



LECH MAJEWSKI  
PEJZAŻ INTYMNY

ROZMOWY AUTOBIOGRAFICZNE  
O ŚWIECIE I O SZTUCE

LECH MAJEWSKI

# Pejzaż intymny

rozmowy autobiograficzne  
o świecie i o sztuce



## Oddech łośia

Zawsze męczyło mnie chodzenie utartymi ścieżkami. Pamiętam, że już jako nastolatek uciekłem ze szkoły i z domu. Miałem dość, bo chodziłem do zamordystycznego liceum. Miałem piętnaście, może szesnaście lat. Wysiadłem z pociągu w Ustrzykach Dolnych i ruszyłem przed siebie. W pewnym momencie pomyślałem: „Nie będę chodził, jak inni, ubitą drogą”, i rzuciłem się na przełaj przez las. Oczywiście dość szybko się zgubiłem. Kompletnie nie wiedziałem, gdzie jestem. Pierwszą noc spałem na poszyciu. Obudziłem się o świcie, przemoczony od rosy. W twarz dmuchał mi młody łoś. To przebudzenie będę pamiętał już zawsze. Na szczęście po wielu godzinach dalszego błąkania się po lesie spotkałem turystę z plecakiem. Dobrze znał Bieszczady. Rozpalił ognisko, rozbił namiot i zaprosił mnie do środka – to były czasy bez lęku wobec drugiego człowieka. Rano poczęstował mnie śniadaniem, wytłumaczył, gdzie jestem, wskazał kierunek i się rozstaliśmy. Trafiłem do miejscowości Polana, w której wynająłem pokój bez światła i wody. Siedziałem tam dwa tygodnie i pisałem wiersze.

Zacząłem też malować obrazy olejne. Grafik Jacek Żurakowski, sąsiad z kamienicy, pewnego dnia zobaczył mnie malującego i namówił na lekcje w starej pracowni malarza z Katowic o nazwisku Teiwan, na placu Miarki. Poszedłem tam i zacząłem ćwiczyć rysunek. W Katowicach też miałem dość wcześnie swoją pierwszą wystawę, jako piętnastolatek, w klubie MPiK-u. Podobał mi się wtedy Georges Rouault, jego witrażowość, ciężki kontur. I takie były moje obrazy: samotni, opuszczeni, zdesperowani.

## Lęk i wstyd

Kiedy człowiek ma dwadzieścia lat, jest genialny. Intensywniej przeżywa wszystko wkoło, ale i najszybciej umiera wewnętrznie, gdy nie znajduje odpowiednich formuł przejścia. Rodzimy się do życia fizycznego, zaczynamy funkcjonować, a w okresie nastoletnim pojawia się moment, kiedy budzimy się do życia duchowego. Nagle coś z nami zaczyna się dziać, intensywniej odczuwamy, mocniej objawia się to, co niewytłumaczalne i nieuświadomione. Potem już zależy, czy podążamy za wewnętrznym głosem czy też nie.

Młodość omiatają skrzydła geniuszu. To okres formacyjny. I albo budzimy się do życia wewnętrznego, albo nie. Tu jest linia demarkacyjna. Dużo osób nie wytrzymuje jednak presji wewnętrznego głosu. Pojawiają się lęki egzystencjalne i materialne; pytania co ze mną, co z pieniędzmi. Zaczynają dominować uwikłania personalne, presja środowiska. Rodzimy się wolni, lecz zaraz wprzegają nas – lub raczej bezwiednie pozwalamy się wprzegnąć – w jarzmo ograniczeń. Dlatego potrzeba dużej siły, by pozostać przy swoim duchowym przebudzeniu.

Sporo młodych ludzi trenuje sporty ekstremalne, ale ten sam człowiek, który skacze z opóźnionym otwarciem spadochronu, nie podejździe do kobiety, która mu się podoba. Skacząc, najwyżej się zabije, a tu może czekać go odmowa. Ile razy potrafimy przełamać wstyd czy lęk, tyle razy prowadzi to do pozytywnych efektów. I trzeba wiedzieć, czego się chce, a jeśli chcemy wielu rzeczy, to przynajmniej której z nich najbardziej. Powinniśmy uczyć się pozbywać lęku i wstydu. Tu nie chodzi o to, żeby biegać publicznie nago (James Dean nie mógł zagrać sceny w *Gigancie*, miał blok,

więc na oczach wszystkich rozebrał się do naga, a gdy się ubrał, scena poszła jak po maśle), ale o to, że wstyd nazbyt często paraliżuje. Nie chcemy przegrywać. A nikt nas nie uczy, że przegrywanie jest częścią wygranej. Trzeba przegrać wiele razy, żeby wygrać choć raz. Boimy się przegrania, odmowy, odrzucenia i nie walczymy o to, czego chcemy. Jesteśmy kruchą substancją i boimy się zostać zranieni.

Władysław Tatarkiewicz użył kiedyś celnej metafory: zaraz po przebudzeniu musimy postawić przed sobą puchar goryczy. A jeśli nie daj Boże przez noc jej ubyło, to dzień musimy zacząć od dolania jej do pełna. Dzisiaj gorycz zastąpił lęk. Skąd się bierze? I dlaczego pojawił się teraz? Z kruchości. Kruszejemy od wewnątrz. Bardzo łatwo nas zniszczyć. Kochankowie często dziś powtarzają, że z lęku przed tym, by się nie ranić, zerwą ze sobą. Takie słowa ludziom żyjącym dawniej wydałyby się śmieszne. A teraz bezpieczniej jest romansować pod szklanym kloszem komputerowego ekranu.

Istniejemy między siłami, które powodują, że idziemy zygzakiem przez życie – między porażkami i zwycięstwami. Czasem klęska jest spora (zawsze ją wyolbrzymiamy), a zwycięstwo niewielkie. Ale ponad tym wszystkim jest coś, w co bardzo wierzę – rzeczywistość jest natury responsywnej. Reaguje na nasze pragnienia. Jeśli emitujemy określone pragnienia i ich wizualizacje, to rzeczywistość pomoże nam je zmaterializować. Nie pozostanie obojętna. Wielokrotnie to obserwowałem – wysyłamy fale, które dotykają innych, i w efekcie zapala się zielone światło, otwierają się drzwi, które nigdy by się nie otworzyły. Jednak z lęku przed porażką zbyt często nie ma w nas wiary. Natomiast nasze poczucie rzeczywistości jest bardzo wybiórcze i aprioryczne. Na Uniwersytecie Yale

robiono badania dotyczące reakcji mózgu na bodźce zewnętrzne. Zadziwiające było to, że liczba impulsów przechodzących z oka do podwzgórza jest dziesięć razy mniejsza niż ilość bodźców idących w przeciwnym kierunku. Czyli stan naszego umysłu, bardziej niż oko, jest odpowiedzialny za to, co i jak widzimy.

Tak zwana duchowość to jedyny obszar, z którego płynie stan łąski. Świat zaprasza nas do nieustającego czytania siebie. Poeta i myśliciel, który obudził mnie do życia wewnętrznego, Rabindranath Tagore, mówił, że musimy nauczyć „stawać się” wobec rzeczywistości. Tej samej lekcji udzielił mi w szkole filmowej Michelangelo Antonioni: patrz na rzeczywistość świeżym okiem, odkrywaj ją. Tymczasem dominacja naszej apriorycznej wiedzy sprawia, że przestajemy widzieć cokolwiek poza prekoncepcją. Nie uczymy się ludzi, bo wygodniej nam narzucić własną siatkę widzenia, niż odkrywać drugą osobę. Ciągłe projektujemy na innych nasze oczekiwania. Żyjemy w rzeczywistościach, które są pomieszaniem naszego wychowania, edukacji i predylekcji; obrazowo mówiąc – każdy wokół głowy ma swój globus. I te światy często nie mają ze sobą wiele wspólnego. Oczywiście istnieją tunele porozumienia, lecz filozofia często podkreśla, że nie jesteśmy w stanie poznać rzeczywistości. Żyjemy w jaskini Platona przetworzonej przez Kanta. Egzystujemy w świecie kantowskich fenomenów, cieni jaskiniowych. Tylko nigdy te cienie nie były teletransmitowane do miliardów domostw...

## Wypłowiele freski Tiepola

Wakacje często spędzałem w Wenecji, gdyż miałem tam wujka, Wiarosława Sandelewskiego, autora znakomitych biografii włoskich kompozytorów. Właściwie mieszkał w Mediolanie i był krytykiem muzycznym „Corriere della Sera”, specjalizującym się w recenzjach koncertów La Scali, ale przez cztery dni w tygodniu uczył historii kompozycji w weneckim konserwatorium. W lecie jego mieszkanie akademickie było wolne, więc zaproponował, że mogę z niego korzystać. Tym sposobem najlepiej z wszystkich miast poznałem Wenecję, w której do dziś pomieszkuję i która stała się moim najbliższym, obok Katowic, domem. W Katowicach bowiem narodziłem się fizycznie, w Wenecji zaś duchowo. Tam dopiero przekonałem się, że ręka człowieka może wykreować inny świat. A możliwość przeżywania owego świata była dla mnie szokiem pourazowym po pejzażu socjalistyczno-szarych Katowic. Lecz dziś tamtego świata już nie ma, Wenecja jest inna, odświeżona trochę na modłę Las Vegas, w dzieciństwie jednak pokazała mi swoje umierające piękno.

Różnica między Katowicami z malowanymi węglem ogromnymi portretami Gomułki, Gierka i Breżniewa a zabytkami Wenecji była oczywiście szokująca... Tak, to był szok. Szok kulturowy, przyjechałem bowiem z osmalonych płaszczem sadzy Katowic do miejsca, w którym wszystkie budowle są pomnikami miłości weneccjan do swojego miasta. I wtedy zadałem sobie serię dziecinnych pytań: „Dlaczego nie potrafimy kochać naszych miast, domów, naszego czasu? Dlaczego jesteśmy skazani na życie w bylejakości? Czy sami się na to godzimy? Czy aż tak nas zniewolono? Co zrobiliśmy

z poczuciem piękna, harmonii? Czy tandeta, która nas otacza, jest wynikiem rozwoju cywilizacji? Tak ma wyglądać postęp? Czy bohomyzy w galeriach sztuki, kikuty rzeźb w ogrodach to ostateczna diagnoza kalekiego upadku?”. I do dzisiaj szukam na nie odpowiedzi. Często też dyskutowałem te kwestie z moim katowickim sąsiadem, wielkim Henrykiem Mikołajem Góreckim.

Lecz gdy pierwszy raz znalazłem się w Wenecji, w najśmielszych snach nie podejrzewałem, że ludzie potrafią z takim kunsztem zakomponować rzeczywistość. Zresztą Wenecja w tamtym okresie prezentowała się jak w sennym krajobrazie. Bezbronne wobec upływającego czasu pałace rozpadały się, ledwie ogrodzone dziurawym parkanem, i były dla mnie i rówieśników placem zabaw... Buszowałem po mieście razem z weneckimi kompanami. Przechodziliśmy przez dziury w płocie do zaczarowanych miejsc przesiąkniętych historią. Bawiliśmy się wśród starych fresków i rozpadających się mebli w opuszczonych pałacach zamieszkałych przez gołębie i szczury. Wchodziło się od ogrodu, przesuwało deskę, podwijało siatkę i już było się w środku. Chodziliśmy po powyginanych, zapadniętych podłogach, wśród odpadających tynków. Oglądaliśmy wypłowiałe freski Tiepola i grali kryształowymi kulkami na wybrzuszonych posadzkach. Czasami można było się natknąć na bezdomnych, a czasami turystów z plecakami i śpiworami. Policja tego nie tępiła i nikt specjalnie zabytków nie pilnował, bo przecież wszystko było zabytkiem. Teraz każda posesja jest strzeżona. Kupiły je korporacje; Fiat, Benetton, Vuitton, i odnawiają częściowo za publiczne pieniądze, częściowo za swoje. Prześcigają się w tym odnawianiu, a Wenecja skutecznie traci swoją patynę; jest dziś odświeżona, odbudowana i odmalowana. Ogromna powódź z 1966 r. zalała miasto również rzeką pieniędzy. W cza-



sach mojej młodości woda miała „zęby” i pożerała domy i bramy. Wszystko gniło, zapadało się. W kanałach pełno było wystających, częściowo zatopionych dziobów łodzi. Teraz wszystko zostało wyczyszczone, także woda w lagunie...

W Wenecji przecina się wiele niemożliwości: jak można wybudować miasto na środku zabagnionej laguny, bezustannie zmieniającej wysokość lustra wody i cyrkulację osadów? Wzniesć tak ciężkie budynki na drewnianych palach? To niewyobrażalne. Istnieje niezrealizowany scenariusz Felliniego: bohaterowie płyną łodzią podwodną pod Wenecją, przez mroczny las pali podtrzymujących pałace. Potem wypływają na Canal Grande, który nazywa się już *Canale Sette*, Kanał Siódmy imienia Berlusconiego – proroczy scenariusz.

Wenecja tańczy na skraju wodnej przepaści, lecz zachowuje elegancję, czar i siłę życia, bo – podobnie jak wenecjanie – ma niezwykłą energię, *élan vital*. Wzrosła na kamieniach ściągniętych z całego świata. Nie było żołnierza czy kondotiera, który by wrócił z wyprawy bez kamienia; porfiru kolumn czy marmuru rzeźb. Ponadto Wenecjanie położyli swoje kamienie na wodzie, co samo w sobie jest cudem i oksymoronem. Przyjeżdżam do Wenecji i przed moimi oczami wyrasta z mgieł urzeczywistniony sen. Wstrząsające doznanie – sen na jawie.

W kamieniach Wenecji mieszka duch i ludzka emocja. Większość współczesnych budowli nie zawiera emocji – tylko maksimum korzyści przy minimum nakładu – i taki budynek w jakiś sposób wie, że jest niechciany. Natomiast weneckie *palazzi* są stworzone uczuciem, miłością i natchnieniem, i siły te wchodzą w kamień, który

staje się depozytariuszem ducha. Starożytne społeczeństwa wierzyły, że należy postawić kamień na grobie, tylko dlatego, iż dusza wchodzi w kamień. Stąd zresztą idea cmentarnych nagrobków.

Wenecja nauczyła mnie szacunku dla rzemiosła. Tam jako smar-kacz zobaczyłem, że domy mogą być kunsztowne, że każdy mebel może być rzeźbą, że tkaniny mogą same w sobie być dziełem sztuki. Przy Ramo San Zulian był słynny sklep z unikatowymi tkaninami, który należał do jednej rodziny ponad czterysta lat. Manufaktura i sklep przechodziły z pokolenia na pokolenie. Ubierali dożów i królów, dostarczali swoje tkaniny wielkim domom mody, jak Armani, Valentino, Lagerfeld. Na ścianach wisiały zdjęcia gwiazd filmowych w sukniach szytych z ich niezwykłych tkanin. Właściciele produkowali bardzo krótkie serie materiałów. Byli dumni, że jest tylko trzydzieści metrów danej tkaniny na świecie. Przychodziłem tam często, właściciele znali mnie i pozwalali się przyglądać, jak tkaniny są plecione. Teraz w miejscu starego sklepu jest salon Ferrari, w którym tekstylia zostały ograniczone do firmowych czapek z daszkiem i koszulek z nadrukami. Nawet Wenecja nie oparła się komercjalizacji.

## *Tempesta*

Kiedy pod koniec lat sześćdziesiątych zeszłego stulecia w Palazzo Ducale odbywała się sesja na temat wolności, można było wejść na nią „z ulicy”. Nikt nikogo nie sprawdzał, nie było metalowych bramek, zaproszeń, biletów. Za stołem prezydiąlnym ustawionym pod *Rajem* Tintoretta siedzieli: Alberto Moravia, Roberto Rossellini, Angela Davis i mój ówczesny idol, z którego nie spuszczałem oka, Julio Cortázar. Jego szeroka twarz przypominała księżyc. Byłem oczywiście po lekturze jego opowiadań oraz *Gry w klasy* i bardzo intensywnie przeżywałem jego niezwykle pisarstwo. Pamiętam, że dał mi wtedy autograf. Cortázar był ogromny, wysoki, a oczy miał tak szeroko rozstawione, że sprawiał wrażenie, jakby patrzył jednym okiem na moje prawe ucho, a drugim na lewe. Pamiętam, że siedziałem w kucki dosłownie przed samym stołem prezydiąlnym.

To był inny świat. Czas otwierania nowych obszarów, hipisów, rewolucji w muzyce popularnej, teatralnej awangardy... Czas, który pootwierał umysły okcydentalne. Jego stempel jest widoczny wszędzie. Wystarczy porównać listę przebojów dzisiaj i z tamtych lat. To była fuzja, ciśnienie ze wszystkich stron – byłem pod wrażeniem popartu, hiperrealizmu, konceptualizmu i happeningów. Lata sześćdziesiąte były ogromnym festiwalem sztuki... Ale też i destrukcji.

Już w dzieciństwie odkryłem porażający diapazon – rzeczywistość w Polsce kontra rzeczywistość w Wenecji, architektura polska kontra architektura wenecka... W samej Wenecji pojawił się kolejny rozróż: sztuka współczesna kontra sztuka mistrzów Renesansu.

To miasto jest soczewką wszystkiego, co się dzieje w sztuce. Jako nastolatek odwiedzałem muzea i co drugi rok biennale, gdzie artyści, w przeciwieństwie do dnia dzisiejszego, byli ogólnie dostępni. Poznałem tuzów sztuki XX wieku, w tym Andy Warhola, Roya Lichtensteina, Toma Wesselmana. Poznałem też artystów teraz już trochę zapomnianych, jak wtedy popularny Pasmore czy Soto. Artyści, którzy przyjeżdżali, komunikowali się z ludźmi, Warhol dał mi papierową torbę z krowami i ją podpisał. Poznałem także starego Giorgio de Chirico, który postawił mi kawę, twierdząc, że jego żona jest Polką. Dostałem kawę od ojca chrzestnego surrealizmu właśnie dlatego, że byłem Polakiem... Do Polski wówczas niewiele z pola sztuki współczesnej docierało. Jedynym pismem, które transponowało najnowsze trendy sztuki na nasze terytorium, był „Projekt”. Ale dla ludzi, nawet tych związanych ze sztuką, moje opowiadania o biennale w Wenecji były białą magią. Obecnie biennale odbywa się raczej na zasadach teatru kabuki, gdzie poza wąskimi koteriami artyści nie znają się nawzajem, być może dlatego, że zapanowała pustka – forma celebracji nicości, czyli cennika. Pojawiły się hierarchie cenowe – ten sprzedaje za tyle, a ta za tyle. Bo to jedyna wymierność w tak zwanej sztuce współczesnej, w której każdy „obiekt” może być pokazany na dowolnej wystawie, a nawet analizowany w poważnym piśmie, bo stoi za nim cena, czyli wartość. Jakże pasują tu wersety z Hölderlina: „Cóż, tłum ma w cenie to, co ceni rynek; Niewolnik bije pokłon tylko panu...”. Dzisiaj w sztuce panuje zastój, epoka zlodowacenia, sztuka bowiem uległa dezintegracji, tak nieistotne są prace, filmy, książki...

Podziwiałem sztukę amerykańską, ówczesny popart, hiperrealizm, rodzący się konceptualizm, ale jednocześnie chodziłem do Galle-

rie dell'Accademia, gdzie godzinami mogłem stać przed obrazami starych mistrzów i rosło we mnie poczucie, iż sztuka współczesna robi na mnie co prawda ogromne, ale jednak powierzchowne wrażenie. Natomiast przed Mantegną, Bellinim, a szczególnie przed Giorgionem przechodziłem w inny wymiar: przenikałem do obrazów i żyłem w nich. Byłem zafascynowany *Burzą* Giorgione. Ten obraz mnie wciągał, intrygował tematyką, kolorami, gęstością... Niezwykły obraz, którego głębia kolorów i aura tajemniczości sprawiały, że spędziłem przy nim wiele dni. Niektóre dzieła mają potężny ładunek energetyczny – obciążone transcendencją zawsze indukują u odbiorcy odzew, owo drżenie. Giorgione i jego *Tempesta*, bo tak po włosku brzmi tytuł obrazu, w którym nie wiadomo jednoznacznie, o co chodzi, pochłoniął mnie całkowicie. Nie rozumiałem jednak swojej fascynacji. Nie pojmowałem jeszcze nic poza niebывалym kunsztem i głębią kolorystyczną. Zastanawiałem się, skąd bierze się hipnotyczna siła tego obrazu, mimo że nie pokazuje żadnego dramatu, jedynie nieokreślone napięcie pomiędzy żołnierzem wspartym o włócznię a nagą kobietą z dzieckiem... Giorgione namalował arcydzieło, które hipnotyzuje.

Wiele lat później, w związku z cyklem moich wykładów o ukrytym języku symboli w sztuce na Uniwersytecie w Pizie, spotkałem profesora Salvatore Settisa, który zebrał w antologię kilkadziesiąt teorii na temat interpretacji *Tempesty*. Obraz Giorgione silnie pobudził nie tylko mnie, ale całkiem sporą liczbę twórców; poetów, malarzy, filozofów i pisarzy, lecz nikt do końca nie rozumiał przyczyn tak silnego oddziaływania na nieświadomość. To paradoksalne, gdyż *Tempesta* jest pod względem tematycznym stosunkowo prosta. Przedstawia zaledwie trzy postaci: młodzieńca ubranego

jak paż oraz nagą kobietę z dzieckiem na kolanach, oddzieloną od żołnierza strumykiem. Nad nimi zielonkawe niebo rozświetla błyskawica, a w tle tajemniczy pejzaż; dwie złamane kolumny za plecami żołnierza oraz wąż u stóp kobiety, tam skąd wypływa źródło. *Tempesta* nie jest więc skomplikowanym dziełem, a mimo to w historii sztuki powstało niewiarygodnie dużo interpretacji i teorii analitycznych na jej temat. Od biblijnego tematu Adama i Ewy, poprzez mit narodzin Apolla i Mojżesza; spotkanie Hermesa i Izis; Ucieczkę do Egiptu; *Metamorfozy* Owidiusza; alegorię Grzechu i Zbawienia; historię Gryzeldy z Boccaccia; legendy o św. Teodorze; aż po portret Giorgiona i jego żony. Ale żadna z tych interpretacji nie przekonuje profesora Settisa do końca.

Giorgione naprowadził mnie na kino. Kiedy byłem nastolatkiem i miałem już za sobą pierwszą wystawę malarską, przygotowałem się do egzaminu na Akademię Sztuk Pięknych i zdałem go. Dostałem się na uczelnię, ale jeszcze tego samego lata, podczas wakacji, pojechałem znów do Wenecji i tym razem doznałem swoistej iluminacji. Tkwiłem jak zwykle przed Giorgionem, a on ponownie hipnotyzował mnie gęstością barw i niebywałym nastrojem – magią burzy. Pobudził moją wyobraźnię do tego stopnia, że wydało mi się, iż słyszę szelest liści i przepływającą wodę. Wyszedłem z budynku Gallerie dell'Accademia, usiadłem na schodach i nagle uświadomiłem sobie, że gdzieś już widziałem podobny efekt metafizycznego poczucia tajemnicy. I przypomniałem sobie, że zbliżony niepokój, coś w rodzaju wewnętrznego drżenia, poczułem, obserwując scenę w parku w filmie *Powiększenie* Antonioniego – jest w niej brzemienna cisza, szelest liści... A wtedy przez mój młodzińczy umysł przebiegła iskra i pomyślałem, że gdyby Giorgione

żył współcześnie, pewnie chwyciłby za kamerę. Antonioni zatem to współczesny Giorgione. Dotyka tej samej tajemnicy. Tak więc most przed Gallerie dell'Accademia stał się dla mnie symbolicznym miejscem. Nie tylko połączył dwie dzielnice Wenecji, ale też dwie tak bliskie mi dziedziny: malarstwo i film.

Wtedy też uzmysłowiłem sobie, że bliżsi są mi Giorgione i Antonioni niż sztuka współczesna... Zdałem na Akademię Sztuk Pięknych, chciałem malować, ale współczesna sztuka nie miała dla mnie tej siły co obrazy mistrzów Renesansu i kino. Pewnie dlatego, że współczesna sztuka jest na ogół pozbawiona owej metafizycznej tajemnicy właściwej *Tempeście*; zbyt często usiłuje szokować, skandalizować i bić po głowie zaciśniętą na formie pięścią, i nie daje możliwości wniknięcia w obraz, zamieszkania w nim. Z obrazem Giorgione było przeciwnie. To samo ze sceną w parku u Antonioniego. Po prostu odczułem Tajemnicę, która wydała się najbliższa temu, co mogę nazwać prawdą egzystencji. Dotarło do mnie, że sztuka współczesna w tym wydaniu, jakie wówczas oglądałem na biennale, nie poddaje się kontemplacji, a wszelkie wartości, które usiłuje się jej przypisać, nie wytrzymują porównania z tym, co odczuwałem przed Giorgionem.

Ta myśl, że Giorgione, wrzucony w teraźniejszość, tworzyłby takie filmy jak Antonioni, spowodowała, że po zdaniu egzaminów na Akademię Sztuk Pięknych postanowiłem zdawać także do Szkoły Filmowej w Łodzi, nie wiedząc wiele o filmie. Nie wiedziałem też, że aby móc zdawać, trzeba było mieć ukończone studia wyższe. Henryk Kluba podczas rozmowy wstępnej – gdy przyjechałem do szkoły ze swoimi obrazami, grafikami, fotografiami, wierszami – powiedział: „Zrobimy na tobie eksperyment; jeśli przejdiesz

egzamin, nie musisz kończyć wcześniej podjętych studiów”. I tak się stało. Zdałem egzamin, zostałem przyjęty na Wydział Reżyserii, chociaż nie spełniałem wymogu formalnego, i w efekcie byłem najmłodszy na roku, sześć czy siedem lat młodszy od drugiego najmłodszego studenta. Gdy ma się dziewiętnaście lat, to ogromna różnica – jednym skokiem znalazłem się w świecie dorosłych.

Przeczytałem także u Junga, że *Tempesta* jest symbolem rozdarcia, i być może dlatego tak mnie wówczas inspirowała. W jakimś sensie i ja byłem wówczas rozdarty między malarstwem i filmem. Miałem poczucie, że trochę zdradziłem malarstwo, rzucając ASP. To odczucie trwało długo, a w końcu zmieniło się za sprawą kuratora Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Laurence’a Kardisha, który odkrył mój *Pokój saren* na wystawie w Buenos Aires i zaprosił mnie do MoMA, abym tam go ponownie pokazał. To był przypadek lub – jak twierdzi Leibniz – nie ma przypadków, są tylko prawa, których nie znamy. Kardish przebywał w Argentynie na zjeździe. Zobaczył moją instalację i oświadczył, że nie spodziewał się, by współczesna praca wizualna była w stanie dać mu to, co przeżył, oglądając *Pokój saren*. Zainteresował się moją twórczością, poprosił, abym przysłał mu również inne prace, i zaowocowało to indywidualną retrospektywą w owym Watykanie sztuki współczesnej, jakim jest MoMA. A ponieważ zwierzyłem się, że od dłuższego czasu, z poczucia winy, nie odwiedzałem weneckiego biennale, zobowiązał mnie do ponownych odwiedzin, więc poszedłem w końcu na biennale i ku mojemu zdziwieniu znalazłem się w świecie filmów – prawie wszyscy artyści na wystawie zorganizowanej przez Haralda Szeemanna byli twórcami ruchomych obrazów. W ten sposób niejako koło się zamknęło – a Kardish



potraktował mój wybór kamery zamiast pędzla jako prekursor-  
ski w malarstwie i dlatego zorganizował retrospektywę moich  
prac w prestiżowym nowojorskim muzeum.

## Buona fortuna

Gdy dostałem się już do szkoły filmowej, stanąłem za kamerą i zacząłem robić swoje pierwsze etiudy filmowe, to miałem ogromne szczęście, że akurat w tym samym czasie przyszedł do szkoły i opiekował się mną Wojciech Jerzy Has, wielki artysta i pedagog. Znalazłem w nim i podejrzewam, że on we mnie, bratnią duszę, ponieważ obaj pochodziliśmy z tej samej dziedziny „dominacji oka”. Rodowodem większości reżyserów filmowych jest literatura lub dziennikarstwo – reprezentują zatem podejście tematyczne, spekulatywne i problemowe. Są narratorami, mają do opowiedzenia historię, konflikt, walkę dobra ze złem – mają kilka podstawowych modeli narracyjnych. Natomiast ja przyszedłem do szkoły filmowej jako osoba operująca językiem wizualnym. Dla mnie narracja była drugorzędna. Jaka narracja jest bowiem u Giorgione w *Tempeście*? Co tam można powiedzieć o historii? Właściwie nic. Można uchwycić ją w jednym zdaniu, może dwóch. Niemniej jednak ten obraz i jego siła uruchamia tyle konotacji, ma tyle bogactwa w sobie, że można bez końca o nim mówić – w przeciwieństwie do kwiatków Warhola sadzonych sitodrukiem, komiksu Lichtensteina czy pseudo-billboardów Wesselmana... Tak, w szkole filmowej odkryłem, że kino wymaga narracji, i to mnie zdeprymowało. Dlaczego filmy muszą opowiadać historyjki, których nikt nie pamięta po wyjściu z kina? Obejrzałem mnóstwo filmów, ale w zaledwie paru pamiętam rozwój akcji.

Wojciech Has patrzył na moje wizualne ciągoty nie tylko ze zrozumieniem, ale i z nadzieją. Uważał, że kino coraz bardziej zaniedbuje język filmowy i forma, w swojej bezgranicznej służebności

wobec masowego widza, ztraca siłę wyrazu. Poza tym nie cierpiał „hydrauliki filmowej” – jak sam to określał – manipulowania widzem za pomocą sprawdzonych chwytów, w których, jak mówił: „tu się naciśnie, a tam wyskoczy”. Jednym słowem był wielkim romantykiem wierzącym w misję kina i w jego możliwość odkrywania nowych obszarów psyche. Wiedział też, że bez poszukiwań formy języka nie wyrazi się nic istotnego.

W szkole wówczas był unikatowy zestaw profesorów. Wykłady Grzegorza Królikiewicza nie dadzą się porównać z niczym. Ten show, który urządzał, i w jaki sposób prowokował nas do myślenia... Do młodych durniów, którymi wówczas byliśmy, przemawiał bardzo skutecznie. Jego zajęcia przypominały amerykańskie filmy sądowe. Był zarazem oskarżycielem (naszej bezmyślności), jak też adwokatem filmów. Jego analityczny umysł był niezrównany. Z kolei Has był introwertykiem. Przyszedł do nas świeżo po sukcesie *Sanatorium pod Klepsydrą*, podczas wykładów przypalał marlboro (popiół spadał na jego nylonowy golf, wypalając dziury), cedził słowa, ale w jego podejściu do kina był wielki wymiar. Ważną dla mnie osobą była także Maria Kornatowska, wiedząca wszystko o Fellinim i Antonionim, oraz Henryk Kuźniak, wyjątkowo dobry pedagog wykładający muzykę filmową.

I jeszcze jeden niezwykle zbieg okoliczności (lub prawo, którego nie znamy). Gdy byłem na drugim roku reżyserii, dowiedziałem się, że za dwa tygodnie Michelangelo Antonioni przyjeżdża ze swoim najnowszym filmem *Zawód: reporter* do legendarnego klubu filmowego „Kwant” w Warszawie na jedno jedyne spotkanie. Ten sam Antonioni, dzięki któremu znalazłem się w szkole filmowej. Znając moje inspiracje, szef klubu Andrzej Słowicki zaprosił mnie,

a ja oczywiście bardzo chciałem spotkać tego, który odmienił moje życie. Pojawił się jednak poważny problem. Spotkanie z Antonionim miało się odbyć późnym wieczorem w niedzielę, a następnego ranka, w poniedziałek, szkoła wyznaczyła termin rozpoczęcia zdjęć do mojego pierwszego, krótkometrażowego filmu fabularnego pod auspicjami Wojciecha Hasa. Nie znałem wtedy dobrze języka filmowego, a musiałem stworzyć dla Hasa precyzyjny scenopis, którego uczyłem się na pamięć. Has z wykształcenia był architektem i wymagał od nas skrupulatnego rozrysowania rzutów dekoracji i precyzyjnie naniesionych kątów widzenia kamery. I tak dwa tygodnie walczyłem ze sobą – jechać na spotkanie z Antonionim czy skoncentrować się na etiudzie Hasa. Szkopuł był w tym, że nie miałem jak wrócić nocą z Warszawy do Łodzi. Pociąg przyjechałby z wielogodzinnym opóźnieniem, a Has nie tolerował spóźnień. Poza tym, nie śpiąc w nocy, przyjechałbym zmęczony i pogubiłbym się w trakcie zdjęć. Z dylematu: przyjemność czy obowiązek, wybrałem obowiązek i zrezygnowałem z wyjazdu.

Oczywiście feralnej nocy z niedzieli na poniedziałek i tak nie zmrugałem oka, bo wyrzucałem sobie, że zaprzepastałem być może jedyną szansę w życiu, żeby spotkać Mistrza. Przewracałem się z boku na bok i przeżywałem mający nastąpić nazajutrz mój pierwszy plan filmowy. Tymczasem w poniedziałek rano – ku kompletnemu zaskoczeniu wszystkich studentów i wykładowców, nie mówiąc już o moim – w szkole pojawił się niezapowiedziany Antonioni. Przywiozła go rządową limuzyną Maria Kornatowska, żeby pokazać mu szkołę i zaprosić na spotkanie ze studentami. Gdy dowiedziałem się o tym, dosłownie musiałem wyrwać się z planu, bo mój kierownik produkcji, Henryk Romanowski, nie chciał mnie wypuścić

na to spotkanie. Byłem jednak zdeterminowany... I to właśnie Antonioni dał mi wtedy najważniejszą lekcję filmową w życiu.

Kiedy się pojawiłem w szkolnej sali kinowej, wszyscy siedzieli w nabożnej ciszy, bo nikt nie ośmielił się zadać pytania. Sala była wypełniona po brzegi, toteż cisza była szczególnie irytująca, a Antonioni jej nie przerywał. W końcu ktoś zapytał, nawiązując do *Osiem i pół* Felliniego, kiedy reżyser zrobi swoje „Dziewięć”. Na co Antonioni odpowiedział, że już zrobił – to *Zawód: reporter*, z którym właśnie przyjechał do Polski. Cisza. Ktoś inny podniósł rękę i spytał: „Jaki jest pana stosunek do mody?”, a on na to: „Nie mam stosunku do mody – ja ją stwarzam”. Znowu cisza. Zachęcony przez Marię Kornatowską wstałem i zapytałem, czy jak idzie na plan filmowy, to uczy się na pamięć fragmentu scenopisu, który ma tego dnia kręcić. Ze zrozumiałych powodów to męczyło mnie wtedy najbardziej. A on odpowiedział: „Nie, nie uczę się ani nie staram się zapamiętać – ja staram się zapomnieć”.

Usiadłem zdenerwowany. Najwyraźniej Mistrz nie potraktował mojego pytania poważnie. Po chwili jednak przemożem wstyd, wstałem i poprosiłem, żeby nie zbywał mnie bon motami jak innych, gdyż właśnie zaczynam swój pierwszy film i z lęku, że się posypie, wkuję na pamięć całą sekwencję ujęć, które mam nakręcić. Antonioni się uśmiechnął i odparł, że traktuje mnie jak najbardziej poważnie i że on, idąc na swój plan zdjęciowy, właśnie „stara się zapomnieć”, co ma robić tego dnia. Przychodzi na plan i patrzy, jak wygląda świat: jaka jest pogoda, jakie światło, jak układają się włosy aktorki – i dopiero wtedy powstają w jego głowie ujęcia. Jako reakcja na wszystko, co widzi tego dnia. A jeśli mu to nie wychodzi, wzywa asystenta, żeby mu przypomniał, co mają dzisiaj kręcić.

Wróciłem do atelier na swój plan filmowy zdruzgotany tym, jak wygląda otaczająca mnie rzeczywistość. Wszystko było stare, brzydkie. Operator, Tomek Kona, wyglądał jak czarownica – wsadzał właśnie miotłę w staroświecką rosyjską kamerę, bo zginęło gdzieś metalowe ramię zwane „szwenk”. Cieszył się jak dziecko, że dzięki temu pomysłowi będziemy mieć ciekawe zdjęcia, gdyż giętkość drzewca miotły ustabilizuje panoramy... W akwarium ustawionym jako dekoracja unosiły się zdechłe ryby.... Jednym słowem wiało tandetą. Usiadłem na zdezelowanej sofie i zapadłem się w czarne myśli, a tu nagle otwierają się drzwi i do atelier wchodzi rektor, Maria Kornatowska, Antonioni i jeszcze ktoś z włoskiej ambasady, otoczeni wianuszkami kamer. Rektor oznajmia, że oto właśnie student realizuje swoją pierwszą etiudę, Polska Kronika Filmowa filmuje całą scenę, a Kornatowska mówi do mnie: „No podejdz, przywitaj się”. Jestem sparalizowany, ale wstaję, robię kilka kroków na ugiętych kolanach, a Antonioni wychodzi mi naprzeciw, ściska moją dłoń, spogląda w oczy i mówi: *Buona fortuna*.

## *Rycerz*

Po kilku latach, przygotowując swój pełnometrażowy debiut fabularny, przez rok zjeździłem wszystkie polskie parki narodowe. Scenariusz *Rycerza* oparty był na wczesnośredniowiecznym, częściowo spalonym poemacie rycerskim. Chciałem znaleźć dziewiczą naturę, rzeczywiście trzynastowieczną, a nie kręcić gdzieś w lesie ujarzmionym przez ludzi. Obfotografowałem trudno dostępne mateczniki w każdym parku narodowym i wybrałem miejsca akcji. Od tego czasu noszę okulary, bo rozrysowałem na potrzeby filmu 427 planowanych kadrów. Pamiętam, jak ekipa chwaliła mój profesjonalizm, mówili: „Taki młody, a jak wspaniale przygotował się do pracy, wiemy wszystko, co robić, każde ujęcie rozrysował”. A ja puchłem z dumy.

Początkowe sceny realizowaliśmy w Słowińskim Parku Narodowym, na wydmach w Łebie. Z powodów technicznych pierwsze materiały zobaczyłem dopiero po ośmiu dniach. Pracowaliśmy dokładnie w tych miejscach, które wybrałem na dokumentacji rok wcześniej, ale po nakręceniu ujęcia, gdy odwracałem głowę w przeciwną stronę, miałem wrażenie, że jest o wiele ciekawiej. Cały czas miałem poczucie, że ustawiam kamerę w złą stronę. Ale ponieważ wszystko było zdecydowane wcześniej, rozrysowane i pochwalone, niczego nie zmieniałem. Po ośmiu dniach, gdy wywołano materiał (wtedy jeszcze nie istniał podgląd wideo, trzeba było czekać na wywołaną taśmę), zobaczyłem coś tak niedobrego, właściwie kpinę ze swojej wizji filmu.

Mieszkaliśmy wtedy w hotelu „Neptun” w Łebie – pamiętam, że całą noc przesiedziałem na balkonie trzeciego piętra i zastanawia-

łem się, czy z niego nie skoczyć. Byłem kompletnie zdruzgotany efektem mojej pracy... Lecz nad ranem, gdy wstawało słońce – jak w jakimś micie czy w bajce – usłyszałem głos Antonioniego, który mówił: „A ja się staram zapomnieć, a ja się staram zapomnieć...”. I nagle zrozumiałem swój błąd. Przyczyną porażki był mój lęk przed nieznanym. Przychodziłem na plan obciążony zeszłoroczną dokumentacją i nie widziałem, co dzieje się tu i teraz. Tak – człowiek klajstruje się lękiem.

Następnego dnia jechaliśmy swoistym łunochodem przez wydmy, była gęsta atmosfera, jak w *Burzy Giorgone'a*. Ciężko, duszno, opresyjnie. Nagle huknęły pioruny. Rozpętała się burza. Silny deszcz rozpruł wydmy na poziome pasy, tworząc coś w rodzaju gigantycznego tortu. Przedziwny efekt. Potem dowiedzieliśmy się od dyrektora parku, że taka rzecz zdarza się raz na kilkadziesiąt lat. Wyskoczyłem z łunochodu i krzyknąłem: „Tu się zatrzymujemy, tu kręcimy!”. Usłyszałem: „Zwariowałeś? Jak, tu? Przecież zbudowaliśmy dekoracje kilometry stąd. Jeszcze do nich nie dojechalismy”. Nie zapomniałem o nich, tylko dostrzegłem, jak burza obdarowała mnie i mój film. Tu i teraz.

Improwizując ascetyczną dekorację, w trzy godziny zrealizowaliśmy dwa dni zdjęciowe. I ta scena okazała się niezwykła. Od tego momentu zrozumiałem, że nie mogę iść na plan – nawet najbardziej przygotowany – i mieć zamknięte oczy na to, co dzieje się wokół. W końcu przeżyłem na własnej skórze lekcję Antonioniego. I jakby na jej potwierdzenie przy ostatnim ujęciu tego dnia zjawisko podziału wydm zaczęło znikać w błyskawicznym tempie. Schnący piach wyrównywał barwy. Zresztą owa lekcja Antonioniego dotyczy wszystkiego w życiu, nie tylko filmu. Życie chce z tobą – czy



chcesz, czy nie – prowadzić dialog. A my lubimy się odgradzać, narzucać własną wolę, tyranizować rzeczywistość, bo mamy uprzedni plan i chcemy go ślepo realizować. Wiadomo, co się dzieje przy narzucaniu własnej woli. Dotyczy to zarówno filmów, jak i związków międzyludzkich, polityki, wszystkiego...

Po latach, gdy Antonioni umarł, poproszono mnie o napisanie do „Rzeczpospolitej” jego nekrologu. A niedawno, gdy zostałem przewodniczącym jury festiwalu włoskich filmów dokumentalnych, przygotowano galerię portretów. Byłem jedynym nie-Włochem i mój portret powieszono obok... Antonioniego. Miesiąc później rozpocząłem wykłady na Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie. Nikt jeszcze nie znał wtedy mojej fascynacji Mistrzem, a jednak od profesorów otrzymałem podwójny album, zawierający niezwykle wnikliwe analizy wszystkich Jego filmów.

## Teatr niemożliwy

Jeszcze w liceum, żeby urwać się z lekcji, razem z Andrzejem Huziakiem, późniejszym aktorem Starego Teatru w Krakowie, stworzyliśmy „Teatr Jednego Momentu”, a w czasie studiów zorganizowałem antygrupę antypoetycką „Cyrk poetycki – piękni chłopcy z Katowic”. W katowickiej kawiarni „Santos” spotykała się bananowa młodzież, śmietanka życia nocnego, i spośród jej stałych bywalców dobrałem silną ekipę niebieskich ptaków. Trafiliśmy nawet na Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu i tam, pośród wielu gwiazd zaproszonych przez Jerzego Grotowskiego, udało się nam wystąpić. Nasza propozycja była na tyle odmienna, że dyskusja po spektaklu trwała do rana.

Również na studiach zaadaptowałem dla Teatru TV *Szyfowe prace* Stefana Żeromskiego. Pamiętałem czasy podstawówki, takiej z lamperiami na ponemieckich grubych murach, gdzie kibel jest palarnią i nerwem całej szkoły. Zrobiłem naturalistyczną adaptację; duża część miała być mówiona w języku rosyjskim. Temat *Szyfowych prac* toczy się przecież wokół zniewolenia Polaków przez Rosjan. Oczywiście w swojej naiwności nie przeczuwałem, jak błyskawicznie rozprawi się z tym cenzura. Stwierdzili, że moja adaptacja jest tak antyradziecka i do tego stopnia niebezpieczna politycznie, że oczywiście nic z tego. Ponieważ jednak scenariusz się podobał, dostałem ofertę zrobienia adaptacji telewizyjnej *Białej diablicy* Johna Webstera, rówieśnika Szekspira.

Byłem porażony ilością krwi i morderstw w tej sztuce porachunków na dworze Medyceuszy. Także pewną kukielkowatością postaci, szczególnie pięknej protagonistki, weneckiej kurtyzany –

Vittorii Corombony. Zacząłem wówczas współpracować z Irkiem Siwińskim, z którym przyjaźniłem się od czasów liceum. Irek był założycielem miesięcznika licealnego „Zaimek”, w którym drukował moje wiersze i rysunki. Poprosiłem go, żeby znalazł w bibliotekach książki, które mówią o dniu codziennym w czasach włoskiego Renesansu. Podjął się zadania i odnalazł unikatowe zwyczaje tamtych lat.

Weneccy kondotierzy zdobyli wówczas pół świata, więc hojnie obdarowywali swoje kochanki złotem, klejnotami i wonnościami przywożonymi z podbitych terytoriów. Ale weneckom przestało to wystarczać. Bo ile złota i klejnotów można nosić na sobie? Nastąpił przesyt i modny stał się umiar. Dożowie, patrycjusze i kondotierzy zaczęli więc licytować się przywożeniem niezwykłych, wcześniej niewidzianych w Europie zwierząt. Z Afryki, z Indii, z Azji przywozili je, gdy były małe, a kobiety nosiły je na rękach, na tle dekolców i smukłych szyi, tak jak w słynnej *Damie z łasiczką* Leonarda. Kobiety wyróżniały się już nie złotem, jego ciężarem czy finezją pracy złotnika, ale oryginalnością zwierzęcia, które prowadziły na spacer. I dochodziło do tragedii, bo zwierzęta rosły i raniły swoje panie, wgryzały się w pierś lub odgryzały palce.

Zdałem sobie sprawę, że istnieje ukryta łączność pomiędzy drapieżnikami a bohaterami sztuki Webstera, i wymyśliłem, że bohaterki *Białej diablicy* będą nosić na scenie, podczas spektaklu, dzikie zwierzęta. Porozumiałem się nawet ze Śląskim Zoo, które zwierzęta mogłyby ewentualnie uczestniczyć w spektaklu telewizyjnym. Oczywiście kostiumy musiałyby zostać wzmocnione specjalną siatką ze stali, która chroniłaby przed szponami i kłami. Aktorzy mówiliby swoje kwestie spokojnie, dystyngowanie, natomiast całą

agresję czającą się w tekście uzewnętrzniałyby zwierzęta tak dobrane, by się atakować, wyrywać i syczeć, powodując u widzów atawistyczny lęk.

Moja inscenizacja znów nie została zaakceptowana przez władze telewizji w Warszawie, więc postanowiłem zaprezentować ją teatrom warszawskim. Koncepcja najbardziej spodobała się Józefowi Szajnie, dyrektorowi Teatru Studio, ale nie widział możliwości jej realizacji. W zamian zaoferował, żebym zrobił inscenizację *Edypa* Sofoklesa, w nowym tłumaczeniu Artura Sandauera. Przeczytałem dramat i po raz kolejny zdeprymował mnie tekst. Tym razem nie ilością przelanej krwi, lecz raczej akademickością i nudą, tak charakterystyczną dla inscenizacji greckiej klasyki, gdzie aktorzy na koturnach i w chitonach wchodzą i recytują abstrakcyjne, zlodowaciałe kwestie. Czasami ktoś zakrzyczy się na śmierć i padnie przebity tekturowym mieczem. I znowu Irek, który studiował czasy Sofoklesa, przyszedł mi z pomocą, opowiadając o pomorze i epidemii dżumy, która panowała wówczas w Tebach. Zdałem sobie wtedy sprawę, że Edyp ma do czynienia ze społeczeństwem, które jest chore i w stanie totalnego rozpadu. Ludzie umierają, szaleje dżuma i nikt nie może znaleźć sposobu na uratowanie mieszkańców. Edyp jako młody król występuje przed ludem i proklamuje, że zrobi wszystko, żeby usunąć zarazę, nie zdając sobie sprawy, że to on jest przyczyną epidemii.

Wyobraziłem sobie scenę zasypaną piaskiem, a na niej ludzi skulonych w modlitewnej pozycji, wyglądających jak kamienie, błagających bóstwo o koniec pomoru. Z kolan wstaje tylko Edyp, by zapowiedzieć swoją determinację w znalezieniu źródła epidemii. Po jego słowach kolejni błagalnicy przerywają modlitwę i zajmują

się opatrywaniem ran, obmywaniem zwłok, przygotowaniem pożywienia. Obowiązki dnia anonimowych Teban zapełniają proscenium, stopniowo zasłaniając głównych bohaterów dramatu: Edypa, Kreona i Jokastę. W trakcie spektaklu powoli też gaśnie światło; jasność dnia ociemnia zmierzch. Ludzie rozpalają ogniska na piasku, przygotowują posiłki i widać coraz mniej akcji głównego dramatu. Uwagę widowni pochłaniają bowiem zwykli ludzie na pierwszym planie walczący ze skutkami dżumy. Dopiero w momencie, w którym Edyp oślepia się, jego krzyk na chwilę ucisza błagalników. Harmider życia zostaje przerwany, lecz po minucie błagalnicy wracają do swoich czynności.

I tu pojawia się kolejna inspiracja, tym razem malarstwem Bruegla i jego obrazem *Upadek Ikara*, gdzie na pierwszym planie rolnik orze pole, na drugim pasterz pasie owce, a cała tragedia Ikara zaznaczona jest tylko w głębi obrazu nogami wystającymi z otchłani fal. Niezwykle mądry obraz, który mówi, że największe dramaty są ledwie dostrzegalne poprzez filtr codzienności, a i to przez swoich współczesnych często niedostrzegane wcale. Dopiero legenda późniejszych lat dobudowuje otoczkę wyjątkowości.

Mój zamysł spodobał się Szajnie, ale również nie doszedł do skutku ze względu na żywy ogień, który chciałem rozpalic na scenie (sztuczne ogniska fałszowałyby przekaz). Pokazałem wtedy zapiski Erwinowi Axerowi oraz Zygmuntovi Hübnerowi, dyrektorowi Teatru Powszechnego w Warszawie. Hübner zasugerował, żebym wystawił *Edypa* w jego teatrze, ale niestety posiedzenie Rady Aktorów zdecydowało, że nie chcą grać w takim spektaklu, w którym „będą statystować niewidocznym głównym bohaterem”. Dwanaście lat później, w krakowskim Klubie Aktora, Hübner przysiadł

się do mnie i do Andrzeja Hudziaka i stwierdził, że do tej pory bardzo żałuje, że spektaklu nie wystawił, bo ta idea inscenizacji za nim chodzi i często o niej myśli. Cóż – nie miałem szczęścia do teatru w Polsce. Kolejny projekt spektaklu, który nie doszedł do skutku, był moją adaptacją *Odysei* Homera.

## Odyseja

Gdy wyrzucono mnie z tak zwanego porządnego liceum, trafiłem do „Oksfordu” w Ochojcu, odległej dzielnicy Katowic, gdzie, jak sama nazwa wskazuje, uczęszczała młodzież mająca pod górkę. Na szczęście spotkałem tam prawdziwych pedagogów i to uratowało mi życie. Jednak dzień w dzień musiałem jeździć autobusem po kilkanaście kilometrów do i ze szkoły. Pewnego razu, o świcie, gdy w autobusie panował jesienny półmrok, a dookoła mnie stali znieruchomiali pasażerowie, miałem wrażenie, że wyglądamy jak ryby w podświetlonym akwarium płynącym przez resztkę nocy – taki miniaturowy transatlantyk... Zapisałem ten moment później w wierszu *Autobus na Golgotę*.

Wierzyłem, że w tej namiastce podróży tkwi jednak niezwykłość mitu wielkiej podróży. Pomyślałem też, że dobrze byłoby stworzyć spektakl, który nobilitowałby podróż przez znaną nam, banalną, rodzimą, socjalistyczną rzeczywistość i podniósł ją do rangi mitu. Czuję niemal fizycznie, że ta szarość, banał pokonuje nas i ubezwłasnowolnia. Stwarza wrażenie nieważności naszego życia. A przecież archetyp podróży w dalszym ciągu funkcjonuje, chociażby w zwyczajnej jeździe autobusem do domu, więc pomyślałem: „Jedziemy do Itaki”. Ta podróż miejskim autobusem to *Odyseja* w miniaturze.

Wyobraziłem sobie spektakl w autobusie, który jest okrętem Odyseusza, portami są wiaty przystanków, a wyspami sklepy kryjące potwory i nimfy. Wyspa Kalipso byłaby willą poza miastem, a widzowie mogliby oglądać spotkanie bogini z Odysem przez okno (notabene w tym czasie autobusy nazywały się Ikarus). Zaplano-

wałem spektakl, o którym kilka lat później odważyłem się opowiedzieć Szajnie. Nie tylko mnie wysłuchał, ale i podrzucił pomysł, żeby zamienić autobus na barkę. Zapytał: „Dlaczego nie zainscenizujemy tego na wodzie?”. Jednym słowem – połąkł haczyk i rzecz rozrosła się do siedmiogodzinnego widowiska...

Spektakl rozpoczął się w foyer Teatru Studio sceną ucztę u Feaków, podczas której Odyseusz opowiadał swoje przygody, a widzowie częstowali się owocami. Odys zapraszał zebranych w podróż do Hadesu, w podziemiach Pałacu Kultury, gdzie w korytarzach pojawiały się duchy Euryklei, Terezjasza i Agamemnona. Odyseusz składał ofiary zmarłym i rozmawiał z nimi. Przed teatrem czekały trzy ikarusy z wiosłarzami, którzy wprowadzali widzów do środka, a na nabrzeżu Wisły prowadzili ich do okrętu Odysa. Barka płynęła na praską stronę, mijając Wyspę Syren, Scyllę i Charybde, wyspę Kalipso i Wyspę Heliosa. Podróż rzeczna kończyła się przy Starym Mieście i trzeba było ponownie wsiąść w ikarusy, aby wrócić do Teatru Studio, gdzie na głównej scenie zbudowana została Itaka. Odyseusz z pomocą Telemacha mordował zalotników i po dwudziestoletniej rozłące witał się z Penelopą. Finał ukazywał ich na łozu, które wolno wznosiło się, aż zniknęło z oczu...

Tak miało być. Wokół prób powstało duże zamieszanie, ponieważ przyznano *Odysei* status spektaklu plenerowego i dodatkowe pieniądze z Urzędu Miasta. Musieliśmy też stworzyć podwójną obsadę; w jednej Odyseusza grał Zbigniew Zapasiewicz, w drugiej Józef Nalberczak. Szajnę jednak przeraziły rozmiary tego przedstawienia. Ponadto na którymś z posiedzeń w Urzędzie Miasta odkryto, że miałem dopiero dwadzieścia trzy lata, według niektórych byłem



trochę za młody i nazbyt niedoświadczony na takie przedsięwzięcie, zaś sama barka nie spełniała kryteriów przeciwpożarowych (znowu strażacy!). W konkluzji przełożono produkcję na następny rok. Poczułem, że to tylko pretekst, i miałem rację. Bo już w następnym roku nikt do tego spektaklu nie chciał wracać. *Odyseja* otrzymała pocałunek śmierci. Ale na szczęście była to tylko śmierć kliniczna...

Prawdopodobnie mój Odyseusz nigdy by nie odżył, gdyby nie BBC (w dziwny sposób zawsze ratowały mnie zachodnie media). Reporter BBC relacjonował, co dzieje się w polskiej kulturze, i, jako jeden z tematów, sfilmował moje próby... Ale zaczęło się w Cambridge, gdzie *Rycerz* był pokazywany na tamtejszym festiwalu. Film miał entuzjastyczne recenzje (w przeciwieństwie do recenzji polskich), a wielcy reżyserzy angielscy, Lindsay Anderson i Karel Reisz zaopiekowali się mną, gdy w Polsce ogłoszono stan wojenny. W Anglii spotkała mnie niezwykła przychylność, czego wyrazem była propozycja dyrektora National Theatre, abym został kuratorem przeglądu kreatywnego nurtu młodego polskiego kina. Nazwałem go „Uczniowie Wojciecha Hasa” i zaprosiłem filmy Wojciecha Marzewskiego (jego żona, Teresa, grała w *Odysei*), Tadeusza Junaka, Filipa Bajona i Piotra Szulkina.

Przez jakiś czas w Londynie mieszkałem w klasycznej komunie, squacie, bez prądu i wody. To był mój pierwszy angielski adres, a ja z uporem maniaka dążyłem do tego, by realizować własne projekty, a nie dorabiać jako kelner. Udało się dzięki pomocy Lindsaya Andersona, który pożyczył mi, a właściwie podarował, pięćset funtów – żebym przestał głodować. Zaprosił mnie również na przy-

jęcie do londyńskiego PEN Clubu, na którym poznałem Shivaun O'Casey, córkę jednego z najwybitniejszych irlandzkich dramaturgów, Seána O'Caseya.

Shivaun widziała w BBC szczątkowe próby mojej inscenizacji *Odysei* w Teatrze Studio. Zostały włączone w reportaż o sztuce w Polsce. Te urywki zaintrygowały ją. Dopytywała, co z tego wyszło. „Nie udało się” – odpowiedziałem. „To zrobimy to w Londynie!” – stwierdziła i niedługo później namówiła Johna Cleese'a z *Monty Pythona*, a nawet Samuela Becketta, by współfinansowali przedsięwzięcie. Beckett był w młodości sekretarzem O'Caseya, a Shivaun niemalże wychowała się na jego niezwykle, jak wspominała, kościstych kolanach. I gdy wystartowaliśmy z próbami *Odysei* w Londynie, Beckett przysłał z Paryża kartkę z życzeniami powodzenia. Pisał swoje liściki na maleńkich skrawkach brystolu, wielkości wizytówki, miniaturowym pismem. Życzył nam „dużej podróży” i zainwestował w produkcję londyńskiej *Odysei* dziesięć tysięcy funtów.

Pomimo słynnych inwestorów nie mogliśmy zdobyć funduszy wystarczających na wielką inscenizację, niemniej jednak spektakl doszedł do skutku. Graliśmy *Odyseję* co wieczór, recenzje były świetne, a prasa całego świata rozpisywała się o unikatowości teatralnego przedsięwzięcia. Londyński „Times” nazwał spektakl „potężnym teatrem”. Podczas prób rozpoczynających się w St. Katharine Docks poznałem Londyn, niczym bohater Dickensowskich opowiadań, od strony Tamizy, która okazała się drapieżną rzeką, co kilkanaście godzin diametralnie zmieniającą poziom wody. Siła przypiływów sprawiła, że londyńska *Odyseja* była chyba jedynym spektaklem na świecie, którego godziny rozpoczęcia re-

gulowane były fazami Księżycy – o pewnych porach nie mogliśmy rozpocząć spektaklu, ze względu na to, że barka leżała na odsłoniętym w odpływie dnie.

W trakcie wystawiania *Odysei* wybuchł też spory skandal. Na trasie od St. Katharine Docks do Lambeth Bridge co wieczór mijaliśmy ogrody Parlamentu. Pewnego wieczoru Margaret Thatcher wydała w nich raut dla korpusu dyplomatycznego. Nagle, w środku swego powitalnego przemówienia, zaczęła mówić niskim, męskim głosem o tym, jak zamienia mężczyzn w świnie. Zebrani dyplomaci byli w szoku. A zawiniła niedoskonałość techniki – system dźwiękowy Parlamentu przechwycił bowiem sygnał z mikrofonu Odysusza, który przepływał obok i właśnie opowiadał widzom, jak czarodziejka Kirke zamieniła jego żeglarzy w świnie. Wybuchła afera, wszczęto dochodzenie, czy to przypadek czy antyrządowa prowokacja. Nie muszę dodawać, że przysporzyło nam to gigantycznej popularności. Po tym zajściu spektakl był oblegany. Z powodu limitowanej liczby miejsc na barce tłumy ludzi stały na nabrzeżu.

Londyńska *Odyseja* jest dość dobrze udokumentowana w prasie angielskiej i światowej. Spektakl został uznany za najważniejsze wydarzenie teatralne 1982 roku w Londynie, cieszył się ogromnym zainteresowaniem mediów i widzów. Dzięki recenzjom otrzymałem też zieloną kartę upoważniającą mnie do pracy w Ameryce i dwa lata później pracowaliśmy z Shivaun w Nowym Jorku nad próbą przeniesienia spektaklu na rzekę Hudson.

Inicjatorem nowojorskiej *Odysei* był słynny producent teatralny Harold Prince, który stworzył na Broadwayu pamiętne spektakle

*Skrzypek na dachu* i *Kabaret*. Prince sfinansował wstępne działania, a ja zacząłem dokumentowanie doków Manhattanu i New Jersey. Do roli Odyseusza został wybrany Anthony Quinn, a ja szedłem na spotkanie z nim w hotelu „Pierre” przy Central Parku niezwykle pobudzony – miałem przecież zobaczyć się z Grekiem Zorbą. Oglądając film, wyobraziłem sobie, że Anthony Quinn to szalony człowiek (choroba cywilizacyjna – utożsamianie aktora z graną przez niego postacią), podczas gdy spotkałem człowieka niezwykle zimnego, odległego, wręcz odpychającego. Cały jego czar i mit szalonego Zorby prysnął i od tego czasu zacząłem unikać bezpośredniego poznawania swoich idoli.

Nowojorską *Odyseję* dotknęły też spore trudności. Nabrzeża New Jersey i Nowego Jorku są kontrolowane przez związki zawodowe, Longshore and Warehouse Union, silnie powiązane z mafią. Zatem cena obsługi wodnej spektaklu wciąż pięła się w górę. Wąskim gardłem były rozmiary barki – nie mogła pomieścić więcej niż 350 widzów. Projektowane ceny biletów dochodziły do stu osiemdziesięciu dolarów, co na owe czasy stanowiło ewenement. Z wolna prace nad spektaklem utknęły w koszmarze logistyki. Entuzjazm Prince’a topniał, a ja też nie pomagałem, bo dla mnie Broadway był tylko stacją przestankową w drodze do Hollywood. Poznałem wielkich Broadwayu i trochę odwróciłem się do nich plecami. Byli mi przychylni i uważali mnie za młodego oryginała z Polski o niebywałej wyobraźni. Otaczał mnie bardzo przychylny nimb, ale ja marzyłem tylko o tym, żeby zrealizować w Ameryce swój pełnometrażowy film.

## *Lot Świerkowej Gęsi*

W Nowym Jorku poznałem Michaela Hausmana, przyjaciela Miłocha Formana i producenta jego filmów. Pracował wówczas nad realizacją *Amadeusa*. Opowiedziałem mu o mojej debiutanckiej powieści *Kasztanaja*, która ukazała się w wydawnictwie „Czytelnik” rok po moim wyjeździe z Polski. Główny bohater, młody górnik z Katowic o przezwisku „Kasztan”, zakochuje się w dziewczynie z tak zwanego dobrego domu i porywa ją ukradzionym samochodem do Sopotu. Hausmanowi podobała się historia i zasugerował, żeby Katowice zastąpić przemysłowym Pittsburghiem, a Sopot – Hollywood. Powiedział też, żebym – jak to określił – „nauczył się drogi pieniądza”, bo tylko w ten sposób obronię swą niezależność w amerykańskim świecie. Gdy nauczę się zdobywać fundusze, będę mógł kontrolować swoją pracę i mieć tak zwany *final cut*: „Bo zajmujesz się nie tyle najlepszą zabawką, jak powiedział Orson Welles, ale najdroższą zabawą, jaką wymyślił człowiek”.

W ten sposób stałem się nie tylko scenarzystą i reżyserem, ale też głównym producentem filmu. Hausman, skromnie, przyjął rolę drugiego reżysera i nadzorował moje ruchy z tylnego siedzenia. Spędziłem sporo godzin, studiując kontrakty i poznając kruczki prawne. Uczyłem się, jak należy rozmawiać z inwestorami i ich prawnikami. Byłem w młodości oszczepnikiem, toteż wiedziałem, że bez przepracowanej zimy oszczep na wiosnę nie polecą. W końcu, uzbrojony w nową wiedzę, ruszyłem do Pittsburgha, by wśród tamtejszych bogaczy znaleźć fundusze na mój amerykański debiut. Początkowo paraliżował mnie lęk przed wejściem na nieznaną mi i obce terytorium, ale z czasem odkryłem, że pokonując słabość,

wiele się uczyć i, co najważniejsze, zbieram coraz więcej środków na film. Odkrywałem przy tym kolejne oblicza Ameryki.

James Hunt był spadkobiercą ogromnej fortuny rodziny, która opanowała światowy rynek aluminium. Do niego należała gigantyczna firma ALCOA (Aluminium Corporation of America). Byłem w Pittsburghu w jego domu, który w całości zbudowany został z aluminium. Miał aluminiową podłogę, schody, lustra z polerowanego aluminium, aluminiowe meble obite skórą i kolekcję obrazów Matisse'a, oczywiście w aluminiowych ramach. Dowiedziałem się przy tym, że kiedyś był to zabytkowy wiktoriański dom, który Hunt zburzył i w tym miejscu postawił swój aluminiowy pałac, symptomatycznie dla Ameryki: król rock'n'rolla musi mieć dom w kształcie płyty oraz basen w kształcie gitary, a król aluminium – dom z aluminium. Nie wiem, co by się stało, gdyby ten dom podłączyć do prądu.

Restaurator Ozyrys Nakasonis, jowialny Grek rodem z *Odysei*, zapewnił dla filmu darmowy catering. Opowiedział przy tym historię, jak lokalny bank, w którym jego ojciec trzymał oszczędności życia, doprowadził go do bankructwa. Po wielu latach Ozyrys stworzył sieć restauracji w Pittsburghu, wykupił ów bank i zrobił w nim restaurację. A w podziemnym sejfie, tym samym, w którym jego ojciec zdeponował pieniądze, zainstalował ubikację. Na jej potężnych stalowych drzwiach, grubych na pół metra, widniał napis: „Najbezpieczniejsza ubikacja świata”.

W Scranton w Pensylwanii odwiedziłem innego multimilionera, Harolda Lomę. Wówczas nie miałem prawa jazdy, a mój współscenarzysta, Chris Burdza, jeździł zdezelowaną hondą. Podwiózł

mnie i zaparkował w bezpiecznej odległości, żeby się nie zdradzić, jakim sprzętem dysponujemy, bo nikt by z nami nie rozmawiał. Powiedział: „Idź sam, bo najlepiej się takie rzeczy załatwia twarzą w twarz, a ty już masz doświadczenie”. Wszedłem do lobby rozległego budynku i ujrzałem pokazną tablicę informującą: „Loma – skrzynki dla ptaków; Loma – minigolf; Loma – pływalnie i sprzęt pływacki; Loma – sprzęt fotograficzny; Loma – dealerzy Forda; Loma...” mógłbym wymieniać długo, bo było tam sto kilkadziesiąt pozycji. Czyli Loma miał holding i zajmował się wszystkim.

Jedna z jego licznych sekretarek wprowadziła mnie do sali konferencyjnej ze stołem z dwoma tuzinami krzeseł. Taki stół to też komunikat – język, którego trzeba się nauczyć. Wiadomo, że biuro narożne ma człowiek o wyższej pozycji niż ten, który ma biuro z jednym oknem, zaś biuro z oknem jest lepsze od biura bez okna itd. Im wyższe piętra w wieżowcach amerykańskich, tym bogatsza firma. Czyli największe firmy znajdują się najwyżej nad powierzchnią ziemi. Blżej Boga? Kompleks wieży Babel? Odwrotnie niż w Rio de Janeiro, gdzie najwyżej mieszkają najbiedniejsi, bo na szczyty trzeba wchodzić pieszo...

Cichy język biznesu amerykańskiego. Biznesmeni „czytają” się nawzajem. Jaki zegarek?; pióro czy długopis?; i – najważniejsze – adres, bowiem kod pocztowy dzieli na dzielnice gorsze i lepsze. Moją uwagę w biurze Lomy przykuła ściana zamalowana gigantycznym freskiem. Niekończący się pejzaż przedstawiał trzypiętrowy dom na wzgórzu, na trawniku uśmiechnięte małżeństwo, dzieci baraszkujące na rowerach, lato w rozkwicie, ale zaraz obok wzgórza padał śnieg i dzieci jeździły na sankach. Trochę dalej ten sam mężczyzna gra w minigolfa, jego żona w płetwach skacze do

basenu... i tak toczy się opowieść o ogólnej szczęśliwości w czterech porach roku. W Średniowieczu tworzone obrazy cykliczne – Chrystus biczowany, trochę dalej ukrzyżowany, obok wstaje z grobu, wszystko w obrębie jednego obrazu. Podobnie w biurze Lomy, tylko zamiast Chrystusa, krzyży i grobu były minigolf i brodziki, sanki i wodotryski. Gdy odsunąłem się dalej, ujrzałem, że spod kształtu pagórka wyłania się twarz tęgiego, krępego mężczyzny o rysach, które Disney wykorzystałby do animacji buldoga.

Po chwili drzwi się otworzyły i do sali konferencyjnej wszedł bohater obrazu. Zanim usiadł, wskazał mi krzesło o trzy miejsca od jego siedziska. Patrząc na niego z oddali, przedstawiłem się i przypomniałem cel wizyty. Na co on pokiwał głową i stwierdził, że czarno widzi inwestowanie w film. Owszem, lubi wspomagać sztukę, lecz głównie zatrudnia takich artystów, którym się nie wiedzie, a on stawia ich na nogi: „O, na przykład ten malarz – wskazał na fresk. – Malował jakieś obrazki, nikt mu za to nie płacił, a ja przyszedłem i powiedziałem, żeby namalował sytuację mojej rodziny i wszystkich biznesów, którymi moja rodzina się zajmuje, to mu sownie zapłacę”. Loma przez chwilę z czułością patrzył na fresk, po czym zwrócił się do mnie: „Mister Medżeska, jak pan chce zrobić film o moim życiu, to jest inna rozmowa, wtedy się zastanowię”.

Kiedy indziej prawnik z Pittsburgha, John Previs, który do dzisiaj mnie reprezentuje, powiedział: „Słuchaj, w Wirginii Zachodniej jest bardzo bogaty Polak, nazywa się Karmolinski i ma dwanaście kopalń. Ponieważ też jesteś Polakiem i brakuje ci jeszcze pieniędzy na film, to porozumiałem się z jego doradcą finansowym. Zapewnił, że Karmolinski cię przyjmie i zainwestuje. Jedź zatem do niego i porozmawiaj”.



Karmolinski mieszkał w Mountain Hope, małym miasteczku pośród gór. Dolatywały tam jedynie awionetki, za sporą kwotę pięćset dolarów za bilet. Cenę niezwykle wyśrubowaną, zważywszy, że w owym czasie wprowadzono deregulację linii lotniczych w USA. Dochodziło do absurdów cenowych i za przelot z Nowego Jorku do Pittsburgha prekursor tanich linii lotniczych, Peoples Express, pobierał tylko jedenaście dolarów. Lecąc awionetką razem z czterema pasażerami, poczułem, że jest mi zimno w nogi. Okazało się, że w podłodze pod dywanikiem jest dziura i nawiewa nam pod nogawki rześkie powietrze.

Zdezelowaną awionetką wylądowałem w górzystej okolicy na jednopasmowym lotnisku. Doszedłem do pakamery udającej hall i zapytałem o Karmolinskiego, a dziewczyna za ladą czegoś, co było i biurem, i barem, zapewniła mnie, że znajdę go w hangarze numer trzy. Ruszyłem, nie za bardzo wiedząc, co mam robić w hangarze.

Wrota hangaru były lekko uchylone. W środku połyskiwał niewielki odrzutowiec cessna, a tuż pod dziobem stało biurko, regał ze skoroszytami i kilka foteli. Za biurkiem, przodem do wrót, siedziała kopia Bena Cartwrighta z *Bonanzzy*. Zapytałem, czy to pan Karmolinski. Bokobrody odpowiedział, że tak. Podszedłem, a Karmolinski pisał coś dalej, nie podnosząc głowy znad notatek. Na blacie biurka lśnił wypolerowany karabin winchester z rzeźbioną rękojeścią. W końcu gospodarz przerwał pisanie, poprosił, żebym usiadł, i zapytał, czego chcę. Próbowałem przejść na język ojczysty, ale on nie mówił po polsku. Myślałem, że prawnik poinformował go o celu mojej wizyty, lecz usłyszałem, że nawet nie wiedział, że przylatuję. Opowiedziałem mu zatem o filmie, a on stwierdził lakonicznie: „Nie, nie zainwestuję, to jakaś bzdura. Nigdy by mnie to nie zainteresowało, chociażby z tego względu, że jesteś Pola-

kiem”. Zgłupiałem, bo dotąd nigdy w Ameryce nie spotkałem się z antypolską wypowiedzią. „Słuchaj, jestem *selfmade man* – Karmolinski perorował – sam doszedłem do pieniędzy. To nie mój ojciec zbudował mój biznes, to nie on zakładał kopalnie, ani nie mój dziadek. To ja je kupowałem, przejmowałem i unowocześniałem. To są moje pieniądze, ja je zarobiłem. Spotkałem na swojej drodze wielu Polaków, ale żaden z nich ani razu mi nie pomógł. I dlatego, jeżeli przyleciałeś tu i zapłaciłeś za tę głupią linię lotniczą, która zdziera z pasażerów ile wlezie, to jest to twoja strata. Ale być może twoim zyskiem będzie to, co ci powiem teraz: Nie licz na pomoc Polaków. Rób wszystko sam i unikaj Polaków, jak tylko możesz”.

Siedziałem zdruzgotany, nie wiedząc, po co tu w ogóle przyleciałem. Karmolinski dorzucił, że za cztery godziny będzie samolot powrotny, ale on, niestety, nie ma dla mnie więcej czasu, nie może mnie poczęstować kawą, bo pracuje w spartańskich warunkach, nie ma nawet sekretarki. Natomiast ja – jak mam ochotę coś zjeść i napić się – to mogę pójść do tego budynku na lotnisku i powołać się na niego, a on za to zapłaci...

Wyszedłem i włączyłem się po okolicznym lesie przez najbliższe cztery godziny, dopóki mnie ta sama awionetka z dziurą w podłodze nie przeniosła z powrotem do Pittsburgha... Karmolinski nie był jednak bez racji. Polacy są drugą najzamożniejszą grupą etniczną w USA, ale jednocześnie nie są w stanie stworzyć ani silnego lobby, ani wspólnymi siłami działać, chociażby walcząc o zniesienie wiz. Lobby polonijne w Ameryce nie istnieje, a lekcję udzieloną mi przez Karmolinskiego jeszcze parę razy wspominałem.

Gdy udało się ukończyć *Lot Świerkowej Gęsi*, zyskałem renomę solidnego producenta, człowieka, który dotrzymał obietnic i w ra-

mach przedstawionego budżetu doprowadził do powstania filmu. Hausman i ja dostaliśmy „złote klucze” do Pittsburgha za osadzenie filmu w tym mieście. Poproszono mnie też, bym został doradcą i ekspertem First Merchant Bank of Boston, „Cheverie&Co”. Raz w miesiącu udawałem się więc do Bostonu na sesję burzy mózgów i miałem tam do zaopiniowania kilka projektów z dziedziny rozrywki – czy warto inwestować, jakie są perspektywy komercyjne, artystyczne etc. Propozycje były różne. Ktoś chciał założyć dom mody; jeden z członków grupy Blood, Sweat and Tears chciał wydać płytę; ktoś inny zrobić film o człowieku, który dostał karę śmierci w Miami...

Ponieważ sesje były długie i musiałem w Bostonie nocować, Roy Cheverie, współwłaściciel banku, brał mnie na kolację, w trakcie których dowiedziałem się, że jednym z jego marzeń jest chęć zwiedzenia Wenecji. Paradoks polegał na tym, że rozmawiałem z człowiekiem, który miał miliony dolarów, mało tego – wraz z bratem miał do dyspozycji prywatny odrzutowiec na lotnisku pod Bostonem oraz dyżurujących pilotów na ośmiogodzinnych zmianach, w każdej chwili mogących wystartować – a on twierdził, iż jego największym marzeniem jest polecieć do Wenecji. Jego życie było tak obciążone procesami decyzyjnymi, gąszczem zysków i strat, że nie znalazło się miejsce na wypad na dzień czy dwa. Roy wiedział, że znam Wenecję jak własną kieszeń, więc zobowiązał mnie do zorganizowania podróży. Jednak mimo moich starań pięć czy sześć razy przekładał wyjazd, aż w końcu podróż nie doszła do skutku. Bogaci ludzie bardzo rzadko dysponują czasem dla siebie. Gdy go spotkałem kilka lat później, właśnie przechodził proces bankructwa.

Casting do *Lotu...* Hausman zorganizował w wytwórni Warner Bros. Pojawiła się na nim cała plejada wschodzących gwiazd: Patrick Swayze, Kevin Costner, Tom Hanks – jeszcze nieznani, jeszcze na dorobku w roku 1984. Czasami przeglądam materiał z tamtego castingu. Kogóż tam nie było – oprócz wspomnianych także Kyle MacLachlan, znany później z *Miasteczka Twin Peaks* i *Blue Velvet*; Richard Dean Anderson, czyli MacGyver. Ze wszystkich zrezygnowałem, bo nikt z nich nie wyglądał na górnika – Swayze miał kalifornijską opaleniznę, Costner przypominał playboya, a ja potrzebowałam kogoś bardziej „ziemskiego”. Wybrałem Danny’ego O’Shea, który żadnej kariery nie zrobił. Widziałem go niedawno w Nowym Jorku, jest dozorcą w eleganckim budynku przy Park Avenue West. Niemniej jednak na castingu zapamiętałem młodego aktora, który wprawdzie do roli też nie pasował, ale wydał mi się niezwykle. Zadebiutował potem w moim filmie *Ewangelia według Harry’ego...* Viggo Mortensen.

## *Ewangelia według Harry'ego*

Dwanaście lat po zdjęciach do *Rycerza* wróciłem na wydmy Słowińskiego Parku Narodowego, żeby zrealizować *Ewangelie...*, w której to właśnie Viggo Mortensen zagrał swoją pierwszą główną rolę. Producent Henryk Romanowski załatwił mu willę w Łebie, ale Viggo skrzywił się i stwierdził, że nie chce splendoru, tylko pragnie mieszkać w starym namiocie wojskowym, na wydmach. Zaprzyjaźnił się z córką miejscowego rybaka, która przygotowywała nam posiłki i – mimo że dziewczyna słowa nie mówiła po angielsku – została z nim w namiocie na wiele dni i nocy.

Omial nie doszło do tragedii. Któregoś poranka przepływaliśmy przez jezioro Łebsko na plan, a tam stróż wynajęty do pilnowania sprzętu z daleka wołał, że Viggo tonie. Okazało się, że tonie, ale nie w wodzie – wciągnęły go zapadające się ruchome piaski. Z trudem udało się kaskaderom uratować aktora, bo tkwił już po szyję w pułapce. Co zabawne, kilka lat później, już jako gwiazdor, grał w hollywoodzkim filmie *Hidalgo*, w którym osiłą akcją był pościg na Saharze, a podtytuł filmu brzmiał: „pustynia jako śmiertelna pułapka”. Nie byłoby Aragorna z *Władcy Pierścieni*, gdyby Viggo pochłonęły łebskie piaski.

Jeszcze kilku znanych ludzi zaczynało u mnie swoje kariery filmowe – w *Rycerzu* debiutowali Piotr Machalica, Andrzej Hudziak, Piotr Skarga i Jan Frycz. Do *Więźnia Rio* wziąłem jako asystenta montażu młodego Chińczyka o pamiętnym nazwisku Kant Pan, który kilka lat później był nominowany do Oscara za *Grę pozorów* Neila Jordana. Realizację mojego scenariusza poświęconego Bas-

quiatowi powierzyłem debiutantowi Julianowi Schnablowi – późniejszemu reżyserowi *Motyła i skafandra*, za którego dostał dwa Złote Globy i cztery nominacje do Oscara. Znalazłem też do filmu Benicio del Toro i Vincenta Gallo. Vincent mieszkał w jakiejś spelunie, głodował, był na narkotykach. Za życia Basquiata był jego asystentem. Vinnie w scenariuszu to właśnie on. Gra go Benicio, którego zauważyłem w słabym filmie o Bondzie, gdzie był jednym z anonimowych żołnierzy w obstawie króla narkotyków... Moje filmy również inspirowały innych: *Lot Świerkowej Gęsi* Pedro Almodóvara do *Zwiąż mnie*; *Wojacek* Antona Corbijna do filmu *Control* o Ianie Curtisie, liderze Joy Division, oraz Gusa Van Santa do *Last Days*, o śmierci Kurta Cobaina z Nirvany.

Muzykę do *Więźnia...* napisał Hans Zimmer, ratując udział filmu w festiwalu w Cannes. Byliśmy w beznadziejnej czasowej sytuacji, ponieważ zbliżała się data festiwalu, a wcześniej wybrany kompozytor, Adrian Wagner, napisał dziwną peruwiańską muzykę do filmu osadzonego w Brazylii. Musieliśmy zatem znaleźć kogoś, kto szybko i za skromne wynagrodzenie uratuje nasz film. Stanley Myers, współpracownik Jerzego Skolimowskiego, powiedział mi, że zna młodego, zdolnego kompozytora, który poszukuje możliwości samodzielnego debiutu. I wysłał do mnie Hansa Zimmera. Hans w ciągu pięciu dni w studiu Petera Gabriela, prawie nie jedząc i nie pijąc, nagrał znakomitą muzykę. Pamiętam, że widać w nim było absolutną pasję i poświęcenie dla muzyki. Pamiętam też, że Peter Gabriel przyjął na siebie rolę akustyka i co chwilę czołgał się po podłodze studia, podłączając kable.

W końcu wylądowałem z filmem w Cannes i Barry'emu Levinsonowi tak się muzyka spodobała, że poprosił mnie o kontakt do

Hansa. Dałem mu i w wyniku ich współpracy powstał *Rain Man*. Później Hans Zimmer dostawał Oscarowe nominacje, które przełożyły się na statuetkę za *Króla Lwa*. W Cannes pojawił się też wtedy Andrzej Słowicki, ten sam, który ściągnął do klubu „Kwant” Antonioniego, i... koło się zamknęło. Tym razem Słowicki zaprosił mnie z moim nowym filmem. Oczywiście zgodziłem się i po raz pierwszy od dziesięciu lat zobaczyłem Polskę – siedziała przy Okrągłym Stole.