

Zwierciadła Bergmana

Dariusz Czaja: Lata 70. ubiegłego wieku, klub studencki na Ochocie. Tam odbył się, o ile wiem, jeden z pierwszych pełnoekranowych pokazów *Czarodziejskiego fletu* Bergmana.

Wiesław Juszcak: Tak, ten klub był prowadzony przez Wojciecha Krukowskiego, późniejszego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. I wyobraź sobie pewnego razu, nie bardzo wiadomo jakimi drogami, chyba to było załatwione przez Gutka, który już wtedy nawiązał jakiś bliższy kontakt z Bergmanem, w każdym razie ktoś dostał kopię *Czarodziejskiego fletu*. Z tym jednak dodatkiem, że reżyser nie zgadzał się na wyświetlanie tego na dużym ekranie, traktując to jako film telewizyjny, a tamten pokaz na Ochocie był „pełnoekranowy”. Nie sądzę, żeby to się odbyło bez zgody twórcy. To odstępstwo od wspomnianej zasady, powtórzyło się w początkach 2004 roku, kiedy w kinie Muranów miał miejsce uroczysty pokaz ostatniego filmu Bergmana, *Sarabandy*. Muszę dodać, że był to rodzaj światowej prapremiery na ekranie w formacie 3D, bo – znów przeznaczony w zasadzie dla telewizji – tylko tak mógł być pokazywany w kinach. Obecni byli przedstawiciele ambasady szwedzkiej, na pokaz przyjechała Harriet Andersson reprezentująca reżysera, choć w filmie nie występowała. Ale w tamtym czasie Bergman już się nie ruszał z Fårö. Andersson udzieliła świetnego wywiadu i pokazano parę jej najważniejszych filmów zrobionych przez Bergmana. Odbył się także drugi w Warszawie „pełnoekranowy” seans *Czarodziejskiego fletu*.

Wracajmy na Ochotę.

Był to klub studencki koło kina Ochota, połączony z teatrem „offowym”, prowadzonym przez wspomnianego Krukowskiego i jego żonę w niewielkim lokalu, ale z filmowym oprządkowaniem. Mieszkalem wiele lat na placu Narutowicza, więc bywałem tam na przedstawieniach i filmach. Dowiedziałem się nagle, że będzie pokazany *Czarodziejski flet* Bergmana. Ponieważ znałem już ten film, tym bardziej musiałem go zobaczyć. A tam zebrała się, można powiedzieć, warszawska elita. Był Konstanty Puzyna, był Paweł Hertz, był mój przyjaciel Władek Malinowski, krytyk muzyczny i muzykolog, i inni. A potem zaczęła się dyskusja o filmie. Nie wiem, czy o Puzynie mówić, bo *de mortibus*...

Koniecznie powiedz! Z historycznych względów, dla pamięci. Mówiłeś mi kiedyś, że tam się odbył jakiś zasadniczy spór o Bergmana.

Puzyna zaczął bardzo ostro krytykować film, twierdząc, że – już dokładnie nie pamiętam argumentów – w każdym razie, że Bergman zbyt swobodnie potraktował tę adaptację. Na pewno nie chodziło mu o jedną kwestię zasadniczą. Może raczej – na przykład – miał za złe scenę „przerwy” w operze (cudowną zresztą). Ja jeszcze nie wiedziałem wtedy o tej jednej rzeczy, której się można było czepiać, dopiero później dowiedziałem

DARIUSZ CZAJA
WIESŁAW JUSZCZAK

Rozmowy o filmie: Bergman, Buñuel, Wajda

się tego sam od siebie... Ale jestem przekonany, że Puzyna na pewno tego nie wiedział i nie zauważył, bo o tym, co teraz chcę mówić, wtedy nikt z moich znajomych znawców opery nie wspomniał. Chodzi o to, że w drugim akcie Bergman poprzestawiał sceny, a ponieważ ja mam kilkanaście nagrań tego utworu... Otóż, dopiero po latach oglądania tego filmu zorientowałem się, na czym polega siła jego finału. Tu będzie dygresja: otóż, w drugim akcie mamy scenę nieudanego samobójstwa Pamiны, potem mamy scenę u wrót świątyni, gdzie para młodych ma przejść próbę ognia i wody (duet Dwóch Zbrojnych, czyli fuga Bacha), potem tercet, potem kwartet. Bo po duecie Zbrojnych pojawia się Tamino, potem wchodzi Pamina. A następnie mamy scenę nieudanego samobójstwa Papagena, który nie może znaleźć Papageny i chce się powiesić, i znowu tercet chłopców, którzy uratowali Paminę, a teraz ratują Papagena. Natomiast Bergman zrobił coś, co genialnie koryguje układ zapisu partytury Mozarta. Bo wiadomo, że jednym z największych, muzycznie i dramatycznie, momentów jest tam *Fuga*, śpiewana przez Dwóch Zbrojnych, wejście Tamina, który szuka Pamiны, i finalny kwartet. Otóż Bergman przesunął scenę nieudanego samobójstwa Papagena po nieudanych samobójstwie Pamiны, a potem dał dopiero bachowski duet i wtedy wszystko już szło do finału. To znaczy finał zaczynał się od *Fugi* Bacha, a nie od arii Papagena, która – co zresztą wiadome – była napisana przez Mozarta po tym wielkim, właściwie już jakby zamykającym operę kwartecie, który wprost prowadzi do prób ognia i wody, bo arię Papagena pisał dla Schikanedera, który był scenarzystą i w którego podmiejskim teatrze miał być i był wystawiony *Flet*. A wiadomo czym jest finałowa aria dla śpiewaka. Więc jakiś purysta, czepiając się opisanej zmiany w partyturze, mógłby mieć cięć racji.

I to właśnie nie spodobało się Puzynie?

Nie, Puzyna rzucił się na Bergmana nie z tego powodu, bo chyba bym to zapamiętał. On postawił taką generalną tezę, że Bergman na za dużo sobie pozwolił. Może, próbuję to sobie uzmysłowić po latach, chodzi-



ło mu raczej o elementy groteski, jak Smok, zabawna „przerwa” między aktami, itd. Więc, kiedy na Bergmana tak napsioczył, zwróciłem uwagę, że ta adaptacja filmowa *Fletu* musi być traktowana jako dialog dwóch geniuszy. I wtedy Hertz się odezwał i powiedział: „Pan ma rację, tak to trzeba traktować, bo tu jest dwóch wielkich, którzy się ze sobą spotykają”. To było dziwne, bo ja, w związku z tym, że pracowałem jakiś czas w PIW-ie, znałem Hertza z widzenia i byłem mu kiedyś przedstawiany, ale on jakoś niechętnie się do mnie odnosił. Nigdy zresztą nie byliśmy w bliższych kontaktach towarzyskich. Czułem od niego pewien dystans, czy odrzut. A tu nagle – wsparcie. Wstał się za mną. Zresztą w tym filmie wszystko jest genialne, łącznie z niebywałą uwerturą. Pamiętasz oczywiście?

Tak, jasne. Z tymi kadrami, w których Bergman portretuje twarze widzów.

Tak, ta dziewczynka, pamiętasz, która się tam ciągle pojawia... No i mniej więcej na tym polegała ta scysja, zresztą inni też przyznali mi, że to jest największa adaptacja tej opery, jaka istnieje, ze wszystkich, które oglądali. Rzeczywiście Bergman od dzieciństwa marzył o tym, żeby wystawić *Flet*, bo miał teatrzyk lalkowy i tam już próbował go pokazać, a później nawet wstawił, jako krótką marionetkową scenę w *Godzinie wilków*, arię Pamina przed Świątynią Mądrości: „O ciemna nocy, kiedy znikniesz i kiedy światło znów zabłyśnie...” Prześladowało go to przez całe życie. I dopiero w 1973 roku zrealizował w pełni marzenie. Z tym że ten film miał bardzo dziwną dystrybucję, jak już wspomniałem, pojawił się jako film telewizyjny i Bergman nie pozwalał pokazywać go w kinie. Jego premiera odbyła się w 1974, na Nowy Rok. Zrobił wyjątek dla Gutka i pokazano *Flet* na dużym ekranie w Muranowie, nawet dwukrotnie. Nie pamiętam pierwszej daty. Druga taka projekcja, jak wspomniałem, była w 2004 roku. Musiał lubić naszego filmowego potentata, pewno cenil jego pasję. Gutek – osiągnąwszy już pewną pozycję w branży filmowej – sprowadzał filmy Bergmana natychmiast po ich powstawaniu. Tak doszło do wielkiej fety, jaką był chyba pierwszy ekranowy pokaz *Sarabandy* u nas, w roku 2004. Tym razem restrykcje dotyczyły pokazów wyłącznie w formacie 3D.

Zdaje się, że zamieniliście wtedy nawet jakieś dwa słowa z panią Andersson?

W rzeczy samej, tak było. (*Szuka czegoś intensywnie*). O, mam, dobrze, że wcześniej wyjąłem. To jest fotografia z kina Muranów, na którym rozmawiam z Harriet Andersson. Zdaje się, że Roman zrobił to zdjęcie. Ja i pani Andersson jesteśmy rówieśnikami.

To zdjęcie będzie teraz stało koło nas, będzie na nas patrzeć. A przypominasz sobie, jak doszło do tego spotkania?

Roman przedstawił mnie jako jej wielbiciela, a ja powiedziałem, że podczas stypendialnego pobytu w Londynie oglądałem *Jak w zwierciadle*, szukając fil-

mu po mniejszych kinach, bo – jak teraz sprawdzam – był to rok 1962/63, a film powstał w 1960, więc zszedł już z ekranów głównych. To jedna z największych kreacji pani Harriet u Bergmana, a było jeszcze kilka innych. Jej pierwszy film u niego to *Wakacje z Moniką*. Miała dwadzieścia lat. Po latach przerw największą rolę zagrała w *Szeptach i krzykach*. Powiedziałem, że uwielbiam jej aktorstwo, a *Jak w zwierciadle* był dla mnie przez kilka dobrych lat najważniejszym filmem Bergmana. Przez rok w Londynie upolowałem go aż siedemnaście razy. Ona powiedziała: „Pan chyba zwariował”. A ja na to: „Pani też tam gra wariatkę”. I tak pożartowaliśmy sobie trochę.

Gdybyś miał dzisiaj, tak trochę z lotu ptaka, spojrzeć na filmy Bergmana, to co takiego ważnego dla ciebie byłoby, może nie tyle w jego kinie, ile w świecie, który jego filmy kreują?

W świecie? Filmy Bergmana to jest po prostu mój świat. Trudno powiedzieć, co w nim jest... Na pewno nie jest najweselszy.

Delikatnie mówiąc.

Tak, jest depresyjny. Ale jest też przejmująco głęboki... Właściwie każdy jego film był dla mnie wielkim przeżyciem, poza paroma, które mniej lubię. Natomiast tam są dwie sprawy: to znaczy – z jednej strony bardzo szczególna mistyka, która właśnie w *Jak w zwierciadle* szczególnie uderza i „porywa” – jeśli można tak powiedzieć. Tu odsłania się z wielką siłą. Z drugiej, coś bardzo podobnego jest też w „średniowiecznych” obrazach, jak *Siódma pieczęć* czy *Źródło*, i jak wspomiana *Godzina wilków*, *Goście Wieczery Pańskiej*, *Twarzą w twarz* czy nawet w *Fanny i Aleksandrze*, listę można dopełniać.

W porządku, ale jakieś szczegóły muszę z ciebie wydobyć, bo to, że jesteś wariatem na punkcie Bergmana, to każde dziecko wie. Na czym więc polega istota jego świata? Domyślam się, że ostatnia rzecz, jaka by ci odpowiadała, to żeby czytać Bergmana przez czarne okulary paryskiego egzystencjalizmu...

No, to wykluczone. Nie znoszę Sartre’a, a Camusa też bym nie nazwał „swoim” pisarzem.

No więc właśnie. Istnieją, jak wiadomo, różne „religijne”, czy nawet „mistyczne” wykładnie twórczości Bergmana. Od tej, która kontynuuje tę, dość tanią, teologię śmierci Boga, po dużo mi bliższą i zdaje się, że tobie również, teologię ciemną, apofatyczną, prawda? Tu chyba jesteśmy bliżej Bergmana, jego osobliwej filmowej teologii.

To jest... Jakby to ująć... Wspomniany „wątek mistyczny” jest dla mnie w jego twórczości bardzo ważny, choć zarazem trudny do jednoznacznego określenia. Jest tam intensywnie obecna bardzo dziwna relacja: spór z Bogiem, który z pozoru nie istnieje, albo jest kwestionowany. Ale w *Jak w zwierciadle*, gdzie ten wątek mistyczny ujawnia się może najsilniej, sam tytuł odnosi nas do Niego. Z kolei w *Siódmej pieczęci* mamy



Apokalipsę, a w *Źródle* – jawny cud. Takie „aluzje”, lub „fakty” stawiają nas wobec czegoś, co artystę zdaje się nękać. W *Zwierciadle* schizofrenia Karin, głównej bohaterki, zdaje się otwierać przed nią owo „widzenie *twarzą w twarz*”. W późniejszym filmie, o takim tytule, rzeczywistość ukazuje tę swoją drugą czy „zatajoną stronę”. A więc w tak zwanym realnym świecie i życiu jakaś „powierzchnia” pęka, objawiając „coś zupełnie innego”, jakieś *das ganz Andere*, jak Rudolf Otto zwykł określać świętość. Wiele myślałem o tym, zastanawiając się, czy właśnie psychiczna choroba Karin nie pozwala jej „widzieć więcej”.

Jak to wygląda w filmie?

Nie wiem, czy pamiętasz akcję? Mamy czwórkę bohaterów: brat, siostra, ojciec i mąż siostry. Karin jest schizofreniczką, mąż pracuje jako lekarz. Jej ojciec, który jest pisarzem, przyjeżdża do nich na wakacje, na wyspę. Jest tam taka scena, kiedy ona wykrada się z sypialni nocami i idzie na strych, to jest puste wnętrze wybite jakimś tapetami. Przy wschodzie słońca na ich powierzchni odbijają się refleksy fal morskich, co je ożywia. Ona przykładła wtedy ucho do ściany, słyszy jakieś głosy i wpada w swego rodzaju trans. W pewnym momencie dostaje ataku szału i mąż musi zrobić jej zastrzyk. To wszystko dzieje się na schodach, kiedy schodzi ze strychu. I wtedy ona mówi: „Widziałam Boga, był to straszny pająk, który chciał mnie wessać”. I jest jeszcze druga historia, mocniejsza: ojciec i mąż wypływają łodzią po zakupy, a ona zostaje na wyspie sama z bratem, znacznie młodszym od siebie. Na wybrzeżu stoi stary wrak łodzi, niedaleko od domu. Ona zaczyna flirtować z bratem, podrywać go i potem gdzieś ucieka. Zaczyna się burza straszna i ulewa, on chowa się do łodzi, a ona tam jest i gwałci go. Wtedy mąż decyduje się, by wezwać ambulans i odwieźć ją do szpitala. I ta scena z odlatującym z wyspy helikopterem – oglądanym przez brata i ojca – ma coś z wniebowzięcia. Na ile wiem, nie interpretuje się jej w ten sposób. Po tym rozstaniu ojciec – z natury oschły – otwiera się przed synem. Mówi o uczuciu do Karin, którą obaj kochają, próbując mu wytłumaczyć, że Bóg nie jest miłością, ale że miłość jest Bogiem. A gdy odchodzi, chłopiec ze wzruszeniem, jakby zdziwiony, mówi: „Ojciec rozmawiał ze mną”.

Tu mogą być też jakieś autobiograficzne aluzje, wiemy co nieco o surowym ojcu Bergmana, ewangelickim pastarze...

Tak. Ale to nie dzieje się tak, jak w *Poziomkach*, gdzie rodzice, czy raczej już ich duchy, kiwają z daleka staremu Sjöströmowi. Jedni to widzą jako finał naznaczony nadzieją, inni traktują to zakończenie jako fałszywe. Wszystko to nieproste. Po tylu razach, nie wiem jak to do głębi rozumieć. Wiesz, za dużo, albo za mało wiem o Bergmanie. Jest natomiast jedna rzecz, która mnie bardzo u niego ujmuje, to znaczy to, jak traktuje on aktorów i jak ich dobiera. U niego „na planie” panuje wielka miłość. Traktuje on aktorów jako rodzinę

właściwie. Tak było zawsze. Píše o tym. I poza tym, ma jakby nieomal magiczną siłę wydobywania z tych ludzi najgłębszych warstw duchowości.

Których oni sami nawet nie podejrzewają.

Tak. Była nawet taka historia z jedną z jego największych aktorek, tą która zagrała w paru filmach: Ingrid Thulin, żoną krytyka filmowego, z zawodu aktorką, której mąż uważał, że ona się w ogóle nie nadaje na scenę. A Bergman zobaczył w niej wielką artystkę i to z niej wydobył. Pierwszym filmem, w którym wystąpiła u niego, były chyba *Poziomki*, gdzie grała synową profesora Borga. Potem miała jeszcze parę ról wielkich, choćby wspaniała rola w *Szeptach i krzykach*, choć odrażająca prawie. I jeszcze w kilku bardzo ważnych filmach: *Godzinie wilków*, *Twarzy*, *Rytuale* i wielka kreacja w *Milczeniu*. Do tego jest niebywale piękna. A poza tym jest jeszcze jedna aktorka, o której mniej się mówi – Gertrud Fridh, dla mnie jedna z największych.

Z czego ją znamy?

Jedna rola, w której prawie jej nie widać, to epizod w *Poziomkach*, kiedy profesor Borg jest w ogrodzie dzieciństwa i idąc przez łąkę, widzi, jak jego żona się całuje z jakimś mężczyzną. To zresztą jest jedna z wielu retrospekcji w tej opowieści. Ale tam jej twarzy prawie nie widzimy. Potem ma wielkie kreacje w dwóch filmach, w *Twarzy*, gdzie gra żonę gubernatora, która się jakby zakochuje w magnetyzerze granym przez Maxa von Sydow, jest tam wspaniały nocny dialog. I w *Godzinie wilków*, gdzie jest jedną z grona upiórów, które dręczą malarza Johana Borga. Tam jest żoną właściciela zamku, baronową Corinne von Merckens, która Borga i jego żonę (Liv Ullman) prowadzi do sypialni, by im pokazać jego obraz – którego my nie widzimy – i mówi, że kupiła go specjalnie, by go stale podziwiać, i umieściła w osobnym pokoju, bo on wydarł duszę modelce. Przy czym nie wiemy, czy tą kobietą nie jest właśnie żona malarza, która patrzy na to płótno z przerażeniem. Poza wspomnianymi kreacjami w filmach Bergmana zagrała jeszcze dwie: w *Oku Diabła* i *O tych paniach*. Może dlatego tak niewiele pozostawiła po sobie ról filmowych, bo jej prawdziwym żywiołem był teatr. A tam królowali głównie Strindberg i Ibsen. Największy sukces, zresztą legendarny w historii szwedzkiego teatru, odniosła w *Heddzie Gabler*, którą Bergman wystawił w Damaten. Rola uznana została za nieprześcignioną kreację, odbyło się osiemdziesiąt dziewięć przedstawień, w tym – poza Szwecją – jeszcze w Helsinkach, Berlinie i Londynie. Z jej wielkich scenicznych ról wymieniam się jeszcze Tytanię Szekspira, Fedrę w *Hippolytosie* Eurypidesa i Mumię w *Sonacie widm* Strindberga. W dziejach teatru zapisała się kolosalną liczbą ról.

A w innych filmach Bergmana miejsce chyba najważniejsze zajęła Liv Ullmann?

Jej pierwszy film u Bergmana to była *Persona* w roku 1966. Rewelacyjna niema kreacja. W rok potem Alma

Berg w *Godzinie wilków*. Znów po roku *Hańba*, rok później *Namiętność*. A na początku lat 70. wielkie role w *Szeptach i krzykach*, *Scenach z życia małżeńskiego*, *Twarzą w twarz*, by zamknąć się w tym tylko okresie. To jedna z najczęściej – od *Persony* poczynając – obsadzanych przez Bergmana aktorek, o wyjątkowo rozległej ekspresji, grająca postacią niemal nie do opisaną w ich psychologicznie skrajnej różnorodności.

Może żeby skończyć mniej mrocznie, jak odebrałeś *Fanny i Aleksandra*, który jest – mimo wszystko – wielką pochwałą świata, jest jakąś elementarną akceptacją tego, co ludzkie? Mam wrażenie, że to całe zło i ciemności, te wszystkie nieczności obecne w filmach, o których mówiłeś, zostają wessane przez to ciepło i radosną zmysłowość, która z tego filmu emanuje.

To film cudowny. Cudowny! Blaskiem zbliżony do *Fletu*. Wielka poetycka saga rodzinna, z wyraźnymi autobiograficznymi, żeby przypomnieć, jak Aleksander bawi się papierowym teatrykiem, który dostaje pod choinkę. Albo cały ten wspniany dom pełen aktorów – rodzice i babka dwojga tytułowych dzieci to ludzie sceny i właściciele głównego w mieście teatru. A potem katastrofa. W czasie próby *Hamleta* umiera ojciec. Matka wychodzi za mąż za pastora i dzieci razem z nią przeprowadzają się do swoistego piekła. To też „życiorysowy” temat Bergmana, dzieci w domu pastora Vergéusa są więzione (tak jak ich matka, Emilia) i karane w imię okrutnej fałszywej dewocji. Ale następuje trzeci etap ich historii. Przyjaciół rodziny, żydowski antykwariusz, Isak Jacobi, wykrada je z tego karceru. Tym razem dzięki sprytowi i – co w tej sekwencji szczególnie ważne – magii. Te trzy miejsca stanowią trzy plany rzeczywistości. Po ukazaniu trzeciego wracamy na koniec do punktu wyjścia. Pastor ginie od sprawionych czarami poparzeń. Emilia i dzieci wracają do domu, miejsca szczęścia i miłości. Emilia chce na nowo prowadzić teatr i namawia teściową, żeby po długiej przerwie wróciła na scenę. Daje jej egzemplarz nowej sztuki Strindberga, *Gra snów*. Helena Ekdahl mówi ze wstrętem: „Co? Tego świńskiego wroga kobiet?”. Emilia: „Kładę tu książkę”. Helena: „Masz jakiś plan?”. Emilia: „Myślałam, że obie mogłybyśmy zagrać”. I kiedy Emilia wychodzi, Helena czyta na głos początek: „Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błażej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory...”¹. To, co zawiera ten cytat, jest zarazem konstrukcją fabuły i przesłaniem tego niezwykłego filmu. Choć powstał w 1982 roku (po nakręceniu go Bergman zajął się głównie teatrem i stworzył tylko kilka filmów), w dziedzinie filmowej twórczości reżysera najczęściej traktowany jest jako jego wielki testament. Niestety, mam dwie kopie tego, ale nie mam kopii pełnej. Choć widziałem ją.

Tej reżyserskiej? Ja mam, skopiuję ci, oczywiście.

Lubię pokazywać ten film na Boże Narodzenie w Nieborowie. Świetna jest ta Wigilia w filmie. I tam jest chyba jedyny raz pokazana jego piękna żona, wybitna pianistka, której dedykował – a zrobił to tylko jeden jedyny raz – *Jak w zwierciadle*. Jest Estonką, której imię się dziwnie wymawia, jak mnie nauczył Tadeusz Szczepański: Šabi, a pisze się Kābi. Kābi Laretei. Piękna dama, która w *Fanny i Aleksandrze* zjawia się jako „ciotka Anna” i zaczyna grać na fortepianie. Rozeszli się po dziesięciu latach, a z tego małżeństwa jest syn, też reżyser filmowy, Daniel Sebastian Bergman.

Czy coś więcej o Bergmanie? Czy jakaś coda nam się należy?

Nie wiem, może *codą* jest właśnie ten fragment Strindberga. Wielbionego przez niego dramaturga, którego często przez całe życie wystawiał na scenie.

Kierunek: Compostela

Nadszedł moment, by powiedzieć parę zdań o Buñuelu. Ale zacznę przewrotnie od Felliniego: jest taki klucz czy może wytrych do jego filmów, a mianowicie surrealizm. Przywołuje się go relatywnie często, by rozwiązać zagadkę jego wielowątkowych czasem, słabo klejących się fabularnie filmów. I coś podobnego – a może nawet w większym stopniu – pojawia się w odniesieniu do Buñuela. Wydaje mi się, że to jest kompletnie nietrafiony trop, że obydwoj mają niewiele wspólnego z tym kierunkiem.

Ależ oczywiście, że nie. Z tym, że Buñuel rzeczywiście „flirtował” z nim na początku. Ale określa się go notorycznie jako „ojca surrealizmu”. Według mnie był to tylko wczesny epizod. Po pierwsze, sławny *Pies andaluzyjski* już dawno może być wyrzucony na śmietnik. *Złoty wiek*, film pełnometrażowy, niby-manifest surrealistyczny, który był skandalem, obejrzałem lata temu raz tylko (i o raz za dużo) na jakimś „klubowym” pokazie starych filmów. Był dla mnie jednym wielkim zawodem, przy całej swej historycznej sławie. Po prostu obrzydliwy i nudny. Może mam zły gust? No trudno, niech tak będzie. „To nie sztuka na premierę”, jak mówił pewien teatralny krawiec do Leona Schillera po próbie generalnej któregoś tam przedstawienia. Ale w trakcie rozwoju i dojrzewania Buñuel wyraźnie odchodził od tej podejranej poetyki, choć krytycy i historycy kina nie przestawali go z nią łączyć. W moim przekonaniu „mechanicznie”, bo bez uwagi na zachodzące w jego sztuce przemiany istotne. A zwrot czy odwrót ku własnemu stylowi wypowiedzi był niemal natychmiastowy.

Na ten okres spuszcza my zasłonę nie tyle miłośnictwa, co niepamięci, bo chcę cię dopytać, o te trzy późne arcydzieła, czyli *Drogę Mleczną*, *Dyskretny urok* i *Widmo wolności*.

Ale jeśli pozwolisz, wcześniej chciałbym jeszcze przypomnieć, jaka droga twórcza do nich prowadziła.



Pozwolę, naturalnie.

Po tych dwu wspomnianych filmach twórczość Buñuela dojrzała prawie natychmiast. Pierwsza decydująca zmiana nastąpiła już w dwa lata po *Złotym wieku*. Był to dokument o tematyce społecznej: *Ziemia Hurdów*, a w kilkanaście lat później drugi podobny tematycznie film *Los olvidados*. Dzieła te – jak pisano – „zainaugurowały nową estetykę nadrealności w rzeczywistym świecie”, i rozpoczęły główny nurt twórczości, „wyróżniający się oryginalnością w interpretacji problemów religijnych i zaświadczały o pasji demitologizacyjnej reżysera”². Te ważne zdania, a zwłaszcza termin „nadrealność”, dobywają zasadniczą różnicę między surrealizmem a nowym „stylem” Buñuela. Jeśli przyjrzymy się bliżej kierunkowi jego rozwoju, biorąc pod uwagę spektakularny okres arcydzieł w pełni dojrzałych, okres rozpoczynający się od *Nazarina*, *Viridiana* i przede wszystkim *Aniela zagłady*, który zapowiada już *Dyskretny urok burżuazji*, a między te dwa ostatnie wstawimy jeszcze *Drogę Mleczną* – pojmemy różnicę między *sur-realizmem* a wspomnianą *nad-realnością* (po francusku terminy różnią się tak samo: *sur-réalisme* i *sur-réalité*). W pierwszym wypadku mamy określenie pewnego artystycznego nurtu, zwanego realizmem. W drugim termin ontologiczny: rzeczywistość jako taką, w której mieści się ludzkie istnienie w ogólności, a nie tylko artystyczne działanie człowieka. Buñuela w okresie dojrzałości obchodzi to drugie, rzeczywistość „totalna”, „pełna”: realna i nadrealna, niepodzielnie. Dlatego też akceptuje on – co mogłoby się wydawać niezgodne z jego deklarowanym ateizmem – a więc akceptuje fakty negujące lub wykraczające poza sferę doznań i faktów podważających spójność i wyłączność tego, co zmysłowe. Wspomnę jeszcze, że do bliskich mu pisarzy i filozofów należeli między innymi Chesterton, Mauriac i Ortega y Gasset.

Może zobaczymy to na przykładzie *Mlecznej Drogi*. Miałeś kiedyś takie wprowadzenie około półgodzinne do tego filmu w naszym Instytucie Sztuki. Żałuję, że to się gdzieś nie zanotowało, pamiętasz może, jakimi tropami szło to twoje wprowadzenie?

W ogóle zapomniałem o tym incydencie. Ale film pamiętam. Tylko już mi się tak zespolił z następnymi dwoma, że już nie wiem czasem, jaki poszczególny epizod był w którym. I też zdziwiło mnie, kiedy teraz sprawdzałem daty, że *Dyskretny urok burżuazji* jest późniejszy o cztery lata, a *Widmo wolności* o sześć.

Jakbyś mógł o tych trzech filmach rzec słów parę. Bo wszystkie one są, jakby to powiedzieć... Każde słowo tu jest niedobre. Zdaje mi się, że wszystkie one są w swojej osnowie metafizyczne. Tak je czytam i nie umiem inaczej.

Tak, absolutnie tak. Jeżeli chodzi o *Drogę Mleczną*, to ktoś napisał, że w tym filmie nie ma tekstu, który by nie pochodził z kanonu chrześcijańskiej literatury. On wtedy dużo studiował, jak mówił, literaturę o he-

rezjach. Jeszcze dodajmy, że był wychowankiem szkoły Sacré Coeur.

Co go zresztą skutecznie wyleczyło z rzymskiego katolicyzmu na resztę życia.

Niezupełnie, w moim przekonaniu. W *Aniele zagłady* mamy do czynienia z dramatem, za którym kryje się metafizyczna siła. Buñuel czasami dopuszcza się bluźnierstw. Ale, jak stwierdził ktoś, nie bez racji, bluźnienie ateisty to rodzaj oksymoronu. Jak można odrzucać coś czy drwić z czegoś, co nie istnieje? Stąd wyznanie „jestem ateistą”, jest dla mnie nieco podejrzane u tego artysty, u którego powtarza się nieustannie obecność owej „nadrzeczywistości”, działającej otwarcie lub „z ukrycia”. W *Drodze Mlecznej* pomysł jest znakomity, to znaczy dwóch kloszardów idzie niby z pielgrzymką do Composteli, ale ich głównym zamiarem jest, żeby coś tam podkraść...

Albo coś wyżebrać, najeść się, napić.

I na początku mijają ich – karykaturalnie przedstawiona – Trójca. A następnie łapią samochód, którego kierowca zamierza ich podwieźć kawałek. A kiedy jeden z nich, rozsiadając się wygodnie, mówi z ulgą: „O, Jezu”. Zostają wyrzuceni, zgodnie z przykazaniem: „Nie wymawiaj... nadaremno”. Dalej akcja toczy się na zasadzie „szkatułkowych” epizodów. Wędrowcy wciąż wchodzą w odmienne „nisze czasowe”. Albo spotykają nieziemskie istoty: diabła, zjawiającego się na ich wezwanie, który powoduje katastrofę samochodu i śmierć szofera, przekłętą przez nich, bo nie chciał się zatrzymać. I jest cudowna wizja Matki Boskiej, która – w osobnej sekwencji – ukazuje się dwóm chłopakom uciekającym z przeszłości w teraźniejszy czas, i jednemu z nich wręczając różaniec, doprowadza go do łez. Są świadkami zebrania jakiejś starożytnej heretyckiej sekty, dysputy teologicznej dwu siedemnastowiecznych kawalerów, kończącej się pojedynkiem i wytwornym pogodzeniem, i tak dalej, do końca, kiedy już u wejścia do Composteli uwodzi ich prostytutka, mówiąc, że tam już nikt nie przychodzi, i wciąga ich do lasu.

Tak, i jest tam jeszcze sławna dysputa teologiczna – tym razem odbywająca się w realiach współczesnych – między kelnerami w eleganckim hotelu na temat tego, w jaki sposób Chrystus obecny jest w Eucharystii. Nadzwyczajne! A gdzie to mnisi grają w karty? W *Widmie wolności*?

Tak, oczywiście. W jakiejś oberży ma nocować panna, która prosi, żeby jej na noc przynieść mleko i coś do tego, a później zostaje zaproszona do pokoju, gdzie z grupą zakonników pije wino i pali papierosy.

I gra z nimi w karty. A gra jest ostra. To tam pada to słynne: „wchodzę szkaplerzykiem” (śmiech). To jest nie do wytrzymania.

Tak, to można opowiadać bez końca...

Wiesz, ja zawsze uważałem, że ten film należy puszczać na wstępie do antropologii, ale zaraz na początku, dla takich surowych absolwentów li-



cealnych. Jak ktoś cokolwiek z tego zrozumie, to przyjmujemy, jak nie, to do widzenia: panu/pani już dziękujemy. A pamiętasz zakończenie *Widma wolności*?

No, oczywiście, że studenci się...

Na końcu jest struś!

Nie, skąd!

Nie struś?! Dałbym się pokroić.

Poczekaj chwilę, sprawdzę. (*Słuchać szelest wertowanych stron*) No tak, struś pojawia się w filmie dwa razy. Raz w sypialni: małżeństwo leży w łóżkach i nagle w ich nogach przechodzi struś. Ale to jest w środku filmu. Natomiast koniec jest taki, że do zoo jedzie cała banda policji, bo studenci zamknęli się tam w klatkach, wypuszczając zwierzęta i nie wiadomo, co robić. I tam pojawia się struś po raz drugi. Jak ktoś napisał – z przyklejonymi sztucznymi rzęsami. Tak się kończy film.

No toż o tym właśnie mówię! Więc krakowskim targiem: jest struś środkowy i jest struś końcowy. Ale ten ostatni, upieram się, jest mocniejszy. Ten pierwszy tylko przechodzi, a ten drugi badawczo nam się przygląda. I to nas, widzów, trochę deprymuje. Chciałbym, żebyśmy teraz na moment przystanęli przy *Dyskretnym uroku*, bo jest to przedmiot twojego „starożytnego” tekstu z lat 70. pod ładnym tytułem *Oniryzm mundurowych*. Takiego Juszczaka – strukturalistycznie odchyłonego – świat nie widział wcześniej. Później resztą też.

Tak, ale wiesz, to było przelotne szaleństwo, trochę przekory, żeby spróbować czegoś, czego nigdy nie robiłem. A w moim otoczeniu było rodzajem intelektualnej epidemii. Byłem trochę związany z grupą tzw. pierwszych „Tekstów”, pisywałem tam, przyjaźniłem się z Olą i Januszem Sławińskimi i Michałem Głowińskim. Teresę Kostkiewiczową znałem mniej. Ta czwórka pracowała też wtedy nad świetnym *Słownikiem terminów literackich*. Strukturalizm panował tam wszechwładnie, więc wpadłem na pomysł, żeby tę metodę zastosować do analizy filmu, który mnie zżerał. A zbiegło się to z zamówieniem tekstu do wspomnianej książki dla Jana Białostockiego.

To jest tekst prawie algebraiczny: wzory i wykresy, tabele i strzałki, F1 pociąga F2, itp. Przysnaj się uczciwie: to było dla żartu napisane, czy zupełnie na poważnie? Ja to lata temu czytałem i się srodze zadziwiłem, że byłeś kiedyś hardcorowym strukturalistą, a ja nic o tym nie wiedziałem.

Przez chwilę spróbowałem być. Ale to nie był żart, tylko próba „gry” z tą metodą, z którą byłem dość powierzchownie zaznajomiony. Drażniła mnie trochę, więc działałem nieco *contre coeur*.

Z tekstu rozumiałem, że chciałeś pokazać „logikę” tej fabuły, jej „formalne” rusztowanie, chciałeś zademonstrować, żeby nie powiedzieć: udowodnić, że pod tymi nie bardzo rymującymi się w planie fabularnym zdarzeniami istnieje jednak żelbetowa

konstrukcja. Że, inaczej mówiąc, nic w tym filmie nie dzieje się przypadkiem.

A równocześnie, że absurd jest pozorem absurdu. Czymś fundamentalnym. Bo pierwszym, wyjściowym punktem, zaznaczonym w tytule i potwierdzonym po paru obejrzeniach filmu, było dostrzeżenie pewnej, chyba nie przez wszystkich zauważonej konsekwencji: wszyscy ludzie w „mundurach” – od kapłana po żołnierzy – są przez sam strój „związani” czy zniewoleni emocjonalnie, duchowo. I to skrępowanie musi znaleźć jakieś ujście, reakcje prowadzące do „wybuchu”. Zastrzegam się od razu, że w tej analizie odrzuciłem wszelkie wyjaśnienia związane z „podświadomością” i innym teoriami psychologicznymi, z którymi igrał surrealizm, a których nie znoszę. I przeciwnie, ową reakcję związałem ze świadomością, z pamięcią faktów, które w życiu „mundurowych” odegrały jakąś ważną rolę. Faktów związanych z otwieraniem się obszaru transcendencji, a więc należących do metafizycznej sfery. A równocześnie chodziło o to, by pokazać, że absurd potraktowany jest z superlogiczną konsekwencją. Żałuję teraz, że nie przywołałem tam „metafizycznej logiki” *Aniola zagłady*. Nie pamiętam, ale może jeszcze go nie znałem wtedy. A to wielki film.

Tak, a na koniec wyciągasz pewne „wnioski”, to znaczy podprowadzasz pod tezę, że te wszystkie moduły układają się w pewną logiczną całość, że to, co najważniejsze w tym filmie, nie jest powiedziane wprost, w fabule, ale jest dane obok, poza, ponad fabułą. I wreszcie piękna pointa, gdzie piszesz, że da się ten film zobaczyć jako utwór porównywalny z późnymi komediami Szekspira. Tak się kończy ten tekst.

Tak? Zapomniałem! Ale pamiętam z kolei to powtarzające się chyba trzy razy ujęcie: kiedy ta grupa osób idzie jakimś pasem startowym, czy czymś podobnym...

To jest pas startowy?

Tak wygląda.

Nie, to chyba pusta droga wśród pól, ale kto wie, może masz rację. Tak czy inaczej, to niewiarygodne zupełnie, cała ta ekipa wędruje tą pustą drogą, chyba sześcioro ich jest, trzy pary. Wśród nich młoda Stéphane Audran. Jaka ona tam jest piękna...

Piękna, no ale moja największa miłość to Delphine Seyrig, wspomniała.

Oczywiście w *Uczcie Babette Audran* też jest piękna, dojrzała piękna, ale tam jest taka śliczna, dziewczęca nieomal... Ale wróćmy do tego dziwnego „spaceru”, który widzimy w filmie kilka razy.

No więc w trakcie tego detalicznego rozbioru wpadłem na pomysł, że ten przerwany, ten niby-spacer, który nie ma nic wspólnego z akcją (zjawia się od czasu do czasu, nie pamiętam, trzy razy chyba), można określić jako coś w rodzaju kropki albo przystanku, który pokazuje, można powiedzieć, w nieskrywanej alegorii,

nonsens ich istnienia i działania. Chodzenie donikąd. To jest tu pokazane „w metaforze”. Ale i w całym filmie też, tylko inaczej...

To jest genialne, oni idą, zauważ, tacy przejęci czymś, zaaferowani.

Zaaferowani, śpieszą się, właśnie Delphine Seyrig spada but, ona ten but podnosi i dogania resztę.

Ogląda się ten film przedziwnie. Są momenty wstrząsające, jak w scenie ze snem sierżanta, ale też co chwila leżysz ze śmiechu, prawda? Tylko nie bardzo wiadomo dlaczego. Że oni kolacji zjeść nie mogą? Tytuł jednej z recenzji *Dyskretnego uroku* brzmiał: *Co-eatus Interruptus*, taka frywolna aluzja do niezjedzonej kolacji, ale widać od razu, że facet nic nie rozumie z tego, o czym pisze, i ratuje się kiepskim dowcipem. Widać w tym tekście histeryczne poszukiwanie wątku, który by spajał całość. A tu, jak na złość, nic się nie klei...

Ja sobie też tam pozwoliłem na dowcip, że właściwie film można określić jako pewną opowieść o niemożności spożycia posiłku.

I dokładnie tak ten recenzent postąpił! Tylko że u ciebie to był podbity ironią żart, a u niego słaby dowcip wynikający w dodatku z totalnej bezzadności interpretacyjnej.

Ja oglądałem *Dyskretny urok* tak, jak *Zwierciadło* Bergmana, nieskończoną ilość razy. To było jeszcze wtedy, gdy nie mieliśmy płyt i jakoś mi się udało załatwić salę w Ministerstwie Kultury i Sztuki, gdzie był wynajęty operator, który mi to puszczał.

Co ty mówisz!

Tak, a ja siedziałem i notowałem.

No tak, bo nie miałeś ani ścieżki, ani...

Scenariusza.

Ale gdzie to było?

W pałacu Potockich była sala mała kinowa i tam sobie siedziałem. Luksus.

Sam siedziałeś?

Sam siedziałem, a operator mi puszczał. Nie pamiętam, kto to załatwił, może Jackiewicz, może ktoś z dyrekcji Instytutu?

Niebywałe. Bo dzisiaj to jest oczywiste, że możesz sobie w domu nieskończoną ilość razy zobaczyć. Ja tak chodziłem do kina na *Amadeusza*, z dziesięć razy, żeby dialogi spisywać w ciemnej sali kinowej.

Ja też po ciemku spisywałem. Czasami zamawiałem sobie pokazy w FilMOTECE Narodowej na Puławskiej. Wtedy to kosztowało grosze.

A puentując: gdybyś miał te trzy filmy złożyć i w paru zdaniach podsumować, to co by się w tej konkluzji znalazło? Tam jest swego rodzaju wyjście poza empiryczną rzeczywistość, i są tam pytania ważne metafizycznie, teologicznie. Choć, jak wiemy z *Ostatniego tchnienia*, z tej prześlicznej autobiografii Buñuela, on sam siebie określa tam jako ateistę. „Dzięki Bogu, jestem ateistą” – tak mówi.

Ale wiesz, dla mnie z niego taki ateista jak z koziej dupy gwóźdź, *pardonnez les mots*.

Tak, dokładnie tak.

Ale w takim razie, w jakim sensie można by mówić o metafizyczności jego filmów?

Wiesz, może to za śmiałe, można powiedzieć, że gdyby go nazwać mistykiem, to by to było najtrafniejsze, tak jak z Bergmanem. Ale u Bergmana jest inaczej, bo on wyciąga duszę z aktora.

Inne też jest u niego podglebie: protestanckie, etyczne, surowe. U Buñuela szkoła katolicka, nie-wygasła pamięć wojny domowej i praktyki hiszpańskiej inkwizycji.

Tak, ale, w każdym razie, wygląda to na pewien rodzaj szamotania się czy też szukania drogi do jakiejś transcendencji. W przypadku *Drogi Mlecznej* to jest dosłownie załatwione, to znaczy pokazujemy pewną absurdalność...

...pewnych języków, pewnych pomysłów...

...języków, które, przez które prześwituje wszędzie jakaś inna rzeczywistość, ta wyższa rzeczywistość, niepoznawalna, ale ona tam jest. To jest jak gdyby takie – jakby to nazwać – przede wszystkim naruszanie wszystkiego tego, co można by nazwać realizmem, zmywanie potoczności, zmywanie potocznego czytania rzeczywistości, tylko poprzez przełamywanie tego absurdem, ujawnianie odwrotnej strony. Ja bym to tak widział, może to jest niejasno powiedziane...

Bardzo jasno, bardzo. To jest ujawnianie drugiego dna tego, co widzialne, jego konwencjonalnej, „oczywistej” strony.

W każdym razie, rzecz jest taka, zresztą Bergman mówi czasem o tym wprost, nie pamiętam gdzie, ale filmy jego mówią o tym, że on szuka czy też... Może to można nazwać tęsknotą za czymś, co, z innego punktu widzenia patrząc, jest niedostępne, gdzieś się wymyka, ale dążenie do tego, żeby się przebić na tę drugą stronę, jest u niego – nazwijmy to tak – w każdym geście twórczym. To jest podobne u tych akurat dwóch reżyserów, których tak wybrałeś zgrabnie. Ale ja mam wrażenie, tak mi się przynajmniej zdaje, że człowiek, który nie może zaakceptować ateizmu, ponieważ uważa to za absurd, szuka innego sposobu, czy też nieustannie próbuje przebić się przez tę ścianę, za którą wie, że coś jest. Z jednej strony jest niemożność zaakceptowania wiary w jakiegokolwiek skanonizowanej postaci, ale z drugiej poszukiwanie tego, co niepoznawalne, a to można robić na różne sposoby. Akurat u tych dwóch reżyserów to są dwa sposoby, które się jakoś, można powiedzieć brzydko, rymują. Bo u Bergmana to prostsze do wypatrzenia. A u Buñuela... Ten sen sierżanta, o którym wspominałeś, o mieście umarłych, jest nieprawdopodobnym zupełnie obrazem, który rozwała porządek rzeczywistości racjonalnej czy zrationalizowanej. To jest, to się wydaje, jakaś taka absurdalna gra, ale to jest gra o coś i czasami właśnie, dobrze, że przypomniałeś tę

scenę ze snem, zresztą niezwykłą w swym poetyckim nastroju, bo w tym filmie nagle się robi dziura, jakaś otchłań, i te bijące dzwony, i to miasto wymarłe, i...

Pamiętajmy, że to jest przecież historia manewrów, ci faceci przychodzą prosto z poligonu!

Tak, z manewrów, i zaraz muszą jechać, ale sierżant – zresztą znów absurdalnie, na rozkaz dowódcy – musi opowiedzieć...

„Bardzo piękny sen” – tak mówi o nim oficer.

Tak, piękny sen i w związku z tym wszyscy znowu siadają przy stole. Oni już są wzywani, czołgi na nich czekają, choć to kawaleria, jak się wciąż w filmie mówi (*śmiech*). Oni już w drzwiach, a ten opowiada....

I później jest jeszcze ta niebywała puenta, która może umyka widzom. Ten uroczy biskup, który uczestniczy w kolacji, a który zjawia się wcześniej w domu jako ogrodnik, mówi do tej zaproszonej grupy, niby nie à propos: „Kiedy Łazarz wrócił do żywych z królestwa śmierci, nie pamiętał nic”.

Tak, i tam jest jeszcze wcześniejsza opowieść o duchach, w kawiarni gdzie zabrakło kawy, gdzie nie ma herbaty.

Jak w późnym PRL-u, jest tylko woda.

Tak, tylko wodę można zamówić i kelner chce to zapisać, a w końcu odkłada notes, bo za wodę się nie płaci. Ale chciałeś powiedzieć o tym, jak do stolika pań przysiadł młody oficer, który też wyraźnie „musi” opowiedzieć swoją historię z dzieciństwa. Tylko – trzeba mocno zaznaczyć – to jest historia o duchach, lecz całkiem realna, tym razem nie sen, ale wspomnienie czegoś, co się naprawdę zdarzyło, i dlatego jest tym bardziej przerażające.

A jak to było z tą oberżą w filmie, możesz przypomnieć? Jej dziwaczna nazwa: *Auberge de la Sabretache*, jest dość znacząca i wykorzystujesz ją przy interpretacji. Ta nazwa zjawia się parę razy w ciemnej ulicy, z początku właściwie nieczytelna, choć kamera przesuwają się po niej przez chwilę. Ale to ważne, bo pokazuje, jak dokładnie Buñuel projektował sensy swojego dzieła, jak to jest u niego precyzyjnie rozpisane!

To prawda, ale słuchaj, ile ja się nad tym napracowałem! Chyba ze trzy osoby mi pomagały, i to, można powiedzieć, z górnej półki. To znaczy: Maria Rzepińska, ktoś z romanistów i w końcu Aleksander Gieysztor. On właśnie mi wyjaśnił, a raczej odsłonił, notoryczny absurd wykorzystany tu przez reżysera. Powiedział mi, że we francuskim wojsku nie ma w ogóle konnicy. A w filmie konnica jest wszędzie, jak już wspominałem. Choćby na przykład do domu Stéphane Audran przyjeżdża z manewrów oddział „konnicy”... na czołgach. Młody oficer z kawiarni reprezentuje też konnicę. A wszystko zaczyna się od owej *Auberge de la Sabretache*, przy czym to słowo oznacza torbę noszoną przez kawalerzystów.

To zjawia się tak szybko, że jest prawie niezauważalne...

Ale jak się to ogląda kilkanaście razy, to już się w końcu staje wyraźne (*śmiech*). I przez brak konnicy w wojsku odsłania się jeszcze jeden, skrzętnie ukryty, jakby dodatkowy absurd rekwizytu. Coś jest, czego być nie powinno. Już nie pamiętam, co mi Rzepińska o tym *sabretache* powiedziała, ale mi pokazała w jakimś słowniku. W staropolskim jest na to odpowiednik „szabeltas”, ale i u nas rzadko kto wie dzisiaj, co to znaczy. W końcu doszedłem chyba do sedna sprawy: być może jest to francuska po prostu, tak samo jak polska wersja „szabeltas” – nazwa pochodząca od niemieckiego *Tasche* (co oznacza między innymi torbę myśliwską) i *Säbel* „szabla” (w słowie polskim wyraźnie brzmi „szabel”, po francusku: *sabre*), czyli torba na szablę (lub jakąś inną broń). Ale niektóre słowniki podkreślają dawność używania tej nazwy.

Dajesz w przypisie, że nie ma takiego zjawiska w przyrodzie.

Musiało kiedyś być, ale współcześnie nie ma. I może co niektórzy Francuz już nie wie, co to znaczy. A słowo *sabretache* ma tu dwie funkcje: poza tą, że odsyła nas do nieistniejącej konnicy, zapowiada jeszcze jedną absurdalną niespodziankę: w oberży pod tą nazwą, gdzie goście mają zjeść kolację, w jadalni za zasłoną leżą zwłoki właśnie zmarłego gospodarza. Więc rezygnują z posiłku, zapowiedzianego jako bardzo wyrafinowany. Co może i prawda. Ale trzeba szybko uciekać z lokalu. Wszystko jest tu prawdopodobne, ale też wszystko może być „zmyślane”.

Kończąc temat: jakie byłyby główne różnice poetyki filmowej Buñuela i Felliniego?

Buñuel – można by tak powiedzieć – prowadzi „grę” z rzeczywistością. I jeśli to samo przypiszemy Felliniemu, zjawia się trudne pytanie o różnice tych zabiegów. Powiedziałbym, że pierwszy drwi z ładu, jaki narzuca logika czy zdrowy rozsądek i niejako podminowuje nasze normalne doświadczanie tego, co zmysłowe, uwalniając wyobraźnię jako „mechanizm absurdu”, który każe nam postrzegać świat w krzywym zwierciadle, ironicznie zdeformowany. Fellini natomiast, choć nie stroni od karykaturalnych deformacji w swych obrazach, jest wielkim lirikiem, pozbawionym ironii, kochającym swych bohaterów nawet wtedy, kiedy stają się oni przedmiotem kpiny.

Popioły i diamenty

W naszych rozmowach filmowych świadomie pomijaliśmy jak dotąd kino polskie. Czas ten brak nadrobić. Na początku lat 70. napisałeś niezwykle tekst o *Weselu* Wajdy.

Kompletnie go nie pamiętam.

Ale ja pamiętam, i to nas różni.

Ty wszystko pamiętasz. Powinienem powiedzieć to od razu: ja mam z polskim filmem trochę na bakier. Było w nim dla mnie coś odstręczającego: powtarzanie teraźniejszości atakującej mnie dostatecznie w codziennym życiu, czego nie miałem ochoty oglądać (doświadczając)

z dzieciństwa i wczesnej młodości po raz drugi. Nawet satyryczne obrazy PRL-owskiej rzeczywistości, niekiedy przemycane przez sito cenzury, nudziły mnie, brzydziły, bo realia były te same. Gimnazjum w Chrzanowie było jeszcze wolne od tej indoktrynacji, jaką zacząłem odczuwać w warszawskim liceum, i jakiej znalazłem silnie w czasie studiów. Tym mocniej, że nic nie mogło mnie zmusić do zapisania się do ZMP. Byłem na swoim roku jednym z paru „niezorganizowanych” i w wypatrzonej w dziekanacie przez któregoś z przyjaciół opinii, określony jako „słaby ideologicznie”.

To brzmi jak komplement!

Zgadłeś. Tak właśnie to przyjąłem. Uczyłem się pilnie tych tzw. religijnych bzdur (marksizm, historia ruchów robotniczych, WKP(b), teksty Stalina itd.) i zdawałem to na wysokie stopnie, żeby mi dano spokój i żeby to szybko zapomnieć. Znalazłem swoje miejsce w mediewistyce i pisałem z tej dziedziny pracę magisterską. Nie tylko przez to, że uległem osobowości Dobrzeńckiego, ale i żeby być możliwie daleko od współczesności.

Wróćmy do Wajdy.

Jego dwa wczesne filmy: *Kanał* i *Popiół i diament*, zrobiły na mnie z początku wrażenie. Może dlatego, że wśród moich starszych kolegów byli tacy, którzy brali udział w powstaniu warszawskim. Imponowali mi i przez to im zazdrościłem. Jednak, po otrzeźwieniu, to uczucie uznałem za pomyłkę. Tak jak cały ten „wyłudzony”, samobójczy młodzieńczy heroizm. Przyczynił się do tego między innymi fakt, że zamówiono u mnie książkę o Grottgerze. Pierwsza książka, jaką napisałem o jego cyklach powstańczych, zmieniła mój stosunek do patriotycznych zrywów. Tekst był w miarę obiektywny. Jednak przemyślenie tej historycznej klęski wpłynęło na ocenę współczesnej. Kiedy po raz drugi obejrzałem po paru latach *Popiół i diament*, wszystko w nim wydało mi się słabe. A rola Cybulskiego straciła – uprzedni „magiczny” – wyraz. On zagrał w trzech filmach Wajdy, z których *Pokolenia* nie pamiętam, a *Niewinni czarodzieje* późniejsi od *Popiołu* byli dla mnie bez wyrazu. „Prawdziwy” Wajda zaczął się dla mnie od *Wszystko na sprzedaż*, może za sprawą *Dolce Vita* i zwłaszcza *Osiem i pół* Felliniego, które zobaczyłem wcześniej. Nawiasem mówiąc, pierwszy z tych filmów, oglądany po raz drugi po przerwie, wydał mi się „pusty”, zostaje z niego chyba tylko scena w fontannie di Trevi, a *Osiem i pół* rośnie z czasem jako dzieło doskonałe.

Zacznijmy jednak od *Wesela*, bo to ma związek i z dramatem, i z Wyspiańskim, bliskim ci bardzo. Jak to się stało, że pomyślałeś, by napisać coś na temat *Wesela* Wajdy?

O *Weselu* pisałem pewno dlatego, że zajmowałem się jeszcze wtedy malarstwem polskiego modernizmu, co zaczęło się w końcu lat 50., czyli od doktoratu o Wojtkiewicz i trwało prawie do końca 70. A film ten należał do cyklu najwspanialszych dzieł Wajdy. Do

jego „złotego okresu”, w którym pojawiają się: *Brzezina*, *Krajobraz po bitwie*, *Ziemia obiecana*, *Człowiek z marmuru*, *Panny z Wilka*. I to wszystko zostało nakręcone w latach 1970-79 – niewiarygodne!

Zobaczyłeś ten wciągający, dośrodkowy wir filmu przez obrazy Malczewskiego i przez wrażliwość malarskiego typu.

Przez malarstwo, tak. Zresztą Wajda się z tym nie krył oczywiście, to był programowo założony „dialog obrazów” z tego samego czasu i nurtu. Na przykład we wcześniejszej *Brzezynie* zdarzają się prawie kopie z Malczewskiego.

Mnie został w głowie przede wszystkim ten obłędny rytm, taneczna szajba, która tam jest, ten spocony obłęd, szaleństwo, frenetka. We wspomnianym tekście o *Weselu* właśnie siłę obrazu wyprowadziłeś na pierwszy plan.

Tak, bo tu to ma zasadnicze znaczenie. Pełni funkcję wiodącą, jak w dziele poety-malarza lub nawet odwrotnie: malarza-poety i zarazem człowieka teatru, tworzącego „żywe obrazy”. Przy okazji należy przypomnieć, że Wajda jest – tak jak Bergman – wielkim reżyserem teatralnym. Widziałem kilka jego wspaniałych przedstawień, jak *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, *Noc listopadowa* Wyspiańskiego, *Panna Julia* Strindberga. Te spektakle każą mi teraz myśleć o dzisiejszych ekscesach reżyserów, tak jak jedna z jego prób chronologicznego „zmieszania realiów”, jakie mamy w pewnej z jego kreacji wyjątkowych, dla mnie największych, a mianowicie: *Pilacie i innych*. Ten film, razem z wymienionymi wcześniej obrazami, sprawia, że Wajda może mi zastąpić całe polskie kino, którego nigdy głębiej nie poznałem.

A jak pośród tych dzieł wielkich Wajdy wypada autotematyczne *Wszystko na sprzedaż*?

Właśnie chciałem o tym filmie powiedzieć! Ten film, z 1968 roku – znów powiem: dla mnie – ukazał mi prawdę o Wajdzie. Był bardzo osobisty. Jedyny chyba według jego własnego scenariusza. Tu czas niczego nie naruszył, jak się przekonuję po latach. Tu też nastąpiła dosłownie „wymiana aktorów”: Daniel Olbrychski zagrał Cybulskiego. Ale było to zarazem zerwanie poprzedniej fali i zapowiedziany wcześniejszymi *Popiołami* cykl adaptacji utworów literackich. Powtórzę jeszcze raz, bo to ważne: od współczesnego *Krajobrazu po bitwie* sięgającego do prozy Tadeusza Borowskiego, po klasykę, jak *Wesele*, *Ziemia obiecana*, utwory Iwaszkiewicz – *Brzezina* i *Panny z Wilka*, *Smuga cienia* według Conrada (może nieco słabsza), po *Pana Tadeusza*, w którym nie stało tak świetnej adaptacji, jak w wymienionych poprzednio.

A inne filmy polskie z tego czasu? Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza* pamiętasz? Piękny film z lat 60., na motywach powieści Tarjei Vesaasa. Z wczesnym Pieczką jako wiejskim głupkiem i z bożonarodzeniowym *concerto grosso* Corellego w tle. Choć dziś



jest już może nieco anachroniczny. Naprawdę nie słyszałeś o nim?

Przestałem chodzić na polskie filmy.

Ale, zlituj się, to jest sześćdziesiąty któryś rok!

Już właśnie wtedy z tym kończyłem. Więc ten film mi się urwał, a jakiś inny wkleił. Natomiast, jeśli idzie o Wajdę, po takim rozczarowaniu, jakie nastąpiło w parę lat po ponownym obejrzeniu *Popiołu i diamentu*, nagle – powtarzam – odkryłem Wajdę jako wielkiego reżysera we *Wszystko na sprzedaż*. Dla mnie od tego momentu zaczął się Wajda i od tej pory już właściwie każdy film uważam, że coś w sobie miał. Zdarzały się słabsze, ale to się każdemu zdarza, największym też. To zresztą banał.

Chciałem cię zapytać jeszcze o Konwickiego, na przykład o wspaniałe *Salto*, które załśniło dla mnie na nowo niedawno, kiedy kupiłem kopię po remasteryzacji, czy bliski mi *Ostatni dzień lata*. Takich filmów się wtedy nie kręciło, one robią także wielkie wrażenie dziś.

Z Konwickim to prawda. To na pewno świetny reżyser, ale niewiele pamiętam z tego, co kiedyś widziałem. W każdym razie nie wracałem do jego filmów.

Wróćmy więc do *Pilata* jeszcze, ja to widziałem raz tylko, i to lata temu.

To film nakręcony dla telewizji niemieckiej, według cudownej „powieści w powieści” Bułhakowa, *Mistrz i Malgorzata*. Powstał w 1971 roku, po *Krajobrazie*, a przed *Weselem*. Przy tych filmach *Popiół i diament* schodzi na margines. Powiem szczerze: *Pilata* umiem prawie na pamięć. Wyznacza jakby środek wspomnianego „złotego łańcucha”. I, co dziwi, nie jest jak pozostałe filmy tego czasu zainspirowany polską literaturą i historią. To zapewne wpływa na zadziwiającą odmiennność tego filmu. Inny styl narracji i inny rodzaj monumentalności, której nie brak *Weselu* i prozie Reymonta, a zwłaszcza odejście od tragicznego liryzmu *Brzeziny*. Co więcej, historia zostaje tu ostro naruszona przez czas teraźniejszy. Realia są zmienne na różne sposoby. W pewnej mierze tylko kostiumy Jezusa, Pilata, Kajfasza i centuriona Marka mają antykizujące cechy. Reszta aktorów nosi współczesne ubrania. Są takie ciekawe zapiski Wajdy z jego pracy nad filmem, pozwól, że przytoczę krótkie fragmenty.

Jeśli nie są bardzo długie, to proszę uprzejmie.

Cytaty pochodzą z książki reżysera o pracy nad różnymi filmami. Wybrałem kilka, bo nie są to teksty szerzej znane, a *Pilata* pewno jeszcze mniej³: „Wszystko zaczęło się od kostiumu. Afraniusz, tajny agent Pilata, którego grał Łapicki, musiał mieć, rzecz jasna, współczesny kostium”. Tu dodam na marginesie, że zwrot „rzecz jasna” wart jest zastanowienia... I dalej: „Powiedziałem Andrzejowi, żeby wziął pieniądze z produkcji, poszedł do domu towarowego i kupił coś mało zwracającego uwagę. Po kilku godzinach przyszedł się pokazać. Byłem zachwycony, każdy wiedział od razu, że pod

tym szarym płaszczem i kapeluszem bez wyrazu ukrywa się tajniak”. Droga na Golgotę prowadzi, jak pamiętamy, berlińską autostradą w pełnym ruchu, w „naturalnym” zmasowaniu pojazdów. I dalej pisze Wajda tak: „[...] pokazałem turystów, którzy tłumnie rzucają się do okien autokaru, by przez moment zobaczyć egzekucję. Ale nowoczesna autostrada rządzi się własnymi prawami, znaki drogowe zakazując zatrzymywania rozwiązuje problem moralny. Scenę Golgoty umieściłem na śmietniku przy autostradzie, u wjazdu do miasta. Tak właśnie musiały wyglądać w dawnych czasach wszystkie miejsca kaźni, których celem było przede wszystkim sianie postrachu. Pamiętam dobrze z czasów okupacji niemieckiej dwie publiczne egzekucje. Obie odbyły się przy wjeździe do miasta, w pobliżu dużych fabryk zatrudniających tysiące robotników, którzy idąc do pracy i wracając do domu, musieli przechodzić obok ustawionych przy drodze szubienic”.

Nie sądziłem, że w tym filmie są tak głębokie biograficzne podbicia.

Posłuchaj, bo dalej jest równie ciekawie: „Wybrałem też miejsce na pałac Piłata. Początkowo miała to być dziwna i szalona budowla na wzgórzu nad Kassel, ujęcie wody dla pałacowych fontann wzniesione przez wypędzonych z Francji hugonetów, ale mój instynkt mówił mi, że potrzebuję czegoś współczesnego. Tak trafiłem do Norymbergi, gdzie po raz pierwszy ujrzałem Ruiny Trzeciej Rzeszy. Ten pseudo-Rzym był wymarzoną sceną dla Piłata oraz ironicznym komentarzem do krótkiej historii tysiącletniej Rzeszy, która upadła tak prędko! Na moich oczach. Zdjęcia na trybunie, z której Hitler przemawiał w czasie norymberskich zjazdów partii NSDAP, były dla nas szczególnie przejmującym wydarzeniem. Na leżeliśmy do słowiańskich narodów, które miały zostać wyniszczone, by umożliwić *Drang nach Osten*. Tymczasem staliśmy, zdrowi i cali, na ruinach Trzeciej Rzeszy – i robiliśmy film! Czułem się w tych tygodniach pracy nad Piłatem naprawdę wolnym człowiekiem. Tej wolności osobistej i artystycznej nigdy już nie zapomniałem”.

U nas, zdaje się, mało kto widział ten film. O ile wiem, nie funkcjonował u nas w kinowym obiegu.

Tak, w zasadzie szerszej dystrybucji u nas nie miał. Ale był pokazywany w klubach filmowych. Potem jednak wypuszczono z nim płytę, którą miałem (a może to było „kradzione”?), ale gdzieś mi zniknęła. Wspaniały, obsada rewelacyjna, a w tym nade wszystko ostatnia wielka kreacja Jana Kreczmara w roli Piłata.

Tego nie pamiętam, raczej Olbrychskiego, któremu wysypują się srebrniki z telefonu.

Nie, to Judasz, którego gra tam Zelnik. Olbrychski gra Mateusza.

Słusznie, słusznie, masz rację, Zelnik to Judasz. (śmiech)

Żeby jakoś zamknąć ten wątek z Wajdą związany, to przypomnienie o *Piłacie* każe mi myśleć o ekscesach obecnych reżyserów, teatralnych i zwłaszcza opero-

wych, którzy niszczą tradycję teatralną przez nachalne uwspółcześnianie wszystkiego. *Piłat* Wajdy, owszem łączy dwa czasy – odległy i teraźniejszy – ale czyni to z głębokim poczuciem sensu. Niezmienne trwanie pewnego historycznego wydarzenia, które zachowuje swą aktualność w każdej epoce, z naszą włącznie, co pozwala stosować taki dialog wzmacniający znaczenie obu jego „stron”. Właśnie teraz jest ona trudna i bardzo ważna. Lekcja Wajdy, w omawianym przypadku, obnaża jedno z zagrożeń, jakim jest „chronologiczny” chaos, który stał się modą lansowaną przez reżyserów ostatnich wielu już dekad. Myślę, że do tej kwestii wrócimy, rozmawiając o operze zwłaszcza i balecie klasycznym, tych dwóch konwencjach stworzonych przez kulturę Europy. Ale żeby coś z nich pojąć, trzeba najpierw porównać je ze stale kultywowaną w krajach azjatyckich, zwłaszcza w Japonii, Indiach czy Chinach, sztuką „klasycznego” teatru czy opery. To w tych właśnie krajach pieczołowicie zachowuje się najdawniejsze tradycyjne reguły macierzyste, ucząc ich na specjalnie prowadzonych kursach dla amatorów tego skomplikowanego obszaru znaczeń określonych gestów, form muzycznych, wymowy i innych „nienaturalnych” środków ekspresji niezrozumiałych dla „profanów”. Wajda w *Piłacie* pokazuje, jak można łączyć środki tradycyjne ze współczesnymi, pogłębiając wymowę i sens obu w logicznej symbiozie.

* Drukowany fragment pochodzi z przygotowywanej do druku w wydawnictwie Czarne książki: *Ruiny czasu albo o twórczości. Z Wiesławem Juszczakiem rozmawia Dariusz Czaja*.

Przypisy

- ¹ Przekład Zygmunta Łanowskiego.
- ² Cytaty za hasłem „Buñuel” Iwony Kolaśińskiej [w:] Tadeusz Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2003.
- ³ Wajda, *Filmy*, Warszawa (WAI) 1996.