk filmowy, a później na osiemnaście lat związał się z niemiecką telewizją, dla której produkował, montował i realizował rozmaite programy. I właśnie skomercjalizowane media, manipulujące, rozpalające wyobraźnię obrazami wojen, gwałtów, tortur, fizycznej i psychicznej przemocy stały się tematem jego pierwszych fabuł.

W *Siódmym kontynencie* z 1989 roku przedstawia przeciętną austriacką rodzinę z przedmieścia pochłoniętą rutynowymi czynnościami w domowym zaciszu. Bohaterką jest mała dziewczynka przyglądająca się z rosnącą obojętnością dziwnym, autystycznym zachowaniom nauczycielki. Gdy wraca do domu, jest świadkiem niszczenia mebli i sprzętu domowego przez rodziców i zdychania hodowanych przez nią złotych rybek z rozbitego akwarium. Film kończy się niemożliwie długą sekwencją zbiorowego samobójstwa członków rodziny, umierających z pilotem w rękę przed telewizorem przy dźwiękach piosenki *The Power of Love*.

W *Benny's Video* nastolatek zabija w swoim pokoju koleżankę, a morderstwo nagrywa na wideo, żeby sprawdzić i zobaczyć, „jak to jest”. Z obawy o możliwość oskarżenia o zaniedbanie rodzicielskiej opieki rodzice postanawiają ukryć zbrodnię. Podczas gdy matka z synem spędza wakacje w Egipcie (oczywiście przed telewizorem), ojciec ćwiartuje i pozbywa się zwłok.

W *71 fragmentach chronologii przypadku* brakuje linearnie prowadzonej narracji. Eksperymentalna fabuła przeskakuje od jednej sytuacji do drugiej i dopiero ostatnie sekwencje składają tę mozaikę w całość. Student niezadowolony z lodowatej atmosfery panującej na uniwersytecie sięga po broń i zabija z zemsty przypadkowo spotkane osoby, które wcześniej oglądaliśmy na ekranie.

Wspomniane trzy filmy tworzą tak zwaną trylogię alienacji i zajmują się problemami braku komunikacji między bliskimi, zwłaszcza w rodzinie. Zbrodniom towarzyszy kryształowa cisza. Nikt nie okazuje współczucia, zrozumienia, chęci niesienia pomocy. Haneke dowodzi, że w zatęchłym, opartym na tyranii, burżuazyjnym społeczeństwie, w którym wszystko jest ukryte, jedynym sposobem wyrwania się spod jarzma fałszu i pozorów jest sadomasochizm. O tym opowiada między innymi *Pianistka*.

Najgłębszą wiwisekcję choroby niemieckiej duszy Haneke przeprowadził w *Białej wstążce*. Śledzi w niej patologiczne zachowania mieszkańców małej, protestanckiej osady gdzieś przy północno-wschodniej ścianie Niemiec na krótko przed zabójstwem arcyksięcia Franciszka Ferdynanda w Sarajewie. Pod powierzchnią dobrych manier, wypełniania obowiązków religijnych, wzorowej koegzystencji właścicieli majątku oraz najemnych

robotników rolnych toczy się okrutna gra. Ci, którzy mają władzę, są bestiami w ludzkiej skórze. Pastwią się psychicznie nad bezbronnymi, zwłaszcza dziećmi. Upokarzają je publicznie, molestują, biją, nawet potajemnie zabijają, tłumacząc to nieuleczalnymi chorobami. Relacje z dorosłymi wyglądają podobnie. Opierają się na podległości, wykorzystywaniu słabszego, zdradzie, zakłamaniu, nienawiści, wykańczaniu psychicznym, choć z zewnątrz wszystko wygląda bardzo elegancko, jak w sielance z belle époque. Najbardziej zdemoralizowani powołują się na ideał niewinności, którego symbolem jest tytułowa biała wstążka zakładana w nagrodę za dobre sprawowanie. Właśnie dzieci zmuszane do okazywania szacunku, chodzenia z ugiętym karkiem i wiary, że kara chłosty za najdrobniejsze nawet przewinienia jest jak najbardziej zasłużona, nie mogą znieść potworności i oszustw wychowawców, chcą przerwać makabryczną grę. Odpowiadają równie wyrachowanym okrucieństwem, skrywanym pod maską posłuszeństwa i nienaganych obyczajów.

Haneke - jeden z największych obrazoburców europejskiego kina - jak zwykle dyskretnie, beznamiętnym tonem ukazuje ludzkie piekło; konsekwencje ślepego podporządkowania autorytetom przypieczętowanego dewocją i kościelną hierarchią. Wszystkie jego filmy stawiają pytania o źródła przemocy. W chłodnej, epickiej jak dziewiętnastowieczna powieść *Białej wstążce* chodzi o odkrycie korzeni totalitaryzmu. Kino wielokrotnie próbowało mierzyć się z tym tematem, nigdy jednak nie sięgało aż tak daleko wstecz, aż do pokolenia ojców przyszłych faszystów, obnażając ich cuchnącą hipokryzję.

Z kolei *Miłość*, wyciszony, poruszający film o starości i umieraniu zmusza do stawiania pytań najtrudniejszych - o sens miłości w chwili największego cierpienia. Z wyjątkiem krótkiej sceny w filharmonii z pozoru tylko cieplejszy, przygnębiający, klaustrofobiczny dramat Hanekego rozgrywa się w jednym tylko wnętrzu - rozległym paryskim mieszkaniu emerytowanych nauczycieli gry na fortepianie. Bez komputera, telewizora, wśród niemodnych książek i wiekowych mebli ponad osiemdziesięcioletnie, oddane sobie małżeństwo zostaje poddane hiobowej próbie. Po wylewie częściowo sparaliżowana staruszka musi się przesiąść na wózek inwalidzki. Nawrót choroby drastycznie pogarsza jej stan. Tracąc stopniowo kontakt z otoczeniem, w przeblyskach świadomości powtarza monotonną, trudną do wytrzymania skargę: „boli”.

Film jest opowiadany z punktu widzenia męża, bezsilnego świadka jej odchodzenia, który musi stawić czoło własnej rozpacz, obojętności córki, nagłej samotności. Cierpliwie, do ostatnich chwil stara się pomagać. Sam ledwo utrzymujący się na nogach karmi żonę, ubiera, masuje odleżyny, zanoszą do łazienki. W tym filmie dotykającym sensu życia i

umierania nie ma Boga. Są tylko samotni, zdani wyłącznie na swoją łaskę (przywiązanie) bezsilni ludzie, którym odebrano właściwie ostatnią nadzieję. Oglądanie tej świeckiej pasji jest torturą. Bliskość śmierci czuje się w każdym ujęciu kamery. Inaczej niż Bergman w *Szeptach i krzykach* autor *Białej wstążki* odziera śmierć z patosu i tajemnicy, sprowadza ją do czysto fizjologicznego wymiaru, do utraty kontroli nad coraz mniej sprawnym ciałem i całkowitego zdania na łaskę innych.

Dwie godziny projekcji to opis powolnego konania i męczarni, którą chce się skrócić. Haneke stawia problem samobójstwa, eutanazji, ale zmienia akcenty, odwraca punkty widzenia. Nie pyta, czy wolno zabić, czy decydując się na odebranie sobie i komuś życia, popełnia się grzech. Tylko czy wolno to zrobić w imię miłości? Czy morderstwo może być najwyższym aktem miłosierdzia przywracającym człowiekowi godność i stanowić dopełnienie utraconej harmonii małżeńskiego szczęścia?

Główne role grają legendarni aktorzy, kojarzeni do dziś z romantyczną przygodą francuskiej Nowej Fali: Emmanuelle Riva - pamiętna heroina z dramatu Alaina Resnais'go *Hiroszima, moja miłość* i Jean-Louis Trintignant - bohater *I Bóg stworzył kobietę*. Oboje kilka lat temu pożegnali się z kinem, ale specjalnie dla tego filmu wrócili. Oglądanie ich mocno postarzałych twarzy, delikatnie nieporadnych ruchów, surowej czułości nadaje obrazowi szczególnego znaczenia. Pozwala kontemplować upływ czasu, zastanawiać się nad naturą kina.

„Życzę państwu niepokojącego wieczoru”, tak Haneke ma zwyczaj zapowiadać swoje filmy, gdy osobiście prezentuje je na scenie. Często się uśmiecha, wsłuchując uważnie w reakcje zaskoczonej publiczności. Jego ulubionym kolorem jest czarny. Trudno go przyłapać na noszeniu ubrania innej barwy. W rozmowie zachowuje dyskrecję, powściągliwość. Nie znosi tłumaczyć swoich filmów, często więc zbywa dociekliwe pytania wzruszeniem ramion. Wie, jak mocne robią one wrażenie i wyraźnie się ożywia, kiedy mu się o tym przypomina. Przekonałem się o tym dwukrotnie, mając okazję rozmawiać z nim po premierze *Białej wstążki* i *Miłości* w małym hotelowym pokoiku naprzeciwko canneńskiego Pałacu Festiwalowego.

Gwałciciel

Niewinność i cierpienie

Janusz Wróblewski: *Mówi się, że lubi Pan torturować widzów chłodnymi, beznamiętnymi obrazami codzienności, które skrywają wszelkie odmiany ekstremalnej*

patologii i zbrodni. Skąd w Panu te sadyistyczne skłonności?

Michael Haneke: Jeśli sadyzmem nazywa pan uczciwe portretowanie zachodnioeuropejskiego społeczeństwa, to bardzo proszę, może mnie pan nazywać sadystą.

W Benny's Video nastolatek z zamożnego domu w ohydny sposób zabija swoją koleżankę. W Siódmym kontynencie dobrze sytuowana rodzina popełnia zbiorowe samobójstwo. Funny Games zaś to prawdziwy festiwal wyrafinowanych tortur, jakim dwaj uprzejmi przybysze z sąsiedztwa poddają szczęśliwe mieszczańskie małżeństwo z dwójką dzieci. Bada Pan granice odporności widzów?

Funny Games to wyjątek w mojej twórczości. Został pomyślany jako prowokacja. Ale zgadzam się, moje filmy są niewygodne, bo niczego w sensie psychologicznym nie wyjaśniają, pozostawiając ocenę destrukcyjnych działań widzom. Rzeczywistość, w jakiej żyjemy, jest jeszcze bardziej drastyczna, chaotyczna, pozbawiona zasad i moralności. Sztuka musi te konflikty jakoś odzwierciedlać.

W Białej wstążce ukazuje Pan małe niemieckie miasteczko w przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej, w którym dochodzi do bestialskich aktów terroru. Sprawcy nie zostają wykryci. Gdy podejrzenie pada na trzynasto-, czternastoletnie dzieci, nikt nie chce w to uwierzyć. Dlaczego?

Pracowałem nad tym projektem ponad dziesięć lat. Chciałem przyjrzeć się zachowaniom grupy dzieci poddanych autorytarnemu wychowaniu. Z jednej strony wrażliwe, podatne na naukę młode umysły. Z drugiej zepsuty, zakłamany świat dorosłych, w którym deprawacja zostaje przykryta formą fałszywej pobożności i ogólnie respektowanych konwenansów.

Strach przed karą i ujawnieniem prawdy jest immanentną cechą tej rzeczywistości.

Każdej pozornie sprawnie zorganizowanej społeczności, działającej w stanie zagrożenia. Wszędzie tam, gdzie edukacja nie sprzyja rozwojowi indywidualnej wolności, gdzie się tępi spontaniczne przejawy myślenia i tłumi wyrażanie autentycznych emocji, rodzą się demony. Posłużyłem się przykładem niemieckiego faszystów. Ale równie dobrze można powiedzieć, że to obraz narodzin mentalnego terroru - obojętnie: prawicowego, lewicowego, religijnego czy politycznego. Chodzi o mechanizm.

W Białej wstążce ten mechanizm wcale nie jest taki oczywisty. Nie można być pewnym, jakie emocje kierują dziećmi.

Nie chcę wszystkiego zwać na surowe protestanckie wychowanie. Nie wierzę też w przyrodzoną niewinność dzieci. Szczerze mówiąc, serio myślący człowiek nie powinien ulegać złudzeniu, że dzieci to anioły. Wystarczy zobaczyć, co wyprawiają, jak się zabawiają z rówieśnikami, ile w tym złości, pragnienia dominacji. Rodzice widzą dzieci w świetle swoich marzeń. Nie chcą znać prawdy, która jest gorzka.

Pan to podkreśla chłodną, zdystansowaną narracją, zmuszającą do zmiany optyki. Widz ma sobie uświadomić swoje własne stanowisko wobec zła, przemocy i jej przedstawiania.

Wydaje mi się, że trzeba to odróżniać. Jak postrzegamy świat? Chaotycznie, częściowo, usurpując sobie prawo do wszechwiedzy, podczas gdy niewiele w istocie rozumiemy. Spotykamy kogoś i wiemy o człowieku tyle, ile on nam o sobie opowie. Ja to nazywam antypsychologizmem. Wszystkie moje filmy o tym mówią.

Niektórych ludzi poznajemy jednak trochę głębiej. A Pan udowadnia, jak bardzo złudna jest to pewność.

Trudno być szczerym w stosunku do samego siebie, a co dopiero otworzyć się na drugą osobę. Większość ludzi jest tchórzliwa i wygodnicka. Na altruizm, na uprzejmość stać nas dopiero wtedy, gdy mocno zabarykadujemy się we własnym domu.

Poczucie winy może pomóc w zrozumieniu siebie?

Wierzę, że istnieje coś takiego jak emocjonalna pamięć wyrządzanych krzywd lub złych uczynków, które tak chętnie i skutecznie wypieramy ze świadomości. Wystarczy poczuć smak Proustowskiej magdalenki, by w jednej chwili przykre wspomnienia do nas wróciły. Zostałem wychowany w tradycji judeochrześcijańskiej. Kwestia winy stanowi jeden z filarów mojego światopoglądu. Wciąż się zastanawiam nad jej złowrogim i dobroczynnym działaniem.

A na czym polega wina rodziców, którzy wychowali pokolenie nazistowskich zbrodniarzy?

Na absolutyzacji wartości, które starają się wpoić swoim dzieciom. Nic w ich życiu nie liczy się bardziej niż przestrzeganie czystości zasad. Miłość, cierpienie, ból, wstyd najbliższych poświęcają na ołtarzu abstrakcyjnych, religijnych cnót. Dyscyplinując i ucząc

ślepego posłuszeństwa, wychowują przyszłych fanatyków totalitarnych ideologii.

Pierwotnie Biała wstążka miała się nazywać „Sprawiedliwa ręka Boża”. Dlaczego Pan zmienił tytuł?

Aby uniknąć dosłowności. W rodzinach protestanckich dzieci były uczone pokornego wykonywania poleceń wychowawców, a nie wiary w miłosiernego Boga. Miały podporządkowywać się surowej woli autorytetów, nawet jeśli ich nie rozumiały i nie szanowały. Musiały przejmować obłudny model życia swoich rodziców, chociaż w niego nie wierzyły, bo czuły i miały na to dowody, że nie gwarantuje szczęścia ani przyjemności.

Co jeszcze jest przyczyną ich cierpienia?

Wina z reguły nie bywa jednoznaczna.

Można czuć się niewinnym i być złym?

Każdy obiera sobie jakąś strategię obrony. Szuka usprawiedliwienia przed samym sobą. Próbuje złagodzić lub wyeliminować wyrzuty sumienia. O tym jest *Ukryte*. Aby zapomnieć o wyrządzonej krzywdzie arabskiemu dziecku, grany przez Daniela Auteuila dziennikarz telewizyjny regularnie łyka tabletki nasenne. Niezręczność tej sytuacji wydała mi się fascynująca.

Po premierze tego filmu napisano, że przewidział Pan wybuch niezadowolenia w podparyskich dzielnicach, które protestowały przeciwko rasizmowi i wykluczeniu mniejszości etnicznych.

Nie rozumiem takich komentarzy. Przecież problem dziedzictwa kolonializmu jest znany od dawna. Tylko politycy nie mają pomysłu, jak go rozwiązać. Tak samo byłem zdumiony, gdy po jedenastym września ludzie zaczęli mówić, że nagle znaleźliśmy się w kompletnie innym świecie. Musieli być strasznie naiwni, bo przecież świat przed atakiem na Amerykę i potem wcale się nie zmienił.

Ale ludzka świadomość i warunki bezpieczeństwa tak.

Nie na tyle jednak, by mówić o poważnych zmianach. Było natomiast chowanie głowy w piasek i powrót do totalitarnych nawyków.

Jaką rolę odgrywają w tym media?

Ważną. Z wyjątkiem tego, czego sami bezpośrednio doświadczyliśmy, o reszcie dowiadujemy się głównie za pośrednictwem telewizji. Przypomina to zabawę w głuchy telefon. Ktoś szepcze na ucho jakąś informację, następnie przekazuje ją dalej - i tak od jednej osoby do drugiej, w końcu dociera ona do nas. Dla mnie jako artysty poznawanie świata z drugiej ręki, na podstawie niepewnych źródeł, wydaje się znakiem rozpoznawczym ponowoczesnej sztuki. Nie przypadkiem z końcem drugiej wojny światowej, gdy nastąpił rozkwit mediów elektronicznych, ogłoszono koniec klasycznej narracji.

Brak zaufania do obrazów pojawia się jako temat Funny Games. W filmie Ukryte również zaciera Pan granice między rzeczywistością a światem zarejestrowanym na taśmie filmowej. Czemu ta prowokacja ma służyć?

Współczesna kultura usypia. Jest manipulacją. Służy tworzeniu fikcyjnych bytów, sztucznych wrażeń. Ucieka od realności, neguje ją. Wiemy przecież, że zabijanie nie wygląda tak jak w horrorach. Że śmierć nie jest tak zabawna jak u Tarantino. Oglądając filmy, często jednak zapominamy o tym i...

A Pan, torturując widzów, chce im przypomnieć, jak jest naprawdę.

Tak. Wielu widzów nie wytrzymuje napięcia podczas oglądania *Funny Games*. Nawet Wim Wenders nie był w stanie na nim wysiedzieć. Czują się oszukani, bo popsulem im zabawę. Konsumenci przemocy przeżywają szok, że tortury mogą nie wyglądać na tyle atrakcyjnie, jak sobie wyobrażali.

W jednym z wywiadów powiedział Pan, że ten film miał zadziałać jak siarczysty policzek wymierzony w mieszczańskie przyzwyczajenia. Nie wydaje się Panu, że publiczność wolalaby wyjść z kina pocieszona?

Sztuka nie jest od tego, aby pocieszać. Nawet greckie tragedie działały jako swego rodzaju gwałt na widzach. Pytanie nie brzmi, czy warto, tylko w jakim celu próbuje się potrzęsnać widzem. Ja to robię, by wymusić reakcję, sprowokować do samodzielnego myślenia. Żeby uświadomić rolę, jaką widz odgrywa w medialnym spektaklu.

Uważa się Pana za jednego z największych intelektualistów europejskiego kina, przeciwnika hollywoodzkiego mainstreamu. A jednak zgodził się Pan nakręcić amerykański remake Funny Games z gwiazdorską obsadą. Właściwie dlaczego?

Z prostej przyczyny. Na rynkach anglosaskich film w niemieckiej wersji językowej

poniósł porażkę. Więc kiedy zaproponowano mi zrobienie remake'u, potraktowałem to jako okazję, by w jaskini lwa zagrać mu na nosie. Film miał premierę w Nowym Jorku. Krytyka spodziewała się jednak, że zobaczy całkiem inny film. A zobaczyła dokładną, ujęcie po ujęciu, kopię oryginału. Dlatego nie była dla mnie zbyt łaskawa.

Nie męczyło Pana robienie drugi raz tego samego?

Gdyby można było zrobić to inaczej, na pewno bym spróbował.

Wróćmy jeszcze do Białej wstążki, a właściwie do złego dzieciństwa, o którym bardzo często opowiada Pan w swojej twórczości. Do jakiego stopnia te szokujące opisy stanowią odreagowanie Pańskich doświadczeń?

Niektórzy krytycy próbują dokonywać takiej psychoanalizy. Ale muszę pana rozczarować. Miałem całkiem normalne, w miarę szczęśliwe dzieciństwo. Z wyjątkiem odejścia ojca, który związał się z inną kobietą, zanim skończyłem trzy lata, nie było większych problemów. Utrzymywaliśmy ze sobą kontakt. Opiekowały się mną na zmianę kobiety: matka, babka i ciotka. Nikt mi krzywdy nie wyrządził.

Miłość to kameralna historia starszego mężczyzny, który troskliwie opiekuje się sparaliżowaną po wylewie żoną. Dlaczego po serii filmów o przemocy zdecydował się Pan opowiedzieć o miłości?

Miłość nie jest jedynym tematem tego filmu. Najważniejsze są w nim uczucia. To bardzo osobista wypowiedź. Nie dotyczy wyłącznie osób starych, nad którymi wisi groźba nieuleczalnej choroby. Opowiadam o dość powszechnym doświadczeniu zegnania się z życiem i niepoddawaniu się bezsilności.

Czym jest miłość?

Moja prywatna opinia na ten temat się nie liczy. A jeśli pan pyta, w jaki sposób miłość została przedstawiona w filmie, zależałoby mi, żeby widzowie ocenili to sami.

Opinia twórcy może im w tym pomóc.

Nie lubię interpretować swoich filmów, które są swego rodzaju zaproszeniami. Publiczność powinna je przyjąć lub nie i pomyśleć, co zechce. Jeśli artysta zacznie wyjaśniać, o co mu chodziło, ludzie dostrzegą tylko to, co się im zasugeruje. To samo dotyczy procesu twórczego. Z chwilą gdy nazwę jednoznacznie temat, szybko przestaje mnie intrygować.

Oczywistymi sprawami nie warto się zajmować. Miłość, o którą pan pyta, objawia się na milion sposobów. Gdybym wymienił tylko jeden jej aspekt, zredukowałbym wszystkie pozostałe.

Pan nigdy na własny użytek nie określa precyzyjnie tematu filmu?

Inspiracja nie wynika z jednej myśli. Przed nakręceniem *Białej wstążki* nie miałem pojęcia, że zrobię film o skutkach opresyjnego wychowania i źródłach faszyzmu. Pomysł dotyczył historii chóru dziecięcego na północy Europy. Impulsem do nakręcenia *Miłości* stało się pytanie, jak pogodzić się z odchodzeniem osób, które kochamy najbardziej, co wydaje się najgorszym doświadczeniem, jakie może się w ogóle przytrafić. To mnie najbardziej interesowało. Każdy człowiek przez to kiedyś przechodzi, przeżywając utratę dziecka czy rodziców. Mam siedemdziesiąt lat i z racji podeszłego wieku stykam się ze śmiercią bliskich mi osób coraz częściej. Jedno z takich bolesnych doświadczeń w mojej rodzinie opisałem w filmie.

Zdumiewa czułość, jaką w obliczu śmiertelnej choroby okazuje sobie stare małżeństwo. Nawet gdy sytuacja wydaje się krytyczna i beznadziejna, zmagając się z niemocą, bohaterowie grani przez Jean-Louisa Trintignanta i Emmanuelle Rivę nie tracą godności.

Godność wyznacza kierunek działania człowieka. Poddać się czy podjąć heroiczną walkę, która i tak jest z góry skazana na porażkę? Takie jest mniej więcej nasze przeznaczenie. Jak ja bym się zachował na ich miejscu? Czy zgodziłbym się skrócić mękę ukochanej osoby? Nie wiem. Ważne, że każdy, kto obejrzy mój film, zada sobie podobne pytania.

Miłość nie stoi w sprzeczności z eutanazją?

Miłość ujawnia się w działaniu.

Nieuchronna bliskość śmierci rodzi strach i zmusza do zastanowienia, co dalej z istnieniem, Bogiem, zbawieniem. Dlaczego w Pana filmie nikt się nie modli, nie stawia pytań natury religijnej?

Wiedzieć, że śmierć jest nieunikniona to jedno. Ale zaakceptować ją to już coś zupełnie innego. W scenie koncertu fortepianowego, gdy małżeństwo odwiedza ich dawny uczeń, gra on preludium chorału Jana Sebastiana Bacha *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*. Przerwywają słuchanie w momencie, gdy mają paść słowa „Potrzebuję Ciebie, Panie Jezu

Chryste”.

Dlaczego właśnie wtedy?

Dlaczego? (śmiech) Niech pan spyta o to bohaterów.

Pytam reżysera.

Najważniejszych dylematów istnienia rozum ludzki nie potrafi rozstrzygnąć. Więc może lepiej zawiesić pewne pytania?

Podobnie jak w Pianistce bohaterami Miłości są muzycy. Ścieżka dźwiękowa składa się jednak głównie z ciszy, dlaczego?

Uwielbiam muzykę. Mój dziadek, kompozytor i dyrygent, nauczył mnie słuchać i wprowadził w ten świat. Może dlatego buntuję się przeciwko prymitywnemu sposobowi wykorzystywania muzyki w kinie. Nie chcę, aby pełniła rolę emocjonalnej smyczy na widza, by sztucznie pompowała napięcie czy narzucała cokolwiek.

Film bez muzyki ogląda się lepiej?

Dobry film jest skonstruowany jak utwór muzyczny. Działa na zmysły i musi mieć wewnętrzny rytm, bez którego nawet najlepsza historia będzie się rozlać, nie przekona. Nie sposób nikogo tego nauczyć. Albo ma się słuch, albo nie i pewnych dźwięków się nie wychwyci. Mój dziadek, słysząc fałszywą nutę, dostawał gorączki. Fizycznie nie mógł tego znieść. Ja jestem podobnie wyczulony na grę aktorów. Natychmiast wyłapuję niewłaściwy gest, nie akceptuję udawania. Dlatego niektórzy aktorzy nigdy u mnie nie zagrają. Jak się weźmie nieznaną książkę do ręki, to też po przeczytaniu kilku akapitów już wiadomo, czy chce się ją poznać, czy ona wciąga. Wszystko zależy od rytmu. Tomasz Mann pisał długimi skomplikowanymi frazami, w których jest tyle elegancji, że od razu ma się ochotę je zgłębiać. Czasami trzeba wrócić do początku zdania, mimo to nie traci się przyjemności czytania. Tak samo jest z kinem.

Życie starych ludzi toczy się w jednym wnętrzu, za zamkniętymi drzwiami, jak w teatrze. Nie mają problemów finansowych, stać ich na lekarstwa, wynajęcie opiekunki, nie muszą się martwić o podstawowe potrzeby. Nie uważa Pan, że to upraszcza nieco sytuację, skraca trochę perspektywę?

Nie pokazuję też leczenia szpitalnego, spacerów, wizyt lekarskich i innych

rutynowych czynności. *Miłość* nie jest dramatem społecznym, jakich powstaje ostatnio wiele, głównie w telewizji. Prawdziwy, uniwersalny dramat tego nie potrzebuje. Skupiam się wyłącznie na relacjach małżeńskich, na obserwacji zachowań coraz bardziej bezsilnych istot. Te zachowania są jednakowe zarówno w środowisku mieszczańskim, które pokazuję i znam najlepiej, bo sam z niego pochodzę, jak i u biedaków.

Wrażenie intymności, jakie udało się Panu osiągnąć, jest zupełnie niezwykle. To zasługa wrodzonego wyczulenia na grę aktorów?

Scenariusz *Miłości* napisałem specjalnie dla Jean-Louisa Trintignanta. Zawsze go podziwiałem, problem polegał na tym, że on oficjalnie wycofał się z zawodu i od czternastu lat już nigdzie nie występuje publicznie. Nie chodzi nawet do kina, nie wiedział też, kim jestem. Dopiero znajomy reżyser nakłonił go, by przeczytał tekst i obejrzał *Białą wstążkę*. Wtedy się zgodził. Z Emmanuelle Rivą było inaczej, pamiętałem ją oczywiście z *Hiroszima, moja miłość* Alaina Resnais'go, ale później straciłem ją z oczu, nie wiedziałem, co robi, czy nadal gra. Organizując casting, szukałem francuskojęzycznej aktorki. Zgłosiło się wiele kobiet, ona okazała się bezkonkurencyjna.

Pańscy rodzice też byli aktorami. Film jest o nich?

Nie. Natomiast rzeczywiście tak wyglądał dom moich rodziców w Wiedniu. To, co widzimy na ekranie, jest właściwie dokładnym odwzorowaniem przestrzeni, w której żyli. Znam ją bardzo dobrze, dlatego mogłem nie tylko wiarygodnie odtworzyć układ mebli i przedmiotów (z uwzględnieniem francuskich realiów, bo akcja została przeniesiona do Paryża), ale i łatwiej wyobrazić sobie konkretne w niej działania.

Od pierwszej sceny wiadomo, jak to się skończy. Nie obawiał się Pan, że zainteresowanie widzów szybko osłabnie?

Jeśli zakończenie jest znane i wiadomo, że happy endu nie będzie, zaczyna się liczyć co innego. Na przykład szczerść, z jaką pokazuję zmagania z chorobą. To ważne. W dzisiejszych czasach poważna sztuka powinna ujawniać wszystko, co zostaje wstydliwie zamiecione pod dywan.

*Miłość, a także inne Pana filmy ogląda się z rosnącym poczuciem ogromnego dyskomfortu psychicznego. Reakcją na *Funny Games* było pragnienie, by jak najszybciej tortura się skończyła, tu jest podobnie.*

Kontakt ze sztuką współczesną nie polega na czerpaniu z niej przyjemności. Specjalizuje się w tym popkultura, oferująca łatwe pocieszenie. Jestem przekonany, że konfrontacja z tym, co wytrąca z równowagi, przed czym chce się uciec ma sens i swoją wagę. A nawet przynosi w końcu ulgę, bo uświadamia, że nie tylko my się boimy, cierpimy w samotności i przeżywamy coś wyjątkowo bolesnego. Dzięki temu rodzi się poczucie głębszej wspólnoty, solidarności w klęsce i wstydzie.

Zakłopotanie to typowa reakcja po obejrzeniu Pańskich filmów. Dlaczego proste, konstruktywne rozwiązania nie są dobre?

Bo rozmijają się z prawdą, są irytująco fałszywe. Świat nie jest i nigdy nie był prosty. Z przeczytanych książek i obejrzanych filmów jedyną rzeczą, która mi po nich zostaje w głowie, jest wspomnienie trwogi, przytłaczającego lęku, panicznego przerażenia światem, w którym żyję.

Ludzie boją się na co dzień wielu rzeczy: choroby, bólu, śmierci, utraty kogoś bliskiego, po co ich jeszcze bardziej straszyć?

Ponieważ kultura masowa robi wszystko, abyśmy o egzystencjalnym strachu zapomnieli. Należy się temu przeciwstawić. Z tego między innymi powodu stosuję estetykę szoku. Gdyby wszyscy zajmowali się tragizmem, moje kino też wyglądałoby zupełnie inaczej. Po co kłamać? Strach jest naszą rzeczywistością. Człowiek nie potrafi się od niego uwolnić. Po obejrzeniu *Salo, czyli 120 dni Sodomy* Pasoliniego, eksplorującego rozmaite formy seksualnej perwersji w faszystowskich Włoszech, przez dwa tygodnie leżałem w łóżku. Czułem się obolały i chory. Do dziś nie mam odwagi sięgnąć po ten film ponownie. Żaden inny nie odkrył przede mną tak koszmarną otchłani. Ale nauczyłem się z niego najwięcej. Powtórzę: żyjemy w społeczeństwie przemocy i żeby zmusić ludzi do refleksji, kino musi to dosadnie pokazywać.

Grecy w swoich tragediach też budzili demony, chcąc je oswoić i wywołać katharsis. Ale oni wierzyli w wyższy porządek, odslaniając niewystarczalność ludzkiego języka i umysłu, starali się dociec istoty losu oraz kierującego nim boskiego fatum.

Nie mam nic przeciwko, jeśli ktoś snuje takie analogie, nie jestem jednak osobą religijną. W najmniejszym stopniu. Pytanie o istnienie Boga nie pojawia się w mojej twórczości. Naturalnie nie mam nic przeciwko wierzącym. Wiara sama w sobie jest czymś pozytywnym. Nadaje sens, znaczenie. Nie stanowi dla nikogo zagrożenia. Dopiero Kościół,

traktując instrumentalnie wiernych, wymusza określone zachowania, podporządkowuje swojej ideologii, wykorzystuje w celach politycznych. Mnie jednak ani instytucja, ani metafizyka nie pociąga.

Naprawdę?

Na szczęście. Osoba religijna myśli inaczej. Janseniści na przykład upatrywali tajemnicy, głębszego sensu w poświęceniu albo w niedostępności Boga. Ja się w takiej przestrzeni nie odnajduję. Ona dowodzi, że postrzeganie świata może mieć w przypadku ludzi wierzących więcej wspólnego z odczuciami i wrażeniem niż racjonalnym myśleniem.

Wychowywał się Pan w rodzinie protestanckiej, został ochrzczony. Wspominał Pan w różnych wywiadach, że mocno odczuwał brak ojca.

Nigdy mocno nie cierpiałem z powodu braku ojca. Jego nieobecność wpłynęła na mnie tak, że świat mężczyzn postrzegałem jako niepokojący, różniący się bardzo od świata kobiet, które umiały stworzyć w domu atmosferę ciepła i miłości. Zachowywałem się jednak w dość przekorny sposób. Taki mam charakter. Kiedy większość się z czymś zgadza, ja się buntuję. Gdy ludzie pokornieją, staję się agresywny. Rozmawiając, szukam kontrargumentów. W szkole instynktownie łamałem zasady. Wszyscy byli protestantami, ja mówiłem, że jestem katolikiem. Chciałem być inny, nie lubiłem, jak się mnie poklepywało po plecach i uważało za swojego. Woląłem samotność i dystans.

Kino pokochał Pan dlatego, że rodzice byli aktorami?

Chyba tak, sam też lubiłem chodzić do kina. Pamiętam, jakim odkryciem było obejrzenia dramatów z Jamesem Deanem. Oglądaliśmy prawie wyłącznie filmy amerykańskie. Kino autorskie odkryłem dopiero na studiach. Nie pociągała mnie nauka, marzyłem, żeby pracować w branży, lecz w Austrii przemysł filmowy nie istniał. Byłem szczęśliwy, że mogę wykonywać chociaż zawód krytyka radiowego. Dzięki protekcji ojca, dostałem się na trzymiesięczny staż do rozgłośni Südwestfunk. Ktoś odchodził na emeryturę, zwolniło się miejsce montażysty i scenarzysty. Z radością przyjąłem propozycję.

Zadebiutował Pan w kinematografii dopiero dwadzieścia lat później. Dlaczego tak długo musiał Pan czekać?

Nie byłem gotów, ponadto nie było gdzie i jak debiutować. Pisałem opowiadania, pracowałem dla telewizji, trochę reżyserowałem w teatrze. Należałem wtedy do twórców

poszukujących, mocno eksperymentujących. W jednej ze sztuk, *Lemingi*, z 1979 roku, podejmuję problem zbiorowych samobójstw.

Jak bardzo bycie Austriakiem wpłynęło na Pańskie myślenie o sztuce?

Cóż, w nieunikniony sposób przesiąknę atmosferą panującą w kraju, nie uważam się jednak za reprezentanta austriackiej kultury. Niektórzy dostrzegają w mojej twórczości refleksy prozy Thomasa Bernharda, nie wiem, co o tym sądzić. Reżyserując, staram się myśleć niezależnie i tylko to mnie interesuje. Ale zgadzam się, jestem oczywiście produktem swoich czasów i miejsca, w którym żyję. Rozszyfrowanie tych związków nie do mnie jednak należy.

Prowokacyjne, zimne obrazy przemocy w Pana filmach determinują ich odbiór. Mówi się, że to kino brutalne, nastawione na szokowanie, sprawdzające wytrzymałość widza, cyniczne. Moim zdaniem wylania się z nich jeszcze jeden temat - niekochania, braku miłości lub też jej granic, jak w przypadku Pana ostatniego filmu.

A czy nie mówią o tym również dzieła klasyków? Czechowa na przykład, którego obok Szekspira uważam za największego pisarza wszech czasów. Sposób, w jaki ukazał odrzucenie i desperacką tęsknotę za miłością w *Wujaszku Wani*, jest porażający. Każdy nosi takie doświadczenie w sobie. To sprawia, że jego sztuka się nie starzeje.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2009/47

Michael Haneke (ur. 23 marca 1942 r.) - jeden z najwybitniejszych reżyserów filmowych i teatralnych, dwukrotny zdobywca Złotej Palmy w Cannes. Nazywany współczesnym Bergmanem. Zanim debiutował w kinie w 1989 roku, przez dwadzieścia lat pracował jako montażysta telewizyjny i krytyk filmowy. Wykłada reżyserię w Wiedeńskiej Akademii Filmowej. W teatrze wystawiał Strindberga, Goethego, Brucknera, Kleista. W kinie zadebiutował dopiero w wieku 46 lat. Zrealizował między innymi *Kod nieznany*, *Pianistkę*, *Ukryte*, *Funny Games*, *Białą wstążkę*, *Miłość*.

LARS VON TRIER



Jeden z najbardziej utalentowanych i niepokornych reżyserów europejskich znany jest z ekscentrycznego zachowania i nieobliczalnych pomysłów. Na afiszach reklamowych *Idiotów* występował nago. To on rzucał krzesłami w dziennikarzy, kiedy źle o nim pisali, i razem z Thomasem Vinterbergiem wymyślił słynny manifest Dogma 95, w którym domagał się od filmowców unikania wszystkiego, co przypomina hollywoodzką sztafpe. Jest radykalnym przeciwnikiem schematów. Lubi prowokować, bo to zmusza widzów do myślenia.

Blisko sześćdziesięcioletni Duńczyk przeszedł więcej duchowych metamorfoz niż niejeden twórca ze starszego pokolenia. Z buntownika i anarchysty stał się głęboko wierzącym katolikiem. W połowie życia dowiedział się, że jego biologicznym ojcem jest człowiek, który go nie wychowywał i nie chce wcale uznać za syna. W dodatku Niemiec. Stracił wiarę. A niedawno oskarżono go o faszystowskie sympatie.

Gdy wyrzucono go z festiwalu w Cannes za sympatyzowanie z Hitlerem, wydawało się, że jego kariera jest skończona. Z łatką nazisty, antysemitę i zakazem wstępu do Pałacu Festiwalowego, cóż jeszcze mógł nakręcić? Odejdźcie w niesławie na wcześniejszą emeryturę nie byłoby jednak w stylu enfant terrible światowego kina. Laureat Złotej Palmy i ulubieniec Cannes szykuje godną odpowiedź. Artystyczny film porno. Z prawdziwymi scenami kopulacji granymi przez wytrawnych aktorów.

Biografia reżysera też jest szokująca. W dzieciństwie Trier dużo chorował. Jego rodzice, naukowcy, pozwalali mu na wszystko. Byli lewicowymi radykałami pochodzenia żydowskiego, zapatrzonymi w ideały kontrkultury. Nie uznawali żadnych autorytetów, co skwapliwie przekazywali synowi. Nie musiał chodzić do szkoły, jeść posiłków o ustalonej godzinie, pracować. On oczywiście wołał, żeby decydowali za niego, by mówili: „zrób to czy tamto, idź do dentysty, połóż się spać”. Ale nie mógł się tego od nich doczekać.

W szkole traktowano go bardzo surowo. To kolidowało z domową anarchią. Nigdy nie mógł się pogodzić, że w ławkach trzeba siedzieć spokojnie. Uznawał to za wariactwo. Nauczyciele odnosili się do niego źle. Podobnie koledzy. Bili go i prześladowali tak, że bał się wychodzić w trakcie przerw. Nienawidził każdej godziny spędzonej w zamkniętym pomieszczeniu. Ponieważ był przekonany, że należy unikać bólu, rzucił szkołę. Zamiast się uczyć w podstawówce, przesiadywał w parku na trawie i pił białe wino.

Uratowało go kino, w którym mógł smakować i tworzyć fikcyjne światy. Jako dwunastoletni chłopak zagrał główną rolę w szwedzko-duńskim serialu *Tajemnicze lato*. Matka kupiła mu kamerę. Fascynowały go techniczne możliwości. Nie co i dlaczego się filmuje, tylko jak. Jego pierwsze amatorskie eksperymenty mogą służyć za katalog rozmaitych gatunków i narracji filmowych.

Przekonany o swojej artystycznej wielkości, pokazał jedną z prac w szkole filmowej w Kopenhadze. Przyjęto go bez egzaminów na reżyserię. Nie spokorniał, przeciwnie. Nosił długie włosy, kłócił się z wykładowcami, realizował etiudy, które budziły zdziwienie. „Niczego, co ci idioci uczyli, nie miałem zamiaru stosować”, wspomina Lars w głośnym filmie dokumentalnym jemu poświęconym. Kiedy zabraniano stosowania retrospekcji czy głosu zza kadru albo informacji planszowych, on przekornie wszystko robił na odwrót. Kiedy profesorowie zastanawiali się, jakiego pretekstu użyć, by jak najszybciej się go pozbyć, kończył już właśnie awangardowy *Element zbrodni*, który nieoczekiwanie zaproszono do Cannes, gdzie otrzymał wyróżnienie.

Ten ekspresyjny thriller stanowi pierwszą część trylogii o dezintegracji Europy, do której należą jeszcze *Europa* i *Epidemia*. Trier przekształca w nich rzeczywistość, tworzy zamknięte, hipnotyczne, wyjątkowo sugestywne światy. W *Elementie zbrodni* epatuje wizją kontynentu zalanego wodami pełnymi końskich trupów, chłostanego wyjąłym wiatrem, skąpanego w brudnym żółtosepiowym błocie. W *Europie* nader często pojawiają się zdeformowane, kafkowskie sekwencje rozpędzonego pociągu, w którym neonaziści protestują przeciwko obecności wojsk amerykańskich w powojennych Niemczech. W *Epidemii* straszy mrocznym światem po apokalipsie. Jeden z krytyków trafnie napisał, że Trierowi udało się w

trylogii nie tyle ożywić ekspresjonistyczne muzeum spod znaku Carla Dreyera, ile zobrazować podświadomość współczesnego człowieka.

Najwyraźniej jednak owa podświadomość daje o sobie znać w psychoanalitycznym horrorze *Antychryst*. W warstwie fabularnej jest to smutna freudowska przypowieść o wyrzutach sumienia małżeństwa, które nieświadomie przyczyniło się do śmierci synka. Terapia kończy się wzajemnymi pretensjami, wybuchami agresji, histerycznym seksem rozbudzającym dzikie instynkty. A potem, jak to bywa w horrorach, idą w ruch noże, wiertarki, nożyce itd. Sęk w tym, że *Antychryst* jest filmem z ogromnymi ambicjami intelektualnymi, który oprócz dreszczyku emocji budowanego na podstawowych lękach, ma również straszyć szokującym przesłaniem. Chodzi o infernalną wizję natury, biologii, ziemskiej materii zaprzęgniętej w diabelski proces psucia harmonii, powielania genetycznych błędów, rozprzestrzeniania chorób i wszelkich innych przypadłości ze śmiercią na czele. Na poziomie symbolicznym można powiedzieć, że od pierwszej do ostatniej sceny *Antychryst* wyraża albo ilustruje gnostycką myśl o tym, że ludzki świat, poprzez obecne w nim zło, jest najgorszym z możliwych; że został stworzony przez okrutnego demiurga, który używa kobiet jako narzędzi w celu reprodukcji wynaturzeń i potworności. Stąd obsesyjnie powracające sceny rodzenia martwych płodów, zjadania potomstwa, pojawiania się wad rozwojowych (wykręcone stopy dziecka) oraz seksu, genitaliów jako bezpośrednich „sprawców” wszelkich nieszczęść. *Antychryst* dedykowany przewrotnie Tarkowskiemu jest najczystszą filmową prowokacją, uświadamiającą, że oprócz rajskiego ogrodu, niebiańskiej przyrody, w której zobaczyć można odcisniętą boską dłoń, istnieje jeszcze piekło zmysłów, cierpienie ciała, szaleństwo umysłu i ciemny las, w którym zwierzęta ludzkim głosem zapewniają o panowaniu chaosu.

„Bóg może się nieźle bawić, stwarzając świat, ale wszystkiego na pewno nie przemyślał”, ironizuje reżyser, odpowiadając na moje pytanie, dlaczego na przykład bohaterki *Melancholii* tak strasznie cierpią i wszystko im się rozsypuje. W tym zimnym, starannie wymyślonym filmie również triumfuje bezosobowa materia, wielka kosmiczna pustka wywołująca u jednej z bohaterek chroniczny lęk i napady odrętwienia.

Melancholia przy pompatycznych dźwiękach wstępu do Wagnerowskiego *Tristana i Izoldy* opowiada o końcu świata. O niemożliwości trwania ze świadomością, że nie ma przed nim ratunku. Grana przez Kirsten Dunst, pogrążona w depresji melancholiczka jest tego absolutnie pewna. I to ją boli, ale zarazem uspokaja. Von Trier podejmuje metafizyczny wątek, lecz w taki właśnie apodyktyczny sposób. Wszystko jest jasne: transcendencji nie ma, ludzkość czeka pewna śmierć, a potem czarna dziura. Nic. Wielka pustka, którą można

próbować pokonać irracjonalnym gestem solidarności z bezbronnymi i słabszymi, oszukując się, że jakieś zbawienie (kontynuacja) istnieje. To opis nieuchronnie nadciągającej kosmicznej katastrofy. Zapis umierania. Reżyser komponuje pięknie wystylizowany diabelski taniec śmierci, która wszystkich dopadnie, pokona i pożre.

Wielki innowator, wiecznie poszukujący w kinie niemożliwych rozwiązań, eksperymentujący z formą i odpornością psychiczną widzów, z determinacją kręci filmy o bezsilnej rozpacz i samotności ludzkiego gatunku. Przenosząc na ekran własne lęki i fobie (chętnie się z nich zwierza w rozmowach), w *Melancholii* nadaje im charakter poetyckiego science fiction. Ziemi zagraża zbliżająca się do niej dziesięciokrotnie większa planeta. Jeśli dojdzie do zderzenia, życie definitywnie zniknie, nikt się nie uratuje.

Gdy Dante - jeden z ulubionych autorów Triera - tworzył *Czyściec*, szło mu jak po maśle. Ale pisanie *Raju* stanowiło już mękę. Podobnie cierpiał Lars, obmyślając koncepcję drugiej trylogii poświęconej naiwnym kobietom, które niczym Maria Magdalena składają siebie w ofierze, by ratować świat przed złem.

We wczesnym etapie twórczości centrum uwagi reżysera pochłaniali mężczyźni. Oni wiedzieli, jak postępować i co jest właściwe. Lecz każdy ich krok oddalał ich od celu, czyli w sumie robili źle. Przykładowo bohaterem *Epidemii* jest lekarz idealista, który walcząc z dżumą, roznosi nieświadomie chorobę. W *Przełamując fale*, *Idiotach*, *Tańcząc w ciemnościach*, a więc trylogii poświęconej kobietom, bohaterki uczą się dopiero postępować właściwie. A osiągają swój cel poprzez autodestrukcję, czyli ostatecznie nie wiadomo, czy robią dobrze.

W melodramacie *Przełamując fale*, aby uratować umierającego męża, Bess godzi się na poniżający gwałt. Im głębiej cierpi, tym realniejszy staje się cud - mąż wraca do zdrowia. Podobnie zachowuje się grana przez Björk emigrantka z Czech, ślepnąca, brzydka robotnica z fabryki naczyń emaliowanych w *Tańcząc w ciemnościach*. Haruje od świtu do nocy, rezygnuje z życia osobistego, godzi się z niesprawiedliwym wyrokiem sądu, byle tylko jej syn za zdobyte z ogromnym poświęceniem pieniądze mógł udać się na operację i odzyskać wzrok.

Kobiety w filmach Larsa bywają na ogół niewinne, wrażliwe, ufne. Prowadzi je wewnętrzny głos, który osobom z zewnątrz może się wydać podszeptem demona. Ich naiwna emocjonalność graniczy ze świętością. Przez Bess w *Przełamując fale* przemawia najdosłowniej Bóg, który podpowiada jej, co ma robić. Kiedy w chwili wahania Bess idzie do kościoła i pyta, czy czyni dobrze, otrzymuje w swoim mniemaniu boskie błogosławieństwo. Niewidoma bohaterka *Tańcząc w ciemnościach* żyje urojeniami. Nie potrafi właściwie

rozpoznać rzeczywistości. Ponieważ postępuje jak nieświadome zła dziecko, zachodzi podejrzenie, że jest psychicznie chora.

Choroba to nieomylny znak wybrania. W trylogii Larsa wszystkie bohaterki mają kontakt z zaświatami i poddają się woli tego, kto stoi ponad nimi. Chociaż wcale nie ma pewności, czy taka wyższa instancja rzeczywiście istnieje. Czy przypadkiem nie interweniuje litujący się nad nimi reżyser, jak w pamiętnym finale *Przełamując fale*. Trier nie ukrywa, że przeżył wówczas coś w rodzaju mistycznego objawienia i do czasu kolejnego załamania (depresji) starał się o tym opowiadać.

O obsesjach i fobiach Larsa napisano chyba równie wiele jak o jego filmach. Wiadomo, że cierpi na chorobę lokomocyjną i że panicznie boi się otwartych przestrzeni (myśli, że się z nich nie wydostanie). Jest pracoholikiem. Jeśli nie wykorzystuje energii w sposób twórczy, popada w nerwicę. „Źle znoszę, że muszę tak się starać, żeby w ogóle egzystować”, powtarza, także w rozmowie ze mną. Przyjaciele Larsa, którzy znają go najlepiej, przyznają, że lęk nigdy go właściwie nie opuszcza. Tylko gdy siada za stołem montażowym, w pełni się odpręża. Wtedy odzywa się w nim dusza poety. Krąży o nim taka anegdota. Znajomy dzwoni do Larsa i pyta: „Jak tam?”. „Nie za dobrze”. „Dlaczego?”. „Bo mam raka”. „Przecież nie masz raka”. „Zdaje mi się, że mam”, odpowiada zdenerwowany reżyser.

Von Trier nie byłby tak wielkim artystą, gdyby nie umiał pokonywać swoich fobii w procesie twórczym, podobnie jak Woody Allen czy Ingmar Bergman. *Przełamując fale* powstało na przykład w największym studiu Kopenhagi. W przepastnej hali reżyser skomponował tak ciasny plan, że aktorzy ledwie mogli się ruszać. Część scen na platformie wiertniczej była nagrywana w wąskim przejściu. Reszta w plenerach. Z powodu agorafobii reżyser nie mógł w nich bezpośrednio uczestniczyć. Kierował ekipą z odległości, oglądając ujęcia na monitorze.

Współpracownicy, ekipa techniczna i aktorzy uważają go za najbardziej uczciwego i lojalnego artystę. Twierdzą, że nigdy nie kłamie. „Zdrada jest czymś najgorszym”, potwierdza Lars. Chociaż wiadomo, że praca z nim wymaga ogromnej cierpliwości, poświęcenia, zwłaszcza od aktorów. Reżyser niczego dokładnie im nie wyjaśnia, zezwala na improwizację. Mimo to nie ma osoby, która by mu nie zaufała. Talentowi Larsa uległa nawet dumna Catherine Deneuve. Ta wybitna aktorka, symbol francuskiego kina, sama poprosiła go o rolę w *Tańcząc w ciemnościach*. Dla filmu zmieniła nawet swój inteligencki, ekranowy wizerunek. Zagrała zwyczajną robotnicę, kobietę bez wykształcenia. Zastanawiam się tylko, czy zrobiłaby to także dzisiaj?

Skandalista

Tęsknota za niemożliwym

Janusz Wróblewski: *Niedawno okazało się, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dokonywano w krajach skandynawskich sterylizacji upośledzonych kobiet. Idioci to efekt ujawnienia tamtej afery?*

Lars von Trier: Nie. Ta sprawa nie ma związku z filmem. Nie sprowokowała nawet żadnej publicznej debaty w Europie. W Danii rozgorzała za to inna dyskusja, tocząca się na przeciwległym biegunie. Zezwolono ludziom upośledzonym zakładać rodziny. To poważny problem. Rodzą się niepełnosprawne dzieci, którymi nie ma się kto opiekować. Moi rodzice zawsze powtarzali, że kraj można ocenić po tym, jak się w nim traktuje ludzi chorych. Rudolf Steiner, antropozof i myśliciel bliski memu sercu, założył wiele szkół specjalnych. Traktował ludzi dotkniętych mongolizmem, jakby byli aniołami. Często powtarzał, że stanowią dar dla rodzaju ludzkiego. Twierdził, że dzięki nim mamy na przykład możliwość odnalezienia innego sposobu komunikowania się. To między innymi zainspirowało mnie do zrobienia *Idiotów*.

Choroba nie stanowi jednak tematu filmu.

Niedawno oglądałem wstrząsający dokument o kobiecie, która spędziła całe życie w szpitalu. Lekarze uznawali ją za wariatkę. Miała obsesję zbierania starych rzeczy. Przez dziesięć lat poddawano ją terapii, w której wyniku straciła wzrok i słuch. Wtedy specjalnie dla niej wymyślono język, aby móc się z nią jakoś porozumiewać. Mówię to po to, aby podkreślić zmieniający się stosunek do ludzi upośledzonych. Staramy się dojrzeć w nich to, co jest w nich ciekawe, przypisujemy ich życiu wartości, których sami nie posiadamy. O tym mówią *Idioci*.

Przedstawia Pan zdrowych ludzi, udających psychicznie chorych. Swoim zachowaniem przypominają zdegenerowanych hippisów żyjących w komunie. Idioci są satyrą na kontrkulturę?

Satyra to zbyt mocne określenie. Ale to prawda, coś z ducha kontestacji sprzed czterdziestu lat jest wyczuwalne w filmie. Nie naśmiewam się jednak z naiwności ówczesnych buntowników. To zbyt proste. Sama obserwacja grupy, która dobrowolnie podporządkowuje rytm życia pewnym ideałom, wydawała mi się ciekawsza. Łatwiej wtedy

dostrzec moment wypaczenia przyjętych zasad, złamania zaufania, manipulacji.

Miał Pan jakieś osobiste powody, aby zrealizować ten film?

Dorastałem w bardzo liberalnym domu. Rodzice niczego mi nie zakazywali. Stąd moje wyczulenie na prawdę i uczciwość. Matka była wyznania kalwińskiego. Jej mąż był Żydem ateistą. Umierając, matka wyznała, że moim biologicznym ojcem jest ktoś inny. To była jedyna tajemnica, jaką przez trzydzieści lat ukrywali przede mną. Przeżyłem szok. Zacząłem analizować swoje dzieciństwo. Domyślałem się, że ukrywanie tak istotnego faktu musiało ich boleć i zatruwać im życie. Przeczyło wyznawanym przez nich zasadom. Zrozumiałem też, że nie jestem Żydem, choć utożsamiałem się ze światem ojca. Studiowałem Talmud, odwiedzałem obozy koncentracyjne. Cały światopogląd mi się zawalił. I pewnie coś z tego traumatycznego doświadczenia przedostało się do filmu.

Poznał Pan prawdziwego ojca?

Tak. Ma około pięćdziesięciu lat. To dureń. Kiedy się spotkaliśmy, oświadczył, że nigdy nie pogodził się z myślą, że ja istnieję. Zaproponował, że jeśli chcę się z nim kontaktować, to tylko przez adwokata.

Dlaczego nakręcił Pan ten film kamerą wideo?

Mieliśmy niski budżet. Zależało mi na szybkim ukończeniu zdjęć. Ktoś rzucił pomysł, żeby pracować na sprzęcie amatorskim. Skoro tak, to dlaczego nie na wideo, pomyślałem. Ta technika daje ogromne możliwości. Odkryłem ją, pracując przy serialu *Królestwo*. Przy *Przełamując fale* łączyłem zapis elektroniczny z taśmą światłoczułą, aby uzyskać odpowiedni efekt kolorystyczny. Sądziłem, że jeśli nadam filmowi zbyt konwencjonalną formę, historia miłości Bess przestanie być wiarygodna. Stanie się romantyczna, albo banalna.

Kontrowersje wokół Idiotów wynikają między innymi z szokującego sposobu opowiadania. W filmie pojawia się scena pornograficzna, widać mikrofony w kadrze, zmontowane są nieostre ujęcia...

W kategoriach medycznych, słowo „idiota” oznacza najcięższy stan upośledzenia. Iloraz inteligencji nie przekracza u takich ludzi dwudziestu punktów. Oni nie mają zahamowań. Znam przypadki, kiedy ich spotkania kończyły się orgią. Dlatego właśnie, że nie istnieją w ich psychice żadne bariery. Pokazując prawdziwy akt kopulacji, chciałem uniknąć niedomówień, jak w *Przełamując fale*. W *Idiotach* chodzi o odsłonięcie prawdy, o

wyeliminowanie gry. Dlatego tak ważną rolę pełni realizm. A widoczne mikrofony i specyficzny styl filmowania? To nie jest błąd. Sam stałem za kamerą. Zależało mi, żeby osiągnąć efekt bezpośredniego uczestnictwa w tym eksperymencie. Kamera, będąc jednym z bohaterów wydarzeń, pełni funkcję świadka. Śledzi poczynania bohaterów. Jest to zapis moich wrażeń. Zakładam, że podobnie myśli i odczuwa widz.

A jeśli jest inaczej?

Reakcja publiczności nie jest najważniejsza. Pracując, myślę o sobie. Kręcę taki film, jaki sam chciałbym obejrzeć w kinie. *Przelamując fale* zobaczyło zadziwiająco dużo ludzi. Nie zanosilo się na to. Kiedy wysyłałem treatment do różnych aktorek, między innymi do Heleny Bonham Carter, proponując rolę Bess, odsyłały go z komentarzem: „Ty szowinistyczna, męska świnió”. Tłumaczyłem, że dopatrują się rzeczy, których w filmie nie ma. Ale z uporem odmawiały. Podobne kłopoty miałem przy kompletowaniu obsady do *Idiotów*. Najbardziej upokarzające były rozmowy z aktorami, którzy nie ukrywali, że przede wszystkim zależy im na własnej karierze. „Czy ta rola zmieni mój filmowy wizerunek”, pytali. Dlatego postawiłem na debiutantów.

Lubi Pan podejmować odważne decyzje.

Zawsze buntowałem się przeciwko zakazom. Pamiętam, jak Krzysztof Zanussi uczył mnie w szkole, że plansza na początku filmu, wyjaśniająca czas i miejsce akcji, jest nieelegancka. Zamiast tego namawiał, żeby sfilmować muchę, która wpada do kałamarza i rozmazuje napis na papierze z wydrukowaną datą. Śmieszyło mnie to bardzo, bo czegoś równie sztucznego sam bym nie wymyślił. Z zajęć wyniosłem mocne postanowienie, że jeśli kiedykolwiek nakręcę film historyczny, będzie się zaczynał od planszy informacyjnej.

Zawsze kontestuje Pan obowiązujące kanony w sztuce?

Opanowanie techniki filmowej jest najprostszą rzeczą pod słońcem. Wiedza nie daje jednak przepustki do bycia artystą. W szkole wymaga się przede wszystkim respektu: do wykładowcy, do przedmiotu, do tradycji itd. Wmawia się każdemu, że szacunek stanowi podstawę aktu tworzenia. Sądzę, że jest dokładnie odwrotnie. Zasady trzeba łamać. O szacunku w sztuce należy zapomnieć.

Bycie anarchistą też nie jest specjalnie mądre.

Moje pierwsze filmy zrodziły się z potrzeby samokontroli. Wszystkie ujęcia i sceny

Elementu zbrodni i Epidemii były zapisane wcześniej na papierze. Co nie znaczy, że zostały wymyślone wedle szkolnych recept. Jeszcze zanim trafiłem na studia, doskonale wiedziałem, jaką ścieżką zamierzam podążać, jaki typ kina mnie interesuje. Na tym polegał konflikt z nauczycielami. Oni chcieli zmusić mnie do klasycznego rozumowania, a ja walczyłem o prawo do mówienia własnym głosem.

Bunt ma Pan we krwi?

Obchodzą mnie obrazy i emocje związane z ich przeżywaniem. Dzieło musi posiadać wewnętrzny świat, swój kosmos, który widz będzie powoli odkrywał. Jak w *Zwierciadle* Tarkowskiego. Nie wiem, o czym jest ten film. Ale takiej magii nigdy w kinie nie widziałem. Oglądanie *Zwierciadła* to niemal mistyczne doznanie. Przypomina otwieranie drzwi do rzeczywistości, do której się całe życie dąży. Słowo i intelektualny przekaz nie pociągają mnie w ogóle. Jeśli można wyrazić myśl słowem, to po co robić na ten temat film? Kino powinno służyć do wyrażania stanów głębszych, przekraczających ludzką zdolność wysławiania się.

Oglądając Idiotów, trudno uwierzyć, że wszystko zostało przez Pana zaplanowane. Jeśli czegoś w tym filmie brakuje, to właśnie dyscypliny twórczej.

Narzucanie sobie reżimu to mój osobisty problem. Mam chorobę lokomocyjną. Cierpię z powodu klaustrofobii i napadów depresji. Staram się za wszelką cenę opanowywać lęk. Przy *Europie* poczułem się zmęczony. Zdałem sobie sprawę, że jest to walka bezcelowa. Bałem się, że choroba pozbawi mnie możliwości panowania nad własnym ciałem. Ale kiedy zaakceptowałem tę myśl, kiedy przestałem brać odpowiedzialność za swoje zachowanie w chwilach paniki, poczułem się wolny. Wizja życia bez ograniczeń dała mi siłę. Manifest *Dogma*, który ogłosiliśmy z Thomasem Winterbergiem w 1995 roku, wyrasta z tego doświadczenia. Proponuje ograniczenie autokontroli do niezbędnego minimum. Czy można zapanować nad barwami na ekranie? Albo nad dźwiękiem? Czy aktorzy grają wedle mojego wyobrażenia? A skoro nie, to nie ma sensu zawracać sobie głowy ograniczeniami. Role społeczne, tak samo jak kanony estetyczne, zostały narzucone wbrew mojej woli. I to czyni je śmiesznymi.

Domagając się w manifeście Dogma ignorowania reguł, wystawił się Pan także na śmieszność. Wolności artystycznej nie da się zadekretować.

Dogma została stworzona nie po to, aby cały świat się do niej stosował. Zawarte w

niej „przykazania” dotyczą tylko i wyłącznie mnie samego. Miały mi pomóc wyzwolić się z krępujących przyzwyczajęń. Dokument podpisało wielu duńskich reżyserów. Ustalenia zmieniono. Nie wiem, co ten manifest znaczy teraz.

Dogma, czyli dogmat, to pojęcie religijne. Jak to możliwe, że wiara łączy się u Pana z kinem?

To taka prowokacja. Jestem zdania, że film, czy też szerzej - sztuka, może być dla artysty źródłem przeżyć religijnych. Tak to widział na przykład Carl Dreyer. Ja sam mam zwyczaj rozmawiania o kinie i religii w podobnym duchu. Nasz manifest ma oczywiście cechy dekalogu. To prawda. I jest równie abstrakcyjny. Kto potrafi przestrzegać dziesięciu przykazań? Nie spotkałem też filmowca, który respektowałby w pełni zasady Dogmy.

Publikacja manifestu zbiegła się z Pana nawróceniem na katolicyzm. To przypadek?

Moi rodzice nie chodzili do kościoła. Wychowali mnie w duchu ateistycznym. Nie znałem uczucia przynależności do wspólnoty. Ciekawiło mnie, jak to jest, kiedy wszyscy modlą się razem do wspólnego Boga. To pragnienie współodczuwania pogłębiło się, kiedy ożeniłem się z katoliczką. Mam teraz czworo dzieci. To bardzo katolickie, prawda? Ale urodziły je dwie różne kobiety. To już trochę mniej pasuje do tej układanki.

Religia jest, Pana zdaniem, formą zbiorowego szaleństwa?

Wszystko zależy od tego, jaki człowiek ma stosunek do religii. Czy wie, co ma robić z rytuałami, z przykazaniami. Niektórzy popadają z tego powodu w szaleństwo. Inni nie. Bess, bohaterka *Przełamując fale* jest gotowa zaakceptować wszystko, co zbliża ją do Boga. Wiara wyróżnia ją ze zbiorowości i oddala od niej. W tym sensie wydaje się szalona.

Bohaterka Dogville, grana przez Nicole Kidman, zachowuje się jak wirus. Wnikając do zdrowego organizmu, czyli do małej, demokratycznej społeczności, wywołuje w niej chorobę. Dobrzy, stateczni obywatele zamieniają się w potwory. Jaki jest moral tej historii?

Na początku mojej kariery zajmowałem się mężczyznami, którzy doskonale wiedzieli, co jest należyte i jakie należy podjąć kroki, by odnieść sukces. Lecz gdy postępowali właściwie, to nic im się nie udawało, czyli w sumie robili źle. Bohaterem *Epidemii* był na przykład lekarz walczący z dżumą, która ogarnia świat. Ów idealista, pełniąc misję lekarską, roznosił równocześnie chorobę. W *Elemencie zbrodni, Europie, Epidemii* fascynowała mnie różnica pomiędzy tym, kim się jest a kim powinno się być. Kontrast między realizmem a

idealizmem. W *Przełamując fale*, *Idiotach* i *Tańcząc w ciemnościach* - kwestia ofiary; dobra, które ma przeciwko sobie cały świat. Natomiast *Dogville* to film o dobrych intencjach, które obracają się przeciwko ludziom.

Kto w tym filmie jest źródłem zła: Grace, która prowokuje swoją niewinnością, czy mieszkańcy Dogville, którzy ją wykorzystują?

To dylemat, który trudno rozstrzygnąć, bo ma bardzo długie korzenie. W Starym Testamencie znajdujemy podobną sytuację. Kto zasiał ziarno zła: Ewa, która zerwała zakazany owoc, czy Bóg, który stworzył rajski ogród, i jej to jabłko pokazał. Teodyceą zajmowali się najtężsi filozofowie i jak wiadomo nie udało im się jednoznacznie wyjaśnić przyczyn istnienia zła. Trzeba wybrać jedną z wersji, która wydaje się zgodna z indywidualnymi odczuciami i światopoglądem. Chciałbym jednak zaznaczyć, że znajomość Biblii nie jest moją mocną stroną. Rodzice zabraniali mi chodzić na lekcje religii. Pisząc scenariusz *Dogville*, w ogóle nie myślałem o takich odniesieniach.

Po angielsku grace znaczy „łaska”. To także przypadek?

Poza oczywistą ironią chodziło mi o zaakcentowanie dobroci, słodczy charakteru postaci, granej przez Nicole. Grace jest ciepła, odważna, łatwo wybacza. O ile pamiętam, ta aktorka dawno nie grała takiej kobiety. Jej specjalnością są role cynicznych, zimnych uwodzicielek, które nie liczą się z konsekwencjami swoich czynów.

Poprzednie Pana filmy miały na ogół bardzo wyrafinowaną kompozycję. Tymczasem koncepcja plastyczna Dogville zaskakuje ascezą, w filmie nie ma dekoracji. Właściwie dlaczego?

Po przekroczeniu czterdziestego piątego roku życia doszedłem do wniosku, że nie muszę za każdym razem zmieniać stylu. Uwielbiam eksperymentować, lecz nie widzę powodu, żeby stale wywracać formę do góry nogami. W *Dogville* postanowiłem usunąć scenografię, by nie rozpraszała uwagi. Tradycyjny film dostarcza widzom tyle wrażeń, że gra aktorów jest tam ledwie skromnym dodatkiem do operatorskich popisów. Publiczność nie ma czasu przyjrzeć się twarzom, wychwycić niuanse psychologiczne. Podziwia natomiast efekty specjalne, wybuchy i piękne, jak na kolorowych pocztówkach, kadry. Prowadzi to do uproszczeń i deformacji, do karykatury rzeczywistości.

I nie obawiał się Pan, że historia, którą Pan opowiada, stanie się przez to mniej atrakcyjna, że widzowie nie zaakceptują w kinie teatralnej formy?

Oczywiście, że się bałem. Rozpoczynając zdjęcia, nie miałem żadnej pewności, że eksperyment się powiedzie. Jeśli po zakończeniu projekcji ludzie nie pamiętają o braku dekoracji - to cud. Wierzyłem, że się zdarzy. Inaczej nie mógłbym tego filmu zrealizować. Okazało się, że w *Dogville* technika działa jak psychologiczny zoom, który zbliża do bohaterów.

Pusta scena z białymi konturami domów zaznaczonymi na podłodze i jedynie kilkoma rekwizytami nie wystraszyła aktorów?

Wchodząc na plan, Nicole Kidman była załamana. Kiedy zobaczyła ogromną, pustą halę, chciała natychmiast wracać do Stanów. Była pewna, że poniesiemy klęskę. Po tygodniu emocje opadły, wyjaśniliśmy sobie, o co nam chodzi. Praca z nią była trudniejsza niż z Emily Watson, która zagrała Bess w *Przełamując fale*. Watson kierowała się intuicją, w pełni mi zaufała, natomiast Kidman stale coś proponowała. Klóciliśmy się, mieliśmy różne spojrzenia. Chcąc mi dopiec, pytała niewinnym głosem: „Lars, którą stronę moich pleców chcesz dziś sfilmować?”. Żeby uspokoić aktorów i wyłożyć swoje intencje, opowiedziałem im o przedstawieniu *Nicholas Nickleby* w wykonaniu Royal Shakespeare Company. Zobaczyłem je w telewizji na początku lat siedemdziesiątych. Wywarło na mnie wrażenie właśnie dlatego, że tak bardzo różniło się od obowiązujących standardów. Szare tło, skromna, symboliczna dekoracja, publiczność na scenie - to była rewolucja. *Dogville* dzięki umownej scenerii ma działać podobnie. Chciałem złamać stereotypy, zburzyć przyzwyczajenia i zmusić do nowego spojrzenia na kino.

Niektórzy mają wątpliwości czy to, co oglądamy na ekranie, można jeszcze nazwać kinem.

Dawniej robiłem bardzo epickie, wizyjne filmy. Rzecz w tym, że teraz stało się to zbyt proste - kupujesz komputer i masz wszystko. Dinozaury, wielkoludy, pościgi samochodowe, kosmiczne katastrofy, niezwykle rzadkie ujęcia, które niegdyś powstawały dzięki nieprawdopodobnej determinacji twórców, dziś uzyskuje się jednym kliknięciem. Mnie taka forma sztuki nie interesuje. Gdybym był młodszy, pewnie uważałbym sztuczne, generowane komputerowo obrazy za wspaniałe. Ale nie jestem nastolatkiem. *Władca pierścieni* mnie nie porusza. Imponuje mi natomiast forma, która pozwala medytować los jednostki, jak w teatrze Bertolta Brechta. Wracam do starych sprawdzonych receptur, o których niesłusznie w kinie zapomniano.

Starając się zapanować nad iluzją sceniczną, podobnie jak autor Opery za trzy grosze, przemycy Pan w Dogville aktualne problemy polityczne.

Tak, *Dogville* jest w pewnym sensie filmem o amerykańskiej demokracji, ale nie tylko. Jako mały chłopak sądziłem naiwnie, że ten, kto sprawuje władzę, musi być jednocześnie dobry i sprawiedliwy. Stany Zjednoczone są ucieleśnieniem takiego dziecięcego mitu o mądrym władcy, który zaprowadza ład na świecie, z czym, jak wiemy, bywa niestety różnie. Nie chcę przez to powiedzieć, że z Ameryką jest coś nie w porządku. Pragnę tylko zauważyć, że w tym olbrzymim kraju jest tyle samo cierpienia, co gdzie indziej. Ludzie nie są tam ani lepsi, ani gorsi. Władza jednak korumpuje. Na tym polega problem. W filmie ów proces nadużywania władzy został przedstawiony na przykładzie losu młodej, pięknej dziewczyny, która trafia do górskiej osady, a jej mieszkańcy ją wykorzystują.

Grace ofiarowuje mieszkańcom Dogville zbyt wiele?

Ona popełnia błąd, ufając im nadmiernie. Jej prostoduszność deprawuje wszystkich. Stają się tyranami, sadystami, bo nie napotykają z jej strony żadnego oporu. Nie wykluczam, że przed przybyciem Grace do miasteczka byli to całkiem zwyczajni ludzie, przestrzegający zasad, życzliwi, pobożni. Jednak bezinteresowna dobroć, której nieoczekiwanie doświadczają, wyzwala w nich demony. Sprawia, że nie potrafią zapanować nad swoimi kompleksami, skrywanymi pragnieniami. Kończy się to dla nich tragicznie.

Pan się z nią identyfikuje bardziej niż z innymi postaciami swoich filmów?

Jestem z nią związany tak samo jak z pozostałymi bohaterami, których stworzyłem. Wszyscy oni są częścią mnie. Wielu spośród nich, choć mają różne zawody, przypomina artystów. Robią coś w najlepszych zamiarach, ale potem sami stają się coraz ważniejsi i cel gubi się gdzieś po drodze. Ogólnie mogę powiedzieć, że *Dogville* jest filmem szczególnie mi bliskim, bo chyba najpełniej oddaje mój stosunek do świata. Opisane tam zachowania oparte są na moim doświadczeniu.

Dlaczego często decyduje się Pan sam stawać za kamerą?

Lubię być w centrum wydarzeń. Jeśli tylko reżyseruję i siedzę przy monitorze, film ma inną temperaturę, jest chłodny. Muszę mieć bliski kontakt z aktorami, nawet ryzykując utratą dystansu. Ktoś powiedział, że chwytając za kamerę, zachowuję się jak kucharz przygotowujący ulubioną potrawę. Zanim podam ją do stołu, najpierw sam wszystko

smakuję.

Mówił Pan o tym, że stara się zmusić widzów do nowego spojrzenia na kino. Tak Pan rozumie zadanie reżysera, na tym polega Pana misja?

Dobrze, powiem to wyraźnie. Uważam, że wyzwalam kino. Nie podoba mi się kierunek, w jakim zmierza sztuka filmowa. Chcę to zmienić. Jestem Che Gevarą biznesu filmowego.

Manderlay to drugi film planowanej trylogii, nazwanej roboczo U, S i A. Znów mamy czarną scenę, wymalowane kredą kontury domów, żadnych zbędnych rekwizytów. Po tym jak Nicole Kidman zrezygnowała z występu, jej rolę powierzył Pan innej aktorce - Bryce Dallas Howard. Mimo widocznych różnic w wyglądzie i zachowaniu, grana przez nią postać nadal jest tą samą Grace, którą pamiętamy z Dogville?

Scenariusz *Manderlay* został napisany z myślą o Nicole. Film byłby inny, gdyby ona wzięła w nim udział, lecz trudno mi powiedzieć, na czym ta różnica by polegała. Bryce jest młodsza, ma w sobie więcej dziewczęcego wdzięku i naiwności. Chociaż dodała Grace sporo nowych cech, ogólna motywacja bohaterki pozostała niezmienna. To wciąż ta sama idealistka, która chce naprawiać świat i czynić ludzi szczęśliwymi.

W Dogville Grace chce być dobra dla wszystkich, a w tym filmie uczy niewolników demokracji. Za każdym razem ponosi klęskę. Na czym polega jej błąd?

W *Dogville* przeszkodą był nadmiar dobrych intencji. Próbowwała wyrwać się spod opieki ojca mafiosa, by nie stać się taka jak on. Ludzie, którym pomagała, wykorzystali jej naiwność i uczuciowość, uczynili ją niewolnicą. W *Manderlay* wyciągnęła wnioski z tamtej lekcji, działa rozważniej, stara się zachować dystans. Z determinacją tłumaczy czarnoskórym niewolnikom zasady demokracji. Wspomagają ją gangsterzy, którzy stoją na straży nowego porządku małej miejsciny, gdzie siedemdziesiąt lat po zniesieniu niewolnictwa wciąż obowiązuje rasizm. Lecz znów przegrywa.

Z powodu swego uporu?

Dlatego, że niesie pomoc ludziom, którzy wcale o to nie proszą. Grace sama była wcześniej ofiarą. Ponieważ łatwo się wczuwa w rolę słabych i upokorzonych, z pasją angażuje się w sprawę uwolnienia Murzynów. Postępuje niczym prezydent George Bush, podejmując krucjatę przeciwko Saddamowi Husajnowi. Tak jak Bush, nie patrzy na świat z

perspektywy ludzi, których na siłę uszczęśliwia. Nie bierze pod uwagę miejscowych nawyków, tradycji ani politycznych obyczajów.

Narzuca swój punkt widzenia zbiorowości, która pragnie zupełnie czegoś innego?

Tak. Jestem przekonany, że dyktatura Saddama przyniosła cierpienie i śmierć setkom osób. Problem polega na tym, że Amerykanie w Iraku uwierzyli, że w ciągu jednego dnia uda się im wyplenić stare zasady i narzucić nowe. Tymczasem moralności nie da się tak szybko zmienić. Ona musi ewoluować razem ze zmianami całego społeczeństwa. Do demokracji trzeba dorosnąć. Z drugiej strony nie wiem, na jakiej podstawie Amerykanie uważają, że ich sposób organizacji porządku społecznego jest najlepszy na świecie. Regułą, którą powinno się stosować w tego typu sytuacjach, jest Kantowski imperatyw: czyń to, co chciałbyś, żeby i tobie uczyniono. Ogólnikowość tego stwierdzenia jest jego wadą, niemniej uważam, że to najlepszy życiowy drogowskaz.

Niewolnicy z Manderlay z obojętnością przyjmują akt wyzwolenia. Nie potrafią korzystać z demokracji i tęsknią za dawnym porządkiem. Dlaczego nie chcą być wolni?

Manderlay to gorzka, satyryczna przypowieść, w której pewne reakcje i sytuacje są wyolbrzymione. Na przykład, dążący do podporządkowania Murzyni wydają się dość głupi, ale na tym polega prowokacja. Zainspirował mnie wstęp do głośnej książki Pauline Réage *Historia O* zatytułowany *Radość niewolnictwa*. Francuski pisarz Jean Paulhan przytacza tam anegdotę o czarnoskórych mieszkańcach wyspy Barbados, którzy błagali swego pana, żeby ponownie uczynił ich niewolnikami. Kiedy odmówił, ścięli mu głowę i zabili całą jego rodzinę.

Nie chcieli wolności, bo byli masochistami?

Raczej upatrywali sensu w uległości i posłuszeństwie, ponieważ tego zostali nauczeni przez białych i nie radzili sobie w innych warunkach. W filmie jeden z mieszkańców *Manderlay* przyznaje, że czarni niewolnicy są tworem amerykańskich kolonialistów. To oni odebrali im człowieczeństwo i uczynili ich tym, kim są. Czyż nie tak budowano faszyzm?

A kolaboracja i brak buntu? Fakt, że najinteligentniejszy z niewolników pisze rasistowskie prawo to także prowokacja?

Jeśli wszyscy walczyliby przeciwko nazistom, Hitler miałby problem. A przecież wiemy, że wciąż pojawiali się w Trzeciej Rzeszy ludzie, którzy, kierując się specyficznie

rozumianym dobrem narodu, stale chcieli coś w zbrodniczym systemie poprawić, ulepszyć. Godzili się współpracować z władzą, stając się marionetkami. Byli wykorzystywani, bo łatwo dawali się manipulować. Myśląc: OK, pozwalam zabijać staruszki, ale nie dzieci, akceptowali zło. To bardzo niebezpieczna logika.

Równie kontrowersyjnym przesłaniem Pańskiego filmu jest teza, jakoby Ameryka po zniesieniu niewolnictwa nie była gotowa uznać czarnych za ludzi równych sobie. Naprawdę Pan uważa, że w Stanach nadal kwitnie rasizm?

W Ameryce o rasizmie się nie dyskutuje. To wciąż niezabliźniona rana. Oficjalnie nie ma czegoś takiego jak nierówne traktowanie ze względu na kolor skóry. Demokracja przecież świetnie funkcjonuje, każdy ma równe szanse. W praktyce wygląda to inaczej. Istotą amerykańskiej demokracji jest proste założenie: jeśli jesteś sprytnym, ciężko pracującym człowiekiem, z czasem uda ci się dojść do wielkiego bogactwa, które zapewni ci szczęście i da poczucie bezpieczeństwa. Kłopot w tym, że skoro do niczego nie doszedłeś, bo jesteś biedny i masz czarną skórę, to jest to wyłącznie twoja wina. Nie umiałeś skorzystać z demokracji. Jest to założenie fałszywe, dyskryminujące słabych i nieprzystosowanych, nie mówiąc o bardziej wstydlivych aspektach rasowej niesprawiedliwości.

Nie wyczuwa Pan pewnej niestosowności w krytykowaniu kraju, którego Pan nawet nie odwiedził i zna jego realia jedynie z drugiej ręki?

Kafka też nigdy nie był za oceanem, a napisał *Amerykę*. Mogę pana zapewnić, że moja wiedza o Stanach jest rozległa, a nawet niczym się nie różni od tej, jaką ma większość dobrze wykształconych Europejczyków. Wychowałem się na amerykańskiej kulturze masowej, tak jak inni kochałem Kaczora Donalda, wierzyłem w amerykański sen, czytałem książki o emigrantach milionerach, jako dwunastoletni chłopak brałem udział w manifestacjach pokojowych przeciwko wojnie w Wietnamie i Bankowi Światowemu. Generalnie nie mam nic przeciwko krytykowaniu mocarstwa takiego jak Ameryka, nawet jeśli nie ma specjalnie powodów, by się przyczepiać. Silne dziecko na boisku też powinno podlegać kontroli, bo mając przewagę fizyczną nad innymi, musi nauczyć się miłosierdzia i sprawiedliwości. Siła wymaga rozważ, którą zapewnia tylko spojrzenie z zewnątrz.

Odpowiada Panu bardziej europejski model demokracji?

W moich filmach staram się dochować wierności wartościom, które wyniosłem z domu. Moi rodzice byli socjalistami. Szczególnie matka wychowywała mnie w przedziwnej,

lekką anarchizującą atmosferze. Mogłem robić, co chciałem. Nie gniewałyby się nawet, gdybym przyszedł ze szkoły pijany. Jeśli ma się takie dzieciństwo, szuka się ram, które pozwalają normalnie żyć. Tęskni się za barierami, które ograniczają możliwości wyboru. Dziwiąc się, dlaczego mój świat wyglądał w ten sposób, ciągle zastanawiałem się, dlaczego dobre intencje moich rodziców idą na marne? Dlaczego moje intencje obracają się przeciwko mnie?

Rozbieżność między zamierzeniami a realizacją planów jest tematem wielu Pana filmów.

Moja matka gardziła poświęceniem, uważała je za najgorszą formę kiczu zarówno w życiu, jak i w sztuce. Strasznie na mnie nakrzyczała, kiedy pokazałem jej *Przełamując fale*. Zrobiłem ten film z przekory, buntując się przeciwko jej światopoglądowi. Nie mogła zrozumieć, dlaczego bohaterka filmu składa swoje życie w ofierze dla mężczyzny, którego kocha. To było sprzeczne z jej wyobrażeniem miłości. Ale skoro taka emocjonalność istnieje, czy warto ją potępiać? Kusi mnie, by zajmować się skrajnymi przypadkami. Badając granice czyjś doświadczenia, można lepiej poznać ludzką naturę.

W Dogville i Manderlay kreśli pan ludzką naturę w czarnych barwach. Mają rację krytycy, którzy zarzucają Panu cynizm?

Nie jestem cynikiem, raczej mizantropem. Nie sądzę też, abym był złym człowiekiem. Rozważając dylematy moich bohaterów, wczuwając się w ich sytuację, ze zdziwieniem obserwuję jednak, jak wtedy dochodzi do głosu moja ciemna strona. Więc skoro taki człowiek jak ja myśli wówczas negatywnie, to znaczy, że po innych należy się spodziewać czegoś znacznie gorszego. Uważam, że ludzie powinni jak najczęściej przyglądać się swojej dzikiej, niecywilizowanej, amoralnej naturze, zamiast chować głowę w piasek i udawać, że demokratyczne struktury czynią ich lepszymi.

Nie wierzy Pan w skuteczność demokratycznych metod?

Demokracja stanowi dobre narzędzie pozwalające rozwijać się i funkcjonować państwu. Lecz w żadnym stopniu nie gwarantuje jednostce szczęścia - jak sądzą Amerykanie. Ludzie odczuwają szczęście, kiedy stają się rewolucjonistami.

A nie, kiedy są wolni?

Pisząc *Manderlay*, doszedłem do wniosku, że słowo „wolność” powinno być

skreślone ze słownika. Jest to pojęcie, którego nie da się zdefiniować, bo samo w sobie nic nie znaczy. W wielu bajkach ludzie czują się wolni, gdy uda im się osiąść na jakiejś ciepłej, południowej wyspie. Żeby przeżyć, muszą jednak coś jeść i pić, co w oczywisty sposób ogranicza ich wolność. W praktyce wolność sprowadza się do wyboru najprzyjemniejszego i najwygodniejszego modelu życia. Jednym z nich jest niewolnictwo. Wolność rozpatrywana w kategoriach abstrakcyjnych jest fikcją. To idea, która w zależności od stanu psychologicznego oznacza dla każdego coś innego. Wiadomo, że moją wolność ogranicza twoja. Inaczej definiuje ją więzień, inaczej człowiek bogaty, a jeszcze inaczej gnębiony od pokoleń niewolnik, uważający się za coś gorszego od swego pana.

Dogville i Manderlay wejdą w skład trylogii zatytułowanej U, S i A. Cały cykl to swoisty wywód na temat granic wolności człowieka i nieprzystawalności świata idei do rzeczywistości?

Tak, w trzeciej części zatytułowanej *Washington* Grace rezygnuje ze swojej misji. Ponieważ dwukrotnie odpłacano jej niewdzięcznością, bohaterka nie będzie już chciała zmieniać i ulepszać czegokolwiek. Zostanie artystką, zajmie się fotografią. Zamiast edukować i nawracać, będzie jedynie obserwować i rejestrować rzeczywistość. Jeszcze nie wiem, kiedy ten film powstanie.

*Tymczasem nakręcił Pan *Melancholię*, wyznając przy okazji, że jest nazistą, że rozumie Hitlera i mu współczuje, co wywołało międzynarodowy skandal. Dlaczego Pan to powiedział?*

Bo lubię prowokować. Robię to świadomie i celowo - ale tylko w filmach. Moje zachowanie na konferencji prasowej w Cannes nie było żadną prowokacją. Tylko głupim żartem. Nieporozumieniem. Przeprasiłem za to. Napisałem specjalne oświadczenie, w którym wyjaśniam, że nie jestem nazistą i nigdy nim nie byłem. Nie chciałem nikogo obrazić. Za karę zostałem uznany za persona non grata.

Jakie są tego konsekwencje dla Pana i Pańskiego filmu?

Nie mogę przebywać w promieniu stu metrów od Pałacu Festiwalowego.

Jak długo? Na zawsze?

Tak mi powiedziano.

Melancholia straciła przez to szansę na Złotą Palmę?

Filmu nie usunięto z konkursu. Jury miało wolną rękę. Mogło podjąć dowolną decyzję.

Czuł się Pan skrzywdzony?

Popełniłem błąd. Zagalopowałem się. Różne głupstwa można wygadywać ze znajomymi. Nikt wtedy nie bierze tego serio. Każdy wie, że nie jestem nazistą. Nawet gdybym powtórzył to sto razy. Dowcipkowanie w miejscu publicznym niesie ryzyko, o którym zapomniałem. Sądziłem, że wszyscy dobrze się znamy i dystans nie jest potrzebny. Po konferencji spotkałem się z dziennikarzami prasy skandynawskiej. Nie byli zaskoczeni ani oburzeni tym, co powiedziałem. Mają podobne poczucie humoru. W ogóle nie poruszaliśmy tego tematu.

Nie brał Pan pod uwagę, że kogoś mogło to nie rozbawić?

No właśnie. A zdania wyrwane z kontekstu brzmią strasznie. Media natychmiast to rozdmuchują. Tak dziś funkcjonuje świat. Muszę to zaakceptować. Bardzo mi przykro, jeśli kogoś zraniłem. Nie takie były moje intencje.

Co tak naprawdę chciał Pan powiedzieć?

Ponieważ *Melancholia* wpisuje się w tradycję niemieckiego romantyzmu, ktoś spytał o moje niemieckie pochodzenie. Mówiłem już panu, że myślałem, że mam korzenie żydowskie. Potem usłyszałem od matki, że moim biologicznym ojcem nie jest duński Żyd, tylko Niemiec Fritz Michael Hartmann. Jestem więc Niemcem. Żeby to wyraźniej zaakcentować, użyłem sformułowania „nazista” - w opozycji do Żyda. Stąd się wzięło całe nieszczęście. Gdy dotarło do mnie, jak to zostało odebrane, spanikowałem i zacząłem coś mówić o Speerze, że jest wielkim artystą, co nie miało absolutnie nic wspólnego z aprobatą faszystów czy antysemityzmu.

A Hitler? Wspominał Pan też, że rozumie trochę, jak on się czuł w bunkrze.

Co nie znaczy, że pochwalam plany mordowania Żydów. Jako artysta mogę postawić się w sytuacji dyktatora. Mam prawo o tym pomyśleć. Oczywiście prościej jest samemu się wybielić i całą odpowiedzialność za Holocaust zrzucić na Hitlera. Niestety niczego się wtedy nie zrozumie. Nazista siedzi w każdym z nas. Zło jest w nas. Hitler tylko umiał je odpowiednio wykorzystać.

Dlaczego nie przyjęto Pana przeprosin?

Clinton też się publicznie pokajał, ale jakie to miało znaczenie? Informacja poszła w świat. Został upokorzony. Niczego to nie zmieniło.

Jak zareagowała Pańska rodzina?

Dzieci bały się usłyszeć od obcych ludzi, że ich ojciec jest nazistą. Oczywiście doskonale mnie znają i są przyzwyczajone do wariactw. Jednak tego dnia wołały nie ruszać się z domu.

Największe zawodowe sukcesy osiągał Pan w Cannes. Nie obawia się Pan zrujnowania tego dorobku?

Staram się myśleć pozytywnie. Dotychczas każdy film pokazywałem na tym festiwalu. Cykl produkcyjny był ustawiony tak, żeby zdążyć z ukończeniem przed majem. Myślę, że będzie dla mnie lepiej, jeśli teraz odpocznę od tego harmonogramu.

Pozostaje Wenecja, Berlin.

Mam w głowie kolejny projekt, pornograficzny. Pokażę go pewnie na jakimś małym festiwaliku pornoli, gdzie nie jestem persona non grata.

Jako artysta stara się Pan rozumieć ludzką naturę, tłumaczyć problemy innych. Sam tymczasem ma kłopoty z byciem rozumianym. Smutny paradoks?

Człowiek bywa głupi, stanowi dla siebie zagadkę. Niemniej radykalna tradycja, w jakiej zostałem wychowany, każe nazywać rzeczy po imieniu. Posługiwać się nie tylko grzecznymi sformułowaniami. Również takimi, które są kontrowersyjne, sprawiają ból.

Melancholia jest najbardziej osobistym filmem w Pana karierze?

Pracowałem nad nim długo, dwa lata. Sprawiało mi to dużą przyjemność. Marzyłem, żeby zanurzyć się w otchłań Wagnerowskiego romantyzmu. Chciałem opowiedzieć o swojej depresji. O klęsce w starciu z chorobą. Nie sądziłem, że wyjdzie z tego obraz w stylu Viscontiego, którego oczywiście kocham. Czy to jeszcze mój styl, nie wiem.

W filmie niemożność ucieczki przed chorobą została wyrażona za pomocą metafory końca świata, kosmicznej kolizji. Ziemia zderza się z planetą Melancholia.

Moja depresja zrodziła się z lęku. Trwoga nie do opanowania, w czystej postaci, jest chyba najgorszym stopniem cierpienia, jakiego nie potrafię znieść. Obezwładnia, paraliżuje, niszczy, nie pozwala nic robić. Z drugiej strony stanowi swego rodzaju błogosławieństwo. Leżysz w łóżku, płaczesz i starasz się nie poddać. Melancholia tym się różni od depresji, że ten strach czyni znośniejszym. Film jest wizją na ten temat.

Czym jest melancholia? Jak Pan ją definiuje?

Nie ma jednej definicji melancholii. Niektórzy widzą w niej chroniczną chorobę, inni źródło rozkoszy. To pojęcie wieloznaczne. Zawiera w sobie smutek, zwątpienie z powodu oddalenia od Boga, o czym pisał Kierkegaard. Niepewność, przygnębienie. Szaleństwo. Jednocześnie melancholia należy do języka poetów, można ją poczuć, przeżywając sztukę. W naszej kulturze oznacza chorobę psychiczną objawiającą się brakiem chęci do życia oraz spotęgowane doświadczenie własnego ja. Dla mnie to coś w rodzaju czarnej witaminy, nieszczęśliwego stanu zakochania. Gorzka słodycz. Mogę jej użyć do tworzenia albo do ucieczki od rzeczywistości.

Dlaczego melancholicy tęsknią do śmierci?

Ważna jest tęsknota. Prawda jest taka, że być może nie ma do czego tęsknić. Tylko sama tęsknota jest prawdziwa. Tak jak ból jest prawdziwy. Czujemy go w środku. Jest częścią rzeczywistości.

W Pana filmie melancholiczką jest Justine, panna młoda grana przez Kirsten Dunst. Jeśli cierpi z powodu zwątpienia, dlaczego bierze ślub?

Sprawdza kierunek, w jakim jej życie się toczy. Chce być normalna, cieszyć się małżeństwem, korzystać z dobrej pracy, przeżywać świat jak inni. Wierzy, że jeśli wejdzie na tę ścieżkę, uda jej się pokonać niemoc i poczucie nicości. Lecz kiedy one ją dopadają, nie potrafi walczyć, jest jeszcze bardziej nieszczęśliwa.

Paradoksalnie dopiero zagłada w skali planetarnej dodaje jej siły. Świadomość, że wszystko zaraz przestanie istnieć przyjmuje z ulgą. Podczas gdy jej siostra, myśląca bardzo racjonalnie, wpada w panikę.

Bo tak działa psychologia. To bardzo typowa reakcja. Ludzie ogarnięci potwornym strachem w sytuacji ekstremalnej, kiedy dochodzi do spełnienia ich katastroficznych prorocत्व, nagle odczuwają spokój. Oto wreszcie urzeczywistniła się ich wizja. Nie muszą się

więcej bać. Jest tak, jak miało być. Ci natomiast, którzy nigdy nie przeżyli załamania albo depresji, tracą grunt pod nogami, histeryzują.

Rozpacz uodparnia na tragedie?

Melancholicy są większymi realistami w sytuacji zagrożenia, to prawda. W dawnych czasach przypisywano im mądrość, której inni nie posiadali. Bo wiedzieli więcej, rozumieli coś, czego zwyczajni ludzie nie byli w stanie sobie wyobrazić. Dlatego wielu melancholików zostaje artystami.

Pan też wie więcej od innych?

Skoro nie wiem, jak się zachować na konferencji prasowej, to chyba nie.

Dzięki Melancholii wyciszył Pan w sobie chorobę?

Nie jestem z siebie dumny, ale ponieważ od roku przestałem pić, czuję się o wiele lepiej. To wbrew mojej filozofii. Zawsze uważałem, że nie warto się ograniczać, trzeba korzystać z życia. Czerpać przyjemność na wszelkie możliwe sposoby.

Melancholia zbudowana jest jak opera. Na początku mamy wspaniałą uwerturę. Pojawiają się piękne obrazy końca świata, zapowiadające, co się wydarzy. Dlaczego wybrał Pan taki sposób opowiadania?

Chciałem w prologu zawrzeć skrót tego, co później zobaczymy w wersji rozszerzonej na ekranie. Jest to sen bohaterki, która wszystko przewidziała. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Bardzo często, idąc do kina, wiemy z góry, jak się film skończy. „Titanic” musi zatonać, a jednak historia pasażerów wciąga. W *Melancholii* świat też ginie na początku, pokazuję, jak do tego dochodzi. Eksperyment polegał na tym, czy uda mi się przenieść ciężar zainteresowania widzów na relacje międzyludzkie, na zmiany postaw głównych bohaterek, czy pojawi się nadzieja, że może unikną fatalnego zakończenia.

Czego jest więcej w życiu: cierpienia czy radości?

Oczywiście, że bólu. Można się oszukiwać, że jest na odwrót. Mówić o orgazmie i wielu innych przyjemnościach, jakie sobie sprawiamy. Ale w skali bezwzględnej, zawsze rządzi cierpienie.

Samotność w obliczu śmierci Boga to kolejny tego przykład?

Justine, z którą się w filmie utożsamiam, twierdzi, że poza Ziemią nie istnieje żadna inna forma życia. Jesteśmy sami w kosmosie. Jak się zastanowić nad tym głęboko, to już wystarczający powód, by oszaleć.

A Pański tatuż na palcach ma wyrażać bunt przeciwko temu?

Niedawno skończyłem pięćdziesiąt pięć lat. To ostatni moment, żeby sobie na coś takiego pozwolić. Jestem bardzo dumny z tego napisu. Moje dorosłe dzieci - mają po dwadzieścia lat - chciały się upewnić, czy na pewno wiem, że tego FUCK nie da się już zetrzeć.

Nie wolał Pan wytatuować LOVE?

Nie, nie, nie. Wtedy dopiero byłbym hipokrytą.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 99/15

Lars von Trier (ur. 30 kwietnia 1956 r.) - od czasu Carla Theodora Dreyera najbardziej znany duński reżyser na świecie. Słynie z ekscentrycznego zachowania, nieobliczalnych pomysłów i wielu fobii, cierpi m.in. na lęk przestrzeni, ma chorobę lokomocyjną, leczył się z depresji. Na afiszach reklamowych *Idiotów* występował nago. To on m.in. wymyślił niepokorny manifest Dogma, który domagał się unikania wszystkiego, co przypomina hollywoodzką sztampę. Jest przeciwnikiem wszelkich intelektualnych autorytetów. Twierdzi, że prowokacja zmusza widzów do myślenia. Kilka lat temu przyjął propozycję przygotowania piętnastogodzinnego cyklu Wagnerowskiego *Pierścień Nibelunga* w Beyreuth, ale po roku pracy zrezygnował, usprawiedliwiając się, że nie jest w stanie wywiązać się z zamówienia. Laureat bardzo wielu nagród. Na festiwalu w Cannes zdobywał kolejno: Nagrodę Komisji Technicznej za *Element zbrodni*, Nagrodę Jury za *Europę*, Grand Prix za *Przelamując fale* oraz Złotą Palmę za antymusical *Tańcząc w ciemnościach* z Björk i Catherine Deneuve w rolach głównych. Po premierze *Melancholii* został usunięty z festiwalu i uznany za persona non grata.

ANDRZEJ ŻUŁAWSKI



Od trzynastu lat Andrzej Żuławski nie nakręcił żadnego filmu, mimo to wciąż o nim głośno. Pisze skandalizujące książki, szokuje romansami, nie przebiera w słowach szczególnie na temat głupoty środowiska filmowego.

Swego czasu wsławił się tym, że wyprosił z telewizyjnego studia krytyka, który ośmielił się go nazwać kabotynem. W wywiadzie dla „Przeglądu” reżyser wyłożył swoje racje. „Ja chcę się spierać, mówić: hej, wy wszyscy, pocałujta mnie tam, gdzie ja wiem, bo zachowujecie się źle”. Czyli od upominania jest on, reszta ma go słuchać. I tej zasady uparcie się trzyma.

W prasie pełno jest jego kontrowersyjnych, częściej jednak obraźliwych opinii na dowolny temat. Polacy kochają papieża? On nie. „Mnie papież niczego nie nauczył. Może tylko tego, jak nie powinno się umierać”. Jesteśmy dumni z demokratycznych przemian? On nie. „Bez przerwy chodzimy na cmentarze, kroczymy w jakichś procesjach, wieszamy święte obrazy, czyli zajmujemy się wszystkim tym, co nie jest budową republiki, światłego państwa”. Cenimy Kieślowskiego, Holland, Kutza? On nie. Nazywa ich „mistrzami kiczu i bezstylowości”. Kiedy trzeba włożyć kij w mrowisko, wiadomo, że nie zawiedzie. Jak podczas pamiętnej premiery *Strasznego dworu* Moniuszki nazwanej przez Jerzego Waldorffa głupim, bezczelnym, obraźliwym dla narodu przedstawieniem. Zbrodnią w Narodowym.

Jego rzadko tłumaczone na obce języki książki (wydał ich ponad dwadzieścia) krajowi

recenzenci na ogół lekceważą, uznając, że to napuszone erudycyjnie manifesty przekory i arogancji. Skwapliwie natomiast omawiają te pozycje, w których artysta drażni i obraża. Gdy szczerze, bez ogródek, wyjawia, co myśli o rodakach, białych plamach historii, kłamstwach filozofii (którą studiował), skandalu Powstania Warszawskiego, nędzy sztuki współczesnej, a przede wszystkim o urojonej wielkości autorytetów, których po prostu nie trawi. Rozczarowaniu nimi dał wyraz w głośnym wywiadzie-rzeczce zatytułowanym skromnie *Żuławski*. Rozpisywały się o nim chyba wszystkie gazety głównie dlatego, że autor nafaszerował je środowiskowymi niedyskrecjami i ploteczkami. Podobny szum towarzyszył *Nocnikowi* - świeżo opublikowanemu zbiorowi luźnych zapisków, kolejny raz poświęconych wylewaniu pomyj na narodowe świętości i wszystkich wokół, co skończyło się procesem sądowym i zakazem dystrybucji książki.

Cytując z upodobaniem co bardziej jadowite fragmenty, Żuławskiemu zarzuca się, że nie tyle obnaża nadętą pozę i grzechy powszechnie szanowanych osób, takich jak Michnik, Szymborska lub Wajda, ile raczej własną frustrację. Wywołaną głównie tym, że choć uważa się za równego im, na salony zapraszany nie bywa. Trącane przez niego autorytety traktują go niczym nieszkodliwego wariata zaszytego w samotni w Starej Miłosnej, gdzie opuszczany przez kolejne kobiety, dawno utracił wpływy i najpewniej niczego więcej już nie wyreżyseruje. Pozostaje mu więc ujadanie.

Niektórzy w krytyce Żuławskiego posuwają się o krok dalej, twierdząc, że reżyser skandalista celowo urządza cyrk ze swego życia. Po cóż miałby kompromitować w *Nocniku* siebie oraz młodszą o czterdzieści cztery lata kochankę, aktorkę, w opisie której, jak wyznaje, „skumulował całą swoją złość na negatywną stronę życia, na oszustwo i pogoń za złą karierą”? Pranie brudów zakończone pozwem Weroniki Rosati do sądu o zniesławienie, wszystko to sprawia wrażenie nie tyle obyczajowego obciachu, ile zręcznej manipulacji. Wygląda na nieźle skrojoną akcję mającą na celu zwrócenie uwagi na starzejącego się, mocno zdesperowanego siedemdziesięcioletniego artystę, niepotrafiącego w żaden inny sposób o sobie przypomnieć. Na promocję egocentryzmu, mitomanii wiecznie niespełnionego człowieka, niegodzącego się żyć w cieniu.

To chyba jednak zbyt proste wytłumaczenie. Kontrowersyjne opinie i ostry język Żuławskiego, którymi zdążył już zrazić do siebie prawie wszystkich, wydają się elementami jego życiowej strategii, a nie jedynie rozpaczliwą kompensacją braku twórczej aktywności w ostatnich latach. Dlaczego więc to robi? „Moja wolność w mówieniu wynika z tego, że wobec tak zwanego środowiska nie mam żadnych długów i czuję się z tym dobrze”. Twierdzi, że nudzi go poprawność. Nie znosi oczywistości. Że taki jest, bo ceni dociekliwość. Lubi

wywlekać ciemne strony, gdy inni widzą tylko jasne. Stoi za tym obsesyjne drażnienie pytania: Kim jest człowiek? Co się skrywa pod zasłoną dobrego wychowania, wpojonych wartości? Głoszenie prawdy, choćby miała być najohydniejsza, i boleć to w jego przekonaniu przywilej i powinność artysty.

Za swoją bezkompromisowość Żuławski płaci wysoką cenę. Jest na to przygotowany. Nie ma za złe, że ludzie uważają go za dziwaka, że na starość stał się samotnikiem. Dobrze się czuje w roli błazna, choć w jego mniemaniu bliżej mu do mędrca, powiedzmy, takiego Diogenesa marzącego jedynie o tym, by nikt nie zasłaniał mu słońca. Otwarcie przyznaje, że krytyki nie dopuszcza, a nawet jeśli, to ma ją gdzieś. „Ja walę kupę, a te muchy po niej chodzą i się nią żywią, bo się im płaci”. Z muchami miałby się liczyć albo spierać?

O jego filmach (ma w dorobku dwanaście pełnometrażowych fabuł) zwykło się mówić, że stanowią kwintesencję manieryzmu, brzydoty, gwałtu. Połowa z nich zrealizowana za granicą jest w Polsce prawie nieznana. Artysta nakręcił je na emigracji we Francji, bo został z kraju wyrzucony. Dwukrotnie. Pierwszy raz w 1972 roku po zrobieniu *Diabła*. Cenzura uznała, że obraz szatańskiego spisku po drugim rozbiorze w 1793 roku jest karykaturalny i reżyser, dokonując zamachu na etos szlachecki, wydobywał na światło dzienne - jak to określili kolaudanci - same plugastwa. Nawet Wajda, do tego momentu mentor i przyjaciel Żuławskiego, nie stanął w jego obronie. Filmowa wizja upadku Polski była jego zdaniem zbyt wydumana i bardzo daleka od historycznej prawdy. Mało kto się orientował wówczas, że intencją artysty było stworzenie zakamuflowanego obrazu policyjnej prowokacji, obnażenie metod działania tajnych służb szykujących marcową czystkę w 1968 roku. *Diabeł* powędrował na półkę, a reżyser ratował się wyjazdem do Paryża, gdzie zaproponowano mu ekranizację *Nocy amerykańskiej*, która odniosła komercyjny sukces pod tytułem *Najważniejsze to kochać*.

Drugi raz wyrzucono go z ojczyzny w 1977 roku, po skandalu z przeciągającą się aż dwa lata epicką produkcją *Na srebrnym globie*. Żuławski otrzymał szansę powrotu i wyreżyserowania widowiska science fiction według prozy stryjecznego dziadka Jerzego Żuławskiego. Rewolucyjna wizja tej powieści - chciał opowiedzieć o korzeniach cywilizacji, o narodzinach religii na obcej planecie - nie spotkała się jednak z akceptacją władz. Po obejrzeniu siedemdziesięciu procent nakręconych materiałów uznano, że to bluźnierstwo i pod pretekstem przekroczenia budżetu produkcję zatrzymano. Wszystkie negatywy kazano wrzucić do rowu i razem z wybudowanymi dekoracjami spalić, a następnie zalać cementem. Reżyser otrzymał wilczy bilet zakazujący wykonywania zawodu.

We Francji, dokąd się przeniósł na stałe, bohaterami Żuławskiego stały się święte

prostytutki, romantyczni mordercy, terroryści, szpiegzy, schizofrenicy, chorzy na raka idealisci sprawdzający rozmaite warianty losów Stawrogina, księcia Myszkina oraz Anastazji Filipowny. Wprawdzie zachodnia publiczność nie do końca rozumiała rozedrgane, demoniczne obrazy ich konwulsyjnych związków, ale zrzucając to na karb słowiańskiej duszy reżysera, pozwolono Żuławskiemu rozwinąć skrzydła. Po canneńskim sukcesie *Opętania*, melodramatu i krwawego thrillera, gdzie można zobaczyć kopulującą z ośmiornicą Isabelle Adjani, Polaka uznano za szalonego wizjonera, demiurga kina, który jednak troszeczkę za bardzo odleciał. Następne filmy (między innymi *Kobieta publiczna*, *Narwana miłość*) z racji mętnych, na pół kryminalnych fabuł podszytych mrocznym, metafizycznym przesłaniem nie przyniosły mu spodziewanego rozgłosu. Pisano nawet o Dostojewskim znad Wisły, któremu jednak z racji apodyktycznego charakteru i nieobliczalnych pomysłów nie warto powierzać pieniędzy na produkcje.

Żuławski raczej źle znosi towarzystwo filmowców. Mimo że sam został reżyserem, po cichu zawsze gardził tym środowiskiem za to między innymi, że zajmuje się bzdurami, ot chociażby kręceniem konwencjonalnych, poprawnych politycznie bajeczek. Gruntownie wykształcony, pochodzący z wybitnie inteligentnej rodziny, do której należy wielu nieprzeciętnie uzdolnionych pisarzy, dyplomatów i malarzy, wielokrotnie dawał do zrozumienia, że on przynależy do innego, lepszego świata. Hollywood, gdzie porobili kariery niewiele od niego starsi Skolimowski i Polański, też niespecjalnie go pociągało. Ze swoją narcystyczną osobowością, encyklopedyczną wiedzą, hermetyczną twórczością skupioną na przekraczaniu tabu i prowokacji widział się raczej w Europie, a najlepiej w Polsce. Bo tylko tu ze swoim filozoficzno-kulturoznawczym przygotowaniem mógł stosunkowo łatwo osiągnąć cel. Szokować i burzyć ustalone hierarchie.

Jego azylem stała się wyobraźnia wsparta i ukształtowana lekturami Junga, gnostyków, Biblii. Określając się jako niewierzący, postrzegał świat z perspektywy eschatologicznej. Poprzez symbole zapowiedzianej (spełnionej) apokalipsy. Proza życia, codzienność w ogóle go nie zajmowały. Ani tradycyjna psychologia. Tylko histeria, obłęd, perwersja, poprzez które ujawnia się obecność demonicznych sił. Zamiast piękna i liryzmu, szukał seksualnych fantazji obnażających zwierzęcą stronę miłości. Pociągała go krew, fizjologia, dzikość pożądania. Słowem interesowało go to, co pierwotne, co inni uznawali za brudną, chorą i w gruncie rzeczy nieistotną część rzeczywistości, której nie warto poświęcać zbyt wiele miejsca.

Wizjonerskie, spazmatyczne, wykrzyczane kino Żuławskiego nie mieściło się w kanonach szkoły polskiej, gomulkowskiemu realizmu, moralnego niepokoju ani kina czasu

demokracji. Było jakby nie z tej planety. Ekscentryczne, osobne, autorskie, szokujące, nerwowe i dlatego odrzucane. Hipnotyczna ekspresja debiutanckiej *Trzeciej części nocy*, gdzie pokazał swego ojca karmiącego wszy podczas okupacji we Lwowie, działała jak wstrząs. Do dziś ciągnie się za nią odium dzieła niemal półpornograficznego, zresztą podobnie jak za nakręconą dwadzieścia pięć lat później *Szamanką*.

Obdarzony silnym temperamentem, z wszelkimi zadatkami na tyrana Żuławski wypracował swój własny styl. Także pracy z ekipą, zwłaszcza z aktorami, których zmuszał do odrzucania wyuczonych chwytów, masek, technik i sposobów gry. Namawiał do przekraczania granic, do eksperymentowania z ciałem i duszą. Chciał rozbić pancerz, który nakładała na nich cywilizacja. O tej metodzie, przypominającej szarlatanerię Grotowskiego, krążyły legendy. Jedni mówili o czarach, o wudu, inni o znęcaniu się i upokarzeniu. Valérie Kaprisky wyznała, że Żuławskiego w ogóle nie interesowały psychologiczne pobudki jej postaci. Żądał od niej, aby wypowiadała tekst z taką intensywnością, jakby znajdowała się w karetce pogotowia z umierającym kochankiem, a jej słowa miały uniemożliwić mu zapadnięcie w śpiączkę. W przypadku Iwony Petry, grającej tytułową rolę w *Szamance* skończyło się to głębokim psychicznym urazem i kilkuletnią terapią. Sam reżyser wszystkiemu zaprzecza, między innymi w rozmowie ze mną, którą przeprowadziliśmy dwie dekady temu w trakcie przeglądu jego twórczości w nieistniejącym już DKF-ie Kwant w warszawskim Remoncie. Klóciliśmy się ponad dwie godziny, kulturalnie, popijając wódeczkę (zima była siarczystą), aż wióry leciały.

Cokolwiek by sądzić o drodze artystycznej i ekstremalnych wyborach Żuławskiego, trudno nie mieć do niego szacunku. Choćby za zaangażowanie, odwagę myślenia i mówienia rzeczy niepopularnych, ale skądinąd prawdziwych. Za inspirujący skandal w sztuce, przywracający jej świeżość. I za ryzyko, które przyplaca anatemą. Za to wszystko ja jestem mu wdzięczny.

Szaman

Seks, filmy i zło

Janusz Wróblewski: *Jak wyjaśnić sprzeczność między ideą Pańskich filmów, jaką jest obrona wartości, dobra, a częstym odbiorem tych filmów, utożsamiającym Pana zamysł z afirmacją zła, z obrazą moralności?*

Andrzej Żuławski: Sądzę, że działa tutaj mechanizm samoobrony - kiedy ktoś powie zbyt dobitnie coś prawdziwego, wtedy człowiek czuje się osobiście zagrożony i identyfikuje

to z atakiem, czyli ze złem. Sam fakt, że jest się „atakowanym” powoduje zamieszanie. Taka reakcja zawsze napawa mnie zdumieniem.

Wydaje mi się, że w Pana filmach ta sytuacja jest jednak znacznie bardziej skomplikowana.

Dlatego, że do treści pozytywnej, niehołdującej wbrew pozorom złu, w moich filmach trzeba dojść. To nie jest powiedziane od pierwszego obrazka. Najpierw opowiedziany jest świat, w którym wydaje się, że nie ma nadziei, po to, by w pewnym momencie okazało się, że jakaś forma nadziei istnieje. Jeśli ma się cierpliwość i odwagę analizowania moich filmów do końca - widzi się to.

W Diable i Opętaniu Pan tej nadziei nie pozostawia.

Proszę nie identyfikować nadziei dla bohatera z nadzieją dla widza. Film niekoniecznie musi się układać we wzór dydaktyczny. Jeżeli bohaterowie *Opętania* giną - to dlatego, że zasłużyli na śmierć, a to, co w nich nie zasłużyło na nią, spaja się pocałunkiem.

Wy tłumaczę to inaczej: mój bohater, idąc za szaleństwem żony, popełnia szereg czynów strasznych. Chcąc pomóc żonie, tonie w podobnej co ona ciemności. Przypomina to zejście do piekieł, które w tym wypadku dosłownie oznacza również stanie się diabłem. Ten schemat, nawiązujący do jednego z najstarszych mitów, jakie zna ludzkość, znalazł odbicie w moim filmie, z tą poprawką, że do piekła nie schodzi Bóg, tylko człowiek i natychmiast się w piekle zbruka. Czyli kara, którą otrzymują bohaterowie, jest w moich oczach w pełni zasłużona. Niemniej dla bohaterów, których intencje były czyste, chwila pocałunku, moment miłostnego zespolenia jest światłem. Moim zamierzeniem nigdy nie jest tautologia. Jeżeli coś wiem, natychmiast podaję to w wątpliwość, konfrontuję to z diabłem.

Z jednej strony stara się Pan, aby postacie w Pana filmach kierowały się emocjami, żyły kontaktem osobowym, z drugiej dąży Pan do skrótów, jak w Diable, gdzie główny bohater jest zarówno biblijnym Jakubem, jak i Kordianem, Hamletem, Myszkinem, Chrystusem i jeszcze nie wiadomo kim naraz. Na czym wobec tego zależy Panu bardziej, czy na psychologii, czy na nadaniu filmowi wymiaru symbolicznego, mitycznego?

Jeżeli pan zajrzy do mitologii greckiej, a mówię o niej, ponieważ ona jest najbardziej żywa na naszym kontynencie, to zauważy pan, że podstawowe odruchy psychiki ludzkiej były tam nazywane imionami bogów. Czyli tworzono opowieści o bogach, aby wytłumaczyć archetypy bądź stereotypy ludzkich odruchów. My po prostu zmieniliśmy słownictwo. Ja nie

widzę różnicę między tym, co pan rozdziela. Mówi pan, że bohater *Diabła* jest Myszkinem, i Kordianem, i Chrystusem - to wszystko prawda, tylko u mnie akurat jest odwrotnie: pewne podstawowe impulsy psychologii ludzkiej nazywają się: Hamlet, Kordian i tak dalej. Nie inaczej. Moim zdaniem, każde prawdziwie interesujące opowiadanie jest tak skonstruowane, że wychodzi od precyzyjnego konkretnego, a odzwierciedla się w efekcie końcowym, w lustrze archetypów, które są nam wszystkim znane. I nie ma innej konstrukcji. Jeżeli film czy książka, czy w ogóle dzieło sztuki pozostaje w sferze anegdotycznej, nie jest dziełem sztuki. Natomiast jeżeli zawiera jakąś podstawową prawdę, czy cień tej prawdy, to momentalnie daje się porównać do tego, co w naszych umysłach od kilkudziesięciu tysięcy lat zmierza do tych samych konkluzji.

Pana polskie filmy w przeciwieństwie do tych, które zrobił Pan później we Francji, wydają się głębiej osadzone w tradycji. W Trzeciej części nocy, w Diablu, w Na srebrnym globie próbował Pan dość wyraźnie określić się wobec pewnych schematów kulturowych: wobec szkoły polskiej i problemu okupacji, wobec romantyzmu i wreszcie wobec - najogólniej mówiąc - religii. W następnych filmach tego wątku zabrakło, dlaczego?

Dlatego, że w świecie zachodnim, gdzie robię filmy od wielu lat, tradycja istnieje inaczej. U nas rzeczywiście rozkłada się ona na warstwy historyczno-polityczne, a tam rzeczywistość jest prawie wyłącznie społeczna. My żyjemy wczoraj i jutro, a Zachód żyje dziś. We Francji na przykład jedynym wyznacznikiem historii jest walka młodych ze starymi. Kiedy kilka lat temu zrobiono tam ankietę wśród dzieci, piętnastoletni chłopak nie wiedział, kto to był Hitler. Proszę nie myśleć, że nasz sposób podchodzenia do kultury, przez fakt, że działamy w pewnej tradycji, odwołujemy się do niej, dialogujemy z nią - jest lepszy czy gorszy. To jest specyficzne. To jest nasze, tej specyfiki nigdzie poza Polską nie widzę. Więc nie może być tak, że polski głos przeniesiemy do Francji. To jest pomyłona, absurdałna myśl. Film tam zrealizowany kieruje się do publiczności, która pewien kod, pewną kulturę, pewne schematy ma, a innych nie ma.

A do jakiej publiczności mówi Pan we Francji?

Ja mówię w ogóle do siebie. Tylko że ja mówię do siebie albo tu, albo tam. To, co pan proponuje bezwiednie, to jest schemat emigracyjny. Istnieją dwie formy emigracji. Pierwsza polegałaby na tym, że ludzie wkładają łowickie pasiaki, słuchają oberków granych na fortepianie i płaczą nad losem ojczyzny, po czym rozchodzą się i zarabiają pieniądze w różny, czasem bardzo upadający sposób.

Druga forma emigracji polega na uświadomieniu sobie oczywistego faktu, że Polska leży w Europie i że kulturalne papiery Polaka stawiają go w jednym szeregu z innymi Europejczykami, że wszędzie jest on jak u siebie w domu. Znaczy to także, że nie będzie on truł ludzi, mających swoje kłopoty, problemami, które w sposób bezpośredni nie mogą ich dotyczyć. Natomiast może zrobić coś, czego żaden z nich nie potrafi.

Nigdy nie czułem, że jestem na emigracji, ponieważ uważam, że Polski „nie ma”. Polska to jest tak, jak u Wyspiańskiego: „Serce?! - A to Polska właśnie”. Polskę nosi się w środku, to jest kraj wyimaginowany, lepszy od wszystkiego, czym żyjemy. To jest właśnie taki kraj, który mnie wychowuje na człowieka mogącego wszędzie na świecie podpisać się Andrzej Żuławski, a nie Andre Zulawsky, i robić filmy, jakich nikt stamtąd nie robi. Bez puszenia się, bez klucia im oczu straszliwym kompleksem Polski.

A co Pan woli: robić filmy o nas wobec tradycji, czy o nich w terażniejszości?

Jeżeli w Polsce ktoś ośmieli się poigrać z tradycją, to spadają na niego wszystkie możliwe złe siły. Mnie się to przydarzyło przy *Diable*. Uważałem wtedy, że artysta ma prawo interpretować tradycje, bo jest swobodnym, świeżym umysłem, co wcale nie znaczy, że na nią pluje. I co się wtedy stało? Partia napadła, rząd napadł, Kościół się obraził i nawet Wajda, ówczesny (1981 rok) przewodniczący SFP, człowiek trzęsący całym środowiskiem, nie mógł zrobić niczego, aby ten film zaistniał.

Czym jest dla Pana tradycja?

Tradycja jest absolutną koniecznością. To jest edukacja. Jeżeli pan nie zna tradycji, to pańskie życie prowadzi donikąd. Przez tradycję rozumiem wiedzę o wszystkim, co się stało, bez wykluczenia czegokolwiek.

Kiedy oglądam Pana filmy polskie i francuskie, wydaje mi się, że ich cechą wspólną jest odniesienie do Dostojewskiego, to znaczy pewna struktura związków międzyludzkich jest zapożyczona z jego książek, z tym że o ile w polskich filmach, poprzez nałożenie owych płaszczyzn historycznych i metafizycznych, wydają mi się one głębsze, o tyle w filmach francuskich zostają tylko miłosne trójkąty.

Jakież jest portret historyczny społeczeństwa rosyjskiego w *Idiocie*? Miłosne trójkąty w wielkomieszczańsko-bandyckim społeczeństwie, które przestało wierzyć w Boga, a udaje, że ma religię. Jakież jest portret zbiorowości w *Szalonej miłości*? Mieszczańsko-gangsterskie społeczeństwo, w którym nikt nie wierzy w Boga i układa się w miłosne trójkąty. Tu i tam

zjawia się mężczyzna, który przez sam fakt, że odmiennie się zachowuje, jest postacią chrystusową dla jednych, kretynem dla drugich. To znaczy - staje się katalizatorem nieszczęść.

Zło w Pana filmach ma charakter przede wszystkim erotyczny, dlaczego?

Większość moich filmów powstała na Zachodzie, gdzie pierwszą rzeczą, która mnie zdumiewa, jest to, że wszystkie sprawy usiłuje się tam sprowadzić do seksu. Językiem tego świata jest erotyzm, co jest aberracją. Skoro więc oni w ten sposób rozumieją życie, to ja im przykładałam ten schemat naprawdę do końca. Posługuję się nim - nie ulegając mu - bo to do nich przemawia. Na przykład w *Opętaniu* opowiadam o dziewczynie, która chciała zostać tancerką, a ponieważ nie nauczono jej gwiazdorstwa w tej dziedzinie, stała się profesorką i pracuje z dziećmi w ciężkich warunkach. Żyje w małym czterdziestometrowym mieszkaniu, czyli jest kobietą biedną. Jej mąż pracuje dla organizacji szpiegowskiej, zarabia „lewe” pieniądze, oboje więc są rozbitkami w społeczeństwie. Gdyby nie to, dziewczyna nie zdradziłaby. Wyznacznikiem zła jest więc tutaj nieszczęśliwe życie. Czyli to, co wydaje się panu powodem, w moich filmach jest skutkiem.

Mimo wszystko kontakt erotyczny pozostaje w Pana filmach, niezależnie od tego, czy polskich czy francuskich, podstawowym sposobem porozumiewania się ludzi. Dlaczego nie pokazuje Pan innego sposobu bycia człowieka z drugim człowiekiem?

Człowiek jest jedynym zwierzęciem świata, które kopuluje cały czas - nie ma cyklu, to go odróżnia w ogóle od wszystkiego, co istnieje. Powiem więcej - człowiek kopulował, nim zaczął mówić. Podstawowym sposobem komunikowania się ludzi ze sobą jest więc płciowość. Te impulsy i instynkty człowieka są dokładnie takie same w Afryce, w Polsce, na biegunie północnym, tylko w naszej cywilizacji objęte zostały siatkami bardziej wymuszonych stosunków międzyludzkich.

Panu chodzi o to, aby dotrzeć w swoich filmach do pierwotnej tkanki człowieka, która jest uniwersalna, czyli prawdziwa dla każdego, niezależnie od kultury i cywilizacji?

Oczywiście, że tak. Ja w ogóle kocham tylko tę sztukę, której korzeniem jest to, co można nazwać dzikością. Ja okropnie nie lubię cywilizowanych moralitetów.

Dlatego że oszukują?

Nie, dlatego że są redukcyjne. To jest zawężenie.

A mnie się wydaje, że to jest rozszerzenie.

To znaczy, że pan wierzy w teorię Teilharda de Chardina, że od czarnej materii, od zwierzęcości, dążymy do światła. Pan wierzy w postulat, że najwspanialszą formą człowieczeństwa jest anielstwo. Ja nie. Ja o wiele bardziej wierzę w to, co zostało utłuczone przez zorganizowane religie, to znaczy w to, co jest dionizyjskie w człowieku. Przecież człowiek cywilizowany słabo się cieszy, człowiek cywilizowany myśli o śmierci i boi się jej, nie umie śpiewać, nie umie tańczyć - udaje, podskakuje, ale nie umie. W cywilizacjach „typu dionizyjskiego”: przedmuzułmańskiej, przedchrześcijańskiej jest odwrotnie. Jedyny moment prawdziwej religijności (a nie hysterii kolektywnej) widziałem w swoim życiu podczas ceremonii czy też nabożeństwa wudu na Haiti. Wudu jest terapią. Podczas tego nabożeństwa następuje „ujeżdżanie przez bogów”: wchodzi się w trans, mówi się innym głosem, innym językiem, przekłuwają się szpadą, łązi po rozżarzonych węglach itd. Nie to jest istotne. Ważne jest, że archetypy nagle przemawiają pana ustami. Jaki jest tego koniec? Wszyscy się rozchodzą ułagodzeni, uspokojeni, cudowni. Chciałbym mieć taki stosunek do świata.

U Dostojewskiego epilepsja, histeria jest stanem łaski. Jego bohaterowie w ten sposób zostają uświęceni. U Pana, odnoszę wrażenie, jest inaczej.

Szaleństwo niepatologiczne w naszych czasach oznacza sytuację, w której człowiek nie może stawić czoła presji społecznej. Pytanie podstawowe - kto ma rację? Czy społeczeństwo, narzucając aż takie formy, rygory, czy też człowiek, który jest psychicznie bardziej miękki i delikatny, który chroni się w szaleństwie?

Istnieją oczywiście kajdany dobrowolnie przyjęte. Każdy człowiek musi z czegoś zrezygnować na korzyść drugiego. Moja wolność polega na robieniu wszystkiego, na co mam ochotę - jeżeli to nie krzywdzi innego człowieka. To jest jedyna formuła na moralność, jaką rozumiem.

Religia mówi o tym w inny sposób.

Albo rozmawiamy poważnie, albo rozmawiamy o Bogu. Każda rozmowa o Bogu jest rozmową głęboko niepoważną. Bóg nie jest zewnętrzny. Wszystko, co człowiek mówi, przeżywa, czuje, wynika ze środka jego organizmu. Ze środka tego organizmu nie da się wykreować czegoś, co jest na zewnątrz, poza nim. Jedyny sposób postrzegania świata jest ze środka. Więc gdzie jest Bóg? Jeżeli jest, to w środku.

Podobną funkcję spełnia szaman.

Tak, jego zadaniem podczas ceremonii jest symbolicznie dać się zabić, zginąć, rozpraszając wszystkie grzechy zebranych osób i wrócić scalonym, aby wszyscy mogli się rozejść do domów i po jakimś czasie powtórzyć ceremonię. Mojżesz i Chrystus też są szamanami. Psychiczna funkcja ucłowieczonego bóstwa jest więc dokładnie taka: wziąć na siebie grzechy, zostać zabitym i odrodzić się po śmierci, żebyśmy mieli nadzieję. W tym schemacie nie ośmielałbym siebie nazwać szamanem. Marzę o tym, żeby szamani byli. Ponieważ ich nie ma - jest kino.

Wydaje mi się, że Pan chciałby, aby widz przeżywał mniej więcej takie katharsis, jak aktor na planie.

Pan się myli. Aktor przeżywa na planie katharsis podejrzanej jakości. Ono następuje dlatego, że aktora się obserwuje. Gdybym powiedział Isabelle Adjani, że kamera nie idzie, ona nie mogłaby zagrać, bo jej granie jest także wolą podobać się. Katharsis u aktora następuje wtedy, gdy ma on fizyczne poczucie, że dał z siebie wszystko, że zagrał całym sobą, wszystkim w sobie. Jeżeli w aktorze grają tylko oczy albo tylko twarz, to jest to aktor cząstkowy. Nasza cywilizacja bardzo to lubi. Proszę spojrzeć na pomniki. To są pomniki ubrań. U czubka ubrania jest jakaś główka, czasem z mankietów wystają rączki. Tak samo jest z aktorstwem. Oczywiście ludzie dorobili do tego milion teorii i teraz wszyscy uważają, że aktor, który jest bardzo powściągliwy, dobrze gra. Dla mnie to nie jest sprawdzianem niczych umiejętności.

Oglądając Pana filmy, odnoszę wrażenie, że traktuje Pan aktorów wyłącznie instrumentalnie, że pozwala im pan na wykrzyczenie tego, co nazywamy osobowością. Wyjątek stanowiłaby rola Romy Schneider w Najważniejsze to kochać. Wydaje mi się, że ona nie gra tak, jak Pan by chciał.

Znowu się nie zgadzam. Gdybym ja traktował aktorów instrumentalnie, to oni nie graliby w moich filmach. A do mnie stoi zawsze kolejka aktorów pod drzwiami. Oni marzą o tym, ale nie dlatego, że dostaną nagrodę (co stało się już prawie regułą), tylko dlatego, że wiedzą, że nie będą oszukani.

Rola Romy Schneider zaś jest najbardziej ekshibicjonistyczną rolą, jakiej byłem świadkiem. Dlatego tak bardzo różni się od pozostałych. Podam panu przykład na to, co jest dla mnie ekshibicjonizmem. Podczas kręcenia *Najważniejsze to kochać* robiliśmy taką scenę, której nie ma w końcowym montażu; Romy biegnie w garażu wzdłuż ściany i kiedy mur się

kończy - nie ma wyjścia - wjeżdża na nią samochód i ona ginie. Dobięgnięcie Romy Schneider do końca tego muru nie było konieczne, bo ujęcie, w którym najeżdża na nią samochód, grała dublerka. Tłumaczyłem jej to wiele razy. Za każdym razem Romy rzucała się do przodu i z całej siły uderzała rękoma i czołem w betonowy mur, tłumacząc, że dla tego filmu zrobi wszystko. Ja mówiłem, że tego nie ma na taśmie, bo krok przed murem zastępuje ją dublerka. Ona tego nie rozumiała. To czysty ekshibicjonizm! Ona w ogóle wkładała w sceny coś z własnego życia, bezwstydnie. Mnie to żenuje.

Zresztą rola Romy Schneider jest inna nie tylko dlatego. *Najważniejsze to kochać* to najbardziej cyniczny film, jaki zrobiłem. Chodziło w nim o to, aby treści zapisane w scenariuszu przenieść dobrze na ekran. Zbyt dużo wiadomo było przed realizacją. Przez to dowiedziałem się z tego filmu mniej niż z pozostałych.

Na czym polega harmonia między reżyserem a aktorem na planie?

Harmonia pojawia się wtedy, gdy aktor ma bezwzględne zaufanie do reżysera. To znaczy jeżeli reżyser coś powie i zostaje to przyjęte przez aktora bez sprzeciwów. Trudno to uchwycić w jedną formułę, bo reżyser wie, że w człowieku, który stoi przed nim i który jest aktorem, mieszczą się możliwości i nieznanne, i takie, które już widział, albo takie, które są jeszcze „zatrzaśnięte”, ale są. I że nadrzędną rolą reżysera w tym wszystkim jest otworzyć go.

Mówi Pan, że aktor z jednej strony musi się otworzyć, z drugiej, że ma być sobą...

Nie, pan dodał jeden element! Co to znaczy być sobą? Czy istnieje jakiś ogólny wzór na bycie sobą? Nie istnieje. Aktor nie ma być sobą - ma być postacią. Tak jak w ceremonii wudu. Ktoś, kto wchodzi w trans, przestaje być sobą, a staje się bogiem, który przez niego przemawia. Jednak „on” to w dalszym ciągu „on”. Dlatego wudu jest najczystszy przedstawieniem, jakie widziałem w życiu, dlatego ludzie wychodzą z niego nieporanieni.

Przecież moim zadaniem w *Najważniejsze to kochać* było nie tylko wyżyłować Romy Schneider do końca, ale też zrobić tak, żeby ona wyszła z tego grania cała. Jej inwestycja w grę była inwestycją prywatną. To, że Romy już nie żyje, jest konsekwencją takiego nieracjonalnego zaangażowania się w rolę.

Cały czas odnoszę wrażenie, że filozofia, o której mówimy, w Pana filmach nie istnieje. Natomiast gdy oglądam filmy na przykład Herzoga, ulegam złudzeniu, że ona tam jest. Wydaje mi się, przepraszam za bezczelność, że Pan, realizując swoje filmy, traci w pewnym momencie do nich dystans, nie myśli Pan, żeby stworzyć dzieło sztuki, tylko zależy Panu, aby być szamanem na planie.

Ja się absolutnie z panem zgadzam. Tylko że w czasie kręcenia filmów Herzoga giną ludzie. Dystans Herzoga polega na tym, że on zakatuje każdego, dlatego, że robi film. Ja wkładam sam siebie w środek mojego filmu, jak do kąpieli. Przecież mógłbym siedzieć z tyłu, na krzeselku, z karabinem w ręku i pouczać wszystkich, tak jak to robi Herzog. Tylko mnie wydaje się to nieetyczne. Inaczej: różnica między nami polega na tym, że on bardziej żyje po to, aby robić filmy, a ja bardziej robię filmy po to, żeby żyć.

Dystans, jaki ja uzyskuję, jest znacznie większy od tego, jaki uzyskuje reżyser „z dystansem”, ponieważ mój jest dystansem pomiędzy widownią a ekranem. Mówiąc głupio: my artyści, czy też błazny, kuglarze, opętani przez dziwnego Boga, który nas wyzwala, stoimy po jednej stronie, a widzowie stoją po drugiej. Zapraszamy ich do siebie. Reżyser nie może wisieć między ekranem a widownią jak most nad przepaścią, mówiąc: przejdźcie po mnie, ja wam pomogę.

W Pana filmach rzeczywiście nic nie ułatwia tego wejścia, wręcz przeciwnie. Przeszkadzają ruchy kamery, histeryczna gra aktorów, montaż. A przecież w filmach wielu reżyserów ta droga do środka istnieje.

To może Pan źle patrzy. Zadam panu pytanie: Gdyby tak było, jak pan mówi, to dlaczego w ogóle ktoś na świecie chciałby, żebym dalej robił filmy? Jak to się dzieje, że mogę zaproponować i nakręcić właściwie wszystko, co chcę? Gdyby działał taki mechanizm, o jakim pan mówi, nie miałbym szans. To by znaczyło, że jakiś zwariowany Polak kręci filmy, których nikt nie chce. A przecież jest inaczej. Zażarte dyskusje po obejrzeniu moich filmów na Zachodzie nie toczą się wokół formy. Okazuje się, że chodzi w ogóle o coś innego.

Jaki wpływ na kompozycję kadru i pracę na planie z kamerą ma Pana operator?

Operator ma podstawową władzę w filmie - władzę światła. Jeżeli da zbyt małe oświetlenie na aktorkę, to nie będzie widać, co ona gra. Jeżeli da za dużo, to ona będzie brzydka. I ta władza jest ogromna, bo operator może przez nieumiejętność, czy brak smaku, zniszczyć film. Dlatego konieczne jest wcześniejsze „dorozumienie się”, czyli ustalenie tego, jaki będzie język naszego opowiadania. Ale to już, niestety, powinno wyjść od reżysera.

Czy Pański język się zmienia?

Ulega nieustannej ewolucji. Cały czas się uczę i w każdym filmie próbuję innej metody. *W Moje noce są piękniejsze niż wasze dni* na przykład starałem się, aby sytuacja,

którą reżyseruję, była „kulą”, żeby działa się w kręgu. Okazało się, że najprostszym sposobem opowiadania „kuli” nie jest objechanie po powierzchni, tylko wycięcie jej średnicy. Powiedziałem operatorom tego filmu przed realizacją, że wszystko będzie w najkrótszy, najprostszy sposób „skosem” do rzeczywistości (to jest film „jeżdżony” na szynach, ze sztywnymi obiektami, gdzie to, co zwykle stanowi maszynierię filmową, jest uproszczone do minimum). Efekt na ekranie jest taki, że obraz jest dziko bogaty. Bogaty w sensie formalnym. Takie zadanie postawiłem ostatnio. Następny film będę robił zupełnie inaczej.

Często mówi Pan o kryzysie współczesnego kina, prorokuje Pan nawet jego koniec. Jak ta świadomość wpływa na realizację Pana filmów?

Czy wie pan, kto stworzył mit reżysera filmowego? Głównie krytycy filmowi lat pięćdziesiątych we Francji, bo chcieli być reżyserami.

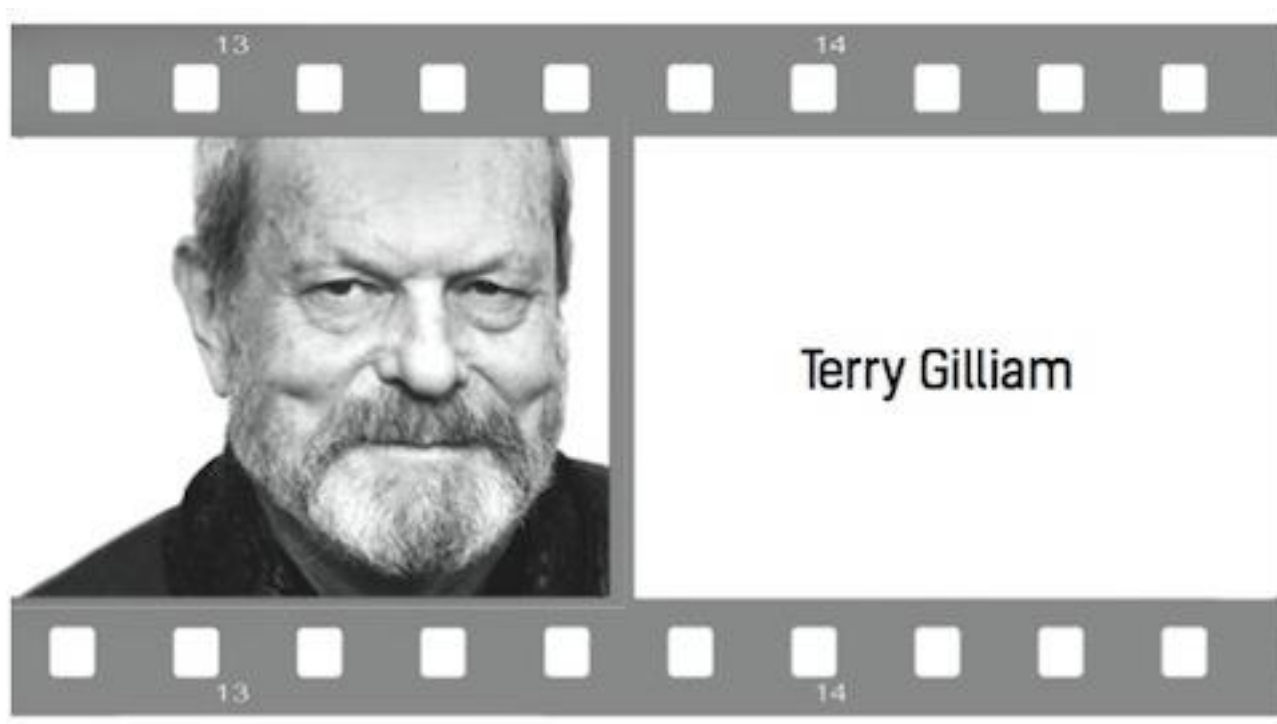
Sądzę, że mitologizowanie kina, czy też nadawanie mu rangi sztuki, jest niepotrzebne. Różnica między nami w tej rozmowie jest taka, że ja nie uważam kina za coś nadzwyczajnego i niezwykłego. Inaczej: ja niczego nie uważam za nadzwyczajne i wspaniałe - prócz ludzkiej dobroci. Z tym, że nie mógłbym żyć, gdybym nie robił filmów, ale mogę żyć, nie oglądając ich.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Kinie” 87/4

Andrzej Żuławski (ur. 22 listopada 1940 r.) - reżyser i pisarz. Pochodzi ze znanej artystycznej rodziny. Syn prozaika Mirosława Żuławskiego, krewny pisarza Jerzego Żuławskiego. Studiował filozofię na Sorbonie i reżyserię w paryskiej szkole filmowej IDHEC. Debiutował w 1971 roku filmem *Trzecia część nocy*. Dwa kolejne filmy: *Diabeł* i *Na srebrnym globie* zostały zatrzymane przez cenzurę, co zmusiło go do emigracji. Po zrealizowaniu *Wierności* w 2000 roku zajął się twórczością literacką.

GALERNICY WYOBRAŹNI

TERRY GILLIAM



Jest jednym z największych oryginałów kina, któremu udało się spełnić zarówno w animacji, jak i w kinie aktorskim. Z uwagi na podobny typ gotycko-surrealistycznej wrażliwości, zdolności plastyczne, fascynacje komiksem, częste odwołania do baśni i mitów Terry Gilliam bywa porównywany, a nawet mylony z Timem Burtonem. Owładnięty pasją kreowania alternatywnych światów, w swojej twórczości stawia na ogół pytania o cenę bycia niewolnikiem własnej, wybujałej wyobraźni. Bohaterami jego filmów są marzyciele pechowcy, szaleńcy albo nadwrażliwcy nadużywający magii lub narkotyków, traktujący wizje jako wartościowsze, bardziej realne od rzeczywistości. Ucieczka w ułudę wcale nie wywołuje w nich tęsknoty do wyzwolenia spod jarzma halucynacji, wręcz przeciwnie. Poczucie wolności zapewnia im tylko całkowite poddanie się władzy wyobraźni, a nie swobodne balansowanie na krawędzi obu stanów.

Wszystko zaczęło się od telewizyjnego cyklu zatytułowanego *Latający cyrk Monty Pythona*. Jedyne Amerykanin w grupie brytyjskich komików regularnie zamykał się w pokoju i raz w tygodniu przynosił odlotowe animacje, które spinały absurdalne skecze, nadając im formę groteskowego show na każdy temat. Uwielbiając surrealistyczną makabrę, ze szczególnym upodobaniem Gilliam rysował średniowieczne smoki połykające dżentelmenów w melonikach, dryfujące nad dachami Londynu żaglowce, a zwłaszcza poruszające się samodzielnie osobliwe części ludzkiego ciała, jak na przykład olbrzymią stopę zstępującą z

nieba i miażdżącą wszystko co popadnie, która z czasem stała się graficzną wizytówką grupy. Zainteresowania aktorskie przejawiał, przebierając się za rozmaite dziwadła, których nie chcieli grać jego wybredni koledzy (z chęcią na przykład występował jako zakuty w zbroję rycerz przeganiający ich ze sceny gumowym kurczakiem). W wolnych chwilach projektował scenografię, pisał scenariusze, pomagał też reżyserować, co, jak się okazało, było jego największym powołaniem.

Terry Gilliam wychował się w Kalifornii. Ojciec - obwoźny sprzedawca, później stolarz - namawiał syna, by został naukowcem. Jako kierunek studiów wybrał fizykę, którą szybko zmienił na nauki polityczne. W tym czasie pracował w agencjach reklamowych, pismach satyrycznych, tworząc fantazyjne kolaże złożone z fotografii, prostych grafik i malarstwa, dając upust swoim prawdziwym pasjom. Jego niecodzienne poczucie humoru, objawiające się mieszaniną dziecięcego idealizmu, parodii politycznej, slapstickowych chwytów i łączeniem wielu konwencji, błyskawicznie docenił Harvey Kurtzman, redaktor naczelny pisma „*Help!*”, zatrudniając go u siebie na stanowisku zastępcy naczelnego.

Debiutował jako w pełni samodzielny reżyser w 1977 roku kultową parodią średniowiecznych romansów rycerskich *Jabberwocky* o nieszczęśliwym bednarzu marzącym o małżeństwie z chamską i brzydką córką handlarza rybnego, w której sam zagrał szaleńca pożartego przez potwora. Kręcił też komedie, w tym słynny *Żywot Briana* (karykatura biografii Jezusa) oraz *Sens życia według Monty Pythona* razem z Terryem Jonesem. Po rozstaniu z kabaretem poświęcił się rozwijaniu własnych projektów, układając je w zwariowane cykle trylogii. Przykładowo *Bandytów czasu*, *Brazil* i *Przygody barona Munchausena* nazwał opowieściami o „szaleństwie naszego niezdarnie zarządzanego społeczeństwa i pragnieniach ucieczki, bez zważania na przeciwności”.

Sławny reżyser wizjoner obdarzony niekonwencjonalną wyobraźnią kręci ni to bajki, ni horrory, a ich jakość w pełni docenią tylko dorośli. Na przykład dowcipny tytuł *Nieustraszeni bracia Grimm* nawiązuje wprawdzie do filmowej opowieści o wampirach Romana Polańskiego, niemniej jest to skojarzenie powierzchowne i nietrafne. Błyskotliwej komedii Gilliama stanowczo bliżej do postmodernistycznej wirtuozerii *Zakochanego Szekspira* Johna Maddena - eksperymentu, w którym wewnętrzny świat autora *Romea i Julii* został ukazany z perspektywy stwarzanych przez niego postaci. W *Nieustraszonych braciach Grimm* przewrotna zabawa w prześwietlanie biografii niemieckich bajkopisarzy motywami oraz postaciami zaczerpniętymi z ich bogatego dorobku służy osobliwej rekonstrukcji światopoglądu braci i obśmianiu klasycznego konfliktu polegającego na przeciwstawieniu oświeceniowego racjonalizmu wierze w istoty nadprzyrodzone. Na ekranie wygląda to tak, że

Jacob i Wilhelm Grimmowie (Matt Damon, Heath Ledger) - czcigodni naukowcy, przyszli profesorowie językoznawstwa dziewiętnastowiecznych uniwersytetów w Getyndze i Berlinie - udają egzorcystów, którzy wypędzają z wiosek niechciane widma, trolle i demony gnębiące miejscową ludność. Przyłapani na oszustwie otrzymują zadanie odczarowywania nawiedzonego przez potwory zapyziałego regionu Europy. Nie wierząc w cuda, wkraczają w krainę baśni, która do złudzenia przypomina rzeczywistość opisywaną przez nich w bajkach. Za samą grę konwencjami należy się Gilliamowi szacunek i nie lada podziw, a to nie jedyna przecież atrakcja filmu, w którym między innymi Czerwony Kapturek, Wilk i Królewna Śnieżka leczą skołatane nerwy wiecznie skłóconych braci artystów.

W jego eklektycznych filmach aż roi się od rozmaitych popkulturowych symboli, kabalistycznych figur, buddyjsko-chrześcijańskich korzeni. Wymieszane w jednym kotle znaczą w sumie niewiele. Tylko tyle, że świat jest pełen magii, dla tych, którzy potrafią to w ogóle dostrzec. Tak jak w uznawanym przez reżysera za jego magnum opus *Parnassusie*. Niewiele brakowało, aby ta wizjonerska baśń wcale nie powstała. W połowie zdjęć do filmu zmarł nagle Heath Ledger, główny wykonawca, grający oszusta o niepewnej moralności. Następnie śmierć poniósł jeden z producentów, co w zasadzie przesądzało o zaprzestaniu pechowej realizacji. Reżyser się jednak nie ugiął. Zastąpił Ledgera trzema aktorskimi sławami (Johnny Depp, Jude Law, Colin Farrell), którzy wedle wymyślonej naprędce koncepcji wcielili się w odmienne aspekty osobowości bohatera. Powstało dziwne, nie do końca spójne widowisko o odwiecznym zmaganiu sił dobra z diabłem o ludzką duszę. Szamanem rzucającym wyzwanie demonowi jest tytułowy doktor Parnassus (Christopher Plummer), liczący sobie tysiąc lat święty albo głupiec, założyciel wariackiej trupy teatralnej, który przegrał niegdyś zakład z szatanem (Tom Waits) i musi teraz oddać mu to, co kocha najbardziej, czyli szesnastoletnią córkę. Jak to w bajkach bywa, nie wszystko jednak stracone. Wielowątkową, wcale nie przejrzystą dramaturgię łączy i ożywia tajemnicze lustro teatryku Parnassusa, przez które śmiałkowie mogą przejść na drugą stronę rzeczywistości, ujrzeć tam świat własnej wyobraźni i jak w teleturnieju z nagrodami poddać się próbie: wybrać drogę zbawienia (najeżoną licznymi trudnościami) albo napić się piwa w knajpie prowadzonej przez diabła. Przeszło połowa filmu (robiąca największe wrażenie) to właśnie wędrówki po owych wyobraźniowych zaświatach kolejnych postaci. „To moje *Fanny i Aleksander*, mój *Amarcord*”, głosi odważnie reżyser, w co niekoniecznie należy wierzyć. Gilliam robił już lepsze filmy, choćby *Sens życia według Monty Pythona* czy *Las Vegas Parano*.

Od lat ukochanym i niestety nieukończonym projektem Gilliana jest jego autorska wersja Don Kichota z Johnnym Deppem w roli kuglarza handlującego snami. Marne

pocieszenie stanowi fakt, że Orsonowi Wellesowi także nie udało się doprowadzić do ekranizacji powieści Cervantesa. Ale Gilliam nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. Niewykluczone, że *The Man Who killed Don Quixote* w końcu jednak powstanie. Choćby w wersji animowanej, o czym zapewniał mnie w rozmowie we Wrocławiu na festiwalu Nowe Horyzonty w 2011 roku, gdzie był honorowym gościem i komentował swoje filmy w trakcie retrospektywy swojej twórczości. Spotkaliśmy się na dwie godziny przed jego wylotem z Polski. Nie wydawał się zmęczony, chociaż był po nieprzespanej nocy. Cierpliwie odpowiadał na pytania, najwyraźniej zdziwiony moim entuzjazmem.

Don Kichot

Labirynty i baśnie

Janusz Wróblewski: *Pracoholik i wizjoner bezgranicznie ufający intuicji. Przyjaciele oswojeni z Pańską wyobraźnią mówią wręcz, że zapomina Pan w czasie reżyserowania o jedzeniu, spaniu, zmęczeniu. Film jest całym Pańskim życiem?*

Terry Gilliam: Codziennosc mi ciąży. W rannym wstawaniu, spożywaniu posiłków, gadaniu, chodzeniu na spacer, kładzeniu się z powrotem do łóżka niczego ciekawego nie widzę. Im bardziej się starzeję, tym mocniej mi to doskwiera. Rozwijanie projektów mobilizuje, odrywa od rutyny. Uwielbiam obmyślać elementy bajkowych fikcji. Im głębiej się angażuję w pracę, tym trudniej wraca mi się do normalności.

Brazil, 12 małp, Parnassus przytłaczają rozbuchaną scenografią, surrealistycznymi kostiumami. Nielatwo wychwycić szczegóły. Jeszcze trudniej polapać się w szalonych zasadach rządzących tymi światami.

To okazja do pobawienia się w Boga. Moi bohaterowie są tak samo ważni jak sceneria, którą projektuję. Istnieje między nimi silna więź. Rekwizyty, kolory, pejzaże nie są tylko tłem. Stanowią część historii. A dlaczego nie skupiam się na każdym drobiazgu osobno? Dlaczego piętrzę materialne przeszkody i przeładuję przestrzeń dziwnymi przedmiotami? Takie wrażenie powstaje, bo rzadko używam długich obiektywów. Zamiast eksponować jakieś efektowne detale, staram się panować nad całością. Nie po to, aby zadziwiać czy szokować, tylko żeby alternatywne światy na swój sposób przypominały ten, w którym żyjemy.

Powiedział Pan przed chwilą, że rzeczywistość Pana nudzi.

Nudzi mnie monotonia, brak uwagi i wrażliwości. Realność pełna jest rzeczy, które rozpraszają, dezorientują. Oglądamy wiele obrazów, które sobie przeczą. Różne idee oraz koncepcje wzajemnie się wykluczają. Poznajemy historie, religie, mity zupełnie do siebie niepasujące. Wszystko miesza się, wywołując wrażenie absurdu. W wielu filmach, które dziś powstają, artyści starają się dystansować, nazwać ten chaos, niestety przeważnie w uproszczony sposób. Dzięki temu widzowie łatwiej rozumieją, o co im chodzi. Ja przewrotnie zmierzam w odwrotnym kierunku.

Dlaczego Pańscy bohaterowie - mimo że ogromnie tego pragną - mają problemy z wyrwaniem się z piekielnego labiryntu? A część marzy, żeby w nim pozostać?

Sam też się tak zachowuję. Ciągłe za czymś gonię, lecz nie jestem w stanie nigdzie uciec. Myślę, że jest to uczciwe przedstawienie sytuacji człowieka, który się po prostu gubi. I żyje w kilku wymiarach jednocześnie. Sny wydają się wtedy intensywniejsze niż inne doznania. Twory wyobraźni biorą górę nad medialnym przekazem. Równoległe, gdzieś w głębi duszy, rozlega się dzwonek alarmowy, że jest się zwierzyną łowną na polowaniu. Tylko w *Brazil* wyjątkowo pojawia się happy end.

W Parnassusie również.

Tu z pułapki, jaką życie zastawia na każdego, udaje się wyrwać szesnastoletniej córce doktora Parnassusa i uratowanemu z rąk rosyjskiej mafii Tony'emu. Są to jednak postaci drugoplanowe, mieszczuchy niewykłane w grę wyobraźni. Natomiast starzec Parnassus, który zawarł pakt z diabłem, pozostaje uwięziony w świecie magii. Jest niewolnikiem gabinetu osobliwości i wyczarowywanych tam historii. Nie ma chyba drugiego bohatera bardziej przypominającego mnie. Naszym wspólnym przekleństwem jest niemożność wyrwania się z kręgu własnych urojeń i obsesji. To mój najbardziej osobisty film. Nawiasem mówiąc, niezależnie od tego, czy pisywałem scenariusze sam, czy nie, wszystkie one są autobiograficzne.

Las Vegas Parano też mówi o panu? Sądziłem, że to opowieść o przygodach Huntera S. Thompsona, legendarnego reportera, prekursora stylu gonzo, który inspiracji poszukiwał w narkotykowych zwidach.

No tak, to jego biografia. A co jest ze mnie? Depresja, której się nabawiłem, tracąc resztki wiary w american dream. Rozczarowanie mitem zachodniej cywilizacji stanowi ważne doświadczenie mojego pokolenia. Mieliśmy zmieniać świat. Trochę nam się udało. Nigdy

jednak nasza utopia się nie spełniła. Ameryka nie stała się ziemią obiecaną. Książka Thompsona pojawiła się w momencie, kiedy ten mit się walił. Do władzy doszedł Nixon, wojna w Wietnamie nabierała rumieńców, traciliśmy naszą niewinność. W proteście wyjechałem do Anglii, żeby od tego koszmaru uciec.

Był Pan idealistą, wierzył w pokój, miłość i rock and rolla. A kiedy zorientował się, że marzenia łatwo podlegają manipulacji i prowadzą do przemocy poświęcił się Pan tworzeniu różnych wersji dystopii, czyli czarnych wizji przyszłości.

Niezupełnie, nie tak prosto. Moi amerykańscy koledzy buntownicy wierzyli w teorię domina. Trzeba przenieść ognisko rewolucji do Stanów, a momentalnie cała struktura znienawidzonego kapitalizmu się rozpadnie. Wietnam zostanie uratowany, władzę przejmą dobrzy ludzie, Stany Zjednoczone zamienią się w raj. Mnie trudniej było w to uwierzyć. Nie byłem tak naiwny. Studiowałem politologię. Przeczuwałem, czym się to może skończyć. Kto wie jednak, czy gdybym nie potrafił wyrazić swojego gniewu w sztuce, nie walczyłbym z policją na ulicach. Wystarczy pomyśleć o frustracji Andersa Breivika i szaleństwie jego masakry w Norwegii. Ze wstydem wyznaję, że również jestem zdolny do przemocy.

W Pana filmach często pojawiają się smoki, zamki, zbroje, rycerze okrągłego stołu. Dlaczego, tworząc alternatywne światy, chętnie korzysta Pan z symboliki średniowiecza?

Tamta ikonografia przypomina pod wieloma względami western. Jest król, czyli szeryf, są dobrzy i źli rycerze, czyli kowboje. Mamy wyrazistą hierarchię, rozumiemy sytuację i postaci. Zaczynałem od rysowania karykatur politycznych. W satyrze obowiązują podobne reguły. Odwołanie do archetypów wzmacnia uniwersalizm. Na przykład w *Fisher King*, filmie rozgrywającym się współcześnie w Nowym Jorku, od początku kładłem nacisk na postać Parry'ego, bezdomnego szaleńca owładniętego pragnieniem odnalezienia Świętego Graala. Wprowadziłem postać Jacka Lucasa, tajemniczego mieszkańca bezdusznego wieżowca ze stali i szkła. Dla kontrastu dodałem wideotekę. Miejsce nieuporządkowane, dzikie, które niczym las rozciąga się wokół średniowiecznego zamku. Wszystkie elementy musiały nieść szersze znaczenie. Nie chciałem kręcić bezpiecznej, obyczajowej komedii w stylu Woody'ego Allena, do czego mnie namawiano.

Wielu Pańskich bohaterów zachowuje się jak Don Kichot. Co Pana pociąga w tej postaci?

Don Kichot próbuje naprawić świat. Nie daje się ograniczać rzeczywistości. Wierzy w

swoją magiczną moc. Postrzega świat w odmienny sposób. Cudowniejszy, tragiczniejszy. Jest milion rzeczy, które definiują czyjś świat. Ostatecznie sprowadza się to do pytania, co jest realne lub, co się za takie uznaje. Istnieje wiele sposobów definiowania rzeczywistości. Niektórzy dążą do prawdy, inni do tego, żeby było ciekawiej, jeszcze inni po prostu błędzą. O tym właśnie staram się opowiadać. Chodzi o to, by sztuka skłaniała ludzi do myślenia i żeby pobudzała wyobraźnię. Współczesne kino nie zostawia przestrzeni dla wyobraźni, wszystko jest z góry określone, dopowiedziane do końca. Mnie interesują filmy, które pozwalają widzom interpretować po swojemu, co zobaczyli. Dobrze, jeśli każdy zachowa swój własny obraz w głowie.

Don Kichot był romantykiem, ale przedstawiając jego przygody, Cervantes równocześnie go kompromitował. To postać smutna i groteskowa, szalona i obłąkana.

Tragedia Don Kichota następuje dopiero w momencie odzyskania przez niego zdrowego rozsądku. Kiedy na łożu śmierci przyznaje się Sancho Pansie, że nigdy nie był błędnym rycerzem, a romanse, które czytał, wpędziły go w szaleństwo. Paradoks polega na tym, że zdrowie psychiczne, jasność umysłu w końcu go zabijają. Wcześniej czuł się szczęśliwy. Nie zauważał nawet, że cały świat ma go za wariata. Miał misję do spełnienia, życie nie wydawało mu się bezbarwne i powtarzalne. Sądzę, że każdy sposób, który czyni je ciekawszym czy atrakcyjniejszym, zasługuje na pochwałę. Zachowanie Don Kichota budzi więc mój szacunek. I nie wydaje mi się on postacią tragiczną ani przegraną.

Od kilkunastu lat zmaga się Pan z kłopotami produkcyjnymi, uniemożliwiającymi sfilmowanie książki Cervantesa. Wciąż wierzy Pan, że ten film powstanie?

Dziesięć lat temu nie udało mi się nakręcić *Człowieka, który zabił Don Kichota* z prostej przyczyny. Rozchorował się Jean Rochefort, któremu powierzyłem główną rolę. Nie mógł wsiąść na konia, bo powiększyła mu się prostata. Wcześniej doszły problemy z niesprzyjającą aurą, która zniszczyła sprzęt, oraz z fatalną lokacją. Niedaleko miejsca, gdzie kręciliśmy, było lotnisko, z którego startowały F16. Cały czas jednak podejmuję starania. Niewiele brakowało, by rok temu produkcja ruszyła ponownie, ale w ostatniej chwili ktoś się wycofał i zabrakło pieniędzy. Wiadomo, że film nie będzie realizowany w Hollywood, tylko w niezależnym studiu, i że nie zagra już w nim Johnny Depp. Jego miejsce zajmie Ewan McGregor. W tytułowej roli pojawi się Robert Duvall. Staram się to wszystko popychać do przodu, na razie nie brakuje mi energii, ale jeśli się to przeciągnie o kolejne dziesięć lat, niewykluczone, że poczuję się na tyle zmęczony i zdrowy na umyśle, że dam sobie spokój.

Nie lubi Pan Hollywood. Jednak niektórzy uważają, że najlepsze filmy zrobił Pan właśnie tam, w żelaznym produkcyjnym reżimie.

Na *Fisher King*, *12 małp* i *Las Vegas Parano* dostałem od Amerykanów więcej pieniędzy. Łatwo było zrobić te filmy. Nikt się nie wtrącał do scenariuszy. Inna sprawa, że były świetnie napisane. Czy pod względem artystycznym są lepsze od reszty moich filmów? Na pewno odniosły większy sukces kasowy. Miały spory budżet na promocję. Dzięki temu zobaczyło je więcej ludzi. *Fisher King* przez sześć tygodni znajdował się nawet na pierwszym miejscu box office. Ja jednak wyżej sobie cenię *Parnassusa*, którego nakręciłem poza hollywoodzkim systemem. Podobnie jest z brytyjsko-kanadyjską *Krainą traw*, którą publiczność odrzuciła. Większość wręcz tego filmu nienawidzi, a ja uważam go za jeden z ważniejszych w mojej karierze. To kwestia gustu.

Jaka jest Pana ulubiona bajka?

Nowe szaty cesarza Andersena. Prosta, czysta baśń o tym, czym jest życie. Dziecko, które ma odwagę krzyknąć, że król jest nagi to jedyna postać zachowująca ostrość widzenia. Inni kłamią, coś udają, są zdezorientowani. Tylko dziecko stać na szczerość.

Ono udowadnia dorosłym, że są szaleńcami?

Szaleństwo widać w sposobie postrzegania świata przez blaznów. Natomiast dziecko dostrzega sedno rzeczywistości. Reszta niby też ma wyobraźnię, ale działa pod presją otoczenia. Dziecko mówi prawdę. Ze mną jest tak samo. Staram się mówić i pokazywać prawdę, nawet jeżeli nie jestem czegoś do końca pewien. W postrzeganiu świata przez dzieci jest coś imponującego. Bawiąc się, ciągle się uczą. Każda nowa rzecz stanowi dla nich niespodziankę. Starość wygasza spontaniczność. Świat wydaje się jednowymiarowy, pozbawiony tajemnicy, wiadomo, co się kryje za kolejnymi drzwiami. Jednym z moich ulubionych filmów jest *Toto bohater* Jaco Van Dormaela o staruszku, któremu się wydaje, że skradziono mu życie. Uważa, że dawno temu w szpitalu podmieniono jakoby noworodki i przez pomyłkę on nie trafił do swoich rodziców. Mógł być kimś wielkim, człowiekiem sukcesu, a stał się pechowcem, któremu nic w życiu nie wyszło.

Na tym polega obłąd?

W języku angielskim *insane* to dziwne słowo. *Sane* oznacza człowieka zdrowego na umyśle. Przedrostek *in* sugeruje, że chodzi o kogoś jeszcze zdrowszego. Dlaczego w tym

wypadku myślimy o szaleńcu - nie wiem. O tym dziwnym zjawisku, gdy trudno wyznaczyć granice między zdrowiem psychicznym a chorobą, jest właśnie *Brazil*. Bohater walczy z systemem totalitarnym, jest absolutnie normalny. Jednak wszyscy biorą go za szaleńca.

Wiem, że nie znosi Pan pytań o Monty Pythona. Mimo wszystko zapytam: praca w grupie to była naprawdę świetna zabawa?

Tak. Było nas sześciu i wszystko musieliśmy robić sami. Chodziło o to, żeby się nawzajem rozśmieszyć. Nie mieliśmy na głowie żadnych dyrektorów, producentów wykonawczych, nie kontrolowano nas nawet przy montażu. Demokratycznie dzieliliśmy się obowiązkami. Nie zawsze wychodziły z tego dobre skecze. Niektóre odcinki były słabe. Żeby się potem nie zadręczać, umawialiśmy się, że zapominamy o wszystkim i nigdy do tego nie wracamy.

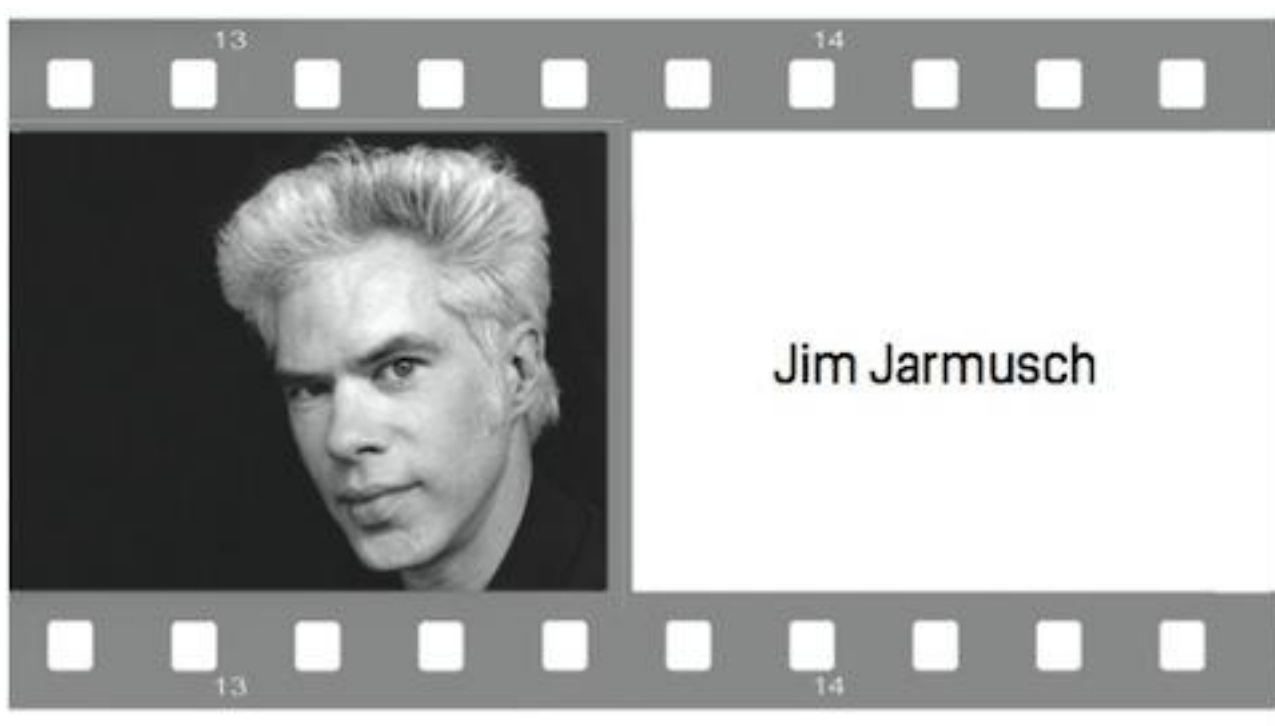
Ponieważ my, tu, w Polsce, ciągle narzekamy, że nie otrzymujemy informacji z pierwszej ręki, chciałbym na koniec zapytać, jaki jest sens życia?

Może życie samo w sobie nie niesie żadnego sensu? Może to my mamy mu nadać jakąś wartość? Przykro mi, nic więcej na ten temat nie umiem powiedzieć.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2011/33

Terry Gilliam (ur. 22 listopada 1940 r.) - jeden z najwybitniejszych reżyserów kina światowego. Demiurg i wizjoner. Urodził się i wychował w Minnesocie, ale jako dojrzały twórca zrzekł się amerykańskiego obywatelstwa i przyjął brytyjskie. Początkowo był związany z Latającym Cyrkiem Monty Pythona, gdzie tworzył krótkie animacje i kolaże. Samodzielnym debiutem reżyserskim była surrealistyczna komedia *Jabberwocky* parodiująca średniowieczne romanse. Był wielokrotnie nagradzany. Otrzymał m.in. nominację do Oscara za scenariusz *Brazil*, wygrał festiwal filmowy w Toronto (*Fisher King*). Jego filmy pokazywano w Cannes (*Las Vegas Parano*), Wenecji (*Nieustraszeni bracia Grimm*) i Berlinie (*12 małp*). Znakiem rozpoznawczym jego kina jest groteskowo-barokowa estetyka, mieszanie fantazji z realnością, liczne nawiązania do historii kultury i baśni.

JIM JARMUSCH



Kiedy do Polski z ponad dziesięcioletnim opóźnieniem (efekt stanu wojennego) trafiły pierwsze filmy Jima Jarmuscha, wszyscy przecierali ze zdumienia oczy. Trzydziestoletni wówczas, a więc całkiem młody amerykański reżyser z miejsca podbił serca wytrawnych kinomanów, zyskując status gwiazdy kina kultowego. Jego smutne, rozwleczone, pozornie nieatrakcyjne przypowieści o nieudanym buncie przypominały wczesne, czarno-białe refleksyjne obrazy Jerzego Skolimowskiego, z którymi autora *Inaczej niż w raj* ewidentnie łączyło coś więcej: wycucie na absurd, przywiązanie do języka symboli i wszechobecny, nie do pogardzenia duch niezależności. Obaj przyjmowali pozę outsiderów, ustawiali się bokiem do zmitologizowanej rzeczywistości, kręcili nosem na przymus bogacenia się, robienia kariery, pogoni za stabilizacją materialną. Ich światy kręciły się wokół rezygnacji, były parodią anarchizmu i mimo dzielących je epok, odmiennych mentalności oraz różnic kontekstów kulturowych, świetnie do siebie pasowały.

U Jarmuscha nowa była forma łącząca znane techniki i konwencje filmowe czarnego kina, filmu niemego, filmu drogi. Bliższa poetyckiemu skrótowi niż postmodernistycznemu szaleństwu Davida Lyncha. A także ukryta pod powierzchnią dziwnie ospałych kadrów problematyka niekomunikatywności, przebijania się przez gąszcz rzeczywistości utkanej ze stereotypów i mitologii popkultury.

Inaczej niż w raj, drugi film reżysera, zrealizowany w 1984 roku, jest drwiną z

potocznych wyobrażeń o amerykańskiej cywilizacji. Zamiast olśniewającej krainy marzeń, bohaterka, emigrantka z Węgier, widzi wszędzie ten sam monotony pejzaż. Nowy Jork, Cleveland, Floryda wyglądają podobnie. Rudery, wyludnione ulice, płaska, jednowymiarowa przestrzeń w miejscu, gdzie powinny stać drapacze chmur z american dream, gdzie wedle wszelkich prawideł winno tętnić życie. Memphis, miasto legenda, w którym urodził się król rock and rolla Elvis Presley, w oczach pary japońskich turystów w *Mystery Train* jawi się jako jeszcze jedna atrapa. Zamiast pomników pamięci, nowoczesnego muzeum, a nade wszystko atmosfery uświęcającej mit, Jarmusch pokazuje sfrustrowanych pijaczków w hotelowej knajpie, trudniących się naciąganiem gości, opowiadających absurdalne bajeczki o dawno zmarłym piosenkarzu. Ani bohaterowie *Mystery Train*, ani Eva w *Inaczej niż w raj* nie są zaskoczeni wyłaniającą się przed nimi pustynią. W każdym razie z ich reakcji, a raczej jej braku, można tak wywnioskować.

Postaci przywoływane przez Jarmuscha skrywają swoje emocje, nie reagują spontanicznie. Nawet kiedy doznają rozczarowania. A kiedy próbują uzewnętrznić swoje uczucia, otacza je mur niezrozumienia. Stają się śmieszne, jak Włoch Roberto (grany przez Roberta Benigniego) w *Poza prawem*. Im więcej włożysz wysiłku w proces porozumiewania się z innymi - zdaje się mówić Jarmusch - tym silniejsze spotka cię rozczarowanie.

Przyczyny tego niepowodzenia tkwią również w nich samych. Prawie wszyscy bohaterowie Jarmuscha nie potrafią przekroczyć granicy banału. Żywią się medialnym szumem: sloganem gazetowym, reklamą, komiksem, zapominają, kim są. Tracą tożsamość. Stają się mieszkańcami ziemi jałowej. Każda ich rozmowa wygląda przez to groteskowo. Słowa i sensy wymykają się im spod kontroli, obracają się w próżni, przestają cokolwiek znaczyć. Najdobitniejszym tego przykładem jest pamiętna scena w *Poza prawem*, kiedy w więzieniu Jack, Zack i Roberto przypadkowo wzniesają bunt, wykrzykując: „I scream, you scream, we all scream for ice cream” - rymowanek, mającą nauczyć Włocha odmiany czasownika scream (krzyczeć).

Mijanie się intencji, gestów, słów zakorzenionych w kiczu doprowadza nierzadko do sytuacji paradoksalnych, niczym z komedii slapstickowych albo, co wydaje się trafniejsze, teatru absurdu. Willie i Eddie w *Inaczej niż w raj*, Jack i Zack w *Poza prawem* są nieudacznikami, „ostatnimi ludźmi”, jak Vladimir i Estragon w *Czekając na Godota* Becketta. To porównanie może wydać się cokolwiek pochopne. Niesłusznie.

Jarmusch korzysta z doświadczeń Becketta bardziej świadomie niż większość twórców podających się za spadkobierców filozofii tego najuczciwszego - jak powiedział Czesław Miłosz - pisarza XX wieku. Redukcja świata przedstawionego spełnia u autora

Truposza oprócz wspomnianej, demaskującej fałsz i nieautentyczność kultury masowej, funkcję eschatologiczną. Wprowadza wymiar metafizyczny.

Perspektywa niekończącej się męki człowieka w obliczu „pustego nieba” i świata, z którego wyparował sens, pojawia się u Jarmuscha od samego początku. Poczynając od jego debiutu *Nieustające wakacje* z 1980 roku. Bohaterem tego filmu jest szesnastoletni Aloysious Parker, nadwrażliwy, zakochany w poezji Lautreamonta młodzieniec, bezskutecznie próbujący nawiązać kontakt z kolejnymi osobami pojawiającymi się na jego drodze. Każda z nich żyje w hermetycznym świecie: milczenia (dziewczyna Aloysiousa), choroby umysłowej (jego matka), książek (bibliotekarka), muzyki (saksofonista), jakiejś obsesji potęgującej obsesję - rozpacz - chłopaka. Dlatego podejmuje on decyzję o ucieczce z Ameryki do Europy.

Następny film, *Inaczej niż w raju* rozpoczyna się obrazem przylatującej z Europy do Stanów Ewy, poszukującej na nowej ziemi lepszego życia. Kończy się także sceną na lotnisku. Tym razem ucieka ze świata pułapki Willie.

Czas ulega zapętleniu. Wszystko wraca do tego samego miejsca. Jak u autora *Końcówki*. Człowiek zmierza do punktu wyjścia, czyli do doświadczenia samotności, i wtedy wszystko zaczyna się od nowa.

„Jestem - zwierza się w jednej z rozmów, jaką przeprowadziłem z Jarmuschem przez telefon - kimś w rodzaju mieszańca. Moja rodzina pochodzi z Czech, Niemiec, Irlandii. Taka mieszanina jest właśnie czymś bardzo amerykańskim”.

Wszystkie filmy Jarmuscha rozgrywają się na jakimś pograniczu. Spotykają się w nich Węgrzy, Japończycy, Włosi, Francuzi. Każda z osób nosi w sobie część pewnego świata. Ale wyrwana ze swego obszaru etnicznego, czuje się intruzem. Azylem może być dla niej lotnisko (*Inaczej niż w raju*), więzienie (*Poza prawem*), hotel lub pociąg (*Mystery Train*), taksówka (*Noc na Ziemi*). Ale na krótko. Nawet tam, gdzie wszyscy są obcy, nie ma ratunku. W świecie upadłych wartości, w świecie fałszywych emocji trudno mówić o odnajdywaniu wspólnoty. Ludzie po prostu spotykają się i rozchodzą. Każdy w swoim kierunku.

W gruncie rzeczy nie ma różnicy między tymi miejscami a resztą świata. Tak jak nie ma różnicy między Cleveland i Florydą. Dokądkolwiek by się udać, rzeczywistość jest taka sama. W Ameryce i w Europie. Wydziedziczenie towarzyszy nam zawsze. Od jego ciężaru nie sposób się uwolnić.

Jarmusch, choć porusza się w kręgu „przeklętych problemów”, nie sprawia wrażenia erudyty. Nie jest typem reżysera profesora, jak Bergman lub Zanussi. Skromny, cichy, bez cienia megalomanii, z upodobaniem skupia się wyłącznie na analizie najprostszych, najbanalniejszych sytuacji, z których buduje wielopiętrowe budowle komunikacyjnej

kakofonii. Nie pokazuje scen ważnych z punktu widzenia atrakcyjności fabuły, lecz nic lub niewiele znaczące „okruchy życia”. Ktoś przechodzi przez ulicę, wpatruje się w okno, siedzi przy kawiarnianym stoliku, pali papierosa i pije kawę albo stoi nieruchomo na płycie lotniska lub na przykład ciągnie przez miasto walizkę. Z tego typu statycznych fragmentów oddzielonych od siebie wyciemnieniami i rozjaśnieniami składają się jego filmy. Sprawia to wrażenie, jakby kolejne ujęcia wyłaniały się z nicości i ponownie się w nią zapadały. Razem z bohaterami.

Jedynym komentarzem tych scen jest muzyka. Ironiczna, czasami tajemnicza, najczęściej jednak utrzymująca dystans wobec obrazu. Wykonują ją najróżniejsi, zdecydowanie nienależący do mainstreamu muzycy, między innymi Tom Waits, John Lurie (lider The Lounge Lizards i przyjaciel Jarmuscha), Screamin' Jay Hawkins, RZA (raper grupy Wu Tang Clan). Sam Jarmusch, zanim dostał w prezencie od Wima Wendersa rolę czarno-białego negatywu, aby mógł na niej nakręcić swój wymarzony pierwszy film, był na początku lat osiemdziesiątych muzykiem punkowym. Wycucie rytmu, chropowata struktura jego filmów mają swoje źródła właśnie tutaj. I może dlatego z taką mocą trafiają one do wyobraźni młodych, rozczarowanych życiem, niepokornych ludzi?

Ostatnie dokonanie reżysera *The Limits of Control* przynosi zwrot w nowym kierunku. To metafizyczny thriller, w którym stawką jest nie tyle czyjeś życie, ile władza nad postrzeganiem świata. Narracja snuje się ospale wedle surrealistycznej zasady: wszystko jest kwestią przeczuć i wyobraźni bezimiennego czarnoskórego mordercy, poruszającego się do wyznaczonego celu dzięki enigmatycznym wskazówkom, udzielanym mu przez dziwne postaci przypominające lunatyków albo szaleńców. Popijając przez trzy dni kawę, czeka on na zapowiedziane spotkanie z nieznanym mężczyzną z gitarą, innym razem dostaje klucz od kobiety (Tilda Swinton) w blond peruce przebranej za kowbojkę i za sprawą intuicji wie na pewno, jakie drzwi ma nim otworzyć. Po wykonaniu serii wdechów i relaksacyjnych ćwiczeń tai chi, gdy nachodzi go ochota, wsiada do pociągu i jedzie do Sewilli (akcja rozgrywa się w Hiszpanii), a tam cudownym zrządzeniem losu kolejne zahipnotyzowane dziwolągi wręczają mu na karteczce ukrytej w pudełku po zapalniczkach zaszyfrowane instrukcje, co robić dalej. Celem wystrojonego w błyszczące garnitury, poruszającego się niczym w transie gangstera jest zabicie potężnego mafiosa, czyli, jak się wolno domyślać, Boga, odpowiedzialnego za fałsz sztucznej rzeczywistości rozbitej na serię subiektywnych odbić, w której bohater nie gubi się tylko dzięki genialnej sile swojej wyobraźni. Brzmi to cokolwiek pretensjonalnie, niemniej postmodernistyczny kryminał Jarmuscha wyraźnie orbituje w kierunku hermetycznej magii Lyncha. Realizm gładko przechodzi w nadrzeczywistość, dialogi,

zachowania stają się zrozumiałe wyłącznie na poziomie symbolicznym. Tyle że bez wdzięku i wrażenia obcowania z czymś nieznanym, jak w przypadku *Inland Empire*. Na pocieszenie trzeba przyznać, że chwilowo słabsza forma Jarmuscha nie przekreśla tego, co do tej pory zrobił. A porażki mistrzów też bywają interesujące.

Outsider

Japoński pokój

Janusz Wróblewski: *Oglądając Pańskie filmy, trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowią one swobodną mieszankę rozmaitych stylów, gatunków, form poetyckich, muzycznego rytmu i absurdalnych skojarzeń. Jakie są granice tych formalnych poszukiwań?*

Jim Jarmusch: Nie ma ich. Nie kontroluję wyobraźni. Inspiracją może być wszystko. Oglądam to, co wydaje się nowe, ożywcze, i nieważne, czy pochodzi z Japonii, Argentyny, Indii, czy Iranu. Potem to konsekwentnie przetwarzam. Nie mówię o świadomej kalkulacji. Mam naturalną potrzebę czerpania z różnych źródeł, poszukiwania rzeczy oryginalnych, obojętnie, kto je wymyślił.

Niebezpieczeństwem takiego eklektyzmu jest oderwanie od konkretnej rzeczywistości. Niezrozumienie.

Pamiętam, jak przed pokazem *Inaczej niż w raju* w Seattle dziennikarz był przekonany, że nie jestem Amerykaninem i zapowiedział mnie jako autora najlepszego zagranicznego filmu roku (śmiech). Ulegam różnym wpływom, ale nieprzesadnie. Chroni mnie muzyka. Słuchając jej, czuję się jak w łodzi na wzburzonym oceanie, która bezpiecznie prowadzi mnie do brzegu. Na początku procesu twórczego pojawiają się jakieś dziwne pomysły, zaczątki scen, twarze aktorów, zarysy charakterów. Muzyka wypełnia tę przestrzeń, organizuje ją. Dlatego zanim przystąpię do pisania, staram się mieć już w głowie ścieżkę dźwiękową. *Truposz* powstał dzięki gitarowej solówce Neila Younga. Po *Ghost Dog* przewodnikiem były rapowe kawałki RZA. Przy *Broken Flowers* słuchałem Mulatu Astatke.

A jak powstają obrazy? Też dyktuje je muzyka?

Ustalamy to z operatorami: Robbym Müllerem albo Chrisem Doyle'em. Mam taką metodę, że niczego pierwszy nie sugeruję. Pytam: „Gdzie byś ustawił kamerę, Chris?“, zamiast mówić: „Myślę, że powinniśmy to nakręcić w ten sposób, a ty jak uważasz?“. Wtedy rodzą się najlepsze rozwiązania. Bobby i Chris są niezwykle kreatywnymi artystami, myślą

podobnie i doskonale się rozumiemy.

Estetyka minimalizmu, wolny rytm ujęć - zawsze Pan lubił taki typ kina?

Nie. Z moją matką, która zajmowała się pisaniem recenzji filmowych do lokalnej gazetki „The Akron Beacon Journal”, w sobotnie popołudnia chodziliśmy do kina. Uwielbiałem filmy z potworami, horrory, zresztą niczego innego wtedy nie pokazywano. Dopiero w wieku siedemnastu lat, po wyjeździe z rodzinnego Akron do Nowego Jorku, dowiedziałem się, że kino to również całkiem poważne gatunki. Studiując literaturę na Uniwersytecie Columbia, miałem sporo wolnego czasu, który postanowiłem wykorzystać na prawie roczną podróż do Paryża. Tam odkryłem filmotekę. Zamiast słuchać nudnych wykładów, przesiadywałem w niej od rana do nocy. Szybko poznałem historię kina.

I wtedy zdecydował się Pan zostać reżyserem?

Chodziły mi po głowie różne rzeczy. Myślałem o zostaniu muzykiem, pisarstwie. Aż ktoś zwrócił mi uwagę, że proza poetycka, którą pokątnie tworzyłem, jest bardzo filmowa. Opisywałem sytuacje i sceny jak w scenariuszu. Złożyłem papiery na wydział reżyserii, chociaż wcześniej niczego nie nakręciłem.

To upodobanie do statycznych ujęć zawdzięcza Pan przywiązaniu do Nowej Fali i Bressona.

Nie tylko. Moja filmowa edukacja przypadała na lata osiemdziesiąte XX wieku. To był dziwny czas, eksplozji punka, undergroundowej rebelii. Wydawało się, że nie trzeba nic umieć, żeby czuć się artystą. Wszyscy moi koledzy zakładali garażowe kapele i bawili się w niezależne kino. Styl narzucała wtedy telewizja MTV - szybki montaż, ładne ujęcia, dynamiczna, efektowna narracja. Goniąc za modną estetyką, kino hollywoodzkie upodobniło się do reklamy, zgubiło rzeczywistość. Wybrałem odwrotny kierunek. W sztucznym plastikowym świecie nie sposób opowiadać o prawdziwych emocjach.

Albo o umieraniu i śmierci.

Nie wiem, czym jest śmierć. Nie przepadam za judeochrześcijańskimi wyobrażeniami na ten temat: jak jesteś dobrym chłopcem, znajdziesz się w raju. William Blake, osiemnastowieczny poeta i wizjoner, którego czytałem jako nastolatek, gdy konała jego najbliższa przyjaciółka, powiedział jej, że śmierć to tylko przejście z jednego pokoju do drugiego. Ta metafora określająca kres ludzkiego życia jedynie jako część tajemniczego

misterium jest mi o wiele bliższa.

A jeśli nie ma żadnego „innego pokoju”?

Za ścianą, gdzie teraz siedzimy, też nie ma pokoju. Jest jednak kuchnia, salon recepcyjny, są korytarze. Każde z tych pomieszczeń może być jakimś etapem podróży przez życie. Blake postawiony w sytuacji granicznej zaczął fantazjować. A może lepsze jest milczenie? Chciał wejść w świat, o którym nie da się nic sensownego powiedzieć. W podobnej sytuacji znajduje się bohater *Truposza*.

William Blake był profetą. Jego wizje mają, co prawda, charakter heretycki, ale przynależą do protestanckiej kultury Zachodu.

Blake, podobnie jak ja, nienawidził zorganizowanej formy religii. Nie znosił Kościoła jako instytucji. Mówił, że obraz Chrystusa utrwalaony w literaturze Zachodu był jego największym wrogiem. Uważał się za chrześcijanina, ale przekraczającego wszelkie zakreślone przez Kościół granice.

Pan też tych granic nie przestrzega?

Tylko w kinie, bo w życiu pewne normy jednak obowiązują.

Lubi Pan paradoksy i surrealistyczny humor?

Jak powiadał Oscar Wilde - „Życie jest zbyt poważne, aby brać je serio”. W *Truposzu* na przykład spodobał mi się pomysł zestawienia magicznej wyobraźni Indianina z racjonalną kulturą europejską. Dopiero po przeczytaniu nawiedzonych książek Blake’ a Indianin wrzucony w obcy cywilizacyjnie świat zaczyna przełamywać poczucie wyobcowania.

Nigdy jednak nie stanie się częścią tradycji brytyjskiej, nie pozna ani nie zaakceptuje jej, bo różnica mentalności, czy wrażliwości, jest zbyt wielka.

Właśnie. Dla niego realnością jest świat duchów, a nie rzeczywistość, którą postrzegają logicznie myślący biali mieszkańcy Londynu. Ciężko mu pogodzić magiczne rytuały z zachodnioeuropejskim sceptycyzmem.

*Równie zagubieni wydają się japońscy turyści podróżujący po Ameryce w *Mystery Train* albo Afroamerykanin poznający zasady busido w *Ghost Dog: Droga samuraja*. Właściwie wszystkie Pana filmy opowiadają o samotności i alienacji na styku wielu kultur. W jakim stopniu odzwierciedlają one Pana osobiste doświadczenie?*

Niech pan spyta mojego psychoanalityka. Mówiąc poważnie: jestem indywidualistą, który źle znosi wszelkiego rodzaju zorganizowane, instytucjonalne formy życia. Także małżeństwo. Rodzina nie odbiera nikomu wolności, lecz w każdej chwili może przerodzić się w koszmar. Może dlatego nigdy się nie ożeniłem i nie mam dzieci. W życiu rodzinnym nie ma wyraźnego prawa, które należałoby przestrzegać, aby zapobiec patologii i złu. Czy nie z tego właśnie powodu spotykamy tak wiele okrucieństwa w najbliższym otoczeniu? Moi rodzice popełnili w stosunku do mnie wiele błędów. Nie obwiniam ich za to. Kocham ich nadal, pomimo że spotykamy się rzadko i mam do nich dystans. Moja nieufność do instytucji nie pozwoliła mi odnaleźć się w szkole. Nienawidziłem panujących tam stosunków. Podobnie było w wojsku.

Mieszka Pan w Nowym Jorku. W tak wielkiej metropolii łatwiej zapomnieć o bólu istnienia?

Nie ma czegoś takiego jak nowojorska rzeczywistość. Żyjąc w tym mieście, wolno robić wszystko, co się chce, nawet najbardziej ekstrawaganckie i szalone rzeczy. Można się tatuować na ulicy albo się kochać na oczach nieznanym, a i tak dziesięć kroków dalej spotka się kogoś jeszcze bardziej zwariowanego. W Nowym Jorku każdy jest obcy. Żyje się w izolacji, w swoim własnym świecie. Ale dzięki temu można się poczuć jak w domu. Nowy Jork jest moim domem, w przeciwieństwie do Akron, gdzie się urodziłem.

Ten dom jest pusty, uczucia z niego wyparowały, co widać na przykład w Broken Flowers - opowieści o domniemanym ojcostwie i tęsknocie posiadania rodziny. Ta kwestia interesuje zresztą wielu współczesnych filmowców, dlaczego?

Nie wiem. Przychodzi mi na myśl pewien eksperyment. W latach czterdziestych ubiegłego stulecia przeprowadzono badania na temat ojcostwa, lecz wyników nie opublikowano przez następnych kilka dziesięcioleci. Dopiero niedawno wyciekły dane, że od pięciu do trzydziestu procent amerykańskich i brytyjskich dzieci spłodzono w cudzołóstwie. Wielu ojców wychowuje więc nie swoje potomstwo, a ich małżeństwo jest błagą. Sztuka nie powinna być odpowiedzią na socjologiczną ankietę. Mój film też nią nie jest. Kontekst jednak wydaje się znaczący.

Chodzi o kryzys rodziny?

Tak, ale nie tylko. Bill Murray gra w *Broken Flowers* zmęczonego mężczyznę o

imieniu Don, który z perspektywy przeżytych lat może z filozoficznym przekąsem wyznać, że interesowały go zawsze tylko dwie sprawy: komputery i kobiety. W pracy osiągnął wszystko, zarobił tyle, że może sobie pozwolić na luksus nicnierobienia. Z dziewczynami podobnie. Kobiety do niego lgną, wciąż jest atrakcyjny seksualnie. Problem polega na tym, że zachowuje się jak zombi. Cierpi z powodu nieuchwytnego i niedającego się zdefiniować bólu egzystencjalnego. Czuje się obco. Wszyscy go myślą z bohaterem telewizyjnego serialu *Policjanci z Miami*. Paralizujący, depresyjny lęk przed upływającym czasem i obezwładniająca go otchłań samoświadomości czynią z niego śmieszna figurę. Ni to mędrca, ni to klauna. Kogoś pomiędzy. Wiecznie niedopasowanego outsidera.

Murray ma wypisany na twarzy smutek i ironię, tak samo jak muzycy Tom Waits czy John Lurie, którzy grali w Pana wczesnych filmach. Wybiera Pan tych artystów ze względu na pewien rodzaj melancholii, z góry określający zachowanie postaci?

Wybieram tych, których znam osobiście, z którymi się przyjaźnię. Na ogół zaczynam pracę nad nowym filmem od wymyślenia postaci. Fabuła - istotna - nie jest jednak tak ważna jak charaktery. Nicholas Ray, od którego uczyłem się reżyserii, powiedział mi kiedyś, że nie ma jednej metody pracy z aktorami, a kto tak mówi, jest idiotą. Z każdą osobą pracuje się inaczej. Zanim jednak się zacznie, trzeba sobie odpowiedzieć na pytanie, jak w ogóle będziemy się porozumiewali i czy jesteśmy w stanie się dogadać. Niektórzy są lepsi w improwizacji, inni sprawdzają się w scenach dialogowych, a są i tacy, którzy niczego nie zagrają bez konkretnych wskazówek reżyserskich. Od tego są próby, żeby to wszystko ustalić.

Wymaga Pan od aktorów, żeby twardo trzymali się tekstu?

Przeciwnie. Piszę mało precyzyjne dialogi, wyznaczające kierunek, określające ogólną atmosferę sceny. Pozwalam aktorom je zmieniać, często nawet ich do tego zachęcam. Bill Murray uparł się, żeby powtarzać tylko to, co zostało napisane w tekście, bo nie lubi improwizować. Dzięki temu *Broken Flowers* jest najwierniejszą ekranizacją scenariusza, jaki kiedykolwiek napisałem.

Murray gra starzejącego się donżuana, który sprawia wrażenie, jakby niczego nie rozumiał. Jego nieruchoma twarz wyraża tyle samo emocji co kamienna mina Bustera Keatona.

Bustera Keatona uważam za najwybitniejszego amerykańskiego aktora wszech czasów. On filmował się w szerokich planach, podkreślając kruchość granej przez siebie

postaci na tle wielkich przestrzeni. U Murraya też liczą się emocje, wyrażane prawie niezauważalnymi grymasami. Postać, którą gra, nie wie, co ma zrobić ze swoim życiem. Znajduje się w takim stanie, że najchętniej nie reagowałby już na nic. Nie ma ochoty na rozrachunki z przeszłością. Jest na to zbyt mądry albo zanadto tchórzliwy, a kto wie, może za bardzo ceni romantyczne wspomnienia. Spotkania z byłymi kochankami są dla niego swoistym testem, prywatną odyseją, mającą mu pomóc w odnalezieniu matki dziecka, o którego istnieniu nic dotąd nie wiedział. Niechciana podróż uświadamia mu tylko nieuchronność przemijania i bezcelowość wszelkich poszukiwań.

I jak zawsze optymista staje się pesymistą?

Niezupełnie. Sytuacja jest statyczna. Od początku wiadomo, że Don jest pogrążony w kompletnej apatii. Zachowuje się, jakby miał wypaloną dziurę w sercu. Jakie są przyczyny takiego paraliżu? Nie tłumaczę w filmie, skąd się wzięły gorycz, stagnacja i inne przypadłości bohatera. Nie wierzę w żadne uniwersalne teorie psychologiczne. Ludzka dusza jest skomplikowanym instrumentem. Niech każdy szuka odpowiedzi w sobie, zgodnie z tym, co podpowiada mu intuicja.

Lubi Pan, kiedy historia zatacza koło i bohater wraca do punktu zero. Dlatego nie wyjaśnia Pan, kto nim manipuluje?

Każda postać, którą Don spotyka, ma powód, by go szantażować. Choćby z zemsty, żeby go upokorzyć. Albo - jak sąsiad udający prywatnego detektywa - żeby zdobyć materiał na wymarzoną powieść kryminalną. Scenariusz jest tak skonstruowany, by siać wątpliwości i pytania. Tajemnica ma pozostać niewyjaśniona. Przed realizacją prosiłem każdą aktorkę, żeby spróbowała napisać list w imieniu postaci, którą gra. Byłem ciekaw, jakich użyją argumentów, zawiadamiając ojca dziecka, że wychowały je bez niego. Zajęło im to więcej czasu niż rutynowe przygotowanie do nagrania. Z listów, które otrzymałem, ułożyłem jeden wspólny tekst, który jest cytowany w filmie.

Chodziło o wzmocnienie wrażenia, że ludzie nie zawsze działają w przewidywalny i racjonalny sposób?

Don spotyka się z kobietami, wierząc, że to może odmienić jego życie. Tak naprawdę poszukuje siebie, części swojej duszy, którą gdzieś po drodze zgubił. Jest pełen nadziei, ale niczego nie znajduje. Przekonuje się tylko, że logika nie jest mu do niczego przydatna, bo jego życiem steruje przypadek, nagła okazja lub zbieg okoliczności. Można sobie wiele

rzeczy zaplanować, ale i tak o wszystkim decyduje los. Racjonalne działania pomagają jedynie oswoić rzeczywistość. Głębsze poznanie nie podlega wcale władzy rozumu, tylko emocji. Moja awersja do tradycyjnych gatunków filmowych bierze się właśnie stąd. W gotowej formule niczego poza schematem nie widać. Prawdy należy szukać, wychodząc poza sprawdzone reguły, łamiąc przyzwyczajenia, unikając kategoryzacji. Najlepiej, jeśli oglądając film, widz nie będzie mógł przewidzieć, co zobaczy w następnej scenie. Bo tak się dzieje w życiu. Wydarzenia nas zaskakują, nie toczą się wedle z góry przewidzianego porządku. Otacza nas chaos, którego mimo usilnych prób nie jesteśmy w stanie opanować i poddać panowaniu rozumu. Dlatego eksperymentuję z formą, rozbijam konwencje, łączę pozornie niepasujące treści.

Na przykład wschodnią mądrość z elementami kina gangsterskiego w Ghost Dog: Droga samuraja. Albo kino drogi z romantyczną komedią w Broken Flowers. Pana bajki nie mają morału?

W *Broken Flowers* pada pytanie do bohatera, jakiej filozoficznej rady by udzielił. Pierwszą reakcją jest zdziwienie. „Mnie o to pytasz?”. A potem słyszymy paradoksalną - jak w haiku - wypowiedź, pod którą się podpisuję. „Przeszłość minęła. Przyszłości nie da się kontrolować, bo jej nie ma. Istnieje tylko teraźniejszość”. To uwaga godna mistrza zen. Trzeba umieć żyć chwilą, obserwować świat, który przypomina wiecznie płynącą rzekę. Łatwo tak powiedzieć, trudniej wprowadzić w czyn.

W niektórych wywiadach przyznaje się Pan do wpływów mistrzów kina japońskiego. Zwłaszcza Ozu i Mizoguchiego. Czy przy Truposzu nie należałoby raczej mówić o fascynacji Kafką?

Nie, nie, ten trop jest fałszywy. Wolalbym, żebyśmy i ten mój film nazwali klasycznym przykładem kina japońskiego.

W Broken Flowers fascynacja kulturą Dalekiego Wschodu wydaje się silniejsza niż chęć opisanie na nowo Ameryki. Pokazuje Pan wyludnioną, industrialną przestrzeń, smutne, przydrożne bary, surrealistyczne przedmieścia - tak jakby czas się zatrzymał trzydzieści lat temu. Po jedenastym września można by się spodziewać czegoś innego.

Niektórzy uważają, że to mój najbardziej pesymistyczny film. Inni twierdzą, że jest zbyt komercyjny, ponieważ grają w nim same gwiazdy. Nie lubię analizować tego, co zrobiłem, a zwłaszcza komentować opinii innych. To tak, jakby spytać pisarza, co właściwie

znaczy użyta przez niego metafora na konkretnej stronie. Wszystko, co chciałem powiedzieć, zawarłem na ekranie. Moje filmy zawsze stanowią mieszankę melancholii, smutku i absurdalnego humoru. Tak postrzegam rzeczywistość. A co to znaczy, dlaczego tak jest - niech inni się tym zajmują.

Jeden ze swoich filmów dedykował Pan francuskiemu reżyserowi Jeanowi Eustache'owi, uznawanemu za najzdolniejszego spadkobiercę Nowej Fali, dlaczego?

Nie miałem okazji go poznać. Zrealizowany w 1973 roku, trzyipółgodzinny dramat *Mama i dziwka*, opisujący miłosne perypetie trójki osób uwikłanych w bolesny romans, to jeden z najpiękniejszych filmów o niemożności porozumienia między kobietami i mężczyznami. Podoba mi się swoboda, z jaką Eustache filmował swoich bohaterów, i poetycka atmosfera jego dzieł. On nie przejmował się brakiem sławy, pieniędzy ani komercyjnymi oczekiwaniami rynku. Był w pełni niezależny. Bawił się formą, dzięki temu każdy z jego filmów był inny. Inspirował mnie. Na moim biurku, na którym pisałem przez dwa tygodnie scenariusz *Broken Flowers*, leżała jego fotografia wycięta ze starego numeru „The New York Times”, którą zamieszczono dzień po jego samobójczej śmierci. Przyglądając się zdjęciu, czułem jego obecność, która mnie wzmacniała. Dedykując mu *Broken Flowers*, chciałem wyrazić szacunek dla tego, kim był i co zrobił w sztuce.

W Ghost Dog: Droga samuraja zaskakujące jest między innymi to, że dzięki licznym scenom przemocy film wydaje się najbardziej komercyjnym przedsięwzięciem w Pana karierze.

Nie zakładam, że moje filmy mają odnosić sukcesy kasowe. Jeśli *Ghost Dog* spodoba się większej liczbie ludzi, wtedy chętnie się z panem zgodzę. Jak na razie jednak na to się nie zanoszą.

Nie interesuje Pana sukces frekwencyjny?

Nie interesuje mnie myślenie o sztuce w kategoriach biznesu.

Ghost Dog to imię i nazwisko Pańskiego bohatera - wynajętego przez mafię czarnoskórego mordercy o duszy wrażliwego poety. Rozszyfruje Pan ten kod?

W westernach Indianie nazywają się podobnie, na przykład Czerwona Chmura, Szalony Koń. To proste i czytelne odniesienie. Przewiska są popularne również w świecie współczesnych muzyków, zwłaszcza wśród raperów. A ja wybrałem ten konkretnie

pseudonim, bo mój bohater porusza się po Nowym Jorku niczym przybysz z innej planety, jak zjawia. Oswoił i zaakceptował śmierć. Przypomina więc ducha. Drugi człon jego imienia symbolizuje stosunek do mafijnego bossa. Ghost Dog jest przywiązany do niego jak pies. Poza tym w nowojorskim żargonie słowo *dog* oznacza przyjaciela, kogoś bardzo bliskiego. Mówiąc: „Czekam na swego psa”, ma się na myśli kumpla.

Tematem filmu jest lojalność?

Istotą jest problem wyboru norm postępowania. Zachowanie człowieka to bezustanne dawanie świadectwa. Podejmując działania, wyrażamy świadomie bądź nie nasz stosunek do wartości. Chodzi mi o świat, który wybieramy jako dorośli ludzie, a nie ten narzucony spontanicznie i bez naszej woli przez rodziców czy wychowanie lub tradycję. Skrajnym przykładem są gangi i struktury mafijne, przyciągające zwłaszcza młodych, oparte na bardzo określonym systemie zachowań. Surowe rytuały honorowe samurajów albo zakonu walecznych mnichów z klasztoru Shaolin to szlachetniejszy biegun tego samego zjawiska. Przynależność do grupy, identyfikacja z obowiązującymi w niej regułami bardzo pomagają żyć. Problem polega na tym, że ludziom brakuje kodeksów, których by się trzymali.

Nie ma kodeksów, bo w wielokulturowym świecie wartości się zrelatywizowały?

Tak. W szczególności Nowy Jork jest takim etnicznym tygłem, w którym mieszają się najróżniejsze wpływy, kultury, łączą rozmaite języki, kłują w oczy kontrasty. Wychodząc z domu, spotykam na ulicy Chińczyków, Sycylińczyków, chasydów, Portorykańczyków, Murzynów z Dominikany. Wszyscy są moimi sąsiadami. Sam też jestem żywym dowodem na taką niejednorodność. W moich żyłach płynie krew czeska, niemiecka oraz irlandzka. Można mnie porównać do nierasowego psa. Jestem mieszańcem jak większość Amerykanów.

Pytanie o tożsamość sprawia Panu kłopot?

Niekoniecznie. Nauczyłem się z tym żyć. Czuję się Amerykaninem. Zresztą w mojej sytuacji znajdują się nie tylko obywatele Stanów. Przedstawiciele innych kultur, w tym i Europejczycy, również w coraz większym stopniu mieszają się i ujednolicają. Można na to spojrzeć z szerszej perspektywy. Dobrobyt, postęp techniczny i rozwój współczesnej kultury zawdzięczamy globalizacji. Niech pan zobaczy, co się stało z muzyką. W ogóle ze sztuką. Jak wspaniałe rezultaty dała fuzja rozmaitych stylów i tradycji. Kultury narodowe przeżywają rozkwit, jeśli otwierają się na inne. Izolacja prowadzi do uwiędnięcia.

W Pana filmach nie mówi się o tym z takim optymizmem.

A kto powiedział, że jest łatwo? Wielokulturowość stwarza tysiące problemów. Nie zapewnia automatycznie szczęścia.

Samotność to cena, jaką się za to płaci?

Dojmujące poczucie osamotnienia jest stanem, który gnębi nas niezależnie od czasu i miejsca.

Dlaczego - mimo pozornej łatwości bycia razem - tak wiele miejsca wypełnia w Pana filmach cisza?

Reżyser myśli na ogół tak: film to fikcja, bohaterowie muszą więc szybko mówić, żeby przejść do sedna. W rzeczywistości sprawy mają się zupełnie inaczej. Przysłuchując się konwersacji prowadzonej przez dwoje ludzi, dowiaduję się o nich więcej, kiedy milczą. Lubię naturalny rytm rozmowy. I nie chcę z niego rezygnować w kinie. Dlatego najbardziej wymowne sceny moich filmów rozgrywają się w ciszy. Bohaterowie wpatrują się w czubki swoich butów lub w stojącą przed nimi filiżankę kawy. Nie wiedzą, co mają powiedzieć, albo przemyślują właśnie to, co usłyszeli. Ich milczenie wyraża całą moją wiedzę o ludzkiej egzystencji.

Mówi się, że jest Pan pionierem niezależnego kina w Stanach. Co to właściwie znaczy?

Nie wiem. Producent Harvey Weinstein, który ma na swoim koncie sporo niskobudżetowych filmów, między innymi *Ed Wood*, jest podobno niezależny, a pracował dla Disneya. Spike Lee uchodzi za niezależnego, a wynajmuje go Universal. Niezależność w biznesie filmowym kojarzy się z małą produkcją, niewielkim budżetem, co ma gwarantować reżyserowi pełną kontrolę. Ale takie sytuacje już się nie zdarzają. Większość tak zwanych niezależnych producentów chce małym kosztem zyskać nazwisko i zrobić pieniądze. Nie jest zainteresowana autorskimi projektami. Ludzie ci chcą, żeby artysta był maleńkim trybikiem w wielkiej grze, której stawką jest władza. Zamiast chronić film, walczą o wpływy. Niektórzy posuwają się nawet do tego, że dyktują młodemu, początkującemu reżyserowi, jakie sceny ma nakręcić, aby jego film lepiej się sprzedawał. Robią to, niszcząc ideę niezależności. Mała produkcja powinna być miejscem, w którym kino żyje, bez ciągłego zwracania uwagi, ile pieniędzy na to poszło. Ale tak nie jest.

Moje filmy finansują głównie europejscy producenci. Realizuję je w założonej przez

siebie firmie. Pracuję z ludźmi, którym ufam. Znam ich od lat. Dzięki temu mam możliwość robienia tego, co chcę. *Truposz* był najbardziej kosztownym filmem, jaki zrealizowałem w swojej karierze. Ale i tak nie miałem tylu pieniędzy, ile powinienem mieć. Każdy, kto pracował przy nim, dostawał mniej, niż mu się należało. Neil Young (autor muzyki), Johnny Depp, Robert Mitchum, Iggy Pop (aktorzy) zgodzili się wziąć udział w tym przedsięwzięciu, bo wierzyli w projekt i we mnie.

W Hollywood przynajmniej nie miałby Pan kłopotów finansowych.

Nawet nie zamierzam próbować. Nie lubię instytucji, gdzie obowiązują ściśle harmonogramy, gdzie stosuje się nieludzkie tempo pracy, w których zasady realizmu nic nie znaczą. Zna pan sposób mówienia i poruszania się hollywoodzkich aktorów. Razi pana sztuczność ich zachowań? Bo mnie tak. Nie akceptuję stosowanych w Hollywood zasad montażu, wedle których na minutę akcji trzeba wykonać określoną liczbę cięć. Oglądając filmy Antonioniego, Tarkowskiego, Bressona, Ozu, można się przekonać, że tempo akcji nie musi być z góry określone. W milczeniu tych filmów jest więcej poezji niż w dialogach, które padają z ekranu.

Poezji czy realizmu?

Proszę pana, żaden film nie jest realistyczny. Nawet zwykły reportaż w telewizji. W zależności od ustawienia kamery ludzie zachowują się przecież inaczej. Tworząc fikcję - obojętnie, czy będzie to dokument, czy fabuła - chodzi o to, by nie oddalać się zbytnio od prawdy o człowieku. Tak jak nie oddalają się od niej poeci i muzycy.

Z tego punktu widzenia, większe znaczenie od przebiegu akcji ma dla mnie obserwacja postaci.

Gdyby miał Pan napisać esej na temat swoich prac, na co zwróciłby Pan przede wszystkim uwagę?

Skupiłbym się na procesie twórczym. Na tym, jak powstają moje filmy. To nieustanny ciąg poszukiwań, eksperymentów, odrzucania złych pomysłów. Nigdy nie pracuję z kompletnym scenariuszem. To, co przynoszę na plan, jest tylko ogólnym zarysem, swoistą mapą podróży, jaką jest dla mnie filmowanie. Najtrudniejszy etap związany jest z montażem. Materiał sam dyktuje, jaki ma być rytm filmu, które sceny pasują do siebie, a z którymi muszę się pożegnać. To skomplikowany proces, za który odpowiadam sam przed sobą. Nie uznaję dzielenia odpowiedzialności pomiędzy scenarzystę, producenta i montażystę, jak to się dzieje

w Hollywood. Film to jeden organizm rozciągnięty w czasie.

Ożywiając na planie papierową wizję, często przeżywa Pan rozczarowania?

Odkryłem, że trzeba być otwartym na samoistnie następujące zmiany. Wymyślam na przykład scenę w spalonym słońcem pejzażu. Pech chce, że w dniu, w którym mamy ją kręcić, leje jak z cebra. Ekipa protestuje. Aktorzy chcą wracać do domu. Jeśli jednak dojdę do wniosku, że sens tej sceny nie ulegnie zmianie, więcej nawet, że deszcz uczyni ją bardziej interesującą - pracujemy. Tak właśnie się działo na planie *Inaczej niż w raj*. To była nieustanna improwizacja. W ogóle moje największe zaskoczenie, jeśli chodzi o kręcenie filmów, polega na tym, że bez względu na plany i starania o ich realizację, zawsze następują modyfikacje. Jak i to, że walcząc z przeciwnościami, osiąga się gorsze efekty, niż starając się do nich dostosować.

Zaskakują Pana reakcje widzów?

Czasami zaczepia mnie ktoś na ulicy i zwierza się ze swoich przeżyć. Szokuje mnie nie to, co taki gość opowiada, tylko że wie, kim jestem. Moje zdziwienie budzi też fakt, że wielokrotnie ludzie dopisują znaczenia do moich filmów. Trudno mi ocenić: gorsze czy lepsze od własnej interpretacji. Wiele się w każdym razie od nich uczę.

Pisząc i reżyserując, ma Pan przed oczyma swoich widzów?

Nie. Myślę zawsze o sobie. Co najwyżej o moich współpracownikach. Robię takie filmy, które sam pragnę zobaczyć. Gdybym myślał o publiczności, to albo traktowałbym ją instrumentalnie, z góry, albo udawałbym proroka, który wie wszystko o jej gustach. A tak przecież nie jest. Dlatego za wszelką cenę tego unikam. Co nie znaczy, że widzowie są nieważni.

O czym Pan rozmawia ze swoimi współpracownikami? Jak Pan im przekazuje swoje uwagi?

Pracując z aktorami, większość czasu spędzamy nad ustaleniem motywacji postaci, które grają. Bezpośrednio przed zdjęciami próbujemy scen, których w filmie nie ma. Wymyślamy sytuacje między bohaterami, które poprzedzają sceny zapisane w scenariuszu. Wchodząc na plan, aktorzy wiedzą już wszystko.

A o filozofii mówicie?

Nie. Nie jestem dobrym analitykiem.

Wymienił Pan nazwiska reżyserów, którzy dla Pana coś znaczą. A jaki wpływ na Pana twórczość wywierają pisarze?

Ogromny. Dzięki przeczytanym książkom nauczyłem się opowiadać. W wielu filmach znajdzie pan ślady moich lektur. W *Poza prawem* Benigni cytuje Walta Whitmana i Roberta Frosta. W *Mystery Train* są odwołania do Chaucera, Ariosta i Boccaccia. W *Truposzu* mówi się o Williamie Blake'u. Prototypem bohatera *Broken Flowers* jest Don Kichot - poeta marzyciel żyjący według reguł nie swojego stulecia. W *Ghost Dog* pojawiają się też aluzje do *Frankensteina* Mary Shelley. Nieraz łapię się na myśli, że mógłbym spędzić resztę życia na czytaniu. Filmowców, którzy nie czują potrzeby odwoływania się do literatury, po prostu nie rozumiem.

Dlaczego słowa w Pana filmach zamiast łączyć, dzielą ludzi?

Bo to tylko jeden ze sposobów komunikowania się. Nie jedyne. W *Ghost Dog* ma pan postać Ramona Iodziarza, który przyjaźni się z bohaterem. Obaj posługują się różnymi językami. Nie rozumieją, co do siebie mówią. Mimo to istnieje między nimi silna więź.

Reżyseruje Pan rzadko: raz na kilka lat. Co Pan robi w przerwach między kręceniem filmów?

Przeciętnie praca nad filmem zajmuje mi dwa lata. Trwa to tak długo, ponieważ uczestniczę we wszystkich etapach produkcji. Samo zbieranie materiału zabiera mi kilka miesięcy. Przygotowując scenariusz, zamykam się w domu i praktycznie z niego nie wychodzę. Piszę kilka tygodni. Na okrągło słucham wtedy muzyki. Od Purcella do późnego Milesa Davisa. Ostatnio zachwyciłem się muzyką etniczną Pigmejów wykonywaną na drewnianym ksylofonie. Oraz indonezyjską muzyką pogrzebową. Przerwy w pisaniu wypełniam spacerami. Mam zawsze przy sobie magnetofon. Jak mi coś przychodzi do głowy, wtedy nagrywam. Następnego dnia przesłuchuję kasetę, robię notatki, siadam za biurkiem i staram się uporządkować myśli. Nie narzucam sobie rygorystycznego planu. Jak coś nie wychodzi, odpuszczam.

Pisze Pan na komputerze?

Nie. Używam długopisu. Gotowy tekst dyktuję sekretarce.

W Polsce jest Pan postacią kultową. Młodzież uwielbia Pana filmy. Nie myślał Pan

nigdy o nakręceniu filmu w Europie Środkowo-Wschodniej? Wspominał Pan przecież, że tu tkwią Pana korzenie.

Może kiedyś... Niczego z góry nie przekreślał. Czy uwierzy pan, że nigdy jeszcze nie byłem w tych stronach? Już czterokrotnie zapraszano mnie do Polski. Za każdym razem jednak coś mi uniemożliwiało tę podróż. Praga, Budapeszt, Warszawa, te miasta chciałbym zobaczyć.

Czego się Pan po nich spodziewa?

A jak pan sądzi?

Że będzie inaczej niż w rajach.

(śmiech) Wspominałem już, że wychowywałem się w Akron, w stanie Ohio. W Cleveland, niedaleko Akron, znajduje się największe skupisko węgierskiej emigracji. Mieszka tam niewiele mniej Węgrów niż w Budapeszcie. Są też Polacy i Czesi. Myślę, że Cleveland to taka namiastka Europy Wschodniej. Ale żeby się o tym przekonać, muszę do was przyjechać.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2000/7

Jim Jarmusch (ur. 22 stycznia 1953 r.) - pionier kina niezależnego. Na szesnaste urodziny otrzymał od babci komplet dzieł Prousta, po których przeczytaniu podjął decyzję o zostaniu poetą. Rok później opuścił rodzinny dom w Akron i rozpoczął studia dziennikarskie. Był asystentem Nicholasa Raya, legendarnego twórcy *Buntownika bez powodu*, interesował się nim również Wim Wenders. Kręcąc biograficzny film o Rayu, Wenders podarował Jarmuschowi czterdzieści minut czarno-białego negatywu, namawiając go do reżyserowania. Tak powstała pierwsza wersja *Inaczej niż w rajach*. Jarmusch obsesyjnie broni wolności twórczej filmowców. Sam montuje swoje filmy, wybiera do nich muzykę, pisze scenariusze, reżyseruje i je produkuje. Powtarza, że „każdy, kto robi filmy takie, jakie chce, nie kierując się wynikami badań marketingowych ani względami komercyjnymi, należy do rodziny twórców niezależnych”. Na festiwalu w Cannes za *Broken Flowers* otrzymał Grand Prix, za *Inaczej niż w rajach* Złotą Kamerę, a za krótkometrażówkę *Kawa i papierosy III* Złotą Palmę.

EMIR KUSTURICA



Balkański Fellini, *Don Kichot z Sarajewa*, ostatni Jugosłowianin to tylko niektóre z określeń, jakie przyłgnęły do porywczej osobowości Emira Kusturicy, jednego z sześciu reżyserów, którzy dwukrotnie sięgali po Złotą Palmę w Cannes, obok Francisa Forda Coppoli, Billego Augusta, Shohei Imamura, braci Dardenne i Michaela Hanekego.

W zrealizowanych w drugiej połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku filmach Kusturica jawi się jako gwałtowny, uczulony na samotność kronikarz burzliwej historii, a jednocześnie czuły prześmiewca głupiego losu i ludzkiej zawiści. Jego filmy mówią niby o rzeczach różnych. *Ojciec w podróży służbowej* jest smutnym rozliczeniem z epoką titoizmu. *Czas Cyganów* obrazuje klęskę życia na obczyźnie. Niemniej coś je ze sobą łączy i nie jest to tylko rozbuchana wyobraźnia bośniackiego artysty. Oba wyrażają tęsknotę za magicznym porządkiem świata, w którym na podłość nie ma miejsca, a miłość wyznacza miarę i sens postępowania. Będąc pełnym radości, siły i optymizmu idealistą, Kusturica nie może się jednak oprzeć ironizowaniu i widzeniu wszystkiego w czarnych barwach.

Trudno o bardziej rozpoznawalny styl we współczesnym kinie niż absurdalny balkański magiczny realizm Kusturicy. Po bezczelnie odważnych lunatyczno-cyrkowych widowiskach rozprawiających się z jugosłowiańskim mitem (*Underground*, *Życie jest cudem*) śmieszne piekło bośniackiego reżysera nieoczekiwanie przeobraziło się w Arkadię. W zwariowanej balladzie *Obiecuj mi!* w konwencji starych, niemodnych burlesek przeładowany

nadmiarem atrakcji obraz przypomina karuzelę zgranych numerów, mniej lub bardziej śmiesznych dowcipów, rupieciarnię kiczowatych chwytów. Ucieczkę Kusturicy w ahistoryczny karnawał wesel, pogrzebów, groteskowych gangsterskich porachunków i fantastycznych zdarzeń zwiastowała już kipiąca energią komedia *Czarny kot, biały kot*.

Nakręcone na przełomie XX i XXI wieku manieryczne dzieła Kusturicy dziejące się w serbskiej nibylandii mają oczywiście głębsze ambicje. Chodzi o proces transformacji ustrojowej, wychodzenia z prząsnego komunizmu. Narodziny młodego kapitalizmu na modłę westernowego Dzikiego Zachodu. Podnoszące na duchu, ostentacyjnie naiwne fabuły, wyrażające pochwałę niewinności miały budzić nostalgię za utraconym cygańskim rajem i wartościami, bez których nie da się żyć. Apoteoza miłości, wierności, lojalności, więzów rodzinnych uzmysławiała, na czym polega prawdziwa radość i piękno ubogiego życia w oszukańczych czasach.

Trzeba przyznać, że jak na namiętnego ironistę z wrodzonym dystansem do świata erupcja czystego optymizmu Kusturicy jest zjawiskiem wyjątkowym. Pewnie też coś ważnego znaczy. Artysta uwierzył najwyraźniej, że rzeczywistość ekranowa służy nie tylko opisywaniu koszmarów. I pułapek wojenno-komunistycznej makabry, z których można się wydostać jedynie za pomocą cudu albo wirującego w rytm oszalałej, cygańskiej kapeli aktu twórczego. Lecz także musi ona nieść wyraźnie pozytywne przesłanie. Zdecydowana zmiana tonacji dobrze ilustruje życiową woltę reżysera, od lat prowadzącego krucjatę przeciwko wszelkim odmianom ludzkiej nieprawości.

Kusturica zawsze był nostalgicznym marzycielem. Idealistą lekceważącym ideologiczne podziały. Nonkonformistą mającym w głębokim poważaniu polityczną poprawność. Skrajnym indywidualistą, krytykiem nacjonalizmu i totalitaryzmu we wszelkiej postaci. I utopistą permanentnie posądzanym o zdradę narodowych interesów. Można go nazwać bezpaństwowcem, lewakiem, socjalistą, alterglobalistą, przeciwnikiem demokracji. A także sumieniem anarchistów, różnej maści odmieńców i outsiderów, którzy chętnie zamieszkaliby razem w republice Platona. Nie ma w tym żadnej sprzeczności.

W zrealizowanym niedawno dokumencie *Maradona by Kusturica* reżyser wskazał swego idola, z którym utożsamia się bezgranicznie. Kariera genialnego piłkarza, którego porównuje on do niezniszczalnych ikon popkultury, takich jak Marilyn Monroe czy Elvis Presley, tak naprawdę stanowi pretekst, by zaprezentować Argentyńczyka jako natchnionego rewolucjonistę walczącego o lepszy świat. Zarówno wtedy, gdy strzelał z bożą pomocą bramki, gdy podnosił się z narkotykowego nałogu, jak i teraz, gdy prowadzi swój telewizyjny talk-show, krytykujący konsumeryzm i amerykański imperializm, co budzi szczególnie

podziw Kusturicy. Reżyser ulega magii piłkarza ze stoickim spokojem przyjmującego hołdy dziesiątków tysięcy wyznawców kościoła swego imienia i z dumą prezentującego wytatuowany na prawym ramieniu wizerunek Che. Patrzy na niego z fascynacją, a nawet uwielbieniem, zazdroszcząc mu uporu i żelaznej konsekwencji w budowaniu swojej utopii.

Kusturica, któremu niedługo stuknie sześćdziesiątka, też próbuje ją tworzyć. Za swoją niezależność płaci jednak ogromną cenę. Jego przeciwnicy do dziś nie potrafią mu wybaczyć, że ani w trakcie, ani po zakończeniu bałkańskiego konfliktu nie potępił autorytarnych rządów serbskiego przywódcy. Nazywają go sługusem Miloševicia. Uważają, że naszkicowana w *Undergroundzie* parabola pół wieku jugosłowiańskiej historii została zafałszowana i zmitologizowana. Bo nie wiadomo, kto i za co ponosi odpowiedzialność. Winni są wszyscy: Słowacy, Niemcy, Tito, Serbowie, a najbardziej Bośniacy i Chorwaci, których autor przedstawił jako kolaborantów. Wedle bośniackich muzułmanów *Underground* idealizuje agresorów, którzy dokonali czystek etnicznych i doprowadzili ich kraj do ruiny. Kusturicy nie pomógł też fakt, że jego film był częściowo finansowany przez Belgrad (czemu jednak zaprzecza w wywiadzie ze mną). Po głośnym artykule opublikowanym przez niego we francuskiej gazecie „Le Monde”, krytykującym politykę przywódcy bośniackich muzułmanów Izetbegovicia (Kusturica przebywał wtedy w Paryżu), jego rodzinny dom splądrowano i podpalono. Kilka miesięcy później zmarł jego ojciec. Od 1992 roku urodzony w Sarajewie Kusturica ma zakaz wstępu do tego miasta, do czego także niechętnie się przyznaje. W 1993 roku, rewanżując się za nagonkę na siebie, wyzwiał na pojedynek lidera serbskich faszystów, Vojislava Šešelja. Oznajmił, że walka powinna odbyć się na głównej ulicy Belgradu w samo południe, a do Šešelja, jako wyzwanego, należy wybór broni. Faszysta oczywiście wymigał się od pojedynku, twierdząc, jak donosiła prasa, że „nie chce zabić wielkiego artysty”. Dwa lata później, podczas festiwalu filmowego w Belgradzie, reżyser nie wytrzymał i znokautował innego skrajnie prawicowego serbskiego polityka, nacjonalistę Nebojšę Pajkicia.

Budzący w jego rodzinnych stronach silne kontrowersje *Underground* został przyjęty przez Zachód jako wiarygodne świadectwo bałkańskiego losu. Co wcale nie znaczy, że słusznie. Slavoj Žižek, słoweński filozof, napisał, że Kusturica zwolnił Europę z obowiązku poważniejszej analizy tego, co wydarzyło się w tamtym regionie. Ukazał Bałkany jako egzotyczną mieszkankę silnych temperamentów, macyzmu, pogaństwa, ekscentrycznych osobowości, które niejako mają wojnę we krwi. Prawda jest znacznie bardziej skomplikowana od wizji dzikiego kraju zamieszkanego przez szaleńców. Ale sugestywność tej wizji załatwiła wszystko.

„Mój ojciec zawsze powtarzał, że jesteśmy Serbami. Ja jednak nie przywiązywałem do tego żadnej wagi”, przyznaje Kusturica w naszej rozmowie (odbyliśmy ją w odstępie dziesięciu lat dwukrotnie, siedząc na dachu rozgrzanego słońcem hotelu Carlton w Cannes). Trudno mu się dziwić. Kilka wieków temu jego prawosławni przodkowie, aby przetrwać w kraju okupowanym przez imperium osmańskie, przeszli na islam. Ojciec Kusturicy był ateistą sympatyzującym z komunistyczną partyzantką. On sam nie czuł się związany z żadną konkretną narodowością ani religią. Wychowywał się w okolicy, gdzie obok siebie zgodnie żyli katolicy, żydzi, prawosławni, muzułmanie, Cyganie. W tym narodowo-religijnym tyglu uważał się za Jugosłowianina, wiernego syna wieloetnicznej ojczyzny. Nawet po skończeniu bałkańskiej wojny, gdy Jugosławia zaczęła kojarzyć się z serbską dominacją, Kusturica nie przestał o sobie myśleć jak o Jugosłowianinie właśnie. Zresztą jego żona Maja, będąca owocem związku słoweńskiego Chorwata i bośniackiej Muzułmanki, również. W żyłach dzieci Kusturicy płynie słoweńsko-chorwacko-bośniacko-serbska krew. Cała rodzina stanowi więc zaprzeczenie czystości rasowej, może służyć za przykład harmonijnego współżycia mimo różnic kultur, tradycji, wyznań. Jest czymś w rodzaju szczęśliwej wyspy otoczonej morzem nacjonalizmów, ksenofobii i nienawiści. Jak zapamiętana z dzieciennych wspomnień nieistniejąca już Jugosławia.

Nie mogąc powrócić do Sarajewa, a jednocześnie nie potrafiąc żyć poza granicami byłej Jugosławii, bezpieczeństwa Kusturica wziął się ostatnio do budowania własnej ojczyzny. Swojej utopii. Nieopodal Mokrej Góry w zachodniej Serbii, kilka kilometrów od granicy z Bośnią postawił miasteczko. Z ulicą, wiejskimi chałupami, najlepiej wyposażonym kinem w okolicy, biblioteką, boiskiem do koszykówki. Nazwał je po niemiecku Küstendorf (wioska na skraju). Jest w nim samozwańczym merem, może nawet królem albo dyktatorem. W każdym razie, jak dowcipnie tłumaczy, panuje tam idealna, platońska harmonia, bo nikt oprócz niego i jego bliskich jeszcze w nim nie zamieszkał. I śmiejąc się, dodaje: „Demokracja mnie wkurza. Trzeba respektować wolę większości. W moim miasteczku sam dobiore sobie sąsiadów”. Raz do roku zaprasza gości i urządza tam festiwal filmowy.

Reżyser spędza u siebie na wsi średnio kilka miesięcy w roku, nie licząc przerw między koncertami (od kilkunastu lat gra na gitarze basowej w anarchistycznej kapeli No Smoking Orchestra Nelego Karajlića). Rozczarował się do miast, które według niego zaczynają przypominać ogromne lotniska. Pełno w nich jednakowo wyposażonych sklepów, ludzie w biegu nie zwracają uwagi na innych. Każdy czuje się intruzem. Po dziesięciu latach koczowniczego życia spędzonego między Paryżem, Belgradem, Czarnogórą, Rzymem i Nowym Jorkiem (gdzie mieszkał cztery lata) z rozkoszą przebywa teraz w towarzystwie

ukochanych zwierząt i przyrody, narzekając na kierunek, w jakim podąża współczesna, zdehumanizowana sztuka.

O Hollywood Kusturica ma jak najgorsze zdanie. To trucizna niszcząca dusze i wrażliwość młodych ludzi. Ale nie zawsze tak było. Sześćdziesiąt lat temu kino amerykańskie podsiżyte było idealizmem Franka Capry, którego teraz bardzo mu brakuje. Dlatego Kusturica nie przyjmuje propozycji płynących zza oceanu. Ścisłej - już nie przyjmuje. Po klęsce nakręconego w Stanach onirycznego melodramatu *Arizona Dream* zaniechał wszelkich prób dalszej współpracy. Chociaż oferowano mu ekranizację *Jesieni patriarchy* Marqueza (z Marlonem Brando w roli latynoskiego dyktatora), *Zbrodni i kary* Dostojewskiego (z Johnnym Deppem w roli Raskolnikowa) czy adaptację kultowej powieści *Biały hotel* D.M. Thomasa (z Nicole Kidman). Za każdym razem odmawiał, tłumacząc, że jego celem nie jest wejście do hollywoodzkiego mainstreamu, tylko robienie kina autorskiego, nad którym będzie miał pełną kontrolę. Żywiłowego, improwizowanego, kipiącego cygańsko-rockowymi rytmami. Ratującego świat przed politycznym kłamstwem i moralnym zatraceniem.

Magik

Balkański tygiel

Janusz Wróblewski: *Jest Pan trzecim z kolei reżyserem - po Amerykaninie Francisie Fordzie Coppoli i Duńczyku Bille Augustie, który w historii canneńskiego festiwalu zdobył drugą Złotą Palmę. Co to dla Pana znaczyło?*

Emir Kusturica: Nie zamierzam kończyć kariery. Nie wrócę do Ameryki, gdzie zrealizowałem *Arizona Dream*, która zresztą nigdy nie była tam rozpowszechniana. Będę nadal mieszkał i pracował we Francji. Sytuacja zmieniła się o tyle, że producent przy kolejnym moim projekcie podwyższył mi honorarium.

Underground to dzieło wizjonerskie, szalone, obejmujące pięćdziesiąt lat historii Jugosławii. Szokująca jest jego forma. Jak Pan ją tworzył?

To najbardziej osobisty i ekspresyjny film, na jaki mnie było stać. Nigdy nie ciągnęło mnie w stronę tradycyjnych dramatów z klarowną akcją, prostymi charakterami, czytelnymi symbolami. Traktuję scenariusze dość swobodnie. Wiele zmieniam na planie. Przez to każdy film ma jakiś słaby punkt. *Underground* stanowi przełom. Wcześniej fascynował mnie realizm. Pod wpływem prozy Marqueza zmieniłem styl na magiczno-poetycki. Teraz wiem, że w tworzeniu barokowej wizji świata dalej posunąć się nie mogę.

Film wywołał międzynarodowy skandal. Zarzucono Panu stronniczość i proserbską wymowę.

Pomysł, aby porównać socjalistyczną Jugosławię do podziemnego świata kierowanego przez zakłamanych przywódców wydał mi się bardzo filmowy. Czułem potrzebę opowiedzenia, co się wydarzyło w moim kraju. Dlaczego w Bośni zaczęli ginąć ludzie? Co spowodowało, że w dynamicznym procesie zjednoczenia Europa pozwoliła nam pójść własną drogą? Niektórzy historycy twierdzą, że do wojny doprowadziła walka stronnictw politycznych, które doszły do władzy po wolnych wyborach po śmierci Tita. Muzułmańska Partia Akcji Demokratycznej pogodziła dwie społeczności: Chorwatów i Muzułmanów bośniackich. Serbowie pozostający w parlamencie w mniejszości nie byli w stanie przegłosować żadnej nowej ustawy. Ten stan utrzymywał się przez trzy lata. W tym czasie średnia pensja wynosiła równowartość pięćdziesięciu marek niemieckich. Każdy inteligent, znający przeszłość Bośni, spodziewał się wybuchu konfliktu na szerszą skalę. Nikt nie przypuszczał jednak, że dojdzie do zabijania.

Dlaczego media uważają Pana za politycznego sprzymierzeńca prezydenta Serbii Slobodana Miloševicia?

Jeśli się będzie powtarzało, że Milošević to faszysta, niczego się nie zrozumie. To upraszczanie. Sytuacja w Jugosławii była bardziej skomplikowana, niż przedstawiały to media. Wszystkie stacje telewizyjne relacjonujące wojnę na Bałkanach starały się być obiektywne. Niestety im to nie wychodziło. Ignorowały fakt, że po drugiej stronie barykady też byli zabijani ludzie. Wielokrotnie oglądałem w Sky News sceny pogrzebu prawosławnych Serbów i komentarz, że wszyscy ci katolicy zostali zabici przez Serbów. Przypominały mi się doświadczenia ze Stanów Zjednoczonych: gdy studenci pytali mnie, skąd pochodzę, odpowiadałem, że z Jugosławii. Oni na to: „Praga, tak, znamy bardzo dobrze. Piękne miasto”.

Nie sam Milošević zaatakował Bośnię. Bośnia została napadnięta przez Serbów. Trzeba pamiętać, że jedenaście milionów Serbów walczy o Jugosławię od przeszło dwustu lat. Oni zachowali język i tożsamość w czasie panowania austro-węgierskiego i tureckiego na Bałkanach, podczas gdy inne narodowości je straciły. Więc jeśli mówi się o powstaniu sztucznego państwa serbskiego, powtarza się nieprawdę. Słoweńcy skarżą się, że przed rozpadem Jugosławii byli uciskani i dręczeni przez Serbów. Jednak statystyki mówią co innego. Kapitał przypadający na jednego Słoweńca był cztery razy większy niż ten, którym dysponował przeciętny Serb. Jak - w czasach pokoju - można być uciskany albo dręczonym,

jeśli ma się więcej pieniędzy od swojego „prześladowcy”?

Podobno większość pieniędzy na Underground otrzymał Pan od belgradzkiej telewizji, co potwierdzałoby tezę o tendencyjności?

Underground był całkowicie finansowany przez francuską firmę CIBY 2000. Jadąc do Serbii i kręcąc tam scenę bombardowania Belgradu, musiałem mieć zapewnioną lokalną obsługę. Z wyjątkiem serbskiej telewizji nikt inny nie mógł jej zagwarantować. CIBY 2000 zwróciło się do pewnej firmy, która ułatwiła zdobycie pozwolenia i umożliwiła nam podjęcie pracy. I to Francuzi zapłacili za wszystko; łącznie z obsługą telewizyjną, a nie odwrotnie.

Skąd w takim razie negatywna reakcja na film w różnych częściach Jugosławii?

Chciałem, aby mój film poruszał widzów niezależnie od światopoglądu, przynależności narodowej, wyznania itd. Bo jest niezwykle szczery. W Cannes widziałem kilka chorwackich i francuskich dziewcząt, które śmiały się i płakały, co jest dobrym znakiem świadczącym o tym, że *Underground* naprawdę nie ma żadnego aktualnego, politycznego celu do spełnienia. Nie zrobiłem go przeciwko komukolwiek. W odróżnieniu od propagandy dzieło sztuki, za które mój film uważam, nie dzieli ludzi na porządnych i złych.

Dlaczego zdecydował się Pan na opublikowanie artykułów przeciwko muzułmańskim nacjonalistom w prasie francuskiej?

Pisałem dla „Le Monde” i „Libération”, bo czułem się odpowiedzialny za to, co się stało w moim kraju, chociaż nie mieszkałem już w Jugosławii od dziesięciu lat. Prosiłem w tych artykułach o przerwanie wojny. Oskarżałem ludzi, którzy niszczyli miasta i gwałcili kobiety; krytykowałem politykę Aliji Izetbegovicia, który, moim zdaniem, nie był zdolny stworzyć kraju wielonarodowościowego i wielokulturowego. Politycy, którzy mu uwierzyli, grzeszyli naiwnością. Zanim wybuchła wojna, on i Dornica Ćosić planowali przeprowadzić w Bośni nie etniczną czystkę, tylko etniczną migrację, tak by w przyszłym kraju Muzułmanie bośniaccy żyli oddzielnie, Serbowie żyli oddzielnie itd. Gdyby pożył dłużej, zrealizowałby swoją koszmarną wizję.

W Sarajewie nazywają Pana kłamcą, dlaczego?

Mam w Jugosławii wielu wrogów. Bośniacy nienawidzą mnie, bo podobnie jak Serbowie uważają, że jak ktoś nie jest z nimi - jest przeciwko nim. Każda strona sądzi, że ma monopol na prawdę i nie podejmie próby zrozumienia racji innych. Urodziłem się w

Sarajewie. Łączą mnie z Bośnią szczególne wieloetniczne więzy. W mojej rodzinie są Serbowie, Chorwaci i Słoweńcy. Mam dwoje dzieci i starego teścia, który przeżył obóz koncentracyjny Jasenovac. Kiedy wybuchła wojna, pomogłem wydostać się z Sarajewa pięciu moim przyjaciołom. Trzydziestu krewnym, którzy zostali, wysyłałem paczki żywnościowe. Ludzie mediów, oskarżający mnie o kłamstwa, wspierali tylko machinę propagandową jednej ze stron. Nie rozumieli mojego filmu i co gorsza nie chcieli go zrozumieć.

Uważa się Pan za bośniackiego Muzułmanina?

Przez dwadzieścia lat żyłem w Jugosławii, kraju wielonarodowościowym. Byłem z tego dumny. Nasze najlepsze filmy wywodziły się z Zagrzebia, świetni narciarze ze Słowenii, fantastyczni piłkarze z Bośni, a w Serbii powstawała wielka literatura. Braliśmy od siebie to, co najwartościowsze. Teraz burzy się Jugosławię i chce się nas zmusić do tworzenia sztucznych państw. Nie rozumiem tego. Uważam to za głupotę. Jestem Jugosłowianinem i pozostanę nim do końca życia. Nie mam oczywiście nic przeciwko osobnemu bytowi którejkolwiek republiki. Nie wierzę jednak w ekonomiczną samodzielność tego regionu. Opowiadam się za wielokulturową jednością Jugosławii.

W swoim filmie konsekwentnie nie dzieli Pan bohaterów na Bośniaków, Serbów czy Chorwatów, za to oskarża Pan Niemców, którzy handlują bronią.

Niemcy sprzedawali broń chemiczną do Iraku przed wojną w Zatoce Perskiej i robili to samo przed konfliktem bałkańskim na terytorium Jugosławii. Cała Europa była poprzecinana szlakami przemytniczymi, a szmuglowanie broni odbywało się pod ochroną rządową państw zainteresowanych tym procederem. Ale to nie znaczy, że występuję przeciwko tego rodzaju handlowi w ogóle. Moim celem nie było oskarżenie mechanizmu. Pokazując w *Undergroundzie*, jak żołnierz ONZ bierze dwa i pół tysiąca marek za przemyt ludzi, nie krytykuję instytucji, tylko konkretnego faceta, który robi mętne interesy na wojnie.

W Undergroundzie nikt nie jest bez winy. Nawet jugosłowiańscy partyzanci oszukiwani, zmuszani do życia w piwnicy przez wiele lat. Po wyjściu na wolność pragną tylko odwetu. Nie wierzy Pan w możliwość przebaczenia?

O Bałkanach nie da się myśleć w prosty sposób. Nasza historia jest wyjątkowo skomplikowana. Wynika z niej, że nie zdoła się tu stworzyć normalnego państwa, które pogodziłoby wszystkie zwaśnione narody. Może za piętnaście, dwadzieścia lat zostaną jednak określone ramy nowej federacji. Jugosławia zawsze była formowana przez innych. Po

pierwszej wojnie światowej powstała dzięki decyzji mocarstw obradujących w Wersalu. Jeśli społeczność międzynarodowa uzna, że chce wskrzeszenia Jugosławii, Jugosławia znów się narodzi.

A Pan nie miałby nic przeciwko temu. Czy to właśnie symbolizuje finałowa scena Pańskiego filmu: oddzielająca się od lądu, odpływająca w morze wyspa?

Zrobiłem *Underground*, by móc nakręcić tę właśnie scenę. Początkowo nie wiedziałem, jak mam zakończyć film. Każdego dnia pytałem samego siebie, dlaczego go robię? W końcu mnie olśniło. Opowiadam o moim poczuciu żalu, utracie ojczyzny, tęsknocie do mojej rodzinnej Europy. Byłbym najszcześniejszy, gdyby Bośnia stała się zorganizowanym, nowoczesnym krajem. Lecz w to nie wierzę. Jediną szansą rozwiązania jej problemów jest przyłączenie się do większej struktury, na przykład Unii Europejskiej.

Dziesięć lat po Undergroundzie wrócił Pan do bałkańskiego konfliktu i nakręcił Życie jest cudem - wojenny melodramat o tragicznej miłości Serba zakochanego w bośniackiej Muzułmance. Po co kolejny raz opowiada Pan o tym samym?

Wojna nie jest głównym tematem tego filmu. Mówię o sytuacji rodziny, która próbuje oprzeć się ciśnieniu historii. Rozpad, demystyfikacja więzi to wątek pojawiający się we wszystkich moich filmach. W *Życie jest cudem* chciałem odciąć się od ideologii. Pokazać moc, jaką można czerpać z miłości, z natury.

W Undergroundzie udało się Panu pogodzić konwencję groteski w stylu braci Marx z szekspirowskim dramatem. W Życie jest cudem zabrakło już takiej energii, dlaczego?

Starzeję się i pomyślałem, że to chyba ostatni moment na podjęcie ryzykownej decyzji o eksperymentowaniu ze stylem. Chciałem, by widz od pierwszej do ostatniej sceny czuł się wgnieciony w fotel niczym w ostro startującym samolocie. By był oszołomiony różnorodnością wrażeń. Wiem, jak się powinno prowadzić klasyczną narrację, lecz i tym razem dałem sobie z tym spokój. Sam wyznaczam granice swojej sztuki. Weźmy dwudziestominutową scenę meczu piłkarskiego, którą kręciłem przez piętnaście dni. To najlepsza sekwencja piłkarska w dziejach kina. Nie żartuję. A wie pan dlaczego? Bo doskonale oddaje atmosferę panującą na boisku. Oglądając mecz na ekranie telewizora, widz jest oszukiwany. Widzi wszystko z lotu ptaka. Zawodnicy i trener mają tymczasem zupełnie inną perspektywę - taką, jak pokazałem w filmie: płaską, od środka. Widzą o wiele mniej, dlatego gra jest dla nich tak emocjonująca. Byłem zawodowym piłkarzem, więc wiem, o

czym mówię.

Rozbuchane, improwizowane obrazy podporządkowane niemilknącej ani na chwilę groteskowej muzyce przywodzą na myśl Felliniego.

Pod względem dramaturgicznym muzyka i obraz stanowią jedność. Sceny są wyraźnie przeciągnięte i trwają tak długo, jak pozwalają na to utwory grane przez No Smoking Orchestra. Dzięki żywiołowemu wykonawstwu ta muzyczno-wizualna mieszanka fantazji, ambicji, miłości i lokalnego folkloru pozwala lepiej wczuć się w słowiańskie charaktery, zrozumieć motywację i temperamenty. Egzotyczny bałkański koktajl dobrze określa gorącą atmosferę tego miejsca.

Naprawdę wierzy Pan, że istnieje coś takiego jak słowiańska dusza, o której Pan opowiada?

Tak. U Słowian o relacjach społecznych decydują emocje, dopiero później - interesy ekonomiczne. Spontaniczne zachowania podszyte są poczuciem fatalizmu. Ludzie cieszą się chwilą, są hedonistami, gdyż ich przyszłość rysuje się raczej w ciemnych barwach. Uwielbiają tradycję, są przywiązani do religijnych rytuałów, to im gwarantuje względną trwałość. Z drugiej strony nie mają żadnych oporów przed łamaniem obyczajowych norm.

Przemoc jest nieodłącznym elementem słowiańskiej kultury?

O Bałkanach nie da się myśleć w schematyczny sposób. Nasza historia jest wyjątkowo skomplikowana. Tragedia, która rozegrała się w Bośni i Sarajewie, ma głębokie wielowiekowe korzenie. Od czterech tysięcy lat nad rzeką Driną upadały największe imperia europejskie: cesarstwo rzymskie, imperium osmańskie, Austro-Węgry. Trudno stworzyć organizm, który jednoczyłby wszystkich.

Po rozpadzie Jugosławii zgodzono się na powstanie Serbii i Czarnogóry. Czy to skutecznie zapobiegnie przelewowi krwi w przyszłości? Wątpię. Upadek komunizmu oraz transformacja ustrojowa radykalnie zmieniły nastroje. Jedni stali się bogaci, inni wciąż rozpamiętują niezagojone rany. Można mieć tylko nadzieję, że utrzymujący się od pewnego czasu spokój stanowi załączek stabilnego układu. Kto wie, jak długo on potrwa?

Pańskie filmy to nie tylko polityka i historia. Ważną rolę pełnią w nich obrazy przyrody. Jaką moc można czerpać z natury?

Wierząc w panteistyczny ład świata. Wtedy równowaga coś znaczy. Gdy agresja

zakłóca porządek, przyrodę również ogarnia chaos. I na odwrót. Jeśli ludzie się zakochują, zwierzęta reagują na to pozytywnie. Zamiast się ganiać jak pies i kot w *Życie jest cudem*, zaczynają się tolerować. Natura jest naszym zwierciadłem. W tym sensie widok zrozpaczonego osła próbującego się zabić na skutek wojennego wariactwa wcale nie jest absurdalny.

Tylko w bajkach zwierzęta przejawiają ludzką naturę. Pana filmy są bajkami?

W moich filmach zachowania zwierząt prowokują do zastanowienia, co uczynić, by nasze życie stało się choć odrobinę łatwiejsze do zniesienia.

A co psuje życie?

Nasz żywot - od kołyski aż po ostatni przedśmiertny taniec - jest w sumie żałosny. Aby utrzymać się na powierzchni, potrzebujemy dodatkowych bodźców w rodzaju ekstazy. W skali społecznej prowadzimy niebezpieczną grę. Tworzymy utopię. A kiedy to idealne społeczeństwo zostaje już zbudowane, okazuje się parodią. Przestaje nam się to podobać i ją niszczymy.

W tym, co Pan mówi, rozpacz miesza się z tragizmem, surrealizm walczy z trzeźwością. Jak Pan godzi te wszystkie sprzeczności?

Moim ulubionym pisarzem, do którego najczęściej wracam - poza Marquezem oczywiście - jest Borges. Jego książki nie mieszczą się w nurcie magicznego realizmu. Odpowiada mi jednak elegancki, barokowy styl, wpisana w jego język niewiara w możliwość obiektywnego poznania świata. Jedno zdanie z prozy Borgesa zawiera nieskończone pokłady humanizmu. Z drugiej strony bardzo lubię filmy z udziałem Bruce'a Lee, którymi fascynowałem się w dzieciństwie, oraz kino Bergmana. Jak pan widzi, nie ma w tym żadnej konsekwencji, gusta są kształtowane przez bardzo różne sprzeczne zjawiska. Mogę powiedzieć, że w przeciwieństwie do moich zapatrywań politycznych jako artysta jestem liberałem.

Co to znaczy?

Tylko tyle, że straciłem złudzenia. Wszyscy mnie pytają, czy wierzę w pokojowe współistnienie bałkańskich narodów. Ale to przecież zależy od bardzo wielu czynników: od decyzji Stanów Zjednoczonych, od polityki rządów europejskich i tylko w niewielkim stopniu od samych zainteresowanych. Kiedy w Macedonii zaczęto do siebie strzelać,

międzynarodowe siły natychmiast pomogły rozwiązać konflikt, nie dopuszczając do dalszego rozlewu krwi. Natomiast na wybuch wojny w Bośni świat w ogóle nie zareagował, zezwalając na rzeź. Znając historię, łatwo dojść do wniosku, że wojna to wielki biznes i trwały element postępu ludzkości, dlatego nigdy z takiego rozwiązania się nie zrezygnuje. Humanisci oburzają się, mają do tego pełne prawo, ale ich głos pozostaje niesłyszalny. W epoce globalizacji o wszystkim decydują pieniądze. Niech pan sobie wyobrazi taką sytuację. Pewnego dnia do sekretarza generalnego ONZ przychodzi anioł i obwieszcza, że od tej chwili nigdzie na świecie nie będą już prowadzone wojny. ONZ zostaje rozwiązane. Prezydent Stanów Zjednoczonych podaje się do dymisji. Wszędzie zaczyna panować anarchia, bo ludzie nie wiedzą, co w tej sytuacji zrobić. Za wojną przemawiają nawet statystyki.

Poda Pan jakiś przykład?

W ciągu paru lat na naszej planecie liczba biedaków powiększyła się ośmiokrotnie. W Stanach Zjednoczonych kobiety wydały dwadzieścia miliardów dolarów na farbowanie włosów, podczas gdy 1,8 miliarda ludzi nie stać nawet na kupno szklanki wody. Gdyby wprowadzono jednoprocentowy podatek od każdej transakcji dokonywanej na Wall Street, wystarczyłoby na zlikwidowanie plagi głodu. Zaledwie jeden procent mieszkańców Ziemi ma komputer. Tymczasem Europejczykom zafascynowanym szybkim rozwojem nowoczesnych technologii wydaje się, że czeka ich świetlana przyszłość i że żyją w raju. Takie są fakty. Można je znaleźć w raportach ONZ.

Podobne argumenty wysuwają antyglobaliści protestujący przeciwko władzy wielkich korporacji. Pan ich popiera?

Nie zgadzam się z tymi, co uważają, że niektóre narody za cenę życia po swojemu pragną pozostać biedne. To dopiero demagogia. Bieda i nędza są efektem bogacenia się jednych kosztem drugich. Problem polega na nieumiejętności rozwiązywania skomplikowanych zagadnień gospodarczych i politycznych większości państw Trzeciego Świata, którym brakuje do tego woli, instrumentów, wiedzy, a przede wszystkim odpowiedniej, fachowej pomocy państw bogatszych. Nie ma strategii - i to jest największy kłopot.

Wróćmy do kina. Jakie ma Pan plany?

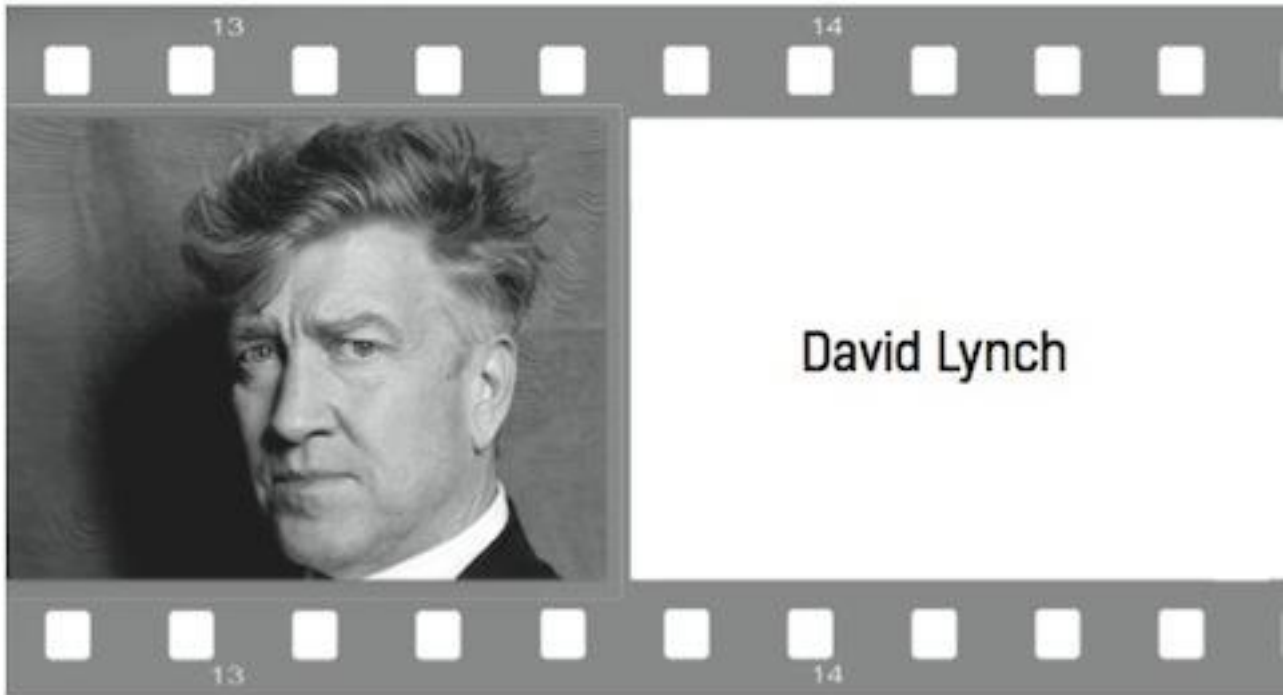
Mam wiele pomysłów. Do niedawna marzyłem, żeby sfilmować *Zbrodnię i karę*. Zrezygnowałem, bo uświadomiłem sobie, że człowiek przestał już być centrum wszechświata.

Teraz prawdopodobnie będę chciał nakręcić film o tym, dlaczego nie zrobiłem *Zbrodni i kary*. A moim marzeniem jest dożyć siedemdziesiątki i robić filmy z siłą debiutanta. Tak jak Buñuel, który nigdy nie martwił się o wpływy kasowe i do końca pozostał wierny tylko sobie.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Życiu Warszawy”

Emir Kusturica (ur. 24 listopada 1954 r.) - reżyser, scenarzysta, muzyk. Studiował reżyserię w praskiej FAMU. W 2005 roku przyjął chrzest w obrządku prawosławnym. Od 2000 roku mieszka w wybudowanym przez siebie miasteczku Küstendorf (po serbsku Drvengrad). Zrealizował między innymi *Czy pamiętasz Dolly Bell?* (Złoty Lew w Wenecji), *Ojciec w podróży służbowej* (Złota Palma w Cannes), *Arizona Dream* (Srebrny Niedźwiedź w Berlinie), *Underground* (Złota Palma w Cannes), *Czas Cyganów* (najlepszy reżyser w Cannes), *Czarny kot, biały kot*, *Maradona by Kusturica*.

DAVID LYNCH



Chciał zostać malarzem. Wychował się w małym miasteczku Missouli na północnym zachodzie Stanów, często zresztą zmieniając miejsca zamieszkania. Jego dzieciństwo toczyło się wśród jednakowo wyglądających domów z małymi zielonymi ogródkami, równo stojącymi przy małych, zadbanej ulicach. Lubił godzinami obserwować przez okno monotonne życie sąsiadów. Potem zawzięcie rysował zapamiętane szczególiki. Przyznaje, że tamten czas nauczył go dostrzegać logikę, gdzie pozornie jej nie było, patrzeć na świat nie w makroskali i uogólnieniu, tylko zwracając uwagę na drobne zjawiska i konkretne zachowania. Pracował w nocy, w ciągu dnia głównie spał, czasami po szesnaście godzin. W wieku dziewiętnastu lat wyjechał do Austrii, żeby studiować pod okiem Oskara Kokoschki, ale po dwóch tygodniach wrócił, bo okazało się, że słynny ekspresjonista już nie uczy. Nie mógł wytrzymać długo na jednej uczelni. Po Waszyngtonie, Bostonie wylądował w filadelfijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Mieszkał tuż obok kostnicy, wśród fabryk, magazynów i zwrotnic kolejowych. Rozboje, złodziejstwo i śmierć były tam na porządku dziennym. Fascynowali go Francis Bacon, Edward Kienholz, Edward Hopper, surrealiści. Ale też bardzo ważna była dla niego muzyka. Obecnie pochłania go internet, gdzie umieszcza swoje reklamówki, a nawet prognozy pogody dla Kalifornii. Żeby się z nim spotkać, pierwszy raz pojechałem pociągiem do Łodzi, gdzie był stałym gościem festiwalu Camerimage i przymierzał się z Markiem Żydowiczem do budowy Centrum Festiwalowo-Kongresowego. Niestety nikt go nie

uprzedził, że ma mieć ze mną wywiad. Musiałem go jakoś przekonać. Na schodach Teatru Wielkiego, trzęsąc się z nerwów, zaryzykowałem, że porozmawiam z nim o szaleństwie. To go zaciekawiło. Potem rozmawiałem z nim jeszcze dwukrotnie: w Cannes i Berlinie, za każdym razem się dziwił, jak mogę myśleć, że mnie nie pamięta.

W surrealistycznym świecie Amerykanina Davida Lyncha na pierwszy rzut oka nie wiadomo, co należy brać na poważnie, a co traktować ironicznie. Przerysowane, śmieszne w swojej karykaturalności postaci wypowiadają czasami takie teksty, od których włos jeży się z przerażenia na głowie. Z drugiej strony rozpacz, łzy i cierpienie najzupełniej zwyczajnie zachowujących się osób rodzą podejrzenie, że to tylko odbicie czyjegoś snu lub spojrzenia w destrukcyjny wir irracjonalnych sił.

Już pierwszy pełnometrażowy film Lyncha *Głowa do wycierania* szokuje skomplikowaną strukturą narracyjną, przekroczeniem wszelkim norm estetycznych i obrzydliwości. Realizowany przez pięć lat czarno-biały obraz pozornie zajmuje się opisem wychowania upośledzonego dziecka o głowie odartego ze skóry królika. W istocie to groteskowy portret człowieka w ostatnim stadium delirium, któremu śni się, że jest torturowany przez obcych. Albo odwrotnie, jest to przypowieść o potworach zabawiających się marionetkami, czyli bezbronnymi, nieświadomymi tego ludźmi. Koszmar funkcjonuje na zasadzie hipnotycznego, okrutnego wizualnego labiryntu. Tajemnicze, nielogiczne sceny podbijane elektroniczną muzyką przywołującą industrialno-kosmiczne skojarzenia wprowadzają w świat rzeczy ciemnych i niepokojących. Odnajdziemy w nich wszystkie ulubione symbole i motywy reżysera: szaleńczą wędrówkę bohatera ściganego przez siły pozaziemskie, ludzi pogrążonych w somnambulicznym transie, niebiański music-hall z piosenkarką o delikatnym, głębokim głosie oraz upodobanie do fotografowania dziwolągów, maniaków i wszystkiego co nienaturalne, wstrętne i zarazem fascynujące, ukryte pod fasadą eleganckiego, wypucowanego, doskonale zorganizowanego świata przedmiść.

Wszystkie filmy Lyncha rozgrywają się na granicy dwóch albo kilku światów. Motywy biblijne (wygnania z raju, kuszenia, zbrodni i kary, potępienia) mieszają się z symbolami popkultury i wyobraźnią rodem z horrorów i komiksów. *Inland Empire* składa się na przykład z samych tego typu scen, wobec których trudno mieć pewność, z jakiej rzeczywistości pochodzą i co tak naprawdę wyrażają, choć podskórnie wyczuwa się, że jakiś nieuchwytny porządek jednak za nimi stoi. W jednej z pierwszych scen do Laury Dern, grającej początkującą hollywoodzką aktorkę, przychodzi diabolicznie wyglądająca starsza pani, która pod pretekstem sąsiedzkiej wizyty uprzedza ją o zbrodni, która znowu może się wydarzyć. „Jeśli dziś jest jutro - wysapuje nienaturalnie podniesionym głosem - a pani

znajdzie się po tej stronie kanapy”. Wkrótce, zgodnie z jej przepowiednią, aktorka otrzymuje upragnioną rolę w filmie, ponieważ jednak zbyt mocno utożsamia się z graną przez siebie postacią, traci świadomość, kim jest oraz po której stronie ekranu się znajduje. Wraz z jej pogłębiającym się schizofrenicznym rozdzieleniem także widzowie definitywnie gubią poczucie granic realnego świata. Trudno na przykład stwierdzić, czy romans z jej filmowym partnerem jest częścią fabuły, w której oboje grają, czy tylko marzeniem dziewczyny. Tym bardziej że Lynch raz po raz dorzuca nowe wątki do opowiadanej historii, multiplikując tę sytuację. Pojawia się Karolina Gruszka z Krzysztofem Majchrzakiem w zimowej scenerii ciemnych, łódzkich kamienic, gdzie jak się wydaje oboje są wmieszani w jakieś morderstwo, oglądamy fragment telewizyjnego sitcomu z trójką ludzi (znow) z głowami królików, którzy oskarżają się o zdradę itd.

Ten rodzaj synchronicznego prowadzenia nieliniowej akcji oscylującej wokół mitycznej zbrodni nie jest niczym nowym w twórczości Amerykanina, który stosował już podobne sztuczki w *Mulholland Drive* i *Zagubionej autostradzie*. Tam w plątaniu odrealnionych wątków i zanurzaniu się w podświadomość bohaterów nie posunął się jednak aż tak daleko, co czyni *Inland Empire* jeszcze bardziej hermetycznym, a przez to chyba najbardziej intrygującym w całej karierze Lyncha. Ponieważ żaden amerykański dystrybutor nie zamierzał oczywiście pokazywać filmu, Lynch sam się zajął promocją. Wypożyczył krowę, wziął duży plakat *Inland Empire* i całymi dniami stał z nimi na środku ulicy w samym centrum Los Angeles.

Psychodeliczna estetyka autora *Prostej historii* (wiele zawdzięczająca Hitchcockowi, zwłaszcza *Zawrotowi głowy*) od wielu lat wywołuje skrajne reakcje. Coraz mniej jest jednak takich, którzy uważają ją za popis nużącej ekwilibrystyki formalnej. Zdecydowana większość widzi w niej niezwykle inspirujący, fascynujący przykład postmodernizmu w sztuce. Poetyka Lyncha genialnie sprawdza się na przykład w polskim teatrze, o czym świadczą twórczo rozwijające ją wizjonerskie pomysły Krzysztofa Warlikowskiego (*Burza*). Ale też bez niepokojących, zmysłowych filmów Lyncha eksploatujących niedostępne regiony podświadomości trudno sobie dzisiaj wyobrazić hollywoodzkie kino Christophera Nolana (*Incepcja*), Lany i Andy’ego Wachowskich (*Atlas chmur*) czy chociażby *Czarnego labędzia* Darrena Aronofsky’ego.

Filmy Lyncha, mimo że przypominają abstrakcyjny szyfr, wywołały rewolucję, spowodowały wstrząs. Mają hipnotyczną moc, domagają się racjonalnego wytłumaczenia, co nie zawsze okazuje się jednak takie proste. Lynch stara się ukryć klucz do rozwiązania zagadki. Zwodzi swoich widzów, trzyma ich w niepewności, nie dając sygnałów, czy

znajdują się wewnątrz świata, który jest projekcją spanikowanego lub chorego psychicznie bohatera, czy też to tylko surrealistyczny sen. W *Zagubionej autostradzie* mamy dwie różne historie i jednego bohatera w dwóch wcieleniach, zakochanego w tej samej kobiecie. Realne jest tylko to, że siedzi on w więzieniu, skazany na krzesło elektryczne za zamordowanie żony. Symetryczne opowieści wyrażają jego lęk przed nieuchronnie zbliżającym się końcem. W pierwszej części analizuje po swojemu, co się wydarzyło. W drugiej po zażyciu pigułek nasennych snuje wizję, która ma go przed samym sobą usprawiedliwić, a winą obarczyć nienasyconą erotycznie żonę. W znacznie bardziej skomplikowanym, a przez to tajemniczym *Mulholland Drive* niemal cała fabuła jest urojeniem bohaterki, zazdrosnej i nieszczęśliwie zakochanej początkującej aktorki, która zamordowała swoją rywalkę. Nielatwo jednak to odkryć, bo film ma wiele poziomów narracji. Lynch wrzuca do jednego worka między innymi sny, wyrzuty sumienia i ukryte pragnienia bohaterki starającej się ukryć przed samą sobą, co właściwie wydarzyło się w jej życiu.

Mistyki

Tragedia nie istnieje

Janusz Wróblewski: *Żyjemy w świecie skrajnie zracjonalizowanym. Pan jakby na przekór temu każe swoim widzom wierzyć w duchy, w wielowymiarową rzeczywistość. Sądzi Pan, że logika krępuje ludzką wyobraźnię?*

David Lynch: Tak. Przynajmniej od czasów Einsteina wiadomo, że świat materialny nie wygląda tak, jak sądzimy. Logika zawodzi także przy opisie świata wewnętrznego. Szereg zjawisk zachodzi równocześnie - w naszej głowie i poza nią. Obcujemy ze snami i intuicjami. Wiele płaszczyzn i fragmentów życia przenika się nawzajem, wpływając na psychikę w niewiadomy sposób. To utwierdza w przekonaniu, że nie ma jednej jedynej, określonej raz na zawsze rzeczywistości. Dla każdego jest ona inna. Pisarzowi, który operuje tylko słowem, ciężko jest opisać to pomieszanie (Kafka to potrafił). Piękno sztuki filmowej polega na tym, że tę równoległość, czy też równoczesność wielu światów, można wyrazić stosunkowo prosto.

Francis Bacon, Pana ulubiony malarz, był ateistą. Pan dowodzi, że świat to tajemnica. Nie przeszkadza Panu ta sprzeczność?

Jeśli przed obrazem znanego artysty stanie dziesięciu ludzi, to usłyszymy wiele różnych interpretacji. Owszem, Bacon jest malarzem figuratywnym, ale jego obrazy są przepojone abstrakcyjnymi ideami. I do każdego obserwatora przemawiają one inaczej.

Trudno więc narzucić komuś, by oglądając dzieło, zwrócił uwagę na szczegół, który zachwyił kogoś innego. Ja, patrząc na malowidła Bacona, zaczynam śnić. Na tym polega ich siła. Nie obchodzi mnie, co wyrażają. Ważne, że wywołują impuls uruchamiający wyobraźnię.

O czym Pan wtedy śni?

Nie umiem tego wyrazić słowami. Kiedy stoję przed obrazem, następuje coś w rodzaju interakcji. Tworzy się krąg, w którym moje myśli i emocje zaczynają się poruszać. To głębokie przeżycie, niemające nic wspólnego z procesem intelektualnym.

W Pana filmach zjawy przybierają groteskowy kształt, mają formę popkulturowych ikon, jak uosabiający diabła karzeł w Zagubionej autostradzie. Czemu ma to służyć? Skompromitowaniu wizji zaświatów?

Ma pan na myśli postać graną przez Roberta Blake'a? Myślę o niej inaczej. Ta postać niepokoi, a nawet budzi strach, ponieważ bohaterowie *Zagubionej autostrady* nie potrafią określić, skąd, z jakiego świata ona pochodzi. I czy w ogóle istnieje naprawdę. Jak pojawia się osoba wyposażona - nazwijmy to - w regularną czy też typową dawkę rzeczywistości, a zarazem jest w niej pewna aura zagadkowości, nieuchwytna, lecz dla innych wyczuwalna, to nie odczuwa pan dreszczu niesamowitości? Na tym polega magia.

Dlaczego, chcąc wywołać metafizyczny niepokój, posługuje się Pan wyłącznie symbolami kultury masowej?

Pomysł, jak dana postać ma wyglądać, rodzi się z powietrza, z dźwięku, jaki słyszę pod wpływem konkretnego wydarzenia. To jakby wejście w inny wymiar. Muzyka wywołuje reakcje, obraz wyzwala następny. Potem już sama historia zaczyna do mnie przemawiać. Tak tworzy się ciąg postaci, zdarzeń, który przekształca się w fabułę. Nie zastanawiam się w trakcie tego procesu nad sensem, kulturowymi odniesieniami itd.

Ani nad chrześcijańską mitologią?

Jestem intuicjonistą. Interesuje mnie klimat opowieści, jej rytm, humor, ważne są dla mnie uczucia bohaterów, a nie analiza w kontekście religijnym. Zresztą nie uważam się za katolika. Nie myślę w tych kategoriach. Jeśli mam się już określić, to powiem, że czuję się hinduistą. Jestem jednak niezbyt wiernym wyznawcą hinduizmu, skoro do tej pory nie udało mi się poznać dobrze tej religii. Powinienem powiedzieć raczej, że uwielbiam wszystko, co

łączy się z duchowością, z metafizycznym aspektem życia. A w jaki sposób duchowość przenika do moich filmów (jeżeli w ogóle do tego dochodzi)? Nie potrafię powiedzieć.

Kiedy Pan się przekonał do wschodnich religii?

Pojęcia nie mam. Jako młody chłopak należałem do Kościoła prezbiteriańskiego. W pewnym momencie przestałem chodzić na msze. Uznałem, że to nie dla mnie.

Nie dla Pana?

Powiedzmy, że straciłem zainteresowanie.

W co Pan wierzy teraz?

Wiara to prywatna sprawa każdego człowieka. Wie pan, ludzie przypominają detektywów. Przyglądają się pilnie wszystkiemu, co ich w życiu spotyka. Potem trzeźwo to analizują. I na podstawie rozmaitych poszlak, sugestii wyciągają wnioski. Powstaje krucha, bo oparta tylko na domysłach, budowla wewnątrz wielkiego gmachu, jakim jest świat. Mówiąc inaczej - wiara to abstrakcja. Jakkolwiek byśmy starali się ją zdefiniować, i tak jej nie pojmiemy.

Nie obawia się Pan, że inni uznają Pana za nawiedzonego?

Nie, bo nie ma „prawdziwej” religii. Docieranie do prawdy przypomina górską wycieczkę. Na szczyt prowadzi wiele szlaków. Można sobie wybrać dobrze oznakowaną trasę. Albo ścieżkę, po której jeszcze nikt nie stąpił. Stojąc u podnóża wielkiej skały, wydaje nam się, że łatwiej będzie poruszać się razem z innymi. Wierzchołek jest w zasięgu ręki, wiemy jak wygląda, bo przy dobrej pogodzie nawet go widać. Wystarczy jednak przenieść się na drugą stronę góry, a wszystko się zmieni: kształt, zapach, barwa. Ta sama przestrzeń zacznie wyglądać obco. Mnie się wydaje, że celem wędrówki nie jest oswojenie się z widokiem, jaki dobrze znamy, tylko poznanie całego horyzontu. Wierzę, że przyjdzie taki dzień, kiedy uda nam się go ogarnąć.

Naprawdę Pan w to wierzy?

Ten moment mnie fascynuje! Uwielbiam się zastanawiać, „jak jest naprawdę”. Opowieści, które słyszymy lub które zostały kiedyś spisane, zawierają pewnie jakąś część prawdy. A czy z fragmentu da się ułożyć wzór całości? Oto pytanie! Genetycy to potrafią. Dysponując częścią DNA, odtwarzają cały organizm. Czy podobnie może być ze sztuką? Z

jednego, skromnego opowiadania czasami udaje się wyprowadzić ogólniejszy kod.

Jaki kod można wyprowadzić z Pańskich filmów, na przykład z Prostej historii?

Że to opowieść o prawdziwych uczuciach, o pojednaniu. Świat ogarnęło szaleństwo przemocy. Ludzie stracili kontrolę nad swoimi emocjami. Zamiast akceptować jasną stronę, wolą zbrodnię i perwersję. Mój film się temu sprzeciwia. Ale ponieważ istnieje ogromna liczba kombinacji interpretacyjnych, wcale nie musi się to panu podobać. Zamiast tłumaczyć swoje intencje, wolę pracować.

Prawda brzmi identycznie dla wszystkich?

Ode mnie pan się tego nie dowie. Prawda to abstrakcja. Nieuchwytna rzecz. Wiele razy wydaje się, że coś już się wie. Po czym wrażenie się rozmywa. Kiedy próbuje pan coś z tego „objawienia” przekazać przyjaciółom, słysząc bełkot.

Mówi Pan o doświadczeniu mistycznym? Przeżył Pan coś podobnego?

Tak, wiele lat temu w A+D Museum w Los Angeles. Budynek stoi przy bulwarze Wilshire. Na wystawie prezentowano wtedy kolekcję tradycyjnych rzeźb sprowadzonych z Indii. Były wykonane z piaskowca, przedstawiały wyobrażenia starożytnych bóstw: Wisznu, Brahmy itd. W pewnym momencie rozdzieliłem się z żoną. Doszedłem do miejsca, które wyglądało jak podziemny korytarz wydrążony w skale. W sumie jakieś dziesięć metrów długości. Na końcu stał postument z rzeźbą Buddy. Wchodząc do tego korytarza, spojrzałem na głowę Buddy. Posąg zaczął promieniować białym światłem. Kiedy blask dotarł do mnie, ogarnęła mnie fala szczęścia. To było niezwykle. Prawdziwe. Tylko co z tego wynika? Pytałem o to innych ludzi. Zero odpowiedzi.

A Pan jak to przyjął?

Zdaje się, że uwierzyłem w reinkarnację.

Wierzy Pan, że śmierć nie jest kresem wszystkiego?

Oczywiście, że nie jest. Śmierć przypomina zasypianie. Wie pan, co powiedział Szekspir - że sen to taka namiastka śmierci (*little death*). Człowiek budzi się rano, żyje na jawie przez kilkanaście godzin, a wieczorem ponownie zapada w sen. Czasami coś się śni (co samo w sobie jest już czymś niezwykłym). A następnie znowu się budzimy i żyjemy przez kolejny dzień. Cały ten proces tworzy misterny ciąg. Pamiętamy, co działo się wczoraj. I

ludzimy się, że pozostajemy wciąż tą samą osobą. Być może symbolizuje to, co czeka nas przy „końcu” życia? Człowiek umiera, gdzieś wędruje i ponownie wraca na ten świat.

Jaki byłby cel tej ewolucji?

Nie wiem. A dlaczego człowiek zjawił się na ziemi? Nie znam powodu, dla którego musimy doświadczać wszystkiego, czego doświadczamy. Niektórzy uważają, że jesteśmy tu po to, ażeby uzyskać boską wiedzę polegającą na łączeniu przeciwieństw, na godzeniu sprzeczności. Może tak właśnie jest?

Jeżeli śmierci nie ma, to ból i tragedia niewiele znaczą. Happy end neutralizuje i unieważnia nieszczęście.

Właśnie! Bo prawdziwa tragedia nie istnieje. Cierpienie jest tylko złudzeniem. Jak w kinie. Zastanówmy się, gdzie w filmie mamy tragedię? Na ekranie wszystko jest zmyśleniem, udawaniem czegoś, czego naprawdę nie ma. Aktorzy robią miny, bo chcą jak najlepiej odegrać rolę. Ale oni wcale nie cierpią, nie doznają nieszczęść, nie zabijają się naprawdę.

Ale ludzie tak. Dlaczego boimy się śmierci?

Nie wiem. Przeraza nas coś, czego nie możemy pojąć. Mam znajomego, który przeżył śmierć kliniczną. Leżał w szpitalu. Lekarze stwierdzili jego zgon. Kiedy się obudził, powiedzieli mu, że przez cztery minuty był trupem. Przeżył coś, co pozwoliło mu uwolnić się od lęku. Jeśli pyta pan o mnie, to we mnie ten lęk tkwi. Podobnie jak w panu. Tak to już jest ustawione. Niezależnie od naszej wiary, od naszych przeczuc po prostu się boimy.

Dlaczego seks w Pana filmach związany jest z mrocznymi aspektami życia?

Nie zawsze. Tematem *Blue Velvet* były akurat doznania mroczne, które przydarzyły się Dorothy Vallens, bohaterce filmu. Bez udziału Dennisa Hoppera i Isabelli Rossellini byłby to jednak całkiem inny film. Seks, tak jak wszystko w życiu, może prowadzić do rozmaitych doznań. Poniżających i do tych najbardziej wysublimowanych. Każdy to wie.

Korzysta Pan z narkotyków przy tworzeniu swoich „piekielnych” wizji?

Nie, nigdy. Kiedyś paliłem marihuanę. Ale na tym moja edukacja narkotykowa się skończyła.

Ciekaw jestem, kogo uważa Pan za szaleńca? Czy na przykład wiara jest Pana zdaniem formą szaleństwa?

Każda dziedzina życia ma swoją ciemną stronę. Seks i religia również. Zatrącenie się w jakiejś działalności może być symptomem choroby. A co do wiary. Fundamentem chrześcijaństwa jest miłosierdzie i gotowość wybaczenia win. Na naszych oczach chrześcijanie w imię tych wartości zabijają innych ludzi. Dla mnie to jest właśnie szaleństwo.

Wiara w osobowego Boga nie jest szaleństwem?

Nie, bo to kwestia wewnętrznego przekonania. Niczego nie można w tej materii udowodnić. Można tylko stwierdzić, że jakaś konkretna osoba wierzy w Pana Boga. A dlaczego w niego wierzy? Może dlatego, że ją tego nauczono, kiedy była mała? Albo kryje się w tym tęsknota za Świętym Mikołajem? A może wiąże się to z jakąś prawdą? Trudno rozstrzygnąć. Na słowo nikt mi przecież nie uwierzy. Sądzić ludzi zaś nie zamierzam.

Rodzice mieli decydujący wpływ na Pana wychowanie?

Byli dla mnie bardzo wyrozumiali. Pod tym względem mogę uważać się za szczęściarza. W domu niczego mi nie narzucano. Kiedy miałem siedem lat, uwielbiałem rysować. Wymyślono wtedy specjalne zeszyty do kolorowania. Były w nich wydrukowane kontury przedmiotów, zwierząt i ludzi. Chodziło o to, by je wypełnić odpowiednimi barwami. Nie znośiłem tego. Moja mama nie sprzeciwiała się, kiedy protestowałem. Ona po prostu miała takie zasady - zamiast zmuszać mnie do respektowania schematów, pozwalała mi się rozwijać samodzielnie.

Dzikość serca, Prosta historia, Zagubiona autostrada, Mulholland Drive na swój sposób przypominają kino drogi. Łączy je motyw wędrówki, ucieczki, który wydaje się bardzo ważny w Pana twórczości?

Jednym z ulubionych filmów mojej młodości była *La Strada* Felliniego. Droga jest figurą transformacji, otwierania się ku nieznanemu. To bardzo mnie interesuje. Siedząc w sali kinowej, też szykujemy się do podróży. Gasną światła, podnosi się kurtyna, nie wiadomo, do jakiego świata wędrujemy.

W Zagubionej autostradzie i Mulholland Drive bardzo Pan komplikuje tę podróż. Pojawiają się sobowtóry, tę samą postać grają różni aktorzy...

Zagubiona autostrada mówi o samooszukiwaniu. Rozum próbuje rozmaitych sztuczek, żeby znaleźć wyjście z sytuacji, od której nie ma ucieczki. Natomiast w *Mulholland*

Drive sfrustrowana aktorka marzy o zrobieniu wielkiej hollywoodzkiej kariery, czuje się nieszczęśliwa, bo drzwi nieustannie się przed nią zamykają. To dwa zupełnie różne filmy, także pod względem formalnym. *Zagubionej autostradzie* bliżej do horroru z elementami kina noir. *Mulholland Drive* to love story.

Oba filmy łączy rozpacz, paniczne pragnienie zmiany kierunku życia. A Prosta historia wygląda, jakby zrealizował ją inny artysta.

Ma pan rację, *Prosta historia* powinna być moim debiutem. Reszta układałaby się w konsekwentny ciąg. *Mulholland Drive* zamówiła amerykańska sieć ABC, ta sama, która produkowała *Miasteczko Twin Peaks*. Po obejrzeniu odcinka pilotowego zerwano umowę. Z trudnej sytuacji wyciągnął mnie Pierre Edelman, przyjaciel i producent z Canal Plus. Podsunął pomysł, by opierając się na materiale telewizyjnym, zrobić film kinowy. Pilot miał otwartą konstrukcję. Pojawiało się w nim mnóstwo postaci. Do wielu pomysłów byłem przywiązany. Nie bardzo wierzyłem, że tak skomplikowaną, wielowątkową historię uda się przerobić na pełnometrażowy film kinowy. Pamiętam, jakie wrażenie wywarła na mnie opowieść przeczytana w jakimś piśmie z lat trzydziestych. Dwudziestoczteroletnia dziewczyna, pragnąca zostać gwiazdą, uciekła z domu i zamieszkała w Los Angeles. Nie była tak szczupła jak znane aktorki, więc postanowiła się odchudzić. Myślała, że to jej pomoże w karierze. I zagłodziła się na śmierć. Jej ciało znaleziono po kilku dniach zjedzone do połowy przez psy.

Los Angeles uchodzi za siedlisko moralnego upadku. W Pana filmach fascynacja tym miejscem wydaje się bardzo silna. Co do niego przyciąga?

Hollywood to nierzeczywistość, mit. Przeszłość znaczy tu więcej niż teraźniejszość. Granice między szaleństwem, marzeniem i snem nie są zbyt wyraźne. Niektórzy ludzie zachowują się, jakby złoty wiek kina, w których królowała Bette Davis i Cary Grant, nie przeminął. Różne czasy, mity i klątwy przenikają się, uzupełniają, tworząc niespotykaną nigdzie indziej mieszankę, wyczuwalną jedynie po charakterystycznym zapachu. Zachwyciło mnie w tym mieście nie to, że tyle w nim obsesji, paranoi, nawet grozy. Tylko jego naturalne piękno. Po raz pierwszy przyjechałem do Kalifornii ponad trzydzieści lat temu. Żeby zapisać się na studia do American Film Institut. Samolot z Filadelfii wylądował o pierwszej w nocy. Zamiast ciemności, ujrzałem światło. Niezwykle, jakiego nigdy dotąd nie znałem. Ta jasność wyzwoliła we mnie poczucie absolutnej wolności twórczej.

Pan kocha Los Angeles i jednocześnie nienawidzi tego miasta, jak autor Bulwaru

Zachodzącego Słońca.

Dramat Billy'ego Wildera wprawia mnie w trans. Rozmawiałem kiedyś z reżyserem i powiedziałem mu, że zrobienie bardziej realistycznego filmu o tym mieście jest chyba niemożliwe. Przestrzegł mnie, żebym tylko nie szukał domu bohaterki, bo numer ulicy pokazany w filmie jest nieprawdziwy.

A co jest interesującego w alei Mulholland Drive, która powraca w kilku Pana filmach, między innymi w Zagubionej autostradzie?

To miejsce magiczne. Nazwa tej prawie osiemdziesięciokilometrowej ulicy pochodzi od nazwiska człowieka, który u progu XX wieku dokonał cudu. Przemienił pustynię w oazę. William Mulholland był wizjonerem. Uparł się, by doprowadzić kilkusetkilometrowy rurociąg wodny z miejscowości Owens do Los Angeles. Dzięki niemu powstało miasto aniołów. Ulicę wybudowano w 1923 roku po to, by szefowie wielkich wytwórni filmowych mogli na plaży pełnej słońca, z dala od żon, spędzać upojne weekendy z sekretarkami. Aleja biegnie przez góry Santa Monica. Z lewej strony rozciąga się piękny widok na ekskluzywną Beverly Hills i Bel Air, z prawej wylania się dolina San Fernando, gdzie ulokowane są siedziby studiów: Disneya, Warner Bros, Dream Works i inne. W dzień sielanka, w nocy robi się tu niebezpiecznie. Grasują kojoty, sowy, jadowite węże.

Ponurą sławę Mulholland Drive zawdzięcza też kilku spektakularnym morderstwom, które się na niej wydarzyły.

Zastrzelono tam między innymi dwudziestosiedmioletniego syna Billa Cosby'ego. Zrobili to nastoletni gangsterzy. Bez powodu. Wiele grubych, hollywoodzkich ryb przyciąga do Mulholland Drive owa dziwna, niepokojąca atmosfera tego miejsca. Przeniósł się tu Jack Nicholson po sukcesie *Easy Rider*, zamieszkał w willi, w której przyłapano Romana Polańskiego na molestowaniu nieletniej. Wprowadził się Marlon Brando - do domu swojego syna Chrystiana, który zamordował w nim kochanka siostry. W Castillo del Lago, potężnym zamku przy Mulholland Drive, do niedawna mieszkała Madonna. Był to dom legendarnego gangstera Bugsy'ego Siegela. Uciekła po kilku włamaniach dokonanych przez mężczyznę, który podawał się za jej męża.

Historia lesbijskiej miłości z Mulholland Drive sprawia wrażenie, jakby była snem kobiety, która jest jednocześnie wszystkimi postaciami tego snu. Wielu widzów zgubi się w tym labiryncie nocnych koszmarów.

Pyta pan o logikę sytuacji pozornie wyglądających na bezsensowne? Wszystko opiera się na pomysłach, które nagle i nie wiadomo skąd przychodzą do głowy. Skupiam się na nich i czekam cierpliwie, co się z nich wylęgnie. Im bardziej się koncentruję, tym więcej szczegółów mi się objawia. Lubię pułapki, niespodzianki, nagłe zwroty. Daję się wciągać w dziwne sytuacje. Lgnę do tajemnicy jak ćma do światła. Nieraz wydawało mi się już, że płonę. Że moje pomysły są nic niewarte. Potem jednak - nie wiadomo jak i dlaczego - okazuje się, że idee układają się harmonijnie w pewien ciąg.

Po Prostej historii wydawało się, że nie wróci Pan do dawnego stylu; do ciemnych, nasyconych lekkiem światów Blue Velvet i Dzikości serca.

Przecież nie wróciłem! *Mulholland Drive* wydaje się podobne do moich wcześniejszych filmów o tyle, o ile wiadomo, że robił je ten sam człowiek. W każdym artyście siedzi coś, co prowadzi go w określonym kierunku. Nikt nie wie jednak, co to jest. Całe życie zgłębiam jakieś tajemnice, czasami się w nich zakochuję. Wtedy kręcę filmy.

Współczynnik niesamowitości w Pana filmach stale się powiększa. To odpowiedź na gnębiące Pana pytania?

Można powiedzieć, że proces twórczy w moim przypadku przypomina eksperymenty fizyka zajmującego się rozbijaniem atomu. Moja sztuka nie odwołuje się do rozumu ani do tradycyjnej psychologii. Interesują mnie zjawiska organiczne: natura i człowiek. Oraz to, co łączy te światy. Dlatego lubię ogień, śluz i wypadki. Fascynują mnie zdarzenia, które radykalnie zmieniają postrzeganie świata albo inicjują powstawanie nowych form. W życiu wielokrotnie odnosimy wrażenie, że ktoś lub coś znajduje się na tej samej orbicie co my. I że musi dojść do zderzenia. Nie ma nic ciekawszego niż obserwowanie konsekwencji takich kolizji.

Dlaczego amerykańska publiczność nie akceptuje Pańskich filmów?

Gustów widzów nie da się przewidzieć. Z odbiorem sztuki jest tak jak ze stosunkiem do kobiet. Kto lubi blondynki, w każdej chwili może ulec czarowi kobiety, która nie jest w jego typie. Pod wpływem piękna zmienia się nasze nastawienie do rzeczywistości. Osobiście wolę brunetki. Dlaczego nie rude, ktoś zapyta. A dlaczego Ziemia nie jest płaska? Nie wiem.

W Pańskich filmach roi się od tajemnic. Zacięra Pan granicę między snem a jawą. Co jeśli widzowie wyniosą z nich wrażenia sprzeczne z Pańskimi intencjami?

Ależ to nieuniknione! Nawet jeśli ktoś odbiera filmy na tej samej fali co ja, istnieją przecież pewne wątki, szczegóły dzieła, które samodzielnie dają się rozwijać. Trzeba tylko pozwolić pracować umysłowi. Mózg rejestruje każdy szczegół. Pozostaje aktywny dwadzieścia cztery godziny na dobę. Myśli nieustannie bieżą w jedną lub w drugą stronę. Trzeba się tylko wsłuchać w siebie. Tak jak wsłuchujemy się w intuicję, która pomaga porządkować chaos świata zewnętrznego.

I nie zależy Panu, żeby całość dzieła była postrzegana w ściśle określony sposób?

Nie. Niech pan spojrzy. Tu stoi filiżanka. Bardzo konkretny przedmiot. Każdy z nas widzi ją trochę inaczej. Pod innym kątem. Dlaczego miałyby mi więc zależeć, by przedstawiony w kinie obraz wywoływał jednakowe wrażenie? Kino jest wspaniałym medium, umożliwiającym tworzenie wielowymiarowych wizji. Śledzimy daną historię, ale równocześnie oddziałują na nas różne bodźce. Na tym polega urok sztuki. Każdy może przeżywać i odczytywać filmy indywidualnie, zgodnie z własnym doświadczeniem i wedle własnej wrażliwości.

Myślałem, że prowadzi Pan grę z widzami, która ma ich zaprowadzić w precyzyjnie zaplanowane przez Pana miejsce.

To byłoby okropne! Kręcenie filmu tylko dlatego, że coś jest oczywiste albo dlatego, że ktoś się po mnie tego spodziewa, nie ma sensu. Nie chcę tracić czasu na opowiadanie bzdur. Zakochując się w jakimś pomysle, będąc zadowolonym z tego, jak się poszczególne elementy układają, ufam, że sprawiam tym przyjemność nie tylko sobie. Idealnym widzem moich filmów jestem oczywiście ja sam. Nie znaczy to jednak, że lekceważę innych.

Pańscy współpracownicy twierdzą, że traktuje Pan kino jak odmianę malarstwa abstrakcyjnego. Zgadza się Pan z taką opinią?

Lubię filmy, które opowiadają abstrakcyjne historie. Stojąc w muzeum przed obrazem ukazującym przykładowo związki między prostymi kształtami, takimi jak koło i prostokąt, przeżywa się różne emocje. Każdy widzi co innego, inaczej tłumaczymy sens. Pobudzanie i otwieranie wyobraźni wpisane jest też w moją twórczość.

Robienie filmu to jednak praca zespołowa. Czy aktorzy nie powinni wiedzieć, kogo i w jakiej historii grają?

Nie muszę im tłumaczyć wszystkiego. Ważne jest zaufanie, jakie do siebie mamy. Moje filmy składają się z kilku idei, które wymieszane razem tworzą spójną całość. Nie tylko aktorzy, ale i widzowie domagają się, by dało się to określić w prostych zdaniach. Ja również mam z tym kłopot. Słowa chyba niewiele mogą tu pomóc.

Aktorzy nie buntują się, gdy nie bardzo czują, o co w filmie chodzi lub mają trudności z ogarnięciem całości?

Oni doskonale wiedzą, o jakich emocjach opowiadamy. Inaczej nic dobrego by nie zagrali. Kino przypomina zawikłany kod, do którego nie mamy dostępu. Pozornie niektóre wydarzenia układają się w jakąś sekwencję, lecz inne wywracają ich sens do góry nogami. Trzeba zawierzyć intuicji, zanurzyć się w ekranowy świat, zdać się na intuicję. Dla widzów reakcją po wyjściu z kina nie powinny być pytania o fabularną ciągłość, bez której ostatecznie można się obejść, tylko wstrząs, poczucie, że zobaczyło się coś niezwykłego, jak we śnie.

Bez uzyskania logicznej odpowiedzi na pytanie, co ten sen właściwie znaczy?

Na wszystko można znaleźć wytłumaczenie. Ale proszę ode mnie nie wymagać, żebym kogoś naprowadzał albo korygował subiektywne odczucia. Wiem, że moje kino nie jest łatwe w odbiorze. Mam jednak nadzieję, że zgłębiając je, dociera się w rejony, których istnienia nie brało się pod uwagę.

Przesłaniem Pańskich filmów ma być tajemnica?

Na tajemnicę składają się nerwy, obsesje, podświadomość, przeczucia bohaterów, mroczne, destrukcyjne fantazje kłębiące się w ich głowach.

Jak robi się film, którego esencję stanowią niejasne, trudne do wysłowienia, nieracjonalne sygnały opisujące skomplikowane stany wewnętrzne bohaterów?

Tak samo jak inne. Wszystko musi być wcześniej wymyślone i dopracowane na papierze. Wyjątkiem jest *Inland Empire*. Film powstawał w nietypowy sposób przez trzy lata. Przyczyną rozciągniętej w czasie produkcji nie były kłopoty finansowe. Tylko, przynajmniej, dość ryzykowna koncepcja artystyczna. Nie dysponowałem gotowym scenariuszem. Kręciliśmy wolno, od sceny do sceny, z wielomiesięcznymi przerwami. Nie znaleźliśmy zakończenia ani wielu szczegółów akcji. W każdej chwili byłem gotów się poddać i wycofać z projektu. Ale się udało. Eksperyment jednak wypalił.

Podobno niektóre wizje, które Pan sfilmował, przysnęły się Panu.

Żadna z sekwencji nie narodziła się w ten sposób. A że wiele tak wygląda, to skutek tego, że lubię logikę snu. Ludzie często zapamiętują swoje fantazje. Wierzą w nie, ponieważ wszyscy mamy podobne doświadczenia, nawet jeśli przedstawiają absurdalne sytuacje. Kino powinno umieć wykorzystywać tego rodzaju narrację. W każdym razie ja staram się to robić. Nigdy jednak nie odważyłbym się nakręcić filmu na podstawie własnego snu. Nad snem nie ma się kontroli. A reżyser musi panować nad delikatną materią swoich wizji.

Tworzenie Inland Empire było więc swego rodzaju podróżą w nieznane, nieustanną improwizacją?

Dokładnie tak. Najpierw z oceanu pomysłów musiałem wyłowić ideę nadrzędną. Niech pan sobie wyobrazi olbrzymi sklep z krzesłami, w którym chce pan kupić jedno z nich. Mnóstwo już pan widział, ma pan jakieś wyobrażenie o upragnionym przedmiocie, zna jego barwy, kształt i nagle krzyczy pan: bingo! Znalazł pan krzesło swoich marzeń. Wszystko złożyło się w pewien ciąg. Tak samo było z *Inland Empire*. Brałem pod uwagę wiele różnych pomysłów. Aż w końcu jeden z nich okazał się tym właściwym. Człowiek zaczyna się zastanawiać, co on może znaczyć, czy uda się zbudować wokół jakąś historię. I tak wyłania się cały projekt.

Nie martwi Pana wrażenie chaosu, jakie odczuwają widzowie oglądający Inland Empire?

Nie wiem, co pan nazywa chaosem. Dla mnie to przejrzysta opowieść. Intensywna forma odpowiada niemal w stu procentach temu, co sobie wcześniej założyłem.

Mówiąc „pomysł”, ma Pan na myśli konkretny obraz, fabułę?

Wszystko razem. Pomysł oznacza gotową koncepcję sceny: charakterystyki postaci, ich relacje i zachowania, język oraz akcent, jakim się posługują, wygląd pomieszczeń, rodzaj padającego światła, napięcie.

Intelektualny przekaz też?

Oczywiście. W grę wchodzi temat i to, jak należy go sfilmować. Na początku mogłem nie zdawać sobie sprawy z pewnych znaczeń. Nie muszę uświadamiać sobie wszystkiego od razu. Jednak w miarę budowania kolejnych sytuacji film stawał się coraz klarowniejszy.

Czy głównym tematem Inland Empire jest strach?

Nazywanie rzeczy po imieniu jest ograniczające... No cóż, powiedziałbym, że lęk wywołany przeczuciem jakiejś tragedii. Bohaterów ogarnia niepokój. Spodziewają się, że ktoś popełni zbrodnię i boją się jej następstw. Mimo to sami ją wywołują, prowokują, stają się ofiarami rozbudzonych ambicji i namiętności, wyrzutów sumienia, upokorzeń. Ale w filmie chodzi oczywiście o coś więcej.

Podobny wątek - panicznego lęku przed tym, co nieuchronnie niesie los - podejmował Pan już w debiutanckiej Głowie do wycierania. Często Pan wchodzi do tej samej rzeki.

Jak widać, od pewnych pomysłów trudno się uwolnić. Lęk jest częścią życia. Nie sposób od niego uciec, zwłaszcza jeśli komuś grozi śmierć albo znajduje się w poważnych tarapatach. Zajmując się w filmie psychiczną presją wywieraną na bohaterów przez nich samych, zapominam o sobie. Mam jedyną okazję zapanować nad czymś, co mnie samego również paraliżuje... Ale to nie są identyczne filmy. *Głowa do wycierania* powstawała sześć lat. Scenariusz był od początku gotowy i precyzyjnie napisany, brakowało tylko pieniędzy na realizację. *Inland Empire* jest natomiast więcej spontaniczności.

Ludzie boją się starości. Mówi się, że najgorsza jest świadomość utraconej szansy, że zmarnowało się młodość. Pana to nie przeraża?

Nie. Przeraża mnie tylko perspektywa śmierci. Bo o zmianie, która wtedy następuje, nic nie wiemy. Natomiast starzenie się wydaje mi się nawet dość interesujące. Niczego strasznego w tym nie widzę.

W Inland Empire grają polscy aktorzy, którzy mówią po polsku. Druga, amerykańska część filmu dzieje się w Los Angeles w środowisku hollywoodzkich filmowców. Co łączy oba te światy?

Pan jest z Łodzi?

Z Warszawy.

Więc niech pan sobie wyobrazi, że wyjeżdżając z Warszawy do Los Angeles, zabiera pan ze sobą kamerę filmową. A obserwujący to człowiek, widzi pana równocześnie tu i tam.

Można to nazwać przebywaniem w równoległych światach. Albo podróżą w czasie zakończoną spotkaniem samego siebie z przeszłości. Naprawdę Pan wierzy, że kino można zrozumieć bez tradycyjnie rozumianej fabuły?

Jak pan wie, miałem zostać malarzem. Gdzieś w wieku czternastu, piętnastu lat uświadomiłem sobie, że to może być mój zawód. Stało się tak pod wpływem znajomego artysty plastyka, sąsiada moich dziadków od strony ojca, który nauczył mnie różnych technik. Potem studiowałem malarstwo między innymi w Akademii Sztuk Pięknych w Pensylwanii. Któregoś dnia, szkicując obraz, usłyszałem, jak zrywa się wiatr. Podeszedłem bliżej do sztalugi i nagle dostrzegłem, jakby coś się wewnątrz poruszyło. Przeżyłem olśnienie: obraz można ożywić. Eksperymentując z ruchomymi obrazami, zainteresowałem się kinem. Nigdy jednak nie straciłem wiary, że poprzez kształt, fakturę, wygląd rzeczy można wyrazić więcej niż samymi słowami. Mało tego, uważam, że w kinie, posługującym się głównie dialogiem i fabułą, prawdziwa więź między reżyserem a publicznością zawiązuje się pod powierzchnią, na głębszym poziomie.

*Niedawno opublikował Pan książkę *W pogoni za wielką rybą* opisującą Pana doświadczenia związane z uprawianiem Medytacji transcendentalnej. Od 34 lat praktykuje Pan ten rodzaj duchowych ćwiczeń, dlaczego dopiero teraz zdecydował się Pan na publiczne ujawnienie tego faktu?*

Od 1973 roku codziennie przez dwadzieścia minut ćwiczę kontemplację według starożytnej, wedyjskiej tradycji wiedzy. Moi współpracownicy, w których tego rodzaju zachowanie wzbudza ciekawość, w końcu zaczęli zadawać mi pytania. Na przykład: skoro medytacja sprawia mi tyle przyjemności i uwalnia od złych myśli, dlaczego robię tak ciemne i obsesyjne filmy? Aby uciąć wszelkie spekulacje, napisałem *W pogoni za wielką rybą*.

Medytacja przeszkadza w tworzeniu?

Przeciwnie. Medytacja transcendentalna jest techniką relaksacyjną, pomaga usunąć ograniczenia w docieraniu do stanu czystej świadomości, która jest wspólna wszystkim ludziom. Wiedząc, jak należy się posługiwać mantrą, poznaje się kolejne poziomy własnego umysłu. Schodzi się coraz głębiej i głębiej, aż do wielkiego błysku i zanurzenia się w nieogarnionej czystej jaźni. To wyjątkowe doświadczenie, eliminujące różne złe pokłady energii: nienawiść, smutek, depresje, złość, lęk. Hindusi nazywają ten stan atmanem, chrześcijanie Królestwem Niebieskim. Medytacja transcendentalna nie jest religią, nie ma też nic wspólnego z kultem. To szanowana przez naukowców mentalna technika umożliwiająca rozwój kreatywności i inteligencji. U ludzi, którzy ją stosują, rośnie wrażliwość, poprawia się koncentracja, wyostrza się intuicja, zyskuje się wewnętrzny spokój.

Artysta bez swoich demonów traci moc, jest jak strzelba bez prochu.

Nie trzeba cierpieć, żeby mówić o cierpieniu. Tak samo, żeby opisywać śmierć, nie musi się od razu umierać. Twórczość stanowi refleks życia, w którym występują wszystkie negatywne zjawiska. Pomijanie ich byłoby głupotą. Medytacja nie jest formą artystycznej aktywności. Może natomiast ją wspomagać. Uczy, jak opanowywać emocje, jak ogarnąć w szerszej perspektywie ludzką egzystencję.

W Pana filmach trudno jednak znaleźć ślady takiej metarefleksji.

Powtórzę jeszcze raz: pomysły na film nie biorą się z medytacji ani jej nie zastępują. Kino nie powinno być traktowane jako medium do nadawania informacji, pouczenia czy otwierania oczu na rzeczywistość, choć teoretycznie jest to możliwe. Film to film, żadna magiczna podróż w kierunku oświecenia, tylko świadectwo wyobraźni artysty zajmującego się udręczoną duszą wymyślonej przez siebie postaci.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2001/1

David Lynch (ur. 20 stycznia 1946 r.) - reżyser, scenarzysta, aktor, malarz, producent, kompozytor, fotograf i projektant mebli. Jego filmy pełne zjaw, demonów, popkulturowych archetypów nakręcone w poetyce sennego koszmaru zaskakują halucynacyjnymi wizjami. Zrealizowany na cyfrowej kamerze (częściowo w Polsce z udziałem między innymi Karoliny Gruszki, Krzysztofa Majchrzaka i Leona Niemczyka) *Inland Empire* jest chyba najbardziej zawikłanym i pokrętnym filmem w jego dorobku. Lynch jest zafascynowany Łodzią. Chętnie do niej wraca urzeczony deliryczną, postindustrialną atmosferą panującą w tym mieście i zimowym światłem współgrającym z jego architekturą. Razem z Markiem Żydowiczem, dyrektorem festiwalu Camerimage, planował wybudowanie w Łodzi światowego centrum kultury. Trzykrotnie nominowany do Oscara (*Blue Velvet*, *Człowiek słoń*, *Mulholland Drive*). Na festiwalu w Cannes otrzymał nagrodę za reżyserię *Mulholland Drive* i Złotą Palmę za *Dzikość serca*.

QUENTIN TARANTINO



To właśnie on pozbawił zwycięstwa Krzysztofa Kieślowskiego w Cannes w 1994 roku. Złotą Palmę dostało wtedy *Pulp Fiction*, a nie faworyzowany *Czerwony*. Z dzisiejszej perspektywy widać, że jurorzy jednak wielkiego błędu nie popełnili. *Pulp Fiction* zrewolucjonizowało współczesne kino. Tarantino stał się najgorętszym nazwiskiem w branży. Wszystko, co potem zrobił, zyskało status dzieła kultowego, nawet tytuły uznawane przez krytykę za słabsze.

Quentin Tarantino jest typowym produktem amerykańskiej kultury masowej. Ojca nie znał, wychowywała go matka, która urodziła go, będąc nastolatką. Pierwszym słowem, które wypowiedział, było „coca-cola”, pierwszą samodzielną lekturą - komiksy. Miłości uczył się z kina. Uczucie odwzajemnił. Przez kilka miesięcy nie wychodził z domu wpatrzony w ekran telewizora. O liczbie obejrzanych przez niego filmów krążą legendy: setki, tysiące. Namiętność przyniosła nieoczekiwane rezultaty. Po zrezygnowaniu z nauki w liceum dostał propozycję pracy w Video Archives, wypożyczalni filmów w jednym z najbardziej ekskluzywnych klubów wideo w Los Angeles. Tam zaprzyjaźnił się z Kanadyjczykiem Rogerem Avarym (któremu później dopomógł w reżyserskim debiucie - *Napad*). Razem założyli stowarzyszenie umarłych poetów kina. Dyskutowali o każdym obejrzanym tytule. Nieważne, czy był to najnowszy Godard, Bruce Lee, czy kino samurajskie. Żadnego nie lekceważyli. Po pewnym czasie samo oglądanie przestało im wystarczać.

Kursy aktorskie nie były właściwym wyborem. Tarantino wybrał reżyserię, oczywiście bez kończenia wyższej uczelni. O kinie wiedział wszystko - jak zakochany wie wszystko o obiekcie swego pożądania. Mając dwadzieścia dwa lata, nakręcił *Urodziny mojego najlepszego przyjaciela*, pierwszy film na taśmie 16 mm. Miał to być krótki metraż, ale skończyło się na fabule. Po wielu miesiącach pracy doszedł do wniosku, że zebranego materiału nie da się zmontować.

To pierwsze rozczarowanie miłosne zaowocowało kolejnym wybuchem namiętności. Tarantino zaczął pisać scenariusze. Jeden z nich udało mu się sprzedać niezależnym producentom za pięćdziesiąt tysięcy dolarów. Tekst nazywał się *Prawdziwy romans* i opowiadał o sprzedawcy ze sklepu z komiksami ze złamanym sercem przez prostytutkę. Honorarium zainwestował we *Wściekłe psy*. Za namową innego przyjaciela, Lawrence'a Bendera, zaniósł scenariusz Harveyowi Keitelowi, który bez mrugnięcia okiem wyłożył na jego realizację półtora miliona dolarów i w nim zagrał. Reszta jest znana.

Roman Polański zobaczył we *Wściekłych psach* arcydzieło. Scenariusz *Prawdziwego romansu* w rękach Tony'ego Scotta - zgodnie z intencjami autora - zamienił się w krwawą strzelankę. Gorzej natomiast poszło z *Urodzonymi mordercami*, których Oliver Stone przerobił na publicystyczno-satyryczny, ostro zaangażowany film opowiadający się przeciwko estetyzacji przemocy w mediach, co nie było po myśli Tarantina, ale i tak przyniosło mu fantastyczny rozgłos. Po tych sukcesach Złota Palma w Cannes dała mu pozycję numer jeden w gronie największych talentów niezależnego kina, czym jako człowiek obdarzony wyjątkowo przekorną osobowością niespecjalnie się przejął.

Każdy kolejny projekt Tarantina podważał ustalone kanony kina rozrywkowego, ośmieszał gatunkowe reguły gry, zmieniał nawyki odbiorców. Jego filmy były wspaniałymi widowiskami zbudowanymi z cytatów i odnośników do historii kina. Granice rzeczywistości ustalała wyobraźnia reżysera zakorzeniona w celuloidowym świecie. W *Kill Bill* punktem odniesienia są stare filmy samurajskie oraz westerny Sergia Leone. W *Grindhouse*. *Death Proof* produkcje klasy B: exploitation movie i slasher film. *Bękarty wojny* są remakiem włoskiej komedii pod tym samym tytułem nakręconej w 1978 roku przez Enza G. Castellarię, wzorowanej na *Parszywej dwunastce* Roberta Aldricha. Siłą kina Tarantina nie jest wierne kopiowanie starych filmów, tylko ich przerabianie na swoją modłę, wieczna gra, zabawa formą, zaskakiwanie rozwiązaniami, na które nikt przed nim nie wpadł. W *Pulp Fiction* zawodowi mordercy przed wykonaniem zlecenia prowadzą na przykład długie monologi o wyższości amerykańskich hamburgerów nad europejskimi, brną w językowy absurd, nadając scenie charakter nie tyle parodystyczny, ile tragiczno-śmieszny, groteskowy.

W *Kill Bill* wojownikiem dokonującym rytualnej zemsty na prześladowcach jest wyszkolona, wcale nie bezbronna kobieta. W *Bękartach wojny* koronkowy zamach na Hitlera organizuje sadystyczne żydowskie komando. W *Django* terapeutycznego aktu odwetu na ciemnogrodzkim rasizmie białych osadników dokonuje niewolnik.

Dobiegający pięćdziesiątki autor *Jackie Brown* wciąż myśli jak amerykański nastolatek i postępuje jak bezkrytyczny fan popkultury, któremu się wydaje, że wszystko mu wolno. I że każde publiczne pokazanie języka spotka się z entuzjazmem. Atrakcją filmów Tarantina zawsze było to, że o moralności się zapomina. Podział na dobro i zło nie tyle przestaje obowiązywać, ile zamienia się w wielobiegunowe pole, jak w komiksie, gdzie szaleńcy i psychopaci fascynują na równi z superbohaterami. Wszyscy wydają się jednakowo zli. Tak było w *Pulp Fiction* i tak jest w *Bękartach*. Żydzi, którzy znęcają się, rozstrzelują, ćwiartują oraz skalpują esesmanów, postępują dokładnie w taki sam sposób jak gestapowcy. Są nawet bardziej bezduszni i mściwi od ścigającego ich nazistowskiego oprawcy, pułkownika Hansa Landy, brawurowo zagranego przez austriackiego aktora Christoph'a Waltza (otrzymał za tę rolę nagrodę w Cannes). Oficer Landa z racji swojego wykształcenia i arystokratycznego obycia budzi autentyczną sympatię, nawet gdy każe strzelać do bezbronnych Żydów ukrytych w piwnicy. Jego szeroki cyniczny uśmiech, potoki gładkiego gadulstwa, błysk w oku, którym hipnotyzuje swoje ofiary, robią wrażenie do tego stopnia, że przestaje być wyłącznie czarnym charakterem. Staje się jednocześnie komikiem, mistrzem dowcipu nieposiadającym godnej konkurencji w filmie. Podziwiając jego błyskotliwą inteligencję, pewność siebie oraz pasję palenia fajki w najbardziej dramatycznych momentach, można nawet pomyśleć, że taki Eichmann, którego Landa przypomina, to nie żaden demon, tylko obdarzony poczuciem humoru, fajny gość. A taki Pitt, grający barbarzyńskiego Żyda dokonującego masakry w starotestamentowym stylu, to nieokrzesany prostak.

Postawienie na głowie znaczeń, odwrócenie sensów bawi, dopóki Tarantino obraca się w zamkniętym kręgu sztucznych filmowych konwencji. Rozbijanie stereotypów, walka z przyzwyczajeniami widzów, eksperymentowanie z dramaturgią - wszystko to przynosi zaskakujące i na ogół pozytywnie oceniane rezultaty. Krytycy chwalą wtedy za ironię, estetyczne nowatorstwo, świeżość spojrzenia itd. Z chwilą kiedy miesza się w to świat realny, sprawy zaczynają się komplikować. Na tym właśnie polega kłopot z *Bękartami wojny*. Dla Tarantina są one wyłącznie formalną prowokacją, konsekwentnie stosowaną w każdym jego filmie. Jednak z punktu widzenia ludzi pamiętających jeszcze wojenny koszmar tego rodzaju szalone pomysły mogą prowadzić do nieporozumienia. Niejednemu wydadzą się po prostu

niestosowne, sprowadzające najnowszą historię do poziomu *Asterixa i Kleopatry*.

W przeszłości Chaplin i Lubitsch też pokpiwali sobie z tragicznych momentów historii, posługiwali się komediowym sztafażem, jednak po to, by ostrzec przed realnie istniejącym niebezpieczeństwem. Benigni w *Życie jest piękne* również pokazał zabawę, w dodatku w samym środku obozu koncentracyjnego. Wszelako była ona wymyślona przez więźnia, który walczył w ten sposób o ocalenie życia syna. Zabawa polegała na wmówieniu małemu chłopcu, że zbrodnie, które wokół są popełniane, nie dzieją się naprawdę. Żeby zdobyć upragniony czołg, wszyscy muszą udawać: i więźniowie, i kaci. Tylko w ten sposób chłopiec był w stanie zaakceptować groźbę, przetrwać za drutami, oswoić się z ludobójstwem.

Tymczasem Tarantino proponuje rewolucję, zmianę perspektywy. Nie liczą się realia, prawda, ludzie. Chce wzbudzić dreszczyk przyjemności z oglądania rozkosznie amoralnej zemsty. Im agresywniejszej i krwawszej, tym śmieszniejszej i bardziej satysfakcjonującej. Te same emocje rządzą także w westernie *Django* poświęconym odwetowi czarnoskórych niewolników na białych osadnikach kolonizatorach. Tarantino doskonale zdaje sobie sprawę, że gra na bardzo czułej strunie. Że porusza niesłychanie delikatną kwestię rewanżyzmu. Ale na tym polega jego prowokacyjna bezczelna niewinność.

Rozmawiałem z nim dwukrotnie. Po premierze *Jackie Brown* publiczna Jedyńska wysłała mnie do Londynu na telewizyjny wywiad z gwiazdą (prowadziłem wtedy magazyn filmowy *Stopklatka*). W ostatniej chwili, nie podając przyczyny, Tarantino odwołał jednak zaplanowane na ten dzień spotkanie. Pojawił się dopiero nazajutrz i łaskawie zgodził się na kilka wywiadów dla dziennikarzy prasowych. Był bardzo uprzejmy, wyluzowany, w przepoconym podkoszulku nie sprawiał wrażenia człowieka sukcesu. Drugi raz zobaczyłem go na plaży canneńskiego hotelu Grand, gdzie razem z ekipą promował *Grindhouse: Death Proof*. W ciemnych okularach, krótkich spodenkach i kolorowej koszuli, jaką noszą turyści na Hawajach, przypominał Roberta De Niro w *Depresji gangstera*. Przyszedł spóźniony dwadzieścia pięć minut, zdołał wychrypieć tylko krótkie przeprosiny, po czym usłyszałem od jego agenta uprzejme „Last question, please”.

Idol

Robić swoje

Janusz Wróblewski: *Jak Pan znosi historyczną atmosferę wokół swojej osoby?*

Quentin Tarantino: Co pan ma na myśli?

Stres związany z byciem idolem kultury masowej.

Moje życie nie polega na zastanawianiu się, dlaczego ludzie nadmiernie interesują się tym, co robię. Jeśli ktoś płaci sto dolarów za mój autograf, to należałoby jego zapytać, czy przypadkiem nie zwariował.

A oczekiwania fanów, że kolejny Pana film musi być równie „tarantinowski” co poprzedni?

Co to znaczy „tarantinowski”? Piszę i reżyseruję zgodnie z tym, co myślę i czuję. Jestem taki jak moje filmy. Z drugiej strony cieszę się oczywiście, że moje kino się podoba i że są ludzie, którzy we mnie wierzą. Dla artysty to komfortowa sytuacja. Sam byłem fanem twórczości Jean-Luca Godarda. Dobrze pamiętam dreszczyk podniecenia, kiedy dowiadywałem się, że kręci następny film. Fakt, że istnieje grupa oddanych widzów pomaga. Zwłaszcza temu, kto nie boi się zmieniać zainteresowań i stara się rozwijać.

Publiczność, dotychczas wierna Panu, nie zaakceptowała jednak Jackie Brown.

Nigdy nie zamierzałem robić filmów tylko dlatego, żeby spełnić czyjeś oczekiwania. *Jackie Brown* jest filmem niepodobnym do dwóch poprzednich, właśnie dlatego, że miałem dość wymuszania - przez producenta, fanów i Bóg wie kogo jeszcze - tego, co i jak mam robić. Po *Wściekłych psach* i *Pulp Fiction* uznano, że jestem specjalistą od sensacyjnego kina dla nastolatków. Po dwóch filmach wepchnięto mnie w ramy, które mają mówić o mnie wszystko! Przecież to bzdura. *Jackie Brown* była świadomie inną propozycją, skierowaną do starszych, bardziej dojrzałych widzów. Tym, którzy mimo to doszukują się w moim kinie wspólnych cech, chcę powiedzieć, że nie zamierzam dołączyć do rodziny Woody'ego Allena, Spike'a Lee czy Hala Hartleya. Nie interesuje mnie kręcenie w kółko w tych samych miejscach, o tych samych ludziach i w identycznym stylu. Dlatego biorę się do Kung fu, kina wojennego i westernów.

W Jackie Brown zmienił Pan nie tylko styl, ale i większość współpracowników, w tym polskiego operatora Andrzeja Sekułę.

Andrzeja zastąpił Guillermo Navarro, Meksykanin, z którym też wcześniej pracowałem, ale jako aktor. Poszerzając mój świat, chciałem skończyć z przesądem, że filmy Tarantina są takie, jak pozwalają na to oczy Sekuły, czy odwrotnie. Lubię, gdy filmy są opowiedane za każdym razem inaczej. Operatora, aktorów, choćby nie wiem jak się ceniło, trzeba wybierać pod kątem potrzeb do danego projektu, a nie wedle przyzwyczajień.

Rum Punch, książka Elmore'a Leonarda, na której podstawie nakręcił Pan Jackie Brown, zawiera spory ładunek surrealistycznego humoru. W filmie wygląda to inaczej - dominuje realizm i dbałość o szczegóły.

Kiedy po raz pierwszy, jako trzynastoletni chłopak, zetknąłem się z powieściami Leonarda, byłem poruszony charakterami jego postaci i sposobem ich porozumiewania się. Bohaterowie Leonarda zachowują się tym niemądrzej, im bardziej coś poważnego mają do zrobienia. Wolą krążyć, zamiast powiedzieć coś wprost. W jednej chwili gotowi są wskoczyć w cudzą skórę. To mnie zainspirowało między innymi do stworzenia Marsellusa i Julesa w *Pulp Fiction*. Hołdem złożonym dla Leonarda był *Prawdziwy romans* - scenariusz, który napisałem dla Tony'ego Scotta. Próbowałem wtedy naśladować jego styl. Niczego nie kopiowałem, po prostu starałem się oddać aurę jego kryminałów. *Rum Punch* przeczytałem jeszcze przed nakręceniem *Pulp Fiction*. Myślałem wtedy o ekranizacji, ale agenci Leonarda żądali astronomicznych sum za prawa. To dziwna książka. Bliższa rzeczywistości niż kreacji. Dlatego kręciliśmy film w plenerach, choć lubię budować dekorację. To jest świat Elmore'a Leonarda, nie mój.

Ale znalazł Pan w nim coś własnego?

Tak. Postać Jackie Brown, czterdziestoletniej kobiety, której życie ulega radykalnej zmianie. To nie jest film o tym, jak i dlaczego ona kradnie pół miliona dolarów, tylko o jej wewnętrznej przemianie. O dochodzeniu do nowego etapu w życiu. Film jest tak skonstruowany, aby krok po kroku można było poznać jej psychikę. Przez półtorej godziny obserwuję Jackie w prostych, codziennych sytuacjach, a w końcowej, półgodzinnej sekwencji wszystko zostaje odwrócone do góry nogami.

W powieści Jackie Brown jest białą kobietą, w filmie gra ją czarnoskóra aktorka Pam Grier. Łatwiej było utożsamić się z nią?

Wszyscy się dziwią: facet, który zrobił *Wściekle psy*, potrafi też opowiadać o kobiecie? W dodatku o czarnej? Może to zabrzmie dziwnie, ale ona naprawdę jest częścią mnie. Bycie Murzynem to stan umysłu. Kolor nie gra roli. Tam, gdzie dorastałem, Afroamerykanie stanowili większość. Dobrze poznałem ich środowisko. Spotykałem na ulicy takie kobiety jak Jackie. Zarabiały szesnaście tysięcy dolarów rocznie, co ledwo wystarczało im na wynajęcie mieszkania i jedzenie. Żyły z dnia na dzień ze świadomością, że nie stać ich, by zacząć wszystko od początku. Widok policjanta doprowadzał je do palpacji, ponieważ

wiedziały, że to może oznaczać poważne kłopoty, a w najlepszym razie ruinę tego, co mają. Białe kobiety w podobnej sytuacji nie odczuwają tak silnego lęku.

Drugim powodem, dla którego zdecydowałem się na tę zmianę, była aktorka Pam Grier. Chciałem, żeby właśnie ona zagrała Jackie. Jest w wieku bohaterki. Trudno ją nazwać wampem, ma jednak ślady dawnej urody i nie przypomina kryminalistki. Pam była gwiazdą *blaxploitation movies*, czyli popularnych w latach siedemdziesiątych filmów z udziałem Murzynów. Obsadzając ją, nie myślałem o parodiowaniu tego nurtu, przeciwnie. Zależało mi na jego odbrązowieniu, na sprowadzeniu na ziemię postaci i sytuacji oglądanych w kultowych filmach na przykład Jacka Hilla. Scena otwierająca *Jackie Brown* wyraża jasno moje intencje. Najpierw oglądamy idącą szybkim krokiem po lotnisku Pam i słyszymy charakterystyczne dźwięki czarnej muzyki z jej wcześniejszych filmów. Podziwiamy jej sprawność, elegancję, emanującą z niej siłę - jaką miała w przeszłości. Potem widzimy, jak chowa w torebce pistolet, potyka się, zamienia karty wstępu do samolotu i przemyca paczkę. Po dwóch minutach filmu orientujemy się, że nie jest to wcale Foxy Brown, heroina Jacka Hilla. Pam nie powala już facetów jednym ciosem karate. To kobieta z krwi i kości.

Dla Europejczyków ten kontekst jest nieczytelny.

Nic na to nie poradzę. To jest czarny film zrobiony dla czarnej widowni.

Niektórzy krytykują, że w Pana filmie obraża się Afroamerykanów. Biali nazywają czarnych nigger - czarnuchami.

To nie jest słowo, które zostało wykreślone ze słownika. Używa się go powszechnie: w rapie, w ulicznym graffiti, w dialogach, dlaczego więc miałbym udawać, że go nie ma? Ważne, że nie pojawia się ono w moim filmie dla efektu, żeby zademonstrować niechęć do czarnych. Kiedy Louis zwraca się do Ordella „mój czarnuchu”, znaczy to „mój bracie”. Swoją drogą ciekawe, że kiedy słowo *nigger* pada z ust Richarda Pryora albo Eddie’go Murphy’ego nikt im tego nie ma za złe, bo oni są czarni. A kiedy mówią je biali, rusza lawina nieporozumień.

Czy kino ma, Pana zdaniem, jakieś moralne zobowiązania wobec widzów?

Jeśli pyta pan o sztukę w ogóle, to uważam, że na artyście nie ciąży brzemię przekazywania prawd moralnych. Moim zdaniem sztuka ma tylko jeden obowiązek: musi być prawdziwa. Powinnością artysty jest uczciwość wobec siebie samego. Bez względu na to, czy jest się rzeźbiarzem, kompozytorem czy reżyserem.

Co znaczy dla Pana prawda?

To, że muszę pójść drogą, którą zmierzają moi bohaterowie. Albo że nie mogę jako artysta kłamać. Postaci z moich filmów muszą być przekonujące. W większości hollywoodzkich produkcji takie właśnie nie są. Aktorzy zachowują się jak nakręcane marionetki, są fałszywi w każdym geście i słowie. Nie mogą wielu rzeczy robić, bo zabrania im tego konwencja albo „poprawne myślenie” scenarzystów. Według mnie nie ma czegoś takiego jak złe czy dobre zachowanie. Liczy się, czy coś jest prawdziwe.

Czy brak ograniczeń moralnych nie dowartościowuje patologii?

Rozważmy przykład ekstremalny. Pisarz może opisać scenę, w której dziesięcioletnia dziewczynka robi loda swojemu ojcu. Reżyser nie odważy się pokazać penisa w ustach małej. Co najwyżej zasugeruje widzowi, co się dzieje. Nie mam zamiaru upominać się o tego rodzaju sceny w kinie. Ale jeżeli historia logicznie prowadzi do nich, znajdę sposób, aby widzowie to zobaczyli. Odpowiedzialność artysty za pokazywanie takich scen oczywiście istnieje. Jednak nie polega na tym, że należy się ograniczać i rezygnować. Rzecz w tym, że trzeba je zrobić tak, aby nikomu nie wyrządzić krzywdy, zwłaszcza aktorom.

Dlaczego gwałt i patologia tak bardzo Pana fascynują?

Bo widzę wokół siebie ludzi, którzy wybierają tę drogę. Wejście w świat przestępstwa jest pokusą, która stoi przed każdym. Większość ludzi skutecznie z nią walczy. Ale są jednostki, które jej ulegają. Żyją w tym samym społeczeństwie co pan i ja, w tym samym mieście, w tej samej dzielnicy. Być może są naszymi sąsiadami. Ci ludzie prowadzą podwójne życie. To mnie ciekawi najbardziej. Zdaję sobie sprawę, że sam mogłem znaleźć się na takiej ścieżce. Mogłem stać się przestępcą. I gdyby nie kino, pewnie bym nim został. Wolałbym kraść niż tyrać jak robotnik, pochłonięty do śmierci zarabianiem pieniędzy. Na szczęście los mi tego zaoszczędził. Może dlatego, że w przeciwieństwie do wielu ludzi pograżonych w szarej egzystencji, miałem cel. Zostałem artystą. Uratowałem się przed tamtym światem. Nadal go jednak rozumiem. I czynię przedmiotem mojej sztuki.

Dlaczego wywołuje Pan nie tylko w Jackie Brown, ale i w Kill Bill, Grindhouse: Death Proof ducha epoki lat siedemdziesiątych?

Ci ludzie, mówię o aktorach, mieli wtedy jakieś marzenia, osiągnięcia były jeszcze przed nimi. Na ekranie widać, co z tego zostało. Komu się powiodło. W latach

siedemdziesiątych obowiązywała inna estetyka, wolniejsze było tempo opowiadania, więcej uwagi poświęcano konstrukcji dramaturgicznej. Dzisiaj tego nie ma. Niewielu twórców wykazuje cierpliwość w budowaniu postaci, w rozwijaniu wątków, w tworzeniu uczuciowej aury. Dlatego wracam do starej, dobrej narracji. Za jedną z najlepszych scen, jakie nakręciłem, uważam rozmowę między De Niro i Bridget Fondą w *Jackie Brown*, w której oboje opowiadają, skąd ich postaci się wzięły, jakie są ich korzenie. Gdyby jej zabrakło, nie wiedzielibyśmy nic o stanie ducha bohaterów. Zresztą wszyscy w moich filmach ciągle narzekają, są niezadowoleni z tego, co mają. Pozorna rozwlekłość monologów pozwala lepiej im się przyjrzeć, poznać głębiej ich motywację, tak jak to się dzieje w czasie spotkania towarzyskiego. Rozmawiając pierwszy raz - jak my teraz - wie pan o ludziach tyle, ile sami panu powiedzą. Dlatego daję czas na wygadanie się na ekranie.

Pisze Pan dialogi z myślą o konkretnym aktorze?

Nie. Nigdy nie wiem, kto je będzie mówił. To trudne zadanie. Nie każdy aktor potrafi być tak wiarygodny jak Samuel L. Jackson, którego uważam za mistrza w interpretowaniu moich tekstów. Kiedyś powiedziałem mu: „Sam, nikt tak nie wygrywa muzycznego rytmu w tych dialogach jak ty”. Zrewanżował mi się komplementem: „Quentin, nikt nie pisze tak dobrej muzyki jak ty”.

Jest Pan zdyscyplinowanym artystą? Wstaje Pan wcześnie, zaczynając dzień od napisania trzech stron scenariusza?

Nie, nie. Ktoś, kto kręci jeden film rocznie, musi prowadzić takie życie. Ja taki nie jestem. Jako dziennikarz musi pan wiedzieć, że pisanie polega na myśleniu o pisaniu. To jest niezbędny etap powstawania dzieła. Siadam przy biurku, kiedy mam już wszystko w głowie. Ale nawet wtedy zmuszam się do regularności. Nie potrafię pracować punktualnie od ósmej rano do piątej po południu. Za bardzo kojarzy mi się to z upiorną urzędniczą robotą.

Czy postmodernizm to Pana ulubione słowo?

Kiedyś pewien scenarzysta powiedział do mnie tak: „Ty, Tarantino, wymyśliłeś w kinie nowy typ bohatera: ironicznego luzaka, który zachowuje się jak małpa”. Oczywiście on go nie lubił. Nic mu nie odpowiedziałem, bo uznałem, że nie warto. Nie jestem przywiązany do swoich postaci. Co więcej, nie mam zasad, wedle których je tworzę. Nie znam recepty na antybohatera ani na bohatera ironicznego, ani na żadnego innego. Nie obchodzą mnie klasyfikacje. Staram się tylko mówić prawdę o tych, których znam najlepiej.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 98/47

Quentin Tarantino (ur. 27 marca 1963 r.) - reżyser, scenarzysta, aktor. Przez długie lata pracował w wypożyczalni wideo. Jest samoukiem, ukończył tylko kurs aktorski. W debiucie reżyserskim pomógł mu przyjaciel, Harvey Keitel, który współfinansował *Wściekłe psy*. Sławę zawdzięcza pastiszowi dramatów gangsterskich *Pulp Fiction*, za który otrzymał Złotą Palmę w Cannes. W hołdzie kinu samurajskiemu zrealizował dwie części *Kill Bill*. Popis gatunkowej sprawności zaprezentował m.in. w tragikomedii wojennej *Bękarty wojny* oraz westernie *Django*.

UKĄSZENI PRZEZ HOLLYWOOD

MICHAEL CIMINO



Mimo że od siedemnastu lat nie nakręcił żadnej fabuły, wciąż pozostaje reżyserską legendą, twórcą arcydzieła *Łowca jeleni*. A także niedocenionego widowiska *Wrota niebios*, które stało się jego przekleństwem, ponieważ produkcja tego filmu doprowadziła do bankructwa hollywoodzką wytwórnię United Artists.

Cimino (rocznik 1939) urodził się w Nowym Jorku i należy do trzeciego pokolenia włoskich imigrantów. Jego ojciec był wydawcą muzycznym, zajmował się między innymi handlem instrumentami dla orkiestr dętych i zespołów grających na stadionach. Matka była projektantką kostiumów. Od najmłodszych lat Michael buntował się przeciwko swoim rodzicom. Brał udział w ulicznych rozróbach w Brooklynie, notorycznie się upijał, równocześnie jako niezwykle zdolny i inteligentny nastolatek wszystkie szkoły kończył w ekspresowym tempie. Interesował się grafiką i malarstwem. Jeszcze w liceum został dyrektorem artystycznym lokalnego magazynu satyrycznego „Spartan”, a jego rysunki zwróciły uwagę szefów poważnych pism. Studiował malarstwo, architekturę i sztuki piękne w Yale, w tym czasie angażował się również w reżyserię teatralną. Stałe zatrudnienie znalazł w reklamie.

W 1971 roku Cimino wyjechał do Los Angeles, gdzie próbował sił jako scenarzysta. Był to również sposób, by zacząć samodzielnie reżyserować. Dzięki protekcji Clinta Eastwooda, dla którego napisał drugą część przygód Brudnego Harry’ego *Sila magnum*,

pozwolono mu zadebiutować filmem drogi *Piorun i Lekka Stopa*. Zaraz potem otrzymał szansę zrobienia wojennego fresku *Łowca jeleni*, nagrodzonego pięcioma Oscarami, w tym za najlepszy film i reżyserię. Olbrzymi sukces *Łowcy* dał mu *carte blanche* na kolejny projekt. Cimino zdecydował się na epicki western o wyniszczającej, krwawej walce pierwszych obszarników z europejskimi imigrantami w stanie Wyoming. Wedle dostępnych w internecie danych film kosztował czterdzieści cztery miliony dolarów i nigdy się nie zwrócił. Zamiast dwóch godzin rozrósł się do ponad trzyipółgodzinnej sagi, którą wpuszczono do amerykańskich kin w wersji skróconej o połowę. Otrzymał za niego Złotą Malinę, ale tam, gdzie prezentowano jego pełną wersję (w Europie), zachwycał. Dziś jest coraz częściej podawany za przykład wybitnego dzieła sztuki zniszczonego przez głupotę producentów. Reżyser nakręcił jeszcze cztery filmy, między innymi dramat gangsterski *Sycylijczyk* według prozy Maria Puzo oraz kryminał *Rok smoka*, żaden jednak nie odniósł sukcesu komercyjnego.

Cimino niesłychanie rzadko udziela wywiadów. Dla mnie zrobił wyjątek na festiwalu Camerimage w Łodzi, gdzie w 2000 roku pełnił funkcję przewodniczącego jury. Jak na artystę obdarzonego wielką, życiową energią wygląda bardzo niepozornie. Ma niewiele ponad 160 cm wzrostu, szczupłą sylwetkę, kobiecą twarz, co zresztą stało się przyczyną wielu plotek o planowanej przez niego zmianie płci.

Wojownik

Kłeska, która jest sukcesem

Janusz Wróblewski: *Jest Pan zde gustowany poziomem filmów produkowanych obecnie w Hollywood?*

Michael Cimino: Nie sądzę, aby to było właściwe określenie.

A jakie jest właściwe?

W Hollywood powstają różne filmy. Czasami wspaniałe. Jest tam wielu utalentowanych reżyserów. Zawsze znajdzie się paru, którym uda się zrobić piękne, wartościowe dzieła. A że powstaje ich mało? Pod tym względem w Hollywood nic się nie zmieniło od stulecia.

Przez trzydzieści lat zrobił Pan zaledwie siedem filmów. Dlaczego tak mało?

Nie dlatego, że nie próbuję. Zrobić film wysokiej jakości w Hollywood wcale nie jest łatwo. Z pewnymi tematami trudno się przebić. O kinie autorskim lepiej w ogóle nie myśleć.

A zamiast zastanawiać się, dlaczego rzadko pracuję, powinien pan spytać, ile projektów mi odrzucono.

Właśnie, ile scenariuszy Panu odrzucono?

W sumie ponad czterdzieści.

Rajd ku słońcu z 1998 roku - ostatni zrealizowany przez Pana film - to współczesne kino drogi. Żeby powstał, musiał Pan zrezygnować z ambicji?

Pracuję równocześnie nad wieloma tekstami. Nie zawsze ten, który uważam za najlepszy, powstaje. Nie chcę przez to powiedzieć, że w filmowym biznesie wszystko zależy od przypadku. Ten konkretny scenariusz nie ja pisałem. Musiałem go gruntownie przerobić. Mimo to zrobiłem film ważny, mówiący wiele o współczesnej kulturze amerykańskiej.

Co istotnego o Amerykanach mówi bajka o podróży dwóch yuppies do miejsca, które według pradawnych indiańskich wierzeń ma uzdrowicielską moc?

Zacznijmy od tego, że Indianie, a więc pierwotni mieszkańcy Ameryki, uwielbiają konie. Arabowie, Anglicy, Chińczycy - też. Tak już jest, że narody, które kochają konie, mają kultury bogate, prężne, wartościowe. Dotyczy to również was, Polaków. Obraz szarzy polskiej kawalerii na niemieckie czołgi stanowi dla mnie jeden z najbardziej wzruszających symboli XX wieku. W filmie odwołuję się do tej mitologii, by pokazać, że cywilizacja zabija ducha. Z filmu można się także dowiedzieć, jak bardzo społeczeństwo amerykańskie jest podzielone. Nie tylko na biednych i bogatych.

Kłęska finansowa wcześniejszego Pana filmu (Wrota niebios) doprowadziła do bankructwa potężną wytwórnię amerykańską. Czy ten fakt należy wiązać z trudnościami ze znalezieniem pieniędzy na Pańskie kolejne produkcje?

Protestuję! *Wrota niebios* są jedynym filmem United Artists i MGM włączonym na stałe do repertuaru kin. Inne produkcje z tamtego okresu przepadły. Jest to film, który doskonale sprzedaje się na DVD. Gdyby ktoś podliczył wpływy ze sprzedaży do telewizji oraz na wideo, okazałoby się, że wielokrotnie zwrócił koszty realizacji. O jakiej więc kłęsce pan mówi?!

Pisała o tym prasa na całym świecie.

Film kosztował trzydzieści dwa miliony dolarów. Trzydzieści lat temu rzeczywiście

była to spora suma. Przeciętny film kosztował wtedy dwa razy mniej. Dziwiono się, że tyle pieniędzy idzie na mój film. Lecz mało kto pamięta, że w tym samym czasie Warren Beatty nakręcił *Czerwonych* za blisko pięćdziesiąt milionów. Jemu nikt złego słowa nie powiedział. Nawet wtedy, gdy było już pewne, że *Czerwoni* nie przyniosą zysków.

Dlaczego to Pan miał kłopoty, a nie Beatty?

Trzeba na to spojrzeć szerzej. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Hollywood przeżywało swoiste trzęsienie ziemi. Zagraniczny kapitał głównie z Europy i Japonii przejmował wytwórnie. Zmiana właściciela oznaczała zmianę strategii. Wiele projektów, nawet na etapie produkcji, wstrzymywano. Myśmy to nazywali życiem w obracanych drzwiach. Dino De Laurentis pożyczył na produkowane przez siebie filmy dwieście milionów dolarów i natychmiast je stracił. Sony kupił za gigantyczną kwotę MGM i stracił na tym trzysta milionów. Oczywiście nikt o tym głośno nie mówił. Gdy Mitsubishi kupił Universal, sytuacja się powtórzyła. Firma przyniosła same straty. Sprzedaż Universalu innemu koncernowi też nic nie dała. Teraz właścicielem Universalu jest Canal Plus. A końca kłopotów nie widać. Dlaczego o tym się nie pisze, za to wciąż się pamięta, że *Wrota niebios* źle poszły? Dlaczego wciąż mówi się źle o mnie, a o innych nie?

Myśli Pan, że to spisek przeciwko Panu?

Co za bzdura! Jak pan chce, przygotuję panu listę największych finansowych klęsk Hollywoodu. Zapewniam, że nie ma mnie w czołówce. A jeśli interesują pana finansowe konsekwencje porażek filmowców, odsyłam do londyńskiego wydania „Financial Times” i do „Economist”. Oni znają prawdziwą wersję wydarzeń. I, o ironio, popierają mnie w tej wojnie przeciwko mediom. Niedawno opublikowali wywiad z Włochem, który kupił MGM za czterysta milionów dolarów. Zapytali, jaki ma pomysł na zwrot zainwestowanych pieniędzy. On pokazał im listę: tyle zrobimy filmów do kin, tyle do telewizji. Z rachunków wynikało, że poniesie dodatkowo sto milionów dolarów strat. Wcześniej nikt nie zwrócił na to uwagi.

Chce Pan powiedzieć, że Hollywood rządzą idioci?

Nie. Takie interesy robi się tylko wtedy, gdy towarzyszą temu działania pod stołem.

Cofnijmy się krok wstecz, do Łowcy jeleni. To film legenda, podobnie jak Wrota niebios. Czy zrobił go Pan, by sprowokować komunistyczne władze w Wietnamie?

Absolutnie nie. Komentarz polityczny mnie nie interesuje. Jestem artystą, a nie

publicystą.

Niemniej jednak pamiętna premiera Łowcy jeleni na festiwalu w Berlinie Zachodnim została odebrana jako prowokacja polityczna. Wymowa Pańskiego filmu sprawiła, że delegacja radziecka opuściła festiwal.

Tak, wszystko to widziałem na własne oczy. Powiedziałem im, że są tchórzami. Niemcom powiedziałem zresztą to samo. Nie lubili mnie za to. Lou Wasserman, ówczesny szef Universalu, który zdecydował się na wyprodukowanie *Łowcy jeleni*, był geniuszem. To on postawił tę wytwórnię na nogi. Każdego dnia sprawdzał, ile biletów zostało sprzedanych na jego filmy. Kiedy zobaczył krótszą wersję *Łowcy jeleni* w Cleveland i porównał ją z pełną wersją w Chicago, bez wahania podjął decyzję o rozpowszechnianiu długiej.

Wściekłość Rosjan wywołał fakt, że żołnierze amerykańscy nie są w tym filmie agresorami, tylko ofiarami wietnamskich partyzantów.

Pyta pan, dlaczego ten film zrobiłem? To tak, jakby Tolstoja zapytać, dlaczego napisał *Wojnę i pokój*. Albo spytać Puszkina o *Oniegina*. Albo Chopina o nokturny. Nawiasem mówiąc, uwielbiam Chopina i fragment jego nokturnu figuruje na ścieżce dźwiękowej *Łowcy jeleni*.

A wracając do mojego pytania...

Nie zrobiłem *Łowcy jeleni*, żeby chwalić amerykański patriotyzm. To bardzo osobisty film. Tak samo jak wasz *Prymas*. Czy *Prymas* powstał, aby pokazać męstwo Polaków? Kotlarczyk zrobiła film o człowieku, który nie poddaje się presji. W intencjach - jaka jest między nami różnica? Żadna.

Według mnie różnica polega na kontekście politycznym. Polacy nie ponoszą odpowiedzialności za sowiecką okupację po wojnie. A Amerykanie ponoszą winę za rozpętanie wojny w Wietnamie.

Poruszył pan niesłychanie drażliwy problem. Odpowiedzialności za zło. Od niedawna wiadomo, że Watykan bardzo subtelnie, ale mimo wszystko współpracował z Niemcami w czasie drugiej wojny. Kościół do dziś nie potępił Niemców za wszystkie zbrodnie. Nie słyszałem, aby któryś z papieży powiedział: Potępiam naród niemiecki za okrucieństwa popełniane w Polsce, we Włoszech, we Francji i na świecie. Powinniście się za nie wstydić. Formalnej deklaracji na ten temat nie było. Jeśli zaś chodzi o Wietnam - kto zna historię Azji

Południowo-Wschodniej, wie, że Wietnam był jednym z najbardziej agresywnych narodów tamtego regionu. Przed wybuchem wojny amerykańsko-wietnamskiej Wietnamczycy najeżdżali na Kambodżę, popełniali niewyobrażalne zbrodnie w Laosie, a po wojnie zaatakowali Chiny. Byli narodem wojowników. Amerykanie nie nauczyli ich okrucieństwa i bezwzględności. Oni tacy byli. Gdyby Wietnamczycy traktowali jeńców wojennych jak Amerykanie, nie słyszelibyśmy o torturach, łamaniu kości, obcinaniu rąk i nóg.

Pana zdaniem takie filmy jak Czas Apokalipsy nie mówią prawdy?

Coppola zrealizował swój film na podstawie powieści Conrada *Jądro ciemności*. Conrad umieścił akcję w Kongu Belgijskim. Coppola próbował przerobić dziewiętnastowieczne realia na współczesność. W rezultacie jego film ma więcej wspólnego z fantazją niż z Wietnamem.

Wiedział Pan, że Łowca jeleni miał zakaz rozpowszechniania w Rosji i w Europie Wschodniej przez dwadzieścia pięć lat?

Tak. Tłumaczyłem to sobie historycznym lękiem Rosjan. Oni boją się Azji. Chcieliby zapomnieć, że przez trzysta lat ich krajem rządili Mongołowie. Bardzo nie lubią, jak się im przypomina, że bez Mongołów nie mieliby arystokracji. Bo tak naprawdę Mongołowie ją stworzyli. Rosjanie, w przeciwieństwie do Amerykanów, doskonale wiedzą, że Azja jest zamieszkała przez wiele różnych ras. Rozumieją, że ludy Azji Północno-Wschodniej są najgroźniejsze. I obawiają się, że w XXI wieku mogą one zdominować Rosję, jak niegdyś Mongołowie. Z panicznym lękiem do wszystkiego, co nie jest ich własne, oraz z brakiem narodowej tożsamości Rosjanie przypominają Włochów. Italia to taki sam sztuczny twór jak Rosja. Znacznie silniejsze są tam więzi mieszkańców poszczególnych miast niż kraju. Łączy ich także to, że za każdym razem, kiedy Włosi albo Rosjanie usiłują budować nowoczesne państwo, czynią to, anektując Europę Wschodnią. Na szczęście nigdy im to nie wychodzi.

Pan pochodzi z Włoch, prawda?

Tak. Jednak moi dziadkowie i pradiadkowie urodzili się już w Ameryce. Dlatego moje związki z Włochami są luźne.

Nie przeszkodziło to Panu nakręcić Sycylijszyka - sagi o Salvatore Giuliano?

Zafascynowała mnie kariera młodzieńca obdarzonego wielką energią i tupetem, przed którym świat staje otworem; to, jak niespełna dwudziestolatek zdołał zgromadzić w swoich

rękach ogromną władzę. Giuliano był tak przystojny i popularny jak gwiazdor filmowy. Jego fotografie zamieszczały nawet magazyny dla kobiet. Zanim został zabity przez policję, prowadził rozmowy z producentami amerykańskimi na temat sprzedaży praw do ekranizacji swojej biografii. To bardzo amerykański temat. W Ameryce, jak pan wie, obowiązuje kult młodości. Kochamy Jamesa Deana, Marilyn Monroe, Jima Morrisona, Janis Joplin, Jimiego Hendrixa za to, że zginęli młodo. Giuliano świetnie do tego mitu pasował. On przypominał mi również Michaela Collinsa - irlandzkiego bojownika walczącego o wolność. Kiedyś Giuliano napisał list do prezydenta Trumana, prosząc, żeby Sycylia stała się częścią Stanów Zjednoczonych. Ten list zachował się w archiwach, może pan sprawdzić. Zabawne, prawda?

Mówił Pan o młodości. Pan ten okres ma już za sobą. Nie czuje się Pan spychany na margines przez nowe pokolenia reżyserów obdarzonych wielką energią i tupetem?

Nowe pokolenia? A słyszał pan o jakichś nazwiskach? (śmiech)

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2001/12

Michael Cimino (ur. 16 listopada 1939 r.) - reżyser, producent, scenarzysta. Studiował grafikę w Detroit, malarstwo, architekturę i historię sztuki w Yale, reżyserię w Nowym Jorku. Debiutował w 1974 roku, dzięki protekcji Clinta Eastwooda, filmem drogi *Piorun i Lekka Stopa*. Legendarny *Łowca jeleni* wygrał festiwal w Berlinie i zdobył Oscara za najlepszy film. Cimino odkrył talenty aktorskie Meryl Streep i Christophera Walkena. Zrealizował m.in. *Wrota niebios*, *Rok smoka*, *Sycylijczyka*, *Godziny rozpacz*.

ANDRIEJ KONCZAŁOWSKI



Pochodzi z artystycznej rodziny. Jego ojcem był Siergiej Michałkow, znany poeta, autor trzech wariantów tekstu hymnu Związku Radzieckiego i Rosji. Matka, Natalia Konczałowska, była tłumaczką i poetką. W przeciwieństwie do młodszego brata Nikity Michałkowa, także reżysera, Andriej wolał przyjąć nazwisko matki. Nie chciał, aby nazwisko ojca, cieszącego się sympatią władz, określało jego twórczość.

Drugi film Konczałowskiego z 1966 roku *Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła* dostrzeżono za granicą, lecz w Związku Radzieckim otrzymał zakaz rozpowszechniania. Szef KGB Semiczastnyj powiedział wówczas: „*Asię Klaczinę* mógł nakręcić tylko agent CIA”. W latach osiemdziesiątych udało się zrekonstruować film z cudem ocalałej kopii.

Andriej Konczałowski zawsze był nonkonformistą i ostro wyrażał opinie na temat ojczyzny. W swoich poglądach politycznych przeszedł drogę od liberalizmu do konserwatyzmu. Uważa, że Rosja nie dojrzała do demokracji, a Zachód popełnia kardynalny błąd, traktując ją jak demokratyczne państwo. Rację przyznaje pewnemu brytyjskiemu historykowi, który napisał, że gdyby Rosjanie odróżniali się od Europejczyków rasą, nie byłoby tylu nieporozumień na ich temat. Przyjeżdżałoby się do Moskwy jak do Delhi. Nikogo nie dziwiłby widok chodzących po ulicach krów albo umierających na ulicach żebraków.

Słynie z poczucia humoru i wybitnej inteligencji. Po premierze *Kurki Riaby* żartował,

że aby zaszczerpić swoim rodakom wartości cywilizacji Zachodu, założył Partię Czystych Toalet. O stanie współczesnego kina ma jak najgorsze zdanie. Uważa, że znajduje się w fazie biegunki obrazów (na skutek dominacji estetyki MTV). Twierdzi przekornie, że pieniądze, wolność i demokracja niekoniecznie sprzyjają twórczości, a już na pewno nie powstawaniu arcydzieł. Dowód: *Don Kichot* Cervantesa napisany w czasach inkwizycji. Często powołuje się na Gide'a, który przestrzegał, że jeżeli artysta pozbywa się swoich demonów, to staje się ofiarą chimer. Postmodernizm jest tego przykładem. Według Konczałowskiego dziś, aby stać się gwiazdą w świecie sztuki, trzeba łamać tabu. To daje gwarancje popularności, a zarazem przynależności do elity artystycznej XXI wieku. Podobnie działo się w minionym stuleciu, gdzie największy rozgłos zdobywały dzieła pokroju *Ostatniego tanga w Paryżu* czy *Pulp Fiction*. Jego zdaniem cały ten proces naruszania tabu bierze się z odwiecznej ludzkiej ciekawości. Jest naturalny, lecz niszczący.

Po nakręceniu *Syberiady* Konczałowski wyjechał do Hollywood, gdzie z początku nie odnosił sukcesów. Z pomocą Shirley MacLaine udało mu się jednak podpisać kontrakt i nakręcić kilka filmów, między innymi *Kochanków Marii*. Pracował też dla telewizji, gdzie wyreżyserował swego czasu najdroższy na świecie czteroodcinkowy serial *Odyseja* nagrodzony Emmy.

Mimo zaawansowanego wieku (76 lat) jest w doskonałej formie fizycznej. Wygląda jak atleta po wyjściu z siłowni. Opalony, uśmiechnięty, energiczny. Pytany, jak mu się to udaje, powtarza chińską mądrość: „Należy umrzeć młodym i starać się uczynić to jak najpóźniej!”. Każdego ranka biega, pije dużo wody i zdrowo się odżywia. Motywuje go też młodsza o trzydzieści sześć lat żona i dwójka małych dzieci, dla których ostatnio nakręcił specjalnie w 3D ekranizację bajki Ernsta Hoffmanna *Dziadek do orzechów*. Niestety film okazał się klęską finansową i artystyczną.

Przyznaje, że nic w życiu nie ma znaczenia, dopóki sami mu go nie nadamy. Wszystko jest względne. Żeby czuć się dobrze, trzeba wyznaczyć sobie cel. Tym, którzy tego nie robią, pozostaje się powiesić.

Naprawdę trudno nie docenić jego zmysłu ironii, błyskotliwych ripost i celnych, inteligentnych spostrzeżeń. W Teatrze na Woli, gdzie odbyło się nasze pierwsze spotkanie, po wyłączeniu magnetofonu czułem niesamowity przypływ energii. Jak po wypiciu kilku puszek red bulla. Za drugim razem w Cannes było podobnie. Ten człowiek ma w sobie tak wielką duchową siłę, że zaskoczy nas - jestem tego pewien - jeszcze nie raz.

Muzyk

Strach i wolność

Janusz Wróblewski: *Wielki, światowej sławy reżyser filmowy poświęcił młodość, żeby zostać pianistą. Nigdy Pan nie żałował, że się nie udało?*

Andriej Konczałowski: Nie, bo robiąc filmy, czuję się właściwie tak, jakbym komponował muzykę. Do gry na fortepianie namówił mnie ojciec, poeta, autor słów radzieckiego i rosyjskiego hymnu narodowego. Nauczyciel muzyki też często powtarzał, że powinienem zostać pianistą, bo moje dłonie są stworzone do klawiatury. Uwierzyłem im, postawiłem wszystko na jedną kartę, ale ciągnęło mnie też do filmu, spontanicznie. Lubiłem się wzruszać, uwielbiałem aktorów.

Muzyka wydaje się szlachetniejszym sposobem wyrażania i przeżywania emocji?

Tak, dopóki człowiek nie zda sobie sprawy, że fałszuje. W akademii muzycznej moim idolem był Rachmaninow. Chodziłem do jednej klasy z Władimirem Aszkenazym i wieloma innymi wspaniałymi wirtuozami. Szybko się zorientowałem, że nie mogę się z nimi równać.

Jak to jest, kiedy po latach żmudnych ćwiczeń człowiek uświadamia sobie, że brakuje mu talentu?

Zna pan anegdotkę o Dymitrze Pokrassie, nadwornym kompozytorze Stalina, autorze niezwykle popularnych marszów pod koniec lat trzydziestych XX wieku? Otóż kiedy z zagranicznych wojaży wrócił do Moskwy Prokofiew, autorowi *Piotrusia i Wilka* i baletu *Romeo i Julia* zarzucono, że jego twórczość nie jest w Rosji tak popularna jak Pokrassa. Siergiej Siergiejewicz szczerze się roześmiał: „Przecież nasza działalność nie ma ze sobą nic wspólnego. Nic nas nie łączy”, odpowiedział. Sedno sprowadza się do tego, że nie każdy dźwięk wydobyty z instrumentu można nazwać muzyką. Słów nabazgranych na murze albo w toalecie też nie nazywa się literaturą. Z moją biegłością muzyczną było podobnie.

Utratę złudzeń przekuł Pan w bunt przeciwko ojcu?

Trochę tak, bardzo się różniliśmy. Nie znosiłem jego uległości, konformizmu. Siergiej Michałkow należał do elity najpierw carskiej, potem stalinowskiej Rosji. Był przykładem złamanego, przedwojennego pokolenia artystów, którzy ratowali się pokornym służeniem władzy. Dlatego zmieniłem nazwisko i przyjąłem panińskie matki - Konczałowski. Ojciec był wściekły, że rzucam moskiewskie konserwatorium. Nie chciał również słyszeć, że przez pięć miesięcy pracowałem jako dziennikarz telewizyjny. Uspokoił się dopiero, gdy zdałem do

szkoły filmowej, gdzie wreszcie poczułem się wolny.

Kino, jak mawiał Lenin, to najważniejsza ze sztuk. Pana ojciec miał chyba powody do dumy.

Świadomość ojca przeorała epoka wielkiego terroru w latach trzydziestych. Był utalentowanym pisarzem uwikłanym w politykę. Wstąpił do partii dość późno, dopiero w 1961 roku, gdy zaproponowano mu funkcję sekretarza Związku Literatów i na nim spoczął ciężar potępienia Pasternaka. Na moją wyobraźnię zaś najbardziej podziałała węgierska rewolucja 1956 roku i referat Chruszczowa. Czułem się dzieckiem odwilży. Pamiętam szok wywołany *Popiołem i diamentem* Wajdy. Sześćdziesiąt osób ściśniętych w kawalerce oglądało potajemnie ten film wypożyczony z polskiej ambasady. Nigdy nie zapomnę sceny deptania butami leżącego na podłodze portretu Stalina. Nie mogłem uwierzyć, że coś takiego nakręcono w komunistycznej Polsce.

Jakie jeszcze filmy Pan wtedy oglądał?

Na moim życiu zaważyły dwa filmy. Zrywający z socrealizmem liryczny dramat wojenny *Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa po prostu mnie zachwyił. Natomiast po obejrzeniu belgijskiego eksperymentu awangardowego, którego tytułu już nie pamiętam, uzmysłowiłem sobie, że potrafiłbym to z całą pewnością sam lepiej wyreżyserować. Jako młody człowiek byłem strasznie zarozumiały. Tolstoj nazywa to energią głupoty. Pada się ofiarą iluzji, że nie ma wokół mądrzejszego od siebie.

Przyjaźń z Tarkowskim pozwoliła Panu dojrzeć?

Poznaliśmy się chyba w 1960 roku. Zwabiony po północy dźwiękami big bandu Glenna Millera zastanawiałem się, kto w montażowni słucha o tej porze zakazanej muzyki? Obaj lubiliśmy amerykański jazz, napiliśmy się od razu wódki. Tarkowski był trzy lata ode mnie starszy. Dopóki nie usamodzielniałem się jako reżyser, pełniłem w naszym tandemie rolę głównego dramaturga.

Wasz najgłośniejszy film Andriej Rublow okazał się arcydziełem. Ale cenzura go zatrzymała.

Kiedy zaczynaliśmy pracę nad *Rublowem*, nie wiedzieliśmy, dokąd nas to zaprowadzi. Po obejrzeniu ostatecznej wersji niezadowolony powiedziałem Tarkowskiemu, że popełniliśmy ogromny błąd. Należało się skupić tylko na wątku odlewania dzwonu. Pozostałe

epizody lepiej było użyć w charakterze retrospekcji. Rublow nie powinien w ogóle się odzywać z ekranu. Moje rewelacje go nie przekonały. Powstałby zupełnie inny film, dużo prostszy, lecz jemu chodziło o sprawdzenie nowatorskiej estetyki. Uważam, że zrealizowana kilkanaście lat później *Syberjada* pod względem konstrukcyjnym jest dojrzalszym dziełem. Napisałem też scenariusze do dyplomowej etiudy Tarkowskiego *Walec i skrzypce* oraz do jego debiutu fabularnego *Dziecko wojny*. Niestety moje nazwisko przy tym filmie się nie pojawia, mimo że harowałem jak wół. A potem nie mogliśmy się już dogadać na żaden temat, bo zaczęły nas dzielić poważne kwestie artystyczne.

O co się kłóciliście?

Wywodziłem się ze świata emocji. Moja wyobraźnia krążyła wokół muzyki. On myślał jak architekt. Jego filmy miały przypominać potężne gotyckie katedry. Wielowymiarowe, abstrakcyjne, symboliczne. Mnie ciekawiło szybkie tempo opowiadania, prosta narracja, on nieustannie zwalniał. Nie umiał dogadywać się z aktorami, bo uważał, że sami powinni wszystko wiedzieć. Traktował ich jak odbicie własnego ja, tak samo jak Antonioni. Tarkowski był introwertykiem, niczym czarna dziura wsysał cały świat w siebie. Ja jestem ekstrawertykiem. Moi bohaterowie nigdy nie przypominają mnie samego. To nas chyba najbardziej różniło.

Pański dramat psychologiczny Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za męża nie wyszła też nie miał szczęścia i przeleżał na półce dwadzieścia dwa lata. Ponoć dlatego, że udało się Panu zbyt realistycznie przedstawić warunki kolchozowego życia.

Gdybym siedział w Gułagu, nie mógłbym tego filmu nakręcić. Gdybym na fali destalinizacji wyszedł z Gułagu, też bym go nie mógł zrobić, bo bałbym się, że tam wrócę. Film powstał, ponieważ byłem młodym, naiwnym idiotą. Jak już wspomniałem, czułem się dzieckiem chruszczowowskiej odwilży. W latach sześćdziesiątych następowało powolne rozmrażanie rosyjskiej duszy, która musiała w tym filmie dać o sobie znać. Świadomie nie występowałem przeciwko władzy. Taka panowała wokół atmosfera. Mówiło się o reformach, nędzy, upokorzeniu. Wydawało mi się, że nie można tej historii inaczej opowiedzieć. W tym czasie wybuchło powstanie w Pradze. Klimat się zmienił. Awangardową formę uznano za niezrozumiałą. A co niezrozumiałe, było antysowieckie.

Trudno było w tamtym czasie być reżyserem?

Pyta pan, czy reżyserii można się było nauczyć? Nie mam pojęcia, ale zdradzę panu,

co robiłem, żeby się najlepiej przygotować. Po pierwsze, oglądałem mnóstwo filmów. Trzy, cztery dziennie. Następnie wszystko, co mi się w nich podobało, zapamiętywałem i pieczołowicie kopiowałem, starając się za każdym razem wykonać to lepiej niż w oryginale. Podobnie postępowali uczniowie Botticellego czy Leonarda da Vinci. Podpatrując i doskonaląc w dawnych czasach sztukę mistrzów, nabywali ich umiejętności. W ten sposób powstawały słynne szkoły malarskie, gdzie obowiązywał podobny styl.

A Pana mistrzem kto był?

Kurosawa. Gdy zobaczyłem sceny pojedynków i bitew w *Siedmiu samurajach*, olśniło mnie, że zostały nakręcone bez storyboardów. W przeciwieństwie do Eisensteina, który uchodził w Rosji za największy autorytet, Kurosawa nie rozrysowywał poszczególnych ujęć. Kręcił pięcioma kamerami równocześnie, zdając się na intuicję i przypadek. Kamery rejestrowały nie to, co zostało uprzednio omówione i naszkicowane, tylko takie szczegóły, których nikt nie był w stanie wcześniej wymyślić. Dlatego sceny walki wyglądają tak żywiolowo, spontanicznie i do dziś robią piorunujące wrażenie. Jest w nich dzika energia, jakiej nie mają inne filmy z tamtego czasu.

Pan to oczywiście wykorzystał w swoich pracach?

O tak, w produkcjach telewizyjnych. Sprawdziło się znakomicie.

Kiedy po raz pierwszy wyjechał Pan za granicę?

Z komunistycznej Rosji najprościej było wyjechać na zaproszenie zagranicznego festiwalu. Bez filmu nie wypuszczali. Pierwszy raz pojechałem ze szkolną etiudą do Wenecji, gdzie zdobyłem główną nagrodę w konkursie kina dziecięcego. Zobaczyłem kawałek świata i zrozumiałem, że tylko w obrębie tego ruchu, podróżując, mogę znaleźć ciszę niezbędną do tworzenia i robienia filmów. Droga stała się moim przeznaczeniem. Podróżowanie pasją.

Dwadzieścia lat później na zaproszenie Johna Voighta znalazł się Pan w Nowym Jorku. Trudno zrozumieć, dlaczego ambitny artysta ze Wschodu, który napisał scenariusz do Andrieja Rublowa, bierze się w Ameryce do kina akcji z udziałem Sylvestra Stallone.

Nigdy nie traktowałem kina zbyt serio, jak misji. Raczej jak przygodę i rozrywkę. Po wielkim sukcesie *Uciekającego pociągu* i kilku niezależnych autorskich produkcjach, które nikogo nie obchodziły, nieoczekiwanie wielkie studio Warner Bros. zaproponowało mi współpracę przy sensacyjnym *Tango i Cash*. Ponieważ byłem ciekaw, jak działa

hollywoodzki system, zgodziłem się bez wahania. Niestety, gdy zdałem sobie sprawę, w co się wpakowałem, było już za późno.

Co Pana tak przestraszyło?

David Mamett powiedział kiedyś, że Hollywood przypomina system totalitarny. Albo się dostosowujesz, albo jesteś martwy. Więc współpracowałem, wypełniając swoje obowiązki. W tym czasie okazało się, że wszystkie moje poprawki scenariuszowe skrupulatnie usunięto, finał zmieniono, koproducent miał zawsze odrębne zdanie na temat ustawienia kamery. Poszedłem ze skargą do właściciela wytwórni. Usłyszałem, że nie powinienem lekceważyć uwag, zwłaszcza tego, kto daje pieniądze. Modliłem się, żeby mnie zwolnili i w końcu się doczekałem. Na życzenie Stallone wyrzucono również operatora Barry'ego Sonnenfelda, co w jego przypadku okazało się dość szczęśliwym posunięciem, bo się przebrzmował i został reżyserem.

Wbrew temu, co Pan mówi, w Hollywood jest jednak miejsce dla niepokornych, samodzielnie myślących autorów, skoro tacy ludzie jak Terrence Malick wciąż mogą tam tworzyć.

Ale ile on filmów zrealizował? Niektórym szczęściarzom, jak Tim Burton czy bracia Coen, udaje się godzić artystyczne ambicje z wymaganiami wytwórni. Jednak niech pan policzy, ilu na rynku mamy niezależnych reżyserów. Na festiwalu w Sundance są ich tabuny. Robią jeden lub dwa filmy, a potem słuch o nich ginie. Bo nie potrafią się przystosować. Oprócz sporej dawki odporności psychicznej, praca w Hollywood wymaga pokory, umiejętności podporządkowania, zawierania kompromisów. Trzeba się pogodzić, że najważniejsze decyzje podejmują za plecami anonimowi urzędnicy.

Ciężkie doświadczenia wyniesione z Rosji, choćby z nieustannymi ingerencjami cenzury, powinny Pana uodpornić na takie trudności.

Ameryka jest gorsza. Poważnie. W komunizmie zbuntowany reżyser mógł się spodziewać problemów, ale nie w trakcie realizacji. W tym momencie nikt nie przeszkadzał. Kłopoty pojawiały się później. W Ameryce nie ma szans, by zrobić taki film, jaki sobie wymarzysz. A jeśli nawet jakimś cudem się uda, zabije go brak dystrybucji. To inny rodzaj cenzury, znacznie groźniejszy od tego, jaki obowiązuje w Rosji.

Mimo narzekań udało się Panu zrealizować aż siedem fabuł w Stanach.

Kochanków Marii nie rozpowszechniano w ogóle. *Cichych ludzi* i *Duetu na jeden instrument* także nie. Sporo się nauczyłem, nie powiem, ale natrafiając na kolejną ścianę, czułem się nieprzydatny, niespełniony. Pewnego razu zadzwonił Billy Wilder. Najwidoczniej chciał mnie pocieszyć. Zaprosił do siebie na rozmowę. Pokazałem mu nie do końca zmontowaną wersję *Duetu na jeden instrument*, on się tylko uśmiechnął, poklepał po ramieniu i poradził: wytnij to i to i jeszcze tamto. Wpadłem w panikę. Przecież nic nie zostanie, film będzie za krótki. „Przyjacielu - uspokajał wybitny reżyser - są tylko dwie rzeczy zbyt krótkie: twoje życie i twój penis. Reszta jest za długa”. Miał absolutnie rację. Wtedy jednak tego nie rozumiałem.

Wyjazd do Stanów naraził Pańską rodzinę na kłopoty?

Nie. Bardziej zaszkodził mnie. Moje nazwisko wymazano ze wszystkich encyklopedii. Jeśli moje filmy nadal pokazywano w Rosji, nie sposób się było dowiedzieć, kto je wyreżyserował, bo informacje na ten temat wycięto z czołówek. Potem mojej mamie nie pozwolono wyjechać do Paryża. Ale ojciec bardzo się bał.

Wszystkich emigrantów spotykały wówczas szykany.

Zarówno Tarkowski, jak i ja nie byliśmy politycznymi dysydentami. Zależało nam tylko, żeby móc swobodnie tworzyć na Zachodzie. Tarkowski sądził, że gdyby wrócił do Moskwy wymienić paszport - do czego go gorąco namawiałem - nie zostałby ponownie wypuszczony. Nie uwierzył w zapewnienia, że Andropow, ówczesny I sekretarz partii dał mi słowo, że nic mu się nie stanie. Wyzwał mnie za to od agentów KGB. Za namową Vladimira Maximova, wydawcy emigracyjnego pisma „Kontinent”, obwieścił w Mediolanie, że zostaje na stałe we Włoszech. Popęłnił błąd. Nie znał się na polityce i zachował jak idiota. Od tego czasu żył w paranoicznym strachu, że zostanie zabity albo uprowadzony przez służby. Żeby wyreżyserować w londyńskiej Royal Opera House *Borysa Godunowa*, musiał wynająć ochroniarza, który go na krok nie odstępował. Chociaż miałem zbliżone do Tarkowskiego antysowieckie poglądy, nigdy mi do głowy nie przyszło wydawać podobne oświadczenia. Chciałem normalnie żyć, poznawać świat, a nie mieszać się do polityki. W Rosji cenzorzy zatrzymywali moje filmy, lecz sami potem do mnie przychodzili. „Może coś Turgieniewa by pan zrobił”, kusili. „Jasne, odpowiadałem, jeśli tylko mi pozwolicie, zabiorę się do pracy”.

Unikał Pan kłopotów.

Musi pan zrozumieć, że przez dziesiątki lat żyliśmy w ubezwłasnowolnionym

społeczeństwie. Wiedzieliśmy, że nie wolno nam krytykować rządu, rozmawiać o wolności, wyrażać niezadowolenia. Kto miał zmieniać partię? Wydawało się to absolutnie niemożliwe. Próby jej zreformowania (przez KGB, bo tylko wewnątrz tej organizacji zdobywano się na szczerą i nie ukrywano prawdy o systemie, reszta działaczy kłamała) spaliły na panewce po interwencji w Pradze w 1968 roku. Potem nie było człowieka, który śmiało zadałby pytanie, dokąd my właściwie zmierzamy, czy to najwłaściwszy kierunek? W Rosji prywatnie każdy czuje się dysydem, publicznie nikt jednak nie protestuje, a gdy dochodzi do głosowania, wszyscy popierają reżim. Te paradoksy widać wszędzie. W sklepach nie można było nic kupić, lecz w domu lodówki zawsze stały pełne.

A tacy ludzie jak Brodski czy Solżenicyn?

Oni stawali się bohaterami, cały świat się nimi zachwycił. Ani ja, ani Tarkowski nie mieliśmy ich odwagi. Zamiast ściągać na siebie gromy, wołałem po prostu kręcić filmy.

Nawet na zlecenie partii, jak Syberiadę?

W połowie lat siedemdziesiątych władze kinematografii zaproponowały mi historię o narodzinach przemysłu naftowego na XXIV lub XXV zjazd komunistycznej partii. Chodził mi wtedy po głowie *Wiśniowy sad* Czechowa i nie miałem najmniejszej ochoty zajmować się ideologicznym filmem o nafciarzach. Niemniej jak usłyszałem, ile pieniędzy na to przeznaczają, zmieniłem zdanie. Z tak gigantycznym budżetem mogłem zrobić coś ważnego także dla siebie. Oczywiście środowisko oskarżyło mnie o korupcję i sprzedawanie się Kremlowi. Część kolegów (w tym Tarkowski) stanęła lojalnie po mojej stronie. Przez osiem miesięcy zastanawiałem się, o czym ma być ten film. Dopiero po obejrzeniu *Wieku XX* Bertolucciego zrozumiałem, że stoję przed szansą nakręcenia epickiej sagi o homo sovieticus na Syberii. Efekt był taki, że im było bliżej do ukończenia zdjęć, tym bardziej pragnąłem uciec z Rosji na Zachód.

Czyli pod płaszczykiem produkcyjniaka chciał Pan przemycić prawdę. Wróćmy jednak do Pańskiej rodziny. Wspomniał Pan, że byliście uprzywilejowani. Nie groziły wam żadne prześladowania, dlaczego?

Długo czas było to dla mnie niejasne, a rzecz sprowadza się do mojego dziadka, malarza Wasilija Surikowa, znanego ilustratora historii Rosji. Oprócz mojego ojca, poety, miał on jeszcze czterech synów. Jeden był kremlowskim lekarzem, leczył między innymi Gorkiego. Inny był profesorem historii, który w Mińsku pomagał nazistom zwalczać

bolszewików. Kiedy Niemcy zaatakowały ZSRR, Stalin zamknął się w swoim pokoju i ostro pił. Po kilku dniach wytrzeźwiał, wygłosił płomienne, patriotyczne przemówienie do narodu. Wymienił w nim siedmiu największych artystów w dziejach Rosji, a wśród nich Surikowa. Od tej chwili nasza rodzina stała się nietykalna. Co nie znaczy, że byliśmy uprzywilejowani. Między 1941 a 1953 rokiem dziadek nie doczekał się żadnej wystawy swoich dzieł. Dwóch wujków ze strony matki wsadzono do więzienia. Tylko mojemu ojcu, matce i dziadkowi nie groziło.

Gdy Rosja otworzyła granice, wrócił Pan do ojczyzny, gdzie Pański brat Nikita Michajłow jest jedną z najbardziej prominentnych osób w państwie. Mimo to ma Pan problemy w zdobywaniu środków na kolejne projekty, dlaczego?

Nie zamierzam być na garnuszku Kremla, a zebranie pieniędzy na niezależny projekt wcale nie jest łatwe. Nie udało mi się namówić sponsorów na biograficzny film o Rachaninowie. Noszę się teraz z zamiarem nakręcenia kryminału o rosyjskiej mafii. Będzie to remake włoskiego thrillera *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* Elio Petriego. O milicjancie, który staje się szantażystą i zabójcą, a jednocześnie uchodzi za nobliwego, powszechnie szanowanego oficera. Wydaje mi się, że to niezła parabola współczesnej Rosji. A co do brata, nigdy z nim nie konkurowałem. W porównaniu z nim mogę się uważać za Europejczyka, intelektualistę. Na niego działają silne emocje, religia, duchowość. Wydaje mi się, że ostatnio trochę się zagalopował. Jego bezkrytyczne zapatrzenie w Putina, uaktywnienie w polityce oraz nacjonalistyczne poglądy świadczą, że się chyba pogubił. Mam nadzieję, że mu to minie.

Ciekawe, że sam podkreśla Pan swoją europejskość, podczas gdy w wielu wywiadach krytykuje Pan Rosjan, że są dzikusami i poganami.

Zachodnia cywilizacja ewoluuje w kierunku dyscypliny i porządku moralnego odziedziczonego po protestantyzmie. Muzułmanie też mają swój kod etyczny, którego rygorystycznie przestrzegają. Rosjanie nie przeszli tej drogi. Nie poddali się szerokiej indoktrynacji. Nasz system wartości jest nietrwały, mocno rozchwiany, zakorzeniony w kulturze przedchrześcijańskiej. W prawosławiu zbyt łatwo wybacza się zbrodnie. Wystarczy się wyspowiadać i zaraz uzyskuje się rozgrzeszenie. To czyni z nas jeszcze większych łotrów. Proszę wyjrzeć przez okno, zobaczy pan bandytów, złodziei, chuliganów, ciągnących do cerkwi z ikonami. To jest właśnie pogaństwo, kompletny brak moralności, jak w dwunastowiecznej Europie. Prawo nie działa, dopóki nie przyłapie się kogoś na popełnianiu

przestępstwa. Emocje są dla nas ważniejsze niż logika i rozum.

Przecież w zachodnim chrześcijaństwie nie wszystko podlega racjonalności. Emocje są równie destrukcyjne.

Ale wasza mentalność ma silne oparcie w prawie rzymskim i greckiej filozofii. To coś znaczy. U nas tego nie ma. Swego czasu Piotr Wielki próbował narzucić Rosjanom zachodni styl. Bezskutecznie. Rozziew między sprawującymi władzę a ludem tylko się powiększył. Tych dwóch żywiołów nigdy nie udało się skleić. Rosjanie wolą żyć zamknięci w swoim ciasnym świecie, chcą robić, co im się żywnie podoba, i nie dopuszczają, aby ktokolwiek im się w to wtrącał. Z punktu widzenia Kremla to porażka, bo nie potrafią skutecznie oddziaływać na masy. Nie udaje się namówić ludzi, żeby zakładali swoje biznesy, bogacili się, do niczego zresztą nie udaje się ich przekonać. Trzeba brać za włosy i do wszystkiego ich zmuszać.

To strasznie pesymistyczna wizja, mam wrażenie, że nazbyt czarna i niesprawiedliwa.

Nie jestem pesymistą. Bardziej pragmatykiem. Pesymistą jestem w tym sensie, że nie wierzę w ciągły rozwój społeczeństwa i osiągnięcie takiego stanu, że wszyscy będziemy kiedyś tańczyć na ulicach ze szczęścia. Prawda jest taka, że odcinamy się od korzeni. Rośnie przepaść między tym, co europejska tradycja wypracowała w ciągu dwóch, trzech tysięcy lat, a współczesnym modelem życia. W świetnym dokumencie *The Mona Lisa Curse* nakręconym przez amerykańskiego krytyka sztuki Roberta Hughesa pada znamienne zdanie. „Prawdopodobnie należę do ostatniego pokolenia, które zwiedzając muzeum, nie zastanawia się, ile oglądane dzieło kosztuje”, mówi autor. Dziś jeśli czegoś nie uda się sprzedać, nikt przecież nie nazwie tego sztuką. Wolny rynek zniszczył artystyczną jakość. I to boli mnie najbardziej.

Sporo Pana łączy z Polską. Pański przyjaciel, Daniel Olbrychski, jubileusz sześćdziesięciolecia swoich urodzin uświetnił kreacją króla Leara w szekspirowskim przedstawieniu w Pana reżyserii w warszawskim Teatrze na Woli. Nie musiał długo Pana namawiać do tego przedsięwzięcia?

Zgodziłem się od razu, po pierwszej rozmowie telefonicznej. Daniel jest wybitnym aktorem, załuję, że tak późno miałem okazję z nim pracować. Przyjąłem tę propozycję także dlatego, że na starość coraz mniej pociąga mnie kino, a coraz bardziej teatr, szczególnie klasyczny.

Sądziłem, że będzie Pan wierny kinu do końca.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat zrealizowałem wiele spektakli i zaledwie parę filmów. Pracowałem u Giorgio Strehlera w paryskim Théâtre de l'Europe, w mediolańskiej La Scali reżyserowałem operę *Wojna i pokój* Prokofiewa, wystawiałem klasykę w różnych miejscach na świecie i za każdym razem bardzo przeżywam intymny kontakt z publicznością.

Jak Pan ocenia formę współczesnego teatru?

Tradycyjna kultura umiera. Wypiera ją zjawisko zwane postmodernizmem, polegające na świadomym rozbijaniu konwencji. W próżni kulturowej, jaka powstaje w wyniku tego niszycielskiego procesu, każde klasyczne przedstawienie wygląda absurdalnie. Bardzo mnie to boli, ponieważ mój teatr opiera się na zakorzenieniu w europejskiej tradycji, która jest kwestionowana.

W Ran Kurosawy akcja Króla Leara rozgrywa się w XVI wieku w Japonii. W klasycznej ekranizacji Kozincewa - na rosyjskim stepie. Peter Brook osadził fabułę szekspirowskiej tragedii w epoce Wilhelma Zdobywcy. O jakich czasach opowiadał Pański Lear?

Szukaliśmy z kostiumologiem i scenografem pewnej estetyki, która była związana z Szekspirem, ale nie z teatrem elżbietańskim. Nie ma bowiem czegoś takiego jak jedna epoka, do której odnoszą się jego dramaty. *Titus Andronicus* rozgrywa się w czasach rzymskich. *Burza* w ogóle nie wiadomo, kiedy się dzieje. *Makbet* to historia mitologiczna.

Co w Pana przedstawieniu znaczyła abdykacja Leara? Czy zrzeczenie się władzy absolutnej i podział królestwa można odczytać jako aluzję do rozpadu sowieckiego imperium?

W sztuce ważne są emocje, a nie aluzje. Liczy się to, czy człowiek płacze, śmieje się, czy jest wstrząśnięty. Po spektaklu zaczyna wtedy myśleć nie o tym, kto wziął łapówkę lub został premierem, tylko na czym polega sens życia.

Pytam, bo Dom wariatów - jeden z Pana ostatnich filmów o opuszczonym przez lekarzy szpitalu dla psychicznie chorych - interpretowano w kontekście wydarzeń w Biesłanie i ataku na moskiewski teatr na Dubrowce.

Odpowiem panu tak: kiedy grana jest *III Symfonia* Beethovena, każdy ma swoje skojarzenia. I każdy ma rację. *Dom wariatów* mógłby się dziać zarówno w Albanii,

Zimbabwe, Bośni, Nepalu, jak i w czasach wojny stuletniej. Sens pozostanie zawsze taki sam - niezależnie od miejsca i epoki ludzie się zabijają.

Czyli nawiązywanie do aktualnych wydarzeń i budowanie współczesnych odniesień nie jest ważne?

To jest kompletnie jałowe zajęcie. Jedynie w systemie totalitarnym ludzie przychodzą do teatru, żeby wychwycić polityczne aluzje. Pół wieku temu wielki żydowski aktor Salomon Michoels, który zagrał Leara, został zamordowany na rozkaz Stalina. Wie pan dlaczego? Bo starał się grać tak, aby było wiadomo, że chodzi o przywódcę ZSRR. W czasach dyktatury sztuka ma do spełnienia szczególną rolę. Ale potem już nie. Sztuka nie zastąpi rewolucji. Nie zmieni nikogo na lepsze. Może jedynie odmienić człowieka na pięć minut. Dopóki nie włoży się płaszcz i nie wyjdzie z kina lub teatru.

Na czym polega tragedia Leara? Na przemianie despotycznego króla w błazna, czy może bezsilnego, wściekłego władcy w szaleńca?

Niezależnie od tego, jakie wnioski pan wyciągnie z przedstawienia, przyznam panu rację. Cokolwiek miałyby to być. Zależy mi jedynie na stawianiu pytań. A jeśli ktoś koniecznie chce uzyskać odpowiedzi, musi poszukać ich sobie sam.

Jakie to pytania?

W zasadzie jest tylko jedno: Czy człowiek może pozbyć się strasznej choroby wolności wyboru zła. To pytanie jest stawiane w dziesiątkach utworów. W powieściach Williama Goldinga sprowadza się na przykład do aforyzmu: „Wśród wszystkich żyjących istot na ziemi, człowiek jest najniebezpieczniejszym zwierzęciem”. Dlaczego? Ponieważ dysponuje nieograniczoną swobodą wyboru. W *Ryszardzie II* Szekspira przypomina o tym słynna kwestia: „Nawet najzacieklejsza bestia zna choć cień litości. Ja jej nie znam, więc bestią nie jestem”.

Wiara, że człowieka można uczynić lepszym to iluzja?

Od kiedy zyskujemy świadomość i dysponujemy wolną wolą, spotykają nas w życiu same nieszczęścia. Ciągnie się to od wieków. Kryterium moralne jest kruche i bardzo niejednoznaczne. Nic w rzeczywistości nie ma przecież z góry określonego sensu. To człowiek nadaje wartość temu, co uważa za istotne. W zależności od tego, jakie znaczenie i czemu przypisuje, takie ma sumienie. Niech pan zwróci uwagę, że wszyscy wielcy

niegodziwcy mają dobre intencje. Walczący w Iraku w imię demokracji katolik Bush także. Czy on nie odpowiada za śmierć sześćdziesięciu tysięcy niewinnych ofiar? A czy czuje z tego powodu wyrzuty sumienia? Nie, dlatego to wszystko jest takie żałosne.

À propos Szekspira i wojny w Iraku. Co pan sądzi o idei wystawienia Makbeta w realiach wojny w Zatoce Perskiej?

Współczuję autorowi takiego pomysłu. To nic innego jak pogoń za nowością. Modni reżyserzy, którzy snują takie projekty, zaglądnają w głąb własnej osobowości, a nie w duszę dramaturga. Chcą wyrazić siebie, a nie autora sztuki. Niedawno oglądałem nowoczesne wystawienie *Balu maskowego* Verdiego. Na środku sceny król siedział na sedesie z opuszczonymi spodniami, trzymał przed sobą gazetę i śpiewał. Wyglądało to ciekawie, ale nie miało żadnego związku z Verdim. Czy nie lepiej samemu napisać taką sztukę? Niechby któryś z odważnych reżyserów spróbował. Jestem przekonany, że nic z tego nie wyjdzie.

Nie boi się Pan, że inscenizując po bożemu Króla Leara, naraził się Pan na zarzut nieoryginalności, powielania tego, co już było?

Niektórym krytykom moje przedstawienie się nie spodobało. Ale sukcesu nie mierzy się zachwytem recenzentów, tylko możliwościami i chęcią dalszej pracy. Jeśli nie dają ci już reżyserować, to dopiero katastrofa. A o sile oddziaływania krytyków można się przekonać, podziwiając na weneckim Biennale rekomendowane przez nich dzieła konceptualne. Choćby rekina w formalinie. Kosztuje kilka milionów dolarów, ale pies z kulawą nogą nie przyjdzie tego oglądać.

Dzisiejsze sale wystawowe zamieniły się w wysypiska śmieci?

Tak, bo rynek pomieszał pojęcia sztuki i komercji. Weźmy Andy'ego Warhola. Praca, którą sprzedał za piętnaście milionów dolarów, czyni go sławnym. Problem w tym, że może to być cokolwiek, choćby kawałek podpisanego jedwabiu, na który on nasikał. Jeśli ktoś za to słono zapłaci, rzecz zaczyna nabierać wartości artystycznej. Słabością sztuki Zachodu jest to, że nie obowiązują w niej już żadne inne kryteria prócz finansowych.

To trend ogólnoświatowy?

W Chinach, w Japonii nie zachwycają się pop-artem. Tam w co drugiej wsi ludowi artyści rzeźbią nadal piękne figurki. Wartość artystyczna ich prac jest ogromna, wyraża się kilkoma tysiącami lat tradycji. A kosztują tyle co nic.

Po 1989 roku w polskiej kulturze i polityce odkłamuje się i przewartościowuje komunistyczną przeszłość. Czy w Rosji następuje podobny proces?

Nie. Między Polską i Rosją wisi żelazna kurtyna, która oddzielała nas zawsze, nie tylko w czasach komunizmu. Wy macie zachodnie chrześcijaństwo, my prawosławie. Was obowiązuje etyka katolicka, wierzycie w surowego Boga, znacie pojęcie śmiertelnego grzechu. Na Wschodzie Bóg jest dobry, wypowiadasz się i najcięższe winy zostają odpuszczone. Cerkiew wschodnia nie rozdzieliła władzy boskiej od świeckiej. W prawosławiu car imperator jest Bogiem. To całkowicie różne mentalności.

A jednak mówił Pan niedawno, że w Rosji potrzebna jest dyskusja o historii najnowszej. Domagał się Pan ujawnienia prawdy o mechanizmach zmian politycznych i ekonomicznych, które ponoć zainicjowały u was służby specjalne?

Bo taka jest prawda. Jeśli mnie pan spyta, czy racja leży po stronie służb specjalnych, to odpowiem, że tak. One przynajmniej trzymają dyscyplinę, wykonują rozkazy. A kiedy nie ma żadnych hamulców, wszyscy kradną na potęgę. Państwo powinno być silne, a obywatele muszą czuć respekt przed władzą. Tak jak w Niemczech, gdzie policja jest bardzo surowa. U nas nie przestrzega się zasad, bo nie ma szacunku dla prawa i panuje inna mentalność. Niech pan zauważy, jak reagują rosyjscy kierowcy, kiedy droga jest pusta i nikt na nich nie patrzy. Jadą na czerwonym świetle. Dlatego potrzebny jest milicjant z pałką, który nauczy ich porządku.

W niektórych krajach islamskich, na przykład w Turcji, gdzie też panuje odmienna mentalność, udało się zaprowadzić demokrację. Dlaczego Rosja ma być wyjątkiem?

Wie pan, kto przez ostatnie dekady rządził w Turcji? Rada Wojskowa, generałowie. Oficjalnie mają tam demokrację, ale w praktyce jest to dyktatura. Jeśli reżim ustąpi, błyskawicznie po władzę sięgną islamscy fundamentaliści. Rozumie pan, co chcę powiedzieć? Używamy pojęcia „demokracja”, nie wiedząc, co tak naprawdę ono znaczy. Przez ostatnie sto lat wmówiono nam, że jest to jedyna, prawidłowa i konieczna forma rządów obywatelskich. Ale to złuda. Błąd myślenia Zachodu polega na ignorowaniu tradycji Rosji, Chin, świata arabskiego, gdzie panują inne reguły i obyczaje. Proszę spojrzeć, co się dzieje w Iraku. Amerykanom się wydaje, że wolne wybory zaprowadzą tam demokrację. Umiarkowani muzułmańscy politycy twierdzą coś odwrotnego, że one tylko umocnią antyamerykańskie nastroje w społeczeństwie.

Dlaczego?

Żeby rządy większości miały sens, musi istnieć społeczna kontrola. Ludzie muszą mieć wykształconą świadomość obywatelską, której muzułmanie, Chińczycy, Hindusi ani kraje prawosławne nie mają. Co z tego, że wybierze się jakąś władzę, skoro nikt jej potem nie patrzy na ręce. Pan to chce nazwać demokracją? Przecież to farsa!

Rosji też nie da się zdemokratyzować?

Nie. Może za pięćset lat. Rosja jest prowincją. U nas pop nie może zagrać w piłkę nożną, nie usiądzie do stołu z księdzem katolickim. Ludzie zagłosowali na Putina i czekają, aż on coś za nich zrobi. Sami piją, kradną, nie mają żadnego poczucia odpowiedzialności. Wie pan, dlaczego Putin wprowadził silne rządy? Bo Jelcyn doprowadził Rosję do kompletnego rozpadu.

I dlatego przeciwników Putina czeka los magnata Chodorkowskiego, który szyje teraz buty na Syberii?

A pan wie, dlaczego Chodorkowskiego zesłano? Kiedy jego firma ciągnęła gigantyczne zyski z wydobycia ropy naftowej, rząd postanowił podwyższyć podatki. Chodorkowskiemu to się nie podobało. Więc kupił Dumę Państwową. Kosztowało go to pięćdziesiąt milionów dolarów. Za jego pieniądze Duma zagłosowała tak, jak chciał. Innym razem Chodorkowski zażądał, by minister finansów podał się do dymisji, bo on się z nim nie zgadzał. Czy to jest demokracja? Niech pan teraz sobie wyobrazi Billa Gatesa, który wręcza łapówki w Kongresie. Czysty absurd. Jeśli Putin przegrałby batalię z Chodorkowskim, Rosja stałaby się drugą Kolumbią. Oligarchowie mają zatem prosty wybór. Chodorkowski na Syberii. I drugi taki sam złodziej, gubernator Abramowicz, w Londynie. Ponieważ Abramowicz nie walczy z Kremlen, może spać spokojnie.

To smutna alternatywa.

Dlaczego od razu smutna? Pan chce koniecznie, żeby była demokracja w Rosji. Lepiej wam będzie od tego?

Nie nam, ale wam.

Nam nie. Bo za Jelcyna lekcję demokracji już przerobiliśmy. Nic oprócz anarchii z tego nie wyszło. Przez dziesięć lat rozpijano naród, trzy miliony dzieci wyrzucono na ulicę,

popelniano czterdzieści tysięcy morderstw rocznie i dorobiliśmy się stu miliardów. Oto bilans całej tej, pożałuj Boże, demokracji.

Podoba się panu Putinowski styl rządzenia?

Wolność to nie jest wielka rozkosz, tylko kolosalne niebezpieczeństwo. W rękach tego, kto nie umie się z nią obchodzić, przekształca się w bombę atomową. Szczególnie kiedy siedzi się na zbiorniku wypełnionym po brzegi gazem i ropą naftową.

Nas uczą, że wolność bez odpowiedzialności zamienia się w anarchię. Ale odpowiedzialność bez wolności staje się tyranią.

Wolności nie należy nikomu narzucać. Tylko tam, gdzie wykształciła się świadomość społeczna i szanowane są prawa jednostki, może zaistnieć demokracja. Naród trzeba uczyć najpierw wypełniania obowiązków, a potem upominania się o swoje prawa. Bo jeśli ktoś lekceważy obowiązki, na cóż mu prawo?

Sądzi Pan, że w zglobalizowanym świecie czeka nas permanentny konflikt cywilizacji?

Zamiast „globalizacja” wolę używać wymyślonego przez siebie terminu „cocakolonizacja”. Mówiąc obrazowo, polega to na tym, że na środku pustyni w Afryce wolno kupić tyle butelek coca-coli, ile się zechce, a świeżej wody nie ma. Inny przykład: w każdym multipleksie można oglądać po sześć nowych hollywoodzkich superprodukcji tygodniowo. Nazywa się to swobodnym dostępem do informacji. A cóż to za swoboda, skoro jest wybór tylko między filmami amerykańskimi? To zwyczajna kolonizacja.

Powiedział pan, że granica między Wschodem i Zachodem przebiega między Polską i Rosją. Pomiędzy naszymi krajami leży jeszcze Ukraina. Po której stronie żelaznej kurtyny jest jej miejsce?

Bardzo bym chciał, żeby Ukraina stała się europejskim krajem. Ale Ukraińcy mają wroga. Nie wiem, czy łatwo im się uda wyrwać z objęć Moskwy. Cieszyłbym się, gdyby nie potwierdziła się moja koncepcja, że w prawosławnych krajach demokracja się nie przyjmuje. Jednak Ukraińcy mają jeszcze unicką tradycję, więc wszystko jest możliwe.

Niedawno chciał pan kręcić dokument o generale Jaruzelskim. Jakie miało być przesłanie tego filmu?

Zrobiłem już film o Andropowie, o prezydencie Azerbejdżanu Alijewie. W planach

mam realizację pełnometrażowego dokumentu o Atatürku, Bismarcku i o zabitym w 1911 roku przez agenta ochrony rosyjskim premierze Stołypinie. Sens całego cyklu, w którego ramach chciałbym również opowiedzieć o Jaruzelskim, jest prosty: wydarzenia, które wydają się obiektywnie złe, z perspektywy historycznej nabierają nowego wymiaru. Chodzi o brzemień władzy. W przypadku polskiego generała zależałoby mi na uchwyceniu pozytywnych konsekwencji wprowadzenia stanu wojennego.

Pan wierzy, że gdyby nie decyzja Jaruzelskiego, do Polski wkroczyłyby wojska rosyjskie?

Jestem tego pewien. Breżniew wydał w 1980 roku polecenie naczelnemu ideologowi KPZR Michaiłowi Susłowowi, by ostrzegał wasze politbiuro, że jak sami nie zaprowadzicie szybko porządku, to wjadą do was sowieckie czołgi. Sytuacja była tak napięta, że mogłaby się skończyć inwazją, jak w Afganistanie. Pucz Jaruzelskiego uchronił wasz kraj przed wojną domową, umożliwił okrągły stół i doprowadził do przekazania władzy Solidarności. Z tego punktu widzenia mówienie, że jest katem jest niesprawiedliwe.

U nas mówi się, że to był straszak. Jaruzelski wcale nie marzył o pozbawieniu władzy komunistów. Jego celem było wzmocnienie reżimu. Ostatnio wyszły na jaw dokumenty, mówiące o tajnej współpracy Jaruzelskiego z sowieckim wywiadem wojskowym.

To bardzo możliwe. Wielu ludzi pracowało w wywiadzie. Nawet primabalerina Teatru Wielkiego w Moskwie Maja Plisiecka. To nie znaczy, że agenci mieli jakiś plan. Pracowali najpierw dla Stalina, potem dla Chruszczowa, następnie dla Andropowa. Wywiad jest tylko narzędziem, wykorzystywanym jako topór albo skalpel. Ponieważ jesteśmy dziećmi systemu totalitarnego, nasz stosunek do KGB jest taki, jak do zła absolutnego. Ale ostatnio zmieniłem na ten temat zdanie. Bo, jak już wspomniałem, KGB było jedynym miejscem w Rosji, gdzie płacono pensje za mówienie prawdy. W Biurze Politycznym wszyscy kłamali. Partia żyła propagandą. A w KGB niczego nie owijano w bawełnę. Andropow był pierwszym szefem wywiadu, który wykorzystał ten instrument do zniszczenia totalitarnego systemu partii komunistycznej.

To bardzo osobliwy punkt widzenia.

KGB mordowało za Stalina. W czasach Andropowa byli tam oczywiście mordercy, ale celem systemu było zapoczątkowanie reform wzorowanych na szwedzkim modelu gospodarczym. Wtedy puszczono Sołżenicyna do Niemiec. Andropow uważał, że Rosję gubi

korupcja. Dlatego gdy doszedł do władzy, postanowił to zmienić. Na każdego członka partii miał teczkę. Wzywał do siebie człowieka i mu ją czytał. Potem razem z Alijewem rozpoczęli zmiany, podobne do tych, które teraz są realizowane w Chinach. A Gorbaczow wszystko zepsuł. Ale po co właściwie o tym rozmawiamy. To są ciężkie pytania. Nikt tego nie zrozumie.

Mając taką świadomość, dlaczego po wielu latach pobytu na Zachodzie wrócił Pan do Rosji? Czy nie lepiej było zostać w Mediolanie albo w Paryżu?

Żyję tam, gdzie pracuję. Ponieważ moja żona jest aktorką i ma etat w teatrze, mieszkamy w Moskwie. Ale pieniądze wydajemy za granicą. W Rosji jest mi wygodnie. Robię to, co chcę, mogę wszystkich krytykować.

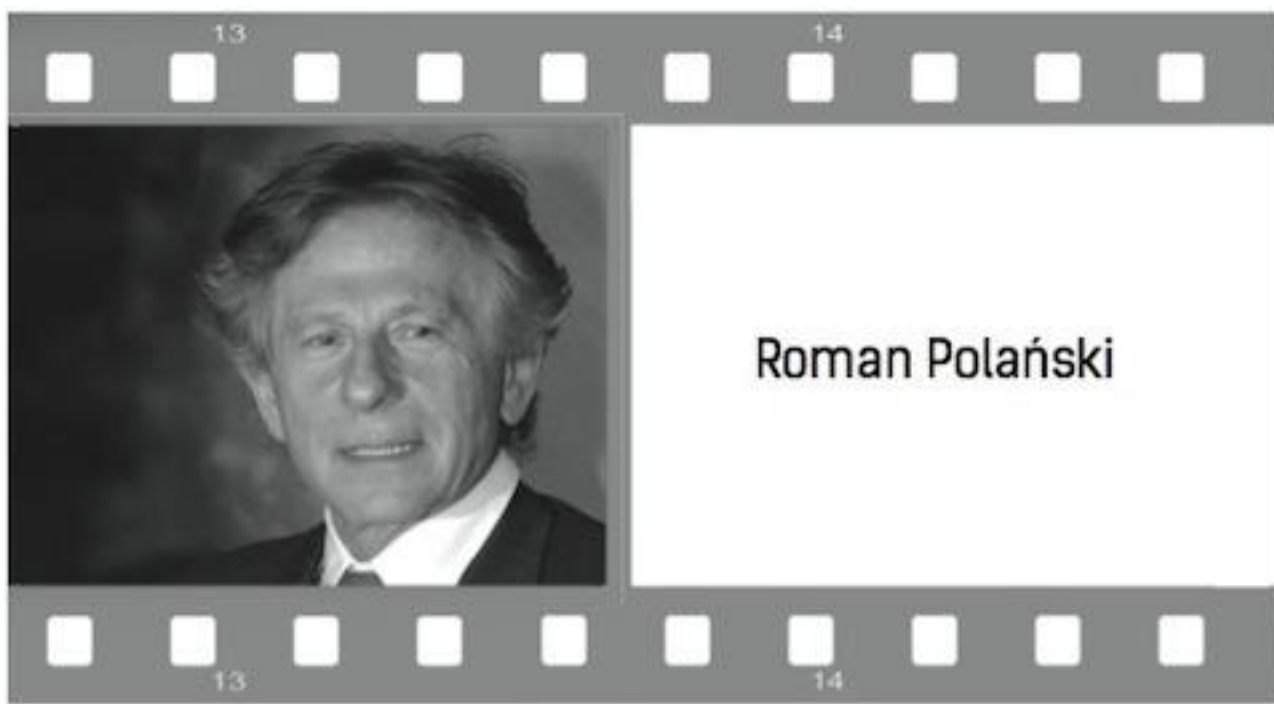
Ślucha ktoś Pana jeszcze?

Nie, bo wszyscy wiedzą wszystko lepiej. Ja się nie obrażam. Gniew - jak słusznie zauważył Jerzy Waszyngton - zawsze ma swoją przyczynę. Najczęściej fałszywą.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2006/2

Andriej Konczalowski (ur. 20 sierpnia 1937 r.) - jeden z najwybitniejszych współczesnych filmowców. Scenarzysta, reżyser teatralny i operowy. Pochodzi ze starego szlacheckiego rodu. Po debiutanckiej *Historii Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła* oskarżony o współpracę z CIA przez szefa KGB. Wyrastająca z ducha Tolstoja monumentalna *Syberiada* o losach trzech pokoleń mieszkańców wioski Jelań została wyróżniona Nagrodą Specjalną Jury w Cannes. Przenosił na ekran m.in. prozę Turgieniewa (*Szlacheckie gniazdo*) i Czechowa (*Wujaszek Wania*). Jego najbardziej znany amerykański film *Uciekający pociąg* otrzymał 3 nominacje do Oscara. Autor między innymi *Romaney o zakochanych*, *Kochanków Marii*, *Kurki Riaby*, *Domu wariatów*.

ROMAN POLAŃSKI



Roman Polański jako artysta osiągnął wszystko: światową sławę, Oscary, uwielbienie milionów fanów. Jego obrosłe legendą i skandalami życie fascynuje nieustannie, a po niedoszłej ekstradycji do Stanów Zjednoczonych, gdy osiemdziesięcioletni autor *Pianisty* dochował się dwójki dzieci i od ponad dwudziestu lat żyje przykładowie z jedną kobietą, może nawet bardziej niż kiedykolwiek.

Napisano o nim ponad trzydzieści biograficznych książek, tłumaczonych na wiele języków, w których, zdaniem reżysera, nie znajdziemy słowa prawdy (żadna nie została autoryzowana przez Polańskiego). Nakręcono dziesiątki dokumentów, z czego zaledwie dwa, powstałe już po zatrzymaniu na lotnisku w Zurychu w trakcie wielomiesięcznego pobytu z elektroniczną obrozą w Gstaad, autorstwa Mariny Zenovich wydają się w miarę wiarygodne, bo opisują złożone okoliczności uwięzienia reżysera na tyle bezstronnie, na ile się tylko da, z uwzględnieniem wielu sprzecznych punktów widzenia.

Twórca *Dziecka Rosemary*, *Lokatora*, *Chinatown* w dziwny sposób przyciągał do siebie demony. Wielu jego przyjaciół, jak Marek Hłasko czy Krzysztof Komeda, zginęło pechowo. Poznane aktorki także umierały młodo: Sharon Tate zabita w willi w Bel Air, Françoise Dorléac spłonęła żywcem w samochodzie, który uległ wypadkowi. W Hollywood i w Paryżu, wszędzie, gdzie reżyser pracował i mieszkał, towarzyszył mu strach, chwilami irracjonalny, najczęściej jednak bardzo konkretny: przed wspomnieniami o zagładzie krakowskiego getta, przed zemstą bandy Mansona, przed niesprawiedliwym wyrokiem

sądowym za seksualne molestowanie nieletniej.

Wątek nieufności, fatalizmu, ludzkich pomówień i oskarżeń oraz wpływu, jaki one wywierały na postawę artystyczną Polańskiego, pojawia się prawie zawsze, gdy o nim myślimy. Motyw ucieczki przed wrogością i zawziętością losu, osaczenia, niezrozumienia oraz walki o zachowanie tożsamości, zacierania granic między bolesną rzeczywistością a mieszaniną urojeń, również lęków i subiektywnych stanów emocjonalnych jego bohaterów. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, gdy Polański odnosił największe sukcesy za oceanem, uważano go za cudowne dziecko, wielką nadzieję amerykańskiego kina rozrywkowego. Natomiast w Europie, która go odkryła dużo wcześniej, widziano w nim przede wszystkim autora, który - jak każdy „artysta przeklęty” - stale dokonuje konfrontacji sztuki z własną biografią.

Sam Polański nigdy nie ukrywał, że uważa się za „człowieka spektaklu”. Dla widowiska był gotów poświęcić wiele. Mistyfikował sztukę na równi z własnym życiem. W autobiografii, przewrotnie zatytułowanej *Roman by Polanski* (po francusku *roman* znaczy powieść), trudno oddzielić to, co jest grą jego wyobraźni, od prawdy. Nawet opis dzieciństwa spędzonego w krakowskim getcie, choć przerażający, nie przypomina w niczym dokumentów tamtych czasów. Dystans, ironia, sarkazm, kpina z samego siebie, choćby w najtragiczniejszych momentach życia, nigdy go nie opuszczały. Nieliczni mieli pretensje do Polańskiego, że nie pozostaje do końca szczery, a przynajmniej tak poważny, jak chce tego jego publiczność. Innym to nie przeszkadzało. *Roman* zaczyna się wyznaniem: „Jak daleko sięgam pamięcią, granica między fantazją a rzeczywistością była u mnie beznadziejnie zamazana”. Ile w tym świadomej kreacji, a ile zwyczajnego lęku przed odsłanianiem swojej prywatności przed obcymi, wie tylko on sam.

Biografia Polańskiego obfituje w wielkie kontrasty. Urodził się w Paryżu. Wojnę spędził w krakowskim getcie i ukrywając się na wsi. Ciężko nad nim fatum objawiające się makabrycznymi powtórzeniami, trudnymi do zrozumienia paradoksami losu. Na przykład jego matka szła do komory gazowej w Auschwitz w ciąży, w takim samym stanie wiele lat później została zamordowana jego żona Sharon Tate. Jego ojciec, z którym czuł się blisko związany w przeciwieństwie do matki, przeżył, wrócił z obozu koncentracyjnego. Nie zamieszkał jednak z synem po wojnie. Co musiał czuć zraniony uczuciowo dwunastoletek pozostawiony samemu sobie? Takich zagadek wymagających głębszego pochylenia, wnikliwszego potraktowania w biografii Polańskiego jest oczywiście więcej. Chociażby okoliczności zgwałcenia trzynastoletniej Samantha Geimer, przyczyny ucieczki Polańskiego z Ameryki, rozliczne skandale obyczajowe czy szeroko komentowane w prasie romanse.

Amerykanie uznali zbrodnię w Bel Air za symboliczny koniec złotej ery kontestacji. Dziesięć lat później Polański został aresztowany pod zarzutem gwałtu na trzynastolatce. Incydent wydarzył się w willi Jacka Nicholsona, gdzie znaleziono również narkotyki. Polański został poddany upokarzającym badaniom psychiatrycznym. Groził mu surowy wyrok definitywnie przekreślający jego amerykańską karierę. Przez czterdzieści dwa dni przebywał w więzieniu. W czasie procesu urządzono przegląd jego twórczości. Oskarżyciel Roger Gunson oglądał filmy, śledząc w nich odbicie psychiki reżysera. Jest niemal pewne, że gdyby Polański przyznał się do zarzucanych mu przestępstw, prokurator wykorzystałby jego filmy jako dowód potwierdzający istnienie patologicznych skłonności w jego psychice.

Polański uciekł do Europy w trakcie toczącego się przeciwko niemu postępowania. Sprawa odżyła między innymi po zawartej ugodzie i oświadczeniu zgwałconej kobiety, że nie widzi już żadnych przeszkód, by Polański mógł wreszcie powrócić do Stanów (otrzymała od reżysera pół miliona dolarów zadośćuczynienia). Dla tych wszystkich, którzy dobrze pamiętają jego upodobania do perwersji, do podejrzanych znajomości (na przykład z Antonem LaVeyem, założycielem sekty Kościół Szatana), do prowokacji i igrania z losem, obecny ustabilizowany tryb życia Polańskiego - wiernego męża i czulego ojca dwojga dzieci - musi stanowić nie lada zagadkę.

W gomułkowskiej Polsce artysta obdarzony takim temperamentem i ambicjami jak on nie miał czego szukać. Jego ostentacyjna pogarda dla wszystkiego, co prowincjonalne, była nieustannym przedmiotem ataków i szyderstw zarówno ze strony peerelowskich władz, jak i ówczesnej krytyki. Władysław Gomułka po pokazie *Noża w wodzie* (pierwszego filmu z naszego kraju, który otrzymał nominację do Oscara) oficjalnie potępił reżysera za to, że jest zapatrzony w obce wzory, a jego oderwany od konkretów film bałamuci młodzież. Po *Wstręcie*, pierwszym filmie Polańskiego zrealizowanym za granicą, o chorej na schizofrenię dziewczynie, która popełnia dwie zbrodnie, polscy dziennikarze pisali swego czasu, że to popis dużej klasy cynicznego cwaniactwa.

O tym, jak bardzo obawiano się destrukcyjnego wpływu jego filmów na umysły rodaków, świadczą zapisy cenzury. *Dziecko Rosemary* - horror sataniczny o lęku przed diabłem i jego sługami - pojawiło się na naszych ekranach dopiero szesnaście lat po amerykańskiej premierze. *Nieustraszonych zabójców wampirów* - krwawą bajkę o wampirach - pokazano w polskiej telewizji z dwudziestoletnim opóźnieniem. *A Co?* - erotyczny thriller o naiwnej, lub jak kto woli, wyzwolonej dziewczynie, na której wulgarne eksperymenty seksualne nie robią żadnego wrażenia, określany jako pornograficzna parodia *Alicji w Krainie Czarów* - dopiero niedawno ukazał się na DVD.

Ta sytuacja, zwłaszcza po sukcesie *Chinatown* (11 nominacji do Oscara), mocno kontrastowała z coraz silniejszą pozycją reżysera na Zachodzie. Choć bohaterami jego filmów bywają najczęściej schizofrenicy, gangsterzy i szaleńcy, nikt nie kwestionował, że chodzi w nich o poważną refleksję natury psychologiczno-społecznej, a nawet filozoficznej. Najbardziej zachwycali się kinem Polańskiego Francuzi, którzy najwcześniej dostrzegli w jego filmach dziwny, niepokojący ton i pokrewieństwa stylu nie tylko z Nową Falą, ale i z teatrem absurdu, wykorzystującym sadomasochistyczne relacje między bohaterami do ukazania egzystencjalnej grozy. W ponurym *Lokatorze*, w groteskowej *Matni*, w komediowych *Piratach*, nawet w debiutanckich krótkometrażówkach *Ssaki* czy głośnych *Dwóch ludziach z szafą* udręczenie postaci słabych przez silnych prowadzi do usankcjonowania przemocy, zamienia się niemal w pierwotny rytuał, a rozkosz władania i cierpienie podporządkowania nabierają cech wyraźnie patologicznych, jak w słynnej sztuce Becketta *Czekając na Godota*.

W *Chinatown* i w *Dziecku Rosemary* - kluczowych filmach Polańskiego - okazuje się, że najgłębszą przyczyną udręki bohaterów jest powracająca jak echo pamięć ciemnych wydarzeń z przeszłości oraz niemoc uwolnienia się spod ich destrukcyjnego wpływu. Walcząc o dominację, pożerają się wzajemnie, niszczą, zabijają, a mimo to nie są w stanie zapobiec powtórzeniu się sytuacji, o której tak panicznie chcą zapomnieć. Schizofrenia i obłęd to również konsekwencje pierwotnych lęków, wyobraźni zrodzonej ze strachu przed tym, co się już kiedyś wydarzyło.

Dręczące poczucie winy, przeszłość, która ciąży na sumieniu bohaterów niczym grzech pierworodny - te tematy wracają u Polańskiego bezustannie. Guy Woodhouse w *Dziecku Rosemary* dla ratowania kariery aktorskiej zawarł pakt z diabłem. Detektyw J.J. Gittes w *Chinatown* doprowadził do śmierci drogiej mu kobiety. Romantyczna bohaterka *Tess* ukrywa przed ukochanym, że nie jest dziewicą. Indywidualny los i okrucieństwo świata zawsze się u niego dopełniały. Z Polańskim było tak zawsze. Chyba wszyscy już wiedzą, że ma on dar przyciągania do siebie ciemnych mocy, o których opowiada, antycypując niekiedy nieszczęścia, które na niego potem spadają. Patrząc pod tym kątem na *Autora widmo*, nie sposób i tu nie dostrzec komentarza i wielu analogii do obecnej sytuacji artysty. Wszak jest to opowieść o człowieku sukcesu, byłym premierze Wielkiej Brytanii Adamie Langu (Pierce Brosnan), oskarżonym o grzechy, które wedle jego sumienia zanadto go nie obciążają. Chcąc uniknąć grożącego mu procesu wytoczonego przez Międzynarodowy Trybunał Sprawiedliwości w Hadze, zamyka się w położonej na odludziu willi na wyspie Martha's Vineyard na Wschodnim Wybrzeżu, stając się zwierzyną łowną polujących na niego

dziennikarzy. Na Langu, tak jak na Polańskim, ciężą poważne zarzuty, mimo to obaj walczą o swoje dobre imię, mając potencjalnie nawet spore szanse, by wyjść cało z opresji. W końcu jednak nieubłagany los ich dopada. Stają się marionetkami w rozgrywce dużo potężniejszych od nich sił.

O jakie siły może chodzić w przypadku Polańskiego? Jeszcze przed premierą filmu pojawiły się prasowe spekulacje, jakoby nieprzypadkowo został on zatrzymany właśnie w chwili, gdy amerykańskie władze zażądały od Szwajcarów ujawnienia nazwisk klientów banku UBS, podejrzanych o oszustwa podatkowe w Stanach Zjednoczonych. Zatrzymanie i wydanie Polańskiego mogłoby więc być czymś w rodzaju łapówki w politycznej rozgrywce między amerykańskim wymiarem sprawiedliwości a szwajcarskimi finansistami. Wedle innej nie mniej ciekawej hipotezy na zamknięciu Polańskiego i uniemożliwieniu dokończenia prac nad filmem miało najbardziej zależeć Tony'emu Blairowi, byłemu premierowi Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej, który obawiał się ujawnienia zbyt bolesnej prawdy o nim samym. Nie ulega bowiem wątpliwości, że pod nazwiskiem Lang kryje się w filmie właśnie on.

Polańskiego interesują momenty przemian, odkrywania nowych znaczeń, to, co powoduje, że człowiek nieustannie się odradza i zmienia. W *Nieustraszonych pogromcach wampirów* pogromcy upiorów sami stają się wilkołakami. W *Lokatorze* mężczyzna zamienia się w kobietę. We *Franticu* żona bohatera (Harrison Ford) po nieoczekiwanym zniknięciu „powraca” do niego, ale już jako inna osoba. To migotanie dobrze znanej rzeczywistości, w której tworzy się nagle szczelina, przez którą zaczyna się sączyć „nieznane”, to rozszerzanie się świata do rozmiarów ponadnaturalnych jest stałą cechą jego twórczości.

Polański zdołał stworzyć własny styl, osobisty, przejęty światem, a zarazem dystansujący się od niego, ironiczny. „Wielostronność subiektywnego spojrzenia” nadaje jego utworom szczególną temperaturę. Chłodna narracja w konfrontacji z gorączkowym, a niekiedy histerycznym postępowaniem bohaterów rodzi pozorny konflikt. Pozwala to na obserwację degradacji człowieka na zimno. Polański nigdy nie żywił szczególnej sympatii do swoich bohaterów, niektórzy budzą nawet jego odrazę. A jednak jego filmy są przejmujące. Prowadzą do silnego, emocjonalnego wstrząsu. Weźmy *Matnię* - karykaturę filmu gangsterskiego o bandytach pechowcach, którzy włokąc zepsuty wielki samochód, trafiają w końcu do domu skłóconej pary i ją terroryzują. W tej czarnej komedii reżyser osiągnął to, do czego dążyło kino lat siedemdziesiątych, a może w ogóle ówczesna sztuka. Pokazał kliniczne zło w teatrze marionetek. Bajki opowiadają o zwierzętach jak o ludziach, Polański opowiada o ludziach jako zwierzętach. Nie inaczej jest w *Pianiście*, starszym od *Matni* o czterdzieści

lat. W nagrodzonym Złotą Palmą w Cannes filmie zwraca uwagę powolny „niewidoczny” rytm narracji, stanowiący kontrapunkt do tematu - zagłady warszawskiego getta i cudownego ocalenia Władysława Szpilmana. Zepchnięcie bohatera na drugi plan, uczynienie z niego obserwatora, przymusowego świadka tragedii pół miliona Żydów pozwala przyjrzeć się w szerszej skali nie tylko skomplikowanym polsko-żydowsko-niemieckim relacjom w piekle okupacji, ale także spojrzeć na człowieka jako na dziwny gatunek, który sam siebie unicestwia. W *Pianiście* są źli i dobrzy Niemcy, podli i wspaniali Polacy, okrutni i bohaterscy Żydzi. Innej rzeczywistości nie ma, bo być nie może. W każdej chwili świat jest w stanie eksplodować, wróg może okazać się kimś bliskim, a ofiara może zastąpić kata. Aura skandalu, niezdrowej sensacji wokół samego Polańskiego i jego twórczości prowokowała do rozmaitych, często absurdalnych interpretacji. Z faktu, że w dwóch jego filmach: *Dziecku Rosemary* i *Dziewiątych wrotach* pojawia się nie kto inny, tylko szatan we własnej osobie - wyciągano pochopny wniosek o związkach Polańskiego z satanizmem. O tym właśnie rozmawiałem z nim w hotelu Sheraton w Warszawie. Polański był w szampańskim nastroju, zamówił ciastko czekoladowe z truskawkami i bitą śmietaną, niesłuchanie się dziwiąc, że odmawiam spróbowania. Tymczasem ja z wrażenia, że oto siedzę przed reżyserem legendą ledwo pamiętałem pytania.

Dziś, w dobie rozkwitu kina grozy, widać wyraźnie, że celebrowanie horroru i satanicznych rytuałów w jego filmach to tylko maska skrywająca pytania bardzo zwyczajne: o naturę zła, o genezę neurotycznych lęków, o rolę ofiar w pozbawionym Boga świecie. Diabeł i czarownice symbolizują w kulturze odwieczne, bezosobowe moce, które - jak uważają ludzie - krzywdzą nas i zabijają. Polański umiejętnie się tymi ikonami posługuje. Nie szerzy wiary w Antychrysta, tylko odwołując się do irracjonalnego lęku ludzi przed nieznanym, budzi egzystencjalny niepokój. Tragiczne wypadki życiowe prawdopodobnie „pomogły” nadać jego dziełu formę skrajną, w której groteska miesza się z prawdziwą motywacją psychologiczną, a fantazja zostaje wyrażona środkami realistycznymi.

W ostatnio realizowanych filmach zmienia się punkt widzenia reżysera. Dominująca staje się w nich potrzeba wyrwania z zamkniętego kręgu, ominięcia pułapki zastawionej przez fatum, poprzez swoisty akt samooczyszczenia. O ile wcześniej protagoniści Polańskiego posuwali się nawet do zbrodni, aby zatuszować niewygodną przeszłość, tak teraz coraz częściej sami przywołują ją we wspomnieniu, żeby się od niej uwolnić.

Sztuka chilijskiego dramaturga Ariela Dorfmana, na której oparto scenariusz *Śmierci i dziewczyny*, mówi o odkupieniu. Przede wszystkim w perspektywie politycznej. Spotkanie działaczki opozycji z jej dawnym prześladowcą kończy się „ułaskawieniem kata”. Zamiast,

jak się spodziewano, gry niekontrolowanej przemocy i słabości Polański głównym tematem filmu uczynił proces przełamywania strachu i rozpaczy. Podobną ewolucję można zaobserwować w *Gorzkich godach*. Drwiąc w zajadły sposób z rutyny małżeńskiego pożycia, reżyser pokazuje jednocześnie siłę przyciągania związku opartego na poskromieniu erotycznych popędów. Natomiast *Pianista* to film o pojednaniu.

Na każdy nokautujący cios, jaki Roman Polański otrzymuje od losu, zawsze odpowiada, stając za kamerą. Zatrzymanie na lotnisku w Zurychu i wielomiesięczny pobyt z elektroniczną obrozą w Gstaad Polański odreagował ekranizacją popularnej sztuki Yasminy Rezy *Bóg mordy*, której nadał lżejszy, bardziej ironiczny tytuł *Rzeź*. Już sam jej wybór budzi zaskoczenie. Komedya pozbawiona ulubionych wątków reżysera (zaburzenia psychiczne, satanizm, osaczenie, wyobcowanie, gwałt, zbrodnia) cieszyła się wprawdzie dużym powodzeniem, lecz przypomina trywialną, mieszczańską farsę o dwóch dobrze sytuowanych małżeństwach w średnim wieku, które spotykają się w sprawie bójkki jedenastoletnich synów. Rodzice starają się konflikt załagodzić, doprowadzić do jakiejś ugody, lecz z czasem wychodzą na jaw ich osobiste problemy i napięcia.

Tematem filmu jest gra pozorów. Wychodząc od bardzo przyziemnych spraw, małymi kroczkami dochodzi się w nim do analizy drzemiącej w ludzkiej naturze skłonności do przemocy, której żadne cywilizacyjno-kulturowe normy wychowawcze nie są w stanie skutecznie zneutralizować ani wykorzenić. Pod przykrywką coraz mniej uprzejmej wymiany zdań toczy się podskórny, filozoficzny dyskurs o to, jak w zatroskanym, zwalczającym agresję i terror świecie nasila się nietolerancja, którą chce się zwalczać. Główni adwersarze: pisarka (Jodie Foster) i prawnik (Christoph Waltz) reprezentują dwie skrajnie odmienne postawy. Ona, protestująca przeciwko masowym zbrodniom w Erytrei i Etiopii, staje po stronie nieugiętego fundamentalizmu. On, apodyktyczny relatywista, święcie wierzący, że nie obowiązują żadne moralne wartości poza grą i dbałością o własny interes, jawi się jako cyniczny przedstawiciel bogatego, liberalnego kapitalizmu spod znaku Bernarda Madoffa.

Kpinę z obłudy uroczych bohaterów można uznać za słodką zemstę Polańskiego na amerykańskich „sprawiedliwych”, którzy wydając na niego wyroki, uważają się za bardziej purytańskich i moralnych od reszty. Zręcznie balansująca na granicy teatralnego i kinowego pastiszu *Rzeź* to - poza aktorskim popisem - prztyczek pod ich adresem oraz tych wszystkich, którzy reżysera osądzali, ścigali, wsadzali do aresztu, potępiali w czambuł, sami mając wiele za uszami.

W książce *Jak umierają nieśmiertelni* Krzysztof Kąkolewski jako pierwszy zauważył, że śmierć Sharon Tate była jakby odtworzeniem jej ekranowej śmierci w filmie *Dolina lalek*.

Reżyser o nazwisku Polański zaś od początku przywoływał do swoich filmów złe moce, nieświadom, że już jutro los sprzyśnięcie się przeciw niemu. Polański wygrał canneński festiwal *Pianistą* - filmem o Holocauście, o koszmarze własnego dzieciństwa, o przeszłości, przed którą on - i tak wielu jego bohaterów - szaleńczo uciekał. Jakie demony zaczniesz przywoływać teraz?

Materialista

Czy diabeł może być zbawiony?

Janusz Wróblewski: *Każdy ma podobno takiego diabła, na jakiego zasłużył. Na jakiego diabła zasłużył Pan?*

Roman Polański: Ja w diabła nie wierzę.

Skoro Pan nie wierzy, to dlaczego robi o nim filmy?

A wierzy pan w wampiry? Zgadza się pan, że robię o nich filmy? To nie powinno pana dziwić, że zajmuję się również diabłem. To są po prostu dobre tematy dla kina. Tłumaczyć, dlaczego tak jest, nie przystoi na łamach inteligentnej książki.

Oprócz diabła, co Pana jeszcze fascynuje?

Moja kilkunastoletnia córka, którą kiedyś zabierałem do lunaparku, za każdym razem chciała najpierw zobaczyć pociąg duchów. Dlaczego lubi się bać? Dlaczego dzieciom najbardziej podobają się okrutne bajki? Odsyłam pana do Bettelheima.

W Dziewiątych wrotach sporo się mówi o Szatanie. Wyrzucił Pan wszystkie zbędne odniesienia do Trzech muszkieterów, które stanowią istotną część zekranizowanej powieści Klub Dumas Péreza-Revertego, a skupił się na tym właśnie wątku, dlaczego?

Dla pana było to istotne, dla mnie nie bardzo. Prawda jest taka, że musiałem z czegoś zrezygnować. Ze względu na długość filmu ograniczyłem się do jednego tylko tematu. Film wymaga znacznie bardziej rygorystycznej dramaturgii niż powieść, w której może się pojawić wiele dygresji i dwa tysiące postaci. W filmie zbyt duża liczba wątków byłaby nie do zniesienia.

Wątek Dumasowski stwarza w powieści ironiczny dystans. Jest krzywym zwierciadłem, w którym odbija się los głównego bohatera Corso - współczesnego D'Artagnana. Pan wybrał tonację serio.

Tak się tylko panu wydaje. W oczach innych *Dziewiąte wrota* zawierają dużo humoru i ironii. Pérez-Reverte po obejrzeniu filmu był zadowolony. Stwierdził, że oddałem ducha powieści i że jest to najlepsza ekranizacja jego prozy. Pozostałe adaptacje, między innymi *Fechtmistrza Pedra Olei* i *Terytorium Komanczów* Gerarda Herrero, uznał za nieudane.

Motywy postępowania bohaterów Klubu Dumas są literackie. Oni zabijają i intrygują z miłości do księżek. W Dziewiątych wrotach zabija się i intryguje z miłości do Szatana. Co jest takiego pociągającego w zlu?

Szatan czy też diabeł jest wymysłem mitologii, w naszym przypadku chrześcijańskiej. W przeciwieństwie do aniołów, które są również fikcyjnymi postaciami mitologicznymi, jest od nich ciekawszy, bardziej intrygujący. Anioły są nudne. Zna pan dowcipy o duchach, które nudzą się w raju i bawią znakomicie w piekle. *Dziewiąte wrota* są tylko bajką. W takiej konwencji zostały opowiedziane. Poważnego filmu o diable, ani poważnego filmu o wampirach, nigdy bym nie zrobił. No bo jak?

Nakręcił Pan taki film trzydzieści lat temu.

Owszem, *Dziecko Rosemary* jest na serio. Zostawiłem w nim jednak możliwość innej interpretacji. Nigdy nie widzimy dziecka bohaterki. Poznajemy tylko jej senne koszmary, które mogą świadczyć o tym, że Rosemary jest schizofreniczką. Choć krzyczy, że diabeł jej się nie przyśnił, że zdarzyło się to naprawdę, nie wiemy do końca, co jest rzeczywistością, a co grą jej wyobraźni.

Finalowe otwarcie dziewiątych wrót przez Johnny'ego Deppa znaczy to samo, co przytulenie do piersi antychrysta przez Rosemary?

Nie wiem. Nie miałem takiego skojarzenia. Skoro jednak pan tak mówi, to może coś w tym jest. Wie pan, ja nie lubię tłumaczyć swoich filmów. Robię filmy. Ludzie je oglądają. Albo im się podobają, albo nie.

W Nieustraszonych pogromcach wampirów zabójcy upiórów sami stawali się wilkołakami, Trelkovsky w Lokatorze zamieniał się w kobietę. A jaką przemianę przechodzi Corso w Dziewiątych wrotach?

Skrajny materialista, który gardzi metafizyką, zaczyna interesować się światem duchów. Odkrywa w końcu, że jest coś ponadrealnego. Ciekawość popycha go do spotkania z

diabłem. Corso zdaje sobie sprawę, że za tego rodzaju wybór się płaci. Nie trzeba tłumaczyć dalej. W naszej kulturze faustowskie korzenie mitu rozpoznają każdy.

Dręczące poczucie winy to magnes, który przyciąga fatum do Pańskich bohaterów. Corso nie ma nic na sumieniu. A mimo to wpada w pułapkę. Dlaczego?

Bo taką ma wolę. Gna go nie to, co jest jego wadą. Tylko ciekawość. A jak wiadomo, ciekawość jest pierwszym krokiem do piekła.

Taki morał płynie z tej bajki?

Tradycyjnie morał prowadzi do afirmacji dobra. Ale przecież nie muszę wpisywać się w tę konwencję, prawda? Myśli pan, że po obejrzeniu filmu ludzie zaczną wierzyć w diabła? Jestem przekonany, że nie. *Dziewiąte wrota* to film rozrywkowy. Głębszej, filozoficznej treści w nim nie ma. Wcześniej wyreżyserowałem *Śmierć i dziewczynę*, dramat o znacznie poważniejszym ładunku myślowym. Nie sposób ciągle pracować na najwyższych obrotach. Jeśli mam coś do powiedzenia, to mówię. Jeżeli nie, sięgam po coś lżejszego, co przyniesie moim widzom chwilę odprężenia.

W powieści Péreza-Revertego jeden z bohaterów mówi: „Diabeł jest cierpieniem Boga”. Jak Pan interpretuje tę myśl?

Pérez-Reverte ma wiele błyskotliwych spostrzeżeń. Mogę panu dać jego numer telefonu. On jest dziennikarzem i chętnie panu wszystko wyjaśni.

Ja nie pytam, co autor miał na myśli, tylko co Roman Polański sobie pomyślał, czytając takie zdanie.

Myślałem, że może powstać dobry film. Nie analizuję, jak pan. To mnie nie interesuje. Więcej, to mnie nudzi. Jestem reżyserem. Pasjonuje mnie praca z aktorami. Wszystko inne ma drugorzędne znaczenie. Idąc na plan, marzę, żeby nakręcić taką scenę, którą jako widz chciałbym obejrzeć w kinie. Natomiast pytania, które pan zadaje, zmuszają mnie do analizowania tekstu. A mnie tak szczegółowa analiza nie była i nie jest do niczego potrzebna.

Na jakiej podstawie decyduje Pan, że tekst, który Pan czyta, nadaje się do sfilmowania?

Czy zastanawia się pan, dlaczego, na widok pięknej kobiety, rodzi się w panu pragnienie, żeby się z nią przespać? Analizuje pan ten stan? Obchodzi pana, że stracił pan

głowę z powodu koloru jej włosów albo długości nóg? W restauracji też człowiek wybiera to, na co ma akurat ochotę. I nie pyta, dlaczego zamówił mięso albo danie jarskie. Nie warto. Czytam książkę albo wzmiankę w gazecie i czuję, że chciałbym się do tego zabrać, że chciałbym na ten temat napisać scenariusz, albo nie. Pan się może z tym nie zgadzać.

Co Panu podpowiada intuicja, kiedy słyszy Pan takie zdanie: „Bóg i diabeł mogli być tą samą osobą, a każdy interpretował ich na swój sposób”.

Byłbym dumny, gdybym sam to wymyślił. Ale nie wymyśliłem, co więcej, nie umieściłem tego aforyzmu Péreza-Revertego w moim filmie. Jestem materialistą. W najlepszym razie mógłby mnie pan nazwać agnostykiem. Religie, w tym i żydowską, uważam za swoiste ideologie. Jak pan spojrzy z dystansem na totalitaryzmy: faszyzm i komunizm, zauważy pan, że przybierają one kształt religijnego fanatyzmu. Są rozwinięciem judeochrześcijańskich rytuałów. Walka Boga i Szatana stanowi trwały element tych mitologii. W niektórych religiach Wschodu oba te bieguny: boski i diabelski są wieczne i równoprawne. Moim zdaniem w naturze ludzkiej istnieje coś takiego jak dobro i zło. Można to nazwać altruizmem i egoizmem. Siły te, na podobieństwo sił mitologicznych, zmagają się ze sobą. Zwycięża jak na razie dobro. W przeciwnym wypadku nie byłoby już naszego gatunku na Ziemi.

Dobro i zło podlega ludzkiej woli?

Nie bardzo. Jeśli odrzucimy myślenie mitologiczne, okaże się, że człowiek, podobnie jak inne zwierzęta, zajmuje się ciągłą walką o proteiny. Zdobywając pożywienie, zapewnia trwanie gatunku. W perspektywie globalnej tylko to się liczy. Jak pan choruje na grypę, też pan walczy. Tyle że z wirusami, dla których proteinami są komórki pańskiego ciała.

A rozum, dusza, zdolność przeżywania uczuć wyższych, które zapewniają człowiekowi inną nieco pozycję w świecie zwierząt?

Im więcej komórek ma organizm, tym bardziej jest skomplikowany. My jesteśmy organizmami dość skomplikowanymi. Jednak motywy naszego postępowania są proste. Chodzi o zachowanie i rozwój gatunku. I o nic więcej. Takie są fakty.

Holocaust i inne zbrodnie, z którymi zetknął się Pan w swoim życiu, też Pan postrzega w tych kategoriach?

To co innego. Przejawy zła w skali indywidualnej trudno generalizować. Może

dlatego, że ludzka pomysłowość w zadawaniu cierpienia innym jest niewyczerpana.

Kilka lat temu sięgnął Pan po sztukę Ariela Dorfmana Śmierć i dziewczyna, mówiącą o konieczności rozliczenia zbrodniarzy prawicowego reżimu w Chile. Jednym z wniosków płynących z tego filmu jest przekonanie, że ludzie mogą mieć wpływ na powstrzymanie zła.

Polityka mnie nie interesuje. Dlatego świadomie pozbawiłem tekst południowoamerykańskiego kontekstu. Ani w scenerii, ani w dialogach nie pojawiają się aluzje do Chile. Ci, którzy znają historię tamtej części świata, i tak wiedzą, jakiej rzeczywistości sztuka dotyczy. Zależało mi na uogólnieniu. Chciałem, aby publiczność na przykład Europy Wschodniej również odnalazła w filmie coś dla siebie. Choćby to właśnie, że dyktatorzy i kaci muszą być osądzeni.

Był Pan zwolennikiem postawienia przed sądem Pinocheta?

Oczywiście. Nie chodzi mi konkretnie o postać generała. Liczy się globalna filozofia. Co z takiego procesu ma wynikać dla świata oraz dla innych dyktatorów. Z tej perspektywy sprawa jest prosta: winowajca musi ponieść karę. Trzeba o tym pamiętać, zwłaszcza w momencie, kiedy przyjdzie nam ochota zabijać.

Pérez-Reverte uważa, że wszystkie książki są wzajemnie połączone, że nie istnieje książka niezależna od innych. Czy podobnie jest z kinem?

Chyba tak. Może z wyjątkiem filmów pornograficznych. (śmiej)

Czy powrót do surowości, zaproponowany przez duńskich reżyserów w manifestie Dogma, jest dobrym pomysłem na współczesne kino?

Jaka to surowość? Na czym ona polega? Na tym, że się kamera trzęsie? Moim zdaniem świadczy ona o artystycznej frustracji i o niemocy zrobienia porządnego filmu. Co proponują von Trier i jego koledzy? Żeby unikać efektów i technologii kina amerykańskiego. Ale w zamian oferują swoje efekty: chropowaty dźwięk, naturalne światło, kamerę z ręki. To taka sama konwencja jak wybór czarno-białych zdjęć. Kolejny trik. Dlaczego zapis wideo ma być bardziej interesujący? Dlatego, że źle widać? Z punktu widzenia opowiadanej historii liczy się „przekaz”, nie stylizacja. Reżyser musi mieć coś ciekawego do powiedzenia i dobrze, jeśli w trakcie artykułowania nie jąka się.

Kto dziś się nie jąka w kinie?

Masa filmowców. Widział pan *Prostą historię* Lyncha? Oto film wymierzony przeciwko Hollywoodowi. Nie czuć w nim jednak frustracji. Ani nienawiści. Niech pan zobaczy *Buena Vista Social Club* Wendersa. Wspaniały film niepodporządkowany żadnym dogmatycznym założeniom. Wyobraża pan sobie, żeby Lynch i Wenders podpisali teraz jakieś manifesty, żeby wręczali sobie nawzajem dyplomy? To by świadczyło o ich zdziecinnieniu.

W powieści Péreza-Revertego księga, której poszukują bohaterowie, ma im gwarantować nieśmiertelność. Wierzy Pan, że istnieją dzieła sztuki, które są groźne dla umysłu człowieka?

Są książki groźne dla tyranów, ale nie ma takich, które stanowią zagrożenie dla całego społeczeństwa. Jeśli dzieło sztuki zawiera element „wrogi” reżimowi, wtedy staje się owocem zakazanym. Dlatego władza je pali, wpisuje na czarną listę, zabrania czytać. W systemie demokratycznym jest miejsce nawet na *Mein Kampf*. Jej autor był motywowany przez zło. Ludzie, którzy w nią uwierzyli, również. Moim zdaniem powinno się tę książkę wznawiać, by odświeżać ludzką pamięć. Mój ojciec powiedział do mnie zaraz po wojnie: „Ja z pewnością tego nie dożyję, ale ty zobaczysz. Za pięćdziesiąt lat wszystko się zacznie od nowa”. Właśnie mija pięćdziesiąt lat od tamtej chwili i zdarzają się rzeczy, które nie powinny mieć nigdy miejsca. Pamięć ludzka jest krótka.

Dlatego wrócił Pan do wojennych wspomnień Władysława Szpilmana?

Od dawna chciałem zrobić film o Holocauście. Odsuwałem jednak tę decyzję, bo nie byłem gotów. Nie miałem siły, żeby napisać o tym scenariusz. Brakowało mi też konkretnego materiału literackiego. Kiedy przeczytałem *Pianistę*, doszedłem do wniosku, że takiej książki właśnie szukałem. Znalazłem w niej to, co sam przeżyłem w krakowskim getcie. Z drugiej strony wspomnienia Szpilmana dotyczą Warszawy. Więc miałem do nich niezbędny dystans. W życiu wraca się do pewnych spraw w ściśle określonym momencie. Nie da się nic przyspieszyć. O tym każdy wie. Teraz, kiedy mam rodzinę, dzieci, o czasie spędzonym w getcie myślę inaczej.

Co to znaczy?

Okupacyjne wspomnienia, których się po wojnie szybko pozbyłem, wracają w kontekście mojego stosunku do rodziny. Uświadomiłem sobie, co moi rodzice musieli wtedy czuć. Wcześniej nie byłem nawet w stanie tego sobie wyobrazić. Wiedziałem tylko, jak

ciężkim przeżyciem dla kilkuletniego dziecka jest rozłąka. Teraz wiem więcej o cierpieniach moich rodziców.

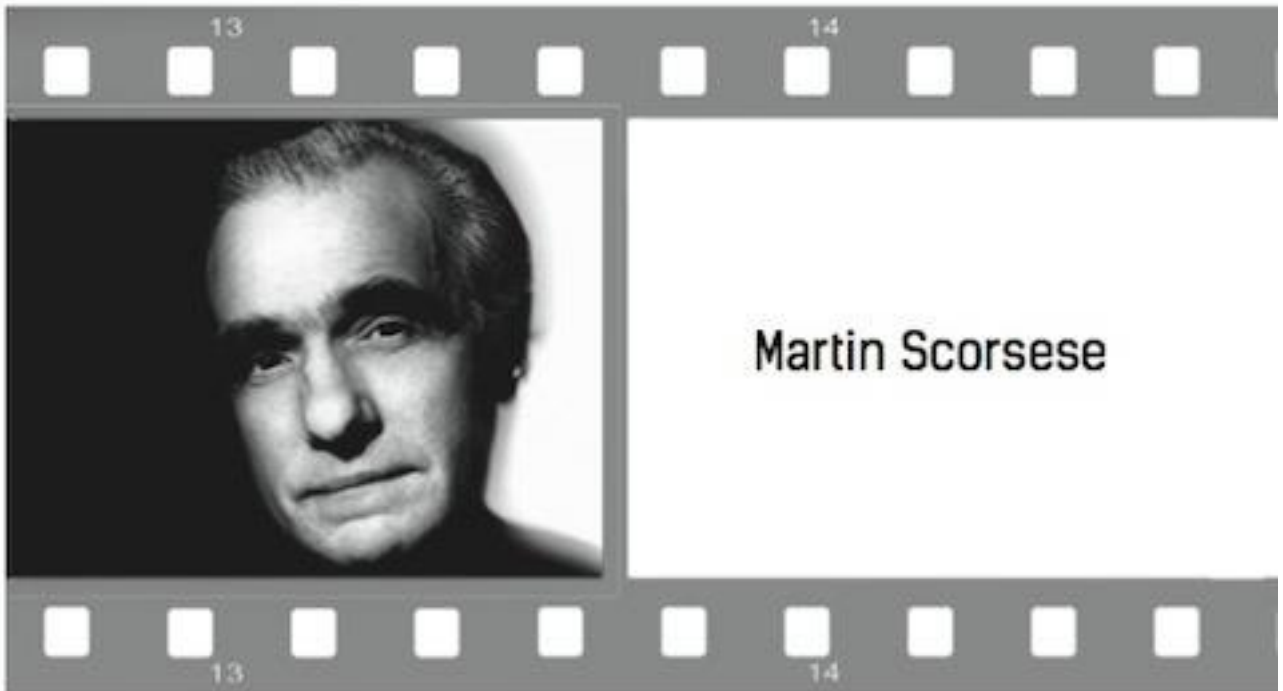
Nie żałuje Pan, że tak późno założył rodzinę?

Wcześniej myślałem o karierze. Dla niej poświęciłem wszystko. Uważałem, że błędem jest zakładanie rodziny, jeśli człowiek próbuje znaleźć dopiero swoje miejsce w świecie. Moi przyjaciele, którzy w młodym wieku wychowywali dzieci, teraz mają nowe rodziny. Każdy z nich przyznaje, że nie rozumie, jak mógł przejść obok takiego wydarzenia, jakim jest wychowanie dziecka. I że bardzo doceniają ten proces w wieku dojrzałym.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2000/6

Roman Polański (ur. 18 sierpnia 1933 r.) - reżyser, aktor, scenarzysta. Okupację spędził w krakowskim getcie i na wsi. Jego etiuda studencka *Dwaj ludzie z szafą* przyniosła mu rozgłos, a debiut fabularny *Nóż w wodzie* międzynarodową sławę i nominację do Oscara. Na początku lat sześćdziesiątych wyemigrował z Polski. Wiele jego filmów uznaje się za punkty zwrotne w historii kina, między innymi *Matnię*, *Dziecko Rosemary*, *Chinatown*, *Frantic*, *Pianistę*, za którego otrzymał Złotą Palmę w Cannes.

MARTIN SCORSESE



Klasykowi i wirtuozowi filmowej reżyserii bardzo długo odmawiano Oscara w kategorii, w której uznaje się go za mistrza. Nie otrzymał go za *Wściekłego byka*, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, *Chłopców z ferajny*, *Wiek niewinności*, *Gangi Nowego Jorku*. Scorsese dostał Oscara za reżyserię dopiero w 2006 roku za *Infiltrację*, dzieło reżysersko poprowadzone wyśmieniem, ale... Trudno nie pamiętać, że to remake znanego również z polskich ekranów gangsterskiego dramatu *Infernal Affairs* - jednego z najlepszych hongkońskich filmów sensacyjnych minionej dekady. Ci, którzy go widzieli, nie będą mogli uwolnić się od wrażenia, że Scorsese wiele dobrego od siebie nie dołożył, nawet przeciwnie, mimo artystycznej staranności, morderczy pojedynek dwóch szpiegów: policjanta na usługach mafii i policyjnej wtyki w szeregach mafii jakby traci na atrakcyjności. Chociaż Scorsese wrócił w *Infiltracji* do kina realistycznego i poważnie zredukował liczbę szmirowatych hollywoodzkich efektów, mających podnosić komercyjne walory, nie da się niestety ukryć, że wiele scen wygląda na powtórkę tego, czym reżyser niegdyś już zadziwiał. Anielski Leonardo DiCaprio w roli bostońskiego stróża prawa udającego przestępcę jest wielki, lecz jego wizyty u pani psychoanalitik, które mają go wyleczyć z wyrzutów sumienia, nie wyglądają całkiem poważnie. Jack Nicholson w roli demonicznego szefa gangu również daje z siebie wszystko, niemniej jego operetkowe miny i gesty, których nie potrafił wyeliminować, czynią z granej przez niego postaci bardziej błazna niż groźnego mafiosa.

Film zaskakuje mnogością punktów zwrotnych, ale i tym, że przedstawia autentyczną historię niejakiego Whiteya Bulgera, gangstera z południowego Bostonu - numeru 2 na liście najbardziej poszukiwanych bandytów przez Stany Zjednoczone (groźniejszy był tylko Osama bin Laden). Przez długie lata Bulger pełnił funkcję szefa irlandzkiej mafii i informatora FBI, co gwarantowało mu bezkarność. Handlował głównie narkotykami, uchodząc jednocześnie za wzór cnotliwego obywatela brzydzącego się najdrobniejszymi przestępstwami. Bez skrupułów mordował nie tylko swoje kochanki, ale i szkodzących mu biznesmenów oraz kumpli z mafii. Skoro zatem większość faktów została zaczerpnięta z rzeczywistości, a postaci, łącznie z gangsterem granym przez Jacka Nicholsona, mają swoje pierwowzory w realnym życiu, czy aby nie należałoby osłabić zarzutu mechanicznej przeróbki *Infernal Affairs*?

Wszyscy wiedzą, że Scorsese rozważał w młodości możliwość zostania katolickim księdzem. Pewnie dlatego tworzy filmy na podobieństwo kazań. Każdy opatrzony jest stosownym mottem na ogół z Nowego Testamentu. Fabuła, obojętnie, czego by dotyczyła, stanowi rozwinięcie głównej myśli. Finał zaś przynosi zaskakujący morał, który zazwyczaj przeczy cytowanej mądrości, ma za to dowodzić irracjonalności ludzkiego losu.

Scorsese dąży do uchwycenia na ekranie takiej sytuacji egzystencjalnej, w której działanie oparte na logicznych przesłankach wymyka się człowiekowi z rąk. Klęskę Tralisa w *Taksówkarzu*, niepowodzenia króla hazardu w *Kasynie* czy pięściarza La Motta we *Wściekłym byku* można odczytać jako współczesne warianty losu Edypa. Z tą wszakże różnicą, że zamiast końcowego katharsis pojawia się szaleństwo przekreślające zdolność jasnego rozumienia. Stan umysłu Tralisa obrazuje gest palców przystawionych do skroni. To teatralne samobójstwo nie oznacza bynajmniej przyznania się do błędu, tylko rozpaczliwą bezradność i objawy paranoi, w której odbija się piekło świata. Kiedy La Motta wygłasza przed lustrem szekspirowski monolog przeplatany błyskami własnych myśli, w których obciąża brata za swój upadek, pogrąża tym siebie. Manifestuje tylko i wyłącznie swoją ślepotę. Odautorski komentarz Scorsesego jest ironiczny. Fragment z Ewangelii świętego Jana o cudownym wyleczeniu ociemniałego tworzy kontrapunkt, jest drwiną i potwierdzeniem istnienia muru oddzielającego fałszywe wyobrażenie bohatera o sobie, od tego, kim jest naprawdę, czyli od sfery wartości i sensu.

W *Infiltracji* z kolei chodzi o płynność i nieuchwytność granicy pomiędzy z pozoru tylko odległymi światami zbrodniarzy i tych, którzy ich ścigają. Rzecz w tym, że Scorsese robił już na ten temat lepsze widowiska. Ot choćby zrealizowany w stylu reportażu sądowego dramat gangsterski *Chłopcy z ferajny* - jeden z najciekawszych filmów pokazujących

amerykańską mafię z perspektywy nawet nie jej szeregowych członków, tylko wiecznych do niej aspirantów. Niektórzy cenią ten film wyżej od legendarnego *Ojca chrzestnego*, opisującego bardziej mit niż odarte z aury romantyzmu przestępcze doły. Scenariusz filmu Scorsesego powstał w oparciu o zeznania Henry'ego Hilla, skruszonego gangstera, który w zamian za objęcie rządowym programem ochrony świadków zdradził dawnych kompanów, ale nigdy nie przestał marzyć o tym, by znów do nich powrócić. *Chłopcy z ferajny* rozpoczynają się słynnym wyznaniem bohatera: „Od kiedy pamiętam, zawsze chciałem być gangsterem. Zostać gangsterem to więcej niż być prezydentem Stanów Zjednoczonych”. Kończą zaś jego nieszczerym przyznaniem się do winy i wyczuwalną w każdym słowie tęsknotą do poprzedniego życia.

To wielki film znów zmuszający do rozpatrywania sensacyjnej fabuły w kategoriach biblijnej przypowieści. O Judaszu, który nie chce się nawrócić. Człowiek nie kontroluje swoich emocji ani ambicji i pragnień, zdaje się mówić Scorsese. Nieważne, czy to okoliczności pozbawiają go zdolności trzeźwego osądu, ani czy on sam wyzwala w sobie szaleństwo. Upór, chciwość, wybujałe ego kierują go nieuchronnie na drogę powtarzania bez przerwy wciąż tych samych błędów.

Skalę i rozpiętość zainteresowań artystycznych Scorsesego określiło jego dzieciństwo spędzone w nowojorskiej, ubogiej dzielnicy włoskich imigrantów. Nie w domu, gdzie leżał miesiącami chory na astmę, tylko na ulicy, gdzie o władzę nad duszami młodych ludzi walczyli bezwzględni mordercy i ksiądz. Scorsese wspomina o tym przy każdej niemal okazji, najwięcej w autobiografii *Pasja i bluźnierstwo* oraz w rozmowach z Richardem Schickelem. W wywiadzie, którego mi udzielił podczas jedynej jak dotąd wizyty w Polsce (zaprosiło go Stowarzyszenie Filmowców Polskich), naturalnie ten wątek także powraca.

Kino Martina Scorsesego bardzo się zmienia. Między *Ulicami nędzy* a *Hugo i jego wynalazkiem* otwiera się przepaść. Trudno znaleźć punkty styeczne. A jednak na swój sposób wszystkie dzieła reżysera są do siebie podobne. Łączy je miłość do kina. Dbłość o precyzję obrazowania, podobny typ wrażliwości. Z ostatnich bardzo różnorodnych formalnie produkcji Amerykanina ogromne wrażenie zrobił na mnie hipnotyczny, superinteligentny thriller psychologiczny *Wyspa tajemnic*. Zbiera wszystko co najlepsze u Hitchcocka i Lyncha i podaje w tak zaskakująco odmienny sposób, że chwilami aż trudno uwierzyć, iż film ten wyszedł spod hollywoodzkiej ręki autora *Gangów Nowego Jorku*. Ekranizacja mrocznej powieści Dennisa Lehane' a rozgrywa się w 1954 roku ni to w szpitalu, ni to w więzieniu dla umyślowo chorych zbrodniarzy. Na pilnie strzeżoną wyspę, gdzie owa placówka się mieści, przybywa dwóch agentów FBI z misją rozwikłania zagadki tajemniczego zniknięcia

morderczynie trójki dzieci. Śledztwo zaczyna przypominać pojedynek z nieistniejącymi demonami. Oblęd miesza się tu z grozą, spisek z paranoją. Scorsese prowadzi misterną grę polegającą na stopniowym podważaniu realności przedstawionego świata. Niektóre zachowania osadzonych oraz personelu medycznego są nienaturalne, nie wszystkie szczegóły wydają się tym, za co bierze je cierpiący na schizofrenię bohater. Gdzie się kończy kafkowski labirynt, w który wpada, gdzie przebiegają granice wyobraźni, snu, halucynacji, bolesnych wspomnień - trzeba to sobie powolutku samodzielnie poukładać. Przewrotną intrygę Scorsese snuje po mistrzowsku. Leonardo DiCaprio, który zastąpił De Niro na stanowisku etatowego wyraziciela obsesji Scorsesego, dawno nie był tak dobry. Stylizacja na kino sprzed pół wieku też się sprawdza, dzięki czemu *Wyspę* daje się oglądać nie tylko jak trzymającą w napięciu psychodramę, ale również jako ukłon w stronę uwielbianej przez reżysera estetyki filmu noir.

Samotnik

Kino i religia

Janusz Wróblewski: *Darzy Pan wielkim sentymentem stare kino. Lubi Pan reżyserować, nawiązując do klasyki. Nakręcił Pan trzyczęściowy dokument o historii kina amerykańskiego. Założył fundację o nazwie World Cinema Foundation, która się zajmuje renowacją archiwalnych filmów. Co Pana ciągnie do starych taśm?*

Martin Scorsese: Dla młodych Amerykanów liczy się wyłącznie kino hollywoodzkie. Na nim się wychowują, nie zdając sobie sprawy, że gdzie indziej robi się filmy narodowe niepodobne do niczego, co znają. Wystarczy porównać, jak wyglądają produkcje z Tajwanu albo z Chin. Nawet kino rozrywkowe kręci się tam w odmienny sposób. Chodzi o unikalny styl wyrażający się w sposobie ustawienia kamery, w rytmie scen, w montażu. Dzięki tej różnorodności - jeśli ma się okazję ją poznać - jest szansa przeżycia czegoś nowego. Przestaje się być kulturowym ignorantem.

Kiedy Pan nim przestał być?

W dzieciństwie. Jako młody człowiek, którego nie stać było na zagraniczne podróże, najwięcej dowiadywałem się właśnie z kina. Moi rodzice nie podsuwali mi książek, bo sami nie umieli czytać. Byli sycylijskimi robotnikami, którzy w nowej ojczyźnie harowali od świtu do nocy. Naszym ulubionym zajęciem było oglądanie filmów. Z nimi albo sam spędzałem przed telewizorem całe dni. Indie wyobraziłem sobie na podstawie dramatów Satyajita Raya - rodowitego Hindusa przedstawiającego na ekranie problemy swego kraju. Japonię otworzył

przede mną Kurosawa. Szwecję utożsamiałem z Bergmanem. To wyrobiło we mnie ciekawość obcych kultur, uczuliło mnie na społeczne i polityczne niuansy.

Glauber Rocha, brazylijski producent i operator, powiedział kiedyś, że kraj bez swojego kina i zapisanej w nim historii jest jak dom bez luster.

Właśnie dlatego fundacja, którą powołałem razem z zaprzyjaźnionymi reżyserami, między innymi Wimem Wendersem, Abbasem Kiarostamim, Fatihem Akinem i Stephenem Frearsem, zajmuje się ratowaniem dzieł z dalekich, często tak egzotycznych zakątków świata jak Sri Lanka. Wszędzie tam, gdzie państwo nie wykłada środków finansowych na ochronę zasobów filmowych, staramy się pomóc. Nie dysponujemy wielkimi budżetami. Pieniądze otrzymujemy z różnych źródeł, po kilka, kilkanaście tysięcy dolarów. Koszt renowacji w zależności od stanu kopii wynosi przeciętnie kilkaset tysięcy dolarów. Kiedy je uzbieramy, wspólnie decydujemy, jaki projekt wesprzeć w pierwszej kolejności. W tej chwili uruchomiliśmy kilka programów, między innymi pracujemy nad odświeżeniem uszkodzonego negatywu rumuńskiego dramatu wojennego *Las powieszonych* Liviu Ciulei, nagrodzonego w Cannes w 1965 roku za reżyserię.

Trudno uwierzyć, że angażuje się Pan tak po prostu tylko z miłości do kina.

Można powiedzieć, że działałem też z pobudek egoistycznych. Robię to od chwili, gdy uświadomiłem sobie, że także moja praca za chwilę nic nie będzie znaczyć, bo nie przetrwa. Taśma filmowa niesłychanie szybko się niszczy. Szczególnie barwna już po kilku latach traci swoje właściwości i blaknie. Większość kolorowych filmów zrealizowanych w połowie ubiegłego stulecia jest w fatalnym stanie i rozsypuje się w projektorze. Gdy zacząłem o tym publicznie mówić, Eastman Kodak, główny dostawca materiałów filmowych na rynek, udoskonalił technikę i wypuścił taśmę, z której kolory tak szybko już nie znikają. Ale problem pozostał. Większości filmotek nie stać na przywracanie jakości filmów z okresu międzywojennego. Wkrótce może się okazać, że niemych filmów też już nie mamy, bo o porysowane i zniszczone kopie nikt nie dba.

W latach siedemdziesiątych w wyniku pożaru w magazynie splonął negatyw Obywatela Kane. Nikt się tym specjalnie nie przejął.

Na tym polega dramat. Na naszych oczach giną arcydzieła, które zapoczątkowały ekspansję kina, nowej sztuki XX wieku. Trzeba zdać sobie sprawę, że jest ono częścią światowego dziedzictwa, które należy szanować i chronić tak samo jak dzieła malarzy, cenne

rękopisy czy fotografie. Niedawno oglądałem odnalezione w piwnicznych zakamarkach kroniki dokumentalne z nowojorskiej wystawy kubizmu sprzed ponad stu lat. Przy 56. Ulicy prezentowano wówczas wczesne obrazy Braque'a i Picassa. A w małych salkach obok wyświetlano eksperymentalne filmiki Meliesa, odzwierciedlające wreszcie spełnione ludzkie marzenie - uchwycenie ruchu. Porównując je, możemy zobaczyć, jak wielki wpływ wywarło kino na wyobraźnię artystów. Nieforemne, bryłowate portrety namalowanych kobiet przypominają chaotyczny zapis kamery rejestrującej wszystko, co ukazuje się przed obiektywem.

Często Pan ogląda stare kino?

Częściej niż filmy realizowane współcześnie. Dzięki DVD zwiększyła się łatwość dostępu do archiwów. Przygotowując się do *Infiltracji*, mogłem na przykład pokazać DiCaprio jeden z moich ulubionych filmów: *Popiół i diament* Wajdy. Chełmicki staje przed podobnym dylematem co grany przez Leo bohater, który działa w mafii jako policyjny szpieg. Wybrać życie czy dać się zabić. Cybulski nosi okulary przeciwsłoneczne, przed śmiercią zakochuje się w dziewczynie z baru, ginie, zostawiając krwawe plamy na prześcieradłach. To piękny film. Jacka Nicholsona, przygotowującego się do roli demonicznego bossa irlandzkiej mafii, namówiłem do obejrzenia ekranizacji sztuki Noela Cowarda *This Happy Breed* w reżyserii Davida Leana z 1944 roku. Robert Newton, brytyjski aktor o charakterystycznej mimice, grał tam żołnierza, kuszonego po powrocie z pierwszej wojny mirażami nowego życia. Wszystkich współpracowników zapędzałem do sali projekcyjnej, żartując, że nakręcimy stylistyczny eksperyment. Remake kryminału z Hongkongu w oparciu o archiwalne materiały, którego akcja rozgrywa się w południowym Bostonie, ze zdjęciami robionymi w Brooklynie. (śmiech)

Mimo zasłużonego Oscara, niektórzy naprawdę mieli Panu za złe, że Infiltracja to tylko remake azjatyckiego przeboju Infernal Affairs.

Prawdę mówiąc, nigdy nie myślałem o *Infiltracji* w kategoriach remake'u. Spodobał mi się pomysł, by zrobić film o dwóch kapusiach: policyjnej wtyczce w mafii i policjancie ściśle współpracującym z przestępcami. Którymi manipuluje, niczym marionetkami, skorumpowany szef gangu grany przez Nicholsona. Zaletą scenariusza powstałego na motywach *Infernal Affairs* było wpasowanie tej historii w realia Bostonu. Legenda niejakiego Jamesa „Whiteya” Bulgera, niezwykle groźnego gangstera, który trząsł bostońskim półświatkiem i był donosicielem FBI, sprawiła, że trudno było o *Infiltracji* myśleć inaczej niż

jak o amerykańskiej historii. Dla mnie to był film o zaufaniu i zdradzie, o pogubionych ludziach i filozofii życia, jaką wyznawali.

Gdyby nie przełożenie na dobrze Panu znane kryminalne środowisko, nie podjąłby się Pan tej realizacji?

Bardzo lubię chińskie kino, ale podrabianie techniki Johna Woo, Tsui Harka albo Ringo Lama nie wchodziło w grę. Oni żyją we własnym świecie, mają swój rozpoznawalny styl. Po cóż miałbym wkraczać na ich teren? *Infiltracja* opisuje rzeczywistość przypominającą tę, z którą zetknąłem się w czasach swojej młodości. Małej Italii na Manhattanie, gdzie grasowały świetnie zorganizowane bandy, a każde wyjście z domu groziło pobiciem i rabunkiem. Dziś, szczególnie po jedenastym września, widać, jak z tego przestępczego świata wyparowały resztki zasad. Osiągnęliśmy dno, poziom zera moralnego.

W Hugo i jego wynalazku przywołuje Pan czasy pionierów kina i spontanicznych reakcji na pierwsze ruchome obrazy. Dennis Lehane scenarzysta Wyspy tajemnic uważa, że tylko taki znawca kina jak Pan mógł ten film wyreżyserować. Pan się zgadza z jego opinią?

W tej fantazji na temat smutnego dzieciństwa sieroty, który dzięki magicznej sile kina zyskuje przyjaźń i zastępczą rodzinę, mogłem wyrazić emocje, które towarzyszyły mi przez lata zajmowania się starymi, archiwalnymi taśmami. Wielką radość sprawiało mi wskrzeszenie niewinnego świata Meliesa, Chaplina, Lloyda, braci Lumière. Do nakręcenia *Hugo* namówiła mnie dwunastoletnia córka, ale w jakimś sensie jest to także film autobiograficzny i autotematyczny. Powracam w nim do czasów, gdy jako dziesięcio-, jedenastoletni chłopak chory na astmę przesiadywałem całymi dniami w kinie, bo nic innego lekarze nie pozwalali mi robić.

Technologia 3D kojarzy się z superwidowskami i animacją. Nie ma najlepszej opinii wśród twórców kina artystycznego. Pan jednak podjął to wyzwanie w Hugo, dlaczego?

Gdy wynaleziono kolor, też wydawało się, że nie pasuje do niektórych gatunków. Barwne obrazy najlepiej sprawdzały się w musicalach, komediach, westernach. Ale widzowie się przyzwyczaili i nikt nie myśli dziś o powrocie czarno-białej taśmy. Postrzegamy świat wielowymiarowo. Kino stara się to naśladować. Dlatego 3D wygrywa. Oczywiście trzeba się nauczyć posługiwać nową technologią. Opanować narzędzie. Zbliżenie twarzy aktora, a zwłaszcza jego oczy, w przestrzeni wygląda inaczej niż pokazywane płasko. Nie można przystępować do realizacji, nie wiedząc tego.

W Wyspie tajemnic posłużył się Pan stylizacją na lata czterdzieste i pięćdziesiąte. Pełnymi garściami czerpał Pan z dawnego kina klasy B, na przykład z Laury Premingera, Ludzi-kotów Tourneura, Siódmej ofiary Robsona.

Czułem, że jest w tej historii coś bardzo klasycznego. Mieszanka psychologicznego thrillera, kina noir, atmosfery *Psychozy*. Ciekawiły mnie pytania na temat złożoności ludzkiej natury, schizofrenii, sposobów porozumiewania ze światem, mechanizmów wypierania ze świadomości kłopotliwych faktów i nieuchronności godzenia się z losem.

Te cytaty i nawiązania do starego kina, oprócz hołdu złożonego dawnym mistrzom, czemu jeszcze służą?

Nie mówimy o podrabianiu i naśladownictwie, tylko o odniesieniach, aluzjach. Filmów archiwalnych nie da się dzisiaj mechanicznie kopiować. Są wytworem minionych epok, są przypisane do konkretnego czasu i miejsca. Ale mogą stanowić inspirację. Zachwycać. Być częścią życia. Dla kogoś takiego jak ja, kto uważa kino za najlepsze narzędzie komunikacji i wyrażania emocji, te stare obrazy nigdy nie umierają. Jestem do nich przywiązany i kiedy tylko mogę, staram się z nich korzystać.

W jednym z Pańskich ulubionych filmów, Podglądaczu Michaela Powella o mordercy młodych kobiet i fanie kina, który nagrywa na taśmie swoje zbrodnie, pada sformułowanie, że w każdym akcie filmowania jest coś niezdrowego.

Filmowanie bywa aktem agresji, czasami nawet bardzo niebezpiecznym. Reżyserując film, odczuwa się wielką namiętność, graniczącą niekiedy z obsesyjnym pragnieniem utożsamienia się ze światem, o którym się opowiada. Chce się w niego wejść i żyć życiem stworzonych postaci, osiąść cudze dusze, być nimi. Naprawdę trudno się przed tym obronić. To strasznie wykańcza. Niektórzy tracą przez to przyjaciół, współpracowników. Jedynym sposobem uwolnienia się od tego brzemienia jest robienie kolejnego filmu.

Zabrzmiało to dramatycznie.

Ale taka jest prawda. Wiele filmów zrodziło się z niesamowitej pasji, siły, która zwykłym ludziom może wydać się patologiczna. Sam doświadczyłem tego na planie *Wściekłego byka*. Mało mnie obchodziło, że Jake La Motta był pięściarzem i niepokonanym mistrzem. Boks i sport nigdy mnie nie fascynowały. Pociągała mnie natomiast autodestrukcyjna strona jego osobowości. Że walcząc na ringu, brutalnie wymierzał sobie

karę za to, co sam uznawał za przewinienie. Miał głębokie poczucie winy, można powiedzieć po chrześcijańsku - grzechu, ale nie wiedział, że jego największym wrogiem jest on sam. Pod koniec filmu De Niro był najspokojniejszym człowiekiem pod słońcem, a mnie się życie rozpadało, nie mogłem nad niczym zapanować. Marzyłem, żeby osiągnąć taki stan jak La Motta w scenie patrzenia w lustro, kiedy recytując Szekspira i Tennessee Williamsa, dochodzi do swego rodzaju pogodzenia ze sobą. Być może dlatego ten film tak działa, że udało mi się w nim zapisać proces potwornego załamania, przez który sam wtedy przechodziłem.

Był Pan wielokrotnie krytykowany za to, że ukazuje zło, które wciąga i fascynuje. Znane jest Pańskie upodobanie do psychopatycznych postaci i przemocy. Skąd się to bierze?

Słyszę te zarzuty, ilekroć omawiane są moje filmy. Sęk w tym, że brutalne reguły gry nie ja wymyśliłem. Wymusza je społeczeństwo. Bohaterowie *Ulic nędzy* czy *Taksówkarza* są zanurzeni w bagnie po szyję. Chcą się wyrwać, lecz nie potrafią. Widzą dookoła siebie przemoc. To ich przeraża. Niestety, kiedy dostają od losu szansę przejścia na drugą stronę, zabijają w imię dobra. La Motta zarabia na życie, walcząc na ringu. Nokautuje swoich przeciwników, potem wraca do domu i robi to samo. Manifestuje swoje ego za pomocą pięści. Ponieważ gwałt i okrucieństwo stanowią integralny składnik świata, o którym opowiadam, pytanie brzmi, dlaczego jest to dla mnie tak interesujące?

No właśnie, dlaczego jest to dla Pana tak interesujące?

Pociąga mnie taki splot akcji, wyborów emocjonalnych oraz ludzkich postaw, który tworzy na ekranie mieszanekę wybuchową. Interesuje mnie stawianie pytań ostatecznych, co możliwe jest wówczas, gdy obserwuje się życie bez hamulców, na granicy szaleństwa. Gdy dochodzi do dramatycznej walki, której stawką jest czyjeś przetrwanie, zbawienie albo śmierć. Byłem świadkiem wielu takich sytuacji. Znam smak przemocy w różnej postaci, także psychicznej, duchowej. Wiem, jaki ból wywołuje znęcanie się nad innymi. Widziałem, jak rodzą się wyrzuty sumienia i jak człowiek próbuje je stłumić. Takie doświadczenia pozostawiają mocny ślad na psychice. Nigdy ich nie zapomniałem.

Który z Pańskich filmów zawiera najwięcej elementów autobiograficznych?

Na pewno *Ulice nędzy*. Oczywiście nie do końca. Musiałem niektóre sprawy uprościć, stworzyć fikcyjne postaci, bo ojciec i znajomi nigdy by mi nie darowali, że oczerniam kogoś z naszego otoczenia. Niemniej znałem wielu spośród bohaterów mojego filmu. Niektórzy z nich byli moimi bliskimi przyjaciółmi.

A czy można powiedzieć, że Travis Bickle z Taksówkarza jest częścią Pana?

Tak, on stanowi emanację wielu moich cech. Pomysły, które przychodzą mu do głowy, we mnie także się kołaczą. Ale nie chcę publicznie o tym dyskutować. Wygodniej jest to przedstawić w kinie.

Do zrealizowania Wściekłego byka musiał Pana namawiać Robert De Niro. Wydaje mi się, że właśnie w tym filmie odsłania się Pan najbardziej.

Wie pan, ja przeszedłem dość długi proces dojrzewania. Przyglądanie się ulicznym gangom, modlenie się, chodzenie do kościoła, a następnie powrót na ulicę, kontakt z lokalnymi gangsterami to był zabójczy kontrast. Czułem się jak schizofrenik żyjący w dwóch różnych światach. Chcąc przetrwać, znalazłem kino. Zapisalem się na Uniwersytet Nowojorski, gdzie odbywały się zajęcia z filmu. Wybrałem Hollywood. Problem polegał na tym, że zacząłem się obracać w środowisku niewiele się różniącym od tego, od którego chciałem uciec. Zamiast noży w kieszeniach i pistoletów za pasem, szefowie studiów mieli bardziej wyrafinowaną broń: kontrakty. Zmuszając do podpisywania niekorzystnych umów, niszczyli ludzi, zabijali ich na oczach tłumów i nikt przeciwko temu nie mógł protestować.

Wsiąkając w ten świat, stawałem się coraz większym pesymistą. Moi współpracownicy również. Kiedy to sobie uświadomiłem, dopiero wówczas zaczęło do mnie docierać, o czym tak naprawdę mógłby być *Wściekły byk*. Szalony charakter La Motty od początku podobał się De Niro, z którym oprócz zawodowej przyjaźni łączyło nas wspólne pochodzenie. On także wychowywał się na tych samych ulicach co ja. I właśnie De Niro przekonał mnie, że musimy ten film zrobić, co obu nam przyniosło ulgę i pewien rodzaj dojrzałości.

Podobno miał to być Pana ostatni film w karierze.

Trochę przesadziłem z tą zapowiedzią. (śmiech) Byłem wtedy rozżalony na złe przyjęcie musicalu *New York, New York*. Powiedziałem, że skoro tak się wszystkim nie podoba, to niech pozwolą mi jeszcze tylko zrobić *Wściekłego byka*, a będzie to mój ostatni film w Ameryce. Zamierzałem wyjechać do Włoch i kręcić tam dokumenty.

O Chłopcach z ferajny mówi się, że jest to Pana magnum opus. Najlepszy film o mafii, jaki kiedykolwiek powstał. Znowu podjął Pan wątek zdrady i poczucia winy.

Powodem, dla którego wziąłem się do adaptacji książki Nicka Pileggiiego, nie była

chęć zrobienia kolejnego filmu o mafii, tylko pragnienie opowiedzenia o ludziach, którzy wiedą pozornie normalne, przyzwoite życie. Rozumie pan, o co mi chodzi? Faceci biorą narkotyki, zabijają, stają się potworami, a tak naprawdę zależy im tylko na tym, żeby elegancko się ubrać, zjeść w drogiej restauracji, urządzić mieszkanie zgodnie z obowiązującą modą itp. Chciałem pokazać styl życia gangsterów, który dobrze znałem. Podejrzewam, że niewielu reżyserów taką wiedzę posiada.

Wiele scen Chłopców z ferajny rozgrywa się podczas posiłków. Dlaczego właśnie ten element obyczajowości najbardziej Pan wyróżnił?

Bo to swoisty rytuał. Symbol władzy nad życiem, zwłaszcza kiedy siedzi się w więzieniu. W życiu włoskich imigrantów w Ameryce oprócz pieniędzy najbardziej liczy się właśnie, co i jak się je. To stanowi oznakę prestiżu, wyznacza pozycję w rodzinie, buduje nawet sens życia.

Większość Pańskich bohaterów jest pogrążona w głębokiej depresji. Są strasznie ambitni, odizolowani od społeczeństwa, samotni jak Travis z Taksówkarza. Dlaczego?

Wielu jest sfrustrowanych. Każdy z nich ucieka się do przemocy z innego powodu. Walki na ringu La Motty są raczej łagodne w porównaniu z agresją, jaką przejawia w kuchni i w sypialni. Henry Hill z *Chłopców z ferajny* zabija, bo imponuje mu styl życia gangsterów.

Sposób, w jaki Pan to pokazuje, budzi nierządno kontrowersje. Zarzucano Panu obrazę moralności. Lubi Pan prowokować?

Nie. Po *Ulicach nędzy* protestowano tylko przeciwko wulgarnemu językowi. Nawet moja matka była przygnębiona ilością brzydkich słów i przed projekcją na festiwalu w Nowym Jorku uprzedzała publiczność, żeby przypadkiem nie myślano, że u nas w domu tak mówimy. „Nie wiem, skąd on to wziął”, odcinała się. A ja chciałem pokazać prawdę, zdokumentować autentyczne zachowania. Dzisiaj z *Ulic nędzy* można się uczyć, jak wtedy wyglądała nowojorska codzienność. *Wściekły byk* też nie wywołał skandalu. W przypadku *Chłopców z ferajny* w popłoch wpadli moi producenci, bo wydawało im się, że film stanowi apologię mafijnego stylu życia. Fabuła bardzo im się podobała, przestraszyli się jednak, że młodzi zaczną naśladować ćpanie, że film uczyni z nich kryminalistów. Nie zgadzałem się, lecz część scen musiałem wyciąć, a niektóre przemontować. Na początku wyczuwa się lekkość, jest humor. Ale jeśli uważnie się obejrzy zwłaszcza ostatnie czterdzieści pięć minut, wtedy odechciewa się śmiać.

W jednym z wywiadów przyznał Pan, że nadużywanie przemocy to rodzaj protestu przeciwko rzeczywistości, w której Pan się wychował.

Miałem chyba na myśli złość, że się wywodzę z podłego miejsca. Tak, wściekłość zrodziła większość moich filmów. Niemniej najważniejsza jest szczerłość, żeby zapanować nad tym buntem, i umieć przekuć go w artystyczną formę. A co do życia wtedy - jak na nie patrzę teraz - nie było ono wcale takie złe.

Robienie filmów ma coś wspólnego z terapią?

W przypadku *Wściekłego byka* tak było na pewno. Filmy powinny być osobiste. A dlaczego wciąż je kręcę? W bajce *Czerwone pantofelki*, którą oglądałem po raz pierwszy jako ośmioletni chłopak, impresario zagaduje młodą baletnicę, dlaczego chce tańczyć. „A dlaczego pan chce żyć?”, pyta dziewczyna. „Życia się nie wybiera, żyć się musi”, wtrąca impresario. „No to ma pan odpowiedź na swoje pytanie”. Z kinem jest tak samo. Nie wystarczy chcieć coś wyreżyserować. To musi być wewnętrzny przymus, konieczność, a nie wybór.

Naprawdę tak to Pan odczuwa?

Powiedzmy, że trochę uprościłem. Religia, etyka chrześcijańska, a zwłaszcza to, jak sobie radzić z wartościami w dzisiejszym świecie to tematy, które zawsze mnie fascynowały. Odczuwam je całym sercem, są częścią mojej codziennej medytacji. Nie o wszystkim jednak rozmawia się z dziennikarzami, prawda? Dlatego pewne sprawy ulegają uproszczeniu, szczególnie w wywiadach. Więc niech pan napisze tak: kino i religia. To jest moje życie.

Z którego filmu jest Pan najbardziej dumny?

Z Ostatniego kuszenia Chrystusa. Czasami do niego wracam. Nadal interesuje mnie podjęty w nim temat. Praca aktorów. No i muzyka. Z tych powodów.

Powiedział Pan, że zrobił ten film, żeby dowiedzieć się więcej o Jezusie.

Zgadza się, choć nie o fakty z życia Jezusa mi chodziło, tylko o rozważenie sytuacji posiadania świadomości bycia Bożym wysłannikiem. Jakie wówczas przeżywa się konflikty, czy można w tym stanie normalnie żyć? A jeśli nie, to co ma zrobić ze sobą taki człowiek, gdy popełnia błędy lub robi głupie rzeczy? Jak ma siebie ukarać, jak z tym walczyć? Czy mimo ulegania pokusom może sobie zaufać i dojść ze sobą do ładu?

Mówi Pan o sobie, że jest upadłym katolikiem. Ale niemal we wszystkich filmach

stawia Pan pytania o odkupienie, jak sobie radzić z pokusami, jak przezwyciężyć zło. Dobrym tego przykładem jest właśnie Ostatnie kuszenie Chrystusa, na które Kościół zareagował histerycznie, starając się zablokować dystrybucję. Pana to zaskoczyło?

Przypuszczałem, że amerykańskim fundamentalistom film może się nie spodobać. Ale że wyjdą pikiety na ulice, że zostaną nazwani satanistą i bluźniercą, że arcybiskupi będą nawoływać do bojkotu - nie mieściło mi się w głowie. Miałem nadzieję, że film wywoła poważną debatę na temat religii, podstaw wiary, misji zbawiania świata przez chrześcijan, dwoistej natury Chrystusa. Już arianie nauczali, że Chrystus jest bardziej człowiekiem niż Bogiem. Ale gdy Kazantzakis uczynił w swojej książce ten problem bardziej namacalnym, wybuchła wrzawa. Gdyby Chrystus od początku wierzył, że jest synem Boga, nie bałby się ukrzyżowania. Wiedzialiby, że umrze i że po trzech dniach zmartwychwstanie. Tymczasem jego ludzka natura podpowiadała mu w momencie śmierci co innego. Luis Buñuel w *Mlecznej drodze* też się nad tym zastanawiał. Nikt mu jednak złego słowa nie powiedział. Może dlatego, że jego filmów nie traktowano serio. Sądziłem, że mój film pobudzi do myślenia. Nic takiego się nie stało.

Po Pasji Gibsona też jakoś wielkiej dyskusji nie było.

Jego film wywołał kontrowersję z zupełnie innych powodów. Ci zaś, którzy poszli go zobaczyć, raczej nie wybraliby się na mój. *Pasja* Gibsona przypomina średniowieczny fresk, który staje się częścią religijnego misterium. Tak jak chodzenie z krzyżem od stacji do stacji. Mnie natomiast chodziło o wzbudzenie refleksji na temat sensu dobra i zła. Czy Judasz jest najgorszym apostołem, czy najlepszym? To nie było wyznanie wiary, tylko zaproszenie do rozmowy.

To był dla Pana ważny film?

Tak. Religia pełni istotną rolę w moim życiu. Jako nastolatek chciałem zostać księdzem. Chodziłem do katolickiej szkoły, do młodzieżowego seminarium na Upper West Side. Po roku wyrzucono mnie stamtąd za złe zachowanie (poszło o dziewczynę). Ale nigdy nie przestałem wierzyć, że bycie księdzem to najlepsza szansa wyrwania się z dzielnicy opanowanej przez mafię. Szukałem powołania. Nie byłem pewien, czy na nie zasługuję i jak się ono przejawia, lecz wsłuchiwałem się w siebie, modliłem, spowiadałem. Próbowałem różnych sposobów. Dopóki nie pojawiła się inna namiętność, wielka pasja - kino.

O swoich dylematach powiedział Pan po raz pierwszy w Ulicach nędzy.

Charliego granego przez Harveya Keitela ciągnie do półświatka, lecz odzywają się w nim resztki sumienia. Okazuje współczucie, stara się być odpowiedzialny za swego przyjaciela hazardzistę, któremu brakuje hamulców i szybko wpada w sidła mafii. Jak żyć w zdegradowanym świecie, w którym człowiek styka się z przestępcami i mafiosami, żyje wśród prostytutek i narkomanów? Nowojorska dzielnica zwana Małą Italią, gdzie się wychowałem, słynęła z brutalności i kryminalnych powiązań. Jak w takim rynsztoku ocalić chrześcijańskie wartości? W *Infiltracji*, gdzie te same pytania wracają z jeszcze większą siłą, jest już zerowy poziom moralności. Nie obowiązują żadne zasady, nic kompletnie.

Kościół też znika.

Bo prawdziwe życie toczy się poza jego murami. Po co pokazywać ludzi, którzy w niedzielę przez czterdzieści pięć minut coś udają. To nic nie znaczy. Nie stają się od tego lepsi. Liczy się, jak żyją, w jaki sposób zarabiają pieniądze, na co je wydają, jacy są dla siebie w domu, czym jest dla nich rodzina, przyjaźń, jak się troszczą o innych. Sycylijczycy w Ameryce są nieufni, a więzi rodzinne mają bardzo silne. Z rzuconej obietnicy trzeba się wywiązać. To cięży jak zaciągnięty dług. Nie można się od niej uwolnić inaczej, niż spełniając ją, co prowadzi do kolejnych komplikacji, zobowiązań i tak bez końca. Ten świat najlepiej poznałem.

Zawsze chciałem tworzyć głęboko uduchowione filmy, takie jak niegdyś kręcili Carl Dreyer, Robert Bresson czy Yasujirō Ozu. Z drugiej strony bałem się, że jeśli pojawią się w nich odniesienia wprost do konkretnych symboli religijnych, do obrzędów i rytuałów, to grozi mi fotografowanie czystej zewnętrzności. Dlatego nigdy się na to nie decyduję.

Kundun - dramat biograficzny o Dalajlamie - to zaskakujący zwrot w Pańskiej karierze. Czego Pan, upadły katolik, szukał w buddyzmie?

Czystej duchowości. W jaki sposób człowiek, który głosi konieczność wyrzeczenia się przemocy, radzi sobie z obecnością zła w świecie? Czy w ogóle jest możliwe życie bez stosowania siły? I może najważniejsze, już nie dotyczące tylko jednej religii, pytanie o to, czy ludzka dusza jest w stanie oderwać się od ciała. Istnieć poza umysłem.

Pan w to wierzy?

W możliwość przekroczenia przez duszę ciała, czy w życie po śmierci?

W jedno i drugie.

O życiu po śmierci niewiele mam do powiedzenia. A transcendencja? Może rzecz polega na wyrzeczeniu się świadomości i roztopieniu w bycie, który nazywamy Bogiem? Zrobiłem w tym roku trzyipółgodzinny dokument poświęcony zmarłemu na raka krtani eks-Beatlesowi: *George Harrison: Living In The Material World*. Muzyk był zafascynowany religiami Wschodu. I on na pewno sformułowałby to lepiej. Wie pan, ja mówię szybko, robię dynamiczne filmy, a jemu chodziło o wyciszenie, odnalezienie spokoju. Zamykał oczy i znajdował się w innym świecie. Tylko gdzie jest ten świat? Gdzie jest ten świat? Może pan wie?

Nie. (śmiech) A Pan próbował go odnaleźć?

(śmiech) Może jest tam, skąd przyszliśmy, zanim się narodziliśmy? Marlon Brando, który zawsze wszystko pamiętał, zapewniał mnie, że nie czuł się tam najgorzej. (śmiech) Tak czy inaczej, umiejętność koncentracji bardzo się przydaje. W odpowiednich warunkach, kiedy nie jest się poddanym presji z zewnątrz, warto medytować.

Co znaczy tytuł Kundun?

„Kundun” to słowo w języku tybetańskim. Oznacza kogoś cennego, osobę wyjątkową.
Co przyciąga zachodnich reżyserów do Azji?

Znam chińskie kino. Uważam je za najciekawsze zjawisko w sztuce ostatnich lat. Ale to religia, nie film, jest magnesem. Mówiąc trywialnie: liczy się to, co cię głęboko porusza, a nie okoliczności zewnętrzne. Przy *Kundun* nie zrażały mnie protesty rządu chińskiego, obawiającego się tematu mojego filmu. Ani fakt, że kilku europejskim reżyserom utrudniono pracę w Chinach. Istotne było to, że chciałem opowiedzieć historię Dalajlamy. Założyciele i przywódcy wielkich monoteistycznych religii mają coś ze sobą wspólnego. Otwierając się na inne kultury, buddyzm staje się dziś mniej tajemniczy. Dlaczego więc my, ludzie Zachodu, nie mielibyśmy z niego korzystać?

Był Pan wcześniej w Tybecie?

Nie. Zawsze jednak chciałem tam pojechać. Moim marzeniem było zobaczenie tego kraju, zanim został podbity przez armię Mao. W pewnym sensie, dzięki filmowi stało się to możliwe. *Kundun* kończy się sceną ucieczki Dalajlamy do Ameryki właśnie w momencie wkroczenia chińskiej armii do Tybetu. Gdy poznawałem założenia buddyzmu tybetańskiego,

wielkie wrażenie zrobiła na mnie koncepcja nietrwałości, głoszona przez Dalajlamę. Jego zdaniem, ta religia nie ma szans na przetrwanie w tradycyjnej formie. Kierunku ewolucji nie da się jednak przewidzieć. Tak jak nie można było przewidzieć rozwoju judaizmu. W filmie Dalajlama czyta artykuł o żydowskiej diasporze w Europie. Zastanawia się przy okazji, czy uciekinierzy z Tybetu wybiorą podobną drogę.

Dalajlama, mimo prestiżu, jakim się cieszy na świecie, jest postacią egzotyczną. W każdym razie - mniej popularną od papieża. Dlaczego właśnie on tak Pana zafascynował?

W takim byłem nastroju. Ludzie identyfikują moje filmy z obrazami przemocy. A przemoc nie jest najlepszym sposobem na życie. Wiek XX był epoką zbrodni i ludobójstwa. Dysponujemy arsenałem broni, który może być wykorzystany do zniszczenia całej planety. Kto powiedział, że mamy żyć wiecznie na Ziemi? Kto powiedział, że się nie pozabijamy? Ta groźba, przynajmniej od zakończenia drugiej wojny światowej, jest realna. Tymczasem Dalajlama ma odwagę głosić skrajnie odmienne poglądy. Wierzy, że jest możliwa zmiana ludzkiej natury poprzez dobrowolne wyrzeczenie się przemocy. On stale przypomina o cnocie miłości i współodczuwania. Ja tego nie potrafię. Dlatego go podziwiam. Mam świadomość czynionego zła. Potrafię odróżnić dobro od występku. Ale powstrzymać zła w sobie nie umiem.

Na czym polega siła przyciągania buddyzmu?

Nie jestem pewien, czy możemy mówić o modzie na buddyzm. W każdym razie istnieje coś takiego, jak wzmożone zainteresowanie elit tą religią w Ameryce. Ludzie zaczynają interpretować buddyzm w sposób zaproponowany przez Jamesa Hiltona w *Zaginionym horyzoncie*, popularnej w Stanach książce o duchowości. Być może i ja temu uległem. Hilton mówi o Tybecie jak o największym micie współczesności. Tybetańskim mnichom udało się osiągnąć nadzwyczajny stopień koncentracji. Medytacja stała się symbolem wglądu w samego siebie. Tego wszyscy powinniśmy się nauczyć. Jeśli pozwolimy na wyniszczenie tak uduchowionego społeczeństwa, wtedy sami utracimy część naszej własnej duchowości. O odrodzeniu myślenia religijnego mówi się zresztą nie tylko w Stanach. Popatrzmy na Rosję. Tam też otwierają się kościoły. Ludzie masowo zaczynają szukać wiary. Co prawda niektórzy filozofowie twierdzą, że w ten sposób ujawnia się słabość człowieka. Moim zdaniem z wiary czerpie się siłę. Pytanie tylko, jak się ją wykorzysta? Do czego ona posłuży?

Bohaterowie Pańskich filmów charakteryzują się niezwykle siłą duchową. Ale żaden z

nich nie potrafi osiągnąć równowagi.

To prawda. Na przykład Travis z *Taksówkarza* to postać skażona. Jest zarażony Wietnamem, ale wierzy w swojej naiwności, że postępuje jak święty Paweł. On szuka na oślepienie, zabija, bo tylko tego nauczyli go ludzie. Przemoc, którą stosuje, jest usankcjonowana społecznie. Zarówno przez władzę, jak i przez Kościół. Katolicy w Ameryce opowiedzieli się za wojną w Wietnamie. Większość księży nawoływała z ambon do wstępowania do armii. Wojna w Wietnamie to była kolejna krucjata. Czyste szaleństwo, prawda? Ludzie powinni kultywować potrzebę duchowości. Nawet jeśli ogranicza się ona jedynie do świadomości, że trzeba traktować sąsiadów dobrze. Można nie wierzyć w Boga. Ale skoro uznaje się godność człowieka, to wystarczy. Aby o tym wszystkim powiedzieć, zrobiłem *Kundun*. W filmie nie ma wyłożonej ideologii. Nie mogę zamieniać się przecież w kaznodzieję. Opowiadam tylko prostą historię. Ale jeśli pan pyta o głębsze przesłanie, to takie ono jest.

Reżyser, który uwielbia pokazywać przemoc, nagle głosi w swoim filmie potrzebę jej wyrzeczenia. Przyzna Pan, że brzmi to paradoksalnie.

Kiedy dorastałem, widziałem mnóstwo przemocy na ulicach. Ludzie ginęli na moich oczach. Te obrazy pozostały we mnie na zawsze. Jestem wyczulony na prawdę w kinie. Nie interesuje mnie kręcenie scen zabijania dla samej radości pokazywania zbrodni. Staram się je przedstawiać w taki sposób, aby widz poczuł to, co ja w młodości - kiedy obok mnie ktoś ginął. Ponieważ znałem gangsterów, doskonale zdawałem sobie sprawę, jak do takich aktów agresji dochodzi. W wielu przypadkach ci, którzy zabijali, nie mieli innego wyboru. Co więcej, wiem, że w życiu prywatnym są takimi samymi ludźmi jak pan i ja. Robiąc filmy o nich, staram się dojść do ładu ze światem, w którym się wychowywałem. Chcę zrozumieć, na czym polega moje i ich człowieczeństwo.

Kundun jest oczywiście filmem innym. Nie ma w nim tak drastycznych scen jak w *Chłopcach z ferajny* czy w *Ulicach nędzy*. Choć przemoc jest obecna, została rozciągnięta na nie więcej niż czterdzieści osiem klatek. Może sześćdziesiąt cztery. Scena ilustrująca akt przemocy rozgrywa się w wyobraźni Dalajlamy. Pojawia się po to, aby „ustawić” jego poglądy.

Czy poprzez sztukę można zmienić naturę człowieka?

Próbował to czynić Tolstoj. Chciał zmienić człowieka poprzez literaturę. Ale, jak obaj wiemy, nie bardzo mu się to udało. Niech pan sobie przypomni jego nowele pisane zaraz po

nawróceniu, na przykład *Falszywy kupon*. To wspaniały scenariusz na film. Ojciec, który jest tyranem, bije swojego syna za to, że nie przyniósł mu w porę biletu. Chłopak, aby odreagować to, co się stało, mści się na koledze. Tak nakręca się spirala zła. W końcu dochodzi do morderstwa i zło powraca do ojca. Zbrodniarz przełamuje jednak ten krąg nienawiści. Przyznaje się do zbrodni, współczuje swojej ofierze. Ponieważ się zmienia, wszyscy wokół niego też się zmieniają. Tolstoj wierzył, że ludzie pod wpływem pewnych okoliczności są zdolni do przemiany, do rozpoczęcia nowego życia. Ja w to nie wierzę. Opowiadanie jednak, choć nie zmieniło moich poglądów na świat, bardzo mi się podoba.

Wątek skruchy pojawia się w wielu Pańskich filmach. Grzesznicy biją się w pierś. Jednak albo nie rozumieją sensu czynionego gestu, albo udają coś przed światem, może bardziej nawet niż przed sobą.

Tak mówią ludzie, którzy oglądają moje filmy. W *Kundun* jest inaczej. Bohaterem jest Dalajlama, a więc człowiek, który własną biografią potwierdza potrzebę wyrzeczenia się przemocy. Bez względu na to, czy ktoś cierpi z powodu wyrzutów sumienia, czy nie.

Upadły katolik może być człowiekiem wierzącym?

Mówienie o wierze nie jest sprawą najłatwiejszą. Ludzie zwykle uważają, że świat rozpoczyna się i kończy na nich. Jesteśmy tak inteligentni i tak zadufani w sobie, że z trudnością znosimy uwagi szefa, a co dopiero kogoś jeszcze ponad nim. Ale czasami, jak nas dopada chandra, myślimy: Może...? A jeśli jest Bóg, albo cokolwiek innego? Wychowałem się w rodzinie katolickiej. Cały mój wysiłek jako nastoletniego chłopca zmierzał do tego, żeby dotrzeć do jądra rzeczywistości, które, jak mi się wydawało, nie ma nic wspólnego ze światem zewnętrznym. To dążenie jest charakterystyczne dla ludzi, którzy później zostają eremitami i mnichami. Jak wspomniałem, w wieku dziesięciu lat chciałem być księdzem. Próbowałem godzić mój głód absolutu z kościelnymi dogmatami. W Ameryce, gdzie wszystko, łącznie z mszą, zamienia się w telewizyjny spektakl, jest to szczególnie trudne. Ale jeśli się wierzy w Boga, należy ustalić swoje relacje z nim samodzielnie. Bez uciekania się do pośrednictwa księdza. Twarzą w twarz. Podziwiam ten typ ludzi, którzy nie są specjalnie pobożni, ale starają się z nim spotkać.

Z punktu widzenia katolickiej ortodoksji nie brzmi to najlepiej.

Mówię o czystości intencji. Ten, kto wierzy, nie musi od razu zachowywać się jak ksiądz. Nikogo do niczego nie namawiam. Stawiam tylko pytania.

Porozmawiajmy chwilę o aktorach. Tak doświadczony reżyser jak Pan musi znać sekret dobrej współpracy z nimi.

Trzeba ich słuchać. Ufać. Lubić ich. Bez tego nie da się zrobić dobrego filmu. Kluczem jest obsada. Wybierając właściwego aktora, wiem już, że mam rolę i postać. Aktor nie może udawać, że jest kimś innym, niż jest. Wtedy nic nie wychodzi. Liczy się jego osobowość, która musi idealnie pasować do roli. Jak w przypadku Harveya Keitela w *Ulicach nędzy*, Roberta De Niro we *Wściekłym byku*, Joego Pesciego w *Chłopcach z ferajny*, Sharon Stone w *Casino* czy Jacka Nicholsona w *Infiltracji*.

Nie wymienił pan Leonarda DiCaprio.

On należy do innego, znacznie młodszego ode mnie pokolenia. Różnica wieku jest na tyle duża, że łatwiej poddaje się mojej woli. Szybko się dogadujemy. Jest bardzo wrażliwy. Jego twarz to rodzaj napiętej mapy, z której można wyczytać wszystkie rozterki moralne, jakie go dręczą. W oczach ma ból, rodzaj łagodnego cierpienia, podobnie jak Montgomery Clift i Paul Newman.

Wieloletnia współpraca z De Niro zaowocowała ośmioma wybitnymi filmami. Nie żałuje Pan, że ten etap kariery należy już do przeszłości?

Pracowaliśmy razem prawie trzydzieści lat. Znaliśmy swoje wymagania do tego stopnia, że byliśmy w stanie sobie pomagać w najtrudniejszych chwilach. Dzięki jego pasji grania i poświęceniu mogliśmy osiągać niebywale cele. Przykładowo, gdy realizowaliśmy *Przyłądek strachu*, on miał skończone czterdzieści dziewięć lat. A proszę spojrzeć na jego ciało. Żeby osiągnąć taką formę, ćwiczył przez prawie cztery miesiące. Celowo mówię tylko o jego niesamowitej umiejętności fizycznej transformacji. To, jak się prezentował na ekranie, determinowało przecież sposób zachowania postaci, które grał. Mową ciała przekazywał więcej niż dialogami.

DiCaprio jest inny?

Imponuje mi w nim to, że grając mocniejszych od siebie bohaterów, nie daje poznać, jak bardzo się od nich różni psychicznie. Mimo kompletnie innego pochodzenia i wielkiej delikatności, umie zachować się jak chłopak z ulicy. Dzieli nas spora różnica wieku. Jestem od niego przeszło trzydzieści lat starszy. Jednak się dogadujemy. Nie wiem, może to kwestia ojcowsko-synowskiej relacji?

Co by Pan radził młodym filmowcom, którzy chcieliby pójść Pana śladem?

Najważniejsze jest mieć coś do powiedzenia. Komercję, reklamę mogą robić wszyscy. Głos artysty musi być niepowtarzalny. Słysząc go nawet z najodleglejszego zakątka świata. Rewolucja technologiczna, która dokonuje się na naszych oczach, pozwala dokonywać najróżniejszych przewartościowań. Można wzbogacać język kina. Burzyć narrację i na nowo opowiadać stare historie. Nie potrzeba do tego tony sprzętu oświetleniowego i wielkich budżetów. Nie warto się przejmować, jeśli ktoś inny uzna, że to, co robimy, nie jest już kinem. Trzeba mieć odwagę eksperymentować.

Ukształtowało Pana kino amerykańskie, brytyjskie i włoskie przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wspominał Pan o Popiele i diamencie Wajdy, że ten film był pomocny podczas montażu Wściekłego byka, a potem pokazywał go Pan aktorom przy Infiltracji. Ciekaw jestem, czy są jeszcze jakieś inne polskie tytuły, które się Panu podobają?

Cała wojenna trylogia: *Pokolenie, Kanał, Popiół i diament* jest niesamowita. Z późniejszych filmów Wajdy, między innymi z *Katynia, Człowieka z marmuru, Ziemi obiecanej* uczyłem się historii Polski. Znam twórczość Polańskiego, Skolimowskiego, Aleksandra Forda, oczywiście uwielbiam *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa. Podobała mi się *Eroica* i *Pasażerka* Munka, niektóre filmy Kieślowskiego, Zanussiego. Niedawno odkryłem dramaty Kawalerowicza: *Faraona, Matkę Joannę od Aniołów, Austerię* - wyjątkowe, genialne spektakle, prawdziwe arcydzieła.

Zaangażował się Pan w produkcję 3D, kręci serial telewizyjny. Zna Pan doskonale historię kina. Ma Pan jakieś przeczucia co do przyszłości kina?

Mam wrażenie, że zmienia się całkowicie sposób odbioru kina. Nie tylko ze względu na iPody, iPfony czy komputery. Ale przede wszystkim z uwagi na zalew i coraz powszechniejszy dostęp do różnego rodzaju filmowych wypowiedzi. Ja już z tym nic nie zrobię, ale pokolenie mojej dwunastoletniej córki, wrzucające swoje filmiki na YouTube, stoi przed wyzwaniem. Niemniej, obojętnie, jak się ta rewolucja dalej potoczy, najważniejsza pozostanie wizja artysty. Własne, oryginalne spojrzenie na świat.

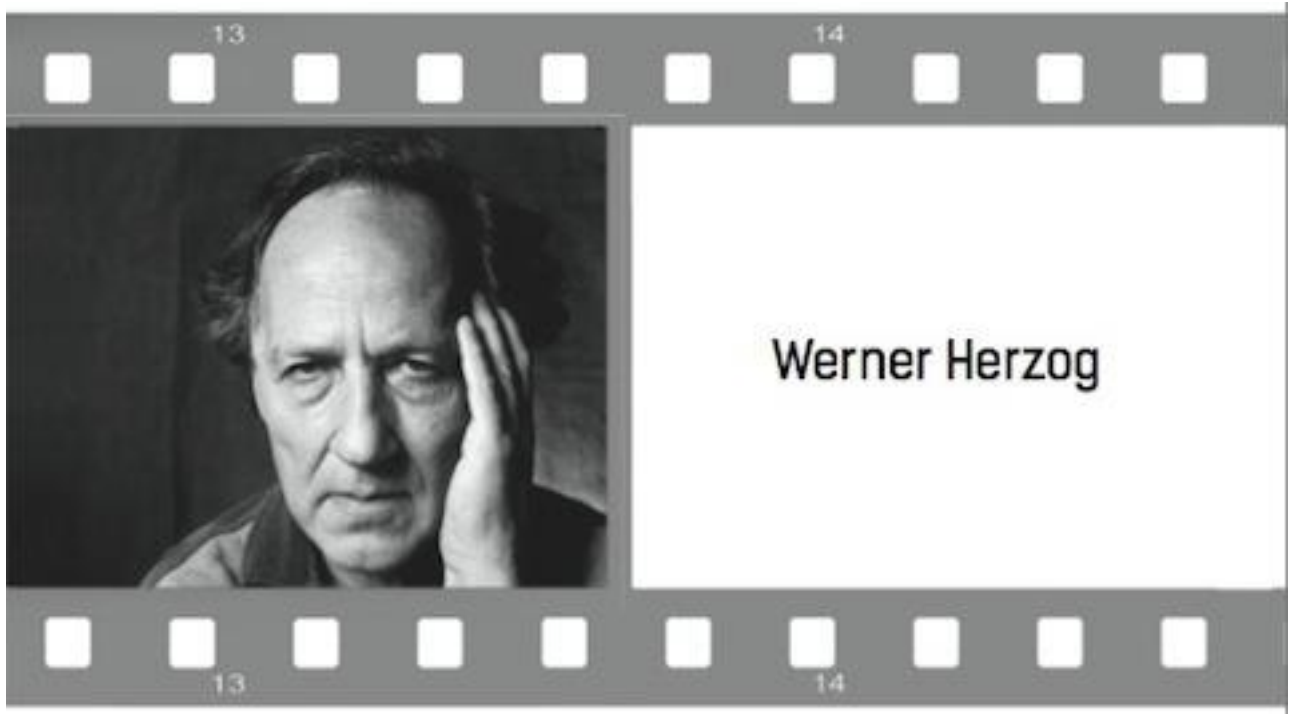
Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Machinie” 98/1

Martin Scorsese (ur. 17 listopada 1942 r.) - reżyser, scenarzysta, aktor, producent i montażysta. W 1966 roku ukończył studia na Uniwersytecie Nowojorskim. Wychowanek Rogera Cormana, dzięki któremu debiutował dwa lata później niskobudżetowym *Kto puka do*

moich drzwi?. Będąc częścią hollywoodzkiego systemu, uważa się za twórcę antyhollywoodzkiego. Jego filmy dokonujące rewizji amerykańskiego snu, krytycznym okiem ukazujące historię Ameryki, zdobywały najważniejsze nagrody, między innymi Oscara (*Infiltracja*). *Wściekły byk* z 1980 roku uznawany jest przez międzynarodową krytykę za najlepszy film amerykański ostatniego ćwierćwiecza. Gangsterska saga *Chłopcy z ferajny* jest wymieniana w czołówce najlepszych dramatów o mafii. Na festiwalu w Cannes otrzymał nagrodę za reżyserię *Po godzinach* i Złotą Palmę za *Taksówkarza*.

WĘDROWCY I TUŁACZE

WERNER HERZOG



Autor *Zagadki Kaspara Hausera* jest jednym z najbardziej ekscentrycznych reżyserów w powojennej historii kina niemieckiego. Krytycy nazywają go romantycznym wizjonerem, trochę na wyrost odnosząc to określenie zarówno do jego prywatnego życia, jak i do kręconych przez niego filmów. On sam nie znosi tak o sobie myśleć. Idealizowaną przez romantyków przyrodę uważa za przerażającą, nieokiełznaną siłę, która prędzej czy później pochłonie ludzki rodzaj. Człowieka - za nieszczęśliwy twór ewolucji, odprawiający na przestrzeni różnych epok i wielu kultur sprzeczne rytuały, które wywierają wpływ na postrzeganie rzeczywistości, co praktycznie przekreśla możliwość porozumienia między ludźmi.

Najsłynniejsza fabuła Herzoga *Fitzcarraldo* powstała w południowoamerykańskich Andach. Reżyser zainspirował się opowieściami o pewnym miliarderze, który rozłożył parowiec transoceaniczny na części i dzięki temu przetransportował go rzeką zagrodzoną przez katarakty. „W Hollywood przygotowano by najprawdopodobniej makiety w studiu. A ja przenoszę prawdziwy parowiec przez prawdziwe góry. Praca bez precedensu”, głosi z dumą Werner Herzog. W rezultacie na planie *Fitzcarralda* zginęło kilku statystów, peruwiańskich Indian, co nie przeszkodziło reżyserowi spokojnie dokończyć film. W *Szklanym sercu* wszyscy aktorzy grali pod wpływem hipnozy. *Aguirre, gniew boży* - uznawany za najdojrzalsze dzieło fabularne Herzoga - powstał w ekstremalnie trudnych warunkach

amazońskiej dżungli. Inne w nie mniej egzotycznych miejscach: na australijskiej pustyni (*Tam, gdzie śnią zielone mrówki*), w sercu Gujany (*Biały diament*), na stacji polarnej na Antarktydzie (*Spotkanie na krańcach świata*), w Himalajach (*Gasherbrum - Isniąca góra*) czy na wybrzeżach Afryki Wschodniej (*Cobra Verde*).

Herzogowi chodzi nie tyle o kronikarską dokładność w oddawaniu klimatu i magii danego miejsca, ile o doświadczenie na własnej skórze niecodziennych przygód swoich bohaterów, o dotknięcie ich obsesji, niemalże jak podczas rytuału inicjacyjnego. Podróże, powtarza Herzog, to poszukiwanie miejsc utopijnych, o których sam marzy. W chwilach przerwy między realizacjami filmów w egzotycznych zakątkach przemierza tysiące kilometrów na własnych nogach, bo piesza wędrówka zapewnia według niego lepsze rozumienie świata. Czasami pielgrzymuje w określonym celu. Zimą 1974 roku przeszedł z Monachium do Paryża w intencji uzdrowienia schorowanej przyjaciółki Lotte Eisner. Innym razem odbył samotną podróż wzdłuż całej wschodniej granicy. Razem tysiąc czterysta kilometrów.

W dokumencie *Jestem moimi filmami* poświęconym jego twórczości doszedł do wniosku, że kino nie jest sztuką uczonych, tylko analfabetów. Co miało znaczyć, że nie liczy się filmowe wykształcenie, lecz artystyczna pasja, siła duchowa. Kto nie ma żarliwości, nigdy nie stanie się reżyserem. Tego też uczy swoich studentów w prowadzonej przez siebie szkole filmowej Rouge Film School. Każe im czytać między innymi *Georgiki* Wergiliusza, sprawozdania Bernala Díaza del Castilla, naocznego świadka podboju Meksyku, a przede wszystkim osiemnastowieczne dzieła Quirinusa Kuhlmana - ostatniego organizatora wyprawy krzyżowej. Bo są nasycone entuzjazmem i ekstazą. Udziela też praktycznych rad, jak doprowadzić do debiutu. Lepszym pomysłem od wyczekiwania na propozycję ze strony wielkiej wytwórni jest według niego praca fizyczna przez pół roku, na przykład w charakterze ochroniarza seksklubu. Za zebrane razem z kolegami pieniądze można już spróbować nakręcić swój niezależny projekt.

Filmy Herzoga pełne są wewnętrznego niepokoju, ekspresyjne, bardzo osobiste, zarazem bogate w kulturowe odniesienia, mówią zarówno o dehumanizacji współczesnego świata (*Stroszek*), jak i o problemach epistemologicznych czasów nowożytnych (*Zagadka Kaspara Hausera*). Wymagają od publiczności erudycji, skupienia, a nade wszystko - otwartości emocjonalnej i intelektualnej w kontemplacji niezwykłych obrazów. Ale bywa, że wywołują kontrowersje. Ci, których jego tajemnicza i fascynująca wyobraźnia intryguje, uważają go za mitotwórcę skupiającego wokół siebie niczym guru „galerników wrażliwości” i poszukiwaczy sensów. Inni widzą w nim egzaltowanego uzurpatora, nie mistyka, lecz

obdarzonego geniuszem wizjonera, z filmu na film ujawniającego reżyserską nieporadność, kompromitującego się naiwnym bądź przesadnie wydumanym punktem widzenia.

Biografia ponad siedemdziesięcioletniego Herzoga, podobnie jak wielu interesujących go postaci, to mieszanina faktów i fantazji. Jego prawdziwe nazwisko brzmi Stipetić. Przez jedenaście lat wychowywał się w bawarskiej wiosce w górach. Bez bieżącej wody, z własnoręcznie robionymi zabawkami. Później z matką i braćmi przeniósł się do Monachium, gdzie jego rodzina zmuszona była wynajmować dom razem z początkującym aktorem Klausem Kinskim. Herzog napisał swój pierwszy scenariusz, mając piętnaście lat. Píše szybko, jeden tekst nie dłużej niż tydzień. Dwa lata później spróbował sił jako reżyser amator. Aby zdobyć pieniądze na produkcję, pracował w fabryce, był stróżem na parkingu oraz, jak utrzymuje, zajmował się ujeżdżaniem koni na rodeo. Jako stypendysta Fundacji Fulbrighta na uniwersytecie w Pittsburghu przez krótki czas, prawdopodobnie, uczył się reżyserii. Równocześnie, przypuszczalnie, zarabiał na życie szmuglowaniem telewizorów przez meksykańską granicę. W 1964 roku otrzymał nagrodę imienia Carla Mayera za scenariusz, który stał się podstawą jego debiutu fabularnego *Znaki życia*.

„Szukając odpowiedzi na pytanie, co go interesuje - napisał kiedyś jeden z niemieckich krytyków filmowych - możemy stwierdzić jedno: misja. Konieczność dokonania przewartościowań w życiu. Oczyszczenie duszy człowieka końca XX wieku. Bezwzględna potrzeba pracy. Odpowiedzialność wobec historii”. Ale z dzisiejszej perspektywy nie wydaje się to chyba najtrafniejszym określeniem. Herzog to największa enigma współczesnego kina. Natchniony wizjoner, jeden z największych oryginałów kina, skoczek narciarski i podróżnik przemierzający kontynenty w poszukiwaniu ekstazy, pisarz i mistyk zgłębiający tajemnice ludzkiej duszy. Cokolwiek o nim powiemy, nie odda to niepokojącego piękna jego przepastnej, rozciągniętej na pół wieku i trudnej do zaszufładkowania twórczości. Czy to będą dokumenty, czy filmy fabularne, obraz świata przedstawionego zawsze zaskakuje, wymyka się racjonalnemu doświadczeniu. Patrząc na wybranych przez Herzoga bohaterów outsiderów i dziwaków (jak Stroszek), albo owładniętych wariacką pasją alpinistów (jak bohaterowie *Krzyku kamienia*), odnosimy wrażenie, że to nam, widzom, a nie jego łamiącym granice zdrowego rozsądku ekscentrykom czegoś brakuje. U Herzoga szaleńcami jesteśmy my, zwyczajni ludzie wpatrzeni ze zdziwieniem w ekran, nierozumiejący ani pragnień tych innych, ani ich poświęcenia, ani wrażliwości. Niezwykle jest też to, że przez krótką chwilę trwania seansu udziela nam się jednak ich punkt widzenia i ostatecznie też patrzymy na rzeczywistość jak na dziką, obcą planetę. W filmach Herzoga cytaty ze świętych ksiąg nakładają się na obrazy zbombardowanych miast, natchniona muzyka (wykonywana często

przez grupę Popol Vuh) przeplata się z charakterystycznym brzmieniem głosu Herzoga narratora, umiejętnie podbijającego dramaturgię wydarzeń. Krótko mówiąc, nabieramy przeświadczenia, że obcujemy w nich z tajemnicą.

Z reżyserem spotykałem się trzykrotnie. Pierwszy raz w Warszawie osiemnaście lat temu, gdy przyjechał na zaproszenie Goethe-Institut (w celu odwiedzenia Ryszarda Kapuścińskiego). Zanim zdołaliśmy ustalić, o czym właściwie rozmawiamy, minęła godzina i trzeba było niestety kończyć. Drugi raz nie byłem już tak stremowany. Na festiwalu w Cannes, gdzie w 1999 roku odbyła się światowa premiera dokumentu *Mój ukochany wróg*, wykorzystałem okazję, by wyciągnąć go na zwierzenia o współpracy z Klausem Kinskim. Trzecie spotkanie miało miejsce w Salonikach w trakcie retrospektywy jego twórczości.

Obcy

Magia i sny

Janusz Wróblewski: *Na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w ciągu kilku miesięcy dwukrotnie odwiedził Pan Polskę. Odbył Pan te podróże, przerywając pracę nad dokumentacją filmu o podboju Meksyku. Co zafascynowało Pana w naszym kraju, że zdecydował się Pan tak szybko tu wrócić?*

Werner Herzog: Od dawna wiedziałem, że moje filmy są w Polsce bardzo dobrze przyjmowane. Przez wiele lat nie miałem jednak odwagi tu przyjechać. Nie wiem, czym to wytłumaczyć. Pretekstem mojej pierwszej wizyty, w Krakowie, było spotkanie z Ryszardem Kapuścińskim. Wróciłem, bo chciałem lepiej poznać polską publiczność.

Jest Pan reżyserem, który chyba najczęściej podróżuje. Dla Pańskich bohaterów filmowych pokonywanie przestrzeni również nie stanowi problemu. Co jeszcze łączy ich z Panem?

Filmy, które robię, są oczywiście wynikiem moich doświadczeń osobistych. Ale tego nie należy za bardzo podkreślać. Jestem ostatnim reżyserem, który koncentrowałby się na sobie. Nigdy nadmiernie nie wypytyuję o samego siebie. Do tego stopnia, że nie wiem nawet, jak wyglądam. W programie warszawskiego przeglądu umieszczono moje zdjęcie. A więc znam się ze zdjęć. Być może wyda się to panu niewiarygodne, ale goląc się codziennie przed lustrem, właściwie nie patrzę na swoją twarz. Widzę poszczególne miejsca, które golę. Do dziś nie wiem nawet, jaki mam kolor oczu. Proszę to rozumieć metaforycznie. Tak samo jak nie ciekawi mnie kolor moich oczu - nie interesuje mnie moje ego. Innymi słowy, wolałbym

umrzeć, aniżeli udać się do psychoanalityka.

Dlaczego?

Nawet gdybym wiedział, nie odpowiedziałbym panu na to pytanie. To nie jest spowiedź.

Kluczem do wniknięcia w dusze wielu Pańskich bohaterów jest szaleństwo...

W moich filmach nikt nie jest szalony! Amerykanie, dyskutując o zachowaniach pacjentów szpitali psychiatrycznych, mówią o klinicznych przypadkach zdrowia psychicznego. To inni są szaleńcami. Obląkany jest świat, a nie moi bohaterowie.

Zachowania na przykład Stroszka, Kaspara Hausera czy Cobry Verde nie są zwyczajne. Należałoby raczej mówić o wyjątkowości tych postaci. Czy szaleństwo nie jest dla Pana czymś w rodzaju wybrania, stanu łaski?

Proszę nie mówić ciągle „szaleństwo”. Zawsze starałem się stworzyć nową gramatykę obrazów. Mieścił się w tym również charakter postaci. Chcę być kronikarzem tego, czym jesteśmy w naszych wnętrzach. Ale zajmując się badaniem materii, rozpoznawaniem jej struktury, muszę poddawać ją działaniom różnych sił, na przykład promieniowaniu, ciśnieniu itp. Reżyserowanie przypomina pod tym względem uprawianie nauk przyrodniczych. Brakuje mi tego w wielu produkcjach hollywoodzkich. W amerykańskich filmach zbyt często jeździ się samochodami. Połowę czasu ekranowego bohaterowie spędzają na telefonowaniu. Nic z tego nie wynika.

Do jakich wniosków doszedł Pan, poddając takiemu promieniowaniu psychikę Aguirre?

Najbardziej niebezpieczne w tej postaci jest to, że nie jest ona szalona. Aguirre tylko pozornie charakteryzuje się pewnym szaleństwem. Ma wizje cechujące człowieka o wybujałej ambicji. Naprawdę postępuje w sposób bardzo metodyczny.

Mimo że akcja *Aguirre, gniew boży* rozgrywa się w XVI wieku, w czasach podboju Ameryki Południowej, jest to film bardzo niemiecki. Aguirre reprezentuje podobny typ osobowości co Hitler. Nazywając Hitlera szaleńcem, zbyt łatwo usprawiedliwiłobyśmy jednak to, co się stało. Mówienie o chorobie psychicznej Hitlera, o jego schizofrenii, niczego przecież nie tłumaczy. Całe nieszczęście wzięło się właśnie stąd, że taki człowiek jak on doskonale mieścił się w ramach ówczesnego społeczeństwa. Tę analogię wykryłem dopiero

po zrealizowaniu filmu. Zwrócili mi na nią uwagę krytycy. Przestrzegałbym jednak przed oglądaniem *Aguirre* tylko w tym jednym wymiarze. Film przestałby być tym wszystkim, czym jest, gdybyśmy zredukowali go do prostej metafory.

Fitzcarraldo też nie jest szalony?

To entuzjasta, człowiek, który ma swoją pasję. Fascynacja muzyką i ufność w Bogu być może graniczą u niego z szaleństwem, ale nim nie są. Fitzcarraldo nikogo nie tyranizuje. Zatrudnia wprawdzie tysiąc sto Indian, jednak nie potrafi ich do niczego zmusić, bo peruwiańskich Indian po prostu nie da się zmusić do pracy fizycznej. Skądinąd wiadomo, że gdyby taki człowiek jak Fitzcarraldo pojawił się wśród nich, w ciągu jednej sekundy byłiby w stanie go zabić. Rzeczą najbardziej nieprawdopodobną, która się jednak wydarza, jest to, że ci Indianie mają swoją wiarę, dzięki której Fitzcarraldo może przenieść statek przez góry. I że dochodzi w końcu do spełnienia wizji Indian. Nieszczęście Fitzcarralda polega na tym, że nie wie, że oni mają inną wizję od niego.

Co wyznacza granice wolności Pańskich bohaterów?

Pan mówi o wolności, a ja myślę o ich wierze. Przypomina pan sobie, jak wyglądały pierwsze gminy chrześcijan na pustyni? Kim byli pierwsi święci, męczennicy? Myślę o ich głębokim upojeniu religią. Wydaje mi się, że podobne zjawisko występuje w odniesieniu do kultury, do intelektu. Istnieje coś takiego jak stan upojenia intelektualnego, który jest zbliżony do ekstazy religijnej. Zachowanie Fitzcarralda zdradza właśnie ten typ wrażliwości. I ono sprawia, że mimo porażki bohatera, widzowie odbierają finał filmu jako optymistyczny.

Co powoduje, że człowiek zaczyna wierzyć? Skąd pochodzi ta energia, dająca mu upojenie? Czy można ją „wypracować”?

Nie wiem. W moim przypadku stało się to w ciągu jednej nocy. Nagle przeżyłem fazę wielkiego natchnienia religijnego. Był to dla mnie trudny okres. Z powodu mojego zaangażowania w katolicyzm omal nie przyczyniłem się do rozbicia rodziny. Miałem wtedy czternaście lat. W rodzinie wszyscy byli zatwardziałymi ateistami. Czułem, że z dnia na dzień stają się im obcy.

To przeżycie inicjacyjne to był obraz czy myśl?

Nie można go opisać w tych kategoriach. To było coś innego. Iluminacja. Wewnętrzne oświecenie. Ludzie, którzy byli lub są wierzący, rozumieją to bez specjalnych tłumaczeń.

Zwłaszcza w tak katolickim kraju jak Polska. Żeby jednak uniknąć nieporozumień, chcę powiedzieć, że okres żarliwej religijności trwał u mnie tylko kilka lat. Jego echa pozostały we mnie do dziś. Ale nie jestem już człowiekiem wierzącym.

W Pańskich filmach trudno dostrzec inspirację katolicyzmem. O wiele łatwiej odnaleźć fascynację magią, pierwotnymi wierzeniami, rytuałami albo mitami kultury.

To prawda. Nie jestem już katolikiem. Będąc dojrzałym mężczyzną, przeszedłem intensywny rozwój duchowy i intelektualny. Może dlatego modlitwa jest mi dziś obca. Ale rozumiem ludzi wierzących. Co więcej, wszyscy moi bohaterowie mają świadomość sacrum. Fitzcarraldo działa umotywowany właśnie przeczuciem świętości.

Dlaczego, dążąc do Boga - rozumianego w ten czy inny sposób - Pańscy bohaterowie bardzo często przekraczają granice etyki. Stają po stronie zła?

Bo zawsze byłem zafascynowany bardziej złymi ludźmi niż dobrymi. Poza tym kino nie może, jak pan sugeruje, pełnić funkcji moralizatorskich. Gdyby to robiło, nikt nie chciałby oglądać filmów. Kino ma tyle wspólnego z naszymi zbiorowymi snami, marzeniami co z koszmarami. Opowiada się w nim historie, zapisuje wewnętrzną kronikę duchowych zmagania. Nic na to nie poradzę, że zło na ekranie wygląda atrakcyjniej, że jest wyrazistsze, barwniejsze.

Powiem panu na marginesie, że jestem człowiekiem, który nie ma marzeń. Albo - który ma je bardzo rzadko. Raz, dwa razy w roku. W nocy nic mi się nie śni. A tego, co widzę na jawie, nie określiłbym jako marzenie ani jako wizja.

Dlaczego przy rozwiązywaniu problemów przez Pańskich bohaterów rozum wydaje się nieprzydatny?

Nie znam sytuacji ani spraw, które toczyłyby się według ściśle racjonalnych zasad. Wmawiamy sobie, że tak jest, bo wszyscy zatrzymują się przy czerwonym świetle, a idą przy zielonym. Tego, co dotyczy historii ludzkości, w tych kategoriach nie da się jednak rozpatrywać. Ileż nieszczęść udałooby się uniknąć, gdyby ludzie zachowywali się logicznie. Z drugiej strony, gdyby wszystko działało się logicznie, potrzebowalibyśmy tylko matematyków. A zajmowanie się na dłuższy czas tylko tą dziedziną nauki nie byłoby rzeczą piękną.

Pańscy bohaterowie to ludzie bez przeszłości. Nie mają rodzin ani ojczyzn. Są outsiderami, którzy przed czymś uciekają. Przed czym?

Oni wcale nie uciekają. Wielu z nich jest bardzo samotnych. Tak jak my wszyscy. Paradoksalnie pod koniec XX wieku, zadając sobie pytanie o przyczyny naszej samotności, obserwujemy równocześnie przyspieszony rozwój systemu komunikacji. Mamy faksy, telefony, szybkie samoloty, komputery, telewizję, internet. Zamiast jednak odczuwać wspólnotę, jesteśmy coraz bardziej osamotnieni. Kolejne dziesięciolecia przyniosą jeszcze dynamiczniejszy rozwój techniki przekazu informacji. Dlatego wiek XXI będziemy nazywali wiekiem samotności. Jeśli po obejrzeniu mojego filmu znajdzie się jednak ktoś, kto poczuje się mniej samotny, będę uważał, że coś w życiu osiągnąłem. W zasadzie wszystkie moje filmy są wymierzone przeciwko samotności. Dziwnym trafem ja sam dzięki nim stałem się trochę mniej samotny.

Trzy Pana eksperymentalne dokumenty: Fata Morgana, Lekcje ciemności i Odległa błękitna planeta składają się na tak zwaną trylogię science fiction. Symfonie obrazowe o wojnach i klęskach żywiołowych w istocie pokazują nasz świat jakby oczami przybyszów z kosmosu, gdzie wszystko wydaje się dziwne, niezwykle. Czemu ma służyć taki punkt widzenia?

Studiując dzieje rozmaitych cywilizacji i dawnych kultur, nieustannie przekonujemy się, że jest w nich coś bardzo tajemniczego, co nie pozwala ich do końca zrozumieć. W starożytnym Egipcie nie znano na przykład perspektywy. Przedstawiano twarz tylko z profilu. Dlaczego właśnie tak? Można przypuszczać, że była to kwestia konwencji. Egipcjanie postrzegali przecież świat podobnie jak ludzie współcześni. Jednakże robiąc film o Masajach i pokazując proste rysunki znanych przedmiotów, zorientowałem się, że mogło być inaczej. Masajowie nie potrafili rozpoznać kształtów namalowanych na obrazach. Wyobrażali sobie inne rzeczy. Nie dlatego, że byli niewykształceni. Mieli odmienną percepcję od naszej. To mnie zaintrygowało. I bardzo chciałem się dowiedzieć, na czym ta różnica polega.

Żeby ją odkryć, badałem na przykład szybkość kojarzenia pięcioletnich dzieci, wyświetlając im kilkusekundowe filmiki. A potem pokazywałem renesansowe obrazy z portem, rybakami i cumującymi statkami, pytając, co zobaczyły. Większość odpowiadała, że konia, chociaż jego akurat nie było łatwo dostrzec, bo znajdował się w dolnym rogu obrazu. Robiłem też eksperymenty z publicznością poddaną hipnozie. W trakcie realizacji *Szklanego serca* udało mi się namówić niektórych aktorów, by grali w tym stanie. To był pierwszy krok w kierunku zrozumienia natury postrzegania rzeczywistości, o czym wciąż niewiele wiemy.

Na Pana filmach widz czuje się, jakby śnił. Wojna w Iraku jest komentowana podrobionymi aforyzmami Pascala. Głód i nędza w Afryce kontrapunktowana cytatami z Popol Vuh. „Kosmiczny” punkt widzenia wymusza zmianę optyki. Oglądamy przyrodę i

zachowania ludzi na naszej planecie, jakbyśmy zobaczyli to pierwszy raz w życiu. Chodzi o zdanie sobie sprawy z względności wszelkich zjawisk?

Raczej z ich piękna i trwogi. Co z kolei ma prowokować do stawiania pytań na wyższym poziomie. O granice niewiedzy, horyzont człowieczeństwa, akt stworzenia, tajemnicę życia na Ziemi. *Lekcje ciemności* nie są przecież zwyczajnym telewizyjnym reportażem z Iraku. Tylko wizją na temat zbrodni przeciwko stworzeniu w ogóle, w której każde ujęcie zaskakuje i odsłania oblicze świata, jakiego dotąd nie znaliśmy. *Zagadka Kaspara Hausera* też mówi o tym pierwszym spojrzeniu. Dante, Bosch, Goya, oni także poszukiwali dziewiczej kontemplacji świata. Kreowali ponadczasowe obrazy, które nasza cywilizacja winna sobie przyswoić, żeby lepiej rozumieć samą siebie. Szok pierwszego spojrzenia, wrażenie ujrzenia nowych, nieskażonych jeszcze ludzkim okiem krajobrazów daje na to szansę. Gdybym jak oni żył wieki temu, w epoce, w której nie wynaleziono jeszcze kina, pewnie zostałbym podróżnikiem odkrywającym niezbadane lądy: Saharę, Antarktydę. Szukałbym tego, co nieznanne.

Powiedział Pan, że postępuje jak naukowiec, który żeby określić właściwości nieznannej mu substancji, poddaje ją ekstremalnym eksperymentom, na przykład promieniowaniu. Odnoszę wrażenie, że w ten sposób stara się Pan opisać w ogóle każdą formę życia.

Ziemia, kosmos wydają się nam obce. Na tym polega nasz dramat. Dlatego pociągają mnie losy wędrowców, konkwistadorów, pielgrzymów, którzy stale pokonują jakieś granice z powodu niezaspokojonego pragnienia i tęsknoty za sensem, za duchowością. Przykładem może być historia Timothy'ego Treadwella, obrońcy zwierząt zjedzonego przez niedźwiedzia, którą opowiedziałem w *Grizzly Man*. Treadwell zamieszkał w parku narodowym, gdzie samotnie przez wiele miesięcy obserwował zwierzęta, rejestrując na wideo swoje kontakty z nimi. Nagrał ponad sto godzin materiałów, lecz do mojego filmu wybrałem zaledwie niewielki ich fragment. Nie interesowały mnie kiczowate widoki zachodów słońca ani scenki czułości matki niedźwiedzicy bawiącej się z małymi, tylko przykładowo obrazy trawy i liści unoszących się na wietrze w czasie burzy, które w połączeniu z moim komentarzem ułożyły się w dość niezwykły ciąg pozwalający zastanowić się nad zagadką ludzkiej natury, nad związkami człowieka z przyrodą i zrywaniem tych więzi.

Nie tylko historia Treadwella opisuje porażkę człowieka zmagającego się z tajemnicą istnienia. Większość Pana filmów przekonuje, że ludzkość czeka niebawem zagłada, że otacza

nas chaos. Rzadkim świadectwem optymizmu są słowa jednego z bohaterów Spotkań na krańcach świata, który mówi, że „dane nam jest być świadkami kosmicznej świadomości w całej jej wspaniałości”.

To zdanie wypowiada bułgarski naukowiec Stefan Pashov pracujący jako operator koparki na stacji polarnej na Antarktydzie, w wolnych chwilach programista komputerowy. Ma doktorat z filozofii i ukończone studia z literatury porównawczej. Nie jest to jego myśl, tylko cytat z jakiegoś amerykańskiego filozofa. Trąci newage'ową pseudomądrością, choć nie sposób odmówić mu pewnej logiki i wdzięku. Osobiście uważam odwrotnie. Myślę, że przytłaczającą cechą wszechświata jest jego obojętność. Mniej troszczyć się o ludzi już naprawdę nie można. Kogo miałby obchodzić nasz los? Te gwiazdy tysiąc razy większe od słońca, których nigdy nie osiągniemy ani nawet nie zobaczymy?

Robiąc filmy o plemieniu saharyjskich nomadów Wodaabe, wędrując po peruwiańskiej dżungli, docierając do serca Gujany, zastanawiając się nad pochodzeniem człowieka, stale musiał się Pan stykać z wiarą. Nie jesteśmy dziećmi Bożymi?

Zawsze fascynowało mnie to, co kryje się za otoczką kultury, historii, wychowania. Ujrzyć ciemną, pierwotną naturę człowieka, to był cel wielu moich wysiłków i poszukiwań. Interesowała mnie zbrodnia, której ulegał żyjący ponad prawem i moralnością Aguirre - szesnastowieczny Hiszpan poszukujący w dzikiej amazońskiej puszczy Eldorado. Ciekawiło mnie okrucieństwo Bokassy, samozwańczego cesarza Republiki Środkowoafrykańskiej, który był kanibalem, miał siedemnaście żon i pięćdziesięcioro sześcioro dzieci. Z tego samego powodu zamierzałem nakręcić film o Mike'u Tysonie, który przypominał mi taki prehistoryczny typ. Żywiąc kult przemocy z ciałem jak u bizona, pozostawał jednocześnie na swój sposób niewinny. Nieuformowany wewnątrz. Mnie się wydaje, że ludzie zyskali tożsamość, właśnie walcząc brutalnie ze światem. Definiują nas przeszkody i pokonywanie ich. Sprawdzamy się, jak kapitan na statku, dopiero w czasie burzy. Trzeba umieć przetrwać wiele sztormów. I wiele znieść porażek. Jestem przekonany, że to fundamentalne ludzkie doświadczenie - radzenia sobie z klęską, z nieszczęściem - zdolne wyzwalać w nas dobro jest bardzo istotne.

Pierwszym odruchem człowieka jest instynkt przetrwania?

Na pewno jednym z najważniejszych. Poświęciłem temu zresztą film *Operacja Świt* na kanwie biografii Dietera Denglera, amerykańskiego żołnierza ratującego się w czasie

wojny w Wietnamie ucieczką z obozu jenieckiego położonego w środku laotańskiej dżungli. Patrząc na to szerzej, wydaje się, że przetrwanie naszego gatunku wcale nie jest pewne. W *Spotkaniach na krańcach świata* naukowcy przewidują, że czeka nas taki sam los jak dinozaury. Natura sama to wyreguluje. Jeśli chodzi o mnie, jestem pewien, że współczesne wysoko rozwinięte społeczeństwo technologiczne z jego konsumpcyjnym nastawieniem do życia nie przetrwa. Nie chcę przez to powiedzieć, że automatycznie cofniemy się do stadium zbieracko-łowieckiego. Powrotu do przeszłości nie ma. Wszystko, co robimy, jest nieodwracalne.

Realizując Koło czasu, dokument o buddyjskim święcie Kalaczakry i pielgrzymce kilkuset tysięcy mnichów do świętego miejsca Bodh Gaja, gdzie księżę Siddhartha osiągnął oświecenie, miał Pan wrażenia obcowania z sacrum?

Nie mam zbyt głębokiej wiedzy na temat filozofii buddyjskiej. Podchodzę z dystansem do Europejczyków, którzy stają się wyznawcami buddyzmu. Zresztą nawet Dalajlama odradza chrześcijanom oraz ludziom z innych kręgów kulturowych zmianę religii. I gdyby nie jego zachęta, nigdy ten film by nie powstał. Filmując pielgrzymujące tłumy, zwłaszcza w Tybecie w okolicy góry Kajlas - mitycznego miejsca uznawanego za centrum wszechświata także przez wyznawców hinduizmu, czułem, że dotykam jakiejś tajemnicy. Ale nie z powodu sakralnej symboliki tego miejsca, tylko „boskości” samego krajobrazu, jego nieskalanego piękna. Dlatego między innymi powzięłem decyzję, by stanąć samemu za kamerą i własnoręcznie robić zdjęcia.

Ochrzczony i wychowany w tradycji katolickiej, częściej jednak cytuje Pan starożytne księgi niż Biblię. Dlaczego?

Piękno *Popol Vuh*, świętej księgi Majów, polega między innymi na tym, że opisuje całą serię boskich porażek podczas aktu stworzenia. Wizja Majów zdecydowanie odbiega zarówno od wersji judeochrześcijańskiej, jak i grecko-rzymskiej, w której zostaliśmy wychowani. W naszej tradycji kosmogonia kojarzy się z idealną równowagą wszystkich sił. W tamtej brakuje harmonii. Dlatego jest mi bliższa.

Czym jest według Pana dokument, odkrywaniem nieznanych faktów?

Fakty to nie jest prawda. A mnie w kinie interesuje prawda, czyli to, co niewysłowione, ukryte pod powierzchnią zdarzeń. Jeśli szuka się w dokumencie wyłącznie nagich faktów, to ideałem powinna być informacja zawarta w książce telefonicznej: zawsze

pewna i użyteczna. W sztuce taki porządek się nie sprawdza. Zajmuję się poszukiwaniem tego, co tkwi poza faktami, a co w moim przekonaniu jest jak najbardziej realne.

Fakty nie mówią prawdy?

Fakty tworzą normy. A prawda jest odkrywaniem ludzkiej natury z jej fantazjami, mitami, poezją, emocjami, pięknem, strachem, snami. I prowadzi do ekstazy, do iluminacji.

Realizm w dokumencie się nie liczy?

Poczucie realizmu jest złudne, zwłaszcza dziś. Oglądając filmy i fotografie, zastanawiamy się, co zostało przerobione w Photoshopie, czy i gdzie zastosowano efekty specjalne. Wirtualny świat zakłócił naturalny zmysł postrzegania. Trudno teraz powiedzieć, czym jest realność, gdzie przebiegają jej granice. Weźmy banalny przykład wrestlingu, sportu, który jego fani uznają za autentyczny. Walczący na niby gladiatorzy mają mięśnie, jakich żaden normalny człowiek nie ma. Ich sylwetki są wyrzeźbione w pocie czoła na siłowni, by przypominali nierzeczywistych herosów. Kobiety również poprawiają swój wygląd, robią operacje plastyczne, powiększają biusty, bo chcą się upodobnić do idealnych bohaterek komiksów. To wszystko plus gry komputerowe, telewizyjne reality show, internet, zmusza do zastanowienia, do jakiego stopnia rzeczywistość jest sama rzeczywistość.

Można zajmować się tylko tym, co autentyczne.

Nie można zahamować postępu technologicznego i zakazać ludziom używania nowych instrumentów umożliwiających tworzenie pseudorzeczywistości z wszelkimi tego konsekwencjami. To sytuacja samurajów walczących na miecze z wojskiem wyposażonym w broń palną. Konfrontujemy się z czymś, co nas przerasta, czego do końca nie rozumiemy. I co nieuchronnie nas zmienia. Omijając tę pułapkę, staram się umożliwić widzom przeżywanie spraw wzniosłych, kontemplowanie absoliutu, nawet kosztem nazywania mnie wrogiem „rzeczywistości”.

Między Krzykiem kamienia a Operacją Świt, czyli przez ponad piętnaście lat nie nakręcił Pan żadnego filmu fabularnego. Miał Pan dość kina?

Bynajmniej. W tym czasie zrobiłem bardzo wiele pełnometrażowych filmów. Ale ponieważ są to dokumenty, media oczywiście nie poświęcały im nadmiernej uwagi. Mnie to specjalnie nie przeszkadza. Minione dekady były bardzo intensywnym okresem. Wystawiałem opery, napisałem cztery scenariusze, wydałem zbiór esejów o związkach filmu

z poezją. Pracowałem, próbując dociec, na czym polega głębokie odczucie ekstatycznej prawdy w obcowaniu z dobrą sztuką.

Do jakich wniosków Pan doszedł?

Że niektóre z moich dokumentów są lepsze od moich najciekawszych fabuł.

Które na przykład?

Lekcje ciemności, Odległa błękitna planeta i sporo innych.

Dlaczego?

Bo są mniej powierzchowne. Bo czuć w nich respekt dla tajemnicy ludzkiego istnienia. Bo emocje w nich zawarte są wielokrotnie silniejsze od tych, które zostały zapisane w formie opowieści fikcyjnych.

Dokument poświęcony Klausowi Kinskiemu też zaliczyłby Pan do najwybitniejszych swoich osiągnięć?

Mój ukochany wróg to bardzo intymny film. Ma wyraźnie autobiograficzny charakter. Jest ogniwem, które pozwoliło mi połączyć w jeden łańcuch wieloletnią przyjaźń z aktorem. Realizacja trwała szybko, montaż też. To nietypowa produkcja.

Dlaczego dopiero osiem lat po jego śmierci zdecydował się Pan opowiedzieć szczerze o waszej współpracy?

Chciałem, aby film rozgrywał się w miejscach autentycznych, w których niegdyś razem pracowaliśmy. Głównie w Peru. Tam powstał *Aguirre, gniew boży* i *Fitzcarraldo*. Wcześniej nie udawało mi się zebrać na to środków finansowych. Poza tym dość późno dojrzałem do opowiedzenia tej historii.

*Łączyły was szczególne więzi. Kinski Pana nienawdził, o czym szczegółowo informował opinię publiczną w autobiografii *Ja chcę miłości*. Pana film jest odpowiedzią na pomówienia zawarte w tej książce?*

Nie, proszę pamiętać, że autobiografia Kinskiego jest w przeważającej mierze fikcją literacką. On swoje dzieciństwo wystylizował na bajkę o ubogim sierocie tułającym się po piwnicach. A przecież dorastał w zamożnej rodzinie aptekarskiej. Naszą znajomość ubarwił równie mocno, dając upust różnym swoim obsesjom. Uznałem to za zabawny przykład

mitomanii.

Pański film też trudno nazwać chłodnym i wyważonym wspomnieniem. Rozpoczyna go obrazoburczy fragment spektaklu Jezus Chrystus Zbawiciel. Przed hippisowską publicznością miota się po scenie upozowany na Chrystusa Kinski, który wywrzaskuje: „Nie jestem dobrym Jezusem, na którym Kościół się poznał”. To daje do myślenia.

Nakręciliśmy wspólnie pięć filmów. Jeśli pozwalam sobie na bezlitosny wizerunek Kinskiego, to dlatego, że zbyt dobrze znałem jego słabości. To był genialny aktor, chociaż wszyscy uważali go za specjalistę od ról charakterystycznych. Był nieobliczalny, wściekał się bez powodu, wybuchy zazdrości trudno było odróżnić od jego zachwyty nad samym sobą. Poznaliśmy się w latach sześćdziesiątych. Marzyłem wtedy, żeby zostać skoczkiem narciarskim, on był początkującym aktorem. W górach wynajmowaliśmy wspólnie pokój. Dzikie zachowanie Kinskiego podziało na moją wyobraźnię do tego stopnia, że napisałem opowiadanie, które stało się zaczynem scenariusza o szalonym konkwistadorze. Wysłałem mu tekst. W rozmowie telefonicznej, która trwała około godziny, próbowałem wysondować, czy zrobił na nim wrażenie. Bełkotał coś bez ładu i składu, aż w końcu zrozumiałem, że skoro tak długo ze mną rozmawia, to znaczy, że projekt mu się podoba.

W autobiografii Kinski relacjonuje wasze spotkanie zgoła inaczej. Píše, że to Pan podniecał go swoją opowieścią i - cytuję - szczerzył do niego popsute zęby.

Tak, znam ten fragment. W nieocenzurowanej wersji jego wspomnień jest jeszcze więcej tego rodzaju przekłamań. Pisał, co chciał. Ubarwiał, żeby uwypuklić różnicę naszych charakterów, żeby podbić własne ego.

Uważał Pana za obląkańca, który żyje w świecie stworzonych przez siebie, szalonych idei.

Pod tym względem byliśmy do siebie podobni. On też, kiedy mówił o swoich problemach, sprawiał wrażenie chorego umysłowo. Ja opanowałem zapalczywość w wieku piętnastu, szesnastu lat. Po tym, jak rzuciłem się na własnego brata z nożem. Od tego czasu staram się kontrolować, powściągam emocje. Narzuciłem sobie dyscyplinę, której rygorystycznie przestrzegam. Kinski przeciwnie, żył cały czas na granicy katastrofy. Furia i wściekłość rozsadały jego psychikę. Paradoksalnie ludzie, którzy nas znali, byli często bardziej zaniepokojeni moim spokojem niż jego wybuchami hysterii. Indianie na planie *Fitzcarraldo* sądzili na przykład, że ja, siedząc i milcząc, coś knuję. Dlatego zastanawiali się,

jak się mnie pozbyć, a nie jego.

Trudno się temu dziwić, skoro na planie ginęli ludzie.

Nie było w tym mojej winy. Podczas nagrywania sceny przeciągania statku przez dżungłę zerwały się liny. Statek przygniótł kilku indiańskich statystów. Nic nie mogliśmy zrobić.

Między Panem a Kinskim często dochodziło do konfliktów, które - dosłownie - zagrażały waszemu życiu.

Było kilka takich incydentów. Niewiele brakowało, a rzeczywiście zabiłbym go. W obecności świadków zdarzyło się to na planie *Aguirre, gniew boży*. Kinski, po kłótni ze mną, spakował walizki i obwieścił, że jego noga więcej w tym miejscu nie stanie. Powstrzymując się od wybuchu, odpowiedziałem, że nawet przez sekundę nie biorę takiej możliwości pod uwagę. „Podpisałeś kontrakt, więc twoje prywatne odczucia w ogóle się nie liczą - perswadowałem. - Ten film stał się naszym przeznaczeniem i choć wymknął nam się spod kontroli, to go dokończymy. Razem z tobą”. I zagroziłem, że jeśli zejdzie z planu, jeśli zerwie kontrakt, to go zastrzelę. Wróciłem do namiotu, załadowałem karabin i wymierzyłem w Kinskiego. Widział moją minę. Wiedział, że nie żartuję. Podobną scenę przeżyliśmy na planie *Fitzcarraldo*, kiedy po wznieconym przez niego buncie połowa ekipy odmówiła dalszej pracy. Tubylcy sami się zaoferowali, że „zlikwidują tego diabła”. Odmówiłem, bo miałem ochotę uczynić to własnoręcznie. Potem dowiedziałem się, że Kinski też szykował na mnie zamach.

Żeby dopełnić obraz tej przekłętej relacji, trzeba wspomnieć o Pańskim zamiarze spalenia domu Kinskiego.

Tak, przyznaję się do tego w filmie. Obmyślałem rozmaite scenariusze zamordowania Kinskiego, zawsze z perfekcyjnie przygotowanym alibi. On nie pozostawał mi dłużny. Część tych planów ujawnił w autobiografii. Ale, ale! Proszę nie zapominać, że pomimo tych okropieństw, obaj żywiliśmy do siebie głęboki szacunek, że łączyła nas bardzo szczera przyjaźń i wzajemne zaufanie. Myślę, że to uczucie miłości-nienawiści nie miało jednak decydującego znaczenia. Istotniejszy okazał się fakt, że niestrudzenie nawzajem inspirowaliśmy się i dochodziliśmy do granic, które przy tworzeniu filmów zazwyczaj są dla artystów nieosiągalne.

Dlatego tolerował Pan jego wybryki?

W tym zawodzie tak naprawdę nie jest ważne, jakim kto jest człowiekiem. Liczy się efekt finalny, czyli dzieło. Przy robieniu filmu nikogo nie obchodzi, że na przykład Marlon Brando na co dzień zachowywał się agresywnie, że panicznie bał się wyjść przed kamerę. Brando, jeśli już przełamywał lęk, cudownie istniał na ekranie, miał dar dominującej obecności. Podobnie Kinski. Charakter może odgrywać rolę, ale przy wyborze żony. Wtedy analizuje się, jaką osobą jest narzeczona, co robi, jak reaguje. W kinie te sprawy nie są ważne. Sukces zapewnia dobrze wyszkolony profesjonalista. W sztuce, jak w sporcie, lepiej się gra z wybitnym zawodnikiem, niezależnie od tego, jak nieznośnym potworem jest on w życiu prywatnym.

Gdyby tak było, sztukę tworzyłyby dobrze zaprogramowane roboty.

Ma pan rację. Między aktorem i reżyserem zawsze wytwarza się pewna chemia, która przenosi się (albo nie) na ekran. O tym właśnie opowiadam w *Moim ukochanym wrogu*. Mówiąc o wrednych zachowaniach Kinskiego, miałem na myśli tylko to, że dopóki pobudzaliśmy się do wysiłku, dopóki razem kręciliśmy niezłe filmy, dopóty mu wybaczalem.

Perwersyjne, destrukcyjne postępowanie aktora prowadzące do otwartego konfliktu z reżyserem kończy się zazwyczaj wyrzuceniem go z planu. Pan zatrzymywał Kinskiego na siłę. Co tak naprawdę przyciągało go do Pana?

Nie tylko ja go potrzebowałem, ale i on mnie. Pomędzy jednym atakiem jego furii a drugim zdarzało mu się wypowiadać słowa, w których zapewniał mnie, że jak umrę, on położy się martwy obok mnie. Ja też byłem gotów umrzeć za niego. Nasze relacje poza kinem układały się jak najgorzej i nie dawały się obronić w żaden sposób, ale na ekranie ten nasz wiecznie ciągnący się spór wyglądał imponująco. Żaden aktor nie dążył do takiej ekstazy co Kinski. Nikt się tak nie spalał na ołtarzu sztuki jak on. Byliśmy jak bracia bliźniacy. Ja szukałem w nim własnych demonów, a Kinski odnajdywał we mnie swoje. Lubiliśmy ten stopień intensywności, ten rodzaj brutalnej współpracy, na jaką obaj się godziliśmy. Choć przyznaję, było to bardzo bolesne doświadczenie. Fakt, że od jego śmierci upłynęło już tyle lat, a ja dopiero w 2006 roku zrobiłem kolejną fabułę, jest oczywiście znaczący.

Bruno S., z którym nakręcił Pan Stroszka i Zagadkę Kaspara Hausera, nie dostarczał Panu takich inspiracji?

Pracując z nim, zawsze miałem wrażenie (a i on miał tę świadomość), że budujemy

swego rodzaju pomnik nieznanego żołnierza kina. Bruno - w przeciwieństwie do Kinskiego - kimś takim właśnie jest. To anonim, który nigdy nie chciał zostać gwiazdorem. Życie go przytłaczało, postrzegał świat w kategoriach apokaliptycznych. Od wczesnego dzieciństwa był pod kluczem. Z poprawczaka trafił do więzienia. Z więzienia do fabryki. Nie potrafił myśleć samodzielnie. Nawet dziś, będąc na emeryturze, ma te same problemy co niegdyś: brak mu zaufania do ludzi, trudno mu nawiązywać normalne kontakty z kobietami i tak dalej. Czterdziestopięcioletni pobyt w zakładzie zamkniętym zrobił swoje.

Nie powstanie kolejna biografia Brunona S.?

Już *Stroszek* nią był. Dalsze życie Brunona to praca w fabryce i śpiewanie po podwórkach ballad, które sam komponował. To bardzo delikatne, subtelne pieśni, głęboko ludzkie, piękne. Ale materiału na trzeci film o nim nie dają.

Kinski i Bruno mieli coś ze sobą wspólnego?

Tak, grali w moich filmach! (śmiech)

Powiedział Pan kiedyś, że Ameryka to nie jest kraj, w którym mógłby Pan mieszkać na stałe. Od kilku lat wynajmuje Pan dom w Stanach i rzadko pokazuje się w Europie. Dlaczego zmienił Pan zdanie?

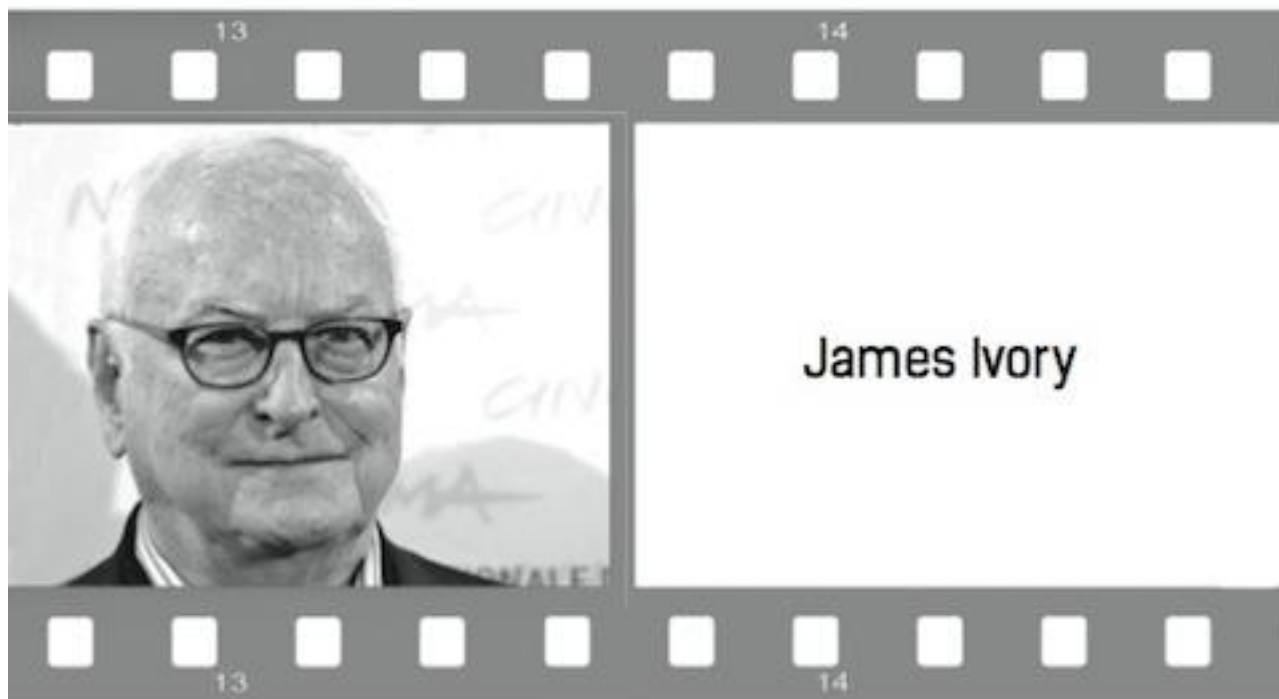
Nie przypominam sobie, żebym tak mówił. Choć coś w tym może jest. Po zjednoczeniu Niemiec wszyscy moi znajomi, zamiast się cieszyć i szukać nowych perspektyw, zaczęli się pogrążyć w morzu narzekania i wzajemnych pretensji. Typowym objawem lenistwa duchowego Niemców było czekanie, że państwo za nich pozalutwia wszystkie sprawy. Mam poczucie ogromnego braku wizji, braku odwagi tych ludzi. To jest główny powód opuszczenia ojczyzny. Mieszkam teraz w Ameryce, ale moje filmy wciąż wyrastają z ducha niemieckiej kultury. Ja nadal robię bawarskie filmy.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Życiu Warszawy”

Werner Herzog (ur. 5 września 1942 r.) - studiował historię, literaturę i teatr w Monachium. Jego prawdziwe nazwisko to Stipetić (jest z pochodzenia Chorwatem). Pisarz, poeta, miłośnik oper. Przed nakręceniem swojego pierwszego filmu (w wieku 19 lat) był m.in. spawaczem w hucie, stróżem na parkingu, komiwojażerem, a nawet bardzo dobrze zapowiadającym się skoczkiem narciarskim (zrezygnował z uprawiania sportu po śmiertelnym wypadku przyjaciela z drużyny). Na początku lat siedemdziesiątych odbył pieszą pielgrzymkę z Monachium do Paryża w intencji uzdrowienia chorej przyjaciółki Lotte Eisner,

autorki książki *Ekran demoniczny*. W sumie zrealizował ponad sześćdziesiąt filmów: fabuł, dokumentów, filmów krótkometrażowych. Po śmierci Klausa Kinskiego, swojego ulubionego aktora, zajął się głównie twórczością dokumentalną, w której rozwija własne oryginalne pomysły poszukiwania absolutu. *Spotkania na krańcach świata* były nominowane do Oscara. *Grizzly Man* zdobył nagrodę stowarzyszenia amerykańskich reżyserów. Na festiwalu w Cannes za *Fitzcarraldo* otrzymał nagrodę za reżyserię oraz Nagrodę Specjalną Jury za *Zagadkę Kaspara Hausera*.

JAMES IVORY



Tego Amerykanina z irlandzko-francuskimi korzeniami błędnie identyfikuje się z kulturą brytyjską. Na usprawiedliwienie pozostaje fakt, że on sam chętnie przyznaje się do powinowactwa z anglosaską literaturą, którą z dużym wyczuciem wiele razy przeniósł na ekran. Ulubionym pisarzem urodzonego w Berkeley Jamesa Ivory'ego (rocznik 1928) jest E.M. Forster, specjalista od demaskowania hipokryzji dwudziestowiecznego społeczeństwa klasowego. Cztery jego powieści: *Maurycy*, *Podróż do Indii*, *Powrót do Howards End* i *Pokój z widokiem* Ivory elegancko sfilmował, odnosząc znaczące sukcesy nie tylko artystyczne. Nierzadko sięgał też po prozę Henry'ego Jamesa, Kazuo Ishiguro. Tylko pozornie wszystkie te adaptacje wpisują się w nurt nostalgicznych widowisk wskrzeszających chwałę wiktoriańsko-edwardiańskiego świata. Ambicje reżysera sięgają dużo wyżej i trudno je ograniczyć do wyspiarskości.

Najbardziej rzucająca się w oczy jest w nich specyficzna, odmienna perspektywa narracyjna. Reżyser przyjmuje na ogół punkt widzenia niezbyt mile widzianego przybysza, próbującego zmienić nieprzychylny, zakonserwowany obyczajowo świat przebrzmiałych, uciążliwych rytuałów. Czy to będzie zbuntowana sufrażystka w *Bostończykach*, homoseksualista w *Maurycym*, niewinna buntowniczką w *Pokoju z widokiem* - za każdym razem problem polega na niemożności wpasowania się, dokonania zmiany w konserwatywnie nastawionym środowisku i określenia w nim własnej tożsamości.

Paradoksalnie tę kronikę permanentnego niedopasowania średniej klasy białych protestantów pomogła Ivory'emu stworzyć dwójka jego najbliższych, długoletnich współpracowników, podobnie jak on niemająca z tamtą rzeczywistością zbyt wiele wspólnego. Są to hinduski muzułmanin z kupieckiej rodziny Ismail Merchant (producent i życiowy partner reżysera) oraz niemiecko-polska intelektualistka pochodzenia żydowskiego Ruth Praver Jhabvala (pisarka, scenarzystka). Razem przyjaźnili się i twórczo wspierali przez blisko pół wieku, aż do śmierci Merchanta w 2005 roku. Ruth zmarła w kwietniu 2013 roku. Czasami żartowali w wywiadach, że są nierozłączni i tworzą trzygłowe monstrum. Znani z niezależności artystycznej szybko zostali docenieni przez Hollywood, zdobywając w sumie sześć Oscarów i kilkadziesiąt nominacji.

Swobodne poddanie się oddziaływaniu wielu kultur, skupienie uwagi na balansowaniu pomiędzy różnymi światami, wybór bohaterów skazanych na bycie outsiderami - wszystko to przyniosło arcyciekawe rezultaty. Filmy Ivory'ego są świadectwami nadciągających przemian i rewolucji obyczajowych, takich jak emancypacja kobiet (*Bostończycy*), upadek brytyjskiej arystokracji (*Okruchy dnia*), zawłaszczenie popkultury przez celebrytów (*Romans w Bombaju*), otwieranie relacji społecznych na miłość i seks (*Europejczycy*, *Pokój z widokiem*). Spotykają się w nich - w sensie intelektualnym, politycznym, emocjonalnym - ludzie o odmiennej mentalności, religijności, z różnych tradycji, klas społecznych i pokoleń.

Ivory ukończył architekturę, wydział sztuk pięknych na University of Oregon oraz reżyserię filmową na University of Southern California w 1957 roku. Zafascynowany Indiami, jeden ze swoich pierwszych dokumentów poświęcił muzykowi Raviemu Shankarowi. Trzy lata później wyjechał do Indii, gdzie poznał i w zasadzie przez cały czas pozostał pod silnym wpływem wybitnego hinduskiego reżysera poruszającego sprawy miłości i rodzinnego szczęścia na szerszym społecznym tle, Satyajita Raya. Zrealizował ponad trzydzieści filmów. Jednym z głównych tematów stale powracających w jego autorskiej działalności jest pokonywanie norm społecznych, wyzwalenie z krępującego konwenansu, chęć lub niemoc swobodnego wyrażania uczuć. W 2003 roku przewodniczył jury na festiwalu Camerimage w Łodzi. Wtedy miałem okazję dłużej z nim porozmawiać. Pamiętam, że najbardziej uderzyła mnie jego spokojna, wyciszona, ojcowska twarz. I niesamowita inteligencja.

Obserwator

Globalny cyrk

Janusz Wróblewski: *Żyjemy w czasach zaniku szacunku dla dawnych tradycji i kultur. Tymczasem Pańskie filmy, rozgrywające się na przykład w wiktoriańskiej Anglii (Powrót do Howards End, Pokój z widokiem) wskrzeszają stare rytuały, celebrują rzeczywistość, o której kino rzadko sobie przypomina. Czym jest dla Pana świat przeszłości?*

James Ivory: *Źródłem wiedzy na temat zachowań człowieka. W moim filmie Rozwód po francusku, który rozgrywa się współcześnie w Paryżu, przeszłość jest pozornie nieobecna. Mamy młode Amerykanki, siostry przybyłe do Europy w poszukiwaniu miłosnych przygód, a wokół nich rozkrzyczany świat, jaki wszyscy znamy. W istocie wszystko w tym filmie jest inne, oparte na tajemnych powiązaniach z minionymi epokami. Gesty, przedmioty, nawyki, styl zachowania bohaterów są tworem czasu, podlegają formie, którą narzuca tradycja.*

A dawne rytuały, co one dziś znaczą?

Są tym, czym były dla E.M. Forstera, autora powieści, na których podstawie wymienione przez pana filmy powstały. Forster opisywał epokę, którą doskonale znał. Jego najsłynniejsze utwory, między innymi opublikowany pośmiertnie *Maurycy* o zakazanej miłości homoseksualnej, także przeze mnie sfilmowany, zostały przez niego napisane blisko sto lat temu. Szczegółowe komentarze na temat obyczajów i obowiązujących wtedy norm były mu potrzebne do określenia relacji między postaciami i do usytuowania bohaterów w hierarchii społecznej. Bez tego trudno zrozumieć ich wybory.

Dzisiejszy, demokratyczny świat rządzi się swoimi prawami. I chyba nie wszystko da się w nim uzasadnić poprzez analogię historyczną.

Forster zderzał w swoich powieściach skrajne postawy. Anglikom z wyższych sfer, którzy dbają o przestrzeganie zasad i nieco nawet przesadnie identyfikują się z odgrywanymi przez siebie rolami, przeciwstawiał nonkonformistów, buntowników, ludzi niepokornych, szukających miejsca poza ustalonym porządkiem. W naszym świecie ten schemat nadal się sprawdza. Inaczej pewne zachowania nazywamy, co innego wydaje się nam istotne, ale bariery klasowe, konflikty kulturowe, alienacja przecież nie znikły.

Ślady tych konfliktów można znaleźć nie tylko w szacownych powieściach Pana ulubionych prozaików: E.M. Forstera, Henry'ego Jamesa i Jane Austen, ale także u żyjących pisarzy, takich jak Kazuo Ishiguro.

Adaptując głośną powieść Ishiguro *Okruchy dnia*, nie cofałem się aż do przełomu XIX i XX wieku. Fabuła książki w przeważającej mierze rozgrywa się w latach trzydziestych

ubiegłego wieku w Anglii i dotyczy osobliwego zachowania kamerdynera, przedkładającego nad własne przekonania i emocje lojalność wobec arystokratycznego pracodawcy. Lord Darlington, któremu służy bohater, kolaboruje z nazistami, lecz mimo to kamerdyner z rozrzewnieniem wspomina tamten epizod, uważając go na najszcześniejszy okres w swoim życiu. Poza prowokacyjnym tematem współodpowiedzialności wyższych sfer w Anglii za to, co się stało w czasie drugiej wojny światowej, interesowała mnie kwestia nieco bardziej ogólna, mianowicie różnic klasowych i sposobu postępowania panów wobec swoich służących.

Książki o przeszłości pisane z perspektywy naszych czasów pozwalają lepiej zrozumieć miniony świat?

E.M. Forster miał wystarczający dystans do epoki, w której żył. Nienawidził hipokryzji Brytyjczyków, demaskował ich cynizm i wyniosły stosunek do innych narodowości, skostniałe poglądy, snobizm. Jego obserwacje i wnioski są nadal aktualne. Nie tylko w stosunku do Anglików. Do Amerykanów też pasują. Od lat staram się śledzić postępowanie obu tych społeczności. Amerykanie powtarzają teraz błędy Anglików. Ich arogancja, którą unaoczniała wojna w Iraku, jest typowym objawem zadufania mocarstwa, które czuje się bezkarne i nazbyt pewne swoich racji. Imperium brytyjskie, dokonując wiele lat temu podboju Azji Południowej, w ten sam sposób budowało mit swojej potęgi.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przebywał Pan i kręcił filmy w Indiach. Czego Pan poszukiwał?

Byłem zafascynowany filmami Hindusa Satyajita Raya, arystokraty wykształconego między innymi przez noblistę Rabindranatha Tagore. Jeden z pierwszych moich dokumentów był poświęcony sztuce Dalekiego Wschodu. Chciałem poznać to, czym zachwycam się bez jakiegokolwiek wiedzy praktycznej. W przeciwieństwie do rówieśników, którzy odbywali pielgrzymki do Indii w poszukiwaniu mistycznych doświadczeń, celem mojej podróży nie było znalezienie guru, tylko poznanie kraju. Sądziłem, że istnieje jakieś nieuchwytnie podobieństwo między ówczesną sytuacją Indii i Włoch, którą dobrze znałem. Pociągała mnie obecność i przenikanie wielu cywilizacji, mieszanie się wpływów rozmaitych religii i kultur. Na początku lat sześćdziesiątych Indie zachłystywały się z trudem zdobytą niepodległością. Ale Anglicy jeszcze tam byli. Napięcie pomiędzy dawnymi administratorami i społecznością, która próbuje określić na nowo swoją tożsamość, wydało mi się idealnym tematem na film.

Mit Zachodu jako duchowej pustyni i Wschodu jako oazy duchowości zastąpił Pan

obrazem nienawistnych relacji dawnych władców i sług?

Jadąc do Indii, nie miałem pojęcia, co się w tym kraju wydarzyło. Nie utożsamiałem się z Brytyjczykami, bo wtedy wiedziałem o nich tyle samo, co o Hindusach, czyli prawie nic. Można powiedzieć, że wtargnąłem w ten świat jak intruz i przez długi czas czułem się w nim obco. Kiedy odwiedziłem po raz pierwszy Europę, w wieku dwudziestu dwóch lat, interesowały mnie wyłącznie Włochy - kolebka kultury śródziemnomorskiej. Anglię poznałem dopiero dzięki Indiom. Ludzie, których tam spotkałem, pomogli mi zrozumieć mentalność wyspiarzy. Zabawne, że filmy, które nakręciłem w Indiach, a później w Anglii uważane są za kwintesencję brytyjskości, od premiery *Okruchów dnia* w oczach opinii publicznej uchodzę zaś za Anglika, a nie za Amerykanina.

Pokazując światy ściśnięte gorsetem norm, w których brakuje miejsca na swobodne wyrażanie uczuć i miłości, w szczególności interesuje się Pan ceną, jaką trzeba zapłacić za poczucie wolności?

Nie można tak powiedzieć. W moich filmach osoby, które wyzwalają się z pętli zakazów i kulturowych powinności, są szczęśliwsze od ludzi, którzy ulegają społecznej presji. Wyjątek stanowi bohaterka filmu *W upale i kurzu*, dramatu, który nakręciłem w Indiach. Pokazuję w nim historię młodej Brytyjki, która porzuca męża dyplomatę i wdaje się w romans ze skorumpowanym hinduskim maharadzą. Ma z nim dziecko, kocha go, lecz po obaleniu kochanka przez Anglików staje się wyrzutkiem społecznym. Czuje się jak śmieć. Scenariusz do filmu napisała Ruth Praver Jhabvala, Żydówka polskiego pochodzenia, urodzona w Niemczech, wykształcona w Anglii, która poślubiła Hindusa i razem z nim zamieszkała w Delhi. Jej powieść, na podstawie której powstał film, otrzymała w 1975 roku Nagrodę Bookera. Opisuje w niej swoje kilkudziesięcioletnie doświadczenie kobiety wrzuconej w sam środek konfliktu między obcokrajowcami i miejscową ludnością, którego stała się w jakimś sensie ofiarą. Oprócz wątku melodramatycznego, w książce można znaleźć przenikliwą analizę tła sporu między Anglikami i Hindusami, którego nikt przed nią nie opisał w tak wielostronny sposób. Nie muszę chyba dodawać, że moje odczucia, kiedy przyjechałem do Indii po raz pierwszy, były podobne. Dystans Ruth do wielu spraw, jej „cudzoziemski” punkt widzenia, był zbieżny z moim sposobem postrzegania rzeczywistości. Być może dlatego szybko nawiązaliśmy kontakt i od przeszło czterdziestu lat przyjaźnimy się i razem piszemy scenariusze do większości moich filmów.

Jest Pan Amerykaninem, kocha Włochy, kręcił filmy w Indiach, uważa się Pana za

Brytyjczyka, a ostatnio przeniósł się Pan do Paryża...

Zaraz, zaraz, niech mi pan pozwoli to wszystko uporządkować. Pierwszy etap mojej kariery jest związany z Indiami. Od 1961 roku, kiedy założyłem wraz z Ismailem Merchantem firmę producencką, aż do połowy następnego dekad, pracowałem na Wschodzie. Tam debiutowałem i nakręciłem kilka filmów o tym, jak wygląda życie codzienne ówczesnych Indii zarówno z perspektywy odchodzących Brytyjczyków, jak i hinduskich patriotów, którzy mają wreszcie prawo demonstrować swoją niechęć wobec narzucanej im przez wieki kultury. Później wróciłem do Stanów, z którymi wiąże się drugi rozdział mojej zawodowej aktywności. Osiadłem w Nowym Jorku, gdzie mieszkam do dziś, i zacząłem opowiadać o rozmaitych aspektach życia artystycznego tej metropolii. Zrealizowałem wtedy między innymi *Jane Austen na Manhattanie* - komedię satyryczną o sporach wewnątrz awangardowej grupy teatralnej, która nie potrafi się dogadać co do sposobu wystawienia odnalezionej sztuki Jane Austen *Sir Charles Grandison*. Później, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych realizowałem filmy w Anglii, gdzie powstały między innymi trzy ekranizacje dzieł E.M. Forstera i *Okruchy dnia* na podstawie Ishiguro. Po tym sukcesie odkryli mnie wreszcie krytycy i dałem się poznać szerszej publiczności, która nigdy o mnie wcześniej nie słyszała. Dla niej stałem się piewcą kultury brytyjskiej, co jest swoistym paradoksem, jako że sam uważam się za jej prześmiewcę. Czwarty etap to Francja. Od połowy lat dziewięćdziesiątych zrealizowałem tam kilka filmów, między innymi *Jeffersona w Paryżu*, *Złotą* i komedię *Rozwód po francusku*.

Kultura popularna buduje mit jednego niepodzielnego świata, w którym ludzie wierzą w te same wartości. Pan w to nie wierzy?

Bardzo się cieszę, że niezależnie od kraju, w którym aktualnie przebywam, mogę wstąpić do McDonalda. Polska młodzież, którą miałem okazję obserwować podczas festiwalu Camerimage w Łodzi, zachowuje się tak samo jak nowojorska. A może nawet bardziej swobodnie. Ale mówiąc serio, nie żyjemy w świecie globalnej wioski, tylko globalnego cyrku. Tę myśl starałem się przekazać w *Rozwodzie po francusku*.

W wielu Pana filmach odwieczny dylemat: rozum czy uczucia kończy się zwycięstwem racjonalizmu. Dlaczego?

Naprawdę tak pan myśli? Moim zdaniem jest odwrotnie. Skorupa racjonalizmu pęka w filmach właśnie pod wpływem emocji. Miłość jest w nich siłą, która pokonuje formę,

konwenans i wyzwala bohaterów z niewoli przesądów. Ciekaw jestem, w którym filmie pan to zaobserwował?

W Okruchach dnia. Służący grany przez Anthony'ego Hopkinsa przegrywa życie, bo nie potrafi wyznać miłości kobiecie, którą w skrytości ducha kocha.

Ja nie jestem pewien, czy on ją w ogóle kocha. To jest zresztą wielkie pytanie, które mój film stawia. Hopkins gra człowieka, który przypomina charakterem księdza albo wojskowego bezgranicznie oddanego sprawie. Nic poza służbą i spełnieniem obowiązku go nie obchodzi. Dlatego odcina uczucia, niszczy wszelkie przejawy spontaniczności. W galerii postaci, które przewinęły się przez moje filmy, on jest najbardziej nietypowy. Najczęściej bohaterami moich filmów są inteligentne, mające apetyt na życie kobiety. One manipulują słabymi z natury mężczyznami. Oczywiście są od tego wyjątki, jak choćby *Bostończycy*, gdzie intrygą steruje pewien hrabia.

Obracając się w kręgu tak wielu kultur i epok, opowiadając o tak różnych ludziach, może Pan stwierdzić, co jest najsilniejszym motorem działania człowieka: emocje, potrzeba identyfikacji z grupą?

Oba te czynniki odgrywają decydującą rolę. Czasami nie da się ich pogodzić. Wszystko zależy jednak od momentu, w jakim się znajdujemy. Będąc młodym, czerpie się energię z identyfikacji ze zbiorowością. W późniejszym wieku wyrasta się z tego.

James Ivory (ur. 7 czerwca 1928 r.) - wybitny amerykański reżyser, jeden z mistrzów współczesnego kina. Był trzykrotnie nominowany do Oscara za reżyserię *Pokoju z widokiem*, *Powrotu do Howards End* i *Okruchów dnia*. Ukończył architekturę na uniwersytecie w Oregonie i reżyserię w Los Angeles. Debiutował w 1957 roku dokumentem (zrealizowanym za pieniądze ojca), zainspirowanym podróżą do Wenecji. Od tamtej pory nakręcił ponad trzydzieści filmów, między innymi *Niewolników Nowego Jorku*, *Jeffersona w Paryżu*, *Picasso - twórca i niszczyciel*, *Kwartet*. Stale współpracował z hinduskim producentem Ismailem Merchantem, zmarłym w 2005 roku, i pisarką Ruth Praver Jhabvalą, autorką scenariuszy do większości jego filmów, zmarłą w 2013 roku.

WIM WENDERS



O filmach Wima Wendersa zwykle się mówi, że to europejska odmiana kina drogi zaludniona przez wiecznie podróżujących outsiderów. Jest jeszcze druga, mniej znana strona twórczości autora *Paryż, Teksas* - artysty i filozofa zajmującego się diagnozowaniem stanu współczesnej kultury, wieszczącego zmierzch, a nawet upadek sztuki audiowizualnej na skutek postępu technologicznego i tyranii obrazów.

Wenders od lat głosi z uporem apokaliptyczną teorię kulturowych skutków rozwoju mediów, zwłaszcza telewizji. Jego zdaniem jesteśmy bombardowani obrazami tak jak nigdy przedtem w historii ludzkości. Komputery, nowoczesny sprzęt elektroniczny, szybkość i łatwość zapisu oraz powielania zmieniły wrażliwość człowieka, jak również nasz sposób postrzegania rzeczywistości. Obrabiany i manipulowany, sprowadzony do funkcji nic nieznaczącej odbitki obraz przestał być integralną częścią świata. Stał się bytem samoistnym, pozbawionym związku z przedmiotem, który powinien odzwierciedlać.

Autor *Aż na koniec świata* nie jest pierwszym, który zwrócił uwagę na zjawisko hiperinflacji obrazów. Przed nim o zagrożeniu komercjalizacją fotografii i ruchomych obrazów, o wyzuciu z treści i postawieniu na głowie estetyki i gramatyki filmu mówili teoretycy postmodernizmu z Jeanem Baudrillardem na czele. Powstały głośne widowiska na ten temat, a *Matrix* zręcznie wprowadził tę kwestię w obręb kultury masowej. Żaden inny filmowiec nie uczynił jednak problemu filozofii obrazu centralnym punktem swojej

twórczości.

Takie stwierdzenie w pierwszej chwili może nieco dziwić, tym bardziej że Wendersa kojarzy się głównie z pięknymi esejami filmowymi o przemijaniu, poszukiwaniu sensu życia oraz aniołach unoszących się nad Berlinem. Oglądając jego filmy, łatwo się jednak przekonać, że przedstawiona choćby w *Końcu przemocy* wizja orwellowskiego społeczeństwa sterowanego za pomocą systemu kamer wideo wcale nie jest przypadkowa. O podobnych sprawach mówią realizowane przez Wendersa dokumenty poświęcone jego mistrzom: braciom Składanowskim, Yasujirō Ozu, Nicholasowi Rayowi. W istocie są to kluczowe dla zrozumienia światopoglądu i postawy artysty szkice poddające krytyce nieprzejrzysty, na pół wirtualny świat, gdzie wszyscy żyją pod nieustanną presją bycia oglądanym, a fałszywe obrazy wydają się prawdziwsze od rzeczywistości.

Do tak zupełnie różnych osobowości wyznających całkiem odmienne estetyki, nawiązujących do bardzo odległych od siebie tradycji Wendersa przyciągnęła pasja poszukiwania filmowego raju. Sprowokowała chęć dotknięcia wyśnionego, mitycznego obrazu pozostającego w zgodzie i harmonii z kulturą słów, którą, jego zdaniem, współczesna kultura bezpowrotnie utraciła. Dostrzegł w nich współników w walce przeciwko uzależnieniu od niekontrolowanego strumienia ekranowej magmy. A w ich małych, skromnych filmach - szansę na wyleczenie z choroby automatyzacji postrzegania.

Urodzonymi w Poznaniu braćmi Składanowskimi Wenders zainteresował się stosunkowo niedawno, bo w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przy okazji wykładów na temat destruktywnego wpływu zaawansowanej technologii na mechanizm postrzegania. Prowadził je dla studentów reżyserii monachijskiej szkoły filmowej, z którymi nakręcił (za ich namową) eksperymentalny film *Bracia Składanowscy* poświęcony pionierom kina, którzy pierwszego listopada 1895 roku, czyli jeszcze przed pierwszą projekcją zorganizowaną przez braci Lumière, wyświetlali w Niemczech swoje filmiki. Zrealizował go w klasycznej, slapstickowej konwencji, wynalezioną przez nich kamerą z korbką o nazwie bioskop. Rozczarowany infantylną kulturą obrazkową XX wieku, pragnął powtórzyć ich gest bezinteresownego, nieskażonego komercyjnym spojrzeniem, spontanicznego odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie. Komplikacje z tym związane zaowocowały między innymi fabularną opowieścią *Lisbon Story* o szalonym reżyserze opętanym utopijną myślą o zrobieniu filmu bez wykorzystywania języka i gramatyki X Muzy, ustalonych w dużej mierze przez Hollywood.

W dokumencie *Tokyo-Ga* o zmarłym w 1963 roku japońskim reżyserze Ozu też nie chodzi o zwykły hołd złożony największemu mistykowi azjatyckiego kina. Wenders zrobił

film o poszukiwaniu śladów dalekowschodniego świata utrwalonego w ascetycznych kadrach *Tokijskiej opowieści*, arcydzieła Ozu z 1953 roku. Odwrócił perspektywę, jakby wierząc, że filmowe odbicie miasta w dziele japońskiego mistrza jest oryginałem, a jego marną kopią Tokio, do którego przybył. Paradokulentalny charakter i bardzo osobisty ton filmu Ozu sugerował, że *Tokijska opowieść* jest autentycznym, a nawet wiarygodniejszym zapisem japońskiej tradycji, rytualnych czynności, prostego ruchu, codzienności niż skolonizowane przez amerykańskie reklamy naprawdę istniejące i widoczne za oknem ulice i bary szybkiej obsługi. Podziwiana przez Wendersa powściągliwość Ozu prowadziła do uchwycenia ukrytego nerwu wschodniego świata, do odkrycia w nim tajemnicy, czego oczywiście nie udawało się odnaleźć Wendersowi w rzeczywistości. Kto wie, czy *Tokyo-Ga* nie wyraża przez to lepiej tęsknoty za utraconą niewinnością filmowego obrazu niż wszystkie inne dzieła Niemca.

Z kolei w najbardziej skomplikowanym formalnie, a zarazem najbardziej intymnym obrazie Wendersa zatytułowanym *Film Nicka* (figurującym również pod nazwą *Lśnienie nad wodą*) granice pomiędzy ekranową fikcją a tak zwaną życiową prawdą niebezpiecznie się zacierają. Dokument jest zapisem umierania na raka amerykańskiego przyjaciela Wendersa, sławnego reżysera Nicholasa Raya, autora kultowego dramatu *Buntownik bez powodu*. Lecz zamiast elegijnego memento otrzymujemy drażniący i trudny do przełknięcia zlepek rozmaitych konwencji, filmowych cytatów, pozornie do siebie nieprzystających wywiadów. Przykładowo: impresje z prób nad sceniczną wersją *Sprawozdania dla akademii* Kafki, nad którą Ray pracował tuż przed śmiercią, sąsiadują z wykopiorowaniami z westernu *The Lusty Men* pokazującymi sekwencję powrotu bohatera (Robert Mitchum) na opuszczonej farmę rodziców. Wenders dodaje też fragmenty niezrealizowanego, wymarzonego filmu Raya i rejestruje na wideo samego siebie, odsłaniając tajniki reżyserskiej kuchni podczas kręcenia *Filmu Nicka*. Ta mocno zawiła, szkatułkowa konstrukcja filmu w filmie o filmie i umieraniu ma na celu uświadomienie widzom, że przekraczanie granic prywatności w sztuce jest moralnie dwuznaczne. To zaś, co na pierwszy rzut oka wydaje się zapisem jakiejś prawdy, okazuje się tylko powierzchownym oglądem rzeczywistości; jedynie fasadą, która nic ważnego nie mówi. Głębi, owej mitycznej krainy nieskalanej symulacją należy bowiem szukać gdzieś poza ujęciami, we wspomnieniach, nostalgii, melancholijnej reminiscencji.

Wenders jest artystą niekonsekwentnym. Od początku swojej kariery opisuje ludzi niedopasowanych i zagubionych, rozpaczliwie poszukujących swoich korzeni, bezowocnie starających się scalić rozerwane więzi rodzinne. Dystansując się od medium, w którym tworzy, udowadnia, że kamera nieustannie zakłamuje świat i nie pomaga w docieraniu do

sensu i znaczeń. Podążając za pieniędzmi i modą, opisując w skrajnie skonwencjonalizowany sposób jakąś rzecz obraz filmowy odbija się tylko od innych obrazów, multiplikując i powiększając otaczającą nas pustkę. Przy takim ładunku pesymizmu fakt, że na przestrzeni czterdziestu lat nakręcił ponad pięćdziesiąt pełnometrażowych fabuł i dokumentów można uznać za swego rodzaju fenomen. Albo świadomą taktykę reżysera, pragnącego swoją aktywnością zmanifestować siłę kina autorskiego i przełamać unoszącą się nad jego filmami atmosferę beznadziei i niemocy.

Oglądając najbardziej znane filmy (*Paryż, Teksas, Niebo nad Berlinem, Million Dollar Hotel*) oraz eksperymentalne, dotąd nierozpowszechniane u nas dokumenty Wima Wendersa (*Pokój 666, Notatki o strojach i miastach*), można dojść do jeszcze jednego, zaskakującego wniosku. Duchowa pustka, wokół której krążą wymyślone przez niego postaci, jak również definiowana i analizowana przez niego inflacja obrazów są objawami tej samej choroby. Można ją nazwać brakiem ojczyzny.

Dla pokolenia Niemców, urodzonego tak jak on po drugiej wojnie światowej i hartującego się pod wpływem wydarzeń 1968 roku, pojęcie ojczyzny oznaczało niebyt. Ponure dziedzictwo Trzeciej Rzeszy było balastem nie do udźwignięcia, dlatego je odrzucano. Historycznie patriotyzm łączył się z narodowym socjalizmem. Tradycja, wspólnota, dom - te symbole kojarzone na ogół z rodzinnym krajem musiały się wypełnić nową treścią, w czym gorąco pomagali Amerykanie i ich kultura masowa. „Drugim dnem wszystkich moich filmów jest amerykańskizacja Niemiec”, zwierzał mi się Wenders podczas jednej z rozmów prowadzonej w pochmurne, deszczowe przedpołudnie w canneńskim hotelu Martinez. Dla niego i wielu jego kolegów wielkie przestrzenie Dzikiego Zachodu, rock and roll oraz Hollywood stały się wartościami zastępującymi „zatopioną ojczyznę”.

Przeniesienie amerykańskiej mitologii na grunt niemiecki i jej przyjęcie nie oznaczało jednak zdobycia nowej tożsamości. Wenders czuł się w swoim kraju obcy. Dojmujące poczucie nieokreśloności, zawieszenia w próżni towarzyszyło mu także i wówczas, gdy zamieszkał za oceanem, przyjął zaproszenie Francisa Forda Coppoli i spróbował kręcić filmy gatunkowe (*Hammett*). Na jego nieszczęście amerykańska demokracja okazała się inna, niż ją sobie wyobrażał, a rosnącemu rozczarowaniu dał wyraz w kolejnych coraz bardziej krytycznie do niej nastawionych filmach (*Koniec przemocy, Kraina obfitości*). Kino hollywoodzkie, w które wierzył, też go w końcu odepchnęło. Kochać go jednak nie przestało.

Będąc wygnańcem z obu światów, przyjął bezdomność jako naturalny stan rzeczy. I o tym opowiadają wszystkie bez wyjątku jego filmy. Powracają w nich zawsze te same ulubione motywy i tematy: podróż bez jasno określonego celu, paralizujące uczucie

niezadowolenia z rzeczywistości krępującej wszelką osobistą fantazję, niezdolność ludzi do nawiązywania kontaktów oraz koszmar świata zakłętego w obrazy, w którym istnieje tylko to, co widzialne, sfotografowane i powielone w milionach jednakowo wyglądających kopii.

Marzyciel

Niewinność obrazu

Janusz Wróblewski: *W wielu Pana filmach bohaterowie marzą, by zmienić swoje życie. Ludzie próbują stać się aniołami, a aniołowie chcą być ludźmi. Co im przeszkadza w akceptacji siebie?*

Wim Wenders: Aniołowie są tylko metaforą dobra tkwiącego w każdym z nas. Ludzie natomiast wcielają się w różne role. Większość udaje, bo nie potrafi żyć w zgodzie ze sobą. Rzadko bywamy dobrzy. Najczęściej jesteśmy nieprzyjemni, niedostępni dla innych. Starannie ukrywamy swoje emocje. Tam, gdzie obowiązuje zasada konkurencji, miłość niewiele znaczy.

Dlatego miłość i dobro utożsamia Pan z tęsknotą?

Te wartości istnieją w sferze utopii. Ale to nie znaczy, że są nieosiągalne. Każdą utopię da się jakoś urzeczywistnić. Często opowiadam o tym, że człowiek nie potrafi osiągnąć szczęścia. Lecz nawet wtedy, przy porażce, miłość można ocalić. W *Paryż, Teksas* mężczyzna porzuca żonę. Jego odejście oznacza wprawdzie życiową klęskę, ale paradoksalnie staje się jednocześnie załącznikiem nowej miłości. Przywraca uczucie matki do dziecka. Gdy anioł z *Nieba nad Berlinem* przemienia się w człowieka i spotyka kobietę, bariera między nimi znika. Pojawia się zauroczenie, fascynacja. A film zaczyna przypominać w tym momencie bajkę.

Dlaczego zamiast pokazywać seks i jak się ludzie kochają, woli Pan, aby mówili o swoich emocjach?

Miłość fizyczna sprawia na ekranie wrażenie udawanej. Nie ufam takim obrazom, upodabniającym się do oper mydlanych albo do pornografii. Ich brak w moich filmach wynika też częściowo z nieśmiałości. Wydaje mi się, że dosłowność zabija namiętność. Oczywiście scen erotycznych nie da się uniknąć. Jestem tylko przeciwny oszukiwaniu, banalizowaniu, rozmijaniu się z prawdą.

A słowa nie kłamią?

Kłamią. W kinie jednak w mniejszym stopniu niż obraz.

Czy miłość wyklucza wolność?

Nie wyklucza, przeciwnie. Miłość to największa wolność, jaka została dana człowiekowi. Travis, bohater *Paryż, Teksas*, odchodząc od żony i wyrzekając się miłości, wcale nie czuje się wolny. Cierpi z powodu winy, jaka na nim ciąży. W przeszłości niemal zabił swoją żonę zazdrością.

Dlaczego Pańskim bohaterom ciężko jest godzić przyjaźń z miłością?

To także nieporozumienie. Anioł, główny bohater *Nieba nad Berlinem*, opuszcza swoich przyjaciół, bo chce nauczyć się kochać. Wraca do nich, gdy dobiega kresu jego ziemskie wcielenie. Musi drugi raz umrzeć - tym razem z miłości - aby powrócić do punktu wyjścia. Taki jest sens sceny, w której anioł ratuje z wypadku dziecko. Ale to nie znaczy, że przyjaźń i miłość wzajemnie się wykluczają. Nie znaczy to również, że samotność jest wartością negatywną.

Samotność utożsamia się powszechnie z cierpieniem, bólem i nieszczęściem. Dla mnie jednak samotność kojarzy się z wybraniem, z czymś pięknym. Ci, którzy potrafią żyć samotnie, wiedzą, jak cenne jest to doświadczenie, bo dzięki niemu zdobywają swobodę. Jeśli później decydują się na jakiś związek uczuciowy, nie dążą już do posiadania drugiej osoby. Moim zdaniem największym wrogiem miłości jest właśnie pragnienie uczynienia z niej swojej własności, podporządkowania jej sobie.

Mało kto potrafi tak kochać. Czy dlatego chętniej opowiada Pan o marzeniach związanych z miłością niż o tym, jak dwoje ludzi kocha się naprawdę?

Marząc, można miłość zatrzymać dłużej. Ale to nie znaczy, że tak jest dobrze. Lepiej jest kochać naprawdę. Tylko trzeba być do tego zdolnym. Dopiero gdy nauczyłem się przeżywać samotność jako coś cennego, odczułem pełnię miłości. W *Lisbon Story* mój bohater, dźwiękowiec, jest wprawdzie samotnikiem, mimo to wydaje się bardzo szczęśliwy. Kiedy spotyka miłość, potrafi jej wyjść naprzeciw. Samotność rozumiana jako rezygnacja z życia, oddalenie od ludzi i utrata wrażliwości - to ostateczność. Zamienia się w swoje przeciwieństwo. Zamiast przygotowywać do bycia wśród ludzi, niszczy więzi.

Czyli warunkiem szczęśliwej miłości jest wyciszenie i samopoznanie?

Tak. Bez samopoznania nie ma miłości. Ale bywa, że to jeden i ten sam cel.

Czy dotyczy to również sfery metafizyki?

Będąc początkującym reżyserem, opisywałem tylko świat realnie istniejący. *Niebo nad Berlinem* uważam za ostatni swój film poświęcony czysto ziemskiemu wymiarowi ludzkiego istnienia. Chociaż bohaterami tego filmu są aniołowie, nie oni mnie interesowali najbardziej. *Niebo nad Berlinem* zrodziło się z fascynacji życiem. Chodziło mi o przedstawienie związku między myślą a działaniem. Chciałem mówić o doświadczeniach natury fizycznej. Ale obcując z tymi, jak mówią mistycy, istotami pośrednimi, chcąc nie chcąc, otworzyłem drzwi do tego, co istnieje poza materią. W następnych filmach musiałem więc poruszyć temat religijności człowieka. Najwyraźniej widać to w *Tak daleko, tak blisko*.

Należąc do pokolenia '68, czerpał Pan inspirację z tradycji chrześcijańskiej. Pana rówieśnicy poszukują korzeni duchowości raczej poza europejskim kręgiem kulturowym.

Jako młody człowiek pod koniec lat sześćdziesiątych byłem nastawiony do świata radykalnie. Wydawało mi się, że kręcąc filmy, potrafię zmienić świat. Miałem lewicowe poglądy. Moi koledzy podzielili się na dwie zwalczające się grupy. Fanatyków, którzy chcieli zamachami terrorystycznymi wpływać na bieg wydarzeń, i przeciwników stosowania przemocy. Jak wszyscy w tym czasie brałem narkotyki, czytałem klasyczne książki o psychoanalizie. Przeżyłem wielką fascynację religią Wschodu.

Po dwudziestu latach nieustających eksperymentów odnalazłem w końcu to, co na samym początku drogi utraciłem: niewinność i wiarę. Zrozumiałem wreszcie, że doszedłem do siebie. Oczywiście, po tylu latach poszukiwań nie odnajduje się swoich korzeni takimi, jakie wydawały się, kiedy się je odrzucało. Wychowałem się w bardzo katolickiej rodzinie. A dziś Kościół katolicki jest dla mnie największym wrogiem katolicyzmu. W wieku sześćdziesięciu lat mogę jednak powiedzieć, że jestem chrześcijaninem. I zacząłem żyć jak dziecko.

Czy reżyserowanie to dla Pana rodzaj terapii?

Tak. Zwłaszcza jeśli przyjmiemy, że większość ludzi to schizofrenicy. Bo uważają, że nie są już dziećmi, którymi niegdyś byli. Moje filmy pomagają im odkryć, że istnieje możliwość powrotu do dzieciństwa. Wystarczy tylko chcieć odnaleźć je w sobie. Uznać, że poczucie wolności, ciekawość świata, zdolność do kochania i piękno towarzyszące nam w dzieciństwie są w nas nadal obecne.

Starość nie jest zaprzeczeniem dzieciństwa?

Nie. To powrót do dzieciństwa. Śmierć też nie jest kresem wszystkiego, tylko celem wszystkiego. Śmierć jest ukoronowaniem życia i początkiem czegoś nowego. Kilkakrotnie byłem świadkiem odejścia bliskich mi osób. One umierały z radością, zadowolone, spokojne. Tego się nie zapomina. Być może cały ten proces dorastania i starzenia się znika bezpowrotnie. Ale jestem przekonany, że to, co nazywamy duszą człowieka, pozostaje. Nie tylko w pamięci potomnych. Mój ojciec, mój brat, choć ich nie ma, żyją. Nie mam poczucia straty, kiedy myślę o ich śmierci.

Oprócz filmów fabularnych zrealizował Pan kilka dokumentów o legendarnych postaciach światowej kinematografii: Lśnienie nad wodą o Nicholasie Rayu i Tokyo-Ga o Japończyku Yasujirō Ozu. Współpracował Pan też z osiemdziesięcioletnim Michelangelo Antonionim, pomagając mu nakręcić film po dwunastu latach jego milczenia. Czy ta nostalgia do starego kina i dawnych mistrzów nie jest także podszyta pragnieniem powrotu do dzieciństwa?

Trudno łączyć tak różne doświadczenia wspólnym mianownikiem. O istnieniu Ozu dowiedziałem się późno. Zobaczyłem jego filmy, będąc już doświadczonym reżyserem. Stały się one dla mnie czymś w rodzaju raj. Zrobiłem *Tokyo-Ga*, bo chciałem złożyć hołd jego twórczości. Nicholas Ray był z kolei moim przyjacielem. Pod koniec życia zaproponował mi nakręcenie wspólnego filmu, w którym mógłby zagrać. Był już wtedy bardzo schorowanym człowiekiem. W każdej chwili spodziewał się śmierci. Nie chciał umierać sam. Ray był wiecznym buntownikiem, słynął z ekscentrycznych pomysłów. Dlatego idea, aby zarejestrować przed kamerą własną śmierć, nikogo specjalnie nie zdziwiła. Lekarze pozwolili mi ten film realizować. Mimo to bałem się. Ray nie. Miałem wątpliwości, czy postępuję etycznie. Ale on żądał mojej obecności do końca.

A Antonioni?

Współpraca z Antonionim opierała się na kontrakcie. Moja obecność na planie *Po tamtej stronie chmur* była gwarantem dla banku, że film, nawet w przypadku śmierci Antonioniego, zostanie ukończony. W przeciwnym razie nikt nie wyłożyłby ani grosza. Zainscenizowałem tylko niewielką część fabuły. Mniej niż dwadzieścia procent. Reszta jest dziełem Antonioniego.

Chciałem mu pomóc. Uważałem, że dzieje się wielka krzywda. Pod koniec życia Antonioni nie jeździł już na wózku inwalidzkim. Mógł gestykulować, chodzić. Miał jeszcze

sporo energii. Jeśli tak wielki artysta jak on nie był w stanie zrealizować filmu tylko dlatego, że miał sparaliżowane wargi i nie mógł mówić, to uznałem, że należy zrobić wszystko, aby dostał szansę. Przecież on nigdy nie potrzebował wielu słów, aby porozumiewać się z ekipą. Język w jego filmach również nie odgrywa zasadniczej roli. Jeanne Moreau opowiadała mi, że jak kręcili w 1963 roku *Noc*, nie zamienili ze sobą ani jednego słowa!

Na planie porozumiewaliśmy się za pomocą gestów, rysunków. Początkowo pomagała nam w tym jego żona, która świetnie rozumiała intencje Antonioniego. Pod koniec zdjęć Antonioni reżyserował już sam. Nie tylko ja, ale i cała ekipa nauczyła się interpretować jego zachowanie. Nie mieliśmy z tym najmniejszych problemów.

Dla Antonioniego realizacja *Po tamtej stronie chmur* okazała się przełomem. Chwilowo polepszył mu się stan zdrowia, odżył. Zmarł nagle, obmyślając następny projekt. W sumie poświęciłem mu dwa lata swojego życia.

Jemu i Bergmanowi dedykował Pan Spotkanie w Palermo.

Po rozpoczęciu zdjęć do *Spotkania w Palermo*, gdy zaczynałem mieć wątpliwości, czy rozwijam tę historię we właściwym kierunku, zmarł Bergman. Nie byłem w stanie dalej pracować. Poszedłem na długi spacer do Gangi, małego miasteczka, skąd widać Etnę. Usiadłem na ławeczce obok jakiegoś emeryta, który wiedział lepiej ode mnie, kim jest autor *Siódmej pieczęci*. Przegadaliśmy całą noc. Nad ranem zatrzymał mnie na skrzyżowaniu policjant. Pomyślałem, że pewnie nie zauważyłem zmiany świateł, gdy on zgaszonym głosem poinformował mnie, że nie żyje Antonioni. Mogło się to wydarzyć wszędzie, tylko nie w tej prowincjonalnej mieścinie z kilkoma tysiącami mieszkańców, położonej gdzieś w głębi północno-wschodniej Sycylii.

To był wielki wstrząs dla Pana?

Na kilka dni przed śmiercią Michelangelo dzwonił do mnie, mając nadzieję na wyreżyserowanie ostatniego w swoim życiu filmu. Myślał o scenariuszu, który roboczo zatytułował *Etna*. Chciał mi go podesłać. Prosił, bym znów został jego asystentem. Kilka tygodni wcześniej odwiedziłem go w domu. Był w doskonałej formie. Malował po dziesięć godzin dziennie. Prawą rękę miał całkowicie sprawną. Do końca wierzył, że jeszcze wróci na plan.

Jak te dwie śmierci wpłynęły na kształt Pańskiej pracy?

Pisząc scenariusz *Spotkania w Palermo*, miałem w głowie tylko ogólny zarys fabuły.

Sławny fotograf z Düsseldorfu przeżywa depresję, rzuca pracę, ucieka na południe Europy. Wiedziałem, że zdjęcia będą realizowane w Palermo. Większość moich pomysłów rodzi się w miejscach, w których lubię bywać. Jeśli miasto ma odpowiednią atmosferę, pejzaż przyciąga jakąś nieuchwytną tajemnicą, jeśli wyczuwam, że chce mi coś opowiedzieć, wtedy zostaję tam dłużej. Wsłuchuję się w rytm, odkrywam dźwięki, barwy, zapamiętuję obrazy. Syce się zaskakującym pięknem szczegółów i architektury, zasłyszanych opowieści, spotkań z ludźmi. Z tego dopiero wyłaniają się sceny, poszczególne sytuacje, charaktery postaci. Poznając historię szesnastowiecznego Palermo, przechadzając się po via Maqueda, zwiedzając muzeum Abatellis ze wspaniałym freskiem *Il Trionfo della Morte*, namalowanym przez nieznanego artystę, uświadomiłem sobie, że to zachwycające renesansowe miasto jest przesiąknięte śmiercią. Odejście Bergmana i Antonioniego w magiczny sposób się w nie wpisywało. Stąd pomysł, aby fotograf spotykał na swojej drodze kogoś, kto mu tę śmierć przypomina.

Pański bohater nie boi się śmierci. Kiedy z nią rozmawia, wydaje się bardziej zadowolony niż przerażony. Naprawdę Pan również nie odczuwa lęku przed śmiercią?

Naturalnie, że się boję. Strach przed umieraniem wydaje się czymś oczywistym. Nie można się go pozbyć ani w sobie stłumić. Wspiera go wyobraźnia, bezradna wobec tego, co czeka nas po tamtej stronie. Niemniej bliskość śmierci uspokaja. Jak już wspomniałem, byłem świadkiem umierania moich rodziców. Widziałem odchodzenie Nicholasa Raya chorującego na raka płuc. I kilku innych moich przyjaciół. W chwili ostatecznej próby nikt nie panikował. Na krótko przed śmiercią na ich twarzach malował się spokój. To samo powtarzają ci, którzy asystowali przy umieraniu swoich bliskich.

Fotograf zarabiający miliony w reklamie przeżywa załamanie, uświadomiwszy sobie, że fałszuje rzeczywistość. Robi wystudiowane zdjęcia, które nie odzwierciedlają prawdziwych emocji. Dlaczego akurat śmierć domaga się od niego, by wrócił do źródeł, do surowego realizmu?

To metafora zagubienia artysty obracającego się w sztucznym, zakłamanym świecie. Rozwój telewizji oraz cyfrowej technologii spowodował, że zamiast tłumaczyć rzeczywistość, zastępuje się ją nieistniejącym, wirtualnym tworem. Młodzi wychowują się na grach komputerowych, komunikują się za pomocą internetu. Media bombardują nas kłamliwymi obrazami, które wmawiają, że tak właśnie wygląda świat. Reality show to czysta manipulacja, niemająca nic wspólnego z realnością. Fotografie nie przedstawiają już świata, który naprawdę gdzieś istnieje, tylko stanowią produkt laboratoryjnej obróbki specjalistów od

marketingu. W jednym kadrze można połączyć zachód słońca z Karaibów, góry z Arizony i brazylijskie fawele. Nikt się nie zorientuje. Jak to wszystko nazwać, jeśli nie matriksem?

Mówiąc o czystości sztuki, Pan też jednak korzysta z wirtualnych sztuczek. Na przykład w Spotkaniu w Palermo można się doliczyć ponad dwustu efektów specjalnych.

Nie ma w tym sprzeczności. Korzystam z nowoczesnej technologii od dość dawna. Po raz pierwszy użyłem cyfrowej kamery w *Aż na koniec świata*. Ponad dwadzieścia lat temu. Ale o manipulacji z mojej strony nie ma mowy. Ważne są intencje. Bohater *Spotkania w Palermo* zmienia tła, nakłada zdjęcia, wyrzuca z fotografii zbędne elementy, tworzy nierzeczywistość, ponieważ tylko w ten sposób jest w stanie sprzedać swoją pracę. Ja postępuję odwrotnie. Używam rozmaitych efektów nie w celach komercyjnych, lecz po to, by zbliżyć się do prawdy. Paradoksalnie - zwyczajne, proste odwzorowanie wygląda czasami mniej przekonująco niż kreacja. Skromna, delikatna stylizacja nie musi kłamać.

Pańskie filmy mają prowokować widza do zastanowienia się nad tym, co znaczy realność w sztuce?

Pojęcie prawdy w sztuce niewiele znaczy. Z filmu, namalowanego obrazu czy powieści da się jedynie wywnioskować, jakie cele przyświecały ich autorom. Co i dlaczego chcieli osiągnąć. Natomiast słowo „realizm” śmiało można wykreślić ze słownika.

Dlaczego?

Bo rzeczywistość została rozbita. Współcześni artyści zrobili z nią to samo, co dwudziestowieczni fizycy z materią. Podzielili ją na atomy. Nie tylko czas stał się w niej relatywny, również przestrzeń i dźwięk. Teraz wszystko można dowolnie skrzyżować, ustawić, zderzyć, ścieśnić ze sobą albo poddać eksperymentom, o jakich nikomu się nie śniło.

Jak się w tym nie zgubić? Jakich kryteriów używać, aby w tym postmodernistycznym śmietniku odróżnić rzeczy wartościowe od błahych?

Trzeba się wziąć w garść. Chronić siebie. Niczego poza własnymi odczuciami i zmysłem sądenia nie brać serio. Nie żywić się dwadzieścia cztery godziny na dobę śmieciami. Wiadomo, że umysł wraz z jego zdolnościami do różnicowania stanowi nasze największe zagrożenie. Zarazem jednak najlepiej chroni przed rozlicznymi pokusami, więc trzeba go jak najczęściej używać, zwłaszcza podczas indywidualnych, czynionych na własną rękę doświadczeń. W każdym filmie to właśnie powtarzam. Jeśli robisz coś bez miłości, nie

będzie to miało żadnej wartości. Ta myśl stanowi jedyną ich realność.

Pan nigdy nie przeżył momentu załamania, które kazało podważyć to, co Pan do tej pory robił?

Każdy artysta odczuwa zmęczenie. Traci w pewnym momencie świeżość spojrzenia, staje się sfrustrowany. Przed wyjałowieniem ratuje rutyna. Ale nie zawsze. Mój ulubiony pisarz Dashiell Hammett, twórca czarnych kryminałów, między innymi *Sokoła maltańskiego*, *Papierowego człowieka* i *Krwawego żniwa*, ostatnią swoją powieść wydał w 1934 roku. Potem przez prawie trzydzieści lat nie napisał już ani linijki. Służył w armii, zajmował się polityką, lecz do literatury nie wrócił. Co się stało? Był taki świetny. Okazało się, że nie umie pisać na zamówienie. Nie był w stanie tworzyć identycznych książek, czego domagał się od niego wydawca.

*A pan? Między *Lisbon Story* a *Końcem przemocy* jest blisko pięcioletnia przerwa.*

Na początku lat dziewięćdziesiątych miałem taką chwilę słabości. Wydawało mi się, że zaczynam się powtarzać. Dlatego zainteresowałem się dokumentami. Śladem swojej żony, która jest znanym fotografem, poświęcałem coraz więcej wolnego czasu na robienie zdjęć. To mi pomogło. Fotografowanie uczy cierpliwości. Przypomina medytację. Studiuję się ludzkie twarze, przedmioty, przyrodę. Wydobywa z nich emocje. Od razu widać, co jest sztuczne.

Wrócił Pan jednak do filmu.

Bo jestem reżyserem. Największy wpływ na mnie zawsze wywierały jednak statyczne obrazy. Wychowywałem się w Düsseldorfie, kilkaset metrów od Akademii Sztuk Pięknych. Marzyłem, żeby zostać malarzem. Uwielbiałem Caspara Davida Friedricha, od którego uczyłem się romantyzmu. Pewnego dnia znalazłem się w Nowym Jorku, obejrzałem wystawę Edwarda Hoppera. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki cały mój dotychczasowy świat się rozleciał. Nie byłem w stanie się podnieść.

Co zrobiło takie wrażenie?

To było jeszcze zanim Hopper stał się jednym z najpopularniejszych malarzy Ameryki. Nie znałem jego prac. Najciekawsze było to, że jego obrazy budziły we mnie takie same uczucia jak ulubione filmy. Melancholię, tęsknotę, osobność, zdumienie. A przy tym sprawiały wrażenie niesłychanie zmysłowych przy swoim minimalizmie. Później dowiedziałem się, że Hopper całymi dniami przesiadywał w kinie, starając się naśladować

zobaczone tam obrazy.

A Pan rekonstruował je w swoich filmach.

W *Spotkaniu w Palermo* też to widać, może nawet za bardzo. Nie umiem wyzwolić się spod jego wpływu, to prawda.

Może dlatego krytycy powtarzają, że najsłabszym ogniwem w Pana filmach jest narracja, zbyt mocno podporządkowana nastrojowi obrazów.

Dobre kino musi działać jak poezja. Jeśli nie zostawia miejsca dla wyobraźni, staje się puste. Fabuła nigdy nie jest dla mnie najważniejsza. Chodzi o to, by widz pozwolił się wprowadzić w trans. Kino powinno być jak sen, który unosi w nieznanym kierunku. Niektórzy uważają, że słowa mają przewagę nad obrazem, bo dzięki nim oswajamy świat. Nazywamy uczucia, określamy, co jest dla nas ważne. Ale piękno kina polega na tym, że zbiera doświadczenia innych sztuk i przenosi je w zupełnie inny wymiar. Tam, gdzie możliwe jest przekroczenie granicy między kontemplacją a czynem.

Wiele lat mieszkał Pan w Stanach Zjednoczonych, kręcił tam filmy o amerykańskiej kulturze. Co jest w niej pociągającego dla Europejczyka?

Ameryka jest snem, mitem, który stał się ważną częścią mojego wychowania. Kiedy dorastałem, niemiecka kultura masowa nie istniała. O wojnie i Hitlerze nie mówiło się wcale. Czytałem amerykańskie komiksy, słuchałem rock and rolla, odkrywałem dla siebie bluesa, grałem w bilard, oglądałem westerny. To był mój świat, który postrzegałem naiwnie, uznając go za część siebie. Amerykański pejzaż wrósł we mnie głęboko, a książki Karola Maya utwierdzały mnie tylko w przekonaniu, że niekoniecznie trzeba jechać do Stanów, żeby stać się Amerykaninem. Zresztą jako mały chłopiec nie wierzyłem, że Amerykanie to odrębny naród. Tworzyli go Japończycy, Skandynawowie, Europejczycy - wszyscy, którzy nosili w sercach obrazy wielkich przetrzeni i identyfikowali się z nimi.

Kiedy przyszło otrzeźwienie?

Jak wiadomo, człowiek zawsze widzi tylko to, co chce zobaczyć. Ze mną było podobnie. Dlatego nawet w 1968 roku, kiedy brałem udział w monachijskich demonstracjach lewicy przeciwko wojnie w Wietnamie, za co trzy razy lądowałem w więzieniu, moja bezgraniczna miłość do Stanów nic na tym nie ucierpiała. Kochałem Amerykę za to, że potrafiła szybko rozliczyć się z tego koszmaru, że zwyciężył patriotyzm, którego dziś, mimo

pozorów i propagandowych haseł, aż tak nie widać. Odczarowanie następowało stopniowo. Zaczęło się pod koniec lat siedemdziesiątych jeszcze przed nakręceniem *Paryż, Teksas*. Podróżowałem wtedy na południe kontynentu. Im bardziej się oddalałem od New Jersey, tym więcej widziałem ubóstwa, ludzi bezskutecznie oczekujących pomocy społecznej, slumsów. Nie byłem przygotowany na taki widok. To wywołało szok, którego konsekwencją był powrót do Niemiec w 1984 roku.

*Później jednak znów wrócił Pan do Ameryki. Zmienił Pan optykę, nabrał dystansu. Stereotypowym wyobrażeniem na temat sukcesu za oceanem przeciwstawił Pan w *Million Dollar Hotel los biedaków, przymusowych uchodźców, ludzi nieprzystosowanych*. W *Krainie obfitości* poruszył Pan z kolei temat nędzy i konfliktów rasowych na Zachodnim Wybrzeżu. A w *Nie wracaj w te strony* skrytykował Pan hollywoodzkie kino lansujące złe wzorce.*

Nie da się ukryć, że mój stosunek do Ameryki stał się bardziej krytyczny. Wciąż wierzę w amerykańską demokrację, lecz wątpię w rozsądek ludzi, którzy wyznaczają kierunek przemian w tym kraju. Zapisane w Deklaracji Niepodległości prawo do „życia, wolności i dążenia do szczęścia” przekształca się w Stanach w jakąś hybrydę, której skutkiem jest dojmujące poczucie pustki kulturowej. Po kolejnych ośmiu latach pobytu tam obawiam się, że owa próżnia może doprowadzić do dramatycznego załamania politycznego i ekonomicznego.

Mówi się, że potęga Stanów Zjednoczonych jest ucieleśnieniem marzeń. Pan w swoich filmach pokazuje, że jedną z przyczyn kryzysu w Ameryce jest zrównanie wartości materialnych i duchowych.

Ten kraj znajduje się na krawędzi katastrofy. Jest na to wiele dowodów. Postępująca tabloidyżacja mediów. Demokratyzacja rozumiana w kategoriach wolnego rynku, deregulacji i liberalnej ekonomii. Wolność błędnie utożsamiana z dominacją McŚwiata. Gospodarka rządzona przez kilka megakorporacji i polityka służąca przede wszystkim zaspokojeniu ich interesów. Tak było w czasach Reagana, kiedy wyrzucano nieprzystosowanych na bruk, i za rządów Bushów, kiedy zamykano rentowne zakłady i nie troszczono się o ludzi, których nie stać było nawet na opiekę medyczną.

*Poczucie rozczarowania Ameryką, podszyte nieustanną jej fascynacją, zyskuje w *Nie wracaj w te strony* wymiar metafory. Film opisuje losy podstarzałego hollywoodzkiego gwiazdora, który stara się naprawić błędy młodości i scalić rozbitą rodzinę.*

W przeciwieństwie do *Krainy obfitości* zrezygnowałem z politycznego komentarza. O moim stosunku do Stanów Zjednoczonych świadczą same obrazy. Kręciliśmy ten film w niesamowitych plenerach Dzikiego Zachodu, które zachowały jeszcze coś z ducha epoki sprzed podboju. Westernowa przestrzeń wyraża amerykańską mitologię: nadzieję, niewinność, dumę, poczucie wolności. Dramat dotyczy postawy głównego bohatera, który się sprzeniewierzył, unika odpowiedzialności, i który w końcu chce to wszystko naprawić i odzyskać wiarę. Długa wędrówka aktora, który ucieka z planu filmowego w rodzinne strony, została przedstawiona w konwencji kina drogi, by podkreślić jego tęsknotę za domem, chęć powrotu do własnych korzeni, próbę ponownego samookreślenia.

Kryzys rodziny nie stanowi jednak wyłącznie amerykańskiego problemu.

Jest to sprawa uniwersalna i tak też ten film należy odczytywać - jako dramat rodzinny mówiący o wyrzutach sumienia wywołanych zmarnowanym życiem. W *Nie wracaj w te strony* spotykają się ludzie, którzy mieli kiedyś szansę stworzyć udany związek, lecz przegapili ten moment. Dzieci i rodzice uświadamiają sobie po latach, że na miłość jest już za późno. Ojciec nie jest w stanie nawiązać sensownej relacji z dorosłymi synem i córką, o których istnieniu nawet nie wiedział. Ani z dawną kochanką, matką swojego syna, ponieważ ich namiętność wygasła dawno temu. Rodzeństwo też nie znajduje ze sobą wspólnego języka, bo każde z nich żyło przez trzydzieści lat osobno, nie wiedząc o sobie nawzajem.

Gorzka lekcja Ameryki poskutkowała powrotem do Europy?

Tak, sprzedałem swój dom, przenieśliśmy się do Berlina, gdzie zamierzam dłużej pomieszkać. Wróciłem do dawnych przyjaciół, ponownie nawiązałem współpracę z Peterem Handkem, który pisze dla mnie nowy scenariusz. W Ameryce nie ma teraz dobrego klimatu, coraz gorzej się tam czułem i mimo wielkiej słabości do tego kraju nie planuję więcej tam pracować.

Wierzy Pan, że europejskie kino obroni się przed hollywoodzką ekspansją?

Jako wieloletni przewodniczący Europejskiej Akademii Filmowej starałem się przekonać polityków, że europejskiej kulturze niezbędne jest nasze kino i że powinno się je traktować na odrębnych zasadach. Dziś sądzę, że budowanie sztucznego systemu chroniącego przemysł filmowy jest mało skutecznym zabiegiem. Nie da się ocalić sztuki poprzez odgradzanie jej murem od reszty świata. Nie wierzę, że w takich rezerwach może powstać coś sensownego.

Jeśli chcemy chronić europejskie kino przed wyginięciem, należy włączyć je w światowy obieg, zapewniając mu istnienie na wielu rynkach. Jestem przekonany, że znajdują się powody, by nie tylko lokalna publiczność chciała je oglądać. Pod koniec lat osiemdziesiątych niemieckie filmy nie przekraczały pięciu procent wszystkich tytułów wyświetlanych w Niemczech. Teraz stanowią dwadzieścia, trzydzieści procent i są dystrybuowane w wielu krajach. Jeszcze kilka lat temu tak dobry wynik byłby nie do pomyślenia. Protekcjonizm w imię obrony przed hollywoodzkimi studiami nie przyniósłby efektu, gdyby nie zmiana jakościowa. Europejskie kino może wygrać, bo stało się bardziej świadome swojej wartości.

Niektórzy uważają, że specjalna rola w tym procesie przypada krytyce, na której spoczywa obowiązek wspierania lokalnej twórczości.

Problem polega na tym, że krytyka przestała być wiarygodna, o co mają pretensję zwłaszcza francuscy reżyserzy. Niedawno zwrócił na to uwagę Bertrand Tavernier, wytykając recenzentom, że nie są w stanie rzetelnie opisywać zmian zachodzących w kinie, ponieważ stracili niezależność i stali się częścią biznesu. Jest w tym sporo racji. Wystarczy wziąć do ręki lewicowy dziennik „Libération”, aby się o tym przekonać. Wszystko, co amerykańskie, wychwalane jest tam pod niebiosa, natomiast to, co artystyczne i nowatorskie, nazywane jest dziwactwem. I nie jest to niestety zjawisko specyficznie francuskie.

Większość opiniotwórczych dzienników i poczytnych europejskich magazynów publikuje materiały, które powstały na zamówienie medialnych koncernów, zajmujących się rozpowszechnianiem hollywoodzkiej produkcji. Wielu dziennikarzy jest sponsorowanych przez dystrybutorów. Dostają od nich bilety lotnicze, korzystają z darmowych pobytów w luksusowych hotelach, mają ułatwiony dostęp do gwiazd i przedpremierowych pokazów, otrzymują pamiątki lub prezenty w postaci gadżetów, koszulek, zaproszeń na bankiety. Odwdzięczają się pozytywnymi recenzjami albo pochlebnymi artykułami o premierowych filmach. Pod ciśnieniem globalnych instytucji trudno zachować niezależność i zawodową uczciwość.

W przeszłości było inaczej?

Krytycy i filmowcy w latach sześćdziesiątych nie ulegali presji. Dziennikarze pisali to, co myśleli, europejscy reżyserzy realizowali wolne, nowofalowe dzieła. Tego już nie ma. W epoce obfitości towarów i szybkiej konsumpcji niezależna krytyka straciła rację bytu. Wszystko stało się rozrywką. Ocenianie i pisanie o kulturze również. Przegapiliśmy moment, kiedy to nastąpiło, a próby odwrócenia sytuacji wydają się nierealne. Dyskusja o etyce

dziennikarskiej niczego nie załatwi. Żeby rozwiązać ten problem, należałoby urządzić świat na nowo, a to jest niemożliwe.

Myśli Pan, że kino ma taką siłę, by budzić w widzach tęsknotę za lepszym światem i prowokować ludzi do zmian?

Kino pobudza wyobraźnię. Potrafi uwznioślać idee, które wydają się szlachetne, i wzmacnia wiarę, kiedy chcemy w życiu coś zmienić. Myślę, że ta magiczna moc kina jest odczuwana tak samo przez Amerykanów, jak i Europejczyków. Nie mówię o rozrywce, która zadowala się opisem pięknej nierzeczywistości i wmawia widzom, że dobrze jest tak, jak jest. Mówię o twórczości, która zawiera jakąś intelektualną treść, która zachęca do sprzeciwu i podejmowania samodzielnych decyzji przez człowieka gotowego wziąć odpowiedzialność za swój los. Każdy film, który do tego namawia, jest według mnie wartościowy. Nie myślę o utworach tendencyjnych, z góry podporządkowanych jakiejś politycznej tezie, lecz o dojrzałej, artystycznej wypowiedzi, która za pomocą obrazów i emocji potrafi wzbudzić w odbiorcy nadzieję i ochotę na zmianę. Każdy film, w którym ten duch staje się wyczuwalny, wart jest zrealizowania.

Temu podporządkowana była działalność Pańskiej przyjaciółki, choreografki Piny Bausch, której poświęcił Pan nominowany do Oscara dokument Pina. W laudacji wygłoszonej z okazji przyznania jej Nagrody Goethego powiedział Pan, że artystka stworzyła nową dziedzinę sztuki - teatr tańca. Na czym polegała oryginalność jej teatru?

Pina Bausch wywróciła taniec światowy do góry nogami, a raczej postawiła go z powrotem na nogi, tworząc język baletu, którym nie mogli się posługiwać tancerze niebędący jednocześnie aktorami ani aktorzy niebędący jednocześnie tancerzami. Ta sztuka z całą pewnością przetrwa, ponieważ jest bardzo emocjonalna i bardziej zbliżona do ludzi oraz normalnego życia niż taniec klasyczny czy balet.

Co dla Pana było w jej sztuce najważniejsze? Jakie emocje ona w Panu budzi?

Oglądając po raz pierwszy spektakl Piny, płakałem. Jak to możliwe, dlaczego? Bo rozpoznałem w nim siebie. A raczej moje ciało rozpoznało w tym samo siebie. Nigdy nie myślałem, że człowiek może rozumieć taniec. To było wyłącznie doznanie estetyczne. Tymczasem jej spektakl opowiadał o miłości i nienawiści, o bólu i rozkoszy, o stracie i pożądaniu. Pierwszym spektaklem, który zobaczyłem, było *Café Müller*: z niego nauczyłem się więcej o relacjach między kobietami i mężczyznami niż z całej historii kina. Poważnie! I

to wszystko bez ani jednego słowa!

Przymierzał się Pan do nakręcenia dokumentu o Pynie od dwudziestu lat.

Niestety nie miałem pojęcia, jak się do tego zabrać. Cokolwiek robiłem, zawsze miałem wrażenie, że istnieje niewidzialny mur między akcją na scenie i tym, co mógłbym pokazać na ekranie. Brakowało magii. Byłem zrozpaczony. Tylko dzięki uporowi Piny nie zrezygnowałem. Zachęcała mnie, bym szukał dalej. Była pewna, że pewnego dnia znajdę właściwy sposób.

Czy oprócz problemów formalnych były jakieś inne przyczyny odkładania decyzji o powstaniu tego dokumentu?

Bardzo wcześnie, bo już w 2007 roku, odkryłem technologię 3D i zachwyciłem się nią. Między innymi z mojej inicjatywy zarejestrowano koncert *U2 3D*. Pina i ja zaczęliśmy wtedy aktywnie pracować. Wybraliśmy układy taneczne, ustaliliśmy najwcześniejszy możliwy termin rozpoczęcia zdjęć, czyli jesień 2009 roku. Dzięki temu miałem dość czasu, by poznać i wypróbować nową estetykę. Dalszych opóźnień nie było. Przekonałem się, że technika 3D i taniec doskonale do siebie pasują i że w końcu udało nam się uchwycić element, którego zawsze nam brakowało: przestrzeń. Już nie „zaglądałem do środka z zewnątrz”, ale przebywałem razem z artystami w ich świecie.

Przez te lata miał Pan okazję poznać bliżej Pinę. Jakim była człowiekiem na co dzień? Czy rzeczywiście tylko praca się dla niej liczyła?

Od siebie wymagała więcej niż od kogokolwiek innego. Czująca, że ma do spełnienia misję: chciała zrewolucjonizować taniec w bardzo osobisty, nieuchwytny sposób. Mimo że była drobna i robiła wrażenie bardzo kruchej, rozsadała ją energia. Skąd ją czerpała? Była przekonana, że robi coś ważnego, nie dla siebie, ale dla innych, coś pięknego i jednocześnie naprawdę pożytecznego. Z drugiej strony jej pracoholizm nie przeszkadzał w codziennych kontaktach. Wydawała się miłą, nieśmiałą osobą. Bardzo dużo się śmiała.

Gdzie szukała inspiracji?

Przede wszystkim się przyglądała. Była najbardziej cierpliwym i spostrzegawczym obserwatorem, jakiego kiedykolwiek spotkałem. Doprowadziła tę umiejętność do perfekcji. Ciągłe pytała, w jaki sposób wyrażamy siebie poprzez ciało? Co takiego przekazujemy innym - świadomie bądź nie - za pomocą drobnych spojrzeń, poruszeń, gestów? Nikt nie umiał

rozszyfrować tego języka tak jak ona. Obserwowała nie tylko tancerzy, ale także zwykłych ludzi w codziennych sytuacjach.

Jednym z tematów, który obsesyjnie powraca w jej przedstawieniach, jest sytuacja kobiety.

Nie była feministką. Nie znosiła tego rodzaju szufladkowania. Jej bohaterki cieszą się zadziwiającą swobodą, są odmalowane przy użyciu bogatej palety barw, wieloma odcieniami, bardzo różnorodnie.

Aktorzy przyznają, że prawie nie udzielała im wskazówek. Często musiało wystarczyć jedno naprowadzające zdanie.

Jej filozofia wyraża się w jej słynnym zdaniu: „Nie interesuje mnie, jak poruszają się moi tancerze, mnie interesuje to, co ich porusza”. Miała zupełnie wyjątkowy system pracy. Zadawała różne pytania. I to nie kilka, ale setki, tysiące pytań! Jednak zakazywała odpowiadać słowami. Można było posługiwać się tylko ruchami i gestami, językiem ciała. Żądała, by te odpowiedzi były jak najbardziej szczerze i osobiste. To wymagało ogromnej odwagi. A Pina miała zwyczaj powtarzać to samo pytanie następnego dnia i oczekiwała jeszcze dokładniejszej i bardziej szczegółowej odpowiedzi. Potem wspólnie opracowywali je, aż w końcu z materiału trwającego kilkaset godzin Pina wybierała dwie i układała z nich nowy numer.

Dlaczego zarejestrował Pan tylko cztery przedstawienia: Święto wiosny, Vollmond, Café Müller i Kontakthof. Co je łączy?

Nie mogliśmy wybrać więcej układów. Nie mieliśmy na to czasu. Ale i tak te cztery przedstawienia doskonale reprezentują twórczość Piny. Decyzję, co z nich włączamy do filmu, podjęliśmy wspólnie, Pina i ja. *Kontakthof* to w rzeczywistości trzy numery w jednym, ponieważ sfilmowaliśmy nie tylko wykonanie zespołowe, ale także wersję z udziałem starszych ludzi powyżej sześćdziesiątego piątego roku życia, a także wersję z udziałem nastolatków. W ostatnich dwu przypadkach wykonawcy nie mieli żadnego doświadczenia tanecznego. To było fascynujące, filmować ten sam układ choreograficzny, ale w wykonaniu trzech różnych grup pokoleniowych!

Kto podjął decyzję o wyjściu w plener, odegraniu tańca w przestrzeni miejskiej?

Po śmierci Piny Bausch postanowiłem się wycofać. Wydawało mi się niemożliwe, by

kontynuować projekt bez niej. Tancerze przekonali mnie, że jednak powinienem. Zaczynali właśnie próby, które Pina wpisała wcześniej do grafiku, i wydawało się oczywiste, że ona chciałaby, abyśmy nie przerywali. Nikt nie wiedział, co z tego wyniknie. Tancerze wciąż jednak czuli na sobie wzrok Piny. Z dnia na dzień podjęliśmy pracę i sfilmowaliśmy wszystkie cztery układy w całości. A potem zrobiliśmy sobie długą przerwę.

Wiadomo, że same przedstawienia to za mało na film.

Opracowując zdjęcia w 3D, uświadomiłem sobie, że mógłbym zastosować metodę Piny, o której właśnie panu opowiedziałem. Zacząłem zadawać tancerzom pytania. Jak Pina na nich patrzyła? Co takiego w nich widziała, czego nawet oni sami nie dostrzegali? Kiedy czuli z nią największy kontakt? I tak dalej, w tym stylu. Tancerzom wolno było odpowiadać tylko poprzez znane Pinie układy, poprzez to, nad czym wspólnie pracowali, niezależnie od tego, czy zostało to potem ujęte w jej choreografii, czy nie.

Zaskoczyły czymś Pana te odpowiedzi?

Niektórzy udzielili mi kilku odpowiedzi. Kiedy już miałem ich sporą kolekcję, wybierałem po jednej dla każdego. Próbowałem znaleźć odpowiednią scenografię dla każdej z tych solówek w miejskiej scenerii Wuppertalu lub w pobliskim przemysłowym Zagłębiu Ruhry, scenografię, która wydobyłaby z nich to, co najpiękniejsze. Pomysł, by wyprowadzić tancerzy z teatru i wyjść z nimi na ulicę, to także była sugestia Piny. W 1990 roku zrealizowała film *Skarga cesarzowej*, do którego zdjęcia zrobiono w różnych miejscach w Wuppertalu. Dała nam więc wskazówkę i pokazała, jak mamy dokończyć nasz film.

Dlaczego prawie w ogóle nie opowiada Pan o jej życiu osobistym? O jej miłościach, dramatach życiowych, walce z chorobą nowotworową.

Pina nie lubiła mówić o sobie. Kiedy zaczynaliśmy pracę nad filmem, dawno temu, jeden z podstawowych warunków brzmiał: to nie może być typowa biografia. Film miał opowiadać o jej pracy, o jej widzeniu świata, ale nie o Pinie jako osobie. Ma pan całkowitą rację, sugerując w pytaniu odpowiedź. Jej przeżycia i wszystko, co była gotowa powiedzieć na swój temat, i tak zostało zapisane w jej choreografii. Można w niej czytać jak w otwartej księdze.

Czy zamierza Pan wykorzystać doświadczenie w realizacji 3D w kolejnych swoich filmach? Jak Pan widzi przyszłość tego wynalazku?

Chcę nadal eksperymentować z 3D. To narzędzie nie zostało jeszcze w pełni odkryte i wykorzystane. Dla hollywoodzkich wytwórni nowa technika to jedynie atrakcja, kolejny trik, jak przejażdżka kolejką górską. Do tej pory powstało tylko jedno arcydzieło w tej technice: *Avatar*. Większość pozostałych produkcji można równie dobrze (a nawet lepiej) zrealizować w dwóch wymiarach. Nie mówię o animacji, gdzie technika 3D ma ugruntowaną pozycję i bywa wykorzystywana z wielką dozą wyobraźni i inteligencji. Mówię o filmach z aktorami. Wciąż jeszcze nie widziałem filmu, który opowiadałby współczesną historię (a nie fabułę fantasy) w taki sposób, że mógłbym pomyśleć: „To ma sens! Tutaj w pełni wykorzystano przestrzeń i głębię”.

Tymczasem trzeci wymiar doskonale sprawdza się w dokumencie.

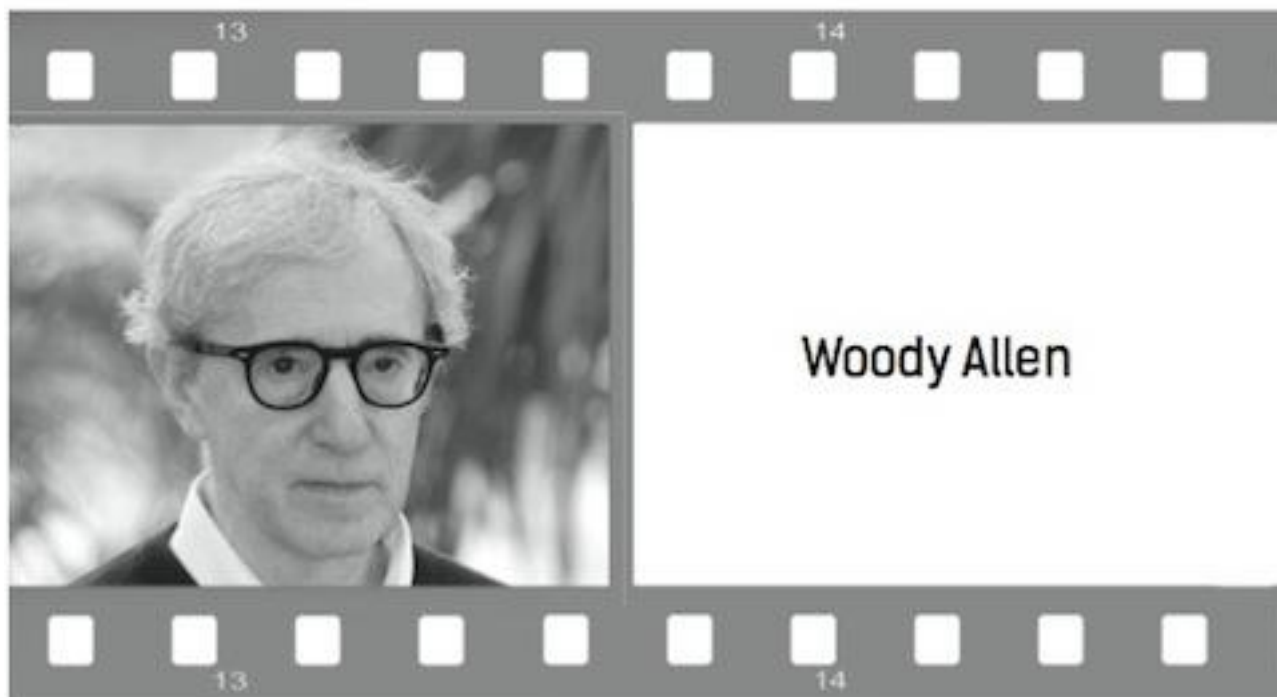
Najbliższa przyszłość kina będzie należeć do dokumentu. To fantastyczne medium, które pozwala widzom uczestniczyć w życiu bohaterów i zanurzyć się w świecie, którego nie znają. Jestem pewien, że trójwymiarowe zdjęcia wyniosą film dokumentalny na zupełnie nowy, nieznany dotąd poziom. A później przyjdzie kolej na film fabularny.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2005/41

Wim Wenders (ur. 14 sierpnia 1945 r.) - studiował medycynę i filozofię. Od pierwszych krótkometrażowych realizacji filmowych pozostaje pod wpływem amerykańskiej awangardy. Wzorem nowojorskiego undergroundu stara się ustanowić rodzaj twórczego związku między obrazami a rzeczywistością. Jego filmy, między innymi *Paryż, Teksas, Niebo nad Berlinem, Tak daleko, tak blisko, Lisbon Story*, są nazywane symfoniami alienacji. Ich bohaterami są najczęściej ludzie, nad którymi wisi jakieś fatum, którzy bezskutecznie próbują odnaleźć siebie i swoją przeszłość. Na festiwalu w Cannes za *Tak daleko, tak blisko* otrzymał Nagrodę Jury, za *Niebo nad Berlinem* nagrodę za reżyserię, za *Paryż, Teksas* Złotą Palmę.

PRZEŚMIWCY

WOODY ALLEN



Najdziwniejsze w autorze *Zeliga* jest to, że nie przypomina siebie. To znaczy nie jest śmiesznym, żywiołowym błaznem, którego doskonale znamy z ekranu. Prawdziwy Woody Allen, jakiego miałem okazję poznać w czasie trzech rozmów na press junket promujących jego kolejne filmy, jest poważnym, skupionym, lekko nudnawym, wyraźnie niedosłyszącym starszym panem, z rzadka dowcipkującym na swój temat. Nie słyszałem, aby kiedykolwiek ośmieszył sam siebie, przedstawiając się, dajmy na to, jako ekspert w dwóch dziedzinach: sztuki i masturbacji, co granemu przez niego bohaterowi zdarza się nagminnie. Może to kwestia wieku (w tym roku skończy 78 lat), a może, co bardziej prawdopodobne, jest po prostu zupełnie kimś innym niż jego kinowy wizerunek, w co jednak bardzo trudno uwierzyć.

Urodzony w Nowym Jorku Allen (prawdziwe nazwisko Konigsberg) karierę rozpoczynał pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, pisząc skecze i dowcipy najpierw dla różnych komików występujących w telewizyjnych programach rozrywkowych, a potem dla siebie. W połowie lat sześćdziesiątych był już królem nocnych kabaretów i szykował się do debiutu aktorskiego u boku ślicznej Romy Schneider i seksownej Ursuli Andress w komedii *Co słyszać, koteczku?*. Potem zaczął kręcić komedie, zyskał sławę na miarę Charliego Chaplina, grał na klawirze, zmieniał partnerki, aż w końcu uwiódł o trzydzieści lat młodszą swoją pasierbicę, a następnie ją poślubił, czyniąc z niedoszłej żony Mii Farrow swoją teściową, co oburzyło purytańskich Amerykanów do tego stopnia, że

stracili ochotę, aby go oglądać. Przeniósł się do Europy, gdzie odium kazirodztwa na nikim nie robiło wrażenia, odniósł tam swój największy sukces kasowy (*O północy w Paryżu* przyniosło sto pięćdziesiąt jeden milionów dolarów zysku), a teraz przymierza się do powrotu.

Ten intelektualista, obnażający w swoich filmach pustkę i kompleksy człowieka myślącego przełomu XX i XXI wieku, prowokator i skandalista zawsze uprawiał w kinie rodzaj psychoanalizy. W *Mężach i żonach*, filmie realizowanym w czasie rozstania z Farrow, zagrał podstarzałego wykładowcę literatury, który ma romans z nad wiek rozwiniętą studentką (różnica wieku: trzydzieści pięć lat). W finale każe bohaterowi wrócić do zdradzonej żony. W *Przejrzeć Harry'ego* podstarzały pisarz, grany przez Allena, zdradza swoje kolejne żony z coraz młodszymi partnerkami, nie gardząc ulicznymi prostytutkami. W finale zostaje sam na sam z jedyną miłością swego życia, czyli z literaturą. Z błazna i dowcipnisa Allen nieoczekiwanie przeobraża się w zgorzkniałego mędrca litującego się na sobą. Grana zaś przez niego postać nieprzystosowanego inteligenta traci posiadany niegdyś trafny instynkt moralny. Allen zajął się obroną samego siebie. Z jego filmów, nawet tych bardzo śmiesznych, wyraźnie przebija surowy ton, będący wyrazem zadumy nad marnością świata, a w szczególności nad smutnym losem samego Allena. W *Życiu i całej reszcie* Woody neurotyk jest już tylko gadatliwym nauczycielem ze szkoły publicznej, piszącym satyryczne kawałki do kabaretu; mściwym, zgorzkniałym mizantropem, któremu puszczają nerwy z powodu upokorzeń, jakich doznał od ludzi, w szczególności od byłych żon. David Dobel (tak się nazywa grany przez niego bohater) wyładowuje złość, demolując samochody albo strzelając do znienawidzonych osób. Równie ostro poczyną sobie w słowach. „Kobieta, która ma trudny charakter, potem staje się nie do wytrzymania”, ostrzega młodszego kolegę, który nie potrafi uwierzyć, że jest notorycznie zdradzany. Ostatecznie jego krańcową niechęć do płci pięknej wyraża dowcip o onaniście: „Wraz z wiekiem człowiek uczy się polegać tylko na sobie” oraz powracająca jak mantra przestroga, że „seks daje tylko złudzenie ciągłości”.

Pobłaźliwie ironiczny stosunek Allena do religii również się wyostrzył. Allen stał się większym sceptykiem. Jego żarty na temat semityzmu, tradycji i wiary żydowskiej są coraz bardziej dosadne i pozbawione wdzięku. W *Przejrzeć Harry'ego*, na przykład, świeżo nawrócona na judaizm Helen (Demi Moore) modli się przed każdym posiłkiem. Zdejmując majtki swojemu mężowi, nie zapomina nawet o pobłogosławieniu miłości francuskiej. Jest to zaledwie preludium do serii niewybrednych dowcipów o Żydach kanibalach i o oświęcimskich rekordach ludobójstwa, które, jak cynicznie zauważa jedna z Allenowskich postaci, są ustanawiane po to, aby je pobić.

Graham McCann, amerykański znawca twórczości Allena już wiele lat temu zauważył, że zgryźliwe uwagi o Żydach porzucane w jego utworach przyniosły mu dziwny epitet Żyda antysemitę. W 1988 roku kontrowersyjny aspekt jego stosunku do spraw żydowskich stał się szczególnie wyraźny, gdy napisał list do „New York Timesa”, krytykując politykę Izraela wobec Palestyńczyków w rejonie Gazy i na Zachodnim Brzegu. „Etniczna etykieta - twierdzi McCann - jest ostatnią rzeczą, jaka może go interesować. Jednak ceną, jaką płaci za całkowitą niezależność sformułowań, jest niestety coraz częściej naruszenie granicy dobrego smaku”.

Bóg należy do stale wyśmiewanych idei w filmach Allena. Ale i w tej materii coś się zmieniło. Niektóre filmy Woody'ego stanowią swoistą wariację *Zbrodni i kary*. Aktorzy prześcigają się w cytowaniu jej fragmentów, a niemal wszyscy znają na pamięć słynną maksymę pisarza: „Jeśli mam wybierać między Chrystusem a prawdą, to wybieram Chrystusa”. W *Zbrodniach i wykroczeniach* wypowiada te słowa pobożny rabin, a Chrystus zostaje zastąpiony starotestamentowym Bogiem. Zdanie powraca również w innym dziele Allena *Przejrzeć Harry'ego*. Tym razem w wersji ośmieszającej katolików. „Jeśli mam do wyboru klimatyzację albo papieża, wybieram klimatyzację”, oznajmia Harry.

Przeciwstawienie wiary i prawdy nie prowadzi jednak Allena do heroicznego, czy choćby przekornego, opowiedzenia się po stronie tradycyjnych wartości. Reżyser z upodobaniem kpi z postawy przodków, sugerując, że ich wiara, obojętnie jaka by była, jest całkowicie sztucznym tworem. Boga nie da się przecież pogodzić z nowoczesnym obrazem świata, lansowanym przez kapłanów nauki. Dywagacje o rozszerzającym się wszechświecie, chaosie i kosmicznej entropii, stale absorbujące umysł Allena, nie pozwalają mu wielbić Pana.

Uporczywe trzymanie się religii przez niektórych nawiedzonych ludzi jest, jak dowodzi w swoich filmach Allen, równoznaczne z dobrowolnym skazywaniem się na ślepotę. Na chorobę oczu, a więc na niewyraźne postrzeganie rzeczywistości, cierpi młody rabin ze *Zbrodni i wykroczeń*. Kłopoty z właściwą oceną sytuacji mają również ortodoksyjnie wierzący rodzice Allena, konsekwentnie pokazywani w jego smutnych komediach w maskach Graucha Marxa i Fernandela. „Tradycja to iluzja ciągłości”, głosi Allen. A złem tego świata jest jego obojętność.

Bohaterowie grani przez Woody'ego dlatego tak rozpaczają, histeryzują, wpadają w depresję i zmieniają psychiatrów, że wiedzą, iż ludzie sami muszą ustanawiać swoje zasady. Kościół, państwo, a tym bardziej żony i kochanki nie zrobią tego za nich. Panikę wywołuje fakt, że nie zawsze udaje się im postępować zgodnie z powszechnie obowiązującymi

normami. Jeśli niewierny mąż, jak protagonista *Zbrodniach i wykroczeniach*, zechce pozbyć się niewygodnej kochanki, to ze zgrozą odkrywa, że może to uczynić bez narażania się na jakiegokolwiek konsekwencje. Przeżywa wstrząs, uświadamiając sobie, że w moralnie obojętnym świecie, jeśli sam sobie nie wymierzy kary, nikt inny za niego tego nie zrobi. „Żeby wierzyć - powiada Allen w autobiografii *Woody według Allena* - trzeba zamknąć oczy i zapomnieć o rzeczywistości”.

Aby nie zwariować w gąszczu relatywizmów, Allen uporczywie stawia pytanie o to, co jest właściwe, a co nie, czyli stale powraca do kluczowej w swoich filmach kwestii: określenia różnicy między fantazją i rzeczywistością.

Jeśli religia jest złudzeniem, jeśli sztuka jest rodzajem opium dla intelektualistów, to co nie jest iluzją? W *Przejrzeć Harry'ego* pada odpowiedź. „Bóg jest nieobecny - mówi Allen - ale one są”. Bogiem są kobiety. Seks i orgazm to konkret. Przyznając się do wspólnoty poglądów z Harrym, Allen pozwala swemu alter ego na wygłaszanie złotych myśli, które trudno jednak nazwać inaczej niż starczym świntuszeniem. „Z kurwami przynajmniej nie trzeba rozmawiać o Einsteinie i Bogu. Dlatego je lubię”, powiada Harry grany przez Allena. Na kozetce u psychoanalityka Harry z rozbrajającą naiwnością skarży się, że pożąda każdej kobiety, którą widzi na ulicy. „Myślę o seksie przynajmniej piętnaście razy na godzinę”, mówi, patrząc prosto w obiektyw kamery. Wypowiada to człowiek, któremu miłość przyniosła same upokorzenia.

W filmie *Jej wysokość Afrodyta* Woody stawia wiarę w to, co się robi z własnym życiem, ponad finalny efekt działalności artystycznej. W istocie, twierdzi, liczy się bowiem to, jak się żyje, a nie zamiana życia w posągowe dzieło sztuki. W *Przejrzeć Harry'ego* uważa odwrotnie. Tylko sztuka zapewnia spokój, chroniąc przed ponurą rzeczywistością. Tworząc, artysta panuje nad światem. Czy nie jest to jednak kolejna iluzja? Czy istotnie wszystko podlega jego kontroli?

W niektórych opowiadaniach Allena bohaterowie sprzeciwiają się woli narratora. Ignorują fabułę, zamieniają się rolami, działają w imieniu nieokreślonych mocodawców. Twórca okazuje się bezradny. W *Przejrzeć Harry'ego*, okrzykniętym najbardziej autobiograficznym filmem Allena, zakłócenia między rzeczywistością a fikcją też są na porządku dziennym. Harry-Allen wysłuchuje dobrych rad od stworzonej przez siebie postaci. Doświadczenia z życia prywatnego opisuje w książkach. Bohaterowie powieści starają się go zniszczyć, sam Allen naśladuje Bergmana itd.

Być może dlatego proces wynoszenia na piedestał nieudacznictwa, afirmacja słabości i głupoty są u Allena coraz silniejsze. Prawdziwym ratunkiem okazuje się bowiem

spontaniczne odrzucenie wszystkiego - ról, masek, wiedzy, poczucia winy i własnego życia.

Już w *Strzałach na Broadwayu* Allen kompromitował kabotyńską postawę współczesnych luminarzy sztuki, którzy zamiast prawdziwą znajomością życia popisywali się pozerstwem i tanią psychologią. W finale filmu tępy gangster, ochroniarz żony szefa mafii, niepotrafiący napisać poprawnie jednego zdania, ma lepsze pomysły na scenariusz niż ceniony przez krytykę i sponsorów zawodowy literat. W *Jej wysokości Afrodycie* cała mądrość greckich filozofów okazuje się bezużyteczna wobec banalnych wyborów, jakie ma podjąć dziennikarz grany przez samego Allena.

Chociaż dylematy bohatera poszukującego prawdziwej matki adoptowanego syna do złudzenia przypominają perypetie postaci mitologicznych, znajomość ich losów w niczym mu nie pomaga. Antyczny chór komentujący na żywo jego poczynania powtarza slogany, które nijak się mają do jego doświadczeń. Prestrogi Greków w konfrontacji z życiem brzmią równie obco, jak przeczytany w gazecie horoskop. W jednej ze scen przewodnik chóru pyta Zeusa o radę. Z proscenium odzywa się głos automatycznej sekretarki: „Nie ma mnie w domu, proszę zostawić wiadomość. Zadzwoń, jak wrócę”. Nic dziwnego, że w końcu chór zamienia się w filmie Allena w taneczny korowód głupców, żywcem przeniesiony z broadwayowskiej sceny.

Kultura masowa, której, chcąc nie chcąc, Allen jest częścią, ośmiesza kulturę wysoką. Obnaża jej wyniosły arystokratyzm. Ale bywa, że jak w filmach Allena, poprzez negację wyższego świata, niespodziewanie nadaje blask sztuce niskiej, a nawet sama się staje częścią zbiorowej mądrości. Czy nie podobnie dzieje się z Allenem? Wszak im bardziej pomniejsza się w swoich filmach, tym bardziej wydaje mu się, że jest autentyczny?

O kolejne projekty Amerykanina ubiega się teraz coraz więcej europejskich miast. Otwarty na propozycje Allen stawia pewne warunki, ale nie kaprysi. Budżety jego filmów nie przekraczają na ogół kilkunastu milionów dolarów. Miejsce powinno być bajkowe, musi też kojarzyć się z miłością. W odróżnieniu od innych filmowych marzycieli, jak Wenders czy Antonioni, którzy także idealizowali wielkomiejskie przestrzenie, Woody Allen wydaje się minimalistą. Nie tworzy jakiegś przesadnie wyrafinowanej wizji. Zadowolona się pobieżną obserwacją, grą symboli i stereotypów, z której wyniknie czasami jakiś żarcik na temat wyobcowania cudzoziemców czy bezradności amerykańskich turystów w obliczu skomplikowanej urbanistyki ciasnych, krzyżujących się bezładnie europejskich uliczek. Cały ciężar wyrazistej, bezkompromisowej refleksji (satyry) przenosi w rejony zabarwionej dystansem i humorem psychologii. Istotą europejskich filmów Amerykanina są zawsze kwestie uniwersalne: nieobliczalne zachowania trzeźwo myślących bohaterów, tracących

głowę wskutek uczuciowych turbulencji, czyli nieodgadnione sekrety ludzkich serc. Allen wielokrotnie i do znudzenia tłumaczy w wywiadach, że świat jest komedią dla myślących i tragedią dla czujących. Że ze wszystkich trudności najbardziej zajmują go stosunki miłosne. Już ćwierć wieku temu na łamach „Hot Press” przekonywał, że „ludzie albo kochają, albo zakochują się, odkochują, szukają miłości, próbują jej uniknąć. Boże, są miliony odmian. Potem zaczyna się problem z komunikacją. Chodzi o to, co się określa jako zależność. Zawsze jest to związane ze strachem. Zależność i strach ręka w rękę idą ulicą. Właśnie dlatego życie jest bolesne”.

Jakkolwiek by patrzeć, ostatnie jego filmy wpisują się w ten ciąg podszytych humorem melodramatów o poszukiwaniu prawdziwej miłości, chociaż stosunek reżysera do tajemnicy pożądania zmieniał się z biegiem lat i nie jest już tak naiwny (ortodoksyjnie psychoanalityczny) jak we wczesnym okresie jego twórczości. Trudno sobie na przykład wyobrazić, by któraś ze stworzonych przez niego postaci powtórzyła obecnie słowa Mii Farrow z *Purpurowej róży z Kairu*: „Spotkałam wspaniałego mężczyznę, istnieje tylko w mojej wyobraźni, ale cóż to szkodzi? Nie można przecież mieć wszystkiego naraz”. Apoteoza absurdu - jak w słynnym końcowym zdaniu *Pół żartem, pół serio*: „Nikt nie jest doskonały” - wynosząca wiarę w możliwość osiągnięcia szczęścia na przekór wszelkim przeciwnościom została zastąpiona zwątpieniem i cynizmem.

W *Zakochanych w Rzymie* znajdziemy wiele powtórzeń, wariacji i wątków przerabianych wcześniej. Powraca na przykład wspomniana historia naiwnej, ubogiej dziewczyny (Alessandra Mastronardi) zakochanej w amancie filmowym. Gwiazdor nie schodzi do niej wprost z ekranu, tylko spotkany na ulicy zaprasza ją bez ceregieli do wynajętego pokoju hotelowego. Pojawia się też postać femme fatale, niezwykle doświadczonej seksualnie aktorki (Ellen Page), zaliczającej orgazmy zarówno z kobietami, jak i gejami, uwodzącej niepotrafiącego się jej oprzeć młodego, żonatego architekta (Jesse Eisenberg). Podpowiadający mu, jak się powinien zachować, Alec Baldwin powtarza rolę wszechwiedzącego mentora albo chóru greckich bogów komentującego grzechy i przewinienia niedoświadczonego, bezradnego młodzieńca, którym, o ironio, okazuje się on sam. Woody Allen po sześciu latach niewystępowania znów parodiuje sam siebie. Gra panicznie bojącego się śmierci sfrustrowanego reżysera operowego na emeryturze, znanego między innymi z wystawienia *Toski* w budce telefonicznej. Nawet najbardziej „włoski” pomysł Amerykanina, jakim było obsadzenie Roberto Benigniego w roli znerwicowanego urzędnika stającego się celebrytą, wydaje się nawiązaniem do *Zeliga*. Mówi o kimś, kto zyskuje sławę, choć jest kompletnym zerem.

Coraz większy smutek, ponury, gorzki ton przebija z większości europejskich filmów Allena. Ich wielowątkowe fabuły, coraz mniej skomplikowane, za to z pęczniejącą liczbą niedobrych par, niewiernych małżeństw, oszukanych kochanków sprowadzają się w zasadzie do śledzenia techniki wymiany partnerów względnie upokarzających powrotów. Poważne wątpliwości moralne, pojawiające się na wczesnym etapie jego twórczości przy pytaniu zdradzić czy nie, ustępują miejsca hazardowi. Co zyskam, a co stracę, idąc do łóżka z przystojnym brunetem albo seksowną blondynką. Chodzi o proste, wymierne korzyści, czystą przyjemność, która wyraźnie wygrywa konkurencję z wyrzutami sumienia. Stracona szansa boli przecież bardziej, wzbudza większy żal, a ponadto grozi wywołaniem beznadziejnej, wyniszczającej romantycznej tęsknoty.

Uwolnieni od etycznych hamulców, wystawieni na rozliczne pokusy, mamieni obietnicą erotycznych przygód przyzwoici bohaterowie Allena wykazują niesłychaną łatwość pakowania się w nieodpowiednie związki. Zwykło się mówić, że przyczyną jest niewdzięczny los. Jednak Allen dawno przestał pokazywać, że kryje się za tym jakiś perfidny plan złośliwego demiurga. Odpowiedzialność za klęski ponoszą wyłącznie oni sami. Zwłaszcza winne są ich rozbudzone ambicje i niezaspokojone marzenia. Donkiszoteria ludzi goniących za enigmatycznym szczęściem przypomina w jego filmach chaotyczny tor kuli bilardowej. Im szybciej się toczy, tym więcej zaskakujących zderzeń, dziwnych kombinacji, ruchów prowadzących donikąd. Szczęście wymyka się z rąk niejako automatycznie, prawem przypadku. Szansą na odzyskanie względnego spokoju jest rozpoczęcie nowej gry. Mimo pozorów podejmowania mydlanych problemów, coraz posępniejsze filmy Allena przeważnie kończą się takim zatrzymaniem, udawaną harmonią, powrotem do punktu wyjścia. Widać to chyba najlepiej w *Vicky Cristina Barcelona*, gdzie młode bohaterki (grane przez Rebeccę Hall i Scarlett Johansson), różniące się temperamentem, usposobieniem i przede wszystkim wymaganiami w sprawach seksu i miłości dzięki namiętnemu romansowi z tym samym mężczyzną, doświadczają absolutnej irracjonalności uczuć. Chcąc zachować psychiczną równowagę, udają, że nic właściwie w ich życiu nie zaszło. Trudno to nazwać happy endem. Chyba że potraktuje się zakończenie dowodzące nielogiczności ludzkiej natury oraz fałszywości wiedzy, jaką bohaterki mają na swój temat, jako kolejny dowcip reżysera manifestującego niewiarę w sens zdrowego rozsądku, a przy okazji całej reszty też.

Pozostaje jeszcze kwestia, kto te kule bilardowe wprawia w ruch. Wiadomo nie od dziś, że Allen ateista obsesyjnie krąży wokół tematu nieobecności Boga we wszechświecie, co niektórzy uznają za dowód jego religijnej pasji. Nie będzie więc chyba nadużyciem, jeśli w slapstickowej pierwszej scenie *Zakochanych w Rzymie* dopatrzymy się stosownej metafory.

Narratorowi filmu, którym okazuje się policjant kierujący na skrzyżowaniu ruchem ulicznym, wydaje się, że to on właśnie utrzymuje porządek i panuje nad wszystkim. Tymczasem nikt na niego nie zwraca uwagi. Jego występ to tylko błaznowanie. W finale rozbrzmiewa słynna aria *Śmieć się pajacu*. Lepszej pointy nie można było wymyślić.

Klaun

Co kręci, co podnieca

Janusz Wróblewski: *Reżyser Val Waxman - bohater komedii Koniec z Hollywood twierdzi, że przestał widzieć. Mimo to próbuje nakręcić film. Udaje niewidomego ze strachu, ponieważ zwątpił w siebie? Czy też jest tak wybitnym artystą, że próbuje reżyserować pomimo swojej ślepoty?*

Woody Allen: On traci wzrok naprawdę. Na tym polega komizm sytuacji: okazuje się, że można zrobić film, będąc całkowicie niewidomym. To oczywiście metafora. Każda forma artystycznej aktywności, obojętnie: reżyserowanie czy co innego - rodzi się w sercu. Tylko pasja gwarantuje, że powstanie wartościowa rzecz. Bohater filmu posiada ten dar. Jest geniuszem, który - zanim jeszcze wykona swoje dzieło - widzi je w przeblýsku świadomości. Nie musi dokładnie kontrolować procesu tworzenia, bo oczami wyobraźni zna je w najdrobniejszych szczegółach. Niestety Amerykanie nie poznają się na nim. Odrzucają jego dzieło, bo oceniają je wedle hollywoodzkich standardów - liczą się efekty specjalne i wielki budżet. Val natomiast jest prawdziwym artystą, autorem, który zostaje odkryty dopiero w Europie.

Kto jest bardziej ślepy: amerykańska widownia lekceważąca antyhollywoodzki film czy Europejczycy ze swoim kultem kina autorskiego w każdej postaci?

Oba warianty są do przyjęcia. Wiadomo, że Amerykanie nie są wrażliwi na wartości artystyczne w takim stopniu jak na przykład Francuzi. Europejczycy błyskawicznie potrafią poznać się na prawdziwej wielkości. Często sobie z tego żartujemy, ale fakty są nieubłagane. Nie kto inny, tylko Francuzi odkryli między innymi Edgara Allana Poe i Williama Faulknera - pisarzy niedocenianych w Ameryce. Wielu jeszcze artystów, nie wyłączając mnie, ma im sporo do zawdzięczenia. Weźmy jazz. Muzyka wymyślona przez Amerykanów początkowo nie znalazła odzewu w naszym kraju. Jazzmani zarabiali na życie, jeżdżąc taksówkami. Dopiero jak podbili Europę, niektórzy z nich stali się sławni w ojczyźnie. Oczywiście Francuzi czasami się mylili. I co z tego? Wolę ich uwielbienie na wyrost niż zimną

obojętność na sztukę.

Wielokrotnie parodiował Pan Hollywood, ale nie przypominam sobie, żeby kiedykolwiek składał hołd wybitnemu przedstawicielowi kina niezależnego w Stanach.

Satyra na Hollywood nie była nigdy moim celem. To efekt uboczny. Lubię kręcić komedie w Chaplinowskim stylu - o artyście walczącym z przeciwnościami losu o uznanie swojej sztuki.

Żyje Pan z dala od Hollywood i nigdy nie kusilo Pana, by stać się jego częścią?

Nie. W czasach mojej młodości w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku w kinie hollywoodzkim najbardziej mi imponowało to, że pracowali w nim najwybitniejsi dramaturdzy, na przykład Arthur Miller i Tennessee Williams. Wtedy marzyłem, żeby pisać takie sztuki jak oni. Poza ekranizacjami *Tramwaju zwanego pożądaniem* i *Śmierci komiwojżera* amerykańskie kino to były westerny i filmy gangsterskie, których nie cierpiałem. Fascynowało mnie samo zjawisko kina, przyciągającego tłumy. Oglądanie filmów było przeżyciem porównywalnym z egzotyczną podróżą samolotem do nieznanych krajów. Publiczność, żeby doznać wielkich emocji, których w życiu brakowało, chodziła po kilka razy na ten sam film. Hollywood postrzegano jako niedostępną, mityczną krainę, zamieszkaną przez greckich bogów. Choć dziś jest zupełnie inaczej - gwiazdy są obecne w telewizji i mediach, a Hollywood zdemokratyzowało się - wiele osób z mojego pokolenia nadal odczuwa dreszcz emocji, wspominając tamte chwile.

W Purpurowej róży z Kairu pokazał Pan cenę, jaką trzeba zapłacić za ten sen.

Tak. Zauroczenie magią kina ma swoje negatywne strony. Filozofia życia, wartości estetyczne, styl bycia bohaterki tego filmu, a także mój zostały ukształtowane przez filmy z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Takim ludziom ciężko dostosować się do twardych wymogów rzeczywistości. Uzależnienie uczuciowe od ekranowych wizji, w które uwierzyło się za młodu, prowadzi do podświadomego porównywania własnego życia z losami ulubionych postaci. Szuka się partnerów podobnych do tych, w których było się niegdyś zakochanym. Można to nazwać chorobą ruchomych obrazków.

W latach sześćdziesiątych próbował Pan żyć w tym magicznym świecie, dlaczego nie chciał Pan w nim pozostać?

Bo cenię niezależność. Nie lubię, jak producenci wtrącają się do wszystkiego. Poza

tym mieszkam w Nowym Jorku i nigdy nie zamierzałem stamtąd się wynosić. Co do moich początków, uważam, że to był najgorszy okres w mojej karierze. Pracowałem wtedy jako komik w kabarecie. Na prośbę ludzi z branży zacząłem pisywać scenariusze. Debiutowałem (jako aktor i scenarzysta) komedią *Jak się masz, koteczku?* - koszmarną bzdurą, która choć odniosła sukces kasowy, wybiła mi z głowy jakąkolwiek chęć dalszej współpracy z wielkimi wytwórniami. Na ekranie nic nie przypominało zapisanych na papierze pomysłów. Było mi wstyd za reżysera. Żeby nie psuć swoich tekstów, postanowiłem sam je w przyszłości reżyserować. Potem zagrałem w *Casino Royale* - kretyńskiej farsie robionej przez ludzi niemających pojęcia o kręceniu filmów. Na planie panował terror wprowadzony przez jakieś mętne typki, które obchodziła tylko i wyłącznie kasa. Zniechęcony poszedłem do małej, nieznannej firmy producenckiej, w której złożyłem scenariusz *Bierz forszę i w nogi*. Ponieważ nie mieli nikogo z lepszym nazwiskiem od mojego, dali mi milion dolarów i pozwolili nakręcić ten film. Od tego momentu jakoś mi się udaje.

W podobny sposób startowali Mel Brooks i Jerry Lewis.

Każdy z nas chciał robić komedie, a ponieważ żaden z ówczesnych producentów nie miał wyczucia w tej materii, oferowano nam bardzo niskie stawki, traktując naszą pracę jak eksperyment. Na tym polegało nasze szczęście. Dawano nam spokój, nikt się do niczego nie wtrącał, bo uważano, że tylko tacy wariaci jak my wiedzą, z czego ludzie się śmieją. Po czwartym filmie doszedłem do przekonania, że stan ten nie będzie trwał wiecznie. Dlatego zdecydowałem się na samodzielność. Gwarancja, że mogę się podpisać pod ostateczną wersją zmontowanego filmu, znaczy dla mnie bardzo wiele.

Pana filmy są częściej oglądane w Europie niż w Stanach. Nie przynoszą krociowych zysków. Mimo to znajduje Pan pieniądze na kolejne produkcje. Jak to możliwe?

Niektóre moje filmy nie zwróciły się nawet po dziesięciu latach od premiery. Gdyby policzyć wszystkich moich widzów w Ameryce, okazałoby się, że ich liczba nie przekracza kilku milionów. Mniej więcej tyle ludności zamieszkuje średniej wielkości miasto europejskie. Jak na filmowca to rzeczywiście mało. Na szczęście wspiera mnie Europa.

Od trzydziestu lat praktycznie nie opuszcza Pan planu. Średnio raz na rok kręci Pan film. Skąd Pan czerpie pomysły?

Z przeczytanych książek i z obejrzanych filmów. Szukam takich idei, które pozwolą mi wyrwać się z codzienności i zagłuszyć depresję przynajmniej na sześć miesięcy.

Uwielbiam przebywać w nierealistycznym świecie, w którym zapominam o troskach prawdziwego życia. Im częściej tam wracam, tym lepiej się czuję. Dlatego staram się pracować bez przerwy. Kiedy nic nie mogę wymyślić, chodzę spięty całymi dniami. Powtarzam sobie: „Muszę zrobić film jesienią, bo później jest za zimno”. I czekam, aż coś mi przyjdzie do głowy. Różne myśli wpadają. Może by tak nakręcić coś o dziewiętnastowiecznej Rosji albo kryminał, a może musical? Jeśli to nie skutkuje, zaglądam do notatek. Często jedno zdanie daje punkt zaczepienia do nowej historii. Znalezienie pomysłu zajmuje najczęściej czasu. Pisanie trwa krótko - dwa, trzy tygodnie.

Wyobraża Pan sobie sytuację, że nie będzie mógł już reżyserować?

Tak. Z pewnością przyjdzie taki dzień, że nikt nie zaryzykuje pieniędzy na mój projekt. Wtedy zacznę pisać dla teatru. Dopóki będę mógł to robić, moje samopoczucie nie ulegnie zmianie. Jak zwykle będę wstawał rano, bawił się z dziećmi, potem zamykał się w pokoju i pisał na starej, niemieckiej maszynie do pisania, którą kupiłem jeszcze jako szesnastoletni chłopak i która służy mi z powodzeniem do dziś.

Większość Pana filmów to komedie. Nie ciągnie Pana do opowiadania serio?

Kilka takich filmów zrobiłem. Cieszyłbym się, gdybym miał ich więcej w swoim dorobku. Mówiąc obrazowo, komedia jest jak deser. Natomiast tragedia to główne danie. Zazdroszczę Bergmanowi, Czechowowi, że zajmowali się poważnymi problemami. Tragedie Szekspira uważam za głębsze niż jego komedie. Podziwiam Strindberga, O’Neilla, Ibsena bardziej niż G.B. Shawa, Moliera i Wilde’a. Dlaczego nie sięgam po ich teksty? Na tym polega moja słabość. Lepszy jestem w komediach.

Jest Pan jednym z najslawniejszych nowojorczyków. Większość Pana filmów rozgrywa się właśnie w tym mieście. Czy wydarzenia jedenastego września zmieniły Pana wyobrażenie o tym miejscu?

Nie bardzo. Jestem przekonany, że każde miasto ma w swojej historii podobne tragedie. Zdarzają się przecież trzęsienia ziemi, powodzie, masowe zbrodnie. A potem wszystko wraca do normy. Odbudowujemy Nowy Jork, ludzie chodzą do teatrów, grają w baseball, kręcą filmy, wrócili turyści. Koszmar powoli staje się częścią przeszłości. Nic się w gruncie rzeczy nie zmieniło. Mieszkańcy Nowego Jorku żyją i będą żyć tak jak do tej pory.

Pana filmy też pozostaną takie same?

Oczywiście. Wie pan, najdziwniejsze było to, że kiedy obserwowałem Nowy Jork jedenastego września z okna mojego domu położonego kilka kilometrów od WTC, miasto wyglądało normalnie, jakby nic się nie stało. W Central Parku mijałem spacerujące pary, kobiety z wózkami, staruszków wystawiających twarze do słońca. Życie toczyło się jak co dzień. Jedyna rzecz, która była inna, to olbrzymie kolejki pod szpitalami. Ludzie godzinami stali, żeby - tak jak ja i moja żona - oddać krew dla ofiar ataku. Jedenastego września czuć było lęk, który paraliżował miasto. Teraz go nie ma. Ludzie uwierzyli, że rząd zrobi wszystko, by zapobiec kolejnym aktom przemocy. Osobiście nie wierzę, żeby Amerykę spotkało coś równie strasznego w najbliższym czasie.

Nie denerwuje Pana, że publiczność utożsamia Pana z postaciami, które gra Pan w filmach?

Nie, bo ile razy można udowadniać, że się nie jest wielbłądem? Nawiasem mówiąc, nie uważam się za dobrego aktora. Nie porównuję się z Jackiem Nicholsonem czy z Robertem De Niro, którzy potrafią zagrać wszystko. Ja - jako aktor - jestem jednowymiarowy. Wciąż gram tego samego człowieka i nie rozumiem na przykład, dlaczego w *Annie Hall* moja kreacja została oceniona wyżej niż w innych filmach. Według mnie zawsze jestem równie dobry albo równie zły. Ludzie jednak wiedzą swoje. Skoro wciąż gram tego samego faceta, to muszę być taki jak on. W teatrze, gdybym setki razy zagrał znerwicowanego reżysera w grubych okularach, nikt by nawet nie pomyślał, że może mnie coś z nim łączyć.

Val Waxman, którego gra Pan w filmie Koniec z Hollywood, jest neurotykiem, łatwo traci panowanie nad sobą, zawodowo wydaje się skończony, bo stawia chore wymagania, którym nikt nie może sprostać. Z nim też nic Pana nie łączy?

Nie, bo gdybym miał taki charakter jak on, zniknąłbym z filmowego biznesu jakieś dwadzieścia pięć lat temu. Val to szaleniec i hipochondryk. Wytwórnia go zwalnia, oskarżając o to, że nie wie, jak skończyć film. I że nie potrafi się dostosować.

Pan nigdy nie wpada w panikę?

Na planie nigdy. A co do chorób, to staram się ich nie wymyślać. No, może z jednym wyjątkiem. Kiedy widzę na skórze ciemną plamkę, natychmiast sobie wyobrażam, że mam raka. Tej nerwicy pewnie nigdy już się nie pozbędę. Natychmiast wtedy lecę do lekarza, robię prześwietlenie, potem biegnę do drugiego, żeby wydał kontrekspertyzę. Aż się upewnię, że to tylko mój strach.

U psychoanalitka też Pan nie przesiaduje - jak większość Pana bohaterów?

Od paru lat przestałem. Ale brakuje mi tych spotkań. Psychoanalitcy bardzo pomagają. Kto potrafi zdobyć się na obiektywizm w stosunku do siebie? Dzięki swobodnej rozmowie z lekarzem, umiejętnie omijającym pułapki, które człowiek zastawia sam na siebie, naprawdę można się sporo dowiedzieć o sobie. Jeśli wiele lat prowadzi się takie nieskrępowane konwersacje, to bardzo pomaga. Zrezygnowałem z wizyt, ponieważ poznałem na wylot metody stosowane przez psychoanalitików i nie potrafię się już do nich dostosować.

Czy te sesje były pożyteczne dla Pana również jako artysty?

Tylko do pewnego stopnia. Dzięki nim nie musiałem tracić dużo czasu na opanowywanie rozmaitych lęków. Dochodząc do ściany, artysta czuje się osaczony, wtedy wyobraźnia bardzo pracuje, nie widzi się drogi ucieczki. Psychoanaliza pozwala się wyzwolić. Najbardziej była mi potrzebna, kiedy miałem dwadzieścia lat. Wtedy przeżywałem kryzysy, z którymi trudno było radzić sobie samemu.

Nie lubi Pan filmów gangsterskich. A jednak wielokrotnie w Pańskich opowiadaniach, sztukach i w filmach pojawiają się mafiosi. Co Pana przyciąga do tego świata?

Ameryka ma obsesje na ich punkcie. Mnie interesuje ich styl bycia. Żyją w ogromnym napięciu, obracają się w świecie przemocy, nie przestrzegają żadnych społecznych norm. Jednocześnie otoczeni są przedziwną aurą romantyzmu. Niech pan sobie przypomni *Ojca chrzestnego*. Przystojny Al Pacino, zatroskany Marlon Brando, lojalni członkowie rodziny - to się bardzo podoba. Ja też ich idealizuję.

W Pana filmach chyba tylko oni nie mają problemów z kobietami.

Seks jest taką dziedziną, w której doświadczenie nie gra roli. Za każdym razem, kiedy się zakochujemy, trzeba zaczynać naukę od początku. Pięćdziesięcioletki i nastolatki, bogaty i biedny - wszyscy przeżywamy dokładnie te same męki i upokorzenia. Czy warto? Albert Camus powiedział, że dzięki kobietom możemy dowiedzieć się jeszcze tu, na ziemi, wszystkiego o raju. Myślę podobnie. Dlatego zawsze traktowałem kobiety z nabożną czcią. Uwielbiam z nimi pracować, pisać dla nich scenariusze, przebywać w ich otoczeniu.

Pańskie filmy w miarę upływu czasu stają się coraz bardziej ponure. To sprawa wieku?

Nie. Ja mam taką naturę, jestem melancholikiem. Być może mój wrodzony pesymizm daje coraz mocniej o sobie znać. Mam jednak nadzieję, że nie jest to uciążliwe dla moich widzów.

Najlepsze Pana filmy mówią o rozchwianych emocjonalnie, cierpiących kobietach. Bo więcej w nich wrażliwości, uduchowienia?

Przez dłuższy czas, zwłaszcza na początku kariery, mogłem pisać tylko o mężczyznach z męskiego punktu widzenia. W ogóle nie myślałem o kobietach. Wszystkie skecze, dowcipy, kabaretowe występy były żartami, jakie mężczyźni lubią opowiadać w swoim gronie. Dopiero po związaniu się z Diane Keaton - być może dlatego, że zależało mi, żeby ze mną grała - zacząłem się głębiej zastanawiać nad odcieniami kobiecej wrażliwości. Niestety szybko wpadłem w pułapkę. Zainteresował mnie jeden, czechowowski typ. Pisałem tak, by moje bohaterki go przypominały.

Subtelna kelnerka z Purpurowej róży z Kairu to ten typ?

Nie. Wiele ról powstawało dla konkretnych aktorek. Poznawałem i uczyłem się kobiecej psychologii. Nie tylko od moich życiowych partnerek. Także od producentki, montażystki, asystentek, z którymi przez wiele lat aż do dziś współpracuję. Po pewnym czasie przekonałem się, że coraz mniej mnie obchodzą męskie kompleksy. Chociaż kto wie, może to tylko przejaw wygodnictwa. Prościej zaangażować dobrą aktorkę niż aktora. Tyle jest utalentowanych dziewczyn, które mogą zagrać każdą rolę.

Jak na przykład Scarlett Johansson?

Właśnie. Trudno uwierzyć, ale ona nie była brana pod uwagę przy obsadzie *Wszystko gra*. Do głównej roli wybrałem Kate Winslet. Na tydzień przed zdjęciami zrezygnowała, tłumacząc, że nie ukończyła jeszcze poprzedniego filmu i za mało spędza czasu ze swoim dzieckiem. Nie rozstaliśmy się w gniewie, miałem jednak problem. Wróciłem do Scarlett bez przekonania. Nie byłem pewien, czy sobie poradzi. Miała zaledwie dziewiętnaście lat, a rola była pisana dla znacznie dojrzałej aktorki. Sprawdziła się fantastycznie. Teraz, gdy kończę pisanie kolejnych scenariuszy, zawsze dzwonię najpierw do niej, pytając, czy ma ochotę wziąć w tym udział. Podobnie jak wcześniej pytałem Mię Farrow czy Diane Keaton.

To ona jest tym wewnętrznym głosem, poprzez który stara się Pan przemawiać w filmie?

Nic podobnego. Śmieszają mnie próby znalezienia „właściwego” narratora, który byłby mną. Żaden z filmowych charakterów nie jest mną. Nawet jeśli sam występuję, nie mogę powiedzieć, że gram siebie.

W Vicky Cristina Barcelona po raz pierwszy opowiada Pan o ludziach z innego kręgu kulturowego i miejscach, które Pan stosunkowo słabo zna. Nowojorczyk w Katalonii z hiszpańskimi aktorami, to było duże wyzwanie?

Miałem pomysł, żeby zrobić film o dwóch amerykańskich turystkach, które wyjeżdżają na wakacje. Dokąd - było kwestią otwartą. Gdy hiszpański producent zaproponował sfinansowanie tego projektu, sprawa się wyjaśniła. Wtedy zadzwoniła Penélope, że ma ochotę zagrać. Nie znałem jej. Wiedziałem, że była związana z Tomem Cruise'em. Podobała mi się w filmie *Volver*. Nie sądziłem, że jest aż tak dobrą aktorką. Następnie odezwał się Javier Bardem z identycznym życzeniem. Więc dopisałem dla nich role. W wyborze plenerów doradzała mi lokalna ekipa. Sugerowali, do jakich restauracji poszliby trzydziestolatkowie, a których miejsc by unikali. Poruszanie się po nieznanym terenie nie było więc trudne.

Penélope i Javier często rozmawiają w filmie po hiszpańsku. Jak Pan reżyserował ich dialogi?

Kazałem im improwizować. Wielcy aktorzy zawsze improwizują. Nie miałem pojęcia, co do siebie mówią. Kompletnie, bo nie znam hiszpańskiego. Domyślałem się tylko po gestykulacji, mimice, co odgrywiają, czy jest to zgodne z tym, co napisałem. Nie użyli ani jednego słowa wymyślonego przeze mnie, mimo to emocjonalnie wszystko się zgadzało. Dopiero na stole montażowym, po powrocie do Nowego Jorku, przetłumaczono mi ich kwestie. Okazały się świetne.

Różnice kulturowe, inny język nie przeszkadzają w porozumieniu?

Nie, pod warunkiem, że ma się dobry scenariusz, który wszystkich prowadzi. Zdarzyło mi się nawet współpracować z cudzoziemcami, praktycznie nie rozmawiając z nimi w ogóle. Zhao Fei, który był operatorem między innymi przy *Kłątwie skorpiona*, nie mówi po angielsku. Carlo Di Palma, także operator, z którym nakręciłem mnóstwo filmów, posługiwał się angielskim bardzo słabo, tylko na poziomie podstawowym. Nigdy nie stanowiło to problemu. Najważniejszy jest scenariusz. Jeśli jest słaby, aktorzy nie wiedzą, co mają grać. Technicy nie potrafią w niczym pomóc. Trzeba być Fellinim, żeby wybrnąć z takiej sytuacji.

Natomiast przy dobrym tekście nie słyszałem, żeby aktorzy specjalnie chcieli go zepsuć. Reżyserowi też jest trudno coś sknocić.

Dla artysty, zwłaszcza w Pańskim wieku, trudniejsze jest porozumienie z młodszym pokoleniem?

Ja się nie zastanawiam, dla kogo piszę, do jakiej generacji odbiorców moje filmy przemówią. Po prostu opowiadam historie, które mnie samego ciekawią. Gdybym się stresował z tego powodu, musiałbym wiecznie coś zmieniać, uwzględniać jakieś nieistotne szczegóły i w rezultacie nic bym nie zrobił. Wystarczy, że polegam na ludziach, którzy wiedzą to lepiej ode mnie.

Jaka nauka zasłyszana w młodości okazała się najbardziej przydatna w późniejszym Pańskim życiu?

Myślę, że ta mówiąca, że niczego się nie osiągnie bez samodyscypliny. Trudno do czegoś dojść, odkładając na później ważne sprawy, znajdując usprawiedliwienie dla własnego lenistwa, ulegając przyjemnościom. Chcąc nauczyć się grać na klarnecie, musiałem codziennie przez czterdzieści pięć minut ćwiczyć. Wiedziałem, że po przyjściu ze szkoły nie mogę słuchać radia, tylko powinienem usiąść i grać. Tak samo z pisaniem. Dopóki nie wstanę z łóżka, nie wezmę papieru, długopisu i nie skończę zdania, nie wolno mi myśleć o innych rzeczach. Jest milion powodów, żeby zrezygnować z wysiłku. Szczególnie w dzieciństwie, gdy rówieśnicy wyciągają na podwórko. Na tym jednak polega sztuka, żeby nie ulegać. Nie miałem więcej talentu od kolegów. Innym tylko brakowało cierpliwości. Nie narzucili sobie dyscypliny. Moja matka powtarzała: „Dopiero robiąc, możesz się przekonać, czy to potrafisz”. Teraz moja córka to słyszy. Jak nie weźmiesz się do gry na gitarze, nigdy nie będziesz wiedziała, czy umiesz grać.

W niemal wszystkich filmach, które Pan zrealizował, głównym tematem jest niedobranie, ulotność uczuć. Czy zastanawiając się nad niestałością relacji męsko-damskich, znalazł Pan jakąś odpowiedź, dlaczego tak rzadko są one udane?

Odpowiedzi, która by zadowoliła publiczność, jeszcze nie znalazłem. (śmiech) *Vicky Cristina Barcelona* to wbrew pozorom jeden z najsmutniejszych filmów, jakie nakręciłem. Mimo piękna Barcelony, architektury Gaudiego, nadmorskiego uroku Oviedo wszyscy bohaterowie kończą źle. Javier i Penélope nie mogą żyć ze sobą, lecz bez siebie też nie potrafią. Scarlett nie ma pojęcia, czego oczekiwać od mężczyzn, i w rezultacie stale czuje się

nieusatisfakcjonowana. Rebecca poślubia faceta, którego nie kocha, mając świadomość, że coś bardzo istotnego właśnie utraciła. Staje się chyba coraz większym pesymistą. Dla dobra małżeństwa można robić wiele: obwarować się intercyzami, leczyć się u najlepszych psychiatrów, zarabiać fortunę, niestety uczuć się nie oszuka. Albo ma się farta, albo nie. Miłość jest ślepa, rządzi nią przypadek, kaprys. Wystarczy, że jeden drobny składnik nie będzie do niej pasował, a pieczołowicie budowana emocjonalna układanka legnie w gruzach. To może być nieodpowiedni zapach, chrapanie w nocy, jakieś nieopatrznie wypowiedziane słowo, cokolwiek. I czar pryska. W miłości planowanie się nie sprawdza. Świadczy o tym stale rosnąca liczba rozwodów. Znam oczywiście udane małżeństwa, ale są to wyjątki. Część z nich trwa siłą inercji, z uwagi na dobro dzieci, z lęku przed samotnością. Widział pan szczęśliwe pary?

Często można je zobaczyć w romantycznych komediach. Nie sądzi Pan jednak, że popełniając błędy, ludzie zmieniają się potem na lepsze?

Doświadczenie uczy niewiele. Ciągłe brniemy w te same kłopoty, pakujemy się w toksyczne związki, krzywdzimy innych. Taka jest chyba istota ślepej namiętności. Prawdziwa, głęboka zmiana osobowości jest naturalnie możliwa. Ale to rzadkość. Od pewnego wieku zaczynamy już tylko powtarzać stare błędy. Niektórzy, jak Rebecca w filmie, nigdy nie są gotowi na zmiany. Ona chce mieć poukładane, doskonale przewidywalne życie, w którym nie ma miejsca na niespodzianki i małżeńską niewierność. Mimo to nawiązuje romans, robi się z tego powodu nerwowa, traci pewność siebie, nie wie, co ma ze sobą zrobić, ani nawet czy chce iść z kochankiem do łóżka. Inni, jak Scarlett, wciąż szukają czegoś nowego. Zmieniają partnerów, ale i to nie działa. Nie wiem, dlaczego tak jest.

Debiutował Pan pod koniec lat sześćdziesiątych w najgorętszym okresie rewolucji seksualnej, którą Pan często komentował w filmach. Jak Pan ocenia zmiany obyczajowe, które nastąpiły później?

Sztuka stała się coraz bardziej otwarta na seks. Przestała podlegać cenzurze. To dobrze. Niektórzy wykorzystali ten moment, by eksploatować nagość niekoniecznie w celach artystycznych. Zbliżyli się do porno. W moim kinie jest niewiele seksu, chociaż wciąż się o nim mówi. Pokazywanie wyuzdanych scen niespecjalnie mnie pociąga. Pod tym względem jestem minimalistą. Ciekawsze jest to, co się dzieje z psychiką człowieka. Podobnie myślę o przemocy. Należy o niej robić filmy, ale nie używając wszystkich dozwolonych środków.

Vicky Cristina Barcelona jest chyba najbardziej erotycznym Pana filmem. Skąd ta

zmiana?

Niektórzy sądzą, że wiąże się to z jakimś szczególnym momentem mojego życia. Osobiście bardzo w to wątpię. Filmowa fabuła wymagała podkreślenia zmysłowej strony. To wszystko. Jest w niej scena pocałunku dwóch kobiet, ale niedużo nagości. Pod tym względem nie posunąłem się dalej niż w poprzednich swoich filmach.

Ostatnio zadomowił się Pan w Europie. Po Barcelonie i Londynie nakręcił Pan filmy w Paryżu i Rzymie. Manhattan przestał chwilowo Pana fascynować?

W Ameryce nikt nie chciał dłużej finansować moich pomysłów, korzystam więc z zaproszeń europejskich producentów. Nakręciłem romantyczną komedię w Paryżu, kryminał w Londynie, smutną komedię w Barcelonie. Niewykluczone, że skuszę się i na dramat szpiegowski z akcją w Berlinie.

Przyjąłby Pan każdą propozycję płynącą z dowolnego kraju?

Oczywiście, że nie. Musiałbym bywać, dobrze się czuć w takim miejscu. Duże, nudne, przemysłowe miasto bez filmowej mitologii zdecydowanie odpada. Ważny jest też pomysł. Nie każdy scenariusz da się przerobić na nową lokację. Pracuję ze stałą ekipą. Mam swoje wymagania, producenci musieliby się zgodzić na moje warunki.

Mimo prawie osiemdziesiątki na karku sporo Pan podróżuje, często przebywa poza domem. Nie męczą Pana te wyjazdy?

Moja rodzina bardzo je lubi, więc nie mam wyboru. Najczęściej żona decyduje, dokąd wyjedziemy. Niedawno chciała poznać Rzym, więc przeprowadziliśmy się tam na pół roku. Robię teraz film we Włoszech. Zdrowie dopisuje. Nie narzekam.

Poczuł się Pan jak niezależny europejski reżyser?

W Hollywood średni budżet wynosi pięćdziesiąt milionów dolarów. Mój ostatni film kosztował piętnaście milionów dolarów. Tylko w Europie za takie pieniądze mogę pracować. Dystrybutorzy nie liczą na gigantyczne zyski, producenci nie wtrącają się do scenariusza. Muszę się starać, żeby robić nieamerykańskie filmy. Znam trochę francuski, to bardzo pomaga.

Romantyczna wizja Paryża to Pańska fantazja?

Nigdy nie postrzegałem Paryża w realistyczny sposób. Nowego Jorku zresztą też nie. Patrę na te miasta przez różowe okulary, bo tego nauczyło mnie hollywoodzkie kino. Nie widzę ich złych stron. Pola Elizejskie nieodwołalnie kojarzą mi się z miłością, romansami, jazzową muzyką, pięknymi hotelami. Paryż zobaczyłem na własne oczy w 1964 roku, gdy miałem dwadzieścia dziewięć lat, przy okazji kompletowania obsady do *Jak się masz, koteczku?*. Aktorom nie bardzo chciało się grać, scenariusz nagle przestał się podobać. Codziennie żądali dopisywania nowych dowcipów. Lecz dopóki sponsorzy płacili rachunki, nie robiło to wrażenia. Miałem czas, żeby chłonąć art déco, atmosferę Montmartre'u, Closerie des Lilas, gdzie oddychało się tym samym powietrzem co Picasso i Modigliani. Tam, gdzie mieszkalem, czyli w Brooklynie, jedyną formą sztuki były hot dogi.

Bohaterem O północy w Paryżu jest początkujący scenarzysta, który nieoczekiwanie spotyka nad Sekwaną dawno nieżyjących idoli: Ernesta Hemingwaya, Gertrudę Stein, Francisa Scotta Fitzgeralda i innych. Przeżywa szok zupełnie jak kelnerka z Purpurowej róży z Kairu, do której schodzi z ekranu jej ukochany amant. To dowód siły marzeń czy rozczarowania rzeczywistością?

Niektórzy potrzebują obcowania z tajemnicą, nawet za cenę samooszukiwania się. Sam należę do takich osób. Ludzkie życie wydaje mi się na tyle tragiczne, smutne, nieszczęśliwe i pozbawione nadziei, że krótkie momenty magii są bardzo potrzebne. Wystarczy zajrzeć do gazet. Ciągłe jesteśmy bombardowani wiadomościami o brutalnych gwałtach, głodowej śmierci w Korei Północnej albo gdzieś w Afryce. Tylko wyobraźnia albo cud - co na jedno wychodzi - może poprawić humor.

Niektórzy uważają, że religia jest niezłym pocieszeniem.

Tak, oczywiście, problem w tym, że ludzie wierzą w Boga naprawdę, a ja, że mamy raczej nikłe szanse na spotkanie z nim. Pytanie, co wtedy, jeśli go nie ma? Jak się zachować wobec zimnej pustki? Często się zastanawiam, nie jak sobie poradzić w najgorszej sytuacji, tylko dlaczego w ogóle podejmujemy trud działania. Ludzie wybierają egoizm, myślą, że morderstwo ujdzie im na sucho. Inni znajdują w sobie dość heroizmu, by pomagać i zachowywać się przyzwoicie. Wcale nie oczekują za to nagrody w przyszłym życiu. Robią to z poczucia solidarności, dlatego, że chcą mieć spokój, czyste sumienie. Skoro wszyscy dryfujemy na jednej szalupie ratunkowej, która prędzej czy później i tak zatonie, to może lepiej wykrzesać z siebie resztki moralności? W tym sensie uważam, że nieobecność Boga we wszechświecie ma znaczenie.

Grecy przekonywali, że dzięki tragediom człowiek dowiaduje się o swojej sytuacji więcej. Pan też wierzy, że cierpienie pozwala człowiekowi wznieść się wyżej, stać się lepszym?

W tragediach odzwierciedlających aktualne problemy nie ma niczego uszlachetniającego. Tragedie mówią o tragediach i nie rozumiem, dlaczego widzowie dopisują im setki dodatkowych znaczeń. To było naprawdę ciężkie - żałuję - ale coś nam dało, czegoś się nauczyliśmy. Ja niczego się z nich nie nauczyłem. Zero pocieszenia. Żadnego pozytywnego przekazu. Proszę spróbować rozśmieszyć dziecko. To dopiero daje prawdziwego kopa.

Jak to pogodzić z Pańskim pragnieniem nakręcenia poważnego filmu?

Mnie nie interesują współczesne problemy, takie jak terrorizm, aborcja, walka o prawa mniejszości seksualnych czy rasizm. Nie poruszam nigdy społecznych ani politycznych zagadnień. Wydają mi się za mało uniwersalne, za mało artystyczne. Moimi tematami są zjawiska uczuciowe, psychologiczne, egzystencjalne, moralność. Bez względu na zmienne okoliczności historyczne one się nie zestarzejają. Ani za sto lat, ani za tysiąc. Oczywiście, jeśli film jest słaby, nic go nie uratuje.

Realistyczny znaczy, według Pana, cyniczny?

Tak uważam. Sztuka nie może odwzorowywać jeden do jednego nędzy życia. Nie na tym polega jej siła. Pomimo całego horroru, jakie ono niesie, sztuka powinna pokazywać, dlaczego warto je przeżyć. Dlaczego jest wartościowe. Z drugiej strony niemało jest artystów, którzy uważają, że wolno wszystko. Że nic nie muszą, poza dawaniem czystej przyjemności. Przyjemność to rozrywka. A rozrywka to jedyna rzecz, z którą dajemy sobie radę.

Nostalgia jest lepszą strategią?

Nostalgia też jest pułapką. Idealizuje czas, który bezpowrotnie minął. Jak już wspomniałem, terażniejszość jest koszmarem nie do wytrzymania. Dlatego pojawia się złudna myśl, że gdyby się żyło odrobinę wcześniej, w innych warunkach, w otoczeniu sławnych ludzi, zapewne rzeczywistość byłaby znacznie przyjemniejsza. Powiedzmy, że po obejrzeniu musicalu Vincente'a Minnello *Gigi* ktoś uzna, że belle époque była rajem. Jeździło się na kucykach, świeciły lampy naftowe, wszystko wyglądało cudownie. Bajka! No, a jeśli musielibyśmy pójść do dentysty? Albo poprosić o środki znieczulające przy porodzie żony? Wtedy czar pryska.

W O północy w Paryżu wszyscy ulegają temu złudzeniu. Chcą, żeby niewidoczny wehikuł czasu przeniósł ich do innej epoki. Pisarz grany przez Owena Wilsona nie odnajduje się we współczesności i marzy o ucieczce w lata dwudzieste, gdy triumfy odnosiła paryska bohema. Tymczasem Picasso, Dali oraz reszta modernistów nienawidzą „złotego wieku”, czują się niedoceniani i wszystko by oddali, aby żyć w czasach renesansu, kiedy panował kult „prawdziwej” sztuki.

To naturalny mechanizm. Jeśli siedzimy wygodnie w kawiarni, a obok wybuchają bomby, światowa ekonomia pogrąża się w kryzysie i odchodzi nam ochota, żeby wyjechać na wakacje, bo na lotnisku panuje niemiłosierny tłok, wtedy myślimy sobie: Boże, czy nie lepiej byłoby popijać koktajl u Maxima w 1890 roku? W filmie taki pomysł sprawdza się wyśmienicie. Można tworzyć fikcje, o jakich się marzy. Ale w świecie realnym taka tęsknota świadczy o utracie krytycznego zmysłu. Ja też go tracę, marząc o innym życiu w Nowym Jorku na początku XX wieku. Tak czy inaczej świadomość, że nikt nie chce żyć tam, gdzie aktualnie musi przebywać, napawa mnie smutkiem.

Kino ma uśmierzać ból istnienia?

Dzięki sztuce łatwiej oswoić się z prawdziwym okrucieństwem świata. Po obejrzeniu filmu nie wywołuje ono tak wielkiego wstrząsu. Tworzenie ma i tę zaletę, że człowiek musi się przejmować masą nieistotnych spraw: nieprzygotowanymi na czas kostiumami, humorami aktorów, złym ustawieniem kamery. Szczęśliwie dzięki temu przestaje się wtedy myśleć o śmierci.

Pański perfekcjonizm, o którym krążą legendy, to sposób na zapominanie o troskach i niedostatkach życia?

Nie jestem perfekcjonistą. Mam inne priorytety. Jak grają Yankees, kończę nagranie, żeby zdążyć obejrzeć ich mecz. Zawsze muszę być w domu przed szóstą. Nie znoszę nocnych zdjęć. Popelniam mnóstwo błędów. Zwłaszcza kiedy leżę w pokoju i rozmyślam, jaką to genialną rzecz napisałem, lepszą nawet od *Obywatela Kane'a*. Na planie wszystko się rozsypuje. Kolejny kubek zimnej wody czeka potem w montażowni. Po wielkich ambicjach nie ma już śladu. Pojawia się za to pytanie, dlaczego byłem na tyle głupi, że wziąłem się do takiej bzdury? W końcu trzeba się ratować, żeby nie wyjść na durnia.

Skoro reżyseria jest rozczarowująca, nie lepiej zwolnić?

Efekty nie byłyby lepsze, gdybym pracował wolniej. Próbowałem kiedyś zmniejszyć tempo. Poświęciłem więcej czasu na *Wrzesień*. Starannie nakręciłem, porządnie zmontowałem, solidnie podłożyłem ulubioną muzykę. I uświadomiłem sobie, że tego filmu nie znoszę. Wyreżyserowałem go więc jeszcze raz. Okazało się, że druga wersja ani o milimetr nie była lepsza.

Co Pan czuje, kiedy porównują Pana do Bergmana albo Felliniego?

Nie jestem wielkim artystą, przynajmniej nie takim, jakim chciałem być, mając dwadzieścia lat. Oszukuję samego siebie, wmawiając sobie, że mam szczęście i może w końcu coś mi się uda. Ale wie pan, po czterdziestu czy czterdziestu jeden filmach trudno w to uwierzyć.

To prawda, że uważa się Pan za człowieka leniwego?

Jeśli nic nie robię, to tak. Na szczęście, kiedy skończę film, mogę ćwiczyć na klarnecie, obmyślać nowe scenariusze, co traktuję jak nieszkodliwe hobby. Napisanie komedii zajmuje mi kilka tygodni. Dramatu - trzy miesiące. Nie jestem jednak przesadnie pracowity. Niech pan spojrzy na Stevena Spielberga. To dopiero pracoholik. Reżyseruje, produkuje, pomaga innym filmowcom, jeździ na dokumentacje. Nawet jeśli jest to pustynia albo jakaś dziura na końcu świata. Ciągłe jest w ruchu. Ja bym tak nie mógł. Nie mam takiego napędu.

Sądząc po Pańskiej aktywności, na brak weny nie może Pan jednak narzekać?

Kryzys przechodziłem nie raz. Cierpiałem z powodu braku pomysłów. Siedziałem nad kartką papieru i nic nie przychodziło mi do głowy. Wiele osób popełnia błąd, myśląc, że pisanie polega na pisaniu. Ale to nieprawda, pisanie polega na myśleniu, a reszta to zapisywanie efektów tego procesu. Więc jeśli po miesiącu nic się nie pojawiało, musiała to być kiepska idea, z której nic ciekawego nie mogło się narodzić.

Mówi Pan jak intelektualista, ale nie chce za niego uchodzić?

Branie mnie za intelektualistę to największe nieporozumienie. W ogóle nim nie jestem. Nie przeczytałem ani jednej książki w młodości. Wyrzucono mnie ze studiów za słabe stopnie i brak postępów w nauce. Źle się czuję w towarzystwie teoretyków. Nie pouczam innych, jak mają żyć. Wolę oglądać mecze koszykówki, niż czytać. To, że ktoś mnie tak szufladkuje wynika z tego, że w swojej twórczości przypadkowo poruszam się w obrębie egzystencjalnych zagadnień, które nurtują również filozofów. Dlaczego żyjemy? Dlaczego

życie jest takie straszne? Niestety błyskotliwymi przemyśleniami na temat Kierkegarda nie mogę się popisać. Nie mam nic do dodania. Mogę się tylko uzalać.

Wraca Pan do swoich filmów? Inspiruje się nimi?

Staram się ich nie oglądać. Nie jest mi to do niczego potrzebne. Wielu filmów już nie pamiętam. Nie trzymam ich na półce z DVD obok dyplomów i pucharów z nagrodami. Niepotrzebnie zbierałyby tylko kurz. Są świeże w momencie premiery, potem przestają mnie obchodzić. Fakt, że ktoś je uwielbia nie poprawia mojego samopoczucia. Co nie znaczy, że jest mi to zupełnie obojętne. Chcę, żeby były oglądane. Ale nie reżyseruję z myślą o odniesieniu komercyjnego sukcesu. Gdyby nie porażki i złośliwe recenzje na początku kariery, moje ego urosłoby do niebotycznych rozmiarów i pewnie na nic dobrego nie byłoby mnie później stać. Dziś już nie przejmuję się krytyką, nie jest ona w stanie wpłynąć na zmianę stylu czy wyboru tematu. Sztuka jest niezależna od wszelkich rozmów o niej. Dlatego największą przyjemność sprawia mi sama praca. A nie czekanie, jak zostanie przyjęta. Często powtarzam, że robienie komedii przypomina zajęcia w świetlicy sanatorium dla nerwowo chorych, które zajmują i uspokajają pacjentów.

Które ze swoich filmów uważa Pan za szczególnie udane?

Wciąż lubię *Purpurową różę z Kairu*, *Wszystko gra*, podoba mi się *Zelig*. Co do *Annie Hall*, zwyczajowo najwyżej ten film ceni publiczność, bo taki ciepły, miły, pogłębiony psychologicznie. Chociaż początkowo uważano, że się sprzedałem. Nie ma w nim tylu dowcipów co w *Bierz forsę i w nogi* czy w *Śpiochu*. Zgadzam się jednak, że to bardzo ważny etap w mojej twórczości, choćby ze względu na rozpoczętą współpracę z operatorem Gordonem Willisem, który nauczył mnie najwięcej kina.

Tęskni Pan do aktorstwa?

Nie, nie brakuje mi grania. Odkąd nie pokazuję się na ekranie, ulżyło mi nawet, bo pozbyłem się kilku uciążliwych obowiązków. Nie muszę na przykład codziennie rano się golić.

Nie martwi Pana perspektywa odejścia na reżyserską emeryturę?

Zawsze mogę pisać dla teatru. Jak mój sąsiad, dramaturg Marshall Brickman, który nie zrywa się - jak ja - o świcie i nie pędzi na złamanie karku, żeby dopilnować na mrozie zdenerwowanej ekipy filmowej, która ma w nosie wszystko, co się napisało. Chodzi sobie

spacerkiem do pracy. Nanosi poprawki. O nic więcej się nie martwi.

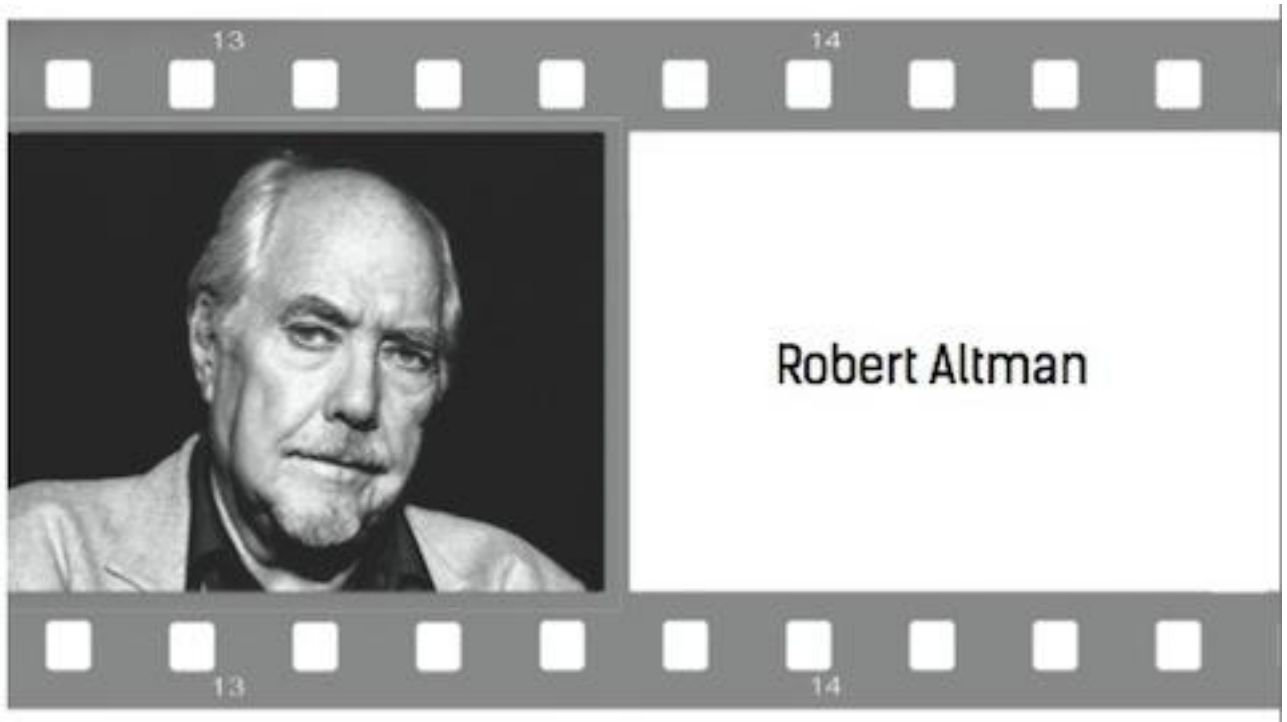
Jest Pan sławny, wszyscy Pana uważają za ikonę kina autorskiego, młodzi z pokorą uczą się od Pana reżyserii. Czy właśnie takiego życia Pan się spodziewał?

To nie jest ten rodzaj kariery, który można by porównać, powiedzmy, do życiorysu Hemingwaya. Atrakcje w rodzaju polowań na grubą zwierzynę w Afryce, połowów wielorybów, skoków ze spadochronem i wychodzenia bez szwanku z katastrofy lotniczej jakoś mnie ominęły. Ale nie narzekam. Prowadząc ciche, ustabilizowane, higieniczne, mieszczańskie życie, mam swoje chwile radości.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2002/44

Woody Allen (ur. 1 grudnia 1935 r.) - reżyser, aktor, scenarzysta, miłośnik jazzu nowoorleańskiego, klawecista. Zaczynał karierę jako komik kabaretowy w Greenwich Village. Grywał sfrustrowanego żydowskiego intelektualistę, otoczonego atrakcyjnymi, dużo młodszymi od siebie kobietami, nieradzącego sobie w życiu prywatnym i zawodowym. Międzynarodowy rozgłos odniósł w 1977 roku, kiedy *Annie Hall* - autobiograficzna komedia o uczuciowych relacjach reżysera z jego ówczesną partnerką Diane Keaton - zdobyła aż trzy Oscary, między innymi za najlepszy film roku. Ważniejsze filmy Allena to: *Manhattan*, *Zelig*, *Złote czasy radia*, *Mężowie i żony*, *Strzały na Broadwayu*. Na festiwalu w Cannes otrzymał nagrodę FIPRESCI za *Purpurową różę z Kairu*.

ROBERT ALTMAN



Zmarły w 2006 roku amerykański reżyser Robert Altman (81 lat) był jednym z największych i najbardziej niepokornych mistrzów kina. Jego polifoniczne, wieloobsadowe filmy nazywano kronikami naszych czasów, komediami ludzkimi XX wieku.

Należał do tego samego pokolenia co Bergman i Antonioni. Był wyczulony na fałsz. Często sam improwizował na planie i namawiał do improwizacji aktorów. Cenił naturalność, spontaniczność i psychologiczną prawdę. Eliminował fabułę do niezbędnego minimum, by nie przeszkadzała mu w opisie relacji międzyludzkich. Starał się pokazać, że tylko te relacje się liczą, że tylko one istnieją - w sztuce i poza nią - naprawdę.

Miał niespotykany dar ironicznego spojrzenia na przemiany obyczajowe w Ameryce. Jako artysta skupiał uwagę na drobnych, na pozór nieistotnych zdarzeniach. Oprócz studiowania ludzkiej psychiki pociągała go gra ze stereotypami. Wzajemnemu przenikaniu się popkultury, mitologii kina i rzeczywistości poświęcona jest większość jego filmów.

W długiej, blisko sześćdziesięcioletniej karierze Altman nakręcił około czterdziestu pełnometrażowych tytułów. Realizował westerny, filmy science fiction, musicale, uprawiał kino drogi i sięgał po konwencje czarnego kryminału. Nie gardził ani melodramatem, ani filmem wojennym. Za każdym razem jednak klasyczny gatunek niszczył i przekształcał w coś absolutnie innego, oryginalnego, wymagającego osobnego podejścia.

Jego ulubioną formą wyrazu była groteska. Tak postrzegał świat. A przede wszystkim

swoich bohaterów - jako osamotnionych, szamoczących się z losem, beznadziejnie zbuntowanych przeciwko odgrywaniu określonych ról społecznych. W powstałym w latach hippisowskiej gorączki ironicznym antywesternie *McCabe i pani Miller* z Warrenem Beattyem i Julie Christie błądzący w oparach opium pionierzy Dzikiego Zachodu zakładają burdel, bo wydaje im się, że to najlepszy sposób na zaprowadzenie porządku. W swobodnej ekranizacji powieści Raymonda Chandlera *Długie pożegnanie* zakpił z postaci detektywa Philipa Marlowe'a, który nie radzi sobie z doskonale zorganizowaną mafią kalifornijską. Innym razem zweryfikował romantyczną legendę kochanków w typie Bonnie i Clayde. Jego tragifarsa *Złodzieje jak my* z Keithem Carradine'em i Shelley Duvall pokazywała prawdziwe, żalosne oblicze przestępców, którzy uciekają przed policyjnym pościgiem. Z kolei w słynnym antymusicalu *Nashville* skompromitował w okrutny sposób american dream. W rytm muzyki country ukazał socjalne szaleństwo Ameryki z jej nieszczęśliwymi gospodyniami domowymi, skorumpowanymi politykami, uganiającymi się za sensacją reporterami i wariatami strzelającymi do tłumu. W bliższej nam epoce postfeminizmu w kilkunastu epizodach rozpisanych na kilkadziesiąt postaci rozprawił się w *Prêt-à-Porter* zarówno z absurdalnym, bezmyślnym rytuałem prezentowania mody w mediach, jak i z surrealistyczną, niesłużącą nikomu działalnością dyktatorów mody.

Altman ucieleśniał ideał chyba każdego współczesnego reżysera i artysty: myślał tak, jakby nie ograniczały go żadne bariery w sztuce. Był niespokojnym, wolnym duchem, który lekceważył gatunkowe podziały i bezczelnie, z premedytacją, bez najmniejszego wysiłku łamał ustalone zasady. Niezależności i twórczej swobody zazdrościli mu wszyscy, lecz tylko on wiedział, jak wielką cenę musi za taką postawę zapłacić.

Mimo zdobywanych laurów i międzynarodowego uznania nie miał łatwego życia. Sukces przyszedł późno, bo dopiero po czterdziestce, kiedy wydawało się, że znajdował się już na straconej pozycji. Droga na szczyt była długa i na tyle uciążliwa, że w pewnym momencie nawet on sam przestał wierzyć, że zaprowadzi go do celu. Zamiast studiować film, tak jak chciał, zdobył wykształcenie techniczne (Altman był dyplomowanym inżynierem). Chcąc nauczyć się reżyserii, przez wiele lat pracował w telewizji, montując, a następnie samodzielnie realizując seriale, między innymi słynną *Bonanzę* i cykl *Alfred Hitchcock przedstawia*, którymi gardził. Kiedy niektórzy jego rówieśnicy, jak Andy Warhol, kończyli kariery, on ją dopiero rozpoczynał.

Pierwszy (i jedyny) sukces komercyjny na rynku amerykańskim osiągnął w 1970 roku antywojennym *M.A.S.H.* Groteska ośmieszająca amerykański dryl w przyfrontowym szpitalu w Korei przyniosła 81,6 miliona dolarów zysku. Nawet przyznana za ten film Złota Palma w

Cannes nie otworzyła Altmanowi drzwi do Hollywood. Zresztą zawsze czuł się tam obco, jak więzień zamknięty w klatce. Wybierał więc drogę pod prąd, przyłączając się do młodych, zbuntowanych filmowców, kontestujących hollywoodzki mainstream. Lion's Gate, niezależna firma producencka założona przez niego na początku lat siedemdziesiątych, zbankrutowała niespełna dziesięć lat później, w roku 1981. Ostatnie nakręcone w niej filmy: *Idealna para* i *Health* z braku zainteresowania dystrybutorów nie były rozpowszechniane. Zatarg z Dino De Laurentisem zmusił go do zerwania kontraktu na realizację *Ragtime'u* według głośnej powieści E.L. Doctorowa, pisarza, z którym łączyło Altmana wyraźne pokrewieństwo duchowe. W ten sposób stracił ostatnią szansę na podbicie Hollywood (zamiast niego ekranizacji dokonał Miloš Forman).

Altman nie miał szczęścia również do rodzimej krytyki, która rzadko pisała o nim z szacunkiem, przylepiając mu co najwyżej łątkę inteligentnego szydercy. Zarzucano mu nieumiejętność opowiadania, rozwlekłość narracji, upodobanie do prowadzenia zbyt wielu symultanicznych wątków, nietypowe zakończenia, czyli to wszystko, co w Europie uznawano za dowód autorstwa; za jego własny styl. Był pięciokrotnie nominowany do Oscara w kategorii najlepszy reżyser, ale nigdy tej nagrody nie otrzymał. Dopiero w ostatniej chwili, na kilka miesięcy przed śmiercią (chorował na raka), Akademia naprawiła swój błąd, przyznając mu honorowego Oscara za całokształt. Odbierając statuetkę, powiedział, że najbardziej cieszy się z tego, że nigdy nie musiał robić niczego wbrew sobie.

W latach osiemdziesiątych Altman znalazł się na przymusowym wygnaniu. Zaczął pracować we Francji, wystawiając głównie off-broadwayowskie sztuki, między innymi o Richardzie Nixonie i Jamesie Deanie. Potem niespodziewanie powrócił dzięki *Graczowi* - zjadliwej satyrze na Hollywood, w której gościnnie wystąpiła cała plejada gwiazd, od Tima Robbinsa, Julii Roberts, Whoopi Goldberg po naszą Katarzynę Figurę, rozpoczynającą wówczas swój krótkotrwały romans z Hollywood. W *Na skróty*, kolejnym w latach dziewięćdziesiątych ciepło przyjętym filmie (otrzymał za niego Złotego Lwa na festiwalu w Wenecji), przedstawił obraz życia codziennego mieszkańców Los Angeles, pogrążających się w chaosie, moralnej degrengoladzie, absurdzie.

Jego bohaterów łączą małe i wielkie problemy: bezrobocie, alkoholizm, rozwody, niewierność, korupcja, egzystencjalna nuda. Sytuacje śmieszne pojawiają się obok dramatów, tragedie mieszają się z farsą, fantazja przeplata z realnością. Za każdym razem opisywana mikrospołeczność przekształca się w małą sodomę i gomorę.

W kinie niewiele razy udało się osiągnąć podobny zamiar - przedstawić z wielką intensywnością „chorobę wieku” i jednocześnie nie popaść w moralizatorski ton. Przedtem

powiodło się to między innymi Francuzowi Jeanowi Renoirovi w *Regulach gry*, arcydziele z 1939 roku, które Altman wymieniał jako swój niedościgniony wzór. Obaj - i Altman, i Renoir - ukazywali zjawiska współczesności z perspektywy klęski ludzi tworzących fałszywe wartości. Obwieszczali koniec mitu cywilizacji dobrobytu, która postawiwszy sobie za cel szczęście jednostki, wcale go nie daje. Posługiwali się nawet podobną metodą: ułożyli sprzeczną z zasadami dramaturgii mozaikę obrazów, sytuacji, motywów, która tworzy zadziwiającą, harmonijną całość. I tak jak niegdyś mówiono o muzycznej budowie arcydzieł Felliniego, tak w przypadku Altmana krytycy porównują konstrukcję jego filmów do kompozycji jazzowej suity.

Ktoś zauważył, że w przeciwieństwie do dużo młodszych od siebie reżyserów, okrzyknięty za życia klasykiem Altman wcale się nie starzał. Można by nawet powiedzieć, że z każdym filmem przybywało mu sił; że stawał się coraz młodszy. O czym przekonałem się osobiście, rozmawiając z nim w berlińskim hotelu Four Seasons po światowej premierze *Gosford Park*. Poruszał się wolno, podpierając laską, zasłonięty kowbojskim kapeluszem. Lecz gdy siadał, prostując nogi w wygodnym fotelu, ubywało mu lat, a jego opowieść szybowała wysoko, onieśmielając dostojną prostotą.

Ostatni film Roberta Altmana *Ostatnia audycja* nigdy nie wszedł na polskie ekrany. Ukazał się po dwóch latach od światowej premiery tylko na DVD. To powrót starego mistrza do jego ulubionej konwencji: wielowątkowej, z kilkunastoma pierwszoplanowymi postaciami, opowieści będącej swoistą sondą na temat amerykańskiego społeczeństwa w stanie rozkładu. Altman niby rejestruje pożegnalną audycję radiową nadawaną na żywo ze studia wytwórni WLT i prowadzoną przez legendarnego właściciela Garrisona Keilora, a tak naprawdę interesują go życiowe kłopoty, lęki, wspomnienia i bardzo prywatne zachowania siedzących za kulisami artystów country. Teatralna sceneria oraz kameralny nastrój królują od początku do końca, dzięki temu każdy z aktorów może w swoim epizodzie popisać się jakimś charakterystycznym gestem. Meryl Streep wygłupia się przy próbach głosu, Woody Harrelson zrywa maskę twardziela, Tommy Lee Jones ujawnia swoje romantyczne usposobienie itp. Nie jest to świadome pożegnanie Altmana z kinem, po prostu barwna historia o rzadkich chwilach spokoju w świecie, który nieuchronnie przemija. Umierając w Cedars-Sinai Medical Center w Los Angeles, przygotowywał się do nakręcenia kolejnej panoramy amerykańskich losów, poświęconej strajkującym robotnikom zwalnianym z fabryki samochodowej Nissana. Niestety już nie powstanie.

Prawdomówny

Rzeka życia

Janusz Wróblewski: *Hollywood wciąż chyba uważa Pana za czarną owcę, skoro - w oczach Akademii Filmowej - ani Gosford Park, ani Pana poprzednie, chwalone przez krytykę filmy nie zasłużyły na Oscara. Jest Pan tym rozczarowany?*

Robert Altman: Skądże znowu! Emocji związanych z nagrodami już dawno się pozbyłem. Ważne, że dzięki ostatnim nominacjom moje filmy zobaczyło wiele osób. Mogę też liczyć na trochę większy budżet przy następnej produkcji. Natomiast zdanie członków Akademii na mój temat niewiele mnie obchodzi.

Od dziesięciu lat nie schodzi Pan właściwie z planu. Dawniej miał pan większe trudności ze zdobyciem pieniędzy na swoje filmy. Co się zmieniło?

Moje filmy znów przynoszą zyski. Poza tym wszystko jest po staremu. Nie spokorniałem. W Hollywood nadal rządzą mechanizmy, które pokazałem w *Graczu*, czyli urzędnicza bezwzględność i chciwość. W każdej chwili ludzie, którzy decydują o pieniądzach, mogą się odwrócić ode mnie.

Gosford Park, Prêt-à-Porter, Na skróty, a także wiele innych Pana filmów to zbiorowe portrety małych, zamkniętych środowisk. Co je łączy?

Każda z tych opowieści to metafora społeczeństwa, które zwariowało na punkcie sławy i bogacenia się. Opowiadam o świecie bez wartości, którego siłą napędową stała się korupcja. Ludzie dzielą się w nim na biednych i bogatych. Nie są w stanie określić, co jest słuszne, a co nie. Wielu moich bohaterów żyje w nieświadomości. Akceptuje siebie bez względu na to, co robi. Uważam, że jest to charakterystyczne świadectwo czasów, w których żyjemy.

Dlaczego ludzie nie potrafią odróżnić dobra od zła?

Bo brakuje punktu odniesienia. Ludzie nie polegają już na swoich przecuciach. Proszę się zastanowić nad sceną finałową *Nashville*. Jedna z piosenek zostaje postrzelona. Mimo strachu i zamieszania na scenę wychodzi inna dziewczyna i śpiewa: „Nic mnie to nie wzrusza”. Albo niech pan sobie przypomni *Na skróty*. Grupa wędkarzy znajduje w rzece zwłoki, ale nikt nie zawiadamia policji. Łatwo powiedzieć, że samemu postąpiłoby się inaczej. Życie dość często stawia nas wobec takich dylematów. Podejmując decyzję, potem zawsze próbujemy się usprawiedliwić.

Mówi się, że miejsce powieści zajęło kino. Pańskie filmy, ze względu na skomplikowaną, nielinearną konstrukcję niezbyt jednak pasują do tego wzoru.

Na swój sposób kino rzeczywiście przypomina powieść. Ale nie ze względu na fabułę, intrygę. Te nie mają dla mnie znaczenia. W moich filmach fabuła składa się z wielu drobnych, na pozór nieistotnych zdarzeń. W zasadzie potrzebna jest o tyle, o ile umożliwia obserwację relacji międzyludzkich.

Dlaczego opis obyczajów wydaje się Panu ciekawszy od fabuły?

Publiczność może sama wypełniać luki w opowiadaniu. Natomiast nie jest w stanie wyobrazić sobie pewnych reakcji psychologicznych. Filmy sensacyjne, ani tym bardziej reality show, nie pokazują prawdziwych zachowań ludzi. A ja mam ochotę zajmować się tym, co istnieje naprawdę.

Jak Pan buduje wielowątkowe konstrukcje swoich filmów?

Zanim powstanie scenariusz, rozpisuję na kartkach wszystkie epizody. Każdy wątek oznaczam innym kolorem. Wieszam je potem na ścianie i jeśli obok siebie znajduję kilka w jednej barwie, przestawiam je. Rytm decyduje, co należy wyciąć, a co zostawić. To najlepszy sposób na zapanowanie nad całością.

W wielu Pana filmach epizodyczne role grają gwiazdy. Według jakiego klucza dobiera Pan aktorów?

Wybieram znane twarze, bo publiczność natychmiast je rozpoznaje. Choćby najlepszy aktor, ale bez nazwiska wprowadza niewiarygodne zamieszanie. Widzowie gubią się w natłoku postaci i wątków. W przypadku *Gosford Park* - kostiumowej historii z początku ubiegłego wieku - zależało mi na udziale Roberta Downeya Jr. Niestety nie mógł przyjechać do Anglii, gdzie kręciliśmy film. Jego miejsce zajął Jeremy Northam. Z większością aktorów, między innymi Alanem Batesem, Kelly MacDonald, Helen Mirren, Maggie Smith, Kristin Scott Thomas, Emily Watson, nigdy wcześniej nie pracowałem. W Ameryce byłoby mi ciężko skompletować taki zestaw gwiazd. W Hollywood, zanim ktokolwiek się zjawi, na plan przychodzą agenci i z centymetrem w rękę sprawdzają, czy garderoba artysty ma odpowiednie wymiary. Przy *Gosford Park* pracowali aktorzy teatralni. Mają nawyk pracy zespołowej. Wzajemnie siebie wspierają. Dla nich tego typu eksperyment nie był czymś niezwykłym.

Gosford Park to kryminalna historia porachunków ludzi z wyższych sfer ukazana z perspektywy służby. Jaki z tego ma wynikać morał dla nas, ludzi żyjących współcześnie?

Gosford Park nie jest kryminałem. Obserwując, jak poszczególne postaci uczą się reguł gry, publiczność nie pyta „kto zabił”, tylko „dlaczego tej zbrodni nie popełniono wcześniej”. Co do przesłania, to każdy musi je sobie sam wskazać.

Jakie znaczenie ta historia ma dla Pana?

Demokracja nie zniósła różnic między ludźmi. Dała natomiast każdemu swobodę wyboru. W przeciwieństwie do czasów, o których opowiadam w filmie, dziś człowiek sam decyduje, czy chce być niewolnikiem. Zorganizowanie sobie życia w roli kamerdynera albo pomocy domowej bywa nawet wygodnym rozwiązaniem. Przymusu, jaki miały dwunastoletnie dziewczyny, oddawane przez swoich rodziców na służbę, już nie ma. W latach trzydziestych ubiegłego stulecia kobietom nie wolno było się kształcić. Poza zawodem pokojówki lub sprzątaczką nie było dla nich pracy. Jeśli dziewczyna nie znalazła sobie protektora, jej los był przesądzony. Zostawała prostytutką. Dzisiaj wszystko wygląda inaczej, ale relacja pan-sługa pozostała.

Coraz chętniej wraca Pan w swoich filmach do okresu międzywojennego. Czy poza pragnieniem powrotu do czasów Pańskiej młodości ta epoka przyciąga Pana czymś więcej?

Uciekając w przeszłość, zapominam o moim wieku. A mówiąc serio, przeszłość to najłatwiejsza rzecz do pokazania w kinie. O wiele trudniej jest mówić o współczesności.

W Prêt-à-Porter drwił Pan z obyczajów panujących w świecie mody. Gracz jest satyrą na Hollywood. Nashville, Buffalo Bill i Indianie wyśmiewają amerykańskie mity. Zawsze musi Pan robić filmy przeciwko czemuś?

Myli się pan, ja nigdy nie robię filmów przeciwko czemuś. Opowiadam się w nich za czymś. W *Nashville* na przykład opowiadam się za wolnością. Przedstawiłem w tym filmie swój punkt widzenia na Amerykę, której nienawidzę i którą kocham jednocześnie. Nie wydaje mi się, żebym dziś postępował inaczej. Jestem - być może - sprawniejszym reżyserem, lepiej się znam na kinie, opowiadam szybciej, ale mój stosunek do filmu się nie zmienił. Niedługo rozpocynam zdjęcia do nowego dramatu *Ostatnia audycja*. Będzie to opowieść o aktorach, muzykach i realizatorach radiowego show, które ma zostać zdjęte z anteny po trzydziestu latach nadawania. I tym razem opowiem się „za”, a nie przeciwko

czemuś [po premierze tego filmu Altman zmarł].

Zgodziłby się Pan nakręcić film z kilkoma zaledwie aktorami?

Przypomnę panu, że w 1984 roku wyreżyserowałem *Secret Honor*, film, w którym występował tylko jeden bohater: Richard Nixon. Nie mam nic przeciwko kameralnym opowieściom, niemniej dla własnego bezpieczeństwa i przyjemności oraz dla dobra aktorów wybieram teraz historie, które wymagają dużej obsady.

Po jedenastym września wszyscy się zastanawiają, co się zmieni w amerykańskim show biznesie. Ma Pan jakieś refleksje na ten temat?

Mam nadzieję, że nie będzie się już kręcić całej masy kiepskich filmów. Oczywiście producenci znajdą sposoby, aby nadal zarabiać na tandecie. Wierzę jednak, że pewien typ infantylizmu zniknie bezpowrotnie. Może przestanie się wreszcie robić filmy o utracie dziewictwa, o bójkach ulicznych, bo to strasznie nudne. Może będzie powstawało więcej filmów dla dorosłych?

Podjąłby się Pan nakręcenia filmu o ataku na WTC?

Nie. Dziś jeszcze nie wiemy, co tak naprawdę się wtedy zdarzyło. Zdajemy sobie sprawę, że konflikt ma podłoże religijno-społeczne. Nie znamy jednak szczegółów. Jedno jest dla mnie jasne. Jeśli ktokolwiek powołuje się na Boga, który każe mu zabijać innych ludzi, obojętnie z jakich powodów, nie porozumiemy się.

Naukowcy, modelki, aktorzy, służący, politycy - o nich wszystkich kręci Pan filmy. Obszar Pańskich zainteresowań jest bardzo szeroki.

Interesuje mnie wszystko, co wywiera na mnie wpływ. Mam bardzo prosty pogląd na życie. Wierzę, że wszyscy znajdujemy się w nurcie rzeki. Poruszamy się w nim. Jedni płyną w górę, pod prąd, inni dają się unosić prądowi, jeszcze inni wykonują różne manewry, zmieniając co chwilę kierunek. Wszyscy jesteśmy w ruchu. O tym staram się robić filmy. Nie czuję, abym poniósł klęskę, abym był niemodny, czy też nagle zyskał popularność. Idąc na dno, staram się nie utonąć, to wszystko.

Ma Pan prawie osiemdziesiąt lat. Kręci Pan ironiczne filmy o ludzkich słabościach. Co Pana śmieszy w życiu?

To, że ludzie - wliczając w to pana i mnie - są tacy głupi. Że tak strasznie staramy się

wszystko kategoryzować. Nadajemy znaczenie rzeczom, które są bez wartości. Traktujemy siebie zbyt poważnie. Cieszę się, kiedy potrafimy odnaleźć swój indywidualny wymiar. Kiedy odczuwamy zadowolenie. Dla takich chwil warto żyć.

A jeśli chodzi o lzy?

Płacę z tych samych powodów, dla których chce mi się śmiać. Zdarza mi się to jednak bardzo rzadko.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2002/18

Robert Altman (ur. 20 lutego 1925 r.) - klasyk amerykańskiego kina. W czasie drugiej wojny światowej był pilotem bombowców, po wojnie zdobył wykształcenie techniczne (jest dyplomowanym inżynierem). W 1955 roku zadebiutował jako reżyser filmem *The Delinquents*. W latach sześćdziesiątych pracował głównie dla telewizji, realizując wiele odcinków seriali *Bonanza* i *Alfred Hitchcock przedstawia*. Największe triumfy święcił w latach siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Zrealizował blisko czterdzieści filmów. Najbardziej znane to: *M.A.S.H* (Złota Palma w Cannes), *Nashville*, *Trzy kobiety*, *Dzień weselny*, *Gracz* (nagroda za reżyserię w Cannes), *Na skróty* (Złoty Lew w Wenecji), *Prêt-à-Porter*, *Dr T. i kobiety*, *Gosford Park*. W Hollywood ma opinię największego obrazoburcy i wizjonera wśród powojennych amerykańskich reżyserów. Zmarł 20 listopada 2006 roku.

MILOŠ FORMAN



O twórczości Miloša Formana, czeskiego reżysera, który zrobił w Hollywood większą karierę od samego Romana Polańskiego, wiadomo w zasadzie wszystko. Sporo interesujących szczegółów ujawnił on sam w swojej słodko-gorzkiej autobiografii *Moje dwa światy*, przetłumaczonej i wydanej w Polsce w 1996 roku. Wyjaśnia w niej na przykład okoliczności śmierci rodziców (zginęli w obozach koncentracyjnych), dlaczego chciał zdawać na wydział inżynierii hutniczej w Pradze, powody maniackiego angażowania nieprofesjonalnych aktorów, co doprowadziło między innymi do narodzin czeskiej Nowej Fali. W niedawno zrealizowanym dokumencie *Miloš Forman: Co cię nie zabije* Miloša Šmídmajera wiele anegdot się powtarza, ale są też nowe. Choćby o niezrealizowanych projektach w Ameryce, takich jak antyrasistowski dramat *Bad News*, który zniszczyły naciski producentów upierających się, by w głównej roli wystąpiły gwiazdy pokroju Julii Roberts albo Halle Berry, zamiast, jak chciał reżyser, nikomu nieznaney Indianki. Ważne są też autokomentarze do ostatnich filmów. Okazuje się, że *Duchy Goi* o hiszpańskiej inkwizycji nie są wcale kolejnym filmem biograficznym (po filmach poświęconych Mozartowi, Larry’emu Flyntowi i Andy’emu Kaufmanowi), tylko zakamuflowaną opowieścią o komunistycznym bezprawiu, zmuszającym niewinnych ludzi do przyznawania się do przestępstw, których nigdy nie popełnili. Najciekawsza jednak jest prywatność artysty, rzadko dotykana w rozmowach z nim. Forman, od kilku lat trzymający się na uboczu kina, zwierza się Šmídmajerowi, że nie

zamierza w najbliższym czasie wracać na plan (chyba że się znudzi). Jest szczęśliwy u boku nowej młodej żony. Widzimy go opiekującego się małymi bliźniakami oraz jak próbuje naprawić stosunki z dorosłymi synami z poprzedniego związku. Hasło: rodzina. Jest w tych słowach wypowiedzianych na końcu filmu ujmująca prostota osiemdziesięcioletniego, spełnionego artysty, który niczego więcej nie musi.

A czy można sobie wyobrazić historię kina bez czeskiego okresu twórczości Miloša Formana, sprzed jego emigracji do Stanów Zjednoczonych? Bez *Miłości blondynki*, *Czarnego Piotrusia* i *Pali się, moja panno*? Nie wyobrażam sobie. W tamtych filmach chyba najlepiej odcisnęły się przecucia, wrażliwość, poglądy całego pokolenia dwudziesto-, trzydziestolatków oczekującego w socjalistycznej Czechosłowacji na demokratyczne zmiany. Intelktualny ferment początku lat sześćdziesiątych w kulturze naszych południowych sąsiadów przygotował praską wiosnę, stał się jej częścią i został dobrze zapamiętany. Bez praskiej wiosny nie byłoby przecież aksamitnej rewolucji i jesieni narodów 1989 roku. Z filmowego punktu widzenia ważne jest jednak to, że tamten krótki powiew wolności zaowocował szeregiem znakomitych dzieł. Kino Formana zaskakuje na ich tle przede wszystkim nowym spojrzeniem na ówczesną, przasną rzeczywistość inspirowanym przez francuską Nową Falę i amerykańską szkołę dokumentu Direct Cinema. Jego czarne komedie z politycznymi podtekstami wydobywają poezję codzienności, a do tego zabarwione są nostalgią, egzystencjalną męką, erotyzmem i bogatą obserwacją obyczajową układającą się w zadziwiającą alegorię systemu.

„Nawet powściągliwy Czechow nigdy nie przedstawiłby swych bohaterów w taki sposób. Nawet u Gogola groteska, jeśli istniała, miała siłę tragicznej satyry. Forman był zresztą blisko Gogola, najwyraźniej widać to w *Pali się, moja panno* - moim ulubionym filmie w jego dorobku”, pisała Agnieszka Holland przy okazji retrospektywy czeskiego kina „Filmy pod specjalnym nadzorem” w Warszawie. „Na pewno pobrzmiewa tam gogolowskie »Z kogo się śmiejecie?«. Trudno znaleźć równie komiczną i równie okrutną kwintesencję czeskości (ale czy tylko Czesi mogą się dostrzec w tym krzywym zwierciadle?). Kusi mnie, by opisać ten film, ale to niemal syzyfowe zadanie: prawdziwa treść i nieodparty komizm wyrażają się w każdym szczególe, kadrze, postaci. W tych najlepszych czeskich filmach twarze ludzkie, brzydkie i niezdarne ciała były niesłychanie ważne. Nawet młodzi i ładni - jak blondynka i pianista w *Miłości...* - mieli w sobie coś żalostnego i bezradnego. Ale każda twarz - nawet statysty w trzecim planie - niosła ze sobą jakieś znaczenie”.

Formana, człowieka, nie da się nie lubić. Mimo zaawansowanego wieku, zachowuje nieodparcie dobre samopoczucie, nie trzyma cyniczno-ironicznego dystansu. Szczery, mądry,

otwarty gra rolę poczciwego, dobrodusznego mędrca, który wie, jak pomóc innym pozbyć się onieśmielającej tremy.

Ironista

Wolność artysty

Janusz Wróblewski: *Skandalista Larry Flynt nie został dobrze przyjęty w Stanach, dlaczego?*

Miloš Forman: Spodziewałem się ataków ze strony prawicy. Przeciwno *Skandalistcie* opowiedziała się jednak radykalna grupa krytyków lewicowych. Bardzo mnie to zaskoczyło. O filmie pisali niewiele. Nie podobała im się postawa samego Flynta, właściciela imperium „Hustlera”. Film posłużył im tylko jako pretekst do wywołania dyskusji na temat zasięgu pornografii w Stanach Zjednoczonych i jej obrońców. Nie mogę się z tym zgodzić, tym bardziej że nie o tym jest film.

Sądzi Pan, że nie zrozumieli filmu?

Nie będę tego komentował.

Zarzucono Panu, że nadmiernie idealizuje swojego bohatera.

Nie mam jednoznacznego stosunku do Larry’ego Flynta. Ale na pewno nie mogę powiedzieć, że go lubię. Fascynuje mnie, bo jest postacią pełną sprzeczności. Nie wiem natomiast, kim jest naprawdę. Grzesznikiem, który walczy o naszą wolność? Cwaniakiem, cynicznie wykorzystującym ciekawość czytelników brukowego pisma? Prawdopodobnie jest tym wszystkim równocześnie. Ale kim bardziej - nie mam pojęcia. Chciałbym się tego dowiedzieć.

Opinie członków Akademii Filmowej przyznających Oscary również były podzielone.

Po raz pierwszy w historii tej nagrody zorganizowano kampanię przeciwko filmowi. W „Variety” - najpoczytniejszym tygodniku branżowym - pojawiły się płatne ogłoszenia adresowane do Akademii. Domagano się zignorowania filmu. Podobne „reklamy” emitowano w kilku telewizjach. Na szczęście nie odniosły skutku.

Czy Larry Flynt identyfikuje się z Pańskim bohaterem?

Moim celem nie było przedstawienie wiernej biografii Flynta. Wiele faktów

przedstawionych na ekranie nie ma pokrycia w rzeczywistości. Flynt choć był obecny przy realizacji filmu, a nawet zagrał w nim rolę sędziego, żadnej presji nie wywierał. Wiele scen go wzruszyło. Jednak zapewniam pana, że gdyby zmarł na kilka dni przed zakończeniem zdjęć, niczego w scenariuszu bym nie zmienił.

Co jest według Pana tematem Skandalisty?

Na przykład swoboda tworzenia. Wolność ekspresji. Przez pierwszą połowę mojego życia żyłem w dwóch systemach: faszystowskim i komunistycznym, w których cenzura tego zabraniała. Wiem, jak szkodliwy wpływ na psychikę ludzi wywiera tego rodzaju zakaz. I jak głębokie czyni spustoszenia w życiu publicznym.

Co ma wspólnego wolność tworzenia z pornografią?

Nie bronię pornografii. Ale jestem pewien, że jeśli się zakaże jej rozpowszechniania, skutki - w skali społecznej - okażą się tragiczne. Pornografia lansowana w „Hustlerze” jest szczególnie wulgarna. W filmie przedstawiam tę sprawę wprost. Niczego nie wybielam. Są jednak rzeczy ciekawsze niż pornografia, nad którymi się zastanawiam w *Skandalistcie*. Jak to możliwe na przykład, że ten zepsuty do szpiku kości człowiek stał się w systemie demokratycznym symbolem walki o wolność? Dlaczego amerykański Sąd Najwyższy jednomyślnie opowiedział się po jego stronie? To jest niesłychane. O tym mówi mój film.

Czy istnieją granice dobrego smaku, których ktoś powinien bronić?

Dobrego gustu nie da się narzucić ani zadekretować. Kto ma rozstrzygać o tym, co jest jeszcze z nim zgodne, a co już nie? Jakimi kryteriami się posłużyć? Sprawa komplikuje się, kiedy mamy do czynienia z obrazem. Co ma przedstawiać fotografia albo rysunek, aby zabronić oglądania go dorosłym ludziom? Potrafiłby pan to rozstrzygnąć? Bo ja nie.

A Kościół?

Niektórzy uznają, że religia pełni rolę strażnika moralności publicznej. Jednak większość amerykańskiego społeczeństwa ma za złe Kościołowi, że walczy przeciwko pornografii. Jak również to, że nie toleruje wielu zjawisk życia codziennego. Czy pornografia demoralizuje? Przygotowując się do realizacji *Skandalisty*, przeglądałem wiele różnych pism erotycznych. W jednym z nich, z końca XIX wieku, natrafiłem na zdjęcia takie jak w „Hustlerze”. Wydawcą był Czech. Pornografia nie jest wymysłem naszego wieku. Starożytni znali równie wulgarnie obrazy i zachowania jak współcześni. Czy byli przez to gorsi albo

lepsi?

Akcja Człowieka z księżycą i Skandalisty Larry'ego Flynta rozgrywa się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Bohaterami obu filmów są ludzie mediów. Pojawia się w nich podobny problem - przekroczenia granicy między prywatnością i działalnością publiczną artysty. Co Pana przyciąga do takich tematów?

Zarówno Larry Flynt, jak i Andy Kaufman, bohater *Człowieka z księżycą*, nie są postaciami z pierwszych stron gazet, choć pod wpływem pewnych okoliczności stają się nimi, ale na krótko. Obaj buntują się przeciwko konformistycznym zwyczajom amerykańskiego społeczeństwa. Na tym jednak podobieństwa obu filmów się kończą. Mimo że scenariusze do nich pisali ci sami ludzie, nie sądzę, abym się powtarzał. *Skandalista* jest opowieścią o swobodzie tworzenia, o tym jak zepsuty do szpiku kości człowiek stał się w systemie demokratycznym symbolem walki o wolność. *Człowiek z księżycą* zaś to biografia komika, którego surrealistyczne poczucie humoru zmieniło wrażliwość milionów Amerykanów.

Opowiada Pan o ludziach, którzy zrewolucjonizowali amerykańską kulturę.

Tak, bunt przeciwko systemowi bardzo mnie interesuje. Właściwie od *Odlotu przez Lot nad kukulczym gniazdem* wszystkie moje filmy gdzieś ten temat eksplorują. Flynt na tym tle jest postacią najbardziej niejednoznaczną, pełną sprzeczności. Kaufman to także postać zagadkowa. Jego tajemnica polega na tym, że schodząc ze sceny, nigdy nie przestawał grać. Dla Amerykanów Kaufman to niemal narodowa instytucja, jak Howard Stern, prezenter radia NBC, słynący z łamania obyczajowych tabu.

Dla Europejczyków humor i postępowanie Kaufmana wydają się mało zrozumiałe, by nie powiedzieć - prymitywne. Trudno pojąć fenomen popularności tego komika.

Kaufman nie był klasycznym aktorem. Nie rozśmieszał publiczności, parodiując zachowania zwyczajnych ludzi, jak Charlie Chaplin, czy jak to obecnie czyni Woody Allen. Kaufman drwił tylko z siebie i z takich samych artystów jak on, którzy wychodzą na scenę i starają się być dowcipni. Dlaczego interesowało to widzów? Aktorzy, piosenkarze, śpiewacy operowi, odczuwają paniczny lęk przed kompromitacją. Kaufman pokonywał ten strach, włączając go niejako w swój występ. Z jego punktu widzenia nie miało znaczenia, czy publiczność akceptuje to, co robi, czy się nudzi. Reakcja - jakakolwiek - już gwarantowała mu sukces.

Mógłby Pan to szerzej wyjaśnić?

Karierę Kaufmana śledziłem od początku lat siedemdziesiątych, od chwili, kiedy zobaczyłem go na żywo. Mój przyjaciel Buck Henry zaciągnął mnie kiedyś do nocnego klubu Improv w Los Angeles, gdzie każdy mógł przyjść i pokazać, co potrafi. Akurat występował Kaufman. Zaintrygował mnie, bo jego show okazał się bardzo nietypowy. Stał z głupią miną bezradnego dziecka, w ręku trzymał niewielką książeczkę. „Za chwilę przeczytam wam historię o facecie, który poszedł tam i tam, zrobił to i to, spotkał się z tym i tym” i tak dalej - skrupulatnie streszczał fabułę książki. Trwało to dziesięć minut albo dłużej. Przez ten czas siedzieliśmy przy stolikach i zastanawialiśmy się, na czym polega podstęp, jaka będzie pointa. Pointa była taka, że po tym, jak już zdradził wszystkie szczegóły, Kaufman otwierał książkę i zaczynał ją czytać. Na początku wszyscy spoglądali na siebie z przerażeniem, współczuli temu żalonnemu facetowi, co pali dowcipy, a pod koniec nie było człowieka, który by nie pękał ze śmiechu, nie wiedząc właściwie dlaczego. On doskonale wiedział, jaki efekt chce osiągnąć. Jeśli publiczność domagała się od niego czegoś bardziej konwencjonalnego, był niepokieszony. Starał się wtedy ukarać swoich słuchaczy, czytając im na przykład całego *Wielkiego Gatsby'ego*.

Bawi Pana ten typ humoru?

Zastanawia. Kaufman miał dar rozśmieszania ludzi. Różnił się od innych komików między innymi tym, że nie oddzielał życia od sztuki. Obserwując go, nikt nie mógł się zorientować, kiedy wychodzi ze swojej roli, a kiedy zaczyna udawać. Życie, swoje występy w telewizji i w kabarecie uważał za jedność, za proces, który trwa bez przerwy. Ponieważ stale grał, zawsze był sobą. Kaufman był szalenie ambitnym człowiekiem. On naprawdę marzył, żeby stać się najbardziej znanym artystą na świecie. A w świecie opanowanym przez niezliczoną liczbę elektronicznych mediów to bardzo trudna sztuka. Kaufman o tym wiedział. Wymyślił więc coś takiego, co spowodowało, że skacząc pilotem po programach, widzowie zatrzymywali się na jego występach. On po prostu znosił wszelkie bariery. W tym sensie jest dla mnie najlepszym dowodem na to, co dzieje się ze społeczeństwem amerykańskim pod koniec XX wieku.

Z pokonywaniem granic w sztuce mamy do czynienia od bardzo dawna. Nie tylko Kaufman łamał ustalone zasady gry.

To prawda. Gdyby szukać analogii do tego, co robił Kaufman w kabarecie, należałoby wskazać dadaistów czy twórców teatru absurdu. Geniusz Kaufmana polegał na jego

osobowości. Żaden ze znanych mi artystów nie posunął się w dekonstrukcji siebie i świata tak daleko jak on. Jeśli pana irytuje to, co robił, należy pamiętać, że jest to efekt jego wyrafinowanej gry. On po prostu wiedział, w jaki sposób przyciągnąć uwagę publiczności, bez względu na cenę, jaką za to płacił.

Opowiadając o Kaufmanie w Człowieku z księżycą, Pan również przesuwa granice tolerancji widzów. Film rozpoczyna się monologiem Kaufmana, który stwierdza, że nigdy nie widział tak głupiego i kiepskiego filmu. A ponieważ wszystkie głupie i kiepskie sceny zostały wycięte, to właściwie nie ma co dalej oglądać. Ekran gaśnie na kilka chwil, dezorientując widzów.

Ta czarno-biała sekwencja prologu stanowi istotny sygnał dla publiczności, że będą mieli do czynienia z dziwnym bohaterem w nie mniej dziwnym filmie. Początek przypomina rozpoczęcie gry w szachy. Reżyser wykonuje pierwszy ruch, z którego ma wynikać reszta partii. Stwarza sobie w ten sposób pewne możliwości i ograniczenia. Widz, który przyszedł do kina, musi rozpoznać strategię reżysera i podążać za nią. Bez zrozumienia konwencji gry ostatnia scena filmu może się wydać równie niezrozumiała. Skoro bohater umiera na raka i znika, a następnie zjawia się na wieczorze poświęconym swojej pamięci, o czym to świadczy? Dla Kaufmana rzeczywistość składała się w równym stopniu z tworzonej przez niego fikcji, z iluzji i wyobrażeń na jej temat, jak i z tego, co jest. Chcąc oddać to pomieszanie, wymyśliłem taki finał. Konkluzja jest oczywista. „Prawdziwy” Kaufman nie istnieje.

Wychodzi z Pana czeskie poczucie humoru. Lubi Pan absurd, surrealizm. Czy to się sprawdza w amerykańskich warunkach?

O tym, co jest komedią, a co dramatem, decydują widzowie. Ubolewam, że większość chce jasnych kryteriów. Ja nie dzielę w ten sposób sztuki. Robię filmy, które są jednocześnie i dramatami, i komediami, bo takie jest życie. Można je określić jako biografie, niezależnie od tego, czy opowiadam o bohaterach fikcyjnych, czy istniejących w świecie realnym. Muszę jednak przyznać, że życie dostarcza mi o wiele więcej inspiracji niż na przykład literatura.

Dlatego że jest zabawniejsze?

Przeciwnie, dlatego że jest o wiele bardziej tragiczne, niż są w stanie wyrazić artyści. Jedynym lekarstwem, żeby nie zwariować na tym świecie, jest śmiech. Wszystko, poza obrazami przemocy wobec niewinnych ludzi, powinno się obracać w żart. Kiedy oglądam dowcipny spektakl albo czytam zabawną książkę, odczuwam ulgę. Być może jest to rezultat

mojego wychowania, czeskiej tradycji, która uczy dystansu do najbardziej dramatycznych wydarzeń. Żeby przetrwać pośród potężnych, agresywnych sąsiadów, Czesi musieli nauczyć się śmiać. Jako naród Czesi i Słowacy nie byli w stanie skutecznie podjąć walki z silniejszym przeciwnikiem. Humor, który stanowi istotny fundament środkowoeuropejskiej kultury, był naszą obroną.

Pańscy rodzice zginęli zamordowani przez Niemców w obozie koncentracyjnym. Po inwazji Sowiec w 1968 roku wyemigrował Pan do Stanów. W żadnym z Pana filmów nie znajdziemy śladów tych bolesnych doświadczeń. Dlaczego?

Sam się zastanawiam. Może dlatego, że każdy z moich filmów jest w pewnym sensie bajką. A fakty, które pan przytoczył, nie mieszczą się w tej konwencji opowiadania. Zresztą nie sądzę, abym umiał spojrzeć na siebie i swoje życie obiektywnie.

Obiektywizm w kinie nie jest wcale potrzebny.

W tej materii trzeba być ostrożnym. Zawód reżysera wymaga stanowczości i robienia wielu rzeczy z zimną krwią. Jak przy grze w szachy, żeby pozostać przy tej metaforze. Instynkt i intelekt muszą tworzyć harmonijną parę. Obawiam się jednak, że żaden artysta nie jest w stanie ocenić siebie w wyważony sposób. Z wyjątkiem Larry'ego Flynta. Kręcąc o nim film, wielokrotnie go pytałem, czy nie ma mi za złe, że ujawniam wiele szczegółów z jego życia prywatnego, które źle o nim świadczą. „Oczywiście, że mnie to obchodzi - odpowiadał. - Ale to prawda, więc co mam zrobić?”. Nigdy nie prosił, żebym coś wyciął albo dodał, by sobie poprawić wizerunek.

Żyjąc tyle lat w Ameryce, tęsknił Pan za swoją ojczyzną?

Kiedy myślałem, że nigdy nie pozwolą mi tam wrócić, to tak. Spędziłem w Czechach połowę swego życia. Zostawiłem w Pradze wszystkich przyjaciół oraz żonę i dzieci, którzy nie zgodzili się ze mną wyemigrować, bo nie wyobrażali sobie życia w obcym kraju. Miałem więc powody do zmartwień. *Odlot* - swój pierwszy amerykański film - nakręciłem w poetyce kina czeskiego. Moi producenci, kiedy go zobaczyli, wpadli w popłoch. Czegoś tak okropnego jeszcze nie widzieli. Nie chcąc narażać się na kolejne konflikty, zrezygnowałem z sentymentów, myślenia po czesku i autorskiego stylu. Sięgnąłem po teksty pisane w języku angielskim, przeznaczone na rynek amerykański. Wszystko wróciło do normy, kiedy w końcu uzyskałem zgodę na realizację *Amadeusza* w Czechach.

Nie wyprowadził się Pan jednak z Hollywood?

Ameryka stała się moją drugą ojczyzną. Teraz nie wyobrażam sobie życia gdzie indziej. W Hollywood obowiązuje jedna zasada: komercji. Pracujesz, dopóki twoje filmy się sprzedają. Jeśli to, co robisz, nie przynosi zysku, musisz zmienić zawód. To zdrowe podejście, bo zmusza mnie, jako reżysera, do liczenia się z oczekiwaniami widowni. A publiczność w swojej masie jest o wiele bardziej tolerancyjna niż politycy i cenzorzy.

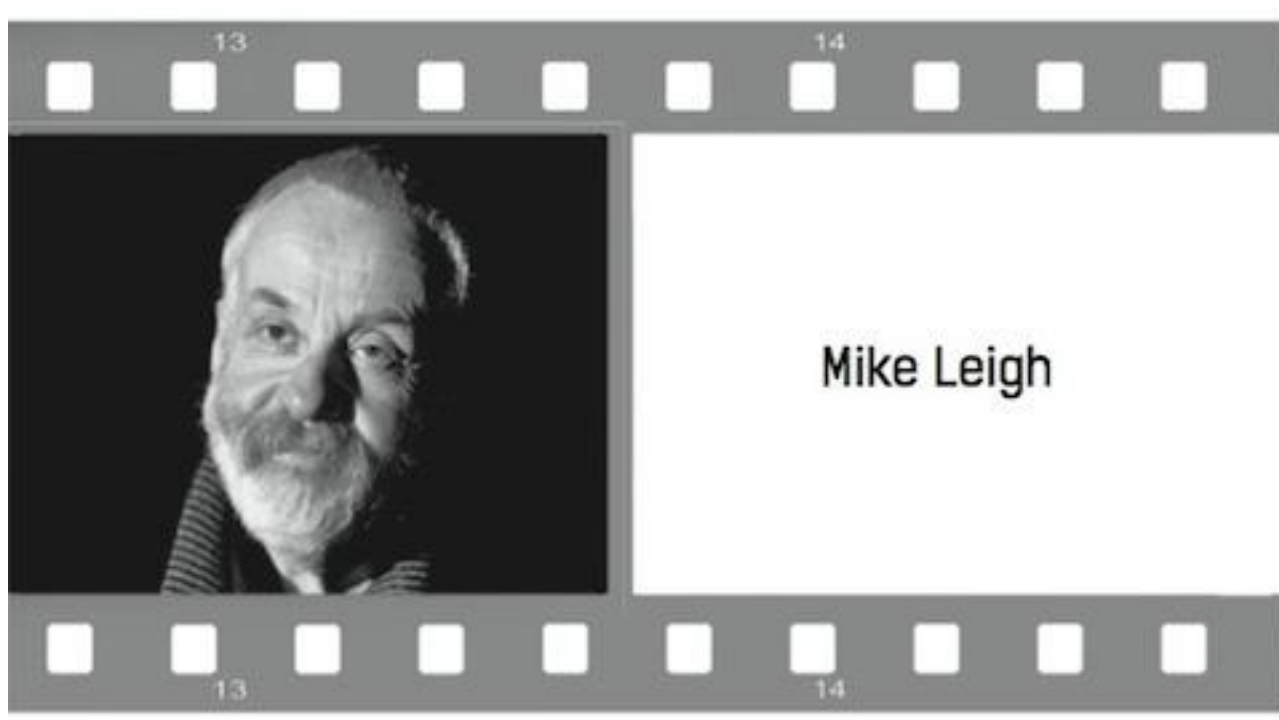
Ma Pan jakiś wyjątkowy sposób na reżyserowanie aktorów?

Najważniejsza zasada to nie peszyć nikogo. Im mniej się poucza aktora, tym mniej się go stresuje. Wiem, że niektórzy z moich współpracowników uważają, że w ogóle z nimi nie pracuję. Mają rację. Gdybym próbował im cokolwiek tłumaczyć, pogorszyłbym tylko sytuację. W przypadku Jima Carreya, który zagrał Andy'ego Kaufmana, było inaczej. Miałem wątpliwości, czy Carrey zdoła pozbyć się charakterystycznej dla niego manieri i czy nie rozplynie się w schizofrenicznej osobowości Kaufmana. Dlatego myślałem o jeszcze innej obsadzie. Brałem pod uwagę między innymi Eda Nortona, Kevina Spaceya, Johna Cusacka, Hana Azarię. Wszystkich poprosiłem o taśmę demo, żeby zaprezentowali, jak chcieliby zagrać tę postać. Uznałem, że każdy byłby świetny. Z kłopotu wybawił mnie producent, który postawił na Carreya. Jim utożsamił się z Kaufmanem do tego stopnia, że nie reagował na swoje imię. Dopiero jak krzyczeliśmy „Andy”, odwracał do nas głowę. Jego rola jest olśniewająca. Członkowie Akademii Filmowej skrzywdzili go, nie przyznając mu Oscara. Zresztą, tak się dzieje zawsze, kiedy inteligencja i talent artysty przerastają możliwości oceny jurorów.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Życiu Warszawy”

Miloš Forman (ur. 18 lutego 1932 r.) - jeden z najwybitniejszych reżyserów kina światowego. Od ponad trzydziestu lat pracuje w Stanach Zjednoczonych. *Czarny Piotruś*, *Pali się, moja panno*, *Miłość blondynki* zrealizowane przez niego w latach sześćdziesiątych to sztandarowe dzieła czeskiej nowej fali. Łączna liczba nominacji do Oscara za filmy wyreżyserowane przez niego w Stanach Zjednoczonych grubo przekracza pięćdziesiąt. Zrobił między innymi *Hair*, *Lot nad kukulczym gniazdem*, *Amadeusza*, *Ragtime*, *Skandalistę Larry'ego Flynta* i *Człowieka z księżycą*. W 1993 roku opublikował autobiografię *Moje dwa światy*.

MIKE LEIGH



Urodzony siedemdziesiąt lat temu (rocznik 1943) w Salford niedaleko Manchesteru Mike Leigh rozpoczął karierę jako aktor, reżyser teatralny i dramaturg. Zanim w końcu trafił do kina, długie lata przepracował w telewizji. Dał się poznać jako wnikliwy obserwator życia codziennego. W ciągu czterech dekad zrealizował ponad dwadzieścia pełnometrażowych filmów. W kraju renomę zyskał ożywczymi, słodko-gorzkimi dramataми opisującymi problemy Thatcherowskiej Wielkiej Brytanii. Pomimo wiecznie zachmurzonego nieba, odartych z nadziei bohaterów, minimalistycznych rozwiązań fabularnych nieoczekiwanie filmy Leigh zaczęły również podbijać serca międzynarodowej publiczności. Uznanie budziła niezwykła umiejętność penetrowania i zacierania przez reżysera cienkiej granicy pomiędzy klasą średnią i robotniczą. W jego najgłośniejszym, nagrodzonym Złotą Palmą i nominowanym do Oscara dramacie *Sekrety i kłamstwa* czarnoskóra okulistka próbuje się zmierzyć z prawdą o swojej biologicznej matce, białej gospodyni domowej, której nigdy nie знаła. W *Nagich* Leigh obnaża bolesną nędzę wielkomiejskiego życia, zestawiając ją z pechem londyńskiego abnegata i włóczęgi. W debiutanckich *Ponurych chwilach* koncentruje się na rozpaczliwej walce o byt i nieumiejętności tworzenia wartościowych relacji przez grupę młodych ludzi, którzy staczają się i kończą na marginesie społecznym.

Zanim Leigh przystąpi do zdjęć, miesiącami blisko i intensywnie pracuje z aktorami nad ich rolami. Wspólnie improwizując, ustalają charaktery postaci, ich zachowania, dialogi.

Dążą do maksymalnej wiarygodności i realizmu. Jest zdeklarowanym lewicowcem, niemniej daleko mu do zaangażowania Kena Loacha, który często z nim porównywany (specjaliści od niezadowolenia społecznego) tworzy kino ideologiczne, wychylone politycznie w jedną stronę. Leigh ma większy szacunek do psychologii, zmysł ironii, owocujący niekiedy groteskowym spojrzeniem.

W przeciwieństwie do wielu swoich kolegów (najświeższy przykład Sam Mendes) nie ciągnie go do Hollywood. „Mając do wyboru Hollywood albo wpychanie pinisek do oczu, wybieram piniski”, powiedział kiedyś. Lubi pracować z tymi samymi aktorami, w ostatnich latach ponownie często też reżyseruje na scenie. Z dużym zainteresowaniem spotkało się jego wystawienie napisanej przez siebie sztuki *Two Thousand Years* z 2005 roku, w którym Leigh analizuje swoje żydowskie korzenie. Rozmawialiśmy dwukrotnie, raz przez telefon, a potem na festiwalu w Cannes. Ciepły, niezwykle uprzejmy, dowcipny, mało mówny stanowi zaprzeczenie swoich zranionych, nieszczęśliwych bohaterów.

Ostatnim jak do tej pory filmowym osiągnięciem Leigh jest nominowany do Oscara dramat *Kolejny rok*. Z komicznych, pozornie błahych sytuacji przy stole i w trakcie rodzinnych uroczystości rozpisanych na cztery pory roku (od wiosny do zimy) Leigh buduje przejmujący, egzystencjalny dramat odkrywania prawdziwej tożsamości. Głównym problemem jest nieumiejętność bycia sobą. Bohaterka żyje w świecie zbudowanym z póź. Żałosne udawanie lepszej, młodszej; rozpaczliwa kokieteria, nadekspresja kryją biedną, zakompleksioną, starzejącą się kobietę, która nie potrafi na siebie spojrzeć samodzielnie, bez udawania i egzaltacji.

Tajemnica sukcesu *Kolejnego roku* (jak też całej twórczości reżysera) kryje się w wybitnym aktorstwie oraz niezwyklej emocjonalności jego filmów. Leigh zbiera sprawdzoną ekipę. Imelda Staunton, pamiętna tytułowa *Vera Drake* z nagrodzonego w Wenecji dramatu o aborcji, pojawia się w prologu *Kolejnego roku*, grając zamkniętą w sobie, nieszczęśliwą pacjentkę poradni psychologicznej, która nie chce się leczyć. Zamiast poznać prawdziwe przyczyny swojej depresji, woli brać pigułki nasenne. Rewersem tej postaci jest uzależniona od alkoholu główna bohaterka, grana przez Lesley Manville, dla której było to już siódme filmowe spotkanie z reżyserem. Głównie dzięki ich wyrazistym kreacjom, a także Ruth Sheen i Jima Broadbenta w roli harmonijnego, pogodzonego z upływem czasu małżeństwa starającego się jej pomóc, problem autodestrukcji i odrzucenia poruszony w filmie dotyka tak głęboko. Można powiedzieć, że po raz kolejny Leigh nakręcił tragikomedie codzienności, mały wielki portret pokolenia, do którego sam należy.

Pesymista

Talmudyczne zawilości

Janusz Wróblewski: *Vera Drake to historia naiwnej sprzątaczkii, która nielegalnie dokonuje aborcji. Robi to, bo chce pomagać dziewczynom „w potrzebie”?*

Mike Leigh: Pytanie o aborcję (czy o adopcję) jest niczym innym jak badaniem skutków miłości. Film ukazuje warunki życia w powojennej Anglii. Obowiązywał wtedy bezwzględny zakaz przerywania ciąży. Bohaterka jest biedną, prostą osobą, starającą się nieść pomoc bezradnym kobietom takim jak ona. Działa z dobroci serca, nie pobiera nawet wynagrodzenia za swoje usługi. W latach pięćdziesiątych było wiele takich Ver, nie tylko w moim kraju. Vera przypomina świecką świętą. Jej solidarność, ofiarność, niełatwy do zdefiniowania stan niewinności jest fascynujący. Kwestionuje tradycyjny podział na dobro i zło.

Przeciwnicy aborcji powiedzieliby, że jest Pan relatywistą. Czyż zabijanie poczętego życia nie jest złem w każdych warunkach?

To nieprawda. Ja nie dowodzę, że usuwanie ciąży jest słusznym rozwiązaniem. Nie popieram ani nie potępiam aborcji z powodów ideologicznych. W filmie znajdzie pan osiem różnych przypadków kobiet, które znalazły się w trudnym położeniu: od matki, która nie jest w stanie wykarmić kilkorga już posiadanych dzieci po samotną, czarnoskórą imigrantkę, dla której pójście do ginekologa oznaczałoby deportację. Każda z nich decyduje się na zabieg z innego powodu. Nie przemawiam głosem Kościoła katolickiego ani jakiegokolwiek innej instytucji. Pokazuję jedynie, że niezależnie od wiary, ról społecznych, niezależnie od przepisów prawa i religijnych przykazań zawsze znajdują się kobiety, które podejmą takie ryzyko.

Ryzyko wykonania zabiegu czy usunięcia ciąży?

Mówimy o obu sprawach.

W świecie Very nie ma miejsca na moralne dylematy. Dlaczego Pańska bohaterka nigdy nie podważa zasadności swego postępowania?

Vera nie jest fanatyczką. Ukrywa przed mężem i dziećmi swoją działalność. Chroni rodzinę, bo wie, na co ją naraża. Tyle że zabiegi - w jej mniemaniu - nie są złem. Na tym polega cała historia. Ona po prostu robi to, czego miliony kobiet od niej oczekują. Wie, jak

pomagać i jest szczęśliwa, że przynosi im ulgę.

Nie czuje się winna, mimo że część operowanych przez nią zmarło albo była tego bliska?

Te wiadomości do niej nie docierały. Pomagała nieznajomym. Vera otrzymywała adresy od pośredniczki, szła w wyznaczone miejsce, parzyła herbatę, po skończeniu zamykała drzwi i nigdy więcej tam się nie zjawiała. Sprawa wyszła na jaw dopiero wtedy, gdy matka jednej z dziewczyn, której życie zostało zagrożone, okazała się jej dawną koleżanką.

Jak należy rozpatrywać przypadek Very? W kontekście obowiązującego wtedy prawa w Wielkiej Brytanii, katolickiej moralności czy sumienia?

Trudno to wszystko rozdzielić. Osadziłem fabułę w latach pięćdziesiątych, by nie wdawać się w doraźną publicystykę. Film dotyka tego, co jest dramatem chyba każdego człowieka. Czy istnieją okoliczności, w których odbieranie nienarodzonego życia można usprawiedliwić? Oto pytanie.

Jaka jest odpowiedź?

Każdy powinien sobie zadać pytanie i udzielić sobie odpowiedzi. Nie sądzę, by u progu XXI wieku kwestie poruszane w filmie nas już nie dotyczyły. W Anglii, podobnie jak w wielu innych państwach demokratycznych, takich jak Niemcy czy Włochy, wiele lat temu zalegalizowano aborcję. Prawo dopuszcza usunięcie płodu do dziesiątego, dwunastego tygodnia. Teoretycznie można więc uznać, że dramat Very Drake został rozstrzygnięty i wydaje się nieaktualny. Jednak nie wydaje mi się, by ktokolwiek tak myślał.

Pan się identyfikuje z bohaterką?

To nie jest kwestia utożsamienia, tylko rozumienia. Doskonale rozumiem Verę i mam wrażenie, że widzowie też. Sęk w tym, że prosta ocena moralna jej postawy jest niemożliwa. Każdy, kto obejrzał film, zastanawia się, jakimi wartościami ona się kieruje? Czy powinna ponieść karę za to, co robiła? Z punktu widzenia religijnego fundamentalizmu Vera jest zbrodniarką. Wyrok sądu jest sprawiedliwy. Jednak z drugiej strony można ją uznać za ofiarę represyjnego społeczeństwa. W latach powojennych pozbawione środków do życia kobiety nie miały możliwości innego rozwiązywania problemów niż poddawanie się nielegalnym operacjom. Należało zostawić sprawy amatorom i domowej medycynie, czy może zezwolić, by zabiegi odbywały się w higienicznych warunkach, niezagrażających ich zdrowiu?

Dlaczego karać biedne, upokorzone kobiety zamiast zmienić prawo? Takie dyskusje toczą się w niektórych społeczeństwach do dziś.

Pan oczywiście uważa, że na płaszczyźnie etycznej aborcji nie powinno się potępiać?

To zbyt skomplikowana kwestia, by rozważać ją w krótkiej rozmowie. Usunięcie ciąży jest doświadczeniem traumatycznym, równoważnym ze zniszczeniem nienarodzonego życia. To pewne. Reszta zależy od sumienia. Liczba kobiet z niechcianymi ciążami rośnie lawinowo. Świat zaludniany jest dziećmi, których nikt nie kocha. Co jest lepsze? Nie ma na to odpowiedzi.

Nie obawia się Pan, że Pański film może być odczytany jako apel o zalegalizowanie prawa do aborcji tam, gdzie to jeszcze nie nastąpiło?

A cóż w tym złego? Przemawia przez pana jakiś polski kompleks, którego nie jestem w stanie pojąć. Nie zrobiłem filmu tendencyjnego, którego należałoby się wstydić.

I nie pierwszy raz, robiąc film, angażuje się Pan w gorącą dyskusję. W Wysokich aspiracjach krytykował Pan skutki liberalnej polityki gospodarczej Margaret Thatcher. Porównuje się Pana do Kena Loacha - lewicowca i specjalisty od niezadowolenia społecznego. A przecież kino nie powinno być narzędziem w partyjnej walce.

Oczywiście ma pan rację. Przy czym sztuki nie da się zamknąć w wieży z kości słoniowej ani oddzielić od życia i bieżących sporów. I artyści nie można obwiniać za to, jak jego dzieło zostanie zinterpretowane czy wykorzystane przez polityków. A czy sztuka ma prawo zmieniać świat? Problemy poruszane w *Verze Drake* nie godzą w żaden system prawny. Mają jedynie skłaniać do refleksji nad sensem życia i miłości. Analizując zachowania i poglądy moich bohaterów, umiałby pan powiedzieć, do jakiej partii należą? W filmach Kena Loacha sprawa jest oczywista. Wspólne między nami jest to, że korzenie naszego myślenia tkwią w tym samym miejscu. Ich źródłem jest realizm społeczny.

Jasne. W przeciwieństwie do Loacha nie opowiada Pan o polityce, tylko o emocjach.

Właśnie. Żaden z moich filmów nie był manifestem politycznym. We *Wszystko albo nic* mamy historię taksówkarza, który nagle uświadamia sobie, że jest niekochany przez żonę, a dzieci nim gardzą. *Sekrety i kłamstwa* to wielopokoleniowy portret ludzi uciekających przed prawdą i rodzicielską odpowiedzialnością. Bohaterem *Nagich* jest sfrustrowany idealista rozczarowany dotychczasowym życiem. Opisuję niższą klasę średnią, która nie daje sobie

radę z bałaganem w sferze wartości. Niektórzy odczytują moje filmy jako protest przeciwko konserwatywnej polityce. Lecz moje intencje są inne. To lament z powodu chaosu panującego na poziomie prostej komunikacji międzyludzkiej.

Często pracuje Pan bez scenariusza. Rozpoczęcie zdjęć poprzedzają wielomiesięczne próby z aktorami, w których trakcie wspólnie budujecie postaci, dialogi, a nawet zarys akcji. Niewielu reżyserów stosuje podobną metodę.

To prawda. Zaczynając film, zwykle nie mam gotowej fabuły. Są przeczucia, kierunek, a koncepcja wyłania się podczas improwizowanych prób. Zapraszając tych samych aktorów do współpracy, mówię otwarcie, że nie wiem, o czym jest film. Nie znam bohaterów ani ich charakterów, ani ich motywacji. Dopiero razem wnikamy w ten świat, zaczynamy go oswajać i się w nim poruszać. Polegam na wiedzy życiowej i intuicji moich współpracowników. Staram się nie zmieniać ekipy. Lubię pracować z przyjaciółmi. Wtedy długie, wyczerpujące miesiące intensywnych rozmów nie wydają się stracone. Im jestem starszy, tym bardziej ciągnie mnie w stronę talmudycznych zawilóści. Aktorka Imelda Staunton, która zagrała Verę, fantastycznie oddała jej gotowość do współodczuwania, do niesienia ciepła, które nie ma nic wspólnego z sentymentalizmem. To ona przekonała mnie do tej postaci.

Scenariusz zawsze pisze Pan razem z aktorami?

Tekst powstaje w trakcie pracy nad rolą. Dzięki rozmowom, poszukiwaniom, próbom zrozumienia postaci. Wspólna podróż, jaką odbywamy, przynosi nam poczucie sensu i określa konwencję filmu. Już dawno zdałem sobie sprawę, że intensywna faza przygotowań daje lepsze rezultaty niż interpretowanie napisanego wcześniej tekstu. Improwizujesz, szukasz odpowiedniego zdania, wyrzucasz zbędne słowa, eliminujesz fałszywe gesty. Wtedy dopiero można dokonać precyzyjnego zapisu. Na planie nikt już potem niczego nie zmienia. Każdy wie, po co i dlaczego coś robi. Jeśli pan liczy, że zdradzę panu sekret, jak do tego technicznie dochodzimy, to się pan zawiedzie.

Wiem, stosuje Pan magiczne zaklęcia.

(śmiech) Za każdym razem, kiedy rozpoczynam pracę, mówię aktorom, że nie wiem, o czym będzie film. Rozmawiamy o życiu. Potem wspólnie ustalamy temat. Nie wyjaśniam, kim jest postać, bo dopiero mamy ją stworzyć. Wychodzimy od podstawowych relacji między bohaterami. Cała reszta wyłania się podczas żmudnych ćwiczeń. Dzięki temu aktor czuje się

panem postaci, którą gra. A jeśli chodzi o moją rolę, to przede wszystkim muszę zadbać, żeby nasz wysiłek się nie zmarnował. Kontroluję, narzucam dyscyplinę i równocześnie stwarzam takie warunki, by wszyscy mieli poczucie artystycznej wolności.

I nigdy nie zawiodła Pana intuicja?

Owszem, niestety mi się to zdarza. Ale bardzo, bardzo rzadko. W ogóle robienie filmu obarczone jest olbrzymim ryzykiem. Zwłaszcza wtedy, gdy reżyser - tak jak ja - odkrywa, czym jest film w trakcie jego kręcenia. To bardzo niebezpieczna metoda.

Inspiracją do filmu może być gniew?

Robię filmy, bo ogromnie przejmuję mnie życie, które jest niejednoznaczne i złożone. Obok współczucia, zaangażowania, lęku odczuwam oczywiście złość. Wszystkie moje filmy i sztuki teatralne to wynik obserwacji życia. Mówię o codzienności, jakiej pan i ja doświadczamy. Czujemy się szczęśliwi albo nie. Relacje rodzinne układają nam się dobrze albo źle. Komедie mają znamiona tragedii, a ból i cierpienie pojawiają się w chwili największej radości. To samo przytrafia się moim bohaterom.

A co się zmienia w Pana scenariuszach i sztukach?

Niedawno uświadomiłem sobie, że wszystko, co zrobiłem, ma wspólny mianownik. Kręci się wokół pytania o dzieci. Czy się je ma? Czy chce się je mieć? Czy jest się zdolnym do tego? Czy dzieci dogadują się z rodzicami? Co z niechcianą ciążą? Aborcją?

Jakie cechy musi mieć aktor, żeby otrzymał od Pana propozycję zagrania w filmie?

W aktorach cenię najbardziej elastyczność, ich zdolność przeobrażania się i wyrażania prawdziwych emocji. Wymagam inteligencji i poczucia humoru. Nie pracuję z aktorami o usposobieniu narcystycznym. Nie lubię egoistów. Wyczuwam to instynktownie.

Powiedział Pan, że lubi otaczać się tymi samymi aktorami. Imelda Staunton, Lesley Manville, Ruth Sheen, Jim Broadbent pojawiają się w prawie każdym Pana filmie. Nigdy nie odczuwał Pan z tego powodu znużenia, niebezpieczeństwa powielania tych samych rozwiązań?

Budując pozornie nieskomplikowane sytuacje, muszę polegać na praktyce i umiejętnościach aktorów. Dlaczego mam ich zmieniać, skoro oni mają niezbędne doświadczenie i chcą czuć się współtwórcami filmu?

Co jeśli aktor nie zgadza się z Pańską koncepcją postaci i ciągnie scenariusz w swoją stronę?

Dyskutujemy. To się oczywiście zdarza. Na tym polega praca zespołowa. Musi zwyciężyć rozsądek.

Wiele Pana filmów mówi o samotności starzejących się ludzi, mających problemy z samoakceptacją. Smutek i ból po nieudanych związkach topią w alkoholu. Z trywialności udaje się Panu utkać przesywające serce dramaty. Jak to możliwe?

Staram się tak prowadzić narrację, by widz mógł się poczuć bliskim, dobrym znajomym bohaterów. Pokazuję ich w kompromitujących sytuacjach. Jak chcą skupić na sobie uwagę, wymusić litość i ogrzać się w ciepłe cudzego szczęścia, okłamując przy tym wszystkich, a przede wszystkim samych siebie. Głównym ich problemem jest nieumiejętność bycia sobą. Żyją w świecie zbudowanym z póz. Żałosne udawanie lepszych, młodszych skrywa biednych, zranionych, nagich ludzi. Myślę, że każdy może się z taką sytuacją utożsamić.

Wywodzi się Pan z teatru, skąd zaczerpnął Pan metody pracy z aktorami i przeniósł je do kina. Na studiowanie psychologii zawsze jest więcej czasu w teatrze. Nie lepiej było tam pozostać?

Na scenie pewnie byłoby mi łatwiej. Wystawiałem w swoim życiu już wiele sztuk i chociaż sprawiało mi to dużo radości, za swoje naturalne środowisko uważam jednak kino. Teatrowi brakuje przestrzeni, oddechu, wrażenia codziennego obcowania. Ale wciąż w nim pracuję i piszę dla niego swoje teksty.

Jean Renoir powiedział kiedyś, że wybitni reżyserzy kręcą stale ten sam film. Pana to też dotyczy?

Są różne wątki, które uporczywie wracają, czasami dzieje się to podświadomie. Jeśli dobrze przyjrzy się pan moim filmom, zauważy pan, że uwaga skoncentrowana jest w nich, jak już wspomniałem, na sprawach rodziny i wychowania. Zawsze najbardziej zajmowały mnie relacje rodziców i dzieci, kwestia odpowiedzialności i budowania pokoleniowych więzi. Najlepszym dramaturgiem jest życie. Czy to znaczy, że się powtarzam? Chyba nie, wiele zależy od umiejętności warsztatowych, od tego, czy ma się ochotę próbować sił w różnych gatunkach. W *Kolejnym roku* z rytuałów dnia codziennego, ze strzępów rozmów, z

niezręczności i podpatrzonych gestów wyłania się opowieść mająca znamiona jakby czechowowskiej tragedii. Staralem się, by dramat samotnej, udającej szczęśliwą kobiety działał jak lustro, w którym każdy może się przejrzeć. Niedługo stuknie mi siedemdziesiątka. Być może jest to wiek, w którym artysta osiąga dojrzałość.

Po serii mrocznych dramatów, takich jak Vera Drake czy Sekrety i kłamstwa zmienił Pan ton. Pojawia się w Pańskich filmach więcej nadziei, radości, nawet beztroski. To też zasługa dojrzałego wieku?

Ma pan na myśli *Happy-Go-Lucky*, czyli co nas uszczęśliwia? Ale to nie jest film o szczęściu. W każdym razie nie mówi o takim szczęściu, jakie osiągamy, paląc trawkę, pijąc alkohol albo łykając narkotyki. Tytuł jest mylący. Chodzi o lekkość, umiejętność zachowania pogody ducha, cieszenia się z bardzo przyziemnych i prostych spraw.

Po takim pesymiście jak Pan prędeż należało się spodziewać bezkompromisowej satyry na brytyjską klasę średnią, ostro przeżywającą skutki kryzysu ekonomicznego niż naladowanego pozytywną energią filmu o trzydziestoletniej nauczycielce. Na starość dojrzał Pan do radości?

Wiek dojrzały ma, jak widać, swoje dobre strony. Dostrzega się rzeczy, na które wcześniej nie zwracało się uwagi. Docenia się towarzystwo ludzi. Łatwiej się wybacza błędy. Z czasem człowiek łagodnieje.

A co nas uszczęśliwia?

Małe rzeczy. Dobra praca. Przyzwoicie wykonywany zawód. Pensja zgodnie z naszymi kwalifikacjami. Pieniądze nie są jednak najważniejsze, co muszę podkreślić. Życiowy partner. Marzenia, które nie sprowadzają się do wizyty w supermarkecie i oglądania telewizji. Pozytywne myślenie. Kontakty towarzyskie - z nich głównie czerpie się przyjemność.

A pomaganie innym?

Tak, należałoby jeszcze dorzucić dobroczynność, która łączy niektóre moje bohaterki, na przykład Verę i Poppy z *Happy-Go-Lucky*. Interesuje mnie wszystko, co jest związane z ludzką psychiką. Nie tylko wybrany aspekt osobowości. Gdyby zapytał mnie pan, dlaczego w innych filmach pokazują tylko nędzę, oschłych, surowych ludzi i negatywną stronę życia, odpowiedziałbym tak samo.

Portretując Poppy, unika Pan ironicznego komentarza na jej temat. Natomiast innych bohaterów tak Pan nie oszczędza. Dlaczego?

Bo ma absolutnie unikalny, wyjątkowy charakter. Brak jej cynizmu, jest idealistką. Poppy wydaje się dojrzałą, mądrą kobietą, która zachowuje się dziwacznie, wręcz prowokacyjnie, co wynika z jej poczucia humoru i skłonności do anarchii. Sama dokonuje wyborów. Ceni niezależność. Nie prowadzi jednak beztroskiego życia. Często się śmieje, jest wesoła, ale to raczej jej styl aniżeli nieodpowiedzialność. Umie być otwarta, spontaniczna, szczerą. Wie, jak dzielić się miłością, mimo że nie zawsze jej zachowanie wzbudza życzliwość i sympatię.

Poppy jest egzaltowana i przekomarza się jak dziecko. Jej nieustanna promiennosc irtuje. Chwilami mam wrażenie, że ona nie wstydzi się śmieszności, nie dostrzega swojej naiwności. A Pan nadaje temu rangę zjawiska. Dlatego, że potrafi się śmiać?

Ona nie jest rozkoszną, słodką idiotką. Ani bezmyślnie zaprogramowaną bohaterką telenoweli, która mając kłopot, konsekwentnie dąży do jego rozwiązania. To żywa, zabawna, prawdziwa istota. Reaguje jak zwyczajna dziewczyna z ulicy. Podoba mi się jej entuzjazm, spokój wewnętrzny, inteligencja. Poppy jest egocentryczką, ale nie narzeka, nie skarży się, nie zrzedzi. Nie przywiązuje wagi do spraw materialnych. Jest w tym pewna filozofia, której pan być może nie dostrzega lub nie chce docenić. Proszę zwrócić uwagę, że kiedy w jej klasie uczeń sobie nie radzi, ona tego nie bagatelizuje. Nie uśmiecha się głupio i nie zbywa go żartem, tylko razem z psychologiem stara się mu pomóc.

Wierzy Pan, że taka postawa stanowi receptę na cynizm naszych czasów?

Mam taką nadzieję. Otacza nas chaos. Żyjemy w ciągłym poczuciu zagrożenia. Ludzie są bezsilni. Pamiętam, że gdzieś w okolicach 1970 roku, mimo ogólnego zniechęcenia, nastroje społeczne były bardzo pozytywne. Wychodziliśmy z Wietnamu, cieszyliśmy się, że ten koszmar wreszcie się kończy i zacznie się coś nowego. Teraz dominuje strach. Odbijamy się od ściany, bo świat nie akceptuje Europy w jej obecnym kształcie. Pomijając kwestię odrodzenia fundamentalizmu religijnego, wszędzie widzę przerażenie, smutek wywołany kryzysem ekonomicznym. Mamy więc powody, żeby się martwić. Są jednak ludzie, tacy jak Poppy, którzy zaszczepiają optymizm. Podtrzymują wiarę w lepszą przyszłość. Pokazują, jak to wszystko przetrwać. O tym tak naprawdę mówi film.

Dramaturgia Happy-Go-Lucky wydaje się nieskomplikowana, wręcz swobodna, jak w

improvizowanym dokumencie. W ten sposób łatwiej dociera się do wyobraźni widza?

Rzeczywiście w porównaniu z *Verą Drake* tej narracji nie można nazwać klasyczną. Pozornie brakuje logicznie następujących po sobie wydarzeń, prowadzących do określonej pointy. To taki niepozorny, podskórny rodzaj opowiadania, który rozwijam w *Kolejnym roku*. Sceny tworzą raczej portret psychologiczny bohaterki, służą poznaniu jej świata, próbują dotknąć tajemnicy jej osobowości. Chociaż, jak się ktoś uprze, znajdzie też i tradycyjną story. Poppy traci rower. Zapisuje się na kurs prawa jazdy. Trafia na sfrustrowanego nauczyciela, który oczywiście się w niej zakochuje. To prowadzi do wybuchu zazdrości i histerycznego pytania o jej chłopaka. A na koniec, w trakcie przejażdżki łódką po jeziorze, pojawia się ogólniejsza refleksja.

Uwaga skupiona w zasadzie na jednej tylko postaci bywa ogromnym obciążeniem dla odtwórcy roli. Pan też był aktorem i wie doskonale, jak trudno jest potem zdjąć maskę i wrócić do normalnego życia.

Granica między aktorem a rolą musi być zachowana. Na planie, gdy trwa nagranie, aktor staje się postacią. Ale po zakończeniu ujęcia nie wyobrażam sobie, żeby nie wychodził z roli. Komu mam przekazać uwagi? Bohaterowi filmu? Słyszałem, że podczas kręcenia *Aż poleje się krew* Daniel Day Lewis do tego stopnia utożsamiał się z Danielem Plainview - nafcierzem, którego grał - że cały czas, od świtu do nocy nim był. Taką miał metodę. Ja pracuję inaczej. Zabraniam na przykład mówienia o filmowej postaci w pierwszej osobie. Trzeba mieć dystans. Wtedy ta podróż jest bezpieczna.

*Na ekranie identyfikacja jest całkowita. Oglądając, na przykład, występ Sally Hawkins w *Happy-Go-Lucky* odniosłem wrażenie, że ona jest sobą, że tak właśnie zachowuje się w życiu prywatnym. To złudzenie?*

Z Sally Hawkins spotkałem się już po raz trzeci. We *Wszystko albo nic* wcieliła się w niezbyt inteligentną, beczelną nastolatkę z dzielnicy. W *Verze Drake* zagrała zdesperowaną ofiarę gwałtu, która próbowała nielegalnie dokonać aborcji. Znamy się więc dość długo. Nasza współpraca była czymś naturalnym. Wiedząc, jak dobrą jest aktorką, szukałem dla niej większej roli, która pozwoliłaby w pełni rozwinąć jej talent. Chciałem wykorzystać jej energię, żywotność, ciepło, humor. Ale to nie znaczy, że Sally zagrała siebie. Z Poppy łączy ją tylko witalność.

Trudno to sobie wyobrazić. Hawkins jest tak przekonująca, że ma się wrażenie

absolutnej jedności postaci i aktorki.

To samo można powiedzieć o Davidzie Thewlisie w *Nagich* czy Claire Rushbrook w *Sekretach i kłamstwach*. Jak wspomniałem, proces budowania charakteru trwa bardzo długo. Zanim rozpoczniemy zdjęcia, próby trwają ponad sześć miesięcy. Codziennie po kilka, kilkanaście godzin. Bez zaangażowania aktorów i ich zaufania nie udałoby się osiągnąć takiego efektu.

Relacja mistrz-uczeń to kolejny temat powracający w rozmaitych wariantach w Pańskiej twórczości. Buduje ją Pan w oparciu o własne przeżycia?

Jestem reżyserem i moja praca polega na nieustannym związku z aktorami, ekipą. Dlatego często się zastanawiam, gdzie tkwi sekret idealnej relacji mistrz-uczeń. Jak nauczać, by nie skrzywdzić tego, kto ma wykonać polecenie? Dlaczego dochodzi do porozumienia, a w jakich sytuacjach jest ono niemożliwe?

Pan naturalnie utożsamia się z wiecznie niezadowolonymi szefami?

Co innego jest utożsamiać się, a co innego znajdować się w podobnym stanie. Nie mogę powiedzieć, że nic mnie z nimi nie łączy. Podejrzewam, że w każdym człowieku gnieździ się jakaś porcja frustracji, choć zdaję sobie sprawę, że niektórzy z moich bohaterów, jak nienawidzący wszystkiego instruktor jazdy w *Happy-Go-Lucky*, są przypadkami skrajnymi, wymagającymi być może psychiatrycznej pomocy. W głębi duszy wszyscy jednak czujemy się niedowartościowani, zagubieni, odepchnięci. Świat zaś nigdy nie jest czarno-biały.

Współczesne kino rzadko zajmuje się złożonościami ludzkich wyborów i świata. Przepraszam za akademizm tego pytania, ale jak Pan rozumie realizm w kinie?

Kiedy miałem dwanaście lat, zmarł mój dziadek. Jego pogrzeb odbywał się w mroźny, zimowy dzień w Manchesterze. Wszędzie ślisko. Trzeba było uważać, żeby nie upaść. Czterech dobrze zbudowanych, wysokich mężczyzn, wynosząc z kościoła jego trumnę, o mały włos nie wywróciło się na schodach. Pomyślałem sobie, że to świetny pomysł na film. Pokazać prawdziwych ludzi z ich rzeczywistymi problemami, czego w hollywoodzkim kinie nigdy się nie zobaczy.

Tak po prostu sfotografować życie i umieścić je na ekranie?

To niby oczywiste. Sztuka nie polega jednak na mechanicznej rejestracji tego, co jest. Naturalizm mnie nie pociąga. Chodzi o wyciągnięcie esencji. Trzeba szukać prawdziwych motywacji, prawdziwych sytuacji, które coś znaczą. Samo opowiadanie historii to za mało.

A co znaczyła tamta scena?

Bezradność wobec śmierci. Misterium życia. Groteskowość losu. Tylko że przeżywając ją, jeszcze o tym nie wiedziałem.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2005/7

Mike Leigh (ur. 20 lutego 1943 r.) - reżyser teatralny i filmowy, scenarzysta. Wychowywał się w rodzinie żydowskiej (oryginalne nazwisko Liberman). Przez krótki czas studiował aktorstwo w Royal Academy of Dramatic Art w Londynie. Zanim trafił do londyńskiej szkoły filmowej, uczył się w kilku szkołach artystycznych. Pracował jako scenarzysta telewizyjny, w kinie zadebiutował na początku lat siedemdziesiątych. Nazywany Czechowem brytyjskiego kina. *Vera Drake* wygrała festiwal w Wenecji, zdobyła 6 nagród British Independent Film Awards oraz Złotą Żabę na festiwalu Camerimage. Na festiwalu w Cannes Leigh otrzymał nagrodę za reżyserię *Nagich* oraz Złotą Palmę za *Sekrety i kłamstwa*.

PŁOMIEŃ W SERCU

KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI



W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Krzysztof Kieślowski był jednym z najwspanialszych polskich dokumentalistów. Jego filmy: *Z punktu widzenia nocnego portiera*, *Życiorys*, *Szpital* do dziś pozostają arcydziełami krótkiego metrażu. Późniejszy Kieślowski jest inny. Od *Przypadku*, a zwłaszcza od *Bez końca* jego świat zmienia kształt: staje się bardziej złożony, pojawiają się w nim wielkie konstrukcje ludzkich losów, powikłanych, tajemniczych. I coraz bardziej wyrafinowana perfekcja formalna.

Za zasłoną stylu i imponującej maestrii warsztatowej jest u Kieślowskiego coś, co go zbliża chyba najbardziej do Antonioniego: motyw identyfikacji; poszukiwania przez bohaterów ich miejsca w świecie, prawdy o życiu. W *Zawód reporter* sceptyk i obieżyświat nagle bierze na siebie cudzą osobowość. Podobny eksperyment podejmuje bohaterka *Niebieskiego*. Po śmierci męża kompozytora i córki zrywa z przeszłością, chce rozpocząć nowe życie, odrodzić się jako nowa osoba. Ale i w jej przypadku wolność okazuje się pułapką.

Jeśli trudno jest pisać o Kieślowskim nawet teraz, prawie dwadzieścia lat po jego tragicznej, przedwczesnej śmierci, to dlatego, że jego twórczość wciąż zadziwia, inspiruje, łącząc skrajny sceptycyzm i wielką nostalgię. Sceptycyzm dotyczy spraw podstawowych: możliwości poznania, porozumienia z drugim człowiekiem, osiągnięcia szczęścia. Nostalgia za wielką, prawdziwą miłością daje pozór nadziei. Jego filmy, choć zrodzone z

egzystencjalnej trwogi, z ducha Camusowskiego humanizmu, są na swój sposób promienne, piękne. Wzbudzają zachwyt, a jednocześnie poczucie metafizycznego niepokoju, niespełnienia, jakiejś nieokreślonej pustki, która otacza bohaterów, jak w finałowej, pamiętnej scenie *Niebieskiego*, gdy w zimnej wizji miłosnego spełnienia towarzyszą słowa świętego Pawła z listu do Koryntian.

Dekalogiem, *Podwójnym życiem Weroniki* i oczywiście *Trzema kolorami* Kieślowski trafił w swój czas. Te filmy wciąż poruszają jakąś szczególną strunę wrażliwości. Pozwalają lepiej siebie zrozumieć. Wyraźniej postrzegać rzeczywistość. Jak określić to, o czym opowiadają? Konflikt wolnego wyboru i konieczności? Starcie rozumu i wiary? Dramat niemożności kochania?

Każdy jego film dotyka tajemnicy istnienia. Mówi o absurdzie, przypadkowości losu, utracie złudzeń. Pokazuje konsekwencje wynikające z myślenia do końca, bez uciekania się do gotowych odpowiedzi na temat idei, dogmatów, Boga. Zmusza do przewartościowania najprostszych kwestii, takich jak praca, uczciwość, spokój, nie mówiąc o tych bardziej skomplikowanych związanych z chrześcijańskim dekalogiem czy korzeniami europejskiej demokracji wypisanymi na sztandarach francuskiej rewolucji.

Twórczość Kieślowskiego nasycona jest paradoksami. W *Niebieskim* wszystko jest zbudowane na przeciwieństwach. Każdy szczegół ma swoją tajemnicę. *Biały* nie jest opowieścią o impotencji, o uwiedzeniu i porzuceniu Europy Wschodniej przez Zachód ani o samobójstwie artysty (w domyśle Kieślowskiego). Ani nawet o braku równości. *Biały* jest melodramatem, przewrotną komedią o tym, że lepiej kochać i nie być kochanym, niż nie kochać i być kochanym. Nic nie jest takie, jak nam się wydaje - przekonuje reżyser. Nawet śmierć, jak w *Podwójnym życiu Weroniki*, nie oznacza końca wszystkiego, tylko ponowne narodziny. Ucieczka kończy się powrotem. Wolność okazuje się złudzeniem, a miłość - tęsknotą.

Różnie próbowano umiejscowić Kieślowskiego. Jako skrajnego racjonalistę, cynika o romantycznej duszy, egzystencjalistę. Po *Dekalogu* mówiło się, że jest ateistą poruszającym się po terenie zarezerwowanym dla ludzi wierzących. W *Trzech kolorach* ujawnił oblicze manichejskie. On sam uważał się za agnostyka. „Wierzę w człowieczeństwo, powtarzał. Wierzę w istnienie dobra i zła, choć w obecnych czasach trudno mówić w kategoriach czerni i bieli”.

„Krzysztof Kieślowski i jego współscenarzysta Krzysztof Piesiewicz mają rzadki dar dramatyzowania swych pomysłów - napisał Stanley Kubrick we wstępie do angielskiego wydania scenariuszy *Dekalogu* - nie zaś zwykłego ubierania ich w słowa. Wyrażając to, co

ważne poprzez dramatyczną akcję, uzyskują oni efekt większej dynamiki, która pozwala widzom odkrywać to, o co naprawdę chodzi, a nie tylko słuchać tego, co się im mówi. Autorzy czynią to w sposób tak błyskotliwy, że idee pozostają niewidoczne i dopiero znacznie później uświadamiamy sobie, jak bardzo zapadły nam w pamięć”.

Jako artysta Kieślowski przeszedł ogromną metamorfozę. Urodził się w Warszawie, ale wychował w małych miasteczkach na Śląsku, dokąd często jeździł jego ojciec, aby się leczyć na gruźlicę. Dużo czasu spędził w Sokołowsku, uzdrowisku koło Jeleniej Góry (dziś odbywa się tam festiwal filmowy jego imienia i powstaje muzeum Kieślowskiego). Zmieniał szkoły. Do czternastego roku życia w sumie przeprowadzał się z rodziną czterdzieści razy. To oznaczało brak bliskich przyjaciół, wzmacniało poczucie tymczasowości. Liceum ukończył w Wałbrzychu. Dorabiał na życie, statystując w teatrze. Do szkoły filmowej zdawał trzy razy. Dyplom łódzkiej filmówki otrzymał w 1968 roku. Wziął wtedy udział w studenckim strajku. Był przesłuchiwany. Zmuszano go do podpisania deklaracji lojalności. Odmówił. „W tym czasie wypędzano ludzi z kraju - pisał w autobiografii *O sobie*. - Wiedziałem, że nic na to nie można poradzić; paradoksalnie, im głośniej krzyczałem przeciwko władzy, im więcej rzucałem w nią kamieniami, tym więcej ludzi musiało wyjechać”.

Chciał unikać polityki, angażowania się w działalność opozycyjną i partii. Pragnął żyć jak zwykli ludzie, w systemie, ale zgodnie z zasadami pozwalającymi zachować godność, bez kompromisów. To się nie mogło udać. I o tym opowiadał w swoich filmach, które krążyły wokół tematów niemożliwości przeciwstawienia się konieczności historycznej i manipulacji. Zaczynał w dokumencie. Starał się jak najuczciwiej opisywać „świat nieprzedstawiony”. Został okrzyknięty czołowym przedstawicielem kina moralnego niepokoju. Wybrano go na wiceprzewodniczącego Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Walczył z cenzurą, partyjnym betonem, ale szybko się przekonał, że to nie jego droga. Źle się czuł w roli antykomunisty. Wolał zejść z barykady i spojrzeć głębiej. Proste rozwiązania mu nie odpowiadały.

Kieślowski - podobnie jak Holland - szedł pod prąd. Kiedy powstała Solidarność i zapanowała euforia, on nakręcił egzystencjalny *Przypadek*, o tym, jak ślepy los decyduje o wyborach człowieka. W czasie stanu wojennego, gdy wszyscy szukali pocieszenia w Kościele, wyreżyserował świecki, polemiczny *Dekalog*. Po odzyskaniu wolności w 1989 roku odwrócił się od rzeczywistości i zajął metafizyką. Odniósł sukces w Europie i na świecie porównywalny tylko z triumfem Romana Polańskiego. A kiedy uznano go za spadkobiercę Ingmara Bergmana, zadeklarował odejście od kina.

Był reżyserem wyjątkowym. Twórcą, a nie ilustratorem. Pamiętam naszą krótką rozmowę na festiwalu w Wenecji, kiedy już wiedział, że *Niebieski* wygrał. Nie wydawał się

zaskoczony ani specjalnie dumny. O tym, co jest dla niego ważne, udało mi się dopiero porozmawiać w siedzibie Zespołu Filmowego Tor na ulicy Puławskiej w Warszawie. To był jeden z jego ostatnich wywiadów.

Mistrz

Wiara, nadzieja, miłość

Janusz Wróblewski: *Jest Pan jednym z niewielu, o ile nie jedynym polskim reżyserem, który w ciągu ostatnich lat radykalnie zmienił swój styl i zakres podejmowanych tematów. Od dokumentu i polityki doszedł Pan do poezji i metafizyki. Co spowodowało ewolucję w tym właśnie kierunku?*

Krzysztof Kieślowski: Tematem moich filmów nigdy nie była polityka, tylko opis świata. Ale ma pan rację: coś się w nich zmieniło. Polityka rozumiana jako profesja, czy w jakikolwiek inny sposób, przestała mnie interesować, zniknęła z moich filmów. Dlaczego? Należę do pokolenia '68. Kolejne zawody, jakich moi rówieśnicy i ja doznawaliśmy, żyjąc tu, w kraju, odebrały nam nadzieję. Po pewnym czasie coś się w nas wyczerpało, skończyło. Zrobiliśmy wszystko, co było do zrobienia, aby ów „świat nieprzedstawiony” - mówiąc językiem Kornhausera i Zagajewskiego - opisać. Ale gdzieś pod koniec lat siedemdziesiątych uświadomiłem sobie, że przy ograniczeniach, które wówczas istniały, skądinąd zabawnych, lub które dzisiaj wydają się zabawne, to już nie wystarcza. Przestałem myśleć w kategoriach powinności. To słowo wyszło dzisiaj z mody, ale myśmy wtedy naprawdę tak traktowali naszą pracę: jako powinność - wobec widza, branych od państwa pieniędzy i wobec siebie samych.

W końcu zauważyłem, że dużo bardziej interesuje mnie, co jest w środku człowieka, niż co jest na zewnątrz. Skończyłem wtedy realizację *Spokoju*, wystawiłem w teatrze telewizji *Kartotekę* z Holoubkiem, przymierzałem się do *Przypadku*. To mnie w jakiś sposób ukierunkowało, zmieniło.

Reżyserował Pan w tym samym okresie Krótki dzień pracy, film o działaczu partyjnym w czasie radomskiego strajku w 1976 roku. Czy to doświadczenie, zakończone niepowodzeniem, miało także jakiś wpływ na tę zmianę?

Nie. To rzeczywiście bardzo nieudany film. Pozostaje mi tylko ufać, że telewizja nigdy go nie wyemituje. Ja naprawdę zrobiłem wiele filmów, z których nie jestem zadowolony. Gdybym po każdym z nich miał zmieniać zainteresowania, to nie wiem, gdzie

bym dzisiaj wylądował. Pewnie w okolicy Greenawaya, czego bym bardzo nie chciał.

Efektom odejścia od „opisu świata” w stronę „wnętrza człowieka” jest wrażenie abstrakcji, jakie pozostawiają niektóre Pana filmy. W wielu z nich, szczególnie ostatnich, traktuje Pan Polaków trochę jak zamożnych Francuzów, dla których sprawy materialne nie są problemem. Nie chce Pan już robić filmów o ludziach, którzy zarabiają grosze miesięcznie i z tego powodu cierpią?

Ależ ja całe życie takie filmy robiłem! Mam nadzieję, że młodzi ludzie po szkołach filmowych w Łodzi albo w Katowicach będą je teraz kręcić, bo ja swoją powinność wobec rzeczywistości już wypełniłem. I przestała mnie ona interesować.

Niech pan jednak zwróci uwagę, że bohaterowie moich ostatnich filmów, kręconych za granicą, także zarabiają niewiele. Karol z *Białego* nawet mniej na początku. Jeśli więc ten element jest niezbędny dla opowiedzenia historii, umiejscawiam bohatera w takim świecie.

Filmowy Dekalog i cykl Trzy kolory ujawniają relatywizm świata wartości. Czy można to uznać za rezultat zawiedzionej wiary w socjalizm?

Gdybym w ten socjalizm kiedykolwiek wierzył - tak. Tymczasem nigdy w życiu ani ja, ani moi rodzice nie byliśmy związani z lewicą. Może dlatego, że stosunkowo wcześnie dostrzegliśmy, że wszędzie tam, gdzie udało się zaprowadzić socjalizm, sytuacja wyglądała groteskowo. Czyż nie jest ona groteskowa także teraz w Polsce, gdzie socjalizm niby się wreszcie zrealizował? Mamy przecież prezydenta o socjalistycznym pochodzeniu socjalnym i socjalistyczny rząd, który prezydent nazywa postkomuną.

A rozczarowanie ideami, których nie można zrealizować, ponieważ konieczna jest do tego dobra wola ludzi, obserwujemy chyba na całym świecie. Myślę, że na tym polega zasadniczy niepokój współczesności. Ciekawe, że żadne pokolenie i żadna formacja umysłowa nie potrafiły do tej pory uderzyć się w pierś i przyznać, że z jej winy nie udało się zrealizować pewnych ideałów. Dotyczy to także mojego pokolenia.

W Dekalogu i Trzech kolorach pokazuje Pan, że postępowanie człowieka wymyka się spod kontroli rozumu i dobrej woli, że zło jest wynikiem przypadku. Czy to oznacza przyznanie się do bezradności wobec świata?

I w kilku filmach *Dekalogu*, i na przykład w *Białym* przedstawiam również postawę odwrotną. Wynika ona z silnej woli zrealizowania czegoś, czego się pragnie. Mało tego, pokazuje, jak udaje się to osiągnąć. W drugim odcinku *Dekalogu* bohaterka grana przez Jandę

w istocie dopina swego. Nie tylko chroni swoje dziecko, ale również miłość swojego męża, która została wcześniej zakwestionowana. Nie jesteśmy więc zupełnie bezradni. Jeśli istnieje w nas prawdziwa determinacja i wola - wygrywamy.

Bohater Białego przegrywa. Zamknięcie na wiele lat ukochanej kobiety w więzieniu nie jest zwycięstwem.

Czy na pewno zostanie ona skazana na wieloletnie więzienie? Bohaterka jest młoda. Gdyby zastanowić się, o co została oskarżona i jak wiele jest w jej oskarżeniu kłamstw i nieporozumień, wtedy bardzo łatwo można sobie wyobrazić, że za jakiś czas z tego więzienia wyjdzie. Zwłaszcza że jest w *Białym* taki trop, kiedy Stuhr mówi do Zamachowskiego: „Adwokat powiedział, że widzi światelko w tunelu”. My, Polacy, wiemy, co to powiedzenie znaczy, niezależnie od tego, że w swoim czasie nie wierzyliśmy w nie, bo było przypisywane autorowi stanu wojennego.

Druga sprawa, o wiele ważniejsza od kwestii zamykania i wychodzenia z więzienia, to miłość. Lepiej jest siedzieć w więzieniu, kochać i być kochanym, niż być na wolności, mieć dużo pieniędzy i nie być kochanym - jeżeli już trawestować popularne powiedzonko: lepiej być zdrowym i bogatym niż biednym i chorym. Osobiście wolałbym siedzieć w więzieniu, albo żeby osoba, którą kocham, była w więzieniu, niż żebyśmy byli oboje na wolności całkowicie dla siebie obojętni.

To dość przewrotna definicja szczęścia: spełnienie przez niespełnienie.

Wszystko zależy od hierarchii wartości. Dla mnie ważniejsza jest miłość od zamknięcia na klucz.

I nie ma w tym ironii?

Nie.

Czy miłość porządkuje świat?

Nic nie porządkuje świata. Ale miłość jest jedyną linią, po której możemy się poruszać, pod warunkiem, że jest odwzajemniona. Mówię teraz ogólnie. Katolicy powiedzieliby, że to jest uczucie chrześcijańskie. Ja wolałbym określenie: humanistyczne. Mam na myśli miłość do rodziców, do przyjaciół, do dzieci, generalnie do ludzi. Miłość nie porządkuje świata, ale może uporządkować nasze życie, może nadać sens naszemu pojedynczemu życiu.

Wierzy Pan, że miłość się nie wyczerpuje, że jest pozbawiona egoizmu? Pan, sceptyk, deklaruje się jako idealista?

Oczywiście, że miłość się wyczerpuje, ale pojawia się inna, lub też może się pojawić. Ważne jest to, żeby nie wypalić w sobie możliwości kochania. Zauważył pan staruszków chodzących z psami? Tak jest w Warszawie i tak samo jest na przykład we Francji. Ci staruszkowie kochają swoje psy. Nie darzą ich uczuciem zastępczym. Tak się wyraża ich gotowość kochania.

Czy miłość niszczy?

Tę, o której rozmawiamy, niszczy śmierć staruszki lub staruszka. A w ogóle, jak sądzę, najgorszym wrogiem miłości jest przyzwyczajenie.

W jakim stopniu jesteśmy odpowiedzialni za nasze wybory, za nasze emocje? Pan w swoich filmach pokazuje, że w stopniu minimalnym.

Los czy przypadek determinuje częściowo nasze życie. Cała reszta zależy od naszej woli. Jesteśmy słabi. Jesteśmy kłębkim sprzeczności. Nigdy nie dowiemy się, kim jesteśmy. Nie wiemy, po co żyjemy i czym tak naprawdę jest śmierć. Droga czy szukanie odpowiedzi na te pytania jest ciekawa. Ale odpowiedzi nie uzyskamy nigdy.

Sprawia Pan wrażenie, jakby wierzył w logikę, spójny system wartości, ale jest to logika absurdu, paradoksu. Podobnie Pana filmy: ustanawiają, nawet w sensie estetycznym, pewien ład, choć mówią o nihilizmie.

To jest porządek, który wynika z prawideł dramaturgii, ale i z potrzeby gry z widzem. W istocie służy dialogowi z publicznością. Zawsze powtarzam: robię filmy po to, aby porozmawiać. Mam narzędzia w postaci kamery i aktorów. Zakładam, że widz ma ochotę taką rozmowę odbyć. Porozumiałem się w ten sposób z wieloma ludźmi. Nie robię filmów ani dla filozofów, ani dla intelektualistów, ani dla młodzieży, ani dla robotników. Robię je dla każdej z tych osób, jeżeli ma ona ochotę film obejrzeć.

Określa się Pan w tych rozmowach, lub daje do zrozumienia, że jest człowiekiem religijnym. Najlepiej jednak opisuje Pan postawę sceptyka. Co oznacza ta sprzeczność?

Protestuję przeciwko sformułowaniu „religijny”. W Polsce bardzo silnie kojarzy się to z przynależnością do konkretnej instytucji, która nazywa się Kościół katolicki. A ja nie chcę

być z tą instytucją utożsamiany. Oczywiście możemy teoretycznie założyć, że ktoś, kto przeczyta ten wywiad, tak nie pomyśli.

Zakładając, że tak się stanie, mogę panu powiedzieć na temat religijności jedno, że mam wrażenie, czy przekonanie nawet, że poza stolikiem, na którym stoi pana magnetofon i filiżanka z kawą, że poza tym wszystkim, coś jeszcze jest.

Czy to znaczy, że Bóg jest tożsamy ze światem, z rzeczywistością?

Nie wiem. Mam tylko przekonanie, że jest, że istnieje instytucja odwoławcza, do której nie można się odwołać.

Czy wiara jest wrodzona?

Niekoniecznie. Może być nabyta. Znam wiele osób, które w późnym wieku „nabyły” wiary, bo na przykład doznały objawienia. Oczywiście możemy wskazać i takie, które mają poczucie, że wierzą - w celach czysto komercyjnych.

Czy wiara to pewność?

Tak. Nawet na pewno. Może pan o tym przeczytać w książce Mai Komorowskiej.

Nie lubię książek pisanych przez aktorów. Wolę czytać inne. I w nich jest napisane, że wiara to niepewność, trwoga.

Jeśli ma pan na myśli książki filozoficzne, to z nich istotnie wynika, że wszystko jest niepewnością, nawet wiara. Ale jeżeli zatrzymamy się na poziomie praktyki, czy na poziomie życia codziennego, to okaże się, że jest inaczej.

Ja też nie czytam książek aktorów. W przypadku autobiografii Mai Komorowskiej zrobiłbym jednak wyjątek. Przyznam się panu, że w ogóle wyjątkowo mnie drażni ta fala ekshibicjonizmu, jaka pojawia się teraz w polskim ruchu edytorskim. Łatwo mi o tym mówić, bo sam opublikowałem taką książkę. Szczęśliwie udało mi się to zrobić w obcym języku i nie zgodzę się na przetłumaczenie tej książki na polski [Kieślowski zmienił potem zdanie i książkę pod tytułem *O sobie* opublikowało wydawnictwo Znak]. Proszę tego tylko nie interpretować, że robię krok w przód, aby potem się z niego wycofać. W tej książce nie ma o mnie „całej prawdy”, ale nie ma też nieprawdy. Po prostu denerwuje mnie, że ulokowałem się w tym nurcie.

Wróćmy jeszcze do tego, co powiedział Pan o Bogu. Czy człowiek bez wiary rozplywa się w nicość?

Człowiek bez wiary szuka wiar zastępczych. Albo zastępczych instytucji odwoławczych, które bardzo często rozpadają się na naszych oczach. Nie używałbym w tym przypadku słowa nicość. One pękają i człowiek staje wtedy bezradny wobec własnego życia.

Jedną z takich wiar miałyby być zjednoczona Europa?

Możliwe, ale to mnie nie obchodzi. Gdyby mnie to obchodziło, znowu musiałbym się w coś zaangażować. W wiarę polityczną tym razem. A ponieważ tyle razy zawodziłem się tego rodzaju ideami i nadziejami - już nie chcę. Może pan to nazwać ucieczką.

Opowiada Pan w swoich filmach o rozmaitych alternatywach życia. Mając szansę ponownego wyboru drogi, pokierowałby Pan swoim życiem tak samo?

Mając tę świadomość co teraz, jest jasne, że pokierowałbym nim inaczej. Ale to jest niemożliwe. Natomiast opowiadam o tym w filmach, bo jest to niebywale frapujący temat. Każdy z nas wybrał z nieskończonej liczby możliwości jeden wariant życia. Świadomie lub nie. Tęsknota do powrotu do stanu nieskrępowanej możliwości wyboru jest olbrzymia. Interesujące jest to właśnie, że tego nie można uczynić.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Życiu Warszawy”

Krzysztof Kieślowski (ur. 27 czerwca 1941 r.) - jeden z najwybitniejszych twórców kina. Ukończył Liceum Techniki Teatralnej. Dopiero za trzecim razem dostał się do łódzkiej filmówki. Jego filmy wielokrotnie były zatrzymywane przez cenzurę. Po doświadczeniach z dokumentem debiutował w fabule pełnometrażowym, na wpół autobiograficznym *Personelem*. Zrealizował między innymi *Amatora* (wygrana na festiwalu w Moskwie), *Przypadek*, *Krótki film o zabijaniu* (Nagroda Jury w Cannes), *Podwójne życie Weroniki*, serial *Dekalog* oraz tryptyk *Trzy kolory*. Zmarł 13 marca 1996 roku.

KEN LOACH



Jest najbardziej upolitycznionym, radykalnie lewicowym reżyserem brytyjskim. Wielokrotnie oskarżano go o uprawianie propagandy, co nie znajduje na szczęście pokrycia w rzeczywistości. Loach jest humanistą, walczącym o ludzką godność, sprawiedliwość i solidarność. Łączy współczujące spojrzenie z surową, wnikliwą obserwacją nierówności klasowych. Jest wyczulony na problemy społeczne oraz krzywdę człowieka. Urodził się w 1936 roku w robotniczej rodzinie w Nuneaton koło Coventry. Jego ojciec był elektrykiem. Po dwóch latach służby wojskowej dostał się na studia prawnicze w Oksfordzie, ale po ich ukończeniu marzył o zostaniu artystą. Próbował sił w aktorstwie, pracował jako asystent reżysera w teatrze, szansę na samodzielny debiut wykorzystał w BBC, z którą związał się w 1963 roku.

Już w pierwszych telewizyjnych filmach widać, że dusi się w sztucznych dekoracjach. Kręcił w naturalnych plenerach, na ulicy, nie podkładał muzyki, rezygnował z prowadzącego narrację głosu lektora. Ciągnęło go w kierunku neorealizmu i francuskiej Nowej Fali. Gdy brytyjskie media zachłystywały się hedonistyczną, swingującą atmosferą lat sześćdziesiątych, on uporczywie sięgał po tematy skrzętnie zamiatane pod dywan, takie jak aborcja, bezdomność, choroby psychiczne. Estetykę docu dramy zastąpił z powodzeniem poetyckim naturalizmem w przełomowym w jego karierze poruszającym dramacie społecznym *Kes*, który zwrócił na niego uwagę szerszej publiczności. Historia przyjaźni osamotnionego,

wyalienowanego chłopca pochodzącego z górniczej rodziny i niepotrafiącego się odnaleźć w smutnym robotniczym pejzażu Barnsley zdobyła Kryształowy Globus w Karlowych Warach.

Zapaść brytyjskiego przemysłu filmowego w latach siedemdziesiątych zamknęła mu drogę na duże ekrany. Wrócił do telewizji, gdzie poświęcił się realizacji skrajnie interwencyjnych fabuł, do których scenariusze pisał między innymi Jim Allen, nieukrywający swoich trockistowskich przekonań. *The Big Flame* na przykład podejmował temat strajkujących stoczniovców w Liverpoolu. *Days of Hope* opisywał dojrzewanie polityczne rodziny robotniczej w czasie pierwszej wojny światowej, kulminacją był jej udział w strajku generalnym w 1926 roku.

W latach osiemdziesiątych, kiedy na brytyjskiej scenie politycznej doszło do przesunięcia wahadła w prawą stronę, Loach popadł w konflikt z cenzurą. Czteroodcinkowego serialu o związkach zawodowych *Questions of Leadership* nigdy nie wyemitowano. Premiera dokumentu o strajku górników *The South Bank Show* została wstrzymana, dopiero po wielu miesiącach zdecydował się go pokazać Channel 4 (oczywiście w nocy). Przełom nastąpił dekadę później, na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy Loach nakręcił polityczny thriller *Tajna placówka*, ukazujący okrucieństwo brytyjskiej armii w Irlandii. Chodziło o nielegalną działalność brytyjskich służb specjalnych zaangażowanych w zwalczanie IRA, której ofiarą padł amerykański działacz społeczny zbierający dowody na łamanie praw człowieka w Anglii. Powrócił w nim do zrównoważonego, polemicznego stylu z wczesnego etapu swojej artystycznej działalności. Jeszcze kilkakrotnie udawało mu się z Allenem pisać ciekawe teksty (między innymi *Wiatr w oczy*, *Ziemia i wolność*), generalnie jednak rozglądał się już wtedy za nowym pokoleniem lewicowych scenarzystów, którzy pozwoliliby mu zmienić optykę i rozwinąć skrzydła. Spotkanie ze Szkotem Paulem Lavertyem (prawnikiem urodzonym w Kalkucie) przyniosło ożywienie i zapoczątkowało renesans jego twórczości.

Laverty, który studiował we Włoszech i Stanach Zjednoczonych, wniósł nową wrażliwość, większe wyczucie tragizmu, co przyniosło obu panom największy triumf, Złotą Palmę w Cannes za *Wiatr buszujący w jęczmieniu* - wstrząsający dramat o bratobójstwie w trakcie wojny domowej w Irlandii w latach 1920-1922. Loach doskonale wiedział, że opisane w filmie spory w oczywisty sposób odnoszą się również do współczesności. Podzielona Irlandia przypomina w jego filmie pogrążony w wojnie domowej Irak. Rzadko się zdarza, aby tak szeroko zakrojona panorama historyczna trafiała jednocześnie w samo jądro aktualnych dyskusji o terroryzmie, demokracji i roli lewicy w budowaniu porządku społecznego. Paradoksalnie Laverty pomógł też Loachowi zyskać większy dystans, a nawet humor

dochodzący coraz częściej w jego filmach do głosu. Widać to wyraźnie zwłaszcza w ostatnich produkcjach, na przykład w poświęconej piłce nożnej komedii rodzinnej *Szukając Erica*, chyba najpogodniejszym, najbardziej pozytywnie naładowanym filmie w karierze Loacha o pokonywaniu kompleksów, pozbywaniu się traum i braniu losu w swoje ręce, dzięki świeżo odzyskanemu zaufaniu i wierze w ludzi. Futbol pełni tu rolę nie tyle sportowej atrakcji, ile gabinetu psychoterapeutycznego, w którym sfrustrowany, zalękniony, stale popełniający życiowe błędy listonosz odnajduje wiernych przyjaciół, rodzinne wsparcie, poczucie grupowej solidarności. Co najważniejsze, otrzymuje też dar w postaci duchowej pomocy od swego piłkarskiego idola: legendarnego napastnika Manchesteru United, mistrza nieugiętego charakteru i dryblingu, Erica Cantony'ego. To on uświadamia mu, że porażki dojrzałego człowieka niewiele się różnią od braku skuteczności na boisku, i że jest sposób, aby temu zaradzić. Trzeba wziąć się w garść. I trenować. Oczywiście nie strzały na bramkę, tylko siłę woli z błogosławieństwem kumpli, czyli stojących za nim murem kibiców Czerwonych Diabłów. Równie obiecujące efekty przyniosła niedawna produkcja *Whisky dla aniołów*, poświęcona grupie nieudaczników na zakręcie, która znajduje sposób na odbicie się od dna, kradnąc z wystawy galon drogiego trunku. Na powrót filmy Loacha zyskały wielowymiarową głębię. Pesymizm i pozbawiony stylizacji realizm ustąpił miejsca ciepłemu, chwytającemu za serce melodramatowi.

Loacha wiążą też szczególne więzi z Polską. Przymierzał się do nakręcenia filmu o Solidarności. Niedawno w reakcji na potężną falę emigracji zarobkowej naszych rodaków zalewającą Wyspy zrealizował bezkompromisowy dramat *Polak potrzebny od zaraz* (w oryginale *It's a Free World...*) o wykorzystywaniu naiwności wschodnich Europejczyków, szukających w Anglii mitycznego raj. Rozmawiając z nim nie raz (dzięki uprzejmości Charlesa McDonalda, zajmującego się międzynarodową promocją filmów Loacha), miałem wrażenie, że świetnie się orientuje w naszych problemach, a jego ciekawość świata odejmuje mu lat.

Rewolucjonista

Zmienić świat

Janusz Wróblewski: *Od czterdziestu lat konsekwentnie uprawia Pan kino polityczne. Publiczność coraz mniej interesuje się takimi filmami. Nie denerwuje to Pana?*

Ken Loach: Niektóre moje filmy: *Chleb i róże*, *Biedroneczko, biedroneczko*, *Pieśń Carli* w ogóle nie były rozpowszechniane w brytyjskich kinach. Pokazała je natomiast

telewizja. Czy to znaczy, że czas kina społecznego minął? Nie sędzę. Wiele filmów hollywoodzkich również nie trafia do kin. Ambitne europejskie produkcje także rzadko goszczą na ekranach.

Zna Pan kogoś, kto robiłby dziś tak zaangażowane kino jak Pan?

Na przykład Costa Gavras.

Mike Leigh, Stephen Frears, Roland Joffé, z którymi debiutował Pan pod koniec lat sześćdziesiątych w BBC, szybko przestali zajmować się filmową publicystyką. Pan - nie. Nie miał Pan pokusy robienia komercji?

Nie. Po *Kes* powiedziano mi, że nie mam czego szukać w Ameryce. Posługiwałem się rzekomo innym językiem niż hollywoodzcy artyści. Kino brytyjskie przeżywało wtedy zapaść. Jedynym sposobem robienia takich filmów, jakie chciałem, była praca w telewizji. Tam znalazłem moją widownię. Przez całą dekadę lat siedemdziesiątych kręciłem dokumenty. O strajkach hutników szkła, o wielkim kryzysie, o ruchu związkowym i tym podobne. Wtedy też ukształtowały się moje poglądy polityczne.

Ktoś powiedział, że celem Pańskiej twórczości było i jest ukazywanie lewicy jej własnych idei i doświadczeń.

To celne sformułowania. Zawsze uważałem, że upominanie się o sprawiedliwość społeczną nie jest naiwnością. Dopóki ludzie cierpią, jest potrzeba mówienia o tym. Nie uprawiam propagandy. Wiele lat temu jako jeden z pierwszych poruszyłem temat wojny domowej w Irlandii Północnej. Spadły na mnie gromy. Były naciski, by wycofać *Tajną placówkę* z konkursu w Cannes. Udawanie, że konfliktu nie ma - to była typowa reakcja mediów. Wcześniejszy *Fatherland* - o zachodnich wyobrażeniach Wschodu i o wschodnich wyobrażeniach Zachodu w dobie zimnej wojny - uznano za film antybrytyjski. A mnie za wroga publicznego. Dlatego że odważyłem się powiedzieć coś niepopularnego przeciwko obowiązującym schematom.

Ziemia i wolność - dramat ukazujący czasy wojny domowej w Hiszpanii - również wywołał kontrowersję. Zarzucono Panu, że wiedząc wszystko o stalinizmie i o późniejszych zbrodniach dokonywanych w imię realnego socjalizmu, gloryfikuje Pan skompromitowane idee komunizmu.

Przeciwnie, ten film mówi o wielkim rozczarowaniu polityką i rewolucyjną ideologią.

W 1936 roku ludzie gotowi byli ginąć za ideały. Padli jednak ofiarą manipulacji. Zostali zmuszeni do bratobójczej walki. Za konflikt w łonie lewicowych ugrupowań: komunistów, rewolucyjnej partii marksistowskiej POUM oraz anarchistów odpowiedzialność ponosi Stalin. Początkowo ugrupowania te walczyły pod jednym sztandarem. Miały wspólnego wroga: faszystów. Bojąc się utraty władzy w ZSRR, Stalin nie życzył sobie dalszego rozwoju hiszpańskiej rewolucji. Doprowadził więc do rzezi przywódców POUM. Wojna domowa w Hiszpanii była dla niego poligonem doświadczalnym. Później rozprawił się z Trockim i ze starymi bolszewikami w równie okrutny sposób. W filmie o ideologii mówi się mało. Stanowi ona tylko tło. Dramat w *Ziemi i wolności* rozgrywa się na płaszczyźnie emocjonalnej. Jak pan myśli, dlaczego do zranionej Hiszpanii przyjeżdżali wolontariusze, opowiadając się - jak Aragon - po stronie republikanów?

Bo byli idealistami.

Właśnie. Im chodziło o obronę elementarnych wartości, marzeń o wolnym i sprawiedliwym świecie. Tylko i aż o to. Taki czysty odruch serca nieskażony żadną spekulacją, żadną grą. Gdybym żył w tamtych czasach i miał tyle odwagi co oni, pewnie też wylądowałbym w międzynarodowej brygadzie POUM.

Zastanawia mnie Pański radykalizm...

Mam poglądy lewicowe i nigdy tego nie ukrywałem. Bronię wartości, które wydają mi się słuszne. Nawet teraz, kiedy ogłoszono „koniec historii” i upadek wszelkich ideologii. Pana zdaniem współczesny świat jest dobrze urządzone? W czasie wojny obiecywano, że ludzie dożyją dnia, kiedy przestaną czuć się niewolnikami. I co? Realizując *Chleb i róże*, obserwowałem meksykańskich emigrantów w Los Angeles. Stanowią dla Amerykanów tanią siłę roboczą. Są najmowani do najprymitywniejszych prac. Ich rodziny są pozbawione opieki społecznej. Dzieci nie są przyjmowane do szkół. W każdej chwili mogą znaleźć się na bruku.

Robi Pan filmy, by uświadomić widzom, że świat jest zły, a wizja powszechnej ziemskiej szczęśliwości to bajka?

Nie, nie, to nie tak. W kategoriach symbolicznych moje filmy opowiadają o ludzkiej biedzie i bezradności. O tym, jak trudno przebić się i pokierować własnym życiem. Zwłaszcza tym, którzy są na dnie. Dlaczego po wyjściu z więzienia bohater *Riff-Raff* nie może wrócić do społeczeństwa? Dlaczego opieka społeczna zabiera kolejno sześcioro dzieci kochającej matce (*Biedroneczko, biedroneczko*)? Dlaczego meksykańscy emigranci w Stanach boją się zakładać

związki zawodowe (*Chleb i róże*)? Trzeba na to spojrzeć szerzej. Po 1989 roku owszem, świat się zmienił, ale mechanizmy polityczne skazujące ludzi na utratę miejsc pracy, na utratę godności nie znikły. Politycy stale narzekają na cynicznych wyborców, którzy nie wierzą już w nic, co się im obiecuje. Taki stan rzeczy służy tylko utrzymaniu status quo. Ponieważ wszyscy są przekonani, że nic się nie da poprawić, oddają władzę tym, którzy ją do tej pory sprawowali.

A świat trzeba zmieniać?

Tak. Są na to sposoby.

Robi Pan zaangażowane filmy, bo chce Pan zmienić mentalność ludzi?

Nie. Co, jeszcze raz powtórzę, nie znaczy, że nie należy mówić o ludzkiej krzywdzie. W skali makro zasadniczy problem współczesnego świata polega na braku demokratycznej kontroli nad procesami przepływu kapitału oraz strategicznych surowców. Rozwój przemysłu, nowych technologii powiększa tylko rozmiary ubóstwa i bezrobocia. Nad bogaceniem się elit i biednieniem mas nikt nie panuje. Wielkie ponadnarodowe korporacje, od których zależy teraz wszystko, nie muszą już rygorystycznie przestrzegać prawa ani rynkowych reguł. Mogą je ignorować, bo czują się bezkarne.

Pańskie filmy mają to demaskować?

Nie, nigdy nie robiłem filmów z tezą. Mechanizmy polityczne nie są fotogeniczne. Za to ludzie - tak. Zwłaszcza przegrani; skazani na wegetację, którzy płacą najwyższą cenę za postęp i dobrobyt innych.

Artyście wolno przedkładać prawdę emocjonalną nad historyczną?

Oczywiście, że nie. Moje filmy nie kłamią. Przedstawione w nich fakty są prawdziwe. Niezależnie od tego, czy akcja toczy się w rządzonej przez skrajną prawicę Nikaragui, jak w *Pieśni Carli*, czy w demokratycznej Ameryce, jak w *Chlebie i różach*. Rzecz w tym, by polityka nie przesłaniała problemów ludzi. Prawdziwych, opuszczonych, samotnych, którzy czują się wykluczeni z systemu społecznego.

Do czasu Polak potrzebny od zaraz nigdy nie zrobił Pan filmu dziejącego się w Europie Wschodniej. Dlaczego?

Może nie wystarczyło mi odwagi? Śledzę pilnie ewolucję państw byłego bloku

wschodniego. Powiem tylko, że nie podoba mi się kierunek tych zmian. Zamiast budować od podstaw nowy ustrój w oparciu o swoje narody, wasi przywódcy otworzyli się na Zachód. Wystawili najcenniejsze aktywa na łup kapitału zachodniego.

Wolałby Pan, żebyśmy zaczęli tworzyć nową utopię - społeczeństwo alternatywne w stosunku do zachodniego?

Tak, wolałbym. Pieniądz nie przychodzi bezinteresownie po to, by zrobić komuś dobrze. Obcy kapitał pojawia się, by ciągnąć zyski. Wy jesteście tani. Dopóki można, będą was wykorzystywać jak Amerykanie Meksykanów w *Chlebie i różach*. A potem - zostawią was na pastwę losu. Symbolem tego, co może czekać Europę Wschodnią, jest katastrofa elektrowni jądrowej w Czernobylu.

Przemawia przez Pana skrajny pesymizm. O radykalnych zmianach w Wielkiej Brytanii wprowadzonych przez Margaret Thatcher też nie miał Pan najlepszego zdania. Trzeba być jednak ślepym, by nie dostrzec pozytywnych stron thatcheryzmu.

Nie ma pan racji. Warunki życia w Anglii są nadal bardzo ciężkie. Takie komedie jak *Orkiestra* czy *Goło i wesolo*, ukazujące rzekomą zaradność górników po likwidacji kopalń, są wymysłem scenarzystów. W *Jestem Joe* pokazałem, jak wygląda naprawdę to świętowanie sukcesu pani Thatcher. Gra w piłkę, która tak pasjonuje bezrobotnych bohaterów filmu, to nic innego jak ucieczka od twardej rzeczywistości. Jedyne, co potrafią oni robić dobrze, to przejmować się nieuchronną przegraną.

Nie ma nadziei?

Mówię o utracie złudzeń, nie nadziei. Optymistyczne jest to, że ludzie zawsze głęboko w sercu zachowują wiarę, że zdołają się odegrać. Niezależnie od tego, jak bardzo upokorzy ich los, jak boleśnie dotkną ich inni. Będą dążyli, by się podnieść.

Cały czas mówimy o polityce. Jaką funkcję ma dziś do spełnienia kino?

Kino nie może być narzędziem politycznym. Sztuka może poruszać, ale nie jest w stanie niczego narzucić. Zwłaszcza poglądów; tego, co i jak się myśli. Widzowie konfrontują swoje doświadczenie z doświadczeniami innych. Utożsamiając się z postaciami, solidaryzują się z nimi albo nie. To wzbogaca wyobraźnię. Nic więcej.

Kino rozrywkowe stawia sobie identyczne cele.

Ale emocje, które to kino generuje, są nieprawdziwe. W Hollywood wzruszenie osiąga się mechanicznie, na przykład dzięki muzyce obliczonej na konkretną reakcję. Normą jest ugrzecznione aktorstwo. Wszystkie zasadnicze problemy, z którymi borykamy się na co dzień, tam nie istnieją. Znam oczywiście kilku amerykańskich reżyserów, którzy mają styl nieprzesiąknięty patosem i wazeliną. Jednak większość hollywoodzkiej produkcji jest właśnie taka.

Jaki wpływ na estetykę Pańskich filmów miało doświadczenie wyniesione z dokumentu?

Minimalny. Jest raczej odwrotnie - doświadczenia wyniesione z fabuły zmieniły charakter mojej pracy w dokumencie. Pod koniec lat sześćdziesiątych w telewizji obowiązywał styl spontaniczny - ruchliwa kamera, niedoświetlone zdjęcia - Dogma, jak byśmy dzisiaj powiedzieli. Telewizyjne fabuły powstawały szybko, w dwa, trzy tygodnie. Nikt się nie przejmował, że coś nie wyszło. Operator Chris Menges wytłumaczył mi wtedy, że można inaczej. Robiąc *Kes*, dbaliśmy o formę. Kadry miały być proste, światło dopracowane, a montaż bez uduwnień. Oszczędny, ascetyczny styl sprzyjał improwizacji. Aktorzy swobodnie się wyrażali, w ich zachowaniu nie wyczuwało się pozycy. Te zasady przenieśliśmy do dokumentu.

Co jest ważniejsze: przesłanie czy styl?

Prawda.

Po serii pesymistycznych filmów, ostro krytykujących wady systemu kapitalistycznego, można by się spodziewać wszystkiego, tylko nie tego, że nakręci Pan radosny melodramat z klasycznym happy endem. Tymczasem Czuję pocałunek, kończący Pańską trylogię poświęconą mieszkańcom Glasgow, zdumiewa wyznaniem wiary w miłość, która łagodzi spory i pokonuje dzielące ludzi różnice.

Dwie poprzednie części cyklu: *Jestem Joe* oraz *Słodka szesnastka* opowiadały o ludziach z marginesu, o bezrobotnych, którym brakuje perspektyw. Można je nazwać tragediami, bo ich bohaterowie nie radzili sobie z życiem, mimo że usilnie próbowali narzucić mu jakiś kierunek. Ani Joe, pijak, od którego odeszła żona, obwiniający się o śmierć bliskiej mu osoby, ani szesnastoletni Liam, który stara się zarobić na mieszkanie dla matki osadzonej w więzieniu za handel narkotykami, nie potrafili wznieść się ponad swój los, choć bardzo tego pragnęli. Wychowanie, złe nawyki, fatalne warunki determinowały ich postępowanie i

prowadziły ku nieuchronnej klęsce. Natomiast nastoletnia katoliczka, nauczycielka muzyki o imieniu Roisin i Pakistańczyk Casim, syn właściciela dobrze prosperującego sklepu, który marzy o własnym klubie dyskotekowym z *Czulego pocałunku*, wywodzą się z innej klasy społecznej. Mają przyjaciół, pieniądze, pracę, są silni, wierzą w to, co robią, a ich nadzieje szybko się spełniają. Jest to więc inna historia, niemająca z tamtym światem wiele wspólnego.

Na czym polega dramat tych ludzi?

Wynika z różnic w mentalności i z barier kulturowych. Szkoci i Azjaci, choć posyłają dzieci do tych samych szkół, żyją w dwóch odrębnych światach, dodatkowo oddalonych od siebie po jedenastym wrześniu. Wyznają inne wartości, nie wolno im się ze sobą bliżej kontaktować, pakistańskie nastolatki wykluczane są ze wspólnych zabaw, a małżeństwa mieszane nie są tolerowane. O tożsamości emigrantów decyduje przekazywana z pokolenia na pokolenie tradycja, którą młodzi się nie przejmują, lecz tak naprawdę to ona zapewnia poczucie wspólnoty, niezbędne do normalnego funkcjonowania w wieloetnicznej rzeczywistości. Chociaż Roisin i Casim, bohaterowie filmu, kochają się, muzułmańska rodzina Casima robi wszystko, by nie dopuścić do legalizacji związku. Katolicki ksiądz, do którego trafia Roisin, by podzielić się z nim swoimi wątpliwościami, tłumaczy dziewczynie, że nie może ona żyć w grzechu z Casimem i powinna namówić go do zmiany religii, bo tylko w ten sposób zapewni sobie i jemu lepszą przyszłość.

Czy w wielokulturowej społeczności Glasgow rzeczywiście różnice etniczne aż tak konfliktują ludzi?

Część przybyszów łatwo się asymiluje, to naturalny proces, ale większość ma z tym trudności. Zresztą jakimi kategoriami należałoby mierzyć stopień zadomowienia: przyjęciem obywatelstwa? Przestrzegam przed uogólnieniami. Istnieją różne formy zakorzenienia, na przykład opanowanie języka, zmiana wyznania, przyjęcie nowych obyczajów, kultury, akceptacja środowiska. Nie ma uniwersalnej recepty, każdy przypadek trzeba badać indywidualnie. Palestyńska mniejszość w Wielkiej Brytanii nie podejmuje nawet prób dostosowania się do brytyjskich norm. Pakistańczycy, którzy stanowią jedną z najliczniejszych grup narodowościowych na wyspie, uważają się za pełnoprawnych obywateli naszego kraju. Bohaterowie filmu żyją w podzielonym świecie, ale postrzegają to raczej jako absurd, jako sztuczne ograniczenie wolności niż zarzewie groźnych konfliktów. Można powiedzieć, że prezentują odmienny punkt widzenia niż Oriana Fallaci w głośnym eseju *Wściekłość i duma*, która uznała, że przyjmując emigrantów, Europa straciła swoją tożsamość

narodową i że jest to samobójstwo, a nie krok w kierunku budowy lepszego świata, o jakim marzyła.

Jak Pańscy bohaterowie określają swoją tożsamość?

To jeden z głównych tematów filmu. „Jestem pakistańską muzułmanką, wychowaną w katolickiej szkole, mieszkającą od dwóch pokoleń w Glasgow” - tak charakteryzuje swoje pochodzenie jedna z bohaterek. Czy gwarantuje jej to poczucie bezpieczeństwa? Czy wie, do jakiego świata należy? Zwolennicy czystości rasowej mieliby wątpliwości. Ale to nieważne. W *Czującym pocałunku* staram się powiedzieć, że ważniejsza od uprzedzeń religijnych jest wiara w uczucia oraz w to, że człowiek decyduje się je bezinteresownie ofiarować drugiemu. Pytam, czy takie wartości, jak wierność, czułość, solidarność, bez względu na pochodzenie i wyznanie mogą stanowić podstawę do wspólnego życia, czy też nie.

Taki idealizm trąci naiwnością. Wystarczy pomyśleć, jak potoczą się losy pary bohaterów Czulego pocałunku, kiedy już zamieszkają ze sobą i będą mieli dzieci. Do jakiej szkoły je pošlą?

To temat na osobne opowiadanie. Nie ma żadnej gwarancji, że stworzą udany związek. Dając szczęśliwe zakończenie, opowiedziałem się tylko za nadzieją. Wierzę, że dokonali słusznego wyboru, ale konsekwencje ich kroku z pewnością nie będą bezbolesne.

Fabule kilku Pana filmów rozgrywają się w położonym na północy Anglii Glasgow. Dlaczego to miasto tak bardzo przyciąga Pana uwagę?

Równie dobrze akcja mogłaby się dziać gdzie indziej, w dowolnym miejscu w Europie. Wybraliśmy Glasgow, bo Paul Laverty pisarz i scenarzysta, z którym od lat współpracuję, jest związany z tym miastem, zna je doskonale. Ponadto, jak w soczewce, ogniskują się tu istotne problemy regionu: bezrobocie, narkomania, brak wizji rozwoju. W ciągu ostatnich kilkunastu lat w wyniku przekształceń lokalnego przemysłu stoczniewego pracę straciło sześć tysięcy robotników. Wyrzuceni nie są już zatrudniani gdzie indziej na etat, tylko na umowy czasowe, które nie gwarantują im żadnych świadczeń: ubezpieczeń zdrowotnych, prawa do zasiłku. Gdy umowa wygasa, pracodawców nie obchodzi, że nie mają za co żyć. Gdy chorują, nie przysługuje im urlop zdrowotny ani renta. To katastrofa. Socjologowie alarmują, że w Glasgow rośnie już drugie pokolenie, które nie wie, czym jest stałe zatrudnienie. W wielu domach nie kultywuje się nawyków chodzenia do pracy, bo bezrobocie zniszczyło poczucie obowiązku. Statystyki, do których zajrzeliśmy, realizując *Jestem*

Joe oraz *Słodką szesnastkę*, są przerażające. Każdego roku ze szkockich gimnazjów wyrzucanych jest czterdzieści tysięcy młodych ludzi. Siedemdziesiąt pięć procent młodzieży, która kończy szkoły, nie ma żadnych kwalifikacji, by podjąć pracę. Mniej niż procent dostaje się na studia. Około stu tysięcy dzieci doświadczyło przemocy w domu. Chociaż Anglia nie jest najbiedniejszym krajem w Europie, cztery miliony osób żyje poniżej granicy ubóstwa. Rządowa komisja, która opracowała raport na temat warunków życia socjalnego w Szkocji, stwierdziła, że jest to najbardziej kryminogenny obszar w Europie. O tym wszystkim media milczą, bo związki zawodowe utraciły swoją silną pozycję.

W telewizji też się o tym nie mówi?

Dam panu przykład. Niedawno strajkowali francuscy kierowcy ciężarówek. We wszystkich stacjach, łącznie z radiowymi pojawiły się reportaże informujące o tym, że tiry blokują autostrady, a ludzie spóźniają się przez to do pracy. Nie padło ani jedno słowo na temat przyczyn strajku: że kierowcy spędzają zbyt wiele godzin za kierownicą bez odpoczynku, że pracują w ciężkich warunkach. To fascynujące zjawisko, jak media manipulują opinią publiczną. Zamiast pobudzać do myślenia i rzetelnie informować, unikają stawiania kłopotliwych pytań. Pozory są oczywiście zachowane. Opozycja ma pełny dostęp do telewizji i innych środków masowego przekazu. Tylko niewiele z tego wynika.

Portretując dylematy najuboższej warstwy społeczeństwa pragnie Pan, by jednocześnie Pańskie filmy przyczyniły się do poprawy czyjegoś losu?

W latach sześćdziesiątych nakręciłem głośny interwencyjny dokument *Caty Come Home* o bezdomnych. Po telewizyjnej premierze, która wywołała małe trzęsienie ziemi, wezwał mnie na dywanik Anthony Greement, ówczesny minister pracy, i podziękował mi za to, że zrobiłem bardzo ważny film, który pomógł mu zrozumieć trudną sytuację ludzi z dołów. Ciągnął w tym stylu jeszcze długo, aż uświadomiłem sobie, że on nie zamierza nic zmieniać. To była lekcja pokory. W gorącym okresie poprzedzającym rewolucję 1968 roku mnie i grupie moich przyjaciół skupionych wokół BBC wydawało się, że uprawiając sztukę, można wpływać na rzeczywistość, że nasza praca czemuś służy, że obracamy się w kręgu polityki. Byliśmy demokratami, a zaraziliśmy się marksizmem. Wiadomo, że sztuka - jeśli ma się różnić czymś od propagandy - musi być bezinteresowna. Ale nasze lewicowe poglądy nie wykluczały takiego podejścia.

Ideowa deklaracja nie przeszkadza w powstawaniu prawdziwej sztuki?

W moim przypadku - nie. A jeśli chce pan generalizować i pyta, czy kino w ogóle kształtuje rzeczywistość, to moja odpowiedź brzmi: tak, tylko zmienia ją na gorsze. Niech się pan zastanowi, o czym opowiadają hollywoodzkie filmy? Większość z nich sprowadza się do opowieści o facecie, który rozwiązuje problemy, strzelając z rewolweru. To specyficzne rozwiązanie, nie uważa pan? Bardzo prawicowe, prawda? Dzięki Bogu, nie wszyscy przejmują ten wzór. Gdyby tak było, pewnie już dawno byśmy nie żyli.

Dramat psychologiczny Wiatr buszujący w jęczmieniu mówi o początkach wojny domowej w Irlandii. Dlaczego podjął Pan ten temat, dopiero gdy konflikt dawno wygasł, a IRA zdecydowała się złożyć broń?

To mój drugi film o wojnie domowej w Irlandii. Szesnaście lat temu nakręciłem *Tajną placówkę* o żołnierzach IRA i terroryzmie. Później zrozumiałem, że nie można opowiadać o aktualnych problemach kraju bez sięgania do historii, bez przypomnienia burzliwej przeszłości. Anglicy wciąż niewiele wiedzą o korzeniach konfliktu. Myślą, że jakieś dwa skłócone klany walczyły ze sobą, bo Irlandczycy uwielbiają się bić. Nikt nie pyta, czy to dobrze, że Irlandia została podzielona i dlaczego tak się stało.

Aby to wyjaśnić, cofa się Pan aż do 1920 roku. Dlaczego ten okres uznał Pan za kluczowy?

Bo właśnie wtedy walka z brytyjskimi kolonistami przekształciła się w wojnę domową. Irlandia była pierwszym krajem podbitym przez Anglików. Od XII wieku trwała tam obca dominacja, zamieniona przez Cromwella w ekonomiczny wyzysk. Anglicy narzucili swoją religię, instytucje, zwyczaje, język, ale przez cały ten czas narastał przeciwko nim opór. Apogeum walki o niepodległość nastąpiło w okresie pierwszej wojny światowej. Po wojnie brytyjskie imperium zaczęło się chwiać. Tacy ludzie jak Churchill, Lloyd George, lord Birkhead w zamian za obietnice wolności wymuszali gwarancje, żeby przemysł i gospodarka pozostały w ich rękach. Oficjalnie nazywało się to dzieleniem się władzą z tymi, którzy byli gotowi robić z nimi interesy. W istocie chodziło o kontynuowanie brutalnej eksploatacji kolonii i zachowanie wpływów.

Film ukazuje tragiczne skutki dekolonizacji. Na czym polega aktualność tego problemu?

Jeśli nie powie się prawdy o historii, nie zrozumie się współczesności. Irlandzka wojna domowa wybuchła po przyjęciu narzuconego przez Brytyjczyków traktatu pokojowego

w 1922 roku. Nie odbyło się referendum, żadnego punktu umowy nie wolno było zmienić. Więcej niż połowa społeczeństwa uznała ten dokument za zdradę i hańbę narodową. Pod pozorami politycznej samodzielności zawarty układ proponował całkowite uzależnienie Irlandii od gospodarki Zjednoczonego Królestwa. Reszta, obawiając się dalszego rozlewu krwi, zdecydowała się uznać ten kompromis. Antagonizm narastał, społeczeństwo się buntowało. Władzę przejęli kolaboranci. Niektórzy bojownicy nie złożyli broni i walczyli dalej, tyle że już nie z Anglikami, lecz przeciwko swoim braciom, którzy poparli wrogie imperium. Pan jako Polak powinien to rozumieć, bo wasza historia jest jeszcze bardziej skomplikowana i poplątana. Brytyjczycy występowali wtedy w roli rozjemców, manipulowali skłóconymi stronami. Ten sam proces można obserwować choćby i dziś w wielu krajach afrykańskich, Ameryki Łacińskiej i w Iraku.

Pokazując okrucieństwo brytyjskich żołnierzy, którzy torturują i rozstrzelują cywilów, myślał Pan o Amerykanach w Iraku?

Sceny bestialstwa ukazane w filmie są historycznie udokumentowane. Brytyjczycy nie mieli oporów w stosowaniu przemocy wobec schwytanych rebeliantów. Wrywanie paznokci to jedna z łagodniejszych form tortur, jakie stosowali. Równie częstym sposobem zemsty albo wymuszania uległości było ucinanie języka, wybijanie zębów. Lista potworności jest długa. Istnieją na nie dowody, choćby w postaci przekazywanych z pokolenia na pokolenie dokumentów, rodzinnych pamiątek, zachowanych grobów i muzeów. Kręcąc film w okolicach Cork na południu Irlandii, mogliśmy się przekonać, jak bolesna jest to rana i jak głęboko wryła się w pamięć. Pisana przez zwycięzców podręcznikowa wersja wydarzeń jest przedstawiana kłamliwie. Ale wspomnienia potrafią żyć dłużej niż oficjalne raporty i ludzie.

Mimo sporej liczby krwawych scen, Pana film nie epatuje przemocą. To chlubny wyjątek we współczesnym kinie.

Wiadomo, że w kinie wojennym muszą się znaleźć sceny mordów, strzelania, wybuchów. Wszyscy, którzy takie filmy robią, zaklinają się, że nienawidzą przemocy, ale kręcą je tak, by oglądanie ich sprawiało ludziom przyjemność. Antywojenne przesłanie wzmacnia się pełnymi napięciami, spektakularnymi scenami tortur, zabijania, śmierci. To czysta hipokryzja. Ja nie chcę, żeby moi widzowie odczuwali przyjemność w trakcie oglądania takich sytuacji. Jeśli na ekranie widać tylko zło - nie ma tam poezji - filmowanie nie ma sensu. Dlatego wystrzegam się pokazywania przemocy. Staram się, by te sceny publiczność przeżywała w wyobraźni.

Powiedział Pan, że wojna domowa w Irlandii przypomina interwencję w Iraku. Naprawdę sądzi Pan, że istnieje taka analogia?

Oczywiście. Dziś rolę supermocarstwa pełnią Stany Zjednoczone. To one okupują niektóre kraje, żeby wykorzystać ich ekonomiczny potencjał do swoich celów. W moim przekonaniu wojna w Iraku jest wojną nielegalną, łamiącą konwencję genewską i uzgodnienia ONZ. Pretekstem do jej wywołania były fałszywe dowody na rzekome posiadanie nuklearnej broni przez armię Saddama. W ciągu pierwszych osiemnastu miesięcy zabito ponad sto tysięcy cywilów. Zniszczono kraj, który pogrąża się teraz w wojnie domowej, bo jedna ze stron poparła narzuconą przez Amerykanów władzę. Sunnici walczą przeciwko szyitom, chociaż wcześniej tworzyli jeden naród. Jestem pewien, że gdyby wyciągnięto wnioski z tego, co się stało w Irlandii, nie mielibyśmy dzisiaj wojny na Bliskim Wschodzie, w Palestynie i wielu innych regionach świata.

Niektórzy walczący o niepodległość Irlandczycy opowiadają się w Pana filmie po stronie robotników i socjalizmu. To była również wojna klasowa?

Nie należy zapominać o okolicznościach historycznych. Wojna w Irlandii wybuchła tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej i w trakcie rewolucji bolszewickiej. To był czas wielkiego fermentu, ideologicznych sporów, walki o nowy porządek świata. Pytania i spory toczone w łonie organizacji walczących o niepodległość dotyczyły w dużej mierze tego, jak zorganizować sprawnie funkcjonujące i sprawiedliwe państwo. Zastanawiano się, jaki model społeczeństwa wybrać. Jedną z najbardziej wpływowych grup protestujących przeciwko przyjęciu traktatu pokojowego była frakcja socjalistów, nawiązująca do myśli marksistowskiego działacza Jamesa Connolly'ego, zamordowanego w 1916 roku przez Brytyjczyków. Jego zdaniem walka o niepodległość musiała się wiązać ze zniesieniem ucisku klasowego. Rewolucja, która zmieniała tylko ośrodki władzy, a nie budowała nowej, lepszej struktury społecznej, nie była prawdziwą rewolucją. Dlatego w filmie staraliśmy się podkreślić, o jakie wartości chodzi Irlandczykom, za czym się opowiadają, a nie przeciwko czemu walczą. Ludzie nie pamiętają, że zróżnicowanie poglądów wśród bojowników było olbrzymie. Walczyli o różne sprawy, wyznawali sprzeczne ideały, co stwarzało pole do politycznej manipulacji. Dziś wiele z tych idei nadal służy jako argument w niegasnącej debacie na temat istoty demokracji.

Po pierwszych projekcjach w Cannes można było usłyszeć, że jest to film wymierzony w brytyjski imperializm. Zgadza się Pan z taką opinią?

Nie, bo mnie nie interesowało nakręcenie filmu ideologicznego. Bardzo łatwo można było nakręcić dramat wojenny owiany romantyczną aurą, w którym Irlandczycy byliby przedstawieni jak niewinne, bezbronne ofiary porywające się na o wiele potężniejszego przeciwnika. W 1920 roku irlandzka organizacja wojskowa miała zaledwie trzy i pół tysiąca karabinów. W okolicach Cork walkę podjęło dwustu, trzystu ochotników. Przeciwko nim wysłano regiment liczący dziesięć tysięcy żołnierzy. Oprócz tego ścigała ich policja, tropiły specjalne oddziały żandarmerii. Pokusa, by ukazać ten beznadziejny zryw w formie łzawego, patriotycznego obrazka była duża. Uniknęliśmy jej, kładąc nacisk na osobistą tragedię ludzi, którzy zrywali łączące ich więzy krwi. Zabijali swoich najbliższych w imię wyższych racji. Mój film jest niewygodny dla obu stron: dla Anglików, bo ukazuje ich rolę w zniewoleniu, i dla Irlandczyków, bo przedstawia ich nie tylko jak bohaterów, ale także jako bratobójców.

Nie bał się Pan jednak, że film zostanie odebrany jako pochwała terroryzmu spod znaku IRA?

Nie. Nie można kłaść na jednej szali okrucieństwa oprawców i przemocy stosowanej przez ofiary. Jeśli zrobiłbym film o ruchu oporu w czasie drugiej wojny światowej, nikt by nie miał do mnie pretensji, że stawiam tych ludzi w pozytywnym świetle. Czy Polacy walczący za okupacji hitlerowskiej przeciwko Niemcom zasługiwali na potępienie? Czy można ich nazwać terrorystami? Słowo „terroryzm” nie ma neutralnego zabarwienia. Zawsze zależy od politycznego kontekstu. A to, że mój film był atakowany w Anglii, w ogóle mnie nie zdziwiło.

W jednej ze scen katolicki ksiądz nawołuje do zaprzestania walki i zaakceptowania układu pokojowego. Odpowiedzią wiernych jest zerwanie mszy i opuszczenie kościoła. Dlaczego katolicy poparli kolaborantów?

Religia katolicka została narzucona Irlandczykom w zamierzonych czasach. W XVII wieku stała się wyznaniem klasy średniej, która przejęła je od Anglików. Przed pierwszą wojną światową Kościół sympatyzował z Anglikami. Kiedy zawarto układ, księża potępiłi narodowców, socjalistów i wszystkich, którzy chcieli walczyć dalej. Irlandzka elita również opowiedziała się za zakończeniem walk. Żyło im się wygodnie, górne warstwy społeczeństwa nie chciały tracić ani narażać swego wysokiego statusu. Podziały religijne nakładały się więc na podziały społeczne i klasowe. W rezultacie walczyli głównie ci, którym zależało na radykalnej zmianie istniejącego porządku.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2001/38

Ken Loach (ur. 17 czerwca 1936 r.) - nazywany niekoronowanym królem filmu społecznego. Studiował prawo na uniwersytecie w Oksfordzie. Pracę reżysera rozpoczął w 1963 roku od asystentury w BBC. Debiutował pod koniec lat sześćdziesiątych głośnym filmem *Kes*. O Loachu mówi się, że to wyjątkowo świetny obserwator obyczaju, lecz chaotyczny jako stylistą i zbyt emocjonalny w tezach. Na festiwalu w Cannes otrzymał Nagrodę Jury za *Wiatr w oczy*, Nagrodę Jury za *Tajną placówkę* i Złotą Palmę za *Wiatr buszujący w jęczmieniu*.

NANNI MORETTI



Jedna z wyrazistszych postaci europejskiego kina autorskiego. Sam pisze sobie scenariusze, reżyseruje, gra w swoich filmach główne role. Oczywiście również samodzielnie je montuje i wielokrotnie zastępuje producenta oraz dystrybutora (ma w Rzymie własne kino Nuovo Sacher). Jego półdokumentalne filmy, w dużej mierze autobiograficzne, wyróżniają się niezwykle prostotą, bezpośredniością i szczerością. Opowiadają o codzienności i wątpleniu przefiltrowanymi osobowością i wrażliwością Nanniego Morettiego. Krytycy nazywają je pamiętnikami albo dziennikami reżysera, bo często składają się z luźnych impresji na temat jego stanu zdrowia, pracy, sytuacji politycznej w kraju (Moretti jest silnie związany z lewicą). W dużym uproszczeniu - mówią o problemach tożsamości pokolenia '68.

Nanni Moretti (rocznik 1953) wywodzi się z rodziny nauczycielskiej z północnych Włoch. Jego ojciec jest filologiem klasycznym, uczy greki, często również gościnnie grywa w filmach syna (wystąpił w sześciu). W młodości Moretti miał dwie pasje: kino i grę w piłkę wodną, które udało mu się twórczo połączyć. W 1976 roku sprzedał kolekcję znaczków pocztowych i za zdobyte w ten sposób pieniądze nakręcił swój pełnometrażowy debiut *Io sono un autarchio* (Jestem samowystarczalny) na taśmie super 8 mm. Rozpowszechniany po amatorsku głównie w klubach filmowych. Zrealizowany dwa lata później komediodramat *Ecce Bombo* o czterech ekscentrycznych przyjaciółach znajdujących się jeszcze z okresu licealnego przyniósł mu rozgłos w środowiskach akademickich i uchodzi dziś za pozycję

kultową. Autotematyczne *Złote sny*, choć dostrzeżone przez jury na festiwalu w Wenecji, stanowiły mniej udaną próbę zastanowienia się nad rolą artysty we współczesnym świecie metodami zaczerpniętymi z książek Freuda.

Swój pierwszy większy sukces komercyjny i pozycję czołowego moralisty we Włoszech Moretti zyskał dzięki dramatowi *Idźcie, ofiara spełniona* o młodym, bezradnym księdzu, który nie może znieść bezbożnej atmosfery panującej w Rzymie. Umocnił ją atakującym ospałość włoskiej lewicy groteskowym *Palombella rosa*, prostą w sumie historią o sportowcu cierpiącym na amnezję, próbującym przypomnieć sobie swoją polityczną przeszłość.

Lata dziewięćdziesiąte to już pasmo niezwykłych osiągnięć artystycznych Morettiego, które otwierają *Dziennik intymny* i *Kwiecień* - dwie części bardzo intymnej, a zarazem dowcipnej relacji, jak pisano, z podróży do miejsca, gdzie zamordowano Pasoliniego, tańca, myślenia, leczenia nowotworu, picia szklanki wody. Kulminację zaś przynosi nagrodzony Złotą Palmą w Cannes poruszający dramat psychologiczny *Pokój syna*, w którego centrum znajduje się tragiczna śmierć młodego człowieka, rozpacz jego bliskich i żałoba. Tym filmem Moretti powraca do klasycznej narracji, nie rezygnując z niezależności twórczej i rozwijania osiągnięć Nowego Kina Włoskiego, którego stał się liderem.

Moretti jest trudnym rozmówcą, bo nie ufa dziennikarzom i zanim coś od siebie powie, chce sprawdzić, z kim ma do czynienia. Pyta o profil polityczny pisma, do którego ma być wywiad, zaznacza, o co wolno pytać, a czego nie lubi. Pamiętam, że wychodziłem ze spotkania z nim spocony (jedno odbyło się w Warszawie po przeglądzie jego twórczości w Iluzjonie, drugie w Cannes), ale dumny, bo na koniec pierwszej z rozmów usłyszałem komplement: „Wie pan, wcale nie było tak źle”.

Moralista

We własnym imieniu

Janusz Wróblewski: *Bohaterowie niemal wszystkich Pańskich filmów wracają wspomnieniami do roku 1968. Większość z nich nie jest przygotowana do aktywnego uczestnictwa w życiu społecznym. Dlaczego?*

Nanni Moretti: To nie nostalgia każe im wracać do tamtego czasu. Rewolucja lat sześćdziesiątych była dla nich doświadczeniem pokoleniowym. Ale nie sądzę, aby zatrzymali swój rozwój na tym etapie. W *Dzienniku intymnym* żartuję sobie z tych, którzy ciągle wracają do przeszłości. Kiedy bohater wchodzi do kina na jakiś włoski film, widzi, jak na ekranie

ekslewacy samobiczują się zdaniami typu: „Mówiliśmy rzeczy straszne na naszych wiecach. Zobacz, jak zbrzydliśmy”. Odkrzykuje im z sali: „To wy krzyczeliście straszne i gwałtowne rzeczy i wy jesteście teraz szpetni. Ja krzyczałem rzeczy słuszne i teraz jestem wspaniałym czterdziestolatkiem”.

W zrealizowanych szesnaście lat temu Ecce bombo także kompromituje Pan ludzi żyjących legendą lat sześćdziesiątych.

W 1968 roku we Włoszech narodziła się nowa lewica, która powoli, w miarę upływu lat, zaczęła powtarzać błędy starej lewicy. Chodzi o biurokrację i sposób prowadzenia polityki. Programowy antydogmatyzm, obietnice wolności dawane przez nową lewicę inspirowały jednak młodych ludzi. Z tego fermentu wyłonił się na przykład najbardziej spektakularny i brzemienny w skutki ruch współczesności zwany feminizmem. Ale w *Ecce bombo* opowiadam o utracie złudzeń; o sytuacji wyczerpania, kiedy powoli gdzieś to wszystko zaczęło wyparowywać. Moi bohaterowie są niecierpliwi, bo nie wiedzą, jak mają żyć. Rozczarowali się do polityki, do wielkich, rozbudzonych w tamtej dekadzie, idei.

W tym i innych moich filmach żartuję sobie z rzeczywistości, do której sam jestem przywiązany emocjonalnie. Zawsze krytykowałem mój świat polityczny, czyli ekstremalną lewicę, społeczny, czyli średnią burżuazję, i moje pokolenie. Ale też nigdy nie uzurpowałem sobie prawa do reprezentowania całej grupy. W moich filmach nigdy nie wystąpiłem przeciwko ludziom, których uważałem za swoich wrogów.

Szczerść osiąga Pan przez ironię, a autentyzm przez unieważnienie sensownych pytań. To oryginalny sposób mówienia o sobie.

Sądzę, że kiedy sięga się do własnej biografii, autoironia jest obowiązkowa. Inaczej spowiedź może się zamienić w autocelebrację. A okazywanie zbyt dużej wyrozumiałości w stosunku do samego siebie daje na ekranie opłakane skutki. Sztuczna powaga zamienia się w śmieszność. Stajemy się żałośni.

Robiąc w młodości pierwsze krótkometrażówki na taśmie 8 mm, zachwyciłem się tym, że stojąc jako reżyser i aktor po obu stronach kamery, mogłem łatwiej z siebie żartować, przeplatając sceny komiczne z dramatycznymi. My jako widzowie przyzwyczailiśmy się do oglądania filmów tylko komediowych albo dramatycznych. To moje odkrycie, choć może mało oryginalne, pomogło mi wypracować późniejszą estetykę moich filmów.

Na początku lat osiemdziesiątych zrobił Pan Złote sny, autorefleksyjny film na temat sytuacji artysty w świecie współczesnym. Odniosł Pan wtedy spektakularną porażkę,

ponieważ mimo nagród na festiwalach, nikogo ten film nie zainteresował. Po dziesięciu latach w Dzienniku intymnym powrócił Pan do tego tematu. Ale już wprost, z Nannim Morettim w roli głównej. I osiągnął Pan wielki sukces. Z czego to wynika?

Być może *Dziennik intymny* ma lekkość, której pozostałe moje filmy nie mają. Robiąc go, starałem się odnaleźć ducha z tych pierwszych lat, kiedy kręciłem filmy amatorskie: nieodpowiedzialności, nieświadomości, kompletnej dowolności prowadzenia narracji. Nigdy nie robiłem filmów tradycyjnych. Ale w tym przestałem się przejmować konwencjami scenariusza i gatunku.

Co się zmieniło?

Moje wybory jako reżysera towarzyszą moim gustom i upodobaniom jako widza. Na początku lat siedemdziesiątych oglądałem filmy, nie zwracając uwagi na wyrafinowaną formę dzieła. Lubiłem statyczne ujęcia. Telewizyjny montaż. Ta surowość spojrzenia daje się zauważyć w moich pierwszych filmach, na przykład w *Ecce bombo*. Potem zacząłem oglądać filmy w sposób bardziej „normalny”, zdrowy. Dopuszczałem do siebie emocje. „Pozwalałem” sobie na wzruszenia. Doceniłem opowieść, jaką film zawierał. I jako reżyser natychmiast zacząłem przywiązywać większą wagę do scenariusza. Widać to w *Bianca* i *Idźcie, ofiara spełniona*.

W ostatnich latach XX wieku we Włoszech pojawiło się kino, które niewolniczo przestrzega ściśle określonych zasad scenariuszowych. Sporej grupie młodych reżyserów zaczęło nagle zależeć wyłącznie na sprawnym opowiadaniu historyjek, które zazwyczaj zostały już opisane, i to lepiej. Niecierpliwość związana z odbiorem tych filmów i tym razem przeniosła się na moją pracę reżysera. Zarówno w *Palombella Rossa*, jak i w *Dzienniku intymnym* szukałem mniej konwencjonalnych środków opowiadania.

Stąd pomysł przekształcenia fikcyjnego bohatera Pańskich filmów, Michele Apicelli, w prawdziwego Nanniego Morettiego?

Kiedyś realizowałem tylko filmy o Michele, który rzeczywiście był moim alter ego. Apicella to panięskie nazwisko mojej matki. W tworzeniu tej postaci dużą frajdę sprawiało mi jednak dodawanie rozmaitych cech, które niekoniecznie były tożsame z moimi. Nie mam na przykład manii kupowania eleganckich butów ani nie potrzebuję, tak jak on, objadać się cukierkami. Nie jestem agresywny i nietolerancyjny. Nie grywałem też w tenisa w swoim pokoju. Ale od pewnego czasu stałem się również producentem. Finansuję utwory innych

reżyserów, otworzyłem kino w Rzymie, zrealizowałem dokument o rozpadzie partii komunistycznej we Włoszech. Grałem również jako aktor w filmach moich kolegów. Pracując równolegle nad własnymi projektami, odczuwałem coraz większą ochotę mówienia w pierwszej osobie. I to jest najbardziej praktyczny powód tej przemiany.

Są też inne?

W *Palombella Rossa* główny bohater, grany przeze mnie Michele, cierpi na amnezję. Nie pamięta, kim jest i kim był. Zastanawiając się ponownie nad jego osobowością, doszedłem do wniosku, że warto coś zmienić. Albo stworzyć całkiem nową postać. Wtedy zrodził się pomysł zastąpienia Michele mną. Z drugiej strony, ponieważ w *Dzienniku intymnym* dwie z trzech nowel są wiernym zapisem moich perypetii życiowych, ukrywanie się za maską fikcyjnej postaci nie miało już sensu. Na przykład trzecia część to niemal dokumentalna relacja z dwunastu miesięcy mojego życia, kiedy to lekarze po długich i skomplikowanych badaniach stwierdzili, że mam raka płuc. Okazało się, że ich diagnoza była błędna.

Opowiadając o przebiegu leczenia, walce z nowotworem, wyznaczył Pan sobie granicę intymności, której w filmie nie należało przekroczyć?

Oczywiście, że się nad tym zastanawiałem. Tym bardziej że po pierwszych pokazach dla przyjaciół, zanim jeszcze *Dziennik intymny* wszedł na ekrany, ostrzegano mnie, że publiczność raczej takiego ekshibicjonizmu nie zniesie. Nie wiem, czy to jest moja wada, czy zaleta, ale w trakcie realizacji w ogóle się nie zastanawiam, czy moja praca kogoś zainteresuje. Czuję, że muszę tę historię opowiedzieć i koniec. Nie mam pojęcia, czego publiczność oczekuje. Jakich tematów się po mnie spodziewa. Robię to, co muszę, i ponoszę tego konsekwencje.

Dlaczego Pasolini, marksista i twórca wielu dziś już nieaktualnych teorii na temat społeczeństwa włoskiego, uznawany jest przez Pana za mistrza?

Nie zgadzam się. Pasolini zajmował się wieloma zjawiskami, między innymi teorią polityki, krytyką chrześcijaństwa, problemami nadużyć i nieograniczonego wykorzystywania władzy. Doskonale znał współczesność i widział w niej groźbę powtórzenia tragedii faszyzmu. Był wielkim niepokornym intelektualistą oraz profetą, który nigdy nie podporządkował się opinii publicznej. Wiele z jego krytycznych uwag dotyczących kierunku rozwoju zachodniej cywilizacji sprawdziło się. Zwłaszcza jeśli chodzi o destrukcyjny wpływ

telewizji na wyobraźnię odbiorców.

Pokój syna musiał Pan nakręcić, żeby odreagować traumę choroby?

Nie. Bardzo chciałem zagrać psychoanalityka. Ciekawią mnie osoby, którym się wydaje, że wiedzą wszystko o ludzkich słabościach. Znają dobre rozwiązania, potrafią pomagać, podpowiadają, jak należy postępować. A gdy nieszczęście dotyka ich samych, naukowa aparatura okazuje się nieprzydatna. Nie są w stanie jej zastosować. W *Pokoju syna* gram lekarza, który musi się skonfrontować ze śmiercią ukochanego dziecka. To film o rozpacz, żałobie i o tym, że nic nie jest w stanie złagodzić bólu po utracie bliskiego człowieka.

W Habemus papam - mamy papieża też Pan się wcielił w rolę psychoanalityka, który kwestionuje zasady religijnego przywództwa, obnaża iluzję wiary, podważa sens konklawe, krytykuje skostniałą strukturę Kościoła katolickiego...

Nie, nie, żadna z tych kwestii nie jest głównym tematem filmu. Mówię tylko, że w życiu człowieka przychodzi taki moment, że trzeba umieć powiedzieć nie. Jeśli zaczyna się pełnić bardzo wysoką funkcję społeczną, na przykład wielkiego autorytetu moralnego, a to brzemień wydaje się nie do udźwignięcia, warto zdobyć się na odwagę i się wycofać. To najuczciwsze rozwiązanie.

Papież, któremu Pański bohater udziela lekcji psychoanalizy, nie jest zwykłym autorytetem moralnym.

Oczywiście. Problem wydaje się jednak uniwersalny. Czułbym się źle, gdyby przykładowo szefowie wielkich korporacji, albo politycy na eksponowanych stanowiskach myśleli, że niedorastanie do roli lidera lub obawy, że nie sprostają oczekiwaniom, ich nie dotyczą.

Opowiedział Pan o problemach Kościoła katolickiego, żeby podzielić się niepokojami na temat kryzysu demokracji?

Jedno nie wyklucza drugiego. W filmie powraca obraz okna na placu Świętego Piotra, za którym nikt nie stoi, a gdzie zazwyczaj ukazuje się papież. Ta pustka wyraża kłopot nie tylko samego Watykanu. Kościół celebrowa i przechowuje rytuał monarchii królewskiej. Jest symbolem władzy. Także świeckiej. I nie tylko Kościół cierpi na deficyt autorytetów.

Nowo wybrany papież odmawia w Pańskim filmie posługi, a wierni ślepo wierzą w

moc Ducha Świętego, który czuwa nad konklawe. To mocne, żeby nie powiedzieć bluźniercze, zestawienie.

Ludzie potrzebują przewodnika, nie potrafią się bez niego obejść, ktoś musi wskazywać im drogę. Chcą mieć przywódcę doskonałego, gwarantującego sens życia. Tymczasem głowa Kościoła nie daje rady, rezygnuje. Kardynałowie w czasie konklawe modlą się „Boże, tylko nie ja”. Dla wiernych to szok. Kto wie, czy wypowiedziane w finale szczerze słowa ustępującego z urzędu papieża nie staną się początkiem jakiejś nowej wiary? Ale proszę się nie obawiać. Sequal, czyli *Habemus papam 2* nie powstanie.

Można powiedzieć, że Bóg jest w Pana filmach nieobecny. Papież nie modli się, nie błaga Stwórcy o pomoc. Nie obawia się Pan, że zostanie ustawiony w roli oskarżyciela wiary katolickiej i instytucji Kościoła?

Luis Buñuel miał takie powiedzenie: „Dzięki Bogu jestem ateistą”. Ja się z nim nie zgadzam. Chciałbym być człowiekiem wierzącym. Otrzymałem solidne wychowanie katolickie, moi rodzice chodzili do kościoła, niestety tak się stało, że straciłem wiarę. Nigdy też nie występowałem przeciwko osobom zaangażowanym religijnie. Nie muszę pokazywać klęczącego papieża ani pozdrawiających się znakiem krzyża kardynałów, by udowodniać, że traktuję ich jak ludzi głęboko wierzących.

Pomysł dobrowolnego odejścia papieża na emeryturę roztrząsano w mediach pod koniec pontyfikatu Jana Pawła II. Czy długa agonía Karola Wojtyły miała wpływ na decyzję o powstaniu tego filmu?

Nie, zupełnie nie. Nie wiem, skąd się wzięły podejrzenia, że nakręcę jego satyryczny portret. W filmie są aluzje do Jana Pawła II, choćby ceremonia pogrzebowa w prologu. W scenie konferencji prasowej też wspomina się o wieloletnim sprawowaniu urzędu przez uwielbianego przez większość papieża. Cień jego osobowości jest wyczuwalny. Ale na tym koniec. Innych związków nie ma.

Filmowy papież, Melville, w młodości chciał zostać aktorem, tak jak Wojtyła przed przyjęciem święceń.

Wszyscy odgrywamy jakieś role. Bierzymy też udział w religijnym spektaklu. Mnie interesował przypadek, jak na tej scenie zachowa się skromny kardynał, który nagle staje się niemal Bogiem na ziemi. Rola go przerasta. Musi reprezentować wszystkich: wierzących i

niewierzących, całą ludzkość. To niewyobrażalny, surrealistyczny moment, wywołujący panikę. Wiem, że wielu nowo wybieranych papieży na początku potwornie się bało. Proszę sobie przypomnieć historię Jana Pawła I. Nawet Joseph Ratzinger przyznał się, że w pierwszej chwili czuł się jak pod opadającym ostrzem gilotyny.

Dlaczego Pana, ateistę i człowieka lewicy, ciągnie do tematyki kościelnej?

We Włoszech trudno ignorować Kościół katolicki, nawet jak się jest niewierzącym. Czy się tego chce, czy nie, Watykan wywiera ogromny wpływ na życie polityczne kraju. Moim zdaniem zbyt duży, co było widoczne zwłaszcza w okresie rządów chadecji za Pierwszej Republiki. W epoce Berlusconiego ten wpływ nie zmalał, stał się za to mniej przejrzysty.

Jak Watykan zareagował na Pański film? Na katolickiej stronie internetowej www.pontifex.roma.it zarzucono Panu naruszenie jednego z artykułów traktatu laterańskiego. Pisano, że znieważył Pan godność papieża.

Nie obchodzą mnie takie opinie. Zabawne, za granicą pytają, dlaczego tak łagodnie obchodzę się z Kościołem, a krytycy katoliccy oskarżają o najcięższe zbrodnie. Dam panu drobny, lecz znaczący przykład, jak to działa. Na krótko przed premierą *Habemus papam* włoscy dziennikarze otrzymali list nawołujący do bojkotu. Watykanista Salvatore Izzo wypominał mi między innymi film sprzed dwudziestu pięciu lat *Idźcie, ofiara spełniona*, który jemu się nie spodobał. Był to dramat o głębokim rozczarowaniu wiejskiego księdza bezbożną atmosferą panującą w Rzymie. I na tej podstawie, nie obejrzawszy nawet *Habemus papam*, wysnuł wniosek, że i tym razem nie wystawię biskupom dobrego świadectwa.

Bardzo się nie pomylił, bo kardynałowie układający puzzle, palący papierosy albo uczący się grać w siatkówkę budzą śmiech.

Kościół powinien być mi wdzięczny, że w formie niewinnego żartu pokazuję dziecienny mecz kardynałów, a nie wywlekam na światło dzienne afery, które bulwersują opinię publiczną. Sport jest zresztą bardzo ważny. Oznacza przestrzeganie reguł fair play, które powinny również obowiązywać w życiu codziennym. Gdy rozpoczynałem zdjęcia, wybuchł skandal z ukrywaniem pedofilii przez watykańskich hierarchów. Wyobraża pan sobie, żebym poruszył ten temat? Albo celibatu, przekrętów finansowych czy kobiet w kościele?

Pomysł z psychoanalizy, który ma dodać odwagi papieżowi i uzdrowić go, nie

wydaje się wcale bezpieczniejszy. Kościół oficjalnie odmawia uznania psychoanalizy za naukę. Bo jak twierdzą hierarchowie, pojęcie duszy jest nie do pogodzenia z istnieniem podświadomości.

W poprzednich filmach drwiłem z lewicowego odchylenia mojego pokolenia, z relacji między rodzicami i dziećmi. W *Dzienniku intymnym* żartowałem z choroby nowotworowej, którą pokonałem dwadzieścia lat temu. A teraz śmieję się z bezradności psychoanalizy, w którą tak wielu moich rówieśników uwierzyło. Jest coś nieodparcie absurdalnego w sytuacji, którą opisuję. Papież, żeby wyzwolić się z presji i potwornego ciśnienia, ucieka z Bazyliki Świętego Piotra do rzymskiego teatru. Natomiast psychoanalityk cudotwórca, widzący w Biblii kliniczny zapis depresji Boga, staje się więźniem swoich metod i zakładnikiem Watykanu.

W teatrze życia wszyscy jesteśmy aktorami?

Podobało mi się to zestawienie. Melville'a zżera lęk przed odegraniem jednej jedynej roli, która go przerasta. A przed nim staje aktor śmiało recytujący wszystkie kwestie napisane w sztuce Czechowa. Kto jest bardziej szalony? Gdzie przebiegają granice nieodpowiedzialności, wygórowanej ambicji, braku kompetencji, tchórzostwa i brawury? Czym jest gra, którą prowadzimy z sobą i innymi?

Bycie dobrym aktorem pomaga spełniać się w życiu publicznym? Władza to udawanie?

Myślę, że istnieje jakaś symetria między reprezentowaniem władzy i występami w teatrze. Takich analogii można snuć więcej. Czy spowiedź nie przypomina wizyty u psychoterapeuty? Czy religia nie jest polityką? Każdy to widzi, tylko czemu te banalne porównania służą? Są uproszczeniami, których staram się wystrzegać.

Do jakiego stopnia, grając w Habemus papam psychoanalityka, który nie może spytać papieża o stosunek do seksu ani o relacje z matką, utożsamiał się Pan z tą postacią? Który z bohaterów jest Panu bliższy: lekarz czy papież?

Obaj są trochę do mnie podobni. Zwłaszcza jeśli chodzi o poczucie dyskomfortu, psychicznej niepewności, nieprzystosowania do środowiska, które żąda zbyt wiele, wytrącenia, braku własnego miejsca w rzeczywistości. Ja też niejednokrotnie miałem ochotę zaszyć się gdzieś, uciec od kłopotów. I przeżywałem frustrację z powodu niemocy działania.

Udzielając wywiadów, podkreśla Pan, że wszystko w filmie jest wizją. To Pana kardynałowie, Pana konklawe, Pana wątpliwości. Obyło się bez współpracy z ekspertami z Watykanu?

Tak, na żadnym etapie pracy nie konsultowaliśmy się z nimi. Nie kręciłem historii papieża ani Kościoła. Kaplica Sykstyńska, wnętrza pałacowe zostały odtworzone w Cinecittà. Korzystaliśmy z naturalnych obiektów, między innymi z dziewiętnastowiecznej willi Farnese, gdzie mieści się francuska ambasada. Liturgii, śpiewów sakralnych, zachowań gwardii szwajcarskiej, etykiety watykańskiej uczyłem się z telewizyjnych dokumentów. Powtórzę, kardynał Melville wyraża rozterki słabego, samotnego człowieka, który u schyłku życia czuje się nieprzystosowany do powierzonego mu zadania. O tym jest film.

Osiem lat temu założył Pan ruch Girotondi przeciwko rządowi Berlusconi. Potem nakręcił Pan Kajmana - satyrę polityczną ośmieszającą premiera Włoch, która przyczyniła się do jego wyborczej porażki z centrolewicą Romano Prodiego. Habemus papam także jest filmem zaangażowanym społecznie. Dlaczego wybitny twórca kina autorskiego miesza się do polityki?

Od kilkunastu lat Włochy nie są krajem normalnym, a już na pewno to, co się dzieje na szczytach władzy, nie spełnia demokratycznych standardów. Wyobraża pan sobie, żeby innym europejskim państwem kierował bajecznie bogaty magnat medialny, który w niewiadomy sposób dorobił się majątku? Berlusconi jest właścicielem potężnego klubu piłkarskiego, najważniejszych stacji telewizyjnych, tytułów prasowych, sieci kin oraz rozgłośni radiowych. Partia, która wygrała demokratyczne wybory, powinna rządzić. Ale osoba, która ma w swoim ręku tyle władzy, nie może, według mnie, sprawować funkcji premiera. Ten człowiek po wygraniu wyborów przepychał dogodnie sobie ustawy. Mimo że toczą się przeciwko niemu postępowania karne, jest oskarżany o korupcję, ludzie go kochają. Łatwo się z nim utożsamiają, bo tak jak on działają na granicy prawa. Berlusconi w przerażający sposób zmienił mentalność Włochów. Twórca nie powinien chyba w tej sytuacji milczeć.

Na szczęście nie musi się Pan obawiać cenzury.

Nie, ale wolność artystyczną zawdzięczam tylko sukcesom moich filmów. Gdybym był nieznanym, początkującym reżyserem, prawdopodobnie nikt nie sfinansowałby moich pomysłów, a już na pewno nie produkcji o Berlusconim czy o papieżu. Jest kryzys, na rynku

brakuje pieniędzy. Muszę wymyślać niewygodne tematy, które poruszają i pozwalają mi zarabiać. Dzięki temu nie muszę ulegać żadnym kompromisom.

Po premierach Kajmana i Habemus papam, który z tych filmów był bardziej atakowany we Włoszech?

Kajman. Prawica okrzyknęła film sztandarowym dziełem propagandy lewicowej. Minister kultury Rocco Buttiglione uznał go za akt agresji wobec premiera, a Sandro Bondi, polityk z Forza Italia, za dzieło o zabarwieniu faszystowskim. Niezależnie od tego, czy Watykanem będzie rządził konserwatywny, czy liberalny papież, nie podzieli on Włoch na dwa wrogie obozy, tak jak siedemnaście lat temu uczynił to Berlusconi. Jego wyborcy stoją za nim murem. Nie liczy się, że są od niego biedniejsi, że nie należą do tej samej klasy społecznej, że wiedzą o jego procesach. Są nim oczarowani, identyfikują się z każdą jego decyzją. Zanim Berlusconi doszedł do władzy, przeprowadzenie debaty z udziałem opozycji nikogo nie dziwiło. Chadechy rozmawiali z komunistami, bo czuli, że łączy ich wspólna sprawa, przyszłość kraju. Dzisiaj to niemożliwe. Dialog nie istnieje.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Życiu Warszawy”

Nanni Moretti (ur. 19 sierpnia 1953 r.) - scenarzysta, aktor (prawie zawsze gra główne role w swoich filmach), producent filmowy. Zdeklarowany lewicowiec, często mówi w swoich filmach o „karuzeli politycznej”, która paraliżuje normalne życie społeczne we Włoszech. Po *Dzienniku intymnym* nazywany europejskim Woodym Allenem. Kariera reżyserska Morettiego szła ramię w ramię z jego aktywnością polityczną. W filmach *Kwiecień* (1997) i *Kajman* (2006) oplakiwał dojście do władzy Silvia Berlusconiego. Poza ekranem stanął w 2002 roku na czele protestu przeciwko premierowi Włoch. Na ulice wyszło wówczas dwieście tysięcy ludzi. Na festiwalu w Cannes otrzymał nagrodę za reżyserię *Dziennika intymnego* i Złotą Palmę za tragedię rodzinną *Pokój syna*.

KRZYSZTOF ZANUSSI



Intelektualista kina. Twórca elitarny, osobny. Stał się wyrazicielem rozterek duchowych, światopoglądowych, historiozoficznych kilku pokoleń Polaków. W swoich filmach stawia pytania, jakich w naszym kinie, zajmującym się na ogół tragicznym, bezwyjściowym losem jednostek miażdżonych w trybach historii, nie próbowano nawet formułować. Interesuje go refleksja egzystencjalna w oderwaniu od romantycznego dziedzictwa i przeklętych problemów związanych z patriotyczną walką o niepodległość. Być czy mieć? Kariera i ambicja czy życie rodzinne? Wiara kontra logika. Świadomość w opozycji do intuicji. Gdzie szukać Boga? Na czym polega indywidualna odpowiedzialność? Rola przypadku? Człowieczeństwo? Czy na dobre życie można zapracować dobrymi uczynkami? Dlaczego między dążeniem do poznania a moralnością dochodzi do konfliktu? Czy kiedy zdradzamy, ulegamy pokusie, przestajemy sobie ufać? Jaka jest cena konformizmu? Jak oswoić śmierć?

Krzysztof Zanussi (rocznik 1939) stale krąży wokół tego typu uniwersalnych zagadnień, stawiając przed widzami niesłychanie wysoko poprzeczkę. Szuka sensu. Bada sumienie inteligencji. Dokonuje bilansu na różnych etapach rodzinnych, małżeńskich, zawodowych osiągnięć, zawsze domagając się emocjonalnego uczestnictwa w tej wędrówce. W *Strukturze kryształu* konfrontuje losy dwóch naukowców, reprezentantów skrajnie odmiennych postaw: idealizmu, medytacji i pragmatycznej, dynamicznej aktywności

życiowej. W *Illuminacji* szkicuje dramat uduchowionego absolwenta fizyki próbującego określić swoje miejsce w pomarcowej rzeczywistości. W *Barwach ochronnych* zastanawia się nad konsekwencjami buntu utopisty i marzyciela z makiawelicznym docentem, symbolizującym cuchnący, załgany świat układów panujących na wyższej uczelni (metafora gierkowskiej stabilizacji). W *Spirali* analizuje kwestię samobójstwa. W *Constans* kompromituje bezduszną, dogmatyczną postawę egoistycznego alpinisty, który broniąc swojej bezkompromisowości, nie osiąga niczego dobrego.

W filmach realizowanych w latach osiemdziesiątych XX wieku Zanussi inaczej rozkłada akcenty. Oddala się od problematyki moralnej, kierując się zdecydowanie w stronę religijności, katolicyzmu. Młodzieńcze, niepokojące poszukiwania ostoji, duchowych wartości, trwałych wektorów pozwalających uczciwie i w zgodzie ze sobą przejść przez życie zamieniają się w wyważone traktaty o nawróceniu, przyznające rację paradoksalnej harmonii wszechświata. W *Stanie posiadania* wrażliwy student geografii ratuje duszę cenzorki. W *Życie za życie* reżyser porównuje heroiczny czyn ojca Maksymiliana Kolbego z upadłym losem ocalonego więźnia Oświęcimia. W *Dotknięciu ręki* utalentowany student muzykologii kusi i namawia schorowanego starca do skomponowania genialnego utworu.

Wątki faustowskie, nawiązania do Tomasza Manna, świętego Augustyna, rozważania o naturze dobra i zła, dociekanie zagadkowych praw rządzących ludzkimi losami to znaki firmowe polskiego reżysera. Zanussi nie ukrywa, że jest zafascynowany twórczością Ingmara Bergmana. Przyjaźnił się z Andriejem Tarkowskim. Jako szef zespołu filmowego Tor wspierał i wypromował między innymi Krzysztofa Kieślowskiego. Ostatnio w jego filmach zaczęło się pojawiać więcej ironii, humoru. Niektóre z nich stanowią jakby aneksy do wcześniejszych produkcji (*Suplement*, *Rewizyta*), zajmują się badaniem rozmaitych wariantów biografii ulubionych bohaterów reżysera.

Autor *Życia jako śmiertelnej choroby przenoszonej drogą płciową* pochodzi z inteligentnej rodziny. Poza starszym bratem, który zmarł wkrótce po urodzeniu, nie miał innego rodzeństwa. Ojciec, inżynier budowlany włoskiego pochodzenia, był niespełnionym artystą, rysował, prowadził bujne życie towarzyskie. Kiedyś zwymyślał komunistycznych partaczy na budowie. W odwecie stalinowcy wsadzili go więzienia. Krzysztof Zanussi starał się dorównać ojcu, przejął jego pasję, też zaczął rysować. Jednak zdecydowanie wyżej cenił chłód, spokój, zrównowagę.

O tym, jak wyglądało jego życie po wojnie i w stalinizmie, Zanussi opowiedział w *Cwale*, filmie w znacznym stopniu autobiograficznym. Historia wyrzucenia go ze szkoły za ironiczny uśmiech w pochodzie pierwszomajowym jest prawdziwa. Za karę na krótko został

przeniesiony do szkoły rzemieślniczej, gdzie uczył się stolarki. Dzięki kontaktom dyplomatycznym udało się tę sprawę jakoś odkręcić i zdał maturę w wieku piętnastu lat.

Lubił jeździć konno, pływać. Ojciec widział dla niego świetlaną przyszłość w budowlance. Złocił się, gdy syn wybrał fizykę (wydział fizyki ciała stałego na Uniwersytecie Warszawskim), a już zupełnie nie popierał jego drogi filmowej.

Po ukończeniu UW w 1959 roku Zanussi zaliczył jeszcze kurs filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po trzech latach studiowania, gdy odszedł na emeryturę jego ulubiony wykładowca profesor Roman Ingarden, zrezygnował z zajęć i przeniósł się do Łodzi na reżyserię. Męczył się, bo filmówka za bardzo stawiała na gwiazdorowanie. Idolami byli wtedy Roman Polański, Jerzy Skolimowski. On stanowił ich przeciwieństwo. Powściągliwy, skupiony na sprawach duchowych, najchętniej nie wychodziłby z biblioteki. Fascynowali go twórcy francuskiej Nowej Fali. Wypróbowywał niekonwencjonalny, paradokumentalny sposób prowadzenia narracji, co spotykało się z niezrozumieniem i zarzutami, że wraca do metod amatorskich (pierwsze kroki filmowe stawiał właśnie w ruchu amatorskim). Musiał powtarzać rok.

Debiutował w 1966 roku *Śmiercią prowincjała*, filmem, którego akcja dzieje się w klasztorze. Wątek poszukiwań religijnych, pytań o granice poświęcenia, wiary, celu życia, wartości, którymi należy się kierować, powraca w większości późniejszych projektów.

Prywatnie Krzysztof Zanussi sprawia wrażenie wyniosłego, wszystkowiedzącego eksperta, który z wyrozumiałym uśmiechem na ustach pochyla się nad niewiedzą swoich rozmówców. Bawi go onieśmienie, lubi wtedy przyjmować rolę mentora. Kursując między posiadłością w podwarszawskich Laskach i domem na Żoliborzu prowadzi skrupulatny spis wszystkich swoich gości. Każdy, kogo przyjmuje po raz pierwszy, musi przynieść ze sobą zdjęcie i wpisać się obowiązkowo do księgi pamiątkowej. Rozmowa z nim jest przyjemnością, pod warunkiem, że przeczytało się przynajmniej kilka tomów Tatarkiewicza.

Katolik

Liberum arbitrium kontra teoria zasługi

Janusz Wróblewski: *Co dziś znaczy autorstwo w kinie?*

Krzysztof Zanussi: W polskiej kulturze pojęcie autorstwa jest przeżywane bardzo wzniosłe. Za autora uważa się artystę, który wyraża siebie, wyraża duszę narodu, jest jego sumieniem. Pamiętam czasy, kiedy spotykałem Stanisława Dygata. On był przekornym wyjątkiem w środowisku literatów. Ośmielał się mówić o pieniądzach. Przypominał, że

każdy, nawet najbardziej eteryczny pisarz ma swoje życie materialne i oprócz tego, że pracuje dla idei musi myśleć o swoim utrzymaniu.

To właśnie w naszych obyczajach widzę cień kultury bizantyjskiej, Wschód, które pozwalały tak wysoko cenić sprawy ducha, materię zaś kompletnie pomijały. Odbywało się to za cenę kłamstwa towarzyszącego tym zabiegom. Bo jeśli Szymon Słupnik mówi o czystym duchu, to ja mu wierzę. On ma do tego prawo, odciął się bowiem od wszelkich materialnych pokus, wybierając życie ascety. Ale każdy inny ze śmiertelnych ma świadomość, że duch jest w materii zakorzeniony i że musimy rozpoznawać świat realny. Komunizm świetnie wpisywał się w tę tradycję negacji rzeczywistości.

Dla artysty, wychowanego na dziewiętnastowiecznym modelu przewodnika narodu, przyznać się dziś do usługowej roli jest czym bardzo bolesnym. Jeśli przywołuję teraz świadomość podatnika, który płaci za moje filmy, to czynię tak, bo czuję się jego dłużnikiem. Dlatego jestem gotów wychodzić naprzeciw masowej publiczności, na tyle, rzecz jasna, na ile mam poczucie, że nie zdradzam samego siebie.

Jest Pan, przypuszczam, jednym z ostatnich ludzi, po których się tego kompromisu oczekuje.

Mam poczucie ogromnego ryzyka. Byłem bardzo dumnym reżyserem. Mało tego, ja nim jestem do dzisiaj. Ale próbując zrozumieć casus twórczości takich ludzi jak Mozart, przekonałem się, że moje ego nie może mi przesłaniać misji. Ja się z niej nie wycofuję. Nieznośna jest mi tylko wizja Don Kichota, który atakuje wiatraki i mija się z rzeczywistością.

Mozart, pisząc na zamówienie, robił to, co sponsor u niego zamówił. I świetnie wyrażał w tym siebie. Wydaje mi się to dzisiaj godnym przypomnienia. Z tym że sponsorzy Mozarta byli ludźmi najwyższej kultury.

W trudnych czasach, w których się znaleźliśmy, nie mamy właściwie żadnego pomostu pomiędzy sztuką użytkową, którą ludzie chcą oglądać, o której rozmawiają, a sztuką wysoką. Do populizmu zawsze żywiliśmy pogardę.

Przecież, szczerze mówiąc, ani Sienkiewicz, ani Prus nie wywodzą się z tej tradycji. Pisali czytała. I nie mieli poczucia, że działają w izolacji, bo w XIX wieku tylko elita czytała. Dziś musimy do tego nawiązywać. Budować od nowa te więzi. Dlatego nie wypieram się kompromisów w moich filmach. Otwarcie przyznaję, że godzę się na obcy język, którym mówią aktorzy na ekranie, na trzynaście wersji scenariusza, na skróty dialogów etc.

Jak na przykład w Dotknięciu ręki, które paradoksalnie wydaje się jednym z

najbardziej osobistych Pana dzieł. Co więcej - wbrew deklarowanej przez Pana chęci zbliżania się do rzeczywistości, to jest film metafizyczny, pozbawiony niemal związków z realiami.

Tak, to jest wizja, a nie klisza rzeczywistości widzianej zza okna. To tylko Lenin chciał, aby kino było zwierciadłem świata.

Nie tylko on.

Specjalnie tak mówię, żeby się odciąć od tej teorii. W kinie ludzie nie muszą koniecznie oglądać siebie. Może na ekranie powinni szukać tego, co jest istotą życia? I jeżeli ją zobaczą w obrazie głęboko zdeformowanym, to nawet lepiej. Proszę sobie przypomnieć dyskusję, która towarzyszyła ikonie. Artyści, którzy ją malowali, odcinali się od dosłowności. Zawsze stawiali sobie za cel przedstawienie istoty, która materii umyka. Cytuję teraz Tarkowskiego. Ale robię to tym chętniej, że Tarkowski, który był najbardziej antyhollywoodzkim twórcą, jakiego można sobie wyobrazić - w tym sensie spotykał się z Hollywood bardziej aniżeli z dokumentalistami.

Bo stawiał na marzenie?

Tak, na siłę mitotwórczą, na pewną bajkowość rzeczywistości filmowej. U niego ta bajka była cudowna, filozoficzna, głęboka i nigdy nie spełniała wyłącznie funkcji opisowej.

Kiedy mówimy o wielkich dziełach sztuki, to mamy również na myśli ich oddziaływanie emocjonalne. W Pana filmach rzadko obserwujemy namiętności. Częściej mamy do czynienia z równaniem matematycznym. W przypadku Dotknięcia ręki mogłoby ono wyglądać tak: energia + seks = talent.

Sformułował to pan tak bałamutnie, że nie mogę się pod tym podpisać.

Gdyby sprowadzić twórczość do spekulacji, nic by z niej nie zostało. Z tworzeniem jest trochę tak jak z freskami z filmu Felliniego o Rzymie: dopóki są ukryte i nikt ich nie widzi - istnieją. Ale jak tylko dochodzi do nich powietrze, czar pryska. Bez tajemnicy, bez niespodzianki nie ma dzieła sztuki. Jeśli rozumiemy proces tworzenia, przestaje on nas interesować. Dzieło jest wtedy martwe, a twórczość staje się rzemiosłem.

Mozart oprócz tego, że znał rzemiosło, był przede wszystkim odkrywcą. Był za młody, by skonfrontować się z tą straszną pułapką, jaką jest zrozumienie własnego procesu twórczego. Myślę, że ci, którzy zrozumieli siebie do końca, przestali tworzyć. Albo potrafili

się odrodzić. Jak Tomasz Mann, który ciągle poddawał się procesowi autoanalizy i umiał przez to się zmieniać.

Czy Kesdi, bohater Dotknięcia ręki, zamilkł dlatego, że zrozumiał, jak się komponuje?

Nie. Może dlatego zamilkł Carl Orff, który był jego pierwowzorem. Natomiast Kesdi tłumaczy to inaczej. Stawia sobie pytanie: Czy wobec całej potworności XX wieku twórca może jeszcze komponować? Wszak to, co czyni, jest tak błahe, tak zbyteczne wobec ogromu cierpienia!

Ja wiem, że w tym pytaniu zawarta jest pycha ludzka. Nie mamy przecież co pretendować do tego, że zmienimy cały świat. To zbyt romantyczna idea. Zbyt Mickiewiczowska. Lepiej chyba powiedzieć: „Ja swoją skałę drążę. Tyle się ona zmieni, ile kropla przeważy”. Podobne zdanie padło już w *Constansie*, w jednej z ostatnich scen, w rozmowie głównego bohatera z profesorem matematyki. Chłopak mówi wtedy, że jeden krok w stronę dobra może przeważyć cały los ludzki.

Natomiast seks, ten motor biologiczny - poczynając od mojego ulubionego świętego Augustyna, przez świętego Antoniego, po właściwie wszystkie wielkie postaci ludzkości - jest na pewno czymś uniwersalnym. Zazwyczaj dodawał im siły, był napędem ich duchowości, ich uwznioślenia. Oczywiście ja wolę ludzi o krystalicznym chłódzie, zajmujących się czystą racją - taki mam temperament. Ale z równym zadziwieniem oglądam ich przeciwieństwa.

Czy talent jest łaską?

Tak, oczywiście.

Co to znaczy?

To znaczy, że nie jest naszą własnością. Z talentu nie możemy być dumni. Tak jak nie możemy być dumni z naszej urody czy z kształtów mięśni. Można nad nim pracować, można go pomnażać. Ale on nie jest nasz. Trzeba poddać się ogromnym rygorom duchowym, podjąć wysiłek, żeby stać się narzędziem pokornym i sprawnym, przez które „coś” przepływa. W tym sensie talent jest łaską i powołaniem. Jest zobowiązaniem. Nie możemy nim rozporządzać tak jak, w moim przekonaniu, nie rozporządzamy całym naszym życiem.

Czy jest ktoś, kto nas z tego rozlicza?

Ja wierzę, że jest. Ale to jest przekonanie chrześcijańskie. Znam ludzi, którzy nie wierzą, że to rozliczenie istnieje i muszą budować swój sposób myślenia inaczej.

Jakie miejsce zajmuje w tej konstrukcji wolność człowieka?

Wolność jest w tym, czy poddamy się powołaniu, które w sobie odkrywamy, czy się przeciwko niemu zbuntujemy. Bo wolno nam się zbuntować. Wolno nam nie wykonać zadania. Wolno nam nie wypełnić roli, do której zostaliśmy powołani.

Ale nie każdy potrafi tę rolę rozpoznać.

Na tym polega nasza wina. Rozwój duchowy człowieka jest procesem rozpoznawania siebie; odkrywania w sobie głosu wewnętrznego, który ma nam powiedzieć, co z nami jest naprawdę, po co pojawiliśmy się na świecie?

Czy nie kto inny, jak święty Augustyn twierdzi, że rozpoznajemy ten głos tylko dzięki łasce, natomiast nasz udział jest przy tym minimalny?

Żeby nastąpiła iluminacja, która pozwala przejrzeć naszą kondycję, jakieś warunki musimy jednak spełniać. Potrzebna jest czystość serca, mówi Augustyn, potrzebny jest wysiłek duszy, rygor. Ale to oczywiście nie jest handel. Na łaskę - ma pan rację - nie można zapracować.

No, ale to jest liberum arbitrium kontra teoria zasługi. Tu właśnie operujemy w sferze, gdzie kończą się równania. Dalej jest już tajemnica.

Pańscy bohaterowie zawsze walczą, aby „zasłużyć” sobie na łaskę. I oczywiście na końcu zawsze spada im na głowę cegła. Jak w Constansie.

Cegła jest tylko kolejną próbą. Dlatego, że bez względu na to jak długo ktoś żyje, nigdy nie zapracuje sobie na spokój. To jest moja wieczna przestroga. Tylko dlatego tak wiele cegieł na głowy moich Hiobów zrzucam.

Akurat w *Dotknięciu ręki* chcę powiedzieć coś innego, bardziej optymistycznego. Kesdi jakąś pokutę za swoje niegodziwości ponosi. Znajduje więc spokój ducha, co, mam wrażenie, pozwoli mu umrzeć w harmonii. A to jest największe zwycięstwo, jakie można mieć po udanym życiu.

Jakie relacje łączą Kesdiego i młodego chłopaka, który do niego przyjeżdża z Polski?

Zawsze ciekawił mnie mistyczny związek mistrza i ucznia. Ten motyw powraca w wielu moich filmach. Jest pewnym bogactwem, z którego dziś nie umiemy chyba czerpać. Wiadomo, że w tak zwanej tradycji duchowości są to bardzo trwałe związki. Widać jest to

jakiś pomysł ludzkości, żeby kumulować wiedzę; żeby nie rozpoczynać wszystkiego od nowa, od barbarii.

W *Dotknięciu ręki* jest to relacja przewrotna. Bo w końcu czeladnik staje się nauczycielem, nawraca mistrza na drogę powinności; to on mu o niej przypomina. Pisząc z Żebrowskim scenariusz, wyobrażaliśmy sobie Kesdiego jak Fausta. Tylko że nasz starzec nie chce być młody. I nie szatan przychodzi go ratować, tylko anioł.

Trochę inaczej interpretowano ten związek za granicą. Młodość upominającą starość widziano tam jako ekspansję duchowości środkowoeuropejskiej, która ma wyrwać Zachód ze sklerozy. Ponieważ Zachód przyznaje się do sklerozy, więc ta zbieżność istotnie w jakiś sposób zaczyna funkcjonować. Mało tego, dopatrzone się w filmie żydowskiego motywu muzycznego, który ma przypominać o historycznej judeochrześcijańskiej ciągłości Europy, która powraca dzięki Polsce.

Dlaczego właściwie Kesdi nie chce być młody?

Wie świetnie, że młodość - dla niego - oznacza nowe wyzwania. A on chce być leniwy, chce sobie pozwolić na wszystko. Jest tym, który mówi: „Pozwólcie mi żyć w moim niepohamowaniu”.

Taka postawa jest, przyznam, niezbyt dla mnie zrozumiała.

Nie spotyka pan ludzi, którzy za żadne skarby nie chcą być wyrwani ze swojej rutyny; nie chcą być postawieni przed nowymi zadaniami?

Tak mówią ludzie zawiedzeni życiem.

Właśnie. Kesdi jest ich wyrazicielem.

Tylko że on jest wielkim artystą. Nie ma powodów, aby czuć się zawiedzionym.

On nie poddał się wyzwaniu. Zaniebdał swoje powołanie.

Powiedział Pan wcześniej, że przestał komponować, bo przejął się okrucieństwem świata.

Ale poddał się, zanim zamilkł. Poza tym żaden motyw nie jest wyłączny.

Mówimy o twórczości w ogóle, o twórczości Pana bohaterów. Proszę mi wybaczyć nietaktowność, ale nie mógłbym Pana o to nie zapytać. Czy Pan, tworząc, realizując filmy, czuje w sobie powołanie?

Cały czas badam, czy to, co mnie popycha, jest godne tej nazwy. W ciągu ostatnich dwóch lat przeżyłem szczególną próbę. Parokrotnie życie oferowało mi możliwość rozpoczęcia zupełnie innej egzystencji. Wie pan zapewne, że zapraszano mnie do życia politycznego, oferowano mi parę poważnych zadań i stanowisk. Równocześnie przeżyłem frustrację, która towarzyszy chyba każdemu artyście w wieku dojrzałym. Świat mojej sztuki w jakiś sposób wyczerpał się. Kino europejskie, autorskie, będące jedyną racją mojej pracy, znalazło się nagle na marginesie. Dlaczego by więc nie zamknąć rozdziału i nie wejść do rządu czy zostać dyplomatą? W momencie wyboru poczułem, jak bardzo jestem przywiązany do mego zawodu. Jak strasznie chcę dalej robić to, co robiłem. Uważam to za najważniejsze. Choć wiem doskonale, że jest to tylko kropla, która drąży skałę.

Nie chce Pan tego nazwać powołaniem.

To nazbyt podniosłe słowo. Ale jak pan widzi, ciągle opowiadam o tym, jak go szukam.

Cwał można odczytać jako opis narodzin świadomości artysty w czasach stalinizmu. Młody człowiek uczy się kłamać, dzięki temu zyskuje dystans do rzeczywistości. Na ile kłamstwo stanowi element inicjujący proces twórczy, a na ile jest sposobem na przetrwanie w trudnych czasach?

Kłamstwo nie może inspirować artysty. Kłamstwo stanowi zaprzeczenie sztuki, która żywi się dążeniem do prawdy. Co do sztuki przetrwania, to powstawała ona w imię wartości, którym kłamstwo samo w sobie zaprzecza. Konsekwencją tego rodzaju działalności była psychiczna dewastacja. Gdyby stalinizm potrwał parę lat dłużej, to dewastacja sięgnęłaby jeszcze głębiej. To nie sposób na przetrwanie pomagał, tylko krótkość tego czasu nas uratowała.

W Zniewolonym umyśle ceną za mówienie kłamstw była schizofrenia artysty. Pan tymczasem pokazuje, że artystyczne oszustwo to tylko nieszkodliwe błaznowanie. Z czego to wynika?

Miłosz, opisując pod koniec lat pięćdziesiątych epokę stalinizmu, analizował zjawisko przyjmowania „nowej wiary” na innym poziomie świadomości. Koncentrował się na koryfeuszach, dojrzałych twórcach swojego pokolenia, którzy zaprzędali duszę diabłu. Mnie interesowało spojrzenie dziecka na peryferyjne działanie systemu. W końcu pracownica

poczty nie mogła ubiegać się o duchowe przywództwo narodu, a jej ketmańska działalność ograniczała się tylko do lokalno-rodzinnego wymiaru. Ona, dawna arystokratka, uratowała się dlatego, że stworzyła fikcyjną postać - swojego komunistycznego sobowtóra; wydalila niejako zło na zewnątrz, ocalając własne życie. Był to zabieg niemalże magiczny, zrozumiały w każdej kulturze prymitywnej.

Z drugiej strony ten anegdotyczny motyw rozdwojenia, zaczerpnięty z teatru Goldoniego czy Szekspira, jest po trosze metaforą, mówiącą, że taka sytuacja nie była wtedy możliwa. Gdyby wszyscy mogli się rozdwoić, tak jak dziś robią to z łatwością, wspominając dawne czasy, nie byłoby przecież problemu zdrady. Iluż artystów przyznaje się teraz do ówczesnej wiary w komunizm? Nawet tacy socrealiści jak Sokorski, Wiatr zapewniają, że nie wierzyli. Mnie to tylko przygnębia. Bo oni zachowują się tak samo jak ciotka z mojego filmu. Mówią, że zły to był ten inny Sokorski. A przecież to rozdwojenie odbywało się bez brata bliźniaka. Czuję się bardziej komfortowo w obliczu wyznań generała Jaruzelskiego, który konsekwentnie przyznaje, że był po tamtej stronie, bo uwierzył, choć jego wiara podszyta była strachem.

Bohater Cwału, młody artysta, obserwując zachowanie ciotki, uczy się jednak konformizmu. Także w sztuce.

O tym jest film. Dlatego bohater ma kłopoty w konfesjonale. Jego osobowość kształtowała się w mało sprzyjających warunkach. Mając kilkanaście lat, odkrył, na co go stać. Zrozumiał, że nie jest chrześcijaninem, który rzuci się lwom na pożarcie. Dowiedział się, że jest ułomnym człowiekiem, który w imię przeżycia coś przemilczy, a nawet dopuści się czynnego naruszenia zasad. I nad tym się zastanawiam. Czy taka jest prawidłowość życia?

Miłosz powiedział kiedyś, że dobry człowiek nigdy nie nauczy się diabelskich praw sztuki.

Myślę, że miał na myśli dobroć ewangeliczną. Taką, która stała się udziałem świętego Franciszka. Dla świętego Franciszka życie było poezją. Nie musiał wcale pisać. Co do sztuki, to na pewno jest ona formą ekspiacji, odreagowania własnej nieśmiałości. Nierzadko, ujawniając prawdę, artysta stara się zniweczyć życiowe kłamstwo. Żadnej innej roli bym sztuce nie przypisywał.

Sztuka jest niedoskonała. Cechuje ją naturalna, przyrodzona ulotność; może tylko wyrażać tęsknotę za doskonałością. Czasami upoważnia do kłamstwa i do draństwa popełnianego w jej imię. Ale sztuka, która kłamie, skazywana jest na niepamięć. A jeśli kogoś

omami - jest to proces krótkotrwały. Wierzę, że sprawiedliwość w sztuce w jakiś sposób się utwierdza. Nie znam przypadków, żeby historia przyznała trwale miejsce kłamcy.

Który ze współczesnych twórców zasługuje, Pana zdaniem, na miano kłamcy?

André Gide, Jerzy Kosiński. Mądrość życiowa, którą zawarli w swoich książkach, jest, moim zdaniem, podejrzana. Nie potrafili pisać szczerze. Kłamstwo wynikało właśnie z niedostatku ich wielkości.

Podstawowym kryterium tworzenia jest dla Pana szczerłość?

Szczerłość i świadomość. Człowiek, który jest szczerzy, ale nieświadomy, mówi głupstwa.

Jeśli potraktuje pan *Cwał* jako prolog do *Barw ochronnych*, to sam pan dostrzeże ów motyw zakłamania, które ma pozory niewinności. Tropię to w sobie z całą zajadłością. W tradycyjnym przedmarksistowskim świecie człowieka, który z fałszywych cnót czyni wartość, nazwano by pobożnisiem. Udawanie wyższych cnót - a nie ich uprawianie - jest jednak przypadłością powszechną. Występuje w każdym pokoleniu. W tym sensie moi bohaterowie niewiele się różnią na przykład od Molierowskich. Jako artysta nie zawsze potrafię pokonać tę przypadłość. Pocieszam się tym, że umiem przynajmniej ją w sobie zaobserwować.

Ciekaw jestem, jak Pan godzi światopogląd naukowy z religijnym?

Już na wydziale fizyki, zanim zdałem na filozofię, usłyszałem pierwsze słowa szyderstwa z tego, co pan cytuje z taką niefrasobliwością. Światopogląd naukowy jest pojęciem najgłębiej wątpliwym. Jak światopogląd, to nie naukowy.

Nauka przeżywana od wewnątrz uczy raczej skromności, pokory i otwarcia na tajemnicę, aniżeli tego, co proponuje edukacja humanistyczna. Młodzieńcza lektura *Nieba w płomieniach* nie zrobiła na mnie większego wrażenia. Bohater Parandowskiego cierpiał z powodu kryzysu wiary, wywołanego przejściem się ideami dziewiętnastowiecznej myśli laickiej. Mnie los potraktował łaskawiej. Od czasów szkolnych miałem poczucie, że bronię czegoś wbrew światu. Nigdy też nie żywiłem naiwnego przekonania, że świat widzialny jest poznawalny.

Będąc człowiekiem wierzącym, już jako reżyser ujawniałem rozterki moich bohaterów na takiej płaszczyźnie, na jakiej było to możliwe cenzuralnie. Gdybym dziś robił *Strukturę kryształu*, moi bohaterowie zakotwiczeni na prowincji mieliby jakieś relacje z obrzędem. Lecz pokazywanie tego w latach siedemdziesiątych było nieroztropnością. Mój

wcześniejszy film *Śmierć prowincjała* nie mógł wejść na ekrany telewizji właśnie dlatego, że jego akcja rozgrywała się w klasztorze. Przypominam te fakty tylko po to, aby podkreślić, że cenzura nigdy nie była barometrem mojej ewolucji światopoglądowej.

Czy odkrycia fizyki współczesnej i astronomii nie podważają tradycyjnych wyobrażeń religijnych?

W żaden sposób. Za to bardzo wyraźnie określają pole swoich orzeczeń. Jeżeli wychodzą poza to pole, popełniają błąd wewnętrznej sprzeczności. Naukowy opis narodzin wszechświata wyraża w innym porządku pewnie to, czego nie umiemy odczytać z Księgi Rodzaju.

Twierdząc, że przedstawienia mitologiczne i scjentyistyczne są komplementarne, staje Pan po stronie sympatyków New Age.

Nie, New Age ma skłonność do synkretyzmu. Ja mówię o pozostawieniu nauki w jej właściwym obszarze. Zwolennik New Age będzie z nauki wysnuwał dowody, powtarzając nieświadomie starania świętego Tomasza, który również chciał uzasadnić wiarę naukowo.

Życie artysty w PRL-u miało swoje dobre strony. Władza liczyła się z jego zdaniem. Twórca zarabiał tyle, co urzędnik państwowy. Tylko cena, jaką musiał płacić za wolne od trosk materialnych życie, była wyższa. Skąd więc to poczucie przegranej w okresie demokracji?

Problem nie polega na zmianie systemu. Dołączyliśmy do Europy akurat w momencie przesilenia, kiedy równowaga kultur mocno została naruszona. Zmienił się sposób odbioru sztuki. Tragedia grecka była kiedyś częścią kultury masowej, podobnie jak tragedia szekspirowska, którą rozumieli nawet analfabeci. Dlaczego dziś znika perspektywa tragizmu? Dlaczego wydaje nam się, że nastąpił koniec świata?

Kultura masowa przekroczyła pewien punkt krytyczny. Nie masowość, ale konsumizm stał się teraz dominującym czynnikiem deformującym równowagę. Idzie to w parze z procesem wyjałowienia kultury wyższej. Od kilkunastu lat nie powstaje nic godnego uwagi. Ani w literaturze, ani w muzyce. Jeszcze niedawno tak nie myślałem. Dziś jestem tego pewien. Niech pan zobaczy, co się stało z teatrem: zniknął z powierzchni ziemi. Co się wyprawia w plastyce, wiemy wszyscy. Jest to ślepy zaułek sztuki, na który dysponenci przeznaczają publiczne pieniądze. Jałowość i arogancję tych, co tworzą, najlepiej oczywiście widać w kinie.

Ta schyłkowość ponowoczesnej kultury jest dla mnie faktem, a zarazem czymś pozornym, przejściowym. Mimo obrzydzenia, jakie we mnie budzi, staram się w niej odnajdować ziarna, z których znowu wyrośnie sztuka wysoka, wyrafinowana. Mam na przykład wrażenie, że elementy nowego języka można odnaleźć w muzyce popularnej. Przypuszczam, że gdybym się wsłuchał w to wszystko, co śpiewają młodzi ludzie, odnalazłbym tam jakieś ślady nowej poezji.

Wszystko to prowadzi mnie do pozytywnego wniosku. Ale w jednym punkcie musimy się zatrzymać. Człowiek, który w społeczeństwie rozwiniętym wszedł w świat pozornego bezpieczeństwa, skorzystał natychmiast z okazji i przestał stawiać sobie zasadnicze pytania o sens życia. Dlatego znika kategoria tragizmu, a w jej miejsce pojawia się płaska wyobraźnia serialu.

Kiedy w kulturze masowej widzę chorobliwe ciążenie do okrucieństwa i do grozy, wydaje mi się jednak, że to jest pogłos tego, co zostało wyparte ze świadomości, co zostało zagłuszone, czy oswojone, a do czego człowiek stale powraca. Bo przecież nie może się poczuć bezpiecznie. Czy ten strach, wywołany obecnością prymitywnej, wulgarnej perspektywy, nie jest odpowiednikiem lęku metafizycznego zawartego w sztuce wysokiej? Pytam teraz, czy ta tandetna wrażliwość rodem z supermarketu i New Age jest w stanie wyewoluować do nowej duchowości w XXI wieku? Duchowości rozumianej nie jako dodatek do życia, tylko poddanej rygorom, ascezie i wyrzeczeniu. Podobnej do tej, którą znamy sprzed stuleci.

Wierzy Pan w doświadczenia wieczne? W to, że forma duchowości nie ulega zmianie?

Należę do grona osób, które stale szukają rzeczy trwałych. Są inni, których urzeka zmienność. Mnie fascynuje stałość. Staram się żyć w świecie, uczepiwszy się jednej myśli: poczucia utraconego braterstwa. Dlatego traktuję konsumenta kultury masowej z powagą. Nauczyło mnie tego doświadczenie. Przeżyliśmy wojnę, komunizm. Za każdym razem okazywało się, że nie wykształcenie, nie książkowy horyzont, a pewna warstwa człowieczeństwa stanowiła wartość absolutną. Dlatego nie przeklinam widza, który się ode mnie odwrócił. Mogę tylko reformować swoją stronę, szukać w sobie tego, co powinienem naprawić.

W ostatnich Pańskich filmach więcej się jednak mówi o polityce niż o braterstwie.

Niekoniecznie. W antologii *Opowieści weekendowe*, którą nakręciłem, polityce poświęcony jest tylko pierwszy odcinek *Damski biznes*. Drugi jest już filmem czysto

religijnym, trzeci mówi o moralnym sprostytuowaniu. Opowiadam o prostych codziennych sprawach. Wierzę, że może podążając tą drogą, z kimś się spotkam. Nie straciłem nadziei, że uda mi się odnaleźć wspólny język z widownią. Napisałem książkę *Pora umierać*, ale nie zamierzam jeszcze odchodzić. Kieślowski mógł sobie na to pozwolić. Może dlatego, że więcej osiągnął.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Życiu Warszawy”

Krzysztof Zanussi (ur. 17 czerwca 1939 r.) - reżyser, scenarzysta, pedagog, producent. Szef Zespołu Filmowego Tor. Studiował fizykę na UW, filozofię na UJ i reżyserię w łódzkiej filmówce. Konsultant Komisji Pontyfikalnej do spraw Kultury w Watykanie. Debiutował w 1966 roku średniometrażową fabułą *Śmierć prowincjaka*. Od tego czasu zrealizował kilkadziesiąt filmów, nagradzanych między innymi w Locarno (*Iluminacja*), Cannes (*Constans*), Wenecji (*Rok spokojnego słońca*), Moskwie (*Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*).

PO SHOAH

ROBERTO BENIGNI



Jeśli wyobrażamy sobie Włocha, to nieuchronnie musi on mieć w sobie coś z Benigniego. Urodzony w prostej, niezamożnej, katolickiej rodzinie najślynniejszy obecnie włoski komik (rocznik 1952) stanowi kwintesencję żywiołowego zachowania, południowej ekspresji, pirandelloowskiego typu humoru.

Jego matka pracowała w manufakturze jako krawcowa, ojciec był rzemieślnikiem stolarzem. W rodzinnym tokańskim miasteczku Manciano La Misericordia długie lata służył jako ministrant. Po raz pierwszy wystąpił na scenie w 1971 roku. Nieco później zyskał sławę skandalisty, grając w szokującym obyczajowo serialu *Onda Libera*, który został ocenzurowany. Włosi pokochali go za jego kapitalne parodie leniwych krytyków, którym się nie chce oglądać recenzowanych filmów w telewizyjnym show *L'altra domenica*. Drugi raz naraził się cenzurze, nazywając papieża Jana Pawła II Wojtylaccio, co po włosku znaczy zły Wojtyła.

W kinie zadebiutował w komedii *Berlinguer ti voglio bene* u swego przyjaciela, komunisty Giuseppe Bertolucciego (młodszego brata sławnego Bernardo). Później dał się poznać jako stały współpracownik Jima Jarmuscha (*Poza prawem, Noc na Ziemi, Kawa i papierosy*). Zagrał w ostatnim filmie Felliniego *Głos z księżycy*, w ekranizacji komiksu *Asterix i Obelix kontra Cezar Claude* a Zidiego, a ostatnio u Woody'ego Allena w komedii *Zakochani w Rzymie*.

Jako reżyser rzucił świat na kolana tragikomedią *Życie jest piękne*. Zagrał w niej

zdeteminowanego ojca starającego się ocalić małego synka, wmawiając mu, że obóz koncentracyjny, gdzie ich zamknięto, to rodzaj zabawy, absurdalnej gry, której surowych reguł trzeba się nauczyć i przestrzegać, a nagrodą dla wygranego będzie czołg. Roberto Benigni dostał za ten film trzy Oscary, między innymi za najlepszą rolę męską oraz film nieanglojęzyczny. Umiejętnościami reżyserskimi błysnął jeszcze w kilku innych, mniej znanych u nas, ale szalenie popularnych na Zachodzie produkcjach, takich jak komedia pomyłek *Johnny Wykałaczka* o gangsterze i jego sobowtórze, kierowcy szkolnego autobusu (obu gra Benigni) oraz *Potwór* o krętaczu podejrzewanym przez policję, że jest masowym mordercą.

Roberto Benigni znany jest też z tego, że zna na pamięć cały tekst *Boskiej Komedii*, którą namiętnie przypomina Włochom przy każdej okazji, między innymi w swoim koronnym, objazdowym show *TuttoDante*. Komentuje w nim bieżące polityczne wydarzenia poetyckim językiem Dantego. Niewielką próbkę jego komicznego talentu widać, mam nadzieję, w naszej rozmowie, która miała miejsce w warszawskim hotelu Sheraton niedługo po największej porażce Benigniego, jaką okazała się zlekceważona przez publiczność ekranizacja bajki *Pinokio* (Benigni otrzymał za nią Złotą Malinę w kategorii najgorszy aktor).

Szczęściarz

Boska komedia

Janusz Wróblewski: *Komedia o Holocauście Życie jest piękne nieoczekiwanie stała się przebojem kasowym na całym świecie. Otrzymał Pan za nią aż trzy Oscary, nie licząc innych prestiżowych wyróżnień. Ten sukces odmienił Pana życie?*

Roberto Benigni: Życie może ulec zmianie nawet pod wpływem tak drobnych wydarzeń, jak wyjście na obiad do restauracji czy rozmowa z przypadkowym człowiekiem. A co dopiero pod wpływem Oscarów.

Konkretnie, co się zmieniło?

Na przykład żaden dziennikarz nie pytał mnie wcześniej, jak się czuję jako człowiek sukcesu. A teraz wszyscy chcą to wiedzieć. (śmiech) Otrzymuję też więcej dowodów miłości ze strony widzów. Po moim powrocie z Los Angeles we Włoszech zapanowała euforia. Ludzie oszaleli ze szczęścia, jakby nasz kraj zdobył co najmniej mistrzostwo świata w piłce nożnej. Urządzono prawdziwy cyrk. Pod mój dom przyjeżdżały samochody z włączonymi klaksonami, w oknach wywieszano włoskie flagi, tańczono na ulicach. Jednak moje życie aż

tak się nie zmieniło. Robię to samo, co zawsze.

Popularność nie stała się balastem?

Przeciwnie, poczułem niesamowity przyływ energii. Proszę sobie wyobrazić, że całuje pana kilkaset pięknych kobiet. A potem każda mówi: Kocham cię. Takiego kopa daje Oscar.

Pocałunek bywa czasami krępujący.

Ale nie ten. To był pocałunek życia. Oscary nie są w tym wypadku najistotniejsze. Ważne, że film tak się wszystkim spodobał. Aż krępię się o tym mówić. Kiedy wchodzę do baru i proszę o filiżankę kawy, słyszę, że nie muszę płacić. To nasza nagroda dla pana - uśmiechają się kelnerzy. We Włoszech tak reagują wszyscy. Każdy ma jakąś nagrodę dla mnie. Obcy ludzie zatrzymują mnie na ulicy, obejmują, chcą ze mną rozmawiać. Wzruszające, prawda? Czuję się cudownie. Lecz aby w pełni wyrazić stan mojego ducha, musiałbym wymyślić jakieś specjalne słowo.

Po Życie jest piękne rola Dwulicusa w komiksie Asterix i Obelix kontra Cezar wydaje się krokiem wstecz w Pana karierze.

Dlatego, że gram łotra będącego przeciwieństwem mojego ekranowego wizerunku? Nie sądzę. Wystąpiłem w tym filmie na prośbę producenta Claude'a Berriego. Najpierw kilka razy mu odmawiałem, bo byłem zbyt pochłonięty pracą nad *Życie jest piękne*. „Mnie się nie odmawia”, mówił Berri, za każdym razem dając mi szansę zmiany decyzji. W końcu doszedłem do wniosku, że rola samolubnego, cynicznego szpiega rzymskiego w państwie Galów jest wprost wymarzona dla mnie. Poza tym dawno nie grałem w bajce. I jakoś wszystko zdołałem pogodzić.

Komedia o Holocauście nie była bajką?

Nie. Moim zamiarem nie było dopasowywanie tej historii do wyobraźni dzieci. Nie chciałem też nakręcić dokumentu. Reżyserując *Życie jest piękne*, myślałem bardziej o *Amarcord* Felliniego. Starłem się patrzeć na tamtą tragedię jak on - oczami niewinnego poety.

Jest Pan komikiem, który w każdym niemal filmie ośmiesza stereotyp wiecznie podnieconego, gadatliwego Włocha. Czy komedia typu Życie jest piękne i parodia taka jak Asterix i Obelix wymagają odmiennego typu aktorstwa?

Oczywiście! Trzeba umieć przeskakiwać z jednego typu postaci w drugą. Życie aktora polega na takiej schizofrenii. Rano grasz wilka, a po południu Królową Śnieżkę. Jeśli się tego nie potrafi, to znaczy, że się jest trupem. Każdy aktor ma, jak sądzę, taką potrzebę grania różnorodnych, bardzo kontrastowych ról. To swoisty sprawdzian naszych umiejętności.

Uważa Pan komedię za gatunek trudny?

Tak. Za najtrudniejszy. Komedia może się udać tylko wówczas, kiedy podszyta jest myśleniem o śmierci. Dzieje się tak, ponieważ śmiech - w sensie filozoficznym - wyraża metafizyczną naturę człowieka. Jest manifestacją wolności. Opowiem panu anegdotę. Walter Matthau miał umierającego przyjaciela. „Ciężko ci”, współczuł aktor. „To najcięższa do odegrania komedia”, odpowiedział przyjaciel.

Co Pana śmieszy w Życie jest piękne?

Dla mnie nie jest to komedia o Holocauście, lecz film komedianta na temat Holocaustu. A komedianci potrafią niekiedy lepiej wyrazić tragizm tkwiący w jakiejś historii niż dramaturdzy, gdyż są jak dzieci. Pierwsza, „liryczna” część filmu ilustruje to, co stało się we Włoszech za rządów Mussoliniego. Żydzi od wieków byli silnie związani z naszą kulturą. Tworzyli ten kraj i czuli się w nim jak u siebie. Byli tak zasymilowani, że nawet faszysta Mussolini nie mógł zrozumieć, dlaczego Włochy miałyby likwidować swoich Żydów. Dlatego nie spieszył się z wysyłaniem ich do komór gazowych. Ale koszmar narastał. W drugiej części bohater z małym synkiem znajdują się w obozie koncentracyjnym. Ci, którzy ten film oglądają, wtedy płaczą. Płaczą, bo pamiętają, jak życie wyglądało przed wojną. Ten film jest tragikomedią. Więc śmiech jest gorzki, przez łzy.

Nigdy nie spotkał się Pan z oskarżeniami o antysemityzm?

Bynajmniej! Taka postawa jest sprzeczna z moim światopoglądem. Nie mogę sobie wyobrazić, jak człowiek może mieć coś przeciwko drugiemu tylko dlatego, że tamten jest innej narodowości, rasy, czy odmiennego wyznania. A oskarżenia o antysemityzm pod adresem filmu, który opowiada o martyrologii Żydów, to absurd.

W Polsce przyjęto film z rezerwą. Spekulowano, co by się stało, gdyby Życie jest piękne zamiast Pana zrobił któryś z polskich reżyserów. Wnioski nie były budujące.

Szanuję taką reakcję. Trudno mi jednak powiedzieć, co by było gdyby. Podczas wojny

Polacy znajdowali się w innej sytuacji niż Włosi. Ja w każdym razie zrobiłem ten film z porywu serca, jak dziecko, nie zastanawiając się nad konsekwencjami.

Spodziewał się Pan tak entuzjastycznego przyjęcia w Izraelu?

Liczyłem na to, że się spodoba, jednak fala miłości i wdzięczności, jaka do mnie dotarła, przekroczyła wszelkie wyobrażenia. Do tej pory otrzymuję listy z podziękowaniami. Dwa tygodnie temu odebrałem w Jerozolimie tytuł doktora honoris causa. Przyjmowano mnie tam jak największą gwiazdę rocka. Pewna włoska rodzina posadziła dla mnie i mojej żony Nicoletty drzewka. Czasami, jak o tym myślę, wydaje mi się, że śnię. Niemniej zdarzają się też świadectwa niezrozumienia. Niektórzy świadkowie Holocaustu oraz dziennikarze uznali film za kontrowersyjny. Przede wszystkim z powodu rzekomych odstępstw od realiów historycznych. Część z nich świadomie interpretowała go wbrew moim intencjom. Nie ma w tym nic dziwnego. Już Einstein powiedział, że łatwiej jest rozbić jądro atomu, niż wytrzebić uprzedzenia. Dla nich zawsze pozostanę artystą, który naśmiewa się z tragedii Żydów.

W jednym z wywiadów przyznał się Pan, że historia opowiedziana w Życie jest piękna ma podtekst autobiograficzny. Pański ojciec po powrocie z obozu przez lata ukrywał ten fakt przed rodziną. Potem opowiadał o obozowych przejściach jako o najśmieszniejszej rzeczy, która mu się kiedykolwiek przydarzyła. Dlaczego dopiero teraz nakręcił Pan ten film?

Trudno mi na to pytanie odpowiedzieć. Być może nie byłem jeszcze gotów. Wcześniej nie rozmyślałem wiele o Holocaustie. Temat wrócił po przeczytaniu wspomnień Prima Leviego. Zrobiły na mnie ogromne wrażenie. Stałem się innym człowiekiem. Guido, bohater mojego filmu, podobnie jak Levi uświadamia sobie, że jest Żydem dopiero z chwilą pojawienia się rasistowskich ustaw Mussoliniego. Przedtem uważał się za Włocha i antyfaszystę. Można więc powiedzieć, że został Żydem z przypadku. Tamten system był rzeczą niepojętą. Chcąc przedstawić jego błazeńską stronę, musiałem go w sobie przetrawić. Nie było to łatwe.

Jak Pan właściwie wpadł na pomysł komedii o Holocaustie?

Pomyślałem o klaunie w sytuacji ekstremalnej. Co taka postać rodem z filmu rysunkowego zrobiłaby w obozie koncentracyjnym, żeby uratować swego synka. Powiedziałyby mu, że znajduje się w najlepszym, najcudowniejszym miejscu pod słońcem! To mnie przeraziło. Kiedy już oswoiłem się z tą myślą, napisałem scenariusz.

Nie miał Pan obaw, że narusza tabu, że przekracza granice dobrego smaku?

Nie, bo nie to było moim celem. Tak jak w przypadku *Dyktatora* Chaplina taki zarzut po prostu nie ma sensu.

*Jest jeszcze jedna kwestia sporna dotycząca Pańskiego filmu. Krążą pogłoski, że wiele zawdzięcza Pan rumuńskiemu reżyserowi Radu Mihăileanu. Jego film *Pociąg życia* nie tylko powstał w tym samym czasie, ale jest łudzaco podobny do Pańskiego.*

Scenariusz *Życie jest piękne* powstał, zanim usłyszałem o projekcie Mihăileanu. Nigdy go jednak nie czytałem, tak jak nie spotkałem się z Mihăileanu. Mówiono mi, że jego film utrzymany jest w poetyce kina Lubitscha, zwłaszcza okupacyjnej farsy *Być albo nie być*. Wie pan, jak to jest. Żyjemy w tych samych czasach, oddychamy tym samym powietrzem, rozmawiamy o podobnych sprawach. Można wpaść na taki pomysł równocześnie. Ettore Scola zadzwonił do mnie niedawno, proponując mi wyreżyserowanie filmu o tokańskim Żydzie, który chroni swego synka przed wysłaniem do obozu. Główną rolę miał zagrać Robin Williams.

Czy to prawda, że w młodości chciał Pan zostać księdzem?

Tak. Działo się to we Florencji. Mój wujek zabrał mnie kiedyś do seminarium duchownego. Jakiś ksiądz zapytał mnie, czy odczuwam coś szczególnego w kościele. Odpowiedziałem: tak. Wtedy on oświadczył moim rodzicom, że będzie ze mnie wspaniały kapłan. Rodzice się ucieszyli. Byliśmy wtedy bardzo biedni. Wysyłając mnie do seminarium, mieli jedną gębę mniej do wykarmienia. Uratowała mnie powódź. W 1964 roku Florencja została zalana przez wezbraną wodę z gór. Uciekłem z seminarium i nigdy już tam nie wróciłem.

Jest Pan osobą wierzącą?

Moja wiara to bycie Włochem. (śmiej) Naturalnie, jestem chrześcijaninem.

Lubi Pan jednak krytykować papieża.

To za dużo powiedziane. Jestem w końcu komediantem, żartownisiem, jak Pinokio. Podśmiewałem się z Wojtyły, bo kiedy został wybrany na papieża, nie mówił dobrze po włosku. Parodiowałem jego głos, nazywałem go pieszczotliwie Wojtylaccio. Ale prasa, jak to zwykle bywa, przekreśliła mój dowcip. Uznała, że jestem złośliwy, choć moje intencje wcale takie nie były. Całą tę historię osobiście opowiedziałem Janowi Pawłowi II, co wzbudziło

sensację, bo po raz pierwszy świecki człowiek żartował z papieża w jego obecności. Ludzie z Watykanu zrozumieli to właściwie, nie było skandalu.

Bycie chrześcijaninem nie przeszkadza Panu w sympatyzowaniu z włoską lewicą?

Pochodzę z biednych okolic. W moim środowisku wszyscy byli socjalistami albo komunistami. Wśród takich ludzi wyrosłem. Moją i ich lewicowość należy jednak rozumieć w kategoriach romantycznych. Nigdy nie wstępowaliśmy do partii. Nie podpisywaliśmy dokumentów. Po prostu bliski jest nam los skrzywdzonych i poniżonych.

Za co nienawidzi Pan Berlusconiego?

Och, nie, tylko nie to. To nazwisko pobudza mnie wyłącznie do śmiechu. On nie jest żadnym politykiem. Został dyplomata, żeby uniknąć więzienia. Owszem, wykazał się jako menedżer. Ale w polityce jest tylko i wyłącznie błaznem. W tym sensie nawet go lubię. Przecież to kolega po fachu.

Wróćmy do kina. Jakie filmy inspirują Pana najbardziej?

Nie mam wielkich wymagań. Kino to sztuka emocji. Tylko emocji. Wystarczy, że w kiepskim filmie zobaczę poruszającą mnie scenę, a już mi się zaczyna podobać. Do kina chodzę codziennie.

Widział Pan Celebryty Woody'ego Allena?

Nie. Dopiero się wybieram.

Podobają się Panu jego filmy?

Allen to dla mnie ktoś taki jak Chaplin. Nazywam go księciem komedii. Ma ogromny wpływ na to, co sam robię. Nigdy go jednak nie spotkałem. [W 2011 roku Benigni zagrał jedną z głównych ról we włoskiej komedii Woody'ego Allena *Zakochani w Rzymie*].

Ktoś powiedział, że wielkie gwiazdy filmowe niechętnie przyjmują uwagi od reżyserów, bo same najlepiej wiedzą, jak mają grać. Odczuł to Pan na własnej skórze?

Nie, już panu powiedziałem, że nie zamierzam niczego zmieniać w swoim życiu. Mimo popularności nie czuję się gwiazdą. Nadal będę kręcił małe filmiki, w które będę wkładał serce i własne doświadczenie. Otrzymuję teraz mnóstwo propozycji z Francji, Australii, Ameryki. Wszystkie odrzucam. Chcę grać i reżyserować w swoim stylu. Nie mam

jeszcze gotowego projektu. Ale może po tej rozmowie coś mi się w głowie urodzi.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 99/33

Roberto Benigni (ur. 27 października 1952 r.) - komik włoski. Zaczynał karierę od występów ulicznych. Jego niezwykły dar improwizacji i żywiołowy sposób bycia szybko zwrócił uwagę filmowców za granicą. Grał między innymi gadatliwych pechowców w kilku filmach Jima Jarmuscha i niezdarnego syna Różowej Pantery u Blake’a Edwardsa. Sławę skandalisty zyskał dzięki cyklicznym programom we włoskiej telewizji, w których naśmiewał się z czołowych postaci życia publicznego. *Życie jest piękne*, siódmy wyreżyserowany przez niego film, otrzymał między innymi Grand Prix w Cannes, Felixa, Cezara i trzy Oscary.

FELIKS FALK



Z wykształcenia plastyk i filmowiec. Z uprawianej profesji scenarzysta, dramaturg, reżyser teatralny i filmowy, producent. Kinomanom kojarzy się przede wszystkim ze słynnym *Wodzirejem* - jednym z najciekawszych filmów w historii polskiej kinematografii, z przebojową rolą Jerzego Stuhra. Aby połączyć wszystkie swoje artystyczne pasje, najchętniej tworzyłby filmy na papierze. Wydaje się nieśmiały, wierzy, że najważniejsza jest odpowiedzialność człowieka za czyny i artystyczne sumienie. Po dziewięciu latach milczenia jako reżyser wrócił w glorii chwały do kina. Jego *Komornik* wygrał festiwal w Gdyni i był polskim kandydatem do Oscara. To dramat psychologiczny analizujący dwuznaczną postawę urzędnika państwowego, który w imię dobra czyni zło. Andrzej Chyra stworzył wiarygodny, wielowymiarowy portret pozbawionego skrupułów człowieka, w którym zaczynają się w końcu budzić ludzkie uczucia.

Komornika porównuje się z *Wodzirejem* i nazywa współczesną odmianą kina moralnego niepokoju. Lucek grany przez Chyrę pod wieloma względami przypomina Lutka Danielaka z *Wodzireja*, jakkolwiek działa w innych okolicznościach i stawia sobie inne cele. Niezwykła jest jego ekspansywność, bezwzględność, dynamika, łatwość manipulowania ludźmi. Kluczem do *Komornika* wydaje się konflikt wyboru wartości. W filmie zderza się wiarę w abstrakcyjny system etyczny z dobrocią i godnością symbolizowaną przez skrzywdzonych przez bohatera biednych, bezbronnych, zdanych na jego łaskę ludzi. Bezwzględną, bezduszną sprawiedliwość tytułowej postaci, która w imię litery prawa jest w

stanie niszczyć, unieszczęśliwiać, rujnować życie innych, a nawet zabijać, odczytywano jako metaforę dzikiego kapitalizmu w Polsce.

Falka niepokoi propaganda, głoszone przez polityków hasła bez pokrycia i wojna medialna nasilająca się w czasie kampanii wyborczych. Boi się szermowania hasłami ładu społecznego, zwłaszcza w połączeniu z żądaniem rozliczeń, prawdy, rozpoczynania wszystkiego od zera. Nie podoba mu się idea IV RP. Ma sceptyczny stosunek do odnowy moralnej pod sztandarami prawicy.

Komornik jest mocnym dramatem psychologicznym i moralitetem. Po nim Falk zrealizował jeszcze *Joannę*, wspaniałą, poruszającą, choć niedocenioną przez krytykę, kameralny dramat okupacyjny o Polce ukrywającej żydowskie dziecko i cenie, jaką za to zapłaciła. Razem z *W ciemności* Agnieszki Holland stanowią niezwykle świadectwo przebudzenia pamięci Polaków po wstrząsie wywołanym książkami Grossa i szoku ujawnienia zbrodni w Jedwabnem. Widać, że pokolenie kina moralnego niepokoju nie powiedziało jeszcze ostatniego słowa.

Z Feliksem Falkiem znamy się od kilkunastu lat, ale podajemy sobie rękę od niedawna. Swego czasu jako młody, niepokorny dziennikarz napisałem miażdżącą recenzję *Lata miłości*. Reżyser miał mi to za złe. Po obejrzeniu *Komornika* doszło między nami do męskiej rozmowy. Od tej chwili się lubimy.

Mizantrop

Wzloty i upadki

Janusz Wróblewski: *Odbierając Złote Lwy za Komornika, żartował Pan, że ta nagroda to rekompensata za trudne chwile w małżeństwie i że to cud, że ono przetrwało. Czy cena bycia artystą jest rzeczywiście tak wielka?*

Feliks Falk: (śmiech) Ta praca nie ułatwia prowadzenia normalnego życia rodzinnego. Sporo czasu spędza się poza domem, brakuje bliskości, kontaktu, ponadto ciężarem wychowywania dzieci obarcza się partnera. Co nie znaczy, że ja się uchylałem od tego obowiązku. Bywało różnie.

Artysta nie powinien się żenić?

Nikt mu tego nie może zabronić. Ja się związałem z moją żoną stosunkowo wcześniej, zanim zrobiłem dyplom na warszawskiej ASP. Wtedy nie wiedziałem jeszcze, co będę robił w życiu. Później zdałem do filmówki i mieliśmy już dziecko. Gdybyśmy mieszkali w Ameryce,

gdzie odległości są naprawdę spore, nasz związek pewnie by na tym bardzo ucierpiał. A tak, w siermiężnych warunkach udało nam się jakoś przetrwać.

Co się zyskuje, a co traci, będąc tyle lat z jedną kobietą?

Hmm, ciekawy temat pan poruszył. (śmiej) Wymaga to negliżu z mojej strony. Powiem tak. Twórca w delegacji, na walizkach, stale gdzieś wyjeżdżający i powracający, potrzebuje stałego punktu oparcia, stabilizacji, którą może mu zapewnić rodzina. Niezależnie od konfliktów i niebezpieczeństw związanych z uprawianiem reżyserii, takie wsparcie w momentach kryzysowych, dużych napięć i porażek jest absolutnie konieczne i bezcenne. A co się traci? Właściwie nie musi się nic tracić. Zdobywane doświadczenie, jeśli się je traktuje z odpowiednim dystansem, niekoniecznie prowadzi do erozji związków. To jest zresztą szalenie indywidualne, zależy od tolerancji partnera, jego wyrozumiałości, wiary w sens bycia razem i determinacji w budowaniu wspólnej przyszłości.

Ale w obiegowej świadomości prowadzący burzliwe życie artysta często przedkłada sztukę nad codzienność, co burzy domowy porządek i podważa zaufanie do partnera. Andrzej Wajda miał na przykład kilka żon. Tak samo Andrzej Żuławski. Pana takie pokusy ominęły?

Może szukam w życiu innych inspiracji? Wajda większość swoich znakomitych dzieł zrobił z Krystyną Zachwatowicz, swoją obecną żoną. Z drugiej strony burzliwe życie można mieć również, będąc w związku, który trwa kilkadziesiąt lat. Jedno nie przeczy drugiemu. Można przecież inspirować się cudzym losem i to nawet czasem jest bardziej ciekawe niż bazowanie na własnym doświadczeniu.

Pana dzieci są już dorosłe. Był Pan lepszym ojcem niż jest dziadkiem?

Właśnie dzisiaj na ten temat z kimś rozmawiałem. I ta osoba zwierzała mi się, że od kilku lat ma fantastyczny kontakt z wnukiem, że właśnie idzie zagrać z nim w piłkę. Ja tak dobrej relacji z moim wnukiem nie mam, bo w piłkę z nim nie gram.

Dzieci nie poszły Pana śladem. Syn został ekonomistą, córka pracuje w branży reklamowej. To bunt przeciwko karierze w Pana stylu?

Być może. Nigdy nie naciskałem, żeby zajęły się sztuką. Choć żałowałem, że syn, który bardzo dobrze fotografował i miał do tego smykałkę, pod wpływem kolegów zdał na SGH. Wybrał solidarność z przyjaciółmi, nie ze mną. Ale się nie dziwię. On był w klasie o profilu matematyczno-fizycznym, to go interesowało.

Nie był Pan idolem dla swojego syna?

Tego nie wiem, trzeba by jego spytać. Myślę, że dzieci w jakimś stopniu mogły mieć kompleks z mojego powodu. Wiem, że w szkole „wytykano” je palcami, krzycząc na korytarzu, że ich ojcem jest reżyser Feliks Falk. (śmiech)

W jednym z wywiadów oświadczył Pan, że gdyby był młodszy, zająłby się reklamą, a nie filmem. Skąd ta gorycz?

Nie, to raczej świadectwo przewrotności, nie pamiętam zresztą, jaki był kontekst tej wypowiedzi. Prawdopodobnie miałem na myśli to, że w dzisiejszych czasach, żeby zdobyć pieniądze na fabułę, trzeba przejść wiele upokorzeń, zwłaszcza w telewizjach i u różnych sponsorów. Tak chwalony PISF to także droga przez mękę. Pracując w przemyśle reklamowym, nie przeżywa się tak wielkiego stresu. Nie trzeba samemu zabiegać, po prostu dostaje się zamówienie i cześć. Wiadomo, czemu ma służyć produkt, zarabia się duże pieniądze i prowadzi określony styl życia. Zero kompleksów artystycznych. Nikomu nie przychodzi do głowy, że ktoś może być w tej robocie lepszy. Kończąc dzisiaj szkołę filmową, gdyby mi zaproponowano taki biznesowy układ, być może robiłbym reklamówki.

Pan nie żałował, że został filmowcem?

Nie, nie żałowałem.

I nigdy nie czuł się Pan rozczarowany?

Nie, tylko moje wyobrażenia o tym zawodzie się zmieniły. Kiedy kończyłem ASP, marzyłem o szybkim sukcesie. Teraz wiem, że nie przychodzi on łatwo. Do reżyserii namówił mnie Marcel Łoziński, mój szkolny kolega z czasów licealnych. Chciałem spróbować, sprawdzić się, myślałem, że to będzie piękna przygoda.

Co jest najbardziej atrakcyjnego w tym zawodzie?

Rozmowa z widzem. Sposób prowadzenia dialogu. Kiedy zajmowałem się malarstwem, odbiór był bardzo kameralny, na wernisaże przychodził hermetyczny krąg widzów składający się głównie ze środowiska. Natomiast w kinie satysfakcja jest nieporównanie większa.

Chodzi o poczucie sławy, o oddziaływanie na umysły mas?

Sława jest drugorzędna, przychodzi albo nie. Ale smak masowej widowni to jest niesamowity afrodyzjak. Już w Zespole X Andrzej Wajda nam mówił: „Kiedy zobaczycie kolejki przed kinem, to będzie sukces”. Wtedy jeszcze były kolejki. Dzisiaj czekamy na wynik oglądalności po pierwszym weekendzie, a bilety kupuje się w internecie. Ale w latach siedemdziesiątych na polskie filmy przychodziły tłumy. Kontakt z widzem był silny, jeśli nawet tytuł był krytycznie przyjmowany, czuło się, że wszystkich on obchodzi. Działa prawdziwa magia kina. Wiedziałem, że film zobaczą setki tysięcy, natomiast nauka, sztuki plastyczne, nawet jak się jest bardzo znanym artystą, to właściwie nikt tego nie ogląda.

Prowokacje Katarzyny Kozyry czy Pawła Althamera poruszają, drażnią opinię publiczną, więc może nie jest aż tak źle? Inny jest tylko sposób porozumiewania się z widzem.

Nie, to nie jest to samo. W sztukach plastycznych więcej jest szumu medialnego niż zainteresowania konkretnych ludzi. Ile osób wie o istnieniu Libery albo Bałki? Ich pracami interesują się fachowe pisma, no i, powiedzmy, czasami politycy. Tak naprawdę nie wywołują one wielkich emocji. Uczucia są istotne, bo sztuki plastyczne są chłodnym przekazem, natomiast jeśli się potrafi robić gorące, mocne kino, emocje, które ono wywołuje, z niczym nie dają się porównać. Jest to ważny powód, dla którego chce się pracować. Przynajmniej dla mnie. W latach sześćdziesiątych brałem udział w sympozjum plastyków i naukowców w Puławach. Uważałem, że widz powinien współuczestniczyć w procesie tworzenia i sam decydować o jakości kontaktu z dziełem. Wymyśliłem wtedy eksperymentalną pracę, którą nazwałem Labirynt. Widz był atakowany przez różne dziwne rzeczy, ale odbiór zależał od jego aktywności. Idea dialogu z odbiorcą była mi więc bliska od samego początku.

Debiutował Pan w kinie na początku lat siedemdziesiątych. Jak w miarę upływu czasu zmieniał się ten dialog?

W PRL-u kino zastępowało wolne media. Telewizja nie była jeszcze konkurencją. Ludzie chodzili na filmy poważniejsze, szukali czegoś więcej niż tylko rozrywki. Język kultury ścierał się z językiem publicystyki, ale celem był rzetelny, pozbawiony ingerencji autocenzury opis rzeczywistości. *Wodzireja* w niedługim czasie zobaczyło milion widzów. Na *Szansę* przyszło około trzystu tysięcy. Byłbym hipokrytą, gdybym nie tęsknił za klimatem, jaki wówczas panował wokół kina. W tamtym chorym systemie ekonomicznym nikt nie żądał urynkowania sztuki, koszta się nie liczyły, można było zrobić film bardzo tani albo drogi. Nie to było istotne. Liczyła się swoboda, granice wolności, o których poszerzenie walczyło

się z władzą. Ważne było kino artystyczne, ale także filmy poruszające tematykę współczesną, próbujące w sposób ironiczny czy krytyczny przedstawić ówczesny system.

Kino zamieniło się w supermarket?

Kinem steruje rynek. Film musi zawierać elementy komercyjne, które przyciągną publiczność. W kapitalizmie liczy się przede wszystkim efekt finansowy. Dlatego przez wiele lat dominowała łatwa rozrywka, która ściągała do kin milionową widownię. Kino stało się globalną rozrywką, również na skutek popularności telenowel, które są zorientowane na wywoływanie tanich emocji. Reżyser, scenarzysta są pod presją komercji i wciąż muszą szukać kompromisów. Na szczęście ostatnio coś się zmienia. Coraz więcej widzów chodzi na filmy problemowe, które wywołują dyskusje i spory.

Kryterium ekonomiczne decyduje o wszystkim?

W Polsce tak. W Ameryce niekoniecznie. Jeśli ktoś jest uparty i ueziera milion dolarów, może zrobić bardzo interesujący, niezależny film. Tak działają na przykład Woody Allen czy Jim Jarmusch. U nas - zachowując stosowne proporcje - za małe pieniądze można nakręcić jedynie kino offowe, które często nie nadaje się do oglądania. Rynek jest dość słaby, jeśli chodzi o prywatnych inwestorów. Boją się ryzyka, bo film nie daje gwarancji szybkiego zarobku. Dlatego prawdziwego, niezależnego kina u nas nie ma. Nie jest to typowo polska przypadłość. W podobnej sytuacji znalazły się kinematografie Europy Środkowej oraz Rosji.

W Pana rodzinie nie było tradycji artystycznych. Dlaczego postanowił Pan zostać artystą?

Nie była to forma sprzeciwu wobec rodziców, którzy byli komunistami, tylko naturalna droga wynikająca z moich zainteresowań. Tuż przed maturą zacząłem rysować. Namówił mnie do tego szkolny przyjaciel, brat Basi Toruńczyk, Jerzy. On potem wyemigrował, jest teraz znanym architektem we Francji. Razem zdawaliśmy na akademię, rysowaliśmy, wspieraliśmy się. Wcześniej, w domu rzeczywiście nie miałem żadnych inspiracji artystycznych. Rodzice koncentrowali się głównie na swojej pracy i budowaniu ludowej ojczyzny. Matka była lekarzem, a ojciec urzędnikiem. Ojciec był wierzącym komunistą, a mama mniej. Na szczęście byli oboje na tyle rozsądni, że nie próbowali na mnie wpływać. Indoktrynacja odbywała się w szkole. Byłem w liceum, do którego chodziły dzieci prominentnych członków władz. Wówczas nie zdawałem sobie sprawy, że to elita. W mojej klasie oprócz Marcela Łozińskiego był Maciek Łukaszewicz, późniejszy redaktor naczelny

„Rzeczpospolitej”, a także córka niesławnego szefa aparatu bezpieczeństwa Różańskiego, ale także wielu liczących się dzisiaj fizyków, matematyków. Po październiku '56 zbuntowaliśmy się, część z nas zaczęła konspirować, roznosiła ulotki. Niewielu zapisało się do partii.

Podobną drogę przechodził Adam Michnik.

Rodzice, którzy byli starymi komunistami pochodzenia żydowskiego, mieli internacjonalistyczny stosunek do wszystkiego. Czuli się zasymilowanymi Polakami i przynajmniej ze mną nie starali się nawet rozmawiać o problemie żydowskim. Ja się domyślałem, że z moim pochodzeniem jest coś nie tak, bo nie chodziłem do kościoła, a wówczas, jak ktoś nie chodził, to wołano na niego „Żyd”. Od rodziców nie udało mi się jednak niczego wyciągnąć. Uświadomili mnie koledzy.

Nie wywołało to żadnego wstrząsu? Agnieszka Holland była przerażona tym odkryciem.

Nie wiem, nie pamiętam. W rodzinie mówiło się dużo o antysemityzmie. Ja jednak miałem poczucie, że nie żyję w jakimś strasznie antysemickim kraju. Owszem, w 1956 słyszałem o kilku przypadkach zabójstw na tym tle, ale tak naprawdę szok przeżyłem dopiero w 1968 roku. Studiowałem wtedy na ASP, bardzo wielu przyjaciół zaczynało mieć problemy, inni wyjeżdżali.

Dlaczego postanowił Pan zostać?

Nie byłem zaangażowany. Nie miałem kontaktów politycznych. Uważałem się za mizantropa. Byłem autorem sztuki *Winda*, która została uznana za niewygodną, później miałem problemy z cenzurą, ale z działaczami opozycji moja droga jakoś się nie przecięła. Poza tym nie mam chyba natury rewolucjonisty. W wieku dziewiętnastu lat spróbowałem sił także jako prozaik. W debiutanckiej powieści ustosunkowałem się nie tyle do pokolenia rodziców, ile do ich lewicowego światopoglądu, którego nie akceptowałem.

I nigdy nie myślał Pan o emigracji?

W 1967 roku urodziło się pierwsze dziecko. Rok później, przerażony nagonką na polską inteligencję, obawiając się, że Moczar dojdzie do władzy, wyjechałem za granicę, do przyjaciela. Spakowałem kilka obrazów i na paryskim bruku usiłowałem je sprzedawać. Może to była jakaś próba zorientowania się, czy dałbym radę. Nie miałem niestety żadnego porządnego zawodu, nawet nie byłem jeszcze filmowcem. Zwyciężył pragmatyzm.

W Polsce czuło się realne zagrożenie?

Tak się wtedy wydawało. Aresztowania, kłamstwa gazet, opluskwanie ludzi - ta obrzydliwa część Marca '68 najbardziej chyba została w głowie, bo przecież dotyczyła nie tylko Żydów, ale całej inteligencji. Następny raz próbowałem wyemigrować w stanie wojennym. Na początku 1982 roku uśmiechnęło się do mnie szczęście, otrzymałem stypendium kościuszkowskie. Jerzy Passendorfer załatwił mi paszport i mogłem wyjechać do Stanów. Gdybym psychicznie wytrzymał, pewnie bym został.

Złamała Pana samotność?

Przez pół roku próbowałem wykorzystać atut w postaci *Wodzireja*, którego kopię wiozłem ze sobą. Nawiązałem dobre kontakty z agentami filmowymi, którzy radzili, żebym szybko nie rezygnował. We mnie nie było jednak samozaparcia, musiałbym się ubiegać o kolejne stypendia albo zacząć pracować. Ostatecznie górę wzięła tęsknota za domem.

Poznał Pan kogoś ciekawego?

Wielu wspaniałych ludzi, poczynając od Janka Sawki, który mi bardzo pomógł i udostępnił swoje fantastyczne nowojorskie kontakty. Janusza Głowackiego, którego w Polsce nie znałem i który tak jak ja stawiał tam pierwsze kroki. Ryszarda Horowitza, Elżbietę Czyżewską, Joasię Pacułę, o których napisałem później sztukę teatralną *Aktorki*, ale w wyniku, nazwijmy to, pewnego nieporozumienia nakręcił na podstawie tego samego pomysłu debiutancki film Jurek Bogajewicz.

Podobno przyjaźnił się Pan z Joasią Pacułą. Dlaczego jej gwiazda tak szybko zgasła?

Ona zaczęła wysoko, od dużej i ambitnej produkcji *Park Gorkiego*. Potem często grała w średniej jakości produkcjach francusko-amerykańskich, aktualnie nie wiem, co się z nią dzieje. Prawdopodobnie w zrobieniu prawdziwie hollywoodzkiej kariery przeszkodził jej niewłaściwy akcent. To samo spotkało Lilianę Głąbczyńską i Elżbietę Czyżewską.

Ameryka przestała Pana fascynować?

Szanuję i lubię Amerykę, ale jednym z powodów decyzji o pozostaniu w kraju były różnice kulturowe. Może to przejaw prowincjonalizmu, ale nie miałem ochoty brać udziału w wyścigu szczurów. Nie miałem także takiej twardej motywacji jak Agnieszka Holland, która nie mogła wrócić do kraju. Ponadto wszystko, co jest mi prawdziwie bliskie związane jest z

Polską. Ameryka jest mi obca pod względem cywilizacyjnym i kulturowym.

Bycie Żydem w Polsce to jest temat do autorefleksji?

Jeśli mam być szczery, to podchodzę do tego z chłodnym dystansem. Nigdy się nie identyfikowałem z żydowską kulturą i religią. Moi znajomi, przyjaciele pochodzenia żydowskiego są mocno zintegrowani z kulturą polską. Urodziłem się w tym kraju i będę w nim żył, tu chcę tworzyć, w Polsce mieszkają moje dzieci, które są ochrzczone i praktykujące. Świat judaizmu zawsze był obok mnie. Nie we mnie.

Są jakieś rzeczy, które wzbudzają Pana wielkie emocje?

Na pewno wszystko, co się wiąże z moją twórczością. Każda przegrana wywołuje silne reakcje.

A wiara?

Chyba nie. Jestem ateistą. Miewam ataki głodu metafizycznego, czemu daję wyraz w swojej pracy. Jednak generalnie jestem zwolennikiem rozwiązywania problemów w samotności, poza tradycyjnie rozumianą wspólnotą religijną. Może dlatego, że koncepcja Boga osobowego niespecjalnie mnie przekonuje.

Boi się Pan śmierci?

Skoro nie wiem, co jest po śmierci, i nie wiadomo, czy spotka mnie jakaś nagroda albo kara, nie mam powodów się bać. Mój lęk wzbudza raczej świadomość fizycznego bólu przed śmiercią niż moment umierania. Gdybym miał strasznie cierpieć przed śmiercią, to pewnie bym tej śmierci bardzo pragnął.

Czy to prawda, że w młodości przejechał Pan pół Europy, żeby zobaczyć się ze swoją dziewczyną?

Tak, jako jedyny pasażer popłynąłem statkiem handlowym „Kopernik” do Izraela, dokąd wyemigrowała w 1958 moja pierwsza miłość. A potem tym samym statkiem wróciłem. To był jedyny raz, kiedy odwiedziłem Izrael. Dzięki znajomościom, wejście na statek załatwił mi ojciec. Ciekawe jest i to, że wybrałem się w tę podróż, będąc po uszy zakochany w przyszłej żonie, do której dzwoniłem z okrętowego radia na pocztę w Skolimowie. Niemal codziennie, zawsze o tej samej porze.

Bardzo romantyczna sytuacja: wybór między dwiema kobietami. Zderzenie idealizmu i

namiętności?

Uważam się za romantyka i wiem, że miłość potrafi być bardzo niebezpieczna. Przede wszystkim jest destrukcyjna dla tego, kto kocha. Łatwo wtedy stracić kontrolę nad sobą. Mój romantyzm podszyty jest racjonalizmem, trzeźwą oceną sytuacji. Na tym polega konflikt, który ciągle daje o sobie znać.

Dlaczego rzadko czyni Pan bohaterkami swoich filmów kobiety?

Raz mi się udało. W filmie *Joanna*. Ale rzeczywiście mężczyźni są częściej bohaterami nie tylko moich filmów. Uważam, że kobiety potrafią być dużo bardziej bezwzględne niż mężczyźni. Jeśli mają wytyczony cel, działają z wielką determinacją. Niestety kobiety nie idą do wojska, nie zachowują się tak jak rekruci w *Samowolce*. Nie są wodzirejami, ambitnymi nauczycielami WF-u ani komornikami. Swoją drogą, przygotowując *Komornika*, przez moment wahałem się, czy jego bohaterem nie powinna być kobieta. Pamiętam, że powstał nawet serial dokumentalny o paniach wykonujących ten zawód. Wszystkie były bardzo groźne. Z drugiej strony ciągnie mnie do zmysłowego melodramatu. Z przyjemnością zrobiłbym film erotyczny.

Tymczasem jest Pan postrzegany jako czołowy przedstawiciel kina intelektualnego. Nawet Andrzej Wajda, przyjmując Pana do Zespołu Filmowego „X”, spodziewał się, że będzie Pan drugim Zanussim.

Nie wiem, skąd się takie opinie biorą. Do Zespołu „X” przyszedłem z pomysłem nakręcenia *Noclegu* - filmu zainspirowanego *Nędznymi psami*. Interesowała mnie wówczas agresja, gwałt. Wajda chodził z tym projektem do telewizji przez dziewięć miesięcy, ale skierowania do produkcji nie dostał. Mówiono, że za brutalny temat. Wajda, który uparł się, że mam iść śladami Zanussiego, zaproponował mi potem mało ciekawy scenariusz Andrzeja Bonarskiego o współczesnym Fauście. Błyskawicznie uruchomiono produkcję, tylko tekstu brakowało, bo próbowałem go do ostatniej chwili jakoś posklejać. Dwa miesiące szukałem głównego wykonawcy, diabła miał grać Andrzej Seweryn, ale to wszystko pachniało pretensjonalnością. Wajda wyczuł, że mam opory i dzięki Bogu rozwiązał produkcję. Byłem chyba pierwszym reżyserem, który na własne życzenie zrezygnował z debiutu. Mimo wszystko mistrz we mnie ciągle wierzył. A jak zrobiłem *Wodzireja*, ostatecznie pożegnał się z myślą, że będę drugim Zanussim.

Jest Pan współtwórcą zjawiska zwanego kinem moralnego niepokoju. Jak z

perspektywy lat ocenia Pan tamten fenomen?

Wtedy się z nim nie identyfikowałem, bo w czasach *Wodzireja* to pojęcie jeszcze nie istniało. Weszło w obieg dwa lata później po premierze *Amatora*, *Szansy*, *Aktorów prowincjonalnych*. Kieślowski, Holland, Kijowski - każdy z nas robił filmy, nie mając świadomości, że łączy nas wspólny program. Tymczasem dziś mówi się o moich filmach z lat siedemdziesiątych jako o symbolach tego nurtu.

Komornika też się porównuje z Wodzirejem i nazywa współczesną odmianą moralnego niepokoju.

Lucek grany przez Andrzeja Chyrę pod wieloma względami przypomina Lutka Danielaka z *Wodzireja*, jakkolwiek działa w innych okolicznościach i stawia sobie inne cele. Zafrapowała mnie ekspansywność komornika, jego bezwzględność, dynamika, łatwość manipulowania ludźmi. Nie powielam jednak *Wodzireja*. To inny film.

Są w Komorniku dwie symboliczne sceny odnoszące się wprost do rzeczywistości. Kiedy bohater jedzie szukać zwłok, a za nim pojawia się billboard z napisem „Polska jest rajem”. Oraz druga, ukazująca samobójstwo piłkarza noszącego orła na piersi. Jaki był cel umieszczenia tych obrazów w filmie?

To są inkrustacje, które wzbogacają film i nadają dodatkowych znaczeń dla tych widzów, którzy je dostrzegą, bo oczywiście nie wszyscy je widzą. Można powiedzieć, że to pewien rodzaj złośliwości albo ironii, która jest wymierzona w pewne mity. Billboard (autentyczny zresztą) to żart z taniej propagandy starającej się nas przekonać, że jesteśmy krajem rozwijającym się. Natomiast orzełek na bluzie piłkarza to drwina z mitologizacji symboli i nadużywania naszej przynależności narodowej.

Kluczem do Pana twórczości wydaje się konflikt wyboru wartości. W Komorniku zderza się wiarę w abstrakcyjny system etyczny reprezentowany przez Chyrę z dobrocią i godnością symbolizowaną przez skrzywdzonych przez bohatera biednych ludzi. Czy bezwzględność komornika, który w imię dobra jest w stanie niszczyć i zabijać, należy odczytać jako metaforę kapitalizmu w Polsce?

Przewrotność postawy głównego bohatera, który działa w imię prawa i wydaje mu się, że jest uczciwy, a czyni zło, jest bardzo zaskakująca. Inspirowaliśmy się tym, co nas otacza, propagandą polityczną, tym, co słyhać było przed wyborami i dużo wcześniej. To bardzo

świadome odbicie, przeciwko temu strasznie się buntuję. Boję się szermowania hasłami sprawiedliwości i ładu społecznego, a jednocześnie żądania rozliczeń i prób ustanawiania nowego prawa. Mam sceptyczny stosunek do odnowy moralnej. Bardzo mnie to wszystko niepokoi.

Pomysł zbudowania IV RP też się Panu nie podoba?

Nie. Co nie znaczy, że akceptuję wszystko, co wydarzyło się w III RP. Nie podoba mi się zasada bezwzględnej negacji. Dlaczego mamy przekreślać okrągły stół, dzięki któremu wprowadzono demokrację niemal bezboleśnie i bez ofiar? Po co zrywać zawarty układ, skoro i tak został zřęcznie zerwany przez Wałęsę? Jestem przeciwnikiem rewolucji, opowiadam się za ewolucją. Uważam, że wiele reform można przeprowadzić spokojnie, natomiast więcej krzywdy wyrządzi się, uszczęśliwiając ludzi na siłę.

Kiedys powiedział Pan, że na pewno nie dożyje demokracji, jaką by sobie wymarzył. Powtórzyłby Pan dzisiaj to zdanie?

Nie, nie powtórzyłbym dlatego, że żyjemy. Bardzo dobrze pamiętam początki nowej Polski, było mi przykro, że Solidarność i jej etos został tak szybko rozbity z powodu egoizmów, żądy władzy. Dzisiaj inaczej na to patrzę. Demokracja to jest najlepsze, co z tego zostało.

Jak ateista reaguje na upadek lewicy w Polsce?

Nie wiem, czy ateizm ma coś wspólnego z lewicą. Szczególnie dzisiaj, kiedy lewica nie musi być ateistyczna. Lewica to pewna postawa, która bardziej reprezentuje interesy ekonomiczne swoich wyborców, a mniej ich światopogląd. Ja bym nie mieszał tych dwóch sfer. Na prawicy też znajdziemy szereg różnych ludzi: od ateistów do wierzących. Myślę, że partie łączy obecnie program gospodarczy. Nic więcej.

Jaki jest Pana stosunek do teczek. Ujawnić wszystko?

Nie, jestem przeciwnikiem tego, co zrobił Wildstein. Swoim gestem wyrządził krzywdę wielu niewinnym ludziom, którzy nigdy nie byli agentami. Wiadomo, że na liście znajdują się kandydaci na TW i osoby, które złamano. Lepiej by się stało, gdyby opublikowano nazwiska pracowników ubecji. I ukarano tych, którzy w imię fałszywie pojmowanej prawdy i sprawiedliwości niszczyli innych.

Chciałby Pan zrobić film o teczkach?

Nie, o teczkach bym nie chciał, ale o esbeku bardzo... Chyra ma następną rolę. (śmiech) Z okazji dwudziestopięciolecia stanu wojennego miałem kręcić serial o stanie wojennym. Scenariusz na podstawie książki Maćka Karpińskiego napisał Jarek Sokół. Historia opowiadała o losie kilku opozycjonistów, oraz działaniach prowadzonych przez esbeków w pierwszych dniach stanu wojennego. Duża część pokazana od strony biur, pracowników niskiego i średniego szczebla, świat nierozpoznany. Szkoda, że nie powstał ten serial.

Wracając do kina. Co Pan sądzi o przekraczaniu granic obyczajowych w takich filmach jak 9 songs?

Wcześniej był francuski *Gwałt, Nieodwracalne*. Jeszcze wcześniej *Imperium zmysłów*. Czy to już była pornografia? Nie ulega wątpliwości, że film Oshimy miał swoją filozofię, mówił o namiętności, pokazywał jej granice. Rzecz była oparta na autentycznej historii, która pod względem dramaturgicznym została dobrze opowiedziana. Natomiast *9 songs* to piosenka, kopulacja, piosenka, kopulacja. Żadnej fabuły, no chyba że potraktujemy ten film jako osobliwy esej, którego walory ukryte są gdzie indziej. Czasami na takie eksperymenty warto w ten sposób spojrzeć.

Co wyznacza dzisiaj granicę pornografii?

Na pewno nie widok narządów płciowych. Współczesny widz nie reaguje już na to tak historycznie. Zasada jest prosta: musi być opowiedziana jakaś historia. Gdybym trafił na interesującą opowieść o namiętności, nie wahałbym się jej sfilmować. Niestety w Polsce nie mamy odpowiedniej tradycji. Próbował ją wprowadzić Żeromski. Ale po nim nikt nie poszedł tym tropem. Szkoda.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Playboyu” 2006

Feliks Falk (ur. 25 lutego 1941 r.) - reżyser filmowy i teatralny, scenarzysta, dramaturg. Współtwórca kina moralnego niepokoju. Debiutował w 1975 roku dramatem psychologicznym *W środku lata*. Wieloletni szef Studium Scenariuszowego i studia produkcyjnego Fokus. Niezwykła popularność *Wodzireja* skłoniła go do nakręcenia sequela *Bohater roku*. Zrealizował między innymi *Szansę*, *Baryton*, *Samowolkę*. Po dziewięciu latach milczenia jako reżyser wrócił w glorii chwały do kina. Jego *Komornik* wygrał festiwal w Gdyni i był polskim kandydatem do Oscara. Równie udana okazała się *Joanna* - dramat wojenny o Polce ukrywającej w czasie okupacji żydowskie dziecko.

AGNIESZKA HOLLAND



W kraju zrealizowała między innymi *Gorączkę* i *Kobietę samotną*. Na Zachodzie *Zabić księdza* z Edem Harrisem, *Całkowite zaćmienie* z Leonardem DiCaprio i *Tajemniczy ogród*, którym odniosła swój największy jak do tej pory sukces komercyjny. Łącznie w trwającej blisko czterdzieści lat karierze wyreżyserowała dwadzieścia całkiem niepodobnych do siebie pełnometrażowych filmów. Kariera, sława nigdy jednak nie robiły na niej większego wrażenia. Od kilku lat pracuje głównie dla ambitnych stacji telewizyjnych, takich jak HBO, Lifetime, gdzie, jak twierdzi, przeniosła się większość niezależnych, mających coś do powiedzenia twórców, ze zdobywcą Złotej Palmy Gusem Van Santem na czele.

Silna, skupiona na sobie, bezwzględnie wymagająca - tak o niej mówią współpracownicy, którzy cenią ją za pracowitość i dociekliwość. Wypominają jej upór, brak cierpliwości, brutalność w osądach tych, z którymi się nie zgadza. Młodsza siostra, Magda Łazarkiewicz, podkreśla wrażliwość, wyrozumiałość, empatię. „Jest w niej coś ciepłego, dobrego i kruchego. Stale towarzyszy jej świadomość, że obraz publiczny człowieka nigdy nie jest prawdziwy”. Coraz częściej można też usłyszeć opinię, że to „bezkompromisowa społeczniczka, wyzywająca się w grze ze światem”. Prywatnie sprawia wrażenie ciepłej, wycofanej, podającej wszystko w wątpliwość intelektualistki. Taką ją poznałem w trakcie wielu naszych rozmów, które odbywaliśmy w bardzo różnych okolicznościach, między innymi w domu jej matki na Mokotowie. Niezwykle czuła na swoim punkcie zaczęła mnie

ignorować po tym, jak wylałem na nią żal na łamach „Polityki”, że odwraca się plecami do polskiej widowni, robiąc takie filmy, jak *Julia wraca do domu*. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni podczas konferencji prasowej *Janosika*, którą miałem (nie)przyjemność prowadzić, ostentacyjnie nie odpowiedziała na żadne moje pytanie. Dopiero gdy zachwyciłem się *W ciemności*, lody zostały przełamane, chociaż wina nie została mi darowana.

Z pewnością Agnieszka Holland ma wiele twarzy. Jako reżyserka i scenarzystka życie zawodowe traktuje niezwykle serio. Na ekranie interesują ją problemy człowieka uwięzionego w pułapce, którą zastawia historia albo kapryśny los. Uważa, że opatrność bawi się ludźmi, że trzeba dociekać, co od nas zależy, a na co nie ma się żadnego wpływu. Pytać, gdzie kończy się granica wolności, możliwości dokonywania wyborów. Kino to według niej idealny teren do rozstrzygnięcia podobnych kwestii.

Rodzinne tragedie mocno zaważyły na jej pesymistycznym światopoglądzie. Ojciec, ideowy komunista pochodzenia żydowskiego, dość wcześnie rozwiódł się z jej matką. Po dojściu Gomułki do władzy był zamieszany w głośną aferę polityczną. W czasie rewizji bezpieczeństwa, która odkryła związki Henryka Hollanda z politykami emigracyjnymi, popełnił samobójstwo, skacząc z okna. Ona miała wtedy trzynaście lat. Nie łączyła jej z ojcem silna, emocjonalna więź. Uważała go za człowieka wybitnie inteligentnego, lecz słabego. O jego śmierci dowiedziała się z gazet. Matka, która miała największy wpływ na jej wychowanie, nie miała odwagi jej o tym powiedzieć. Małżeństwo z Laco Adamikiem też stosunkowo szybko się rozpadło. W dzieciństwie czuła się napiętnowana, obca. Nie akceptowała swojej płci. Żydówką się stała dzięki polskim antysemitom.

Premiery jej kolejnych filmów wzbudzały w Polsce ogromne nadzieje. Spodziewano się, że studia w Czechosłowacji, emigracja, pobyt w Stanach i światowa kariera nauczyły ją tego, czego młodszy od niej polscy twórcy nie mają: kompetencji, odwagi wyrażania własnych myśli, niestereotypowego widzenia rzeczywistości, dystansu. Właściwie tylko ją - doskonale orientującą się w nowoczesnych trendach w sztuce, zafascynowaną Kunderą, Gombrowiczem - stać było na zobaczenie naszych narodowych wad i dramatów w wymiarze uniwersalnym. Niemal zawsze musiała się tłumaczyć, dlaczego tego nie robi, dlaczego konsekwentnie unika spełnienia oczywistych wydawałoby się oczekiwań.

Jeszcze w czasie karnawału Solidarności nakręciła *Gorączkę* - czarną wizję niemożliwej rewolucji przefiltrowaną przez głęboko wryte w pamięć doświadczenie praskiej wiosny, stojące w sprzeczności z posierpniową euforią Polaków.

W *Zabić księdza*, zamiast złożyć hołd męczeństwu Popiełuszki, zaproponowała

psychologiczny thriller poświęcony jego zabójcy, co przyjęto z mieszanymi uczuciami, jeśli nie zawodem.

Po upadku komuny, kiedy wszyscy emocjonowali się zdobyciami demokracji i odzyskaną wolnością, zerwała z „kodem polskości”. Zainteresowała się tematyką rodzinną, poszukiwaniami transcendencji. Pragnienie opisywania rzeczywistości w szczegółach osłabło. Wyreżyserowała między innymi kameralny dramat *Olivier, Olivier* o braku zrozumienia między najbliższymi i nieumiejętności przystosowania się do nieszczęścia, *Trzeci cud* o katolickim księdzu. Nie była to - jak się spodziewano - opowieść o zwątpieniu. Zrobiła film o dochodzeniu do wiary. Ona, wychowana w ateistycznym domu, w którym rozmowy o metafizyce uznawano za przejaw słabości człowieka, a religię za brak odwagi zmierzenia się z tragizmem ludzkiego istnienia.

W ostatnich latach, gdy poprawiły się warunki produkcyjne i zachęcano ją do realizacji filmu o Polsce albo o tak przez nią krytykowanym katolicyzmie w polskim wydaniu („z powodu bezmyślnej obrzędowości Polak katolik czuje się zwolniony z zadawania sobie pytań o sens własnego działania”) zajmowała się odświeżaniem legendy o Janosiku, porywami serca Beethovena (*Kopia Mistrza*) albo wydumanym romansesem rosyjskiego uzdrowiciela z matką dziecka chorego na raka (*Julia wraca do domu*).

Zapewne była w tym jakaś artystyczna przekora, chęć dochowania wierności własnym fascynacjom lub zaznaczenia specyficzniej rozumianej odrębności. Z drugiej strony wiadomo, że Holland, głosząc pochwałę nonkonformizmu, szła na pewne kompromisy z producentami. Rezygnowała z autorskich pomysłów, ekranizowała nie tylko własne scenariusze, czasami nieciekawe, w których nie zawsze odnajdywała sprawy ją interesujące i wartościowe. Dla kogoś, kto zdecydował się mieszkać na stałe we Francji, pracować w Stanach, kto okazjonalnie wpada do Polski, być może taka była cena, jaką należało zapłacić, aby tam urządzić sobie życie.

Niechętna jakimkolwiek ekshibicjonizmowi, Holland lubi występować publicznie, udziela długich, wyczerpujących wywiadów w zasadzie na dowolny temat. Rzadko jednak się zwierza, zachowując bezpieczny dystans. Filmy, które nakręciła, trudno uznać za portrety jej samej. Mimo to jej twórczość wciąż jest zaliczana do nurtu autorskiego, to znaczy eksploatującego prywatność artysty, jego wyobraźnię, obsesje. Często sama podpowiada, jak należy je interpretować. Promując *Całkowite zaćmienie*, o homoerotycznej przyjaźni wybitnych poetów, przyznała w rozmowie ze mną, że Rimbaud to zakamuflowany portret z jej okresu dojrzewania, gdy miała szesnaście, siedemnaście lat. Verlaine zaś to ona dzisiaj. Przy okazji premiery *Historia Gwen Araujo* wyjaśniła, że poruszyła temat zmiany płci,

ponieważ dotyczy on kwestii tożsamości, który zawsze był dla niej najbliższy i najważniejszy. Właśnie ów wątek wyobcowania, poszukiwania własnego miejsca w obcym, często wrogim świecie, przewijający się przez całą jej zaskakująco różnorodną twórczość, wydaje się najbardziej osobisty.

Co jest w niej tak szczególnego, że mimo krętej, niełatwej drogi i zmian, stale pozostaje w centrum uwagi dosłownie wszystkich? Przede wszystkim talent: mocny, bezdyskusyjny, „męski”. Błyskotliwa inteligencja. Oraz pasja i zaangażowanie w sprawy Polski. Wbrew pozorom, mimo wieloletniej nieobecności nigdy nie zerwała z polskością. W przeciwieństwie do Romana Polańskiego, który niespecjalnie zaprzęta sobie głowę, jaka aktualnie partia ma przewagę na Wiejskiej, zawsze śledziła z uwagą afery, zmiany rządów, polityczne trzęsienia ziemi, personalne roszady. Znała je z polskich gazet, które namiętnie czyta. W przerwach między kręceniem filmów w Ameryce i mieszkaniem w Bretanii, gdzie ma dom, odwiedza ojczyznę. Nieustannie powtarza, że przeraża ją polski grajdoł. Zaściankowość. Niedojrzałość naszej kultury, sarmacki kompleks, niezdolność twórców do głębszej refleksji. Irytuje ją brak woli rodaków do skonfrontowania się ze złem w nich samych. Krytykując czasami zbyt ostro narodowe przywary, dawała do zrozumienia, że sama jest inna i że najlepiej żyłoby się jej w kraju bez tych wad. Patrząc na Polskę z oddalenia, przyjmowała pozę Stańczyka, a jednocześnie marzyła o jakimś idealnym, wyśnionym miejscu, „gdzie istnieje przestrzeń publiczna, gdzie mogą działać najróżniejsi ludzie, gdzie liczy się przede wszystkim talent, pracowitość, kompetencje, energia twórcza”. Dlatego tak bardzo zabolęła ją afera Rywina, cynizm lewicy, potem prawicy, fanatyzm „moherowych beretów”, ponížanie inteligencji, wyzywanie od „łże-elit” i „wykształciuchów”.

Z poczucia niezgody na obrzucanie się błotem i chyba autentycznej troski obywatelskiej narodził się pomysł pierwszego w Polsce serialu political fiction *Ekipa*. Nie przejmując się zarzutami, że stosuje nepotyzm, zrealizowała go w rodzinnym gronie, dzieląc się reżyserią z siostrą Magdą Łazarkiewicz i córką Kasią Adamik. Chciała pokazać alternatywę uczciwych rządów, jakby na przekór temu, co codziennie można było zobaczyć w TVN24. „Chcę zaproponować coś koncyliacyjnego - tłumaczyła - wyjść z klinczu języka nienawiści, pokazać szlachetniejszą twarz polityki i to, że może ona być polem dramatów, trudnych wyborów, słabości, ale i siły”. Najwyraźniej nienadążająca za śmiałą wizją publiczność uznała, że to szlachetna abstrakcja bujająca w obłokach.

Silniejsze zaangażowanie w politykę Holland to efekt przyglądania się z bliska krajowi amatorskiej demokracji. Kiedy uznała, że sprawy poszły w złym kierunku, postanowiła działać. Podpisała apel domagający się odwołania ze stanowiska ministra

edukacji Romana Giertycha. Likwidatora WSI Antoniego Macierewicza nazwała „małym biesem”. Prezydenta Lecha Kaczyńskiego oskarżyła o autystyczne widzenie świata. Prawicę o endekoidalno-oenerowskie odchylenie i jeszcze o moczarowsko-gomułkowską proveniencję oraz powrót do autorytaryzmu. „Nie może być tak, że grupa facetów, którzy są obsesyjni, sfrustrowani, niezbyt uczciwi i niespecjalnie mądrzy, kradną panu kraj. Nam kradną”, grzmiała w jednym z wywiadów, dziwiąc się, że elity zamykają się w kręgu prywatnych spraw i nie reagują na „ewidentnie skrajne i zbrodnicze poglądy”.

Za rządów Tuska z największym przerażeniem obserwowała, co politycy PO zrobili z mediami publicznymi, nazywając to skandalem i zbrodnią na kulturze narodowej. Oburzała się, gdy wyszła na jaw neonazistowska przeszłość Piotra Farfała, najpierw członka zarządu, później prezesa TVP. „Próbowałam kogoś tym zainteresować - żaliła się w „Dzienniku”. - Zwracałam się do Wildsteina, bo akurat przy jego pochodzeniu tolerowanie kogoś takiego było czymś monstrualnym. I co? Wildstein odpowiedział w prasie, że to były błędy młodego człowieka”. Władysław Bartoszewski, do którego także się w tej sprawie zwróciła, w ogóle ją zignorował.

Udzielając wywiadów, podpisując petycje, uświadamiała, że publiczne media to najważniejsze narzędzie edukacji i budowania społeczeństwa obywatelskiego. „Może jednak media publiczne z prawdziwego zdarzenia są potrzebne Polakom również po to, by nauczyli się oceniać kręctwa i demagogię polityków?”. Dziwiła się, dlaczego pracownicy telewizji jeszcze nie strajkują. Czemu nie reagują związki zawodowe. „Wyobraźcie sobie, że nie tylko Program II PR ćwierka w proteście, ale cała telewizja stanęła. Może by się ktoś wtedy obudził?”.

Gdy wybrano ją na prezydenta Polskiej Akademii Filmowej przyznającej Orły (odpowiednik hollywoodzkiej Akademii wręczającej Oscary), odebrała to jako zachętę do podejmowania kolejnych kroków, aby zacząć naprawiać zepsute przez polityków państwo. Na Kongresie Kultury Polskiej, oprócz dramatycznego zwrócenia uwagi na skutki niewypełniania misji przez media publiczne, zaproponowała, że może wreszcie „trzeba dokonać jakiegoś zamachu stanu”. Stało na powołaniu Komitetu Obywatelskiego Mediów Publicznych, mającego przygotować projekt ustawy wyłączającej media publiczne spod kontroli politycznej.

Społecznikowskie pasje Holland, uznawane przez jednych za szlachetną żeromszczyznę, nie wszystkich jednak wprawiły w zachwyt. Kazimierz Kutz dopatrył się w jej idealizmie czegoś dokładnie odwrotnego, mianowicie walki o fotel prezesa telewizji. „Ona chce rządzić”, napisał w swoim felietonie i porównał ją do Wandy Jakubowskiej, „ale bez jej

przyzwoitości”. „Zdaje się - bezlitośnie punktował Kutz - że reżyserka postanowiła na stałe wrócić z emigracji na łono ojczyzny i stanąć na czele tych biznesowych gremiów, które podszywają się pod »środowiska twórcze«. One niewiele mają wspólnego z artystami”.

Bronisław Wildstein po mocnej wymianie ciosów na łamach „Gazety Wyborczej” i „Rzeczpospolitej” określił jej zaangażowanie jako swoistą odmianę antysemityzmu (on sam ze swym żydowskim pochodzeniem nie widział powodu, by traktować szczególnie krytycznie antysemitów, podczas gdy Holland tego właśnie się po nim spodziewała). Wcześniej reżyserka doczekała się krytyki ze strony arcybiskupa Józefa Życińskiego, który stwierdził, że akcja „Tiszert dla wolności”, którą poparła, nosząc koszulkę z napisem „Nie chodzę do kościoła”, ma przerażający posmak prowincji. „Żeby wprowadzić na koszulkach napis »Mam AIDS« albo »Usunęłam ciążę«, trzeba cierpieć na zanik pewnych elementarnych ludzkich uczuć. Normalnie dramat przyjmowany jest milczeniem, solidarnością i powagą. Jeśli u kogoś zanikną uczucia, z dramatu robi się dowcip wątpliwej jakości i wtedy jest prosta droga do cynizmu”.

Właściwie niemal każda jej akcja wywoływała lawinę protestów. Czasami sama wycofywała się z pochopnie wypowiedzianych słów. Tak było w przypadku pamiętnego listu otwartego w obronie Romana Polańskiego, w którym razem z wieloma innymi osobistościami świata sztuki żądała natychmiastowego uwolnienia go z aresztu.

Tylko ten, kto nie pamięta rewolucyjnego zapału Agnieszki Holland w PRL-u, może uważać, że artystka nagle zmieniła front - z subtelnej tropicielki tajemnicy stała się zaangażowaną pozytywistką niosącą kaganek oświaty. Niepokój i gotowość do buntu zawsze się w niej tliły. Po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji (studiowała wtedy w praskiej FAMU) biegała na uczelnię, strajkowała. Na czwartym roku została aresztowana. Przesiedziała w więzieniu sześć tygodni. W czasie stanu wojennego, będąc za granicą, udzielała wywiadów potępiających Jaruzelskiego, wzięła udział w akcjach opozycyjnych. Wcześniej była liderką kina moralnego niepokoju. Kręciła publicystyczne filmy skierowane przeciwko władzy (*Aktorzy prowincjonalni*). Niektóre popularne seriale, które robi teraz w Ameryce, także można odczytać jako swoisty protest. Przeciwko rasizmowi, niesprawiedliwości (*Prawo ulicy* o dilerach narkotyków i *Dowody zbrodni* o bezdomnych w Nowym Orleanie).

Taką ma widać naturę. Rewolucjonistki zbawiającej świat, duszącej się w nietolerancyjnym społeczeństwie, wiecznie szukającej przeciwników, zaciętej, niepokornej, upartej. Niepotrafiącej się odnaleźć w roli beznamiętnego świadka historii.

Po wielkim artystycznym sukcesie *W ciemności* - opartej na faktach historii upadłego

kanalarza Leopolda Sochy, który podczas drugiej wojny światowej pomagał ukrywać Żydów we Lwowie (film obejrzało prawie półtora milionów Polaków) Agnieszka Holland może czuć się spełniona. Nie powiedziała jednak ostatniego słowa. Po nakręceniu serialu o Janie Palachu w planach ma między innymi ekranizację *Hanemanna* Stefana Chwina oraz dramat szpiegowski o Krystynie Skarbek, pięknej Polce, agentce brytyjskiego wywiadu, która przekazała aliantom termin napadu hitlerowców na ZSRR, a po wojnie została zamordowana przez zazdrosnego kochanka. Do roli przymierza się ponoć Kate Winslet. Myśli również o superprodukcji historycznej o miłości cara Piotra Wielkiego do garnizonowej kurtyzany i służącej, która zostaje jego żoną, a później carycą Rosji Katarzyną I. A jej najbliższym projektem ma być historia Jana Karskiego, słynnego kuriera Polskiego Państwa Podziemnego, który złożył raport o zagładzie Żydów prezydentowi Franklinowi Delano Rooseveltowi w lipcu 1943 roku.

Inna

Jądro człowieczeństwa

Janusz Wróblewski: *Powiedziała Pani niedawno: „Kręcę filmy, bo życie mnie nudzi”. To osobliwe wyznanie reżyserki, która kręci filmy o życiu?*

Agnieszka Holland: Praca na planie przypomina podróż jachtem przez wzburzony ocean. Na pokładzie spotykają się ludzie, których łączą silne emocje - stres, nadzieja, przyjaźń, a nawet miłość. Gdy człowiek wychodzi z tego świata intensywnej przygody, ma wrażenie, że wystudza życie duchowe; że odebrano mu boską zdolność kreowania. To sprawia, że bardziej się ceni ucieczkę w fikcję niż powrót do rzeczywistości.

Jednak to rzeczywistość inspiruje, nie kino.

Nie odwracam się od rzeczywistości. Obcowanie na co dzień z byle jakim światem wyjaławia. Będąc reżyserem, muszę dodatkowo wykonywać czynności, które wydają mi się nudne. Trzeba udawać zainteresowanie ludźmi, którzy nie są tego warci. Za to płaci się zmęczeniem, oglupieniem, poczuciem pustki. Krzysiek Kieślowski w wolnych chwilach grał w game boya. Ja po powrocie z planu siadam do komputera i układam pasjansa. Nie mam na nic więcej siły.

Pani życie wydaje się jednak zaprzeczeniem stabilizacji i nudy.

Nuda nie musi oznaczać stabilizacji. Nuda wynika z gwałtu na wolności wewnętrznej

człowieka. Jeśli mówię, że odczuwam znużenie rzeczywistością, to mam na myśli brak możliwości duchowego rozwoju, wyeliminowanie dynamiki przeżyć. Nudzę się, gdy ulegam okolicznościom zewnętrznym albo własnej głupocie. A tak się niestety dzieje po ukończeniu zdjęć.

Dlaczego tak niewiele z Pani biografii przedostaje się do filmów?

Pewne historie korespondują z moimi doświadczeniami. Gdybym natomiast odczuwała potrzebę opowiedzenia czegoś z własnego życia, zrobiłabym to bez wahania. Widocznie muszę otrzymywać inspiracje z zewnątrz. Poza tym trudno jest zachować dystans do własnego doświadczenia. Nie mówiąc o tym, że łatwiej ulega ono mitologizacji niż doświadczenie cudze, które obnaża się poprzez swoją zewnętrzną prawdę. Nigdy nie przepadałam za biografizmem. Szczególnie w kinie. Jak Bergman robił swoje najlepsze filmy *Milczenie* albo *Personę*, nie opowiadał o swojej prywatności. Dopiero na starość pisał autobiograficzne scenariusze, zresztą coraz mniej ciekawe, które ekranizują kolejni członkowie jego rodziny.

Nie lubi Pani ekshibicjonizmu w sztuce?

Prousta czytam z wielkim zainteresowaniem. Bardzo cenię *Zapiski z domu umarłych* Dostojewskiego. Sięgam też po pamiętniki różnych osób. Najbardziej jednak są mi bliskie książki - jeśli mówimy o literaturze - w których biografizm zostaje przetworzony, jak u Kafki albo u Czechowa. Według mnie trudno sobie wyobrazić bardziej autorskie dzieła niż na przykład *Proces* czy *Wiśniowy sad*.

Czym, jeśli nie osobistym doznaniem, należałoby wytłumaczyć powstanie Trzeciego cudu?

Od pewnego czasu zbliżam się w swoich filmach do granicy rzeczywistości i - nazwijmy to - innego wymiaru. Zastanawiam się, czy ów wymiar może być dostępny dla ludzi niewierzących. W *Trzecim cudzie* ciekawiło mnie zwłaszcza pytanie o koszty wierności samemu sobie. Co jeśli, nie posiadając łaski wiary, w pewnym momencie czujemy, że Bóg nas woła? Bohater filmu podąża za głosem. Ale nadal wątpi. Może nawet zdarzyć się pięćdziesiąt cudów, a on i tak nie uwierzy. Z drugiej strony dokonał przecież wyboru i wie, że musi za to zapłacić. Czyż nie na tym właśnie polega wierność? Że trzeba ponosić koszty?

Czemu Pani chce być wierna?

W życiu - może dlatego, że poznałam tak wielu ludzi i miejsc - najważniejsza jest tożsamość. Jeżeli podziwiam jakieś osoby, to głównie za to, że mimo niesprzyjających okoliczności potrafiły zachować wewnętrzną integralność. Pytanie: „Kim jestem” stale się zresztą kołacze w moich filmach.

Powiedziała Pani tożsamość. Bohaterami większości Pani filmów są mężczyźni. Co Pani odczuwa, przyjmując męski punkt widzenia?

Jak powiada Jung, to efekt obcości, żeby siebie lepiej zobaczyć. Wiadomo, fizjologia, budowa mózgu, funkcje społeczne, funkcje seksualne są inne u kobiet i mężczyzn. Jak w dowcipie: różnica między płciami jest większa niż jakakolwiek walka klas. Poważnie nie wygląda to tak prosto. Pierwiastki kobiece i męskie są wymieszane. Przecież nawet mężczyźni, którzy mają cechy kobiece, różnią się od kobiet.

Pani jednak lepiej się czuje, opowiadając o mężczyznach.

Wie pan, z racji mego zawodu oraz wychowania obcowałam głównie z mężczyznami. Nie miałam wielu przyjaciółek. Mogę więc powiedzieć, że poznałam świat mężczyzn dość dobrze. Nie dzielę go jednak na męską i żeńską połowę. W kinie interesują mnie ludzie stojący przed wyborami, które ich przerastają. Płeć nie ma w tym przypadku większego znaczenia. Może z wyjątkiem *Placu Waszyngtona* - najbardziej feministycznego filmu, jaki zrobiłam.

Niektórzy uważają, że Pani filmy są chłodne emocjonalnie. Erotyka spychana jest w nich na margines. Dlaczego?

Seks odzwierciedla to, co się dzieje między ludźmi. A jeżeli ma pan na myśli uczuciowość sentymentalną, to rzeczywiście, w moich filmach jej nie ma. Emocjonalność w sztuce nie może być słodka. Brzydzi mnie w dodatku z powodów estetycznych. Na romantyczno-kiczowatych komediach hollywoodzkich mogę się nawet popłakać. Czuję się jednak oszukana. Mało tego, jestem wściekła, bo jakby mi cebulę podsuwano pod nos.

Powiedziała Pani w jednym z wywiadów, że dziewięćdziesiąt dziewięć procent kobiet za kryterium własnej użyteczności uważa swoją atrakcyjność seksualną, to źle?

Nie chodzi o to, czy to dobrze, czy źle, tylko na ile osobowość kobiet kształtowana jest przez seks. Jeśli nasze życie zostaje zredukowane do erotyki, to chyba źle. Atrakcyjność seksualną zachowuje się przez trzydzieści, czterdzieści lat. A co potem? Na śmietnik? Nie

mówiąc już o tym, że nie wszystkie kobiety ją posiadają. Co one mają ze sobą zrobić?

Jeśli nie atrakcyjność seksualna wyznacza kobiecość, to co?

Seksualność jest na pewno istotna. U kobiety przybiera ona formę zewnętrzną. Manifestuje się na innym nieco poziomie niż seksualność mężczyzn. Ale czy człowieczeństwo nie jest pierwsze? Czy nie jest ważniejsze? Nie wartościuję. Może być tak albo inaczej. Sama nie wiem. Faktem jest, że jeśli mężczyźni odchodzą od kobiet, to właśnie z tego powodu.

Kiedy kobieta przestaje fascynować?

Jeśli seks stanowi główny wyznacznik wartości kobiety, to nie ma ratunku. Po pewnym czasie taki związek się rozpadnie. Na szczęście nic w przyrodzie nie ginie. Ponieważ kobiety odgrywają coraz większą rolę w życiu społecznym, mężczyźni czują się zagrożeni, stają się bardziej niepewni. Można uznać, że to podświadoma zemsta gatunku. Odbieracie nam nasze role, więc my wam za to wystawiamy rachunek.

Płeć jest wyborem?

Nie. Zdarza się, że mężczyzna czuje się kobietą albo odwrotnie. Taka osoba musi zmienić płeć, bo inaczej będzie nieszczęśliwa. Płeć jest zdeterminowana przez genetykę. Nie mamy na nią wpływu. Możemy jedynie wybrać, jak ją traktujemy. Dlatego między innymi intryguje mnie postawa księży. Ksiądz ma wybór. I musi zapłacić cenę za wyrzeczenie i celibat.

Tematem Całkowitego zaćmienia jest miłość homoseksualna. Środowiska gejowskie w Stanach odrzuciły Pani film. Dlaczego?

W Stanach obowiązuje political correctness. Jak się przedstawia homoseksualistę, to musi on być dobrodusznym, fajnym chłopakiem ze szkolnej czytanki. W moim filmie jest inaczej. Ani Verlaine, ani Rimbaud nie byli klasycznymi homoseksualistami. Mogli spać z kobietami. Ich związek oparty był na komunii dusz.

Komunia dusz - ona wiąże Rimbauda i Verlaine'a?

Dla mnie piękne było w tej historii to, że Verlaine po śmierci Rimbauda ocalał twórczość przyjaciela. Dzięki jego zapobiegliwości rękopisy Rimbauda przetrwały do naszych czasów.

Czy zawód miłosny to jedyny powód zamilknięcia Rimbauda?

Tego nie wiemy. Ta postać ma tajemnice i nie wydaje mi się, żeby najbardziej odważny i wnikliwy utwór literacki lub filmowy mógł to wyjaśnić. Książek o Rimbaudzie jest zresztą mnóstwo. Spotkałam się nawet z takimi teoriami, że Rimbaud był postacią mediumiczną i jakaś dusza kosmity weszła w jego ciało.

Paul Claudel napisał w swoich pamiętnikach, że Rimbaud był mistykiem, który przez całe życie uciekał przed głosem Boga. U Pani sfera metafizyki schodzi na dalszy plan.

Istnieje pewien rodzaj symboliki, wynikający z rzeczywistych zdarzeń, gestów, niejako podświadomie odnoszący nas do transcendencji. Na przykład rana na dłoni. Kiedy Verlaine przebija nożem rękę, a potem przestrzeliwuje dłoń Rimbauda - przez skojarzenie ze stygmatami - może powstać wrażenie, że są to postaci wybrane.

Wiadomo, że Rimbaud był chłopcem bardzo posłusznym. Jego ojciec (podobno tłumaczył Koran) zostawił rodzinę. Więc genetycznie coś mu przekazał. Natomiast w sensie miłości i zainteresowania był całkowicie nieobecny. Rimbaud miał niewątpliwie kompleks porzucenia i potrzebował ojca, co tłumaczy jego przyjaźń ze starszym o dziesięć lat Verlaine'em.

Rimbaud był świetnym uczniem, dobrym katolikiem, co niedzielę chodził do kościoła i miał przeżycia mistyczne. Ale w ciągu paru miesięcy (latem w czasie wojny francusko-pruskiej), kiedy zetknął się z brutalnością śmierci, wpadł w depresję. Odrzucił wszystko. Stał się bluźniercą. Antychrystem z poczuciem misji. Jego prowokacje, niektóre sztubackie, niektóre cyniczne, miały na celu dotknięcie granic poznania. Przeżycia czegoś za innych. Sądził, że uda mu się dokonać religijnego przełomu i że za pomocą poezji zdoła go wyrazić.

Powiedziała Pani, że istnieje podobieństwo między złudzeniami Rimbauda i tym, co przeżywało Pani pokolenie w czasach waszej młodości. Czy rzeczywiście da się porównać młodzieżową kontestację 1968 roku z naiwnym buntem poety?

Rimbaud powraca co pewien czas jako symbol, niemal idol tych, którzy rzucają wyzwanie społecznemu porządkowi i zastanym wartościom. W moim pokoleniu nie znalazł się jednak nikt o podobnej skali talentu co Rimbaud. Trudno przecież porównywać Kerouaca, Burroughsa czy Morrisona z autorem *Iluminacji*. Tak czy inaczej, Verlaine i Rimbaud szukali podobnych spraw w sztuce i trudno im było obcować na najwyższym diapazonie z kimś, kto

tego nie rozumie. Tak się działo i dzieje w przypadku wielu par artystycznych. Chociażby z van Goghiem i Gauguinem. W homoseksualizmie różne rzeczy mnie jeszcze ciekawią. Na przykład gra społeczna, jaką prowadzili ci ludzie w czasach, kiedy homoseksualizm był nieakceptowany. Z tych samych powodów interesują mnie Żydzi skazani na ukrywanie swojej tożsamości.

Mówiąc najogólniej, interesuje Panią syndrom pariasa. Pani miała kłopoty z byciem akceptowaną?

Całe życie miałam z tym problem. Zaczęło się już w dzieciństwie od tego, że chciałam być chłopcem. Konfrontacja z ludźmi postrzegającymi mnie jako inną wydała mi się w końcu wzbogacająca. Uczyniłam z odrzucenia wartość. Ochojska powiedziała kiedyś coś ważnego o swoim kalectwie. Gdy poszła z pielgrzymką do Częstochowy i zobaczyła cudem uzdrowionych ludzi, przestraszyła się, że i ją to spotka. Bała się, że nagle przestanie być sobą. Ze mną jest tak samo.

Dlaczego postrzegano Panią jako obcą?

Bo to, co dla przeciętnej kobiety wydaje się wartością, dla mnie nią nie jest. Mam inną hierarchię. Poza tym niełatwo być Żydówką w Polsce, Polką we Francji, Europejką w Hollywood. Nie mówiąc o uprawianiu przeze mnie męskiego zawodu, jakim jest reżyseria.

Co Pani czuła, kiedy uświadomiła sobie, że jest Żydówką?

Żydówką stałam się dzięki polskim antysemitom. Jak wiadomo, dla antysemitów można nie mieć kropli żydowskiej krwi, a i tak jest się Żydem. To skomplikowana sprawa. Z punktu widzenia tradycji żydowskiej, moja żydowskość jest szemrana, bo matka jest aryjką. Mój ojciec, który był Żydem, nigdy ze mną na ten temat nie rozmawiał. Może dlatego, że był to zbyt bolesny dla niego problem. Przed wojną, tak jak wielu młodych, zdolnych żydowskich inteligentów czuł, że bycie Żydem oznacza redukcję jego tożsamości. Szukał więc człowieczeństwa tam, gdzie pochodzenie nie ma decydującego znaczenia. Związał się z komunistami. W czasie wojny prawie cała jego rodzina została zamordowana. Prawdopodobnie cierpiał bardzo, trawiony poczuciem winy, że przeżył. Trudno mi o tym wszystkim mówić, bo nie zdążył mi tego powiedzieć. Zginął w tragicznych okolicznościach, gdy miałam trzynaście lat. Dla mojej matki najważniejszym doświadczeniem duchowym stało się przeżycie Holocaustu. Jako świadek. Była wtedy młodsiutką dziewczyną, walczyła w AK. Widziała, jak ludzie reagują na likwidację warszawskiego getta. Bezradność i cierpienie

uwzniośliły w jej oczach Żydów. To ona powiedziała mi, że jestem Żydówką. Uważała, że powinnam być z tego dumna. Miałam wtedy sześć lat.

Potraktowała to Pani jako ostrzeżenie?

Pamiętam, że mnie to nie bolało. Raczej zaciekało. A kiedy dowiedziałam się o martyrologii mojej rodziny, poczułam się „lepsza”. Teraz ta reakcja wydaje mi się przesadzona. Polacy za najważniejszą cechę tożsamości Żydów uznają męczeństwo. To bardzo katolicki punkt widzenia. Pamiętam zdziwienie nowojorskich Żydów, kiedy Michnik, odbierając jakąś nagrodę, oświadczył, że jego żydowskość polega na identyfikowaniu się z Holocaustem. Tożsamość jest przecież czymś głębszym od faktu, że mordowano naród.

Co w takim razie wyznacza tożsamość Żydów?

Religia. Kultura. Los. Poczucie wybrania. Pewien złożony system filozoficzny, którego państwo Izrael jest - paradoksalnie - zaprzeczeniem.

Amos Oz twierdzi, że tożsamość Izraelczyków wyznacza język hebrajski. Nie zaś religia, bo przecież spora część Żydów to ateści, którzy nienawidzą ortodoksyjnych Żydów.

Religię można traktować jako część kultury, lub odwrotnie. Natomiast język stanowi zawsze ważny element tożsamości. Wrómy jednak do Polski. Gdy byłam w piątej, szóstej klasie szkoły podstawowej, zaprzyjaźniłam się z dziewczynką, która wprowadziła mnie w religię katolicką. Pod jej wpływem zaczęłam chodzić do kościoła, wierzyć. Ukrywałam to przed rodzicami. Oni nie byli wściekłymi ateistami, ale bałam się, co powiedzą. Trwało to dobrych parę lat. Aż któregoś dnia moja przyjaciółka zerwała ze mną wszelkie kontakty, tłumacząc, że jestem „żydowska wierzba niechrzczona” i ona nie może się ze mną zadawać. Przeżyłam szok.

Przeciąganie na stronę katolicką na tym się skończyło?

Antysemita uświadomili mi, że w sensie formalnym nie mogę należeć do wspólnoty. Wtedy też zaczęłam się zastanawiać nad autentycznością przesłania Kościoła. Fascynacja katolicyzmem trwa jednak nadal. Widać to po moich filmach *Zabić księdza* i *Trzeci cud*.

Poruszając się na granicy tych dwóch światów: katolicyzmu i judaizmu, do jakich wniosków Pani doszła?

Boli mnie oczywiście, że Żydzi traktują Polaków en bloc jako antysemitów. Tak samo

jak to, że polscy katolicy widzą w Żydach wrogów. Trzeba jednak budować mosty i zachowywać właściwe proporcje. Udział Żydów w powojennym aparacie bezpieczeństwa dał Polakom pretekst, by obarczać ich winą za zbrodnie nie tylko stalinizmu. Prawda jest taka, że przez całe tysiąclecia Żydzi nic złego chrześcijanom nie zrobili. Natomiast chrześcijanie owszem, mordowali Żydów przez wieki. Nieufność Żydów w stosunku do chrześcijan jest więc moim zdaniem reakcją uzasadnioną. Mimo to pojednanie jest realne, a możliwość równoległego uczestniczenia w tych dwóch kulturach niesłychanie wzbogaca. Niech pan zobaczy, co pisze chociażby polski Żyd, biskup Paryża, kardynał Lustiger. Szczerze mówiąc, między Polakami i Żydami nie ma aż takich różnic. Mamy wiele wspólnych cech, zwłaszcza irytujących: jesteśmy megalomanami, łączy nas poczucie wyjątkowości, nie lubimy obcych.

Co w tej sytuacji znaczy być sobą?

Poczucia bycia sobą doświadczają się rzadko. Najlepiej udaje się to ludziom, którzy znają techniki kontemplacyjne. Zawsze mnie ciekawiło, czy skutkiem medytacji jest wzmocnione poczucie własnego jestestwa, czy wręcz przeciwnie - roztopienie się w świecie.

Wierzy Pani, że można zmienić swoje korzenie i stać się kimś innym?

To jest pytanie, na które nie znam odpowiedzi. Jeżeli zakładamy, że nasza tożsamość składa się z różnych warstw, jak kula ziemską badana przez archeologów, to zastanawiamy się równocześnie, czy istnieje coś takiego jak jądro, niezmienna istota. W wielu moich filmach staram się dotrzeć do tego jądra człowieczeństwa. Próbuję je zbadać pod kątem psychologicznym, socjologicznym, strategii Gombrowiczowskiej. Mogę tylko wyznać, że mocno wierzę w istnienie „ja”. Lecz czym się ono charakteryzuje, tego nie wiem. Można zmienić swoją rolę społeczną, kraj, w którym się mieszka, swoją zewnętrzną, charakter, język, nawet płeć można zmienić. I pozostanie się sobą. Ludzie stale doświadczają czegoś nowego, poznają inne kultury, zmieniają seksualnych partnerów i wyznania. Społeczne uwarunkowania są tak immanentną częścią człowieka, że traktujemy je jak wyzwanie. Chcemy się z nimi zmierzyć. Pytamy: na ile my je określamy, a na ile one nas. Sprawdzamy, aż wreszcie zaakceptujemy siebie. Jeden z ciekawszych filmów Kieślowskiego, *Przypadek*, poruszał właśnie te kwestie. Wskutek zbiegów okoliczności drogi i wybory życiowe bohatera układały się bardzo różnie. A on, niezależnie od okoliczności, był ciągle tym samym człowiekiem. Mógł być opozycjonistą albo komunistą, lecz w środku pozostawał niezmienny. Taka była teza Kieślowskiego. Czy ja się z nią zgadzam? Tylko do pewnego stopnia. Moim zdaniem poznanie wymaga wysiłku. Trzeba nad sobą pracować, bo constans w

odniesieniu do psychiki jest niemożliwy do utrzymania na dłuższą metę. „Ja” można stracić, jeśli na przykład zaczyna się istnieć tylko poprzez odbiór innych. Taka jest z kolei teza Gombrowicza.

Sceptycyzm wydaje się najbliższy Pani artystycznej postawie?

Sceptycyzm charakteryzuje się nieustannym podawaniem wszystkiego w wątpliwość. Ja nie mam takiej negacji w sobie. Jestem otwarta na każdą możliwość. Jak nie wiem, nie chcę udawać, że wiem. Więc raczej więcej we mnie pokory niż sceptycyzmu. Uczciwa wydaje mi się postawa poszukująca. Znamionująca niepewność. Kiedy słyszę, że ktoś wie, to mu nie wierzę. Chociaż zazdroszczę pewności.

Dystans to znakomita obrona przed zaangażowaniem. Jak Pani godzi wrodzoną pokorę z zawodową aktywnością?

To tak jak z wiarą. Jak ktoś nie otrzymał łaski wiary, to jej nie ma. Z drugiej strony, jeśli ktoś umie malować, a nie rozwija swego talentu - jest muzykalny, ale nie ćwiczy, to ten dar gdzieś się rozmywa. Pokorę mam we krwi. Lecz nie rezygnuję z pracy nad sobą.

Czy istniały w Pani życiu przypadki, które nazwałaby Pani mistycznymi?

Tak. Przeżyłam takie chwile. Miałam poczucie, że komunikuję się z kimś poza mną. To chyba jednak zbyt prywatne doznanie, żeby o tym opowiadać publicznie.

Sartre sądził, że sztuka zastąpi kiedyś religię. Jakie jest Pani zdanie na ten temat?

Jak na razie na to się nie zanosi. Dawniej religia napędzała sztukę. Literatura, filozofia odnawiały metafizyczny horyzont. W naszych czasach sztuka na usługach religii trywializuje i siebie, i ją. Po premierze *Trzeciego cudu* miałam w Krakowie bardzo ciekawe spotkanie z grupą księży ze Znak. Zastanawialiśmy się, dlaczego katolicyzm, któremu zawdzięczamy najwybitniejsze w czasach nowożytnych dzieła sztuki, bo i katedry, muzykę Bacha, całe malarstwo europejskie, dziś takich arcydzieł nie generuje. Dlaczego sztuka współczesna zajmująca się problemami teologicznymi natychmiast popada w kicz? Na czym to polega? Trzeba by pewnie sięgnąć po jakieś skomplikowane, estetyczne teorie wyjaśniające ten fenomen.

Zdarzają się wyjątki?

W historii kina znajdziemy kilka takich religijnych dokonań, które zasługują na miano

arcydzieł. Myślę o twórczości Tarkowskiego, Bressona, Dreyera. Dlaczego im się udało, a innym nie? To zależy prawdopodobnie od jakości wiary artysty.

Pani podchodzi do reżyserowania jak do czynności duchowej?

Reżyseria to nie jest zajęcie duchowe. Ma więcej wspólnego z ćwiczeniami fizycznymi. Trzeba wstawać rano, dźwigać kamery, organizować ludziom dzień. Jest to ciężka, fizyczna praca. Narzucić swoją wolę dużej liczbie współpracowników, żeby z przestraszonych wykonawców poleceń stali się współtwórcami - nie jest łatwo. Po tylu latach wykonywania zawodu mam już opracowaną socjotechnikę, która mi to ułatwia. Nie oszukuję ludzi. Nie manipuluję nimi. Nadaję tylko sens ich działaniom, za które jestem odpowiedzialna i które muszą przynieść konkretny efekt. Nawet mnie bawi, jak widzę, że im to sprawia satysfakcję.

Artysta powinien angażować się w politykę?

W pewnych okolicznościach. W przypadkach ewidentnego zła, niesprawiedliwości tak, wtedy tak. Jeśli natomiast pyta pan o tematykę społeczną w sztuce, to zawsze uważałam, że jak nie muszę, to z tak zwanego poczucia obywatelskiego obowiązku nie powinnam niczego czynić. W okresie kina moralnego niepokoju czuło się presję. *Zabić księdza* też nakręciłam z pobudek patriotycznych. Pewne filmy musiałam zrobić, żeby nie stawiać pod znakiem zapytania swojej uczciwości, odpowiedzialności, odwagi. W czasach demokracji postawa obywatelska wydaje się anachroniczna. Niemniej uważam, że dezercja polskich artystów poszła teraz za daleko. Milczenie środowisk artystyczno-intelektualnych choćby wobec aktów brutalnego rasizmu czy antysemityzmu jest czymś karygodnym.

Wieloletni pobyt za granicą pozbawił Panią złudzeń na temat kina?

Na szczęście wciąż udaje mi się pracować na moich warunkach. Żeby zrobić film poza Polską, trzeba jednak bardzo walczyć; dokonywać artystycznych kompromisów. Bez określonej kategorii aktorów nie doprowadzi się do uruchomienia produkcji. Na film bez gwiazd nikt nie da pieniędzy. Poważne tematy nie mają szans u zagranicznych producentów. Żeby powiedzieć coś odważnego, trzeba ubrać scenariusz w poetykę New Age, horroru albo satyry. Taka jest cena bycia reżyserem tam. Hollywood nie jest wymarzoną dla mnie miejscem. Wolałabym kręcić filmy w Europie. Póki jednak można zarabiać tam pieniądze, dlaczego mam z tej możliwości nie korzystać? Choć wiem, że to się w pewnym momencie skończy.

Co się Pani podoba w Ameryce?

Przybyszowi z Polski rzuca się w oczy fizyczna bylejakość tego kraju. Chaos kultury materialnej. Gdy wracam do Bretanii, gdzie mam swój dom, czuję respekt przed francuską tradycją. A w Ameryce wszystko jest swojskie. Kiedy namówiłam wreszcie mamę, żeby odwiedziła mnie w Los Angeles, długo nie mogłam pokonać jej negatywnego nastawienia do wszystkiego, co pachniało Stanami. Wylądowała przerażona. Droga z lotniska w Los Angeles jest jedną z najbrzydszych, jakie można sobie wyobrazić. Jakieś budki, niska, prowincjonalna zabudowa, tandeta niczym w Mławie. Dopiero gdy to zobaczyła, strach znikł. Sukces, pozycja, pieniądze - składające się na osławiony american dream - to nie jest mój system wartości. Pocięszam się, że wszędzie jednak można znaleźć przyjaciół, którzy myślą podobnie jak ja.

A w Bretanii co Panią pociąga? Dlaczego wybrała Pani to miejsce na swój dom?

Wymyśliła je moja córka Kasia. Po *Tajemniczym ogrodzie* zachwyciliśmy się chmurnym pejzażem Yorkshire. Wrzosowiska, skały, kamienne domy na skarpie zrobiły na nas ogromne wrażenie. Znalazłyśmy więc coś podobnego we Francji. Poza tym Kasia interesowała się wtedy komiksami. A w Bretanii odbywała się masa festiwali poświęconych komiksom. Bretończycy mają pogodne usposobienie, piją dużo wina. Klimat jest nie za gorący. Nie można więc chcieć więcej.

Kiedyś powiedziała Pani tak: „Okolo pięćdziesiątego roku życia wszyscy reżyserzy zaczynają tracić energię, czyli po prostu talent”. Pani przekroczyła tę granicę. I co?

Zdarzają się wyjątki.

*W filmach realizowanych przez Panią za granicą również niełatwo wyczuć osobisty, autorski ton, obecny choćby w pamiętnej *Kobiecie samotnej*. To cena, jaką płaci europejski reżyser za pracę w Stanach?*

Dwadzieścia lat temu nie zastanawiałam się, co będę robić w przyszłości. Teraz już za późno, by cokolwiek zmieniać. Reżyseria jest bardzo męczącym zawodem. Ciężnienie rynku jest ogromne. Można powiedzieć, że obracam się w świecie duchowo skorumpowanym. Gdy przyjeżdżam do Polski, czytam gazety, ludzie opowiadają mi różne historie, myślę sobie: Boże, ile fantastycznych tematów na film! Tylko kto da na to pieniądze? Znam scenarzystów, którzy mają świetne pomysły. Nie piszą, bo wiedzą, że nie mają szans. Jeżeli coś nie jest

konceptualnie prostym i sprawdzonym schematem jak *Big Brother*, zostanie odrzucone.

Na taki film jak Strzał w serce - o człowieku skazanym na karę śmierci, który domaga się wykonania wyroku - łatwiej dostać pieniądze za granicą?

To nie jest film o karze śmierci. *Strzał w serce* mówi o bardzo trudnej miłości braterskiej, o rodzinie, o korzeniach zła. Kara śmierci jest w nim ważna, ale nie najważniejsza. Odwrotnie niż w *Przed egzekucją* Tima Robbinsa. To po pierwsze. A czy Amerykanów to obchodzi? Myślę, że sprawy dotyczące duszy interesują nie tylko ich. Trzeba jedynie widzom to uświadomić, przekonać ich.

Prościej było o tym przekonać producentów z HBO.

Właściwie to oni mnie namówili, że powinnam nakręcić taki film. Proces zabójcy mormonów Gary'ego Gilmore'a był jedną z najgłośniejszych spraw sądowych lat siedemdziesiątych. Norman Mailer napisał o tym ponad tysięcznąstronicową *Pieśń kata*. HBO jest jedną z niewielu amerykańskich sieci telewizyjnych zainteresowanych ambitną produkcją. Oprócz sponsorowania niebanalnych seriali, takich jak *Rodzina Soprano* (w którym nie występuje ani jedna budząca sympatię postać), dają pieniądze na filmy kinowe, które różnią się bardzo od tandety masowo wypuszczanej przez inne studia. Sfinansowali na przykład *Wit* - zimny klinicznie dramat Michaela Nicholasa o umieraniu, z Emmą Thompson w roli głównej. Robienie filmów niekomercyjnych, niezabawnych i niesłodkich, tylko prowokacyjnych intelektualnie bardzo mi odpowiada. Dlatego się zgodziłam.

Bohater Strzału w serce domaga się, by wbrew obowiązującemu prawu wykonano na nim wyrok śmierci. Dlaczego się buntował, chcąc zniszczyć siebie?

Kazus Gary'ego Gilmore'a i kilkunastu terrorystów samobójców, którzy jedenastego września zaatakowali WTC dowodzi, że najwyraźniej można. Pyta pan o prowokację w filmie. Ja nie chciałam idealizować mojego bohatera; morderstwo, którego Gilmore dokonał, pozostaje zbrodnią. Problem polega na tym, że on nie urodził się potworem. Był wybitnie inteligentnym mężczyzną, zdolnym do wielkiej miłości. Miał talent. Świetnie rysował. Skomplikowana siatka okoliczności i osobistych przeżyć popchnęła go w złą stronę. Domagał się wykonania wyroku wbrew naciskom wymiaru sprawiedliwości i kampanii mediów, które dla zysku zmieniały jego dramat w brukową sensację. To właśnie opisał Norman Mailer. Ja oparłam się nie na jego książce, tylko na wspomnieniach brata Gary'ego Gilmore'a, Michaela. Zbrodniarza, który osiemnaście z trzydziestu sześciu lat swego życia spędził w

więzieniu, oglądamy jego oczyma. Spotkanie dwóch obcych sobie braci zakończyło się pojednaniem. To mnie zafascynowało.

Gdyby nie sprawa Gilmore'a, w Stanach obowiązywałby zakaz wykonywania kary śmierci?

Tak. Gdy Gary Gilmore popełniał zbrodnię, od dziesięciu lat obowiązywało w Stanach moratorium w tej sprawie. Gilmore jako pierwszy domagał się jednak, by wyrok został wykonany. Jego śmierć „odblokowała” drogę innym skazańcom. Od tego czasu kilkuset więźniów rocznie ginie w amerykańskich więzieniach.

Wspomniała Pani, że istnieje pewne podobieństwo między jego czynem i działaniami współczesnych terrorystów. Mocno powiedziane.

Zbrodni nie można porównywać. Gilmore działał we własnym imieniu. Jego akt nie był w pełni „racjonalny” - o ile można użyć tego słowa w przypadku mordu. Natomiast wydarzenia w Nowym Jorku i Waszyngtonie były moim zdaniem klasycznym „puszczaniem dreszczy” - przywołuję Dostojewskiego z *Biesów*. Chodziło o to, by zachwiać podstawami społeczeństwa, które postrzega się jako wrogie. W imię zemsty i zwycięstwa nad cywilizacją zachodniej demokracji. Pisał o tym w naszych czasach Samuel Huntington, ostrzegając przed groźbą wojny między bogatą północą i biednym południem. W wymiarze symbolicznym to, co się wydarzyło, jest być może konsekwencją gniewu milionów ludzi, którym od dziesiątków lat odbiera się prawo do godności i istnienia. Nie trzeba sięgać zbyt daleko: do eksterminacji Indian, do niewolnictwa, do krwawej historii mormonów. Wystarczy zanalizować politykę Amerykanów, Rosjan i Anglików na Bliskim Wschodzie. Ile krzywd wyrządzono Arabom. Nie usprawiedliwiam ataku terrorystów. Staram się tylko wyciągać wnioski.

Jest Pani przeciwniczką kary śmierci?

Tak, lecz w czasach pokoju. Natomiast kiedy rozpętuje się wojnę, sytuacja wygląda inaczej. Śmierć ma wtedy inną wagę, życie ludzkie też. Inne są metody działania. Inne są możliwości. Znajdujemy się teraz w dziwnym stanie półwojny. Nie wiadomo, kto jest wrogiem. Niemniej jeśli udałoby się wykryć sprawców, namierzyć dokładnie ich bazy i zabić tych ludzi, nie uważałabym tego za coś, czego nie mogłabym zaakceptować.

Kino bardzo się zmieniło w ostatnich latach?

Od dwóch dekad króluje nudna, tępa, zunifikowana rozrywka. Często głupia i szkodliwa. Przy okazji ataku na WTC wyszło na jaw, jak żenująco niemoralnym i niebezpiecznym zjawiskiem było kino katastroficzne. W pewnym sensie filmy generowały przecież rzeczywiste zachowania terrorystów. Jeśli publiczność odrzuci taki styl prowadzenia dialogu, jeśli zacznie się domagać mówienia o rzeczywistych problemach ludzi i nie da się otumanić propagandowym obrazkom, stworzy się miejsce dla czegoś ciekawszego.

W latach siedemdziesiątych Pani pokolenie również domagało się zmian. Dlaczego się z nich potem wycofaliście?

Chcieliśmy zabierać głos w najważniejszych sprawach. Zarówno w wymiarze duchowym, jak i społecznym. Na palcach jednej ręki można policzyć filmy, które trafiły do masowego rozpowszechniania. Zamilkliśmy dlatego, że widownia i my sami wpadliśmy w letarg. Bożki oglądalności, atrakcyjności, komercyjności zastąpiły myślenie. Część winy ponoszą decydenci, którzy cynicznie wykorzystali tę sytuację.

Utrzymuje Pani kontakty z dawnymi kolegami?

Z wieloma wiążą mnie już tylko wspomnienia. Jeśli chodzi o duchowy kontakt, to mam go głównie z Wajdą, który z mniejszym lub większym powodzeniem ciągle mierzy się z trudnymi problemami, stawia ważne pytania. Na Zachodzie moimi przyjaciółmi są pisarze, między innymi Paul Auster, Russell Banks, Mikal Gilmore. Rozmowa z nimi jest zawsze inspirująca.

Od lat przymierza się Pani do ekranizacji Hanemanna Stefana Chwina. Dlaczego chce Pani tę książkę sfilmować?

Czuję, że powinnam opowiedzieć tę historię. Jest w niej coś ważnego, mam nadzieję, że nie tylko dla mnie. A dlaczego ciągle stawiam podobne pytania? To jest proces. Zadając pytania, zbliżam się do jakiejś prawdy. Kiedy wydaje mi się, że ją osiągam, sztuka zamienia się w religię. Bo to religia daje odpowiedzi.

Kino zbliża do religii?

Czasami. Mistyczne przeżycia przy pracy zdarzały mi się kilkakrotnie. A jeśli chodzi o poczucie, że dotykam jakiejś prawdy, to miałam je w czasie kręcenia *Strzału w serce*. Także przy *Olivier, Olivier*.

W ciemności nie dostało Oscara, ale szczęście było bardzo blisko. Jest Pani

rozczarowana?

Nie. Przypuszczałam, że tak się stanie. Mieliśmy pecha, że w naszej konkurencji startowało irańskie *Rozstanie*. Gdyby nie ten film, mogliśmy wygrać. A przegrana z takim przeciwnikiem ujmę nie przynosi.

W kategorii filmów nieanglojęzycznych werdykt był sprawiedliwy?

W ocenie sztuki nie ma czegoś takiego jak sprawiedliwość. Mogę tylko powiedzieć, że ten werdykt na pewno nie był niesprawiedliwy. Bardzo cenię *Rozstanie*. Uważam je za wyjątkowe dzieło. Asghar Farhadi jako człowiek i reżyser przypomina Krzysztofa Kieślowskiego. Kiedy odbierał nagrodę, czułam dla niego podziw.

Co by się zmieniło, gdyby jednak to Pani otrzymała Oscara?

Poczułabym większego kopa. Chociaż w tej kategorii Oscar nie liczy się na rynku amerykańskim aż tak bardzo. *W ciemności* miało przyzwoitą frekwencję. Może zobaczyłoby go trochę więcej widzów.

Jest Pani od dawna zadomowiona w Hollywood, niejednokrotnie kręciła tam filmy. Jak nominacja wpłynęła i czy dodatkowo poprawiła Pani sytuację zawodową w Ameryce?

Rzuca znów na mnie światło. Przez ostatnie lata w Los Angeles postrzegano mnie głównie jako dobrego reżysera telewizyjnego i stamtąd miałam najwięcej sensownych propozycji. Odbiór *W ciemności* i nominacja zmieniły trochę sytuację.

Gorzkie żniwa, Europa, Europa również były poświęcone tematyce Zagłady. Czy w Ameryce się o tym pamięta? Czy jest tam Pani odbierana jako specjalistka od tematyki żydowskiej?

Czuje się pewien przesyt tą tematyką (trudno się zresztą dziwić, w ostatnich piętnastu latach było tak dużo słabych, kiczowatych filmów na ten temat). Nieliczne głosy krytyczne pod adresem naszego filmu tego właśnie dotyczyły: że już to było, że po co do tego wracać i tak dalej. Ciekawe, że nigdy nie ma tego typu zastrzeżeń przy innej tematyce. Nikt nie krytykuje w ten sposób komedii romantycznych, kryminałów, westernów czy dramatów sportowych... Co do kojarzenia mnie... Ludzie pamiętają *Europa, Europa*, ale i *Tajemniczy ogród*, *Plac Waszyngtona*, nie mówiąc o serialach, jak *Prawo ulicy*, *Treme* czy *The Killing*.

W ciemności porównuje się do Listy Schindlera i Pianisty. Według Pani, co ten film od

nich odróżnia? Co mówi nowego?

Trudno mi obiektywnie oceniać własne dzieło. Myślę, że stopień realizmu, troska o autentyczność w wyrażaniu rzeczywistości, złożoność i „totalność” postaci, głównie postaci Żydów, to znaczy pokazanie ich w wielu aspektach, różnych wymiarach, nie tylko jak ikoniczne, bezwolne ofiary bez skazy, przeciętność, „ludzkość” głównego bohatera, brak sentymentalizmu i moralizmu odróżniają *W ciemności* od tamtych - dobrych przecież, ale hollywoodzkich w języku - utworów. Nie wiem, co mówi nowego, być może stawia nowe pytania o istotę tych wydarzeń, a w każdym razie aktualizuje je. Celem mego filmu nie były jakieś sensacyjne odkrycia, ale udrożnienie pewnych kanałów wrażliwości, uruchomienie wyobraźni emocjonalnej u widza, a w rezultacie możliwości identyfikacji i, co najważniejsze, empatii. Sądząc z reakcji w Polsce, Stanach i Kanadzie to się udało.

*Uważa się, że tematyka Holocaustu jest oczkiem w głowie amerykańskiej Akademii. Czy istotnie ułatwiło to przebicie się *W ciemności* przez selekcyjne sito?*

Fakt, że film opowiada o Zagładzie, a nie o jakimś współczesnym dramatycznym problemie raczej zmniejsza niż zwiększa dziś jego szanse. Już jakiś czas temu zaczął działać syndrom, o którym mówiłam: „Już się z tym rozliczyliśmy”. Dotyczy to również Akademii, choć tu zapewne wrażliwość na tę tematykę jest wyższa od przeciętnej.

*Miała Pani pierwotnie reżyserować *W ciemności* z hollywoodzką obsadą po angielsku w Ameryce. Wiadomo, że powstałby inny film. Dlaczego wybrała Pani opcję „lokalną”?*

Od początku chciałam robić film w prawdziwych językach historii. W pewnym momencie postawiłam to jako warunek sine qua non. Od dłuższego czasu nie wierzę, że można prawdziwie opisywać rzeczywistość naszego regionu, jeśli jest ona wyrażona po angielsku. To jakoś konwencjonalizuje, uteatralnia, „ugładza” horror. Czyni go znośniejszym.

To film o przemianie moralnej Leopolda Sochy ze Lwowa, biednego człowieka ratującego Żydów, który sam siebie nie potrafi określić i którego dosięga absurdalny los. Bardzo pesymistyczny, brutalny. A jednak promieniujący na swój sposób nadzieją. To w nim Panią zainteresowało?

Już parę razy mówiłam, co mnie zainteresowało w tym scenariuszu. Tak, postać Sochy i skomplikowanie jego przemiany były kluczowe. Chcieliśmy osiągnąć - bez happy endu tak naprawdę - jakiś rodzaj katharsis. Ale ono się rodzi w widzu, nie na ekranie.

Najpierw były próby pokazania tego filmu na najważniejszych festiwalach świata (Berlin, Cannes, Wenecja). Nie udało się. Dlaczego Amerykanie poznali się na jego wartości, a Europejczycy nie?

Holocaust na tych upolitycznionych i lewicowych festiwalach nie jest w modzie. *Pianista* skwitował dla nich temat. Nie jest trendy ani sexy, ja również nie. Cannes i Berlin sekują mnie od dawna, praktycznie od wyjazdu z Polski (olały i *Europa, Europa*, i *Olivier, Olivier*, i *Całkowite zaćmienie*), a już szczególnie, od kiedy „sprzedałam się Amerykanom”. Dyrektor Berlinale w ogóle nie obejrzał filmu, nagle po sukcesie na prestiżowym festiwalu w Telluride zaproponował, że pokaże go w tym roku, ale było na to już za późno. Film miał premiery w wielu miejscach, w Europie również. Berlin jest zresztą - jeśli chodzi o konkurs - słabym festiwalem, nakręcanym polityczną poprawnością zmieszaną z potrzebą ściągnięcia hollywoodzkich gwiazd. Takie perły jak *Rozstanie* trafiają tam rzadko. W Cannes, z tego, co wiem, za filmem bardzo optowało parę osób, nie zmieścił się jednak w koncepcji ekskluzywnego klubu, który składa się z wybitnych, zaabonowanych od lat weteranów i nowych, „gorących” talentów, najlepiej z Azji. To wciąż najwybitniejszy festiwal, ale dość zabetonowany.

Dlatego tak trudno przebić się polskim filmom na międzynarodowej arenie? Czy ich poziom jest naprawdę tak bardzo odstający od tego, co prezentuje zagranica?

Polska nie ma na tych festiwalach łatwego przebiccia i zdecydowanie nie jest w modzie. (Parę innych jeszcze krajów też ma przechłapano). Trochę to z naszej winy: za dużo było filmów przeciętnych czy hermetycznych, brak było bezsprzecznych strzałów (jakie udały się Rumunom). Ale moim zdaniem, poziom polskich filmów niebywale się w ostatnich latach podniósł i kilka zasłużyło na obecność w tych konkursach, przynajmniej w Berlinie i w Wenecji, choć ze dwa, trzy, i w Cannes. Co do *W ciemności*, to według mnie (a potwierdzają to moi słynni koledzy, poza dobrym przyjęciem filmu przez krytykę i widownię w krajach, gdzie był pokazywany) film mógł stanąć w jakiegokolwiek ubiegłorocznej konkurencji.

W Polsce W ciemności obejrzało ponad milion widzów. Nikt, łącznie z Panią, chyba się tego nie spodziewał. Z czego wynika ten sukces, o czym świadczy tak wielkie zainteresowanie filmem pokazującym na tle skomplikowanych, wojennych relacji polsko-żydowsko-ukraińskich heroiczną postawę człowieka o niedookreślonej tożsamości?

Recepcja w Polsce, jej skala i jakość, to moja największa satysfakcja. Wydaje mi się,

że ten film połączył najróżniejszych widzów, ludzi o różnej wrażliwości i przekonaniach. Coś otworzył. Uruchomił właśnie empatię. Więcej to dla mnie znaczy niż wszystkie nagrody. Nie liczyłam na to. Mam wrażenie, że stał się jakiś cud. Mówi to też coś nowego o naszej publiczności. Ona się zmienia i warto z tego wyciągnąć wnioski.

Mówi się, że członkowie Akademii Filmowej to grupa starszych (po sześćdziesiątce), konserwatywnych, białych artystów, niekoniecznie dobrze reagujących na nowe trendy. Czy istotnie ma to wpływ na decyzje oscarowe?

Tak, członkowie Akademii są starzy, biali, konserwatywni. Zawsze - to znaczy od kiedy pamiętam - tacy byli. Nie nagrodzą nigdy awangardy. Ani skrajnie brutalnego obyczajowo filmu. Generalnie promują (czego niestety coraz mniej) dobre kino środka. Ale czasem nie przechodzą obojętnie obok arcydzieł. Choć jeszcze częściej im się to zdarza. Arcydzieł zresztą też coraz mniej. Ja zawsze głosuję w angielskojęzycznej kategorii na film, który nie wygrywa; jeszcze mi się nie zdarzyło być w zgodzie z gustami Akademii. Aktora, operatora, nawet scenarzystę czasem trafię, filmu nigdy. To pięć tysięcy ludzi, oni reprezentują przeciętność gustów. Takie ciała mają zwykle *wisdom of the crowd* (mądrość tłumu), ale nie wytyczają nowych ścieżek.

Jaki typ kina obecnie Panią interesuje? Co uznaje Pani za wartość, której powinno się poświęcić kolejne lata pracy?

Chciałabym jakoś spróbować uchwycić, co ważne we współczesności. Z filmów ostatniego roku zainteresowało mnie właśnie *Rozstanie* i *Elena Zwiagincewa*. Chodzę koło kameralnego tematu, w którym wyraża się jakaś prawda, jakaś tęsknota współczesności. Ale nie wiem, czy mi się uda tego dotknąć. Poza tym chciałabym zrobić prowokacyjny, zwariowany film gatunkowy. Ma to być oparte na ostatniej powieści Olgi Tokarczuk.

W XXI wieku kino stanęło na rozdrożu. Nowe technologie i 3D idą w kierunku cyrkowego widowiska. Na drugim biegunie mamy minimalizm i sztukę wideo-art. Jak się Pani w tym odnajduje?

Ważniejsze są zmiany odbioru i dystrybucji; one określają nowe tendencje. Internet i kina cyfrowe. Pierwsze zmieniają aktywność widza, drugie zmieniają ekonomię (pierwsze też zresztą, po walce przeciw ACTA pojawia się pytanie, jak finansować produkcje złożonych treści).

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2012/9

Agnieszka Holland (ur. 28 listopada 1948 r.). Ukończyła reżyserię w szkole filmowej FAMU w Pradze. Współtworzyła kino moralnego niepokoju. Jest drugim, po Krzysztofie Kieślowskim, polskim reżyserem, który w minionych dekadach zdobył międzynarodowe uznanie. Amerykanie do niedawna umieszczali ją w czołówce najpopularniejszych twórców zagranicznych. Interesują ją problemy człowieka uwięzionego w pułapce, którą zastawia historia albo kapryśny los. Była trzykrotnie nominowana do Oscara za *Gorzkie żniwa*, *Europa, Europa*, *W ciemności*.

CLAUDE LANZMANN



Jak rozmawiać z człowiekiem uważającym się za wyrocznień w sprawie martyrologii Żydów, którego propaganda komunistyczna uważała za wroga Polski? Jak oceniać *Shoah*, najważniejsze, zdaniem reżysera, świadectwo - nie tylko dzieło sztuki i filmowy pomnik - jakie można wystawić milionom ofiar Holocaustu? Jadąc do Łodzi na spotkanie z Claude'em Lanzmannem, wiedziałem, że to nie będzie łatwa rozmowa. Pamiętałem jego wybuch gniewu po francuskiej premierze *Korczaka*, kiedy wstał i publicznie zmieszał z błotem producenta filmu, a potem na łamach „Nouvel Observateur” napisał, że „Wajda naśladuje sceny nakręcane przez Propaganda Kompanien Wehrmachtu” i oskarżył polskiego reżysera, że co najmniej brakuje mu empatii. Zresztą uprzedzał mnie o tym Jacek Żakowski, który go dobrze zna, był z nim umówiony, ale w ostatniej chwili coś mu wypadło i poprosił, żebym go zastąpił.

Przygotowałem się, ułożyłem plan rozmowy. Jak nigdy czułem ciężar odpowiedzialności, że wszystko może w jednej chwili się rozsypać, bo nieodpowiednie słowo, niemądre pytanie wystarczy, by polec i zostać skompromitowanym w oczach całego świata. Lanzmann, wytrawny dziennikarz, sławny intelektualista i przyjaciel Sartre'a, chciał się najpierw upewnić, czy faktycznie obejrzałem jego arcydzieło i jaki mam do niego stosunek. Ten egzamin chyba zdałem, bo rozmowa potoczyła się dalej. I pewnie trwałyby jeszcze długo, gdyby nie pewna moja wątpliwość, jedno pytanie, które musiałem zadać, aby

zrozumieć coś więcej w związku z kwestią palestyńską. Nie przypuszczałem jednak, że spotka się ono z tak ostrą reakcją.

Według Lanzmanna Zagłada nie ma odpowiednika w historii ludzkości. To wydarzenie bez precedensu i jakakolwiek próba jej relatywizowania, porównywania do ludobójstwa Ormian czy Tutsi jest nieuprawniona. Prawie dziesięciogodzinny dokument pozbawiony materiałów archiwalnych, w całości nakręcony współcześnie, złożony między innymi z rozmów z nielicznymi naocznymi świadkami tragedii (w tym z Polakami kolaborującymi z Niemcami), przedstawia nie tyle antysemityzm jako zjawisko społeczne, ile - jak pisali recenzenci - stara się zbadać specyfikę tych miejsc, gdzie panowała śmierć, jakby wewnętrzny krąg piekieł. Waga tego dzieła jest bezdyskusyjna. Niemniej, zdaniem Alaina Finkielkrauta, problem z Lanzmannem polega na tym, że każdy, kto nie oddaje czci Jedynie Słusznemu Filmowi *Shoah*, staje się w oczach jego autora antysemitą.

W długiej, trwającej ponad pół wieku, burzliwej karierze Lanzmann nakręcił jeszcze wiele innych filmów poświęconych Żydom, między innymi *Dlaczego Izrael?* i *Tsahal*, w których dowodził konieczności powstania i istnienia państwa Izrael. W 2009 roku opublikował wspomnienia *Le lièvre de Patagonie*. Rok później zrealizował dokument *Le rapport Karski* o polskim delegacie rządu Sikorskiego, Janie Karskim, który w 1943 roku przedstawił prezydentowi Stanów Zjednoczonych Franklinowi Delano Rooseveltowi raport w sprawie Holocaustu. W 2013 roku Lanzmann otrzymał honorowego Złotego Niedźwiedzia na festiwalu filmowym w Berlinie za całokształt twórczości.

Świadek

Sobibór po Shoah

Janusz Wróblewski: *Europejska świadomość na temat zagłady Żydów budziła się bardzo powoli. Przed 1985 rokiem, zanim powstał Shoah - wielogodzinny dokument o męczeństwie Żydów - mówiło się wiele o odpowiedzialności zwykłych Niemców i niemieckiej kultury za zbrodnie Holocaustu. Film wprowadził nową perspektywę. Rozszerzył krąg winy na inne narody. Dlaczego tak późno zaczęto o tym rozmawiać?*

Claude Lanzmann: Czy widział pan mój film?

Tak. Siedemnaście lat temu w stanie wojennym w kinie Muranów. TVP zaprezentowała wtedy tylko półtoragodzinny skrót, ograniczony do wątków polskich, po to, by udowodnić tezę o rzekomym, antypolskim charakterze Shoah.

Tamtą emisję uważam za przestępstwo i hańbę. Skandalem był też pokaz kinowy z lektorem zagłuszającym dźwięk. *Shoah* jest dziełem sztuki. Powinien być wyświetlany w oryginalnej wersji językowej z napisami. A wracając do wątku, który pan poruszył. Europa nie potrzebowała przebudzenia. To świadomość Polaków nie była wtedy rozbudzona. Można się zastanawiać, dlaczego dopiero teraz, osiemnaście lat po premierze, mój film zostanie pokazany publicznie w pełnej dziewięćipółgodzinnej wersji.

Przyczyniła się do tego debata wokół Jedwabnego. Wcześniej oskarżano Pana, że przesadnie podkreśla Pan antysemityzm Polaków.

Teraz okazało się, że *Shoah* w porównaniu z dyskusją o Jedwabnem jest filmem bardzo łagodnym i lojalnym w stosunku do Polaków. Wcale nie antypolskim, jak wcześniej sądzono. Są w nim portrety wspaniałych ludzi, jak Jan Karski, którzy starali się nieść pomoc Żydom. Tematem *Shoah* jest śmierć, jej radykalny charakter w komorach gazowych. Nie ma mowy o jakimś udziale Polaków w eksterminacji Żydów. Dwa lata temu, w związku z publikacją *Sąsiadów* Grossa, zaproponowano mi emisję w telewizji publicznej. Ale do planowanej projekcji nie doszło. W połowie lutego 2003 roku *Shoah* ma być pokazany jako wydarzenie tygodnia w regionalnej trójce. Śmieszne. Na całym świecie reklamuje się ten film jako wydarzenie stulecia.

Jakich reakcji Pan się spodziewa?

Nie mam pojęcia. Chciałbym, żeby zobaczyło go jak najwięcej ludzi. Polska i język polski odgrywają w nim ważną rolę. Moim zdaniem *Shoah* i tak już mocno poruszył polską świadomość, nawet jeśli zdecydowana większość nie widziała filmu. W 1985 roku w Oksfordzie odbyła się projekcja dla ówczesnych dysydentów. Byli na niej między innymi Jerzy Turowicz, Leszek Kołakowski i przyjaciele papieża. Nazajutrz przez siedem godzin odpowiadałem na pytania. Wszyscy stwierdzili, że *Shoah* jest przełomowym, wielkim dziełem.

Nakręcił Pan swój film czterdzieści lat po wojnie. Realizacja trwała jedenaście lat. Nagrał Pan trzysta pięćdziesiąt godzin materiału. Żeby przedstawić ogrom zbrodni popełnionych na Żydach, potrzebny był dystans?

Tak. Musiało upłynąć trochę czasu. Bez tego nie można dokonać podsumowania. Nawet ja, wiedząc o Holocauście tyle, dopiero w trakcie pracy uświadomiłem sobie, czym ta zbrodnia była naprawdę. *Shoah* nie jest filmem informacyjnym. Choć ma konstrukcję kolistą,

symfoniczną, nie przypomina widowiska. Owszem, mówi się w nim o faktach, nawet o takich, o których żaden historyk nigdy nie pisał, ale nie w tym rzecz. Istotą jest niemal fizyczne odczucie bólu i prawdy. Na tym polega jego moc. To doświadczenie, które się przeżywa sercem, brzuchem, całym ciałem.

Film apeluje do sumienia, pyta, dlaczego Europa przyzwoliła na Holocaust.

To pańskie zdanie. Ja w ogóle nie stawiałem tak ogólnych pytań. Holocaust nie poddaje się jednoznacznej ocenie. Chciałem opisać sam proces uśmiercania ludzi, nic więcej. Primo Levi, kiedy znalazł się w obozie koncentracyjnym, usłyszał, że musi przestać pytać „dlaczego”, bo odpowiedzi nie uzyska. Oglądając *Shoah*, ma się wrażenie, że patrzy się wprost na czarne słońce zagłady. Ono oślepia, lecz wzroku nie można skierować w bok. Na tym polega radykalizm, a zarazem czystość filmu.

Powiedział Pan, że Shoah nie przywraca pamięci, tylko ją buduje. Co to znaczy?

Chodzi o formę. Film nie odtwarza w mechaniczny sposób historii ani jej nie rekonstruuje. Na przykład pieśniarz, który śpiewa nad rzeką na początku filmu, nie jest ilustracją sceny, która się niegdyś rozegrała, tylko jest tworem mojej wyobraźni. Scenę z lokomotywą jadącą do Treblinki razem z wychylającym się z niej maszynistą ja wymyśliłem. Cały film jest zbudowany z takich pomysłów. Zasadniczą kwestią było pytanie, jak, wychodząc od nicości, zrobić film o nicości. Jeśli ma się jedynie ślady śladów, co pokazać?

Przed podobnym dylematem stanął Pan, realizując swój najnowszy dokument, Sobibór, 14 października 1943, godzina szesnasta o buncie więźniów tego obozu. Dlaczego postanowił Pan wrócić do tematyki Holocaustu, tym razem przedstawiając Żydów nie w roli ofiar, tylko jako ludzi, którzy są zdolni do samoobrony?

Shoah też o tym jest. Film kończy się powstaniem w warszawskim getcie. Mówi się w nim o buncie w Sobiborze, a wcześniej w Auschwitz i w Treblince. A dlaczego po tylu latach go zrobiłem? W 1979 roku, kręcąc materiał do *Shoah*, nagrałem długi wywiad z Jehudą Lernerem, który był jednym z przywódców rewolty. Rozmowa przebiegała kulawo. Wreszcie się rozgadał o tym, jak zabił siekierą dwóch esesmanów. W 1943 roku miał szesnaście lat i niezwykle szczęście. W ciągu pół roku osiem razy uciekał z różnych obozów. Chwymano go, ale nie został rozstrzelany. Była w nim siła i nieujarzmiony instynkt życia. Ta rozmowa nie weszła do filmu. Nie chciałem jej tracić. Potrzebowałem czasu i odwagi, by wrócić do tematu.

Mit Żyda męczennika, niezdolnego do oporu to przeszłość?

Armia izraelska nie jest wojskiem ofiar. Parę lat temu zrobiłem pięciogodzinny film o strachu i o zdobywaniu odwagi przez izraelskich żołnierzy. Powstanie w Sobiborze było dziełem ludzi, którzy wcześniej służyli w Armii Czerwonej i umieli obchodzić się z bronią. Też byli żołnierzami zdolnymi do stanowczości. W ciągu sześciu tygodni zorganizowali się i wywołali bunt. Inni Żydzi dali się oszukać. Okłamywano ich na każdym szczeblu, nawet przy wejściu do komór gazowych.

Historię powstania w Sobiborze poznajemy wyłącznie z relacji Lenera. Brakuje wypowiedzi innych świadków, dlaczego?

Bo to nie jest wykład o powstaniu, uwzględniający rozmaite jego aspekty, tylko subiektywna opowieść o człowieku, który przetrwał. Lerner jest znakomitym narratorem. Dzięki jego spowiedzi udało się dotknąć prawdziwego sensu tej rewolty. Na *Sobibór* można też spojrzeć jak na dzieło, które odpowiada na wiele pytań postawionych w *Shoah*. W tamtym filmie jednym z moich rozmówców był Jan Piwoński, zwrotniczy na stacji, który widział transporty Żydów. Nie był świadomy, że jadą do gazu. Pierwszy raz zorientował się dopiero, kiedy wracając na stację, nie usłyszał żadnego głosu. Ani krzyku, ani strzału, ani szczekania. Czterdzieści wagonów ludzi zagazowano. Prosiłem go, by dokładnie opisał tę ciszę. Nie umiał. Jedyny sposób na opisanie ciszy to obraz. W *Sobiborze* udało mi się tę ciszę śmierci pokazać. W ten sposób oba filmy się dopełniają. Są jednością, jak rzeka i jej dopływ.

Tytuł sugeruje, że mamy do czynienia z próbą obiektywizacji powstania.

W istocie jest odwrotnie. To bardzo złożony problem. *Sobibór* to przecież także bajka. Czyż nie przedstawia walki Dawida z Goliatem? Lerner wiele razy opisuje Niemców, jakby to był jakiś potwór, niemal King Kong. Po przekroczeniu bramy obozu zapadł w głęboki sen. Zasnął, bo zrobił coś nadludzkiego, jak w bajce. Dla tego człowieka zabijanie okazało się niewyobrażalnym czynem. Było mu wszystko jedno, czy go złapią. W tym momencie nie chodziło mu o przetrwanie. Tylko o to, by się znaleźć poza życiem i śmiercią.

Holocaust był po wojnie tematem tabu w Izraelu. Jak oba filmy zostały tam przyjęte?

Spowodowały wstrząs, jak wszędzie na świecie. Dzięki *Shoah* w Sobiborze powstało muzeum. We Włodawie odbudowano synagogę, którą wcześniej zamieniono na garaż.

W ciągu ostatnich lat poznaliśmy bardzo wiele nowych dokumentów na temat Zagłady. Powstaje olbrzymie archiwum Spielberga. Jak Pan ocenia możliwość wykorzystania tych

źródeł?

Bardzo źle. Trudno mi sobie wyobrazić, by komukolwiek w czasach *Big Brothera* chciało się spędzić tysiące godzin na ich studiowaniu. Te relacje nie mają żadnej formy. Trudno je nazwać twórczością. Nie mówię, że wysiłki fundacji Spielberga są bezproduktywne. Po prostu nie mam wiary w to przedsięwzięcie. Jest ono potrzebne dla rodzin osób, które przeżyły Holocaust. Ale ze sztuką nie mają nic wspólnego.

Od pewnego czasu mówi się o powrocie antysemityzmu w Europie. Ariela Szarona nazywa się nowym Hitlerem. Z czego to wynika?

To przychodzi z Bliskiego Wschodu. Korzenie tkwią w konflikcie izraelsko-arabskim. Tam się dzieją straszne rzeczy. Jak pan wie, kieruję pismem „Les Temps modernes”, założonym przez Simone de Beauvoir. W ostatnim numerze można przeczytać mój artykuł na ten temat.

Czy istnieje Pana zdaniem szansa na pokojowe rozwiązanie tego konfliktu?

Nie. Bo nie myślę, aby chodziło tylko o przyznanie terytorium Palestyńczykom. To nie jest konflikt, który można by rozwiązać metodami politycznymi. Sprawa polega na czymś głębszym. Dotyczy symboli, filozofii, metafizyki. Nigdy nie było bliżej pokoju niż w Camp David. Wtedy Izraelczycy zaoferowali stronie palestyńskiej bardzo dużo. Wiem, że stały za nimi szczere intencje, znałem negocjatorów. Ale Arafat odrzucił kompromis. Arabowie wbili sobie do głowy, że trzeba zlikwidować państwo Izrael. I że czas pracuje na nich.

Żydzi, którzy przeżyli Holocaust, pacyfikują teraz inny naród. To straszna ironia historii, nie uważa Pan?

Wstyd tak mówić. Kiedy to słyszę, mam ochotę dać w zęby. Niech pan tego więcej nie powtarza, bo nie wyjdzie pan stąd żywy. To hańba. A samobójcze zamachy - co to jest?! Widział pan w Izraelu komory gazowe? Tego nie można porównywać. Kończymy tę rozmowę.

Wywiad po raz pierwszy ukazał się w „Polityce” 2003/7

Claude Lanzmann (ur. 27 listopada 1925 r.) - francuski reżyser, dokumentalista, pisarz, dziennikarz. W czasie drugiej wojny światowej związany z partią komunistyczną, członek ruchu oporu. Absolwent Sorbony, wykładowca literatury francuskiej i filozofii na Wolnym Uniwersytecie Berlina. Aktywista na rzecz niepodległości Algierii. Jako pierwszy

francuski dziennikarz nielegalnie podróżował po NRD. Owocem wyjazdu była seria reportaży opublikowanych w „Le Monde”. Po ich lekturze Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir zaprosili Lanzmanna do współpracy z lewicowym pismem „Les Temps modernes”. Autor filmów: *Dlaczego Izrael?*, *Shoah*, *Tsahal*, *Un vivant qui passe*, *Le rapport Karski*.

SERZY

REŻY

JANUSZ WRÓBLEWSKI
ROZMAWIA

PROWOKATORZY CRONENBERG, GREENAWAY, HANEKE, TRIER, ŻUŁAWSKI
GALEERNICY GILLIAM, JARMUSCH, KUSTURICA, LYNCH, TARANTINO
WYOBRAZNI
UKASZENI CIMINO, KONCZAŁOWSKI, POLANSKI, SCORSESE WEDROWCY I TULACZE
PRZEZ HOLLYWOOD
HERZOG, IVORY, WENDERS PRZEŚMIWCY ALLEN, ALTMAN, FORMAN,
LEIGH PŁOMIENŃ KIEŚŁOWSKI, LOACH, MORETTI, ZANUSSI PO SHODAH BENIGNI,
FALK, HOLLAND, LANZMANN



