

„JAK SIĘ NIE DOSTRZEGA ZAGADKOWOŚCI ZDARZEŃ, TO SIĘ WIDZI TYLKO POWIERZCHNIĘ”

Z Krzysztofem Zanussim – o *Eterze*, ryzyku metafizyczności i eksperymencie w kinie, pokrewnych reżyserach, *Dodzie*, Hitchcocku i popkulturze – rozmawiają Brygida Pawłowska-Jądrzyk i Robert Birkholc



Krzysztof Zanussi (fot. Mikołaj Rutkowski)

Krzysztof Zanussi: Reprezentują Państwo czasopismo kulturoznawcze. Przyznam, że z tą dyscypliną mam pewien kłopot, o czym można przeczytać w moich wywiadach. Kiedyś, uważając Umberto Eco za wielkiego kulturoznawcę, dociskałem go, czy potrafi sformułować kryteria, wedle których kultury są lepsze i gorsze – bo w najgłębszym moim przekonaniu są, czemu kulturoznawstwo zaprzecza. (Cała humanistyka wyrzeka się

zresztą wartościowania w imię politycznej poprawności, wobec czego mówi się tylko o różnorodności, co jest kompletnym głupstwem). Wynikła z tego dość zabawna rozmowa. On mi odpowiedział: „No tak, oczywiście, że coś w tym jest, ale to bardzo trudne”. „Proszę Pana – kontynuowałem – ale Panu dobrze płacą za rozwiązywanie trudnych problemów”. Na to Eco: „Wie Pan, z tym dobrym płaceniem to przesada”. Takie rozmowy sobie ucinaliśmy. Zatem ostrzegam, że jestem człowiekiem, który ma poglądy raczej nie do przyjęcia...

Brygida Pawłowska-Jądrzyk: Wolelibyśmy dziś nie rozwijać wątków omówionych w innych wywiadach. Poprosiliśmy o tę rozmowę jako osoby szczerze zainteresowane Pańską twórczością, które odczuwają – po zapoznaniu się z różnymi materiałami na jej temat – pewien niedosyt, dotyczący zwłaszcza głębszej refleksji nad filmami nowszymi. Gdy sięgnęliśmy chociażby do publikacji *Zanussi. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*¹, okazało się, że w zamieszczonych tu tekstach – bardziej czy mniej fortunnych – w zasadzie wciąż powraca zaledwie sześć czy siedem tytułów. Tymczasem jest Pan reżyserem płodnym, wciąż aktywnym zawodowo, kontrowersyjnym i prowokującym do dyskusji. Chcielibyśmy więc porozmawiać zwłaszcza o tym, co w Pańskiej twórczości najnowsze.

Robert Birkholc: Drugim takim obszarem, który wydaje się nie do końca opisany, jest Pana praca jako reżysera filmowego – praca nad scenariuszem, obrazem filmowym. Nasuwa się sporo pytań, by tak to ująć – z obszaru „kuchni filmowej”.

K.Z.: Proszę bardzo. Cóż, cieszę się, że nie zdołałem Państwa odstraszyć. Każdy artysta lubi mówić o sobie i swojej twórczości.

R.B.: Może zaczęlibyśmy od *Eteru*² – ostatniego Pańskiego filmu, opowiadającego o lekarzu, który zawiera pakt z diabłem. *Eter* obejrzałem po raz pierwszy rok temu, podczas festiwalu w Gdyni. Uznałem go za jeden

¹ *Zanussi. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. J. Marmurek, Warszawa 2014.

² *Eter* (2018), reż. K. Zanussi.

z najlepszych obrazów w konkursie i byłem bardzo zdumiony, gdy później zobaczyłem recenzje. Powraca tu wiele motywów stale obecnych w Pana twórczości, ale pod pewnymi względami jest to jednak dzieło zaskakujące na tle wcześniejszych dokonań. Akcja skupia się tym razem wokół bohatera negatywnego i trudno byłoby znaleźć w filmie Pańskie *alter ego*...

K.Z.: Może ten młody Ukrainiec?

R.B.: Nie jest to jednak intelektualista z wątpliwościami – typ, który stanowił Pana *alter ego* we wcześniejszych filmach. To raczej prostaczek boży...

K.Z.: Ale ja marzę, żeby się zidentyfikować właśnie z prostaczkiem bożym! Z intelektualistą to nie sztuka.

R.B.: Jest to jednak postać drugoplanowa. Wciąż się zastanawiam, czy w jakiś sposób odnajduje Pan siebie też w głównym bohaterze – bezwzględnym naukowcu, nazwanym przez jednego z publicystów trafnie, co Pan sam poświadcza, „Faustem, który udaje Prometeusza”?

K.Z.: Oczywiście, wszystko, co złe, to też ja. Mógłbym powtórzyć to, co Flaubert powiedział o *Pani Bovary* – każda z tych postaci jest częścią mnie. Doktor to mroczna strona mojej duszy. Wydaje mi się, że wszyscy mamy w sobie pewną ciągłość do władzy albo potrzebę podporządkowania sobie innych. Oczywiście nie chciałbym się identyfikować w szczególach z postacią, którą przecież oceniam bardzo negatywnie. Daję jednak bohaterowi szansę, co zresztą stało się przedmiotem ciekawych debat. Byłem niedawno z tym filmem w indyjskim Bangalore, gdzie zamieszkuje dwanaście milionów ludzi. Uczestnicy dyskusji, zdumieni, pytali, jak to jest, że w chrześcijaństwie sprawiedliwość może zostać zakłócona przez miłosierdzie. W hinduizmie działa to automatycznie – jeśli postępowaleś źle, to za karę odrodzisz się w niedobrym wcieleniu. Empatia oznacza tam głębokie zrozumienie dla ukaranego, ale nie pomoc. To nie współczucie, lecz poszanowanie słusznej kary – znaczy to na przykład, że nie naśmiewamy się z więźniów. Okazuje się, że hinduizm, który w naszych oczach zawsze wyglądał „międko” i wydawał się religią jakby „welwetową”, jest w pewnych kwestiach dużo surowszy

i bardziej bezwzględny niż chrześcijaństwo, rozbijające całą konstrukcję sprawiedliwości miłosierdziem.

B.P.J.: Taki jest ideał, chrześcijański ideał miłosierdzia, i *Eter* ów ideał pięknie prezentuje. Zanim zadam kolejne pytanie, podkreślę, że obydwójce ten film bardzo cenimy, choć jeszcze nie wiem, czy dokładnie za to samo [*śmiech*]. Ale jednak wydaje mi się, że jest to obraz niezmiernie ryzykowny, ryzykowny artystycznie. Uważam, że jako reżyser wychodzi Pan z tego ryzyka obronną ręką, muszę jednak w tym kontekście zapytać, czy nie wydaje się Panu, że granica między jasnością intencji, klarownością przekazu (zwłaszcza związanego z prezentacją wzniosłych idei, platonicznej miłości, nieskalanego dobra, miłosierdzia) a kiczem jest bardzo, bardzo cienka i niezmiernie łatwa do przekroczenia?

K.Z.: Szczerze mówiąc, łatwiej mi działać w świecie, kiedy pojęcie kiczu zniknęło. Bo przecież nic nie jest dzisiaj kiczem: postmoderniści powołali kicz na pełnowartościowy wyraz artystyczny. Więc, oczywiście, jest w tym coś kłopotliwego, jeśli jakaś deklaracja wydaje się zbyt przejrzysta. Ale też wchodzimy w sferę, gdzie różnice między moimi widzami są najgłębsze: dla jednych to jest ledwie uchwytna aluzja, dla innych to „kawa na łąkę”. Wszystko zależy, z czym widz przyszedł do kina. Nigdy nie jesteśmy pewni, jaki jest światopogląd i stan wiedzy odbiorcy; zawsze może się okazać, że ten szyfr, który przemawia do jednego, dla drugiego jest zbyt oczywisty, albo ten, który dla jednego jest zrozumiały, dla drugiego pozostaje zbyt zawiły i niepojęty. Nigdy nie wiadomo, do czego się odnosić. Czy ludzie znają *Fausta*, czy nie znają? Ilu widzów wyniosło jakiegokolwiek pojęcie ze szkoły, o co w tym *Fauście* chodziło i komu (bo przecież nie o to samo chodziło Mannowi, Goethemu czy Marlowowi)? To trudne pytania. Tak, miałem poczucie, że jestem na tej cienkiej krawędzi, o której Pani wspomiała.

B.P.J.: *Faust* jest oczywiście w *Eterze* nieustannie widzowi podsuwany pod uwagę. Mamy tu wszak i tematykę związaną z egoistyczną żądzą mocy (lekarz czyniący z nauki narzędzie władzy nad innymi ludźmi), i sugestywną perspektywę piekła (*Sąd Ostateczny* Memlinga w czołówce), i postać szatana, a nawet bohaterkę o imieniu Małgorzata...

K.Z.: ...i zbeczeszczenie hostii. Do tej pory nie wiem, czy to było potrzebne... Chociaż myślę, że to należy do wyposażenia mitu, który bez świętokradztwa byłby zbyt unowocześniony.

B.P.J.: Ale dopatrywać się tu można chyba także pogłosów *Idioty* Dostojewskiego: czyż nie mamy tu żeńskiego odpowiednika księcia Myszkina? Nawiasem mówiąc, gdybym musiała coś wytknąć *Eterowi*, wskazałabym na marginalizację tej „chrystusowej” postaci chorej dziewczyny, której szlachetności i cierpieniu Doktor zdaje się zawdzięczać ocalenie. To ona przecież uzasadnia takie, a nie inne zakończenie.

K.Z.: Tak, tak, ja wiem, że ona jakby znalazła się tam na zasadzie *deus ex machina*. Bałem się ten wątek przedstawić głębiej, nawet nie przesądzam, czy to jest ta sama osoba [tj. ta sama, co dziewczyna, którą Doktor usiłuje zgwałcić w pierwszej scenie – przyp. B.P.J.].

B.P.J.: Ale nie zmienia to wagi podjęcia ryzykownego problemu granicy między absolutną dobrocią, miłością doskonałą, całkowitym poświęceniem a szaleństwem. Mamy tu przecież także postać młodego asystenta Doktora, owego Ukraińca, który bez skargi godzi się oddać za niego życie. (Notabene, scena, w której Doktor mija tego chłopca, prowadzonego zamiast niego na rozstrzelanie, patrzy mu w oczy i mówi po prostu „Dziękuję ci”, była dla mnie bodaj najbardziej wstrząsająca w całym filmie).

K.Z.: Mówimy o problemie charakterystycznym dla kultury Wschodu. Przypomina mi się w tym kontekście pretensja, którą mieli do mnie prawosławni: zarzucili mi, że ten młody Ukrainiec działa do końca w mundurze. Jako *jurodiwyj* powinien przecież chodzić w łachmanach, mieszkać w monastyrze i mówić nieskładnie. Zgodnie z tą kulturą bowiem jedyna droga do świętości wiedzie przez wyrwanie się z ram, z systemu. Nawet człowiek, który sieje dobro na polu walki, jest skażony tym, że nosi mundur, jest częścią systemu, czyli godzi się na ten świat.

B.P.J.: Wracając do wcześniejszego wątku: dla mnie *Eter* to świadectwo ogromnej odwagi artystycznej – właśnie dlatego, że zdecydował się Pan na wyraziste zakończenie, na pierwszy rzut oka wręcz łatwe. Jest to wyłącznie

pozór, bowiem to jasne, wyraziste spojrzenie jest przecież otwarciem na Tajemnicę. Takie zakończenie nie redukuje trudności podjętego problemu, wręcz prowokuje sprzeciw. Tu się dokonuje coś, z czym – gdybyśmy mieli zważyć uczynki – nie jesteśmy w stanie się zgodzić. Sprawa dotyczy bowiem kolizji między naszym, ludzkim, poczuciem sprawiedliwości a sprawiedliwością boską, która może się wydawać przez naszą małość „felerna”. Oczywiście, nie wszyscy zaakceptują chrześcijański punkt widzenia – jeśli ktoś nie podziela takich ideałów, zapewne łatwo ulegnie chęci zanegowania walorów *Eteru*. Oczekiwałabym jednak przyjęcia tego filmu bez uprzedzeń, chociażby jako cudzego wyznania wiary czy nawet marzenia metafizycznego, i uczciwej oceny jego wartości artystycznej.

K.Z.: Wczoraj dostałem książkę Górnego o Liście Biskupów³. I za każdym razem, jak ją widzę, to się trochę czerwienię, bo pamiętam, jaki byłem wstrząśnięty tym listem, podobnie jak cały Klub Inteligencji Katolickiej, który drżał z oburzenia na Wyszyńskiego: „jak można było sprawę tak niedorzecznie postawić?, jak można było tak zakłócić poczucie sprawiedliwości?”. I przyszło mi to odszczekać z czasem. Okazało się, że on miał większe poczucie sprawiedliwości, opartej na jakimś innym porządku, jakiejś innej logice, i trzeba się było z tym pogodzić. Na szczęście nie dyskutowaliśmy głośno, bo wtedy wiadomo było, że nie podważa się tego Kościoła, jaki jest. Jedynie Bohdan Cywiński był lepiej od nas doinformowany; mówił: „mylicie się...”, „nie rozumiecie...” itd.

A *Eter* rzeczywiście sprowokował falę krytyki. Zresztą mój sprzedawca, pan Antonio Saura (syn Carlosa Saury), zapewniał, że gdybym zgodził się na wycięcie ostatniej partii, to on gwarantuje, że by ten film bardzo lekko sprzedał – żeby tylko nie było tej metafizyki. Gdy zapytałem, dlaczego tak myśli, powiedział coś, co już parę razy słyszałem od różnych producentów. A mianowicie, że widz chce, żeby go straszyć, chce, żeby go przerażać, ale pod jednym warunkiem: jak się światło zapali, wszystko musi zniknąć. A tu – dodał – mamy taką konstrukcję, że nic nie znika, przeciwnie, to może się ciągnąć za człowiekiem.

³ Mowa o książce: G. Górny, J. Rosikoń, *Przebaczymy: jak polscy biskupi zapoczątkowali pojednanie z Niemcami*, Wrocław – Warszawa 2015.

B.P.J.: Filmem, który mi się nieuchronnie, jak żaden inny, nasuwa, gdy myślę o *Eterze*, jest wstrząsający obraz Larsa von Triera *Przełamując fale*⁴. Finały obydwu dzieł wieńczy zaskakujący cud. Oczywiście, nie brak i różnic: duński reżyser wpisuje swą historię w ramy światopoglądu protestanckiego i skupia się na wielkim dobru, a nie na wielkiej deprawacji. Ciekawa jestem jednak, co Pan powie na tę paralełę?

K.Z.: To bardzo cenny, podniosły film, na który ja się w końcu nie zgodziłem; uznałem, że tam jest jakieś szalbierstwo – ale na najwyższym poziomie. Nawet w ostatnim filmie von Triera⁵, który wydaje mi się po prostu dziełem umysłu zmaconego, jakieś punkty wspólne ze sobą znajdują. Trier był moim studentem przez chwilę; zarzucał mi – zresztą zupełnie słusznie – pewną konwencjonalność. (Czego ja mam jednak uczyć studentów, jak nie konwencji? Oryginalności to oni muszą doszukać się w sobie sami). Ale rzeczywiście, przy całym szaleństwie, szaleństwie klinicznym, któremu on wyraźnie podlega, to twórca przez to mi bliski, że mający taką metafizyczną wrażliwość, która jest rzadka w dzisiejszej sztuce i w ogóle we współczesnej kulturze. Przez XIX wiek, przez ten przekłety scjentyzm, metafizyka gdzieś wyparowała. Także humanistyka została na etapie Newtona i XIX wieku. Proszę popatrzeć, jak bardzo psychologia i socjologia są oparte na determinizmie, i jak to wszystko się tak naprawdę nie zgadza. Jeśli „jesteś takim, jakim cię ukształtowały okoliczności i geny” – to jak wytłumaczyć, że w rodzinie meneli rodzi się święty, a w porządnej rodzinie seryjny morderca? I psychologia, i socjologia uciekają od tych tematów, bo inaczej trzeba by przyznać, że istnieje jeszcze coś takiego jak tajemnica. To wszystko mija się ze stanem humanistyki dzisiejszej, która jest dziewiętnastowieczna. Ale jak się nie dostrzega zagadkowości zdarzeń, to się widzi tylko powierzchnię.

B.P.J.: Jednak Pan jest artystą, a nie naukowcem; narzędzia, którymi Pan operuje, są z tego zakresu...

R.B.: Powróćmy może jeszcze na chwilę do kontrowersyjnego finału *Eteru*. Można powiedzieć, że zaskakujące zakończenia są jednym z wyróżników

⁴ *Przełamując fale* (1996), reż. L. von Trier.

⁵ *Dom, który zbudował Jack* (2018), reż. L. von Trier.

Pańskiej twórczości. Mam na myśli choćby autotematyczny epilog *Cwału*⁶, oniryczny finał *Roku spokojnego słońca*⁷ w Monument Valley, kolorowy epilog czarno-bialego *Imperatywu*⁸. Czy zawsze już podczas pisania scenariusza wie Pan, jakie będzie zakończenie filmu?

K.Z.: Zwykle właśnie od niego zaczynam. Możliwość przekroczenia już określonej, zdefiniowanej poetyki powoduje zwykle, że przejmuje nas dreszcz. To dla tego dreszczu robię cały film. W *Kontrakcie*⁹ najbardziej zależało mi na jeleniu, który pojawia się na końcu. Wydawałoby się, że jest to coś całkowicie realistycznego. Dlaczego bohaterki przed nim uklęknęły? Niby nie ma w tym nic nadzwyczajnego, przecież nie uniosły się w powietrzu. W następnym filmie chciałbym pokazać właśnie lewitację; ten pomysł chodzi za mną od lat. Mam marzenie, żeby polewitować. Początkowo takie właśnie zakończenie miało wieńczyć *Dotknięcie ręki*¹⁰, ale producenci nie zgodzili się, ponieważ uznali, że to zbyt radykalne przekroczenie realności.

R.B.: Andriejowi Tarkowskiemu udało się pokazać lewitację w *Zwierciadle*¹¹...

K.Z.: Tarkowski mógł akurat sobie na to pozwolić. Był jednak potrącany za ten film przez wszystkich u siebie w kraju. Ale Rosjanie mają „ucho” na metafizykę, nawet marksści.

R.B.: W *Eterze*, który rozgrywa się w 1912 roku, kontekst historyczny zbliżającej się wojny jest kluczowy. Może warto jednak wspomnieć też o kontekście filmowym – w 1913 roku na ekrany wszedł *Student z Pragi*¹² – preekspressionistyczny obraz o młodzieńcu, który sprzedaje swoje odbicie w lustrze diabłu. W *Eterze* bardzo często widzimy odbicia bohaterów w lustrze bądź w szybie. Czy celowo nawiązuje Pan do motywu, który pojawił się w nie-

⁶ *Cwał* (1995), reż. K. Zanussi.

⁷ *Rok spokojnego słońca* (1984), reż. K. Zanussi.

⁸ *Imperatyw* (1982), reż. K. Zanussi.

⁹ *Kontrakt* (1980), reż. K. Zanussi.

¹⁰ *Dotknięcie ręki* (1992), reż. K. Zanussi.

¹¹ *Zwierciadło* (1975), reż. A. Tarkowski.

¹² *Student z Pragi* (1913), reż. S. Rye, P. Wegener.

mieckim romantyzmie i był potem tak chętnie wykorzystywany przez ekspresjonistów?

K.Z.: Nie, mam chłodny stosunek do niemieckiego ekspresjonizmu, nigdy go nie polubiłem. Chociaż podejmował on ciekawe tematy – na przykład uważam, że *Gabinet doktora Caligari*¹³ to bardzo uniwersalna historia. Była we mnie raczej tęsknota, żeby wrócić do Roberta Bressona i pokazywać rzeczy drastyczne jak najdyskretniej.

Mogę przy tej okazji opowiedzieć anegdotę związaną z Bressonem, którego bardzo ceniłem. Kiedyś razem ze *Strukturą kryształu*¹⁴ trafiłem na festiwal Mar del Plata. Po dwudziestu kilku godzinach w samolocie przyjechałem na pokaz spóźniony, prosto z lotniska. Pierwszy festiwal, pełna sala, a ja mam ściśnięte gardło, jestem niewyspany, niemal nieprzytomny. Zadeklarowałem wcześniej, że mówię po hiszpańsku, chociaż nigdy nie wszedłem w obszar języka hiszpańskiego. Prowadzący pyta mnie wtedy, pod czyimi auspicjami chciałbym rozpocząć swoją karierę. Oczywiście chcę powiedzieć: „Bresson”, ale nagle nie mogę sobie przypomnieć imienia. Zaczynam coś dukać, a prowadzący pyta, czy rozumiem hiszpański. Cały czerwony czuję, że kompromituję się przed salą. I nagle słyszę, jak ktoś za mnie mówi: „Marcel Proust”. Wtedy mój rozmówca pyta: „Co Pan opowiada? Dlaczego Marcel Proust? Przecież to był pisarz!”. A ja na to, jak papuga: „Bo on antycypował kinematografię”. Ileż ja dałem później wywiadów, tłumacząc, dlaczego Proust antycypował kino! [*śmiech*] Prawie w to uwierzyłem, choć to przecież głupstwo. Mam więc przekonanie, że jak coś się z czymś zestawi, to potem się może zrosnąć – i że wybiega to poza naszą świadomość. Zatem przyznaję się do szalbierstwa.

R.B.: Powróćmy jeszcze na chwilę do formy *Eteru*. Bardzo często rzeczywistość jest pokazywana w filmie przez brudne szyby i lustra. Można mieć – zwłaszcza w kontekście ostatniego ujęcia – pewne skojarzenia z fragmentem Pierwszego Listu do Koryntian, który mówi o tym, że na ziemi widzimy rzeczywistość jakby w zwierciadle, a po śmierci zobaczymy ją „twarzą

¹³ *Gabinet doktora Caligari* (1920), reż. R. Wiene.

¹⁴ *Struktura kryształu* (1969), reż. K. Zanussi.

w twarz”. Czy szyby miały być wizualną metaforą zasłony nałożonej na świadomość Doktora?

K.Z.: Tak, chciałem stworzyć poczucie, że widzimy pozór świata i tak naprawdę nie wnikamy nigdy do środka. Bardzo często kamera kieruje się nie na tę osobę, która mówi. Zastanawialiśmy się, ile widz wytrzyma, nie chcieliśmy przesadzić. Celem było dać poczucie, że to, co widzimy, to nie wszystko, a za pozorami świata kryje się coś innego. Właśnie dlatego stosujemy dalekie plany, bez zbliżeń, detali, szarpiącego montażu. Gdyby ktoś inny dorwał się do motywu aborcji i morderstwa dziecka, ekran mógłby ociekać krwią. Byłoby to obrzydliwe i zupełnie niepotrzebne. Chodziło o myśl, a nie o zmysłowe przeżycia.

R.B.: *Eter* jest świetny pod względem wizualnym. Barwy są tu wyblakłe, wnętrza naturalistyczne...

K.Z.: Wisiała przecież nad nami „groza operetki wiedeńskiej”. Kostiumy tego okresu, dom rozpusty – wszystko to bardzo kojarzy się z pewnym językiem wizualnym, którego trzeba było unikać jak ognia. Ku niezadowoleniu naszej scenografki gasiliśmy wszystko tak, żeby nie przypominało operetki.

R.B.: A jak powstawała koncepcja wizualna tego filmu? Czy już pisząc scenariusz, miał Pan wyobrażenie wizualne tej opowieści?

K.Z.: Zawsze tak jest. Poza tym na wczesnym etapie rozmawiamy o tym z moim operatorem [Piotrem Niemyjskim]. Mógłby być moim wnukiem, a mam wrażenie, że razem chodziliśmy do szkoły. Zawsze szydę z generacyjnych uogólnień. Z kimś, kto jest młodzieńcem, miewam taki sam kontakt, jak z moimi dawnymi kolegami. Miałem zresztą dużo szczęścia, bo pracowałem z kilkoma bardzo znanymi operatorami i zawsze czułem wsparcie ze strony ludzi dla mnie ważnych. Zrobiliśmy [z Niemyjskim] już drugi film.

R.B.: Wspomina Pan czasem przewrotnie w wywiadach, że sztuka filmowa jest bliżej literatury niż malarstwa.

K.Z.: Oczywiście, film jest też sztuką słowa.

B.P.J.: Ale nie adaptuje Pan zbyt chętnie...

K.Z.: Ponieważ używam języka filmu autonomicznie. To nie jest zapożyczenie z literatury. Słowo jest jednak integralnie wpisane w narrację, w sztukę opowiadającą. Film niemy też operował słowem, bez napisów nie miał sensu. Sztuką obrazu jest na przykład reklama, której nie cierpię, wideoklipy i cały rozedrgany, internetowy świat migoczących, bezsensownych obrazków, które nic nie znaczą, nie mają rzeczywistej treści, a jedynie cieszą lub męczą oko. Dlatego na złość mówię – wracamy do idei, że pierwsze było słowo. Od słowa wszystko się zaczęło, i to słowo odróżniło nas od zwierzęcego świata. Biologia próbuje teraz udowodnić, że jesteśmy po prostu częścią ożywionej przyrody, ale to nieprawda.

R.B.: Potęga filmów Felliniego czy Tarkowskiego wynika jednak w dużej mierze z sugestywności obrazu. W moim przekonaniu Pana dzieła też są bardzo interesujące pod względem wizualnym. Czy pisząc scenariusz, myśli Pan obrazami?

K.Z.: Jestem producentem swoich filmów. Jeśli wiem, że mam za coś zapłacić, muszę to najpierw wymyślić i skosztorysować. Muszę wiedzieć, na czym mi zależy. W *Eterze* była na przykład jedna rzecz bardzo trudna do zrealizowania. Nie mogliśmy znaleźć scenerii, w której wykonywane będą egzekucje, ponieważ bardzo mi zależało, żeby w tle była nadzieja – jakiś horyzont. Rzeczywiste egzekucje odbywały się na obszarach zamkniętych, bez żadnego widoku, na tle ściany, często drewnianej, aby kule się od niej nie odbijały. Ja natomiast chciałem, żeby z tyłu było widać jakąś przestrzeń, skarpe. Szukaliśmy takiego miejsca po całej Polsce i ostatecznie znaleźliśmy w bardzo osobliwej twierdzy, którą wybudował Fryderyk Wielki w Srebrnej Górze na Śląsku. Tam znajduje się jedyny bastion, który wychodzi na góry. Potem, kiedy kręciliśmy na tej górze zdjęcia z masą aktorów, mieliśmy wrażenie, że diabeł się wtrąca, ponieważ spadła wielka mgła. Do południa nie nakręciliśmy ani metra taśmy, nic nie było widać. Równie dobrze moglibyśmy pracować w studiu przy dymie ze świecy. Potem światło zaczęło leciutko przebijać.

B.P.J.: Ta sceneria też może przywołać na myśl *Przełamując fale*. Jest tam przy końcu taka sekwencja, gdy główna bohaterka, Bess (kobieta, która poświęca swą godność i życie w nadziei na ocalenie męża), już niemal kona, ale wspina się na górę; to poniekąd jej droga krzyżowa. W kontekście *Eteru* można jednak mieć z tą golgotową scenerią pewien kłopot interpretacyjny: bowiem o ile bohaterka von Triera jest poniekąd Chrystusem w skórze upadłej kobiety, Doktor przekracza granice pychy i podłości.

K.Z.: Dobrze, ale pamiętajmy jednak, że Chrystus, wcielając się w człowieka, wcielił się również w tych najgorszych. Ja bym się tu nie wdawał w rozróżnienia.

B.P.J.: Może tu właśnie jest w *Eterze* miejsce na paradoksalność i niekonkluzywność?

K.Z.: Niekonkluzywność stała się dzisiaj pewnym wskazaniem estetycznym, ale ona bywa wyrazem zwykłego tchórzostwa. Nie warto otwierać ust, żeby zostawić prawdę w zawieszeniu.

B.P.J.: Miałam przede wszystkim na uwadze taką prawdę, która jest tajemnicą, prawdę niewypowiadalną, którą przeczuwamy – w której istnienie jedni wierzą, inni nie. Chodziło mi o przestrzeń / formę artystyczną dla tego rodzaju tajemnicy... Pozornie na chwilę oddalę się teraz od tego problemu, by ująć go z innej strony.

Wśród artystów, których wskazuje Pan jako swoje pokrewne dusze, wymienia Pan między innymi Tarkowskiego, Bergmana, Rhomera, Kieślowskiego – różne nazwiska tu padają – i Petera Weira. To mnie trochę zaskoczyło, być może dlatego, że patrząc ze swojego punktu widzenia, to jest z perspektywy autorki książki o metafizyczności i nieokreśloności w sztuce. Weir wciąż jest dla mnie nade wszystko twórcą *Pikniku pod Wiszącą Skalą*¹⁵ – obrazu, który opiera się na wielkim przemilczeniu, przemilczeniu „nierozwiązywalnym”. (Widz *Pikniku*... ostatecznie nie dowiaduje się, jaki los

¹⁵ *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1975), reż. P. Weir.

spotkał dziewczęta zaginione na Wiszącej Skale, a wiązania motywacyjne między zdarzeniami pozostają do końca utajnione).

K.Z.: Tak, Weir złamał tym pewną zasadę. Poznaliśmy się osobiście w Australii, właśnie po *Pikniku*... Pełen uwielbienia, gratulowałem mu tego filmu, a on odpowiedział, że to brzmi jak szyderstwo, bo po tym, jak go nakręcił, został w swojej ojczyźnie uznany za idiotę. Zarzucano mu, że widzowie czuli się oszukani, bo zagadka nie została wyjaśniona – widać zdawało im się, iż mają to w pakiecie wraz z zakupionym biletem na seans. Ale on rzeczywiście radykalnie złamał reguły. Ja zaś w *Eterze* sporo pozostawiłem w domyśle...

B.P.J.: Ale jednak jest boskie światło, jest psalm w tle, jest bicie dzwonów, jest znacząca mimika ukazana w zbliżeniu na twarz Jacka Poniedziałka (filmowego Doktora) – to silne polisemiotyczne wskazanie na dość konkretną wykładnię. Decyduje się też Pan na narrację dwutorową: mamy awers (historię jawną) i rewers (historię tajną).

K.Z.: No tak. Mieliśmy wrażenie że narracja linearna, narracja wprost, szalenie dzisiaj się zbanalizowała przez seriale, a z drugiej strony jest to jedyny język, który w dalszym ciągu w kinie działa, i myśleliśmy sobie, że ten zmienny punkt widzenia może stanowić obszar, gdzie coś można odkryć. Dla Krzyśka [Kieślowskiego] z *Trzech kolorów*¹⁶ najważniejszy był ten wypadek promu, który jest poza kadrem, oraz to, że losy postaci przecięły się, i że w tym była tajemnica. *Weronika*¹⁷ była podana zupełnie wprost; nie brakowało miejsc, gdzie dosłowność tej równoległości losów bohaterki po prostu raziała. Niektóre rzeczy zostały wycięte z filmu, ale inne pozostały i są wspaniałe: równoległość i zagadka, co to znaczy, że jest ten sam człowiek, ale w dwóch osobach... Czy ta potrójność, która pojawia się w *Przypadku*¹⁸, przybliżająca tajemnicę, że życie może płynąć tak, a może płynąć inaczej... Zmiana kontekstu i perspektywy jest czymś inspirującym, jest tym, co daje

¹⁶ Trylogia filmowa w reżyserii K. Kieślowskiego, w skład której wchodzi: *Niebieski* (1993), *Biały* (1993) i *Czerwony* (1994).

¹⁷ *Podwójne życie Weroniki* (1991), reż. K. Kieślowski.

¹⁸ *Przypadek* (1987), reż. K. Kieślowski.

nam może ciekawszy obraz świata niż ten, który kreśli prosta narracja. To mnie jakoś intryguje, i stąd te wszystkie epilogi i różnorodne poszukiwania odpowiednich form. A w kontekście nadprzyrodzoności, ja też, podobnie jak widz, nie mam poglądu, co można, czego nie można. Mam tylko intuicję. I stąd tego rodzaju konstrukcje jak „historia jawna” – „historia tajna”, ale nigdy nie odważyłem się na film, w którym tajemnica zupełnie nie zostałaby wyjaśniona, bo wedle wszelkich danych nie trafiłby on do dystrybucji.

R.B.: W swojej twórczości bardzo dużo eksperymentował Pan z formami filmowymi. Mam na myśli *Barwy ochronne*¹⁹, „film perypatetyczny” (według Pana własnego określenia), oparty w całości na dialogu etyczno-filozoficznym, czy nawet *Rewizyte*²⁰, w której dopisuje Pan dalsze losy bohaterom swoich wcześniejszych dzieł. Obrazem najbardziej niekonwencjonalnym, zapowiadającym gatunek eseju filmowego, była jednak *Illuminacja*²¹. Dlaczego później nie powracał Pan do formy eseistycznej?

K.Z.: Dostrzegłem w tym wielkie niebezpieczeństwo – że powtórzę *Illuminację* i że drugi raz wyjdzie mi to gorzej. To pułapka. Czułem, że ten film wniósł wiele nowego. Część z nakręconego materiału sprawdziła się, a część, czasem bardzo dobra, trafiła do kosza, na przykład fragmenty z hipnozą, które były świetne. Dużo istotnych rzeczy – całą stronę społeczno-polityczną – wycięła cenzura. Zaraz po *Illuminacji* chciałem zrobić film bardzo prosty, „dla kucharek”, żeby spróbować odnaleźć się w innej poetyce. Potem zrealizowałem jednak w Niemczech coś podobnego do *Illuminacji*, ale nie wyszło mi najlepiej. Nie jestem z tego filmu zadowolony.

R.B.: Chodzi o *Lekcję anatomii* z 1977 roku, wyprodukowaną w RFN?

K.Z.: Tak. Czuję w tym filmie wtórność, jakbym naśladował sam siebie. Zresztą wszystko, co najciekawsze, znalazło się poza kadrem, czego ogromnie żałuję. Miałem wtedy do czynienia z kilkoma centrami naukowymi zajmującymi się bardzo niebezpiecznymi sprawami: torturami, wymuszaniem

¹⁹ *Barwy ochronne* (1976), reż. K. Kiesłowski.

²⁰ *Rewizyta* (2009), reż. K. Kiesłowski.

²¹ *Illuminacja* (1973), reż. K. Kiesłowski.

zeznań itd. Kiedy dowiedziałem się, że na czele jednego z tych „laboratoriów” stoi Czech, który w 1968 roku wyjechał z kraju, pomyślałem, że na pewno się dogadamy. Mój niemiecki redaktor powiedział wtedy: „Coś Pan taki naiwny? Panu wystarczył 1968 rok, a nie zapytał Pan o miesiąc? On wyjechał w styczniu, proszę Pana. Był KGB-owcem, oni właśnie wtedy uciekali...”. Oczywiście mieliśmy kompletną blokadę i nie mogłem pokazać nic z tego, co oni badali. Jeden z naszych współpracowników wślizgnął się tam jako królik doświadczalny i opisał nam, co robią, ale nie mogliśmy tego sfilmować. Potem i tak miałem wielkie kłopoty, kiedy Rosjanie rozpoznali, że są w filmie jakieś rzeczy o nich, oczywiście nienazwane. Wtedy mój kolega z telewizji, Jacek Fuksiewicz, namówił [Macieja] Szczepańskiego, żeby puścić ten film po północy, ponieważ wtedy nie będzie podejrzeń, że jest antysocjalistyczny. I tak się stało.

Przy *Iluminacji* jeszcze miałem mocne wsparcie zespołu, byłem na wznoszącej się fali, na wiele mi pozwalano. Nie miałem już później takich luksusowych warunków. Zawsze musiałem się liczyć z tym, czy producent albo dystrybutor zaakceptuje mój projekt. Walczyłem o to, żeby być w głównym nurcie, i dlatego boleję, że właśnie zamykają nasz „TOR”. Była to furtka pozwalająca wejść do głównego nurtu z filmami, których nikt inny by nie wyprodukował. W koprodukcji udało się nam na przykład zrealizować dramat o Edycie Stein [*Siódmy pokój* (1996), reż. Márta Mészáros – R.B.], który nie był filmem kruchcjanym z obiegu księdza Rydzyka. Wydawało mi się, iż jesteśmy przydatni przy tej orientacji ideologicznej rządu, ale okazuje się, że jednak nie...

B.P.: Na zakończenie chciałam zapytać, czy przyznałby się Pan do flirtu z popkulturą?

K.Z.: Proszę Pani, ja to muszę tłumaczyć, bo to jest ściśle związane z moją biografią. Myśmy wyszli z wojny, zbiedniali, po czym przyszły stalinowskie represje i pod koniec miesiąca było marnie z jedzeniem. Wobec tego cała obrona naszego statusu inteligenta leżała w wyborze kulturalnym; mogła być najgorsza nędza, ale był abonament do filharmonii, nikt w naszym środowisku nawet nie używał wulgaryzmów. W moim pokoleniu radykalnie czy wręcz histerycznie reagowaliśmy na popkulturę jako na coś, czym się człowiek może ubrudzić. Generalnie skreślałam więc to, co ma charakter popularny – to nie dla mnie. I to mi zostało. Jak coś epatuje szmirą, to proszę

mi nie zawracać głowy. Dlatego dotknął mnie bardzo film *Miasto 44*²², który świadomie epatuje kiczem. To są moje wspomnienia i ja tego nie chcę tak widzieć. Dlatego nie mogę się przyznać do flirtu z popkulturą.

B.P.J.: Zadając to pytanie, wciąż bardziej myślałam o Pańskiej współczesnej twórczości. Weźmy na przykład *Serce na dłoni*²³...

K.Z.: To jest właśnie moja pułapka. Językiem inspirowanym postmodernizmem wykpiwałem postmodernizm. Czy mi się to udało? – nie wiem. Ja ten film dosyć lubię i znam ludzi, których on bardzo śmieszy. Jednak do tego trzeba złapać pewien ton. Weźmy na przykład transformację pani Dody [Doroty Rabczewskiej] z wokalistki pop w śpiewaczkę arii operowej (naprawdę ją zaśpiewała!). Ona ma nie tylko dobry głos, ale to w ogóle waleczna i przytomna osoba. Jak wtedy rozmawialiśmy, ona już wiedziała, że w Polsce osiągnęła pułap, ale nie zaryzykowała kariery zagranicznej. Tak jak [Ewa] Demarczyk, która nie potrafiła zrobić tego w Paryżu. Coś jest takiego, że u nas kariery zatrzymują się na granicy.

R.B.: Ale w *Obcym ciele*²⁴ też gra Pan z konwencją kina sensacyjnego. Obydwa te filmy – włączając *Serce na dłoni* – różnią się zarówno od Pana wcześniejszych dzieł, jak i od *Eteru*. Czy była to próba dotarcia do szerszej publiczności?

K.Z.: Nie, wszystko w *Obcym ciele* było jednak wpisane w linię narracji, na której mi zależało. Pamiętam, jak ekipa w Moskwie dyszała, marząc o filmie w stylu Jamesa Bonda, ale ja mówiłem: „Nie zawracajcie mi głowy, to jest tylko parę minut [chodzi o sekwencję pościgu samochodowego rozgrywającą się w Rosji – przyp. R.B.] i nie trzeba budzić w widzu nadziei, że od tej chwili będzie się dużo działo”. Językiem kina popularnego zrobiłem jednak też *Bilans kwartalny*²⁵. Był to film antyfeministyczny, z czego jestem

²² *Miasto 44* (2014), reż. J. Komasa.

²³ *Serce na dłoni* (2008), reż. K. Zanussi.

²⁴ *Obce ciało* (2014), reż. K. Zanussi.

²⁵ *Bilans kwartalny* (1974), reż. K. Zanussi.

dumny, ponieważ zawsze głosiłem hasła sprzeczne z groteskową odmianą feminizmu. Wciąż podkreślam jednak, że prawdziwy feminizm szanuję.

R.B.: Chciałem dopytać jeszcze o *Serce na dłoni*. Zabrał się Pan za gatunek, który, wydawałoby się, był Panu zupełnie obcy. Jak narodził się pomysł tego filmu?

K.Z.: Dostałem scenariusz dobrego scenarzysty, Andrzeja Mularczyka, napisany śmiertelnie serio. Opowiadał o tym, jak zachwycony młody muzyk, który ma przecucie, że jego kariera się nie spełni, chce oddać swoje serce staremu dyrygentowi. Uznałem, że motyw jest ciekawy, ale stylistyka – dęta. Wydawało mi się to wszystko niewiarygodne, wymyślone, dlatego uznałem, że można to zrobić tylko na wesoło. Film krążył później po świecie, szczególnie spodobał się we Francji. Zrobiłem wcześniej też *Paradygmat*²⁶, który jest mu bliski stylistycznie.

R.B.: W jednej ze scen *Serca na dłoni* szwarczarakter, który umierając, chce jak najbardziej zaszkodzić światu, przepisuje majątek filozofom dekonstrukcjonistycznym. Tymczasem Gilles Deleuze, „guru dekonstrukcjonistów”, którego bezpośrednio wyśmiewa Pan w *Sercu...*, analizował Pana filmy w swojej słynnej już teorii kina. Pańska twórczość była dla Deleuze’a dobrym przykładem kina-myśli, skupionego nie na opowiadaniu historii, ale na procesie myślowym.

K.Z.: Znam ten miły cytat, i widać jestem podłym niewdzięcznikiem. Mam ten sam problem ze [Slavojem] Žižkiem, który nie jest filozofem moich marzeń, zatem wykpiwam jego teorie – a on przepięknie o mnie napisał! Pisał też o Krzysiu Kieślowskim, który również miał z tym problem, bo nie znosił neomarksizmu. Z kolei na prawicy nie ma, niestety, żadnych intelektualistów z prawdziwego zdarzenia – tylko nieliczne, pochowane gdzieś niedobitki, które nie tworzą żadnego środowiska, żadnego bieguna opinii publicznej. Ostatnie cztery lata przesądziły sprawę, że dyktatura lewicy jest już niepodważalna...

²⁶ *Paradygmat* (1985), reż. K. Zanussi.

B.P.J.: Innym ulubieńcem Žižka jest natomiast Alfred Hitchcock. Jak odnosi się Pan do tego rodzaju kina?

K.Z.: Dobrze znałem François Truffaut i całe środowisko francuskiej Nowej Fali, wiele z nimi rozmawiałem. Zrozumiałem wtedy, że „operacja Hitchcock” jest wyłącznie operacją PR-ową. Twórcy ci, według mnie, mieli wokoło reżyserów zdecydowanie ciekawszych niż Hitchcock, takich jak René Clément czy Henri-Georges Clouzot. Krytycy z Nowej Fali strącili też z piedestału René Claira, który był świetnym twórcą, potrafiącym robić inteligentne i przystępne filmy. Nowa Fala doprowadziła do tego, że kino stało się albo tandetne, szmirowate, hollywoodzkie, albo artystowskie. Pamiętam, że kiedy pojawiły się filmy nowofalowe, Andrzej Wajda bardzo je postponował, mówiąc, że twórcy dostali ogromną wolność, a opowiadają o tym, co im w brzuchu burczy. Była to prawda, Nowa Fala często miała mało do powiedzenia. Wchodziła w drgnienia ludzkich uczuć, ale na ogół nie dotykając tak naprawdę głęboko. A Hitchcock robił filmy bardzo mechaniczne. Oglądałem je z ubawieniem, ale nie czuję, żeby mnie to obchodziło, ponieważ Hitchcock nie ma ludzkiego dotyku. Niestety, nikt nie ma dziś odwagi zrehabilitować René Claira, mimo że mówił bardzo ciekawe rzeczy o powojennej Europie. Wszystko to zakrzyczała Nowa Fala, uznając za „kino papy”. Cała grupa próbowała wypłynąć na nowych idolach. Współcześnie w Polsce „Krytyka Polityczna” ma podobną filozofię i próbuje stworzyć „inny” obraz kinematografii lat 60. i 70. Próbuje udowodnić, że czas ten był dla kina dobry, ponieważ powstawały wtedy artystyczne filmy [Grzegorza] Królikiewicza czy [Andrzeja] Żuławskiego – to jest dla nich prawdziwe kino. Tymczasem o Kinie Moralnego Niepokoju mówią podobnie, jak ówczesne KC – że to były filmy pod publiczność...

Wywiad autoryzowany, przeprowadzony 2 września 2019 roku w Studiu Filmowym „TOR” w Warszawie.