

Apetyt na życie

Jerzy Skolimowski odwiedził Szkołę Filmową w Łodzi jako gość Forum Kina Europejskiego Orlen Cinergia. Opowiadał o latach spędzonych przy Targowej, ale również o tym, jak dziś robi filmy. Prowadzący spotkanie Michał Chaciński pytał o metodę pisania scenariusza, pracę z operatorem i aktorami, montaż i rolę muzyki w filmie.

Czego pan nie znosił w Szkole Filmowej?

Wykładów. Wolałem praktykę. Wydawało mi się, że każdą chwilę spędzoną z kamerą w ręku czy też blisko kamery jestem w stanie wykorzystać dla swoich celów. Często kłóciło się to z zajęciami „oficjalnymi”, więc zdarzało mi się obrywać oceny niedostateczne głównie za absencję podczas tych zajęć. W sumie wyszedłem na tym o tyle dobrze, że udało mi się nakręcić „Rysopis” (film dyplomowy Skolimowskiego z 1964 roku – jedyny pełnometrażowy dyplom aż do 2013 roku, kiedy to w szkole powstała „Jaskółka” Bartosza Warwasa).

Czy pracuje pan nad scenariuszem według jednego modelu?

Niech za odpowiedź posłuży przykład trzech ostatnich filmów, które nakręciłem w Polsce „Cztery noce z Anną”, „Essential Killing” i „11 minut”. Każdy z tych przypadków był inny. Zaczniemy od końca. „11 minut” (2015) powstał w przedziwny sposób. Cztery lata temu wydarzyła się bardzo tragiczna historia w moim życiu (zmarł syn reżysera Józef – miał 42 lata) i byłem w bardzo złym stanie psychicznym. Miałem dziwne czarne sny. W jednym z nich przyśniła mi się dokładnie ta finałowa scena filmu. Obudziłem się w przekonaniu, że byłem w kinie na jakimś fascynującym filmie, który się tak znakomicie skończył. Postanowiłem zrobić ten film. Pracowałem wstecz – musiałem znaleźć (wymyślić) tych kilkanaście osób, które mają zginąć w finale. To nie jest model, a bardzo dziwaczna metoda pisania scenariusza.

Poprzedni film „Essential Killing” (2010, Nagroda Specjalna Jury na MFF W Wenecji) wydarzył się wskutek wypadku. Jechałem zimą w nocy leśną drogą na Mazurach. Wpadłem w poślizg i zatrzymałem się o centymetry od krawędzi dużej skarpy. Zdałem sobie sprawę, że jestem na drodze między lotniskiem w Szymanach a bazą, której trzymano więźniów CIA w Starych Kiejkutach. Wpadłem na pomysł, że to samo, co mnie, mogło się wydarzyć więźniarce, która wiozła tych nieszczęśników. Dojechałem do domu. Położyłem się spać, ale obudziłem się po dwóch godzinach o trzeciej nad ranem, mając zarys całego scenariusza w głowie. Jak widać, też był to wypadek nietypowy.

Natomiast „Cztery noce z Anną” (2008) to był klasyk, pierwszy film po siedemnastu latach przerwy. Mieszkałem wtedy w Malibu. Na jakimś przyjęciu natknąłem się na Isabelle Hupert. Spytałem ją: „Słuchaj, jak tam siedzisz na tej ładze w szatni w filmie „Pianistka” i zastanawiasz się, czy wrzucić szkło do kieszeni swojej uczennicy, miałaś swój własny timing, czy Haneke ci mówił, ile masz siedzieć?” Odpowiedziała mi: „Miałam własny timing”. Ja na to: „I co, pierwszy dubel był najdłuższy?” Spojrzała na mnie uważnie: „Tak”. „Okolo dwóch minut?” „Prawdopodobnie”. „Drugi dubel trwał minutę?” „Tak”. „A trzeci był pewnie najkrótszy?” „Tak”. „I wszedł do filmu ten drugi?” „Tak. Wiesz co, chciałabym z tobą zrobić film”. „Fajnie, ale o czym?” „Jest taka książka Susan Sontag W Ameryce, wzorowana na postaci polskiej aktorki Heleny Modrzejewskiej”. Napisałem scenariusz, spotkałem się z producentem. Powiedział, że to musi kosztować jakieś dwadzieścia parę milionów euro. Zaczęły się przygotowania, szyto kostiumy dla Hupert. Producent mówi: „Nie mogę zebrać dwudziestu paru milionów, mógłbyś skrócić tekst”. Wydarłem te najdroższe sceny. On to

wycenił na osiemnaście milionów. Za jakiś czas wraca do mnie i mówi: „Wiesz co, wydrzyj jeszcze trochę”. Kiedy doszedł do dziesięciu milionów, których nie mógł zdobyć dla mojego filmu, stwierdził: „Ponieważ nikt nie chce dać takiej kasy, bo nie wierzą, że jesteś w stanie po siedemnastu latach zrobić film. Nakręć najpierw jakiś maleńki filmik, który ci otworzy drogę”. Podpisałem z nim umowę, wziąłem jakieś 15 procent i zapomniałem o sprawie. Za pół roku moja żona Ewa przypomina mi: „Jeśli nie napiszemy tego tekściku, który mamy oddać za cztery dni, będziemy musieli zwrócić kasę, której już nie mamy”. No to trzeba napisać, ale co. Wtedy Ewa przypomniała historię z rubryki „Ciekawostki” w gazecie sprzed paru lat. Pewien Japończyk był tak wstydliwie zakochany w jakiejś damie, że nie śmiał się do niej zbliżyć, tylko w nocy zakradał się pod jej okno i patrzył na nią. Postanowiłem, że przeniesiemy to na Polskę, zdecydowaliśmy się na opowiadanie o czterech nocach. Co między nimi? Niech będzie świadkiem gwałtu na niej. Podzieliliśmy się pisaniem i tak po trzech dniach oddaliśmy tekst, szczęśliwi, że nie trzeba będzie zwracać zaliczki. Po 48 godzinach producent dzwoni: „To jest świetny tekst. Robimy ten film”. I tak powstały „Cztery noce z Anną”. Zwykle wychodzę od jakiejś sceny, od czegoś, co mnie wizualnie zainspiruje, i wokół tego zaczynam snuć opowieść do przodu lub wstecz.

Głos z sali: Nazywam się Lech Czołnowski, jestem absolwentem tej szkoły i reprezentuję Warsztat Formy Filmowej. Myśmy tu też kiedyś niezłą rewolucję zrobili. Poprosiliśmy, żeby pan został rektorem. Pan się zgodził, ale zabrakło nam dwóch głosów. Zdradziło nas dwóch kolegów - Piotr Bikont i taki Polonus z Danii. To był stan wojenny. Dla nas był pan easy rider - nie związany z żadną koterią, a wtedy rektorów przywożono w teczce z komitetu centralnego. Tu są studenci. Proszę opowiedzieć o swoich latach w szkole. Krążą legendy, że na „Rysopis” zbierał pan taśmę przez kilka lat.

Z tą taśmą to rzeczywiście ciekawa sprawa. „Rysopis” ma jakieś 2 200 metrów. Jako studentowi przysługiwało mi na pierwszą etiudę 60 metrów. Wykonałem ją, nazywała się „Oko wykol”. Na drugim roku mieliśmy dwa filmy do zrobienia. Taśmy było bardzo mało. Planując zrobienie „Rysopisu”, wszystko kręciłem w jednym dublu. Dlatego udało mi się zaoszczędzić trochę taśmy. Po drugim roku miałem jakieś trzysta metrów. Na trzecim roku zacząłem kręcić „Rysopis”. Oficjalnie z przydziału dostałem taśmę na dwudziestominutowy film i ciągle jeszcze byłem do przodu. Ale na dyplomowy film dostałem jakiś tysiąc metrów i ciągle mi brakowało. Wiedziałem, że operatorzy z wytwórni sprzedawali końcówki taśmy do lokalnych zakładów fotograficznych, więc odkupowałem od fotografów co dłuższe kawałki, żeby móc swój film skończyć.

„Rysopis” powstał bez dubli, dlatego wszelkie błędy, jakie mogłem popełnić, to w tym filmie oczywiście są. Ale warto było. Pojechał na Nowojorski Festiwal Filmowy, a ja - student czwartego roku - siedziałem w loży Lincoln Center i patrzyłem, jak dwa tysiące ludzi ogląda mój film. Aczkolwiek naczelny krytyk New York Timesa napisał: „Pan Skolimowski był łaskaw przywieść swoje niezmontowane materiały, aby je nam zademonstrować w Nowym Jorku”. Na to zareagował Jean-Luc Goddard. Napisał do mnie list, który jest jednym z cenniejszych obiektów w moim archiwum. W skrócie brzmiał tak: „Nie zwracaj uwagi na tych amerykańskich kretyńskich krytyków. Ty i ja jesteśmy dwoma najlepszymi reżyserami na świecie”. To była niezła rekompensata.

Czego oczekuje pan od operatora?

Ostatni film nakręciłem z młodym człowiekiem Mikołajem Łepkowskim. Zobaczyłem film, przy którym pracował, „Matka Teresa od kotów”. Tam jest jedno ujęcie, które mnie zachwyciło. To jest jazda przez korytarz z tyłu głowy bohatera, który idzie w głąb. Jedziemy, jedziemy, jedziemy i nagle on odwraca kamerę do góry nogami, robi woltę i wraca. Pomyślałem, że to bardzo ciekawe, bo niby bez sensu, ale jednocześnie jest w tym taka siła i zobrazowanie tego, co się dzieje w głowie bohatera. Spotkałem się z Mikołajem i pytam, jak wpadli na pomysł tego ujęcia. „To cudem weszło

do filmu, bo reżyser go nie chciał. Coś takiego mi się przywidziało”. „A będzie się panu w stanie to jakoś częściej przywidywać?” „Tak, oczywiście, im bardziej ekstrawagancko, tym lepiej”. Na podstawie jednego ujęcia i jednej jego wypowiedzi zaangażowałem go do filmu.

Kiedy robiłem „Walkower”, planowałem filmować w długich ujęciach. Szukałem wtedy kogoś, kto ma praktykę takim kręceniu, żeby tę kamerę długo prowadzić. Zdecydowałem się wtedy na Antoniego Nurzyńskiego. Za każdym razem jest to inny powód.

Wymaga pan od aktorów długich prób przed zdjęciami, czy wchodzą na plan i wtedy dopiero sprawdza pan, co mają do zaproponowania?

Muszę się państwu przyznać do pewnej wady. Jestem straszliwie leniwy. Długie próby z aktorami zanudziłyby mnie na śmierć, dlatego wolę pójść na żywioł. Jednocześnie jestem zwolennikiem aktorstwa powściągliwego. Aktor zwykle proponuje więcej niż trzeba, więc ograniczyć go trochę, to nie jest taka trudna sprawa. Jak mu się powie: „A teraz nie graj nic, na kompletnie pokerowej twarzy coś zrób”. Jak on to robi i widzi, że tak można, mówię: „Możesz troszkę dodać”.

Montaż, sposób połączenia poszczególnych elementów w pańskich filmach, to jest coś absolutnie niepowtarzalnego w kontekście polskiego kina. Siadając do stołu montażowego, wie pan, jak ma wyglądać film.

Nie myślę o montażu dopóki nie siądę przy stole montażowym. Moja praktyka w tym względzie to metoda prób i błędów. Mieliśmy 65 wersji montażowych filmu „11 minut”. Oglądam materiały podczas zdjęć, by ewentualnie wyłapać jakieś braki, co jeszcze można by dorobić. Po szkole nie miałem pojęcia o montażu, bo opuściłem wszystkie zajęcia na ten temat. Dlatego chciałem zrobić „Walkower” w długich ujęciach. Montażu uczyłem się w trakcie pracy nad kolejnymi filmami, czasem w tragicznych okolicznościach.

Kiedy byłem zmuszony, żeby wyjechać z kraju po nieszczęsnych „Rękach do góry”, wdałem się w ogromny hollywoodzki film... aż wstyd mówić o tym. Zacząłem go kręcić metodą, jaką znaliśmy z Polski, to znaczy według scenopisu. Ze względu na oszczędność taśmy unikało się robienia masterszotów. To był film z Claudią Cardinale w jej najlepszym okresie tuż po „Osiem i pół” i innymi bardzo znanymi aktorami. Na planie wszyscy się dziwili, ale towarzyszyła mi opinia, że oto przyjechał kolejny genialny młody reżyser z Polski. Myśleli, że to jest właśnie ten symptom geniuszu. Tymczasem zaczęły przychodzić dramatyczne raporty z montażowni, że tego filmu nie da się zmontować. Dopiero wtedy wyjaśniono mi, że koniecznie trzeba robić masterszoty.

Potrzebuje pan kogoś, kto panu doradzi, powie, czy jakieś rozwiązanie jest dobre czy złe?

W trakcie pisania moich pierwszych tekstów taką osobą był Andrzej Kostenko - przy „Barierze”, „Rękach do góry” i przy „Le Départ”. Teraz tę rolę spełnia Ewa. Dobrze jest mieć partnera. Prawdopodobnie te moje najgorsze filmy, a popełniłem ich chyba cztery - tych się wstydę - były takie z powodu osamotnienia, że byłem sam, walcząc na obcych terytoriach. Była to trochę walka z wiatrakami - donkiszoteria bez Sancho Pansy.

Pan i pańskie pokolenie mieliście niesamowitą pewność siebie, czasem wręcz bezczelność. Zawsze publicznie prezentowaliście niezachwiane przekonanie, że wartość tego, co zrobiliście, nie ulega żadnej wątpliwości. Anegdota mówi, że w drodze na festiwal filmowy powiedział pan do kolegów: „Kurwa, tylko ten Visconti może ewentualnie coś równie dobrego zrobić”.

Pewność siebie jest przydatna w tym zawodzie, bo na planie reżyser jest tym, który musi

zdecydować o wszystkim. Lepiej chyba nadrabiać miną i udawać, że się wszystko wie, niż zdradzać się z tym ogromem niepewności, którą się w sobie nosi. Nie wierzę, że jest taki reżyser, który na planie wie wszystko. Zrobiłem prawie dwadzieścia filmów – cztery z nich są według mnie katastrofalne (głos z sali: „Które?”). Proszę bardzo: moje fatalne filmy to: „Przygody Gerarda” – to właśnie ten film z Claudią Cardinale, „Wiosenne wody” – film z Timothy Huttonem, Nastassją Kinski, Valerią Golino, Williamem Forsythem, „Ferdydurke” – tego filmu się szalenie wstydzę i trochę lepszy jest film „Sukces jest najlepszą zemstą” – z Michaeliem Yorkiem, Michelelem Piccoli. Trudno, stało się. Cztery filmy kiepskie, pięć jako takich, ale 50 procent moich filmów jest naprawdę niezłe. Wychodzę mniej więcej na swoje.

Ta siedemnastoletnia przerwa w robieniu filmów była spowodowana moją klęską przy „Ferdydurke”. Choć niektórzy o dziwo życzliwi mi krytycy twierdzili, że to jest całkiem niezły film. Dla mnie jest to film nie do obrony. To była błędna kalkulacja: Gombrowicz po angielsku, w obsadzie międzynarodowej (francuskie aktoreczki, hollywoodzki gwiazdor, angielski słynny aktor), wszyscy mówili innym akcentem – to był bełkot. Pomyślałem, że muszę odpocząć, zastanowić się, co chcę robić w kinie i czy w ogóle jeszcze chce robić filmy. Mogłem wreszcie zająć się serio malowaniem. Malowałem całe życie, ale nigdy nie miałem na to czasu. Tych dwóch spraw nie udaje mi się łączyć – albo robię filmy, albo maluję. W malarstwie nie uznaję żadnych kompromisów – żeby obraz się podobał, żeby go sprzedać, czy żeby był na temat. Maluję po prostu to, co chcę. Nie robię szkiców. Nigdy nie wiem, co mi wyjdzie. Podchodzę do płótna jak do happeningu. Mam akurat ochotę na kolor żółty, więc biorę kubek żółtej farby. Zwykle robię bardzo duże formaty, niektóre moje obrazy mają trzy na pięć metrów. Zaczynam chlapać farbą i patrzę, co wychodzi. Przez tych siedemnaście lat wyrobiłem sobie jaką taką markę jako malarz. Udało mi się umieścić moje obrazy w kilku muzeach i wśród kilkudziesięciu kolekcjonerów, niektórych o bardzo znanych nazwiskach. Odniosłem sukces jako malarz i tylko z tym poczuciem, że się sprawdziłem, że się nie sprzedałem, zachowałem autentyczną postawę artysty, który robi to, co chce, mogłem wrócić do robienia filmów.

Ciągle rozmawiamy o obrazie, ani jedno słowo nie padło na temat muzyki...

Muzyka jest niesłychanie ważna, ale to sprawa wtórna. Można o niej rozmawiać dopiero jak się widzi, co się ma na ekranie. Można dojść do wniosku, że muzyki nie potrzeba. W filmie „The Lightship” („Latarniowiec”) z Robertem Duvałem i Klausem Marią Brandauerem – austriackim potworem – wpakowaliśmy na próbę kawałek Szostakowicza i to był straszny błąd. To była muzyka tak genialna, że potem nie mogłem osiągnąć tego poziomu. Z Krzysztofem Komedą mieliśmy taką metodę, że we dwóch oglądaliśmy film, a on zachęcał mnie, żebym wydawał dźwięki emocjonalne towarzyszące temu, co się dzieje na ekranie. Jemu to wystarczało – miał właściwe napięcia emocjonalne, a o to chodziło.

Kiedyś próbowałem grać na perkusji i nawet raz udało mi się wystąpić z zespołem Melomani, kiedy grali w Klubie Medyka w Warszawie. „Dentoksa” Sobocińskiego zabolął brzuch, musiał biec do toalety. Rzucił mi pałki i mówi: „Graj”. Zaczynam bębnić, ale Duduś Matuszkiewicz podchodzi do mnie i miarowo tupie, bo ja kompletnie gubię rytm. Dograłem jakoś ten utwór do końca, potem wrócił Sobociński i tak się skończyła moja kariera jazzmana.

Głos z sali: Skąd brała się w panu pewność siebie?

Z braku pewności siebie. Jak zauważyliście państwo, zacinam się. Jako młody człowiek miałem problemy z wysłowieniem się. Cynicznie wykorzystywałem to w szkole podstawowej. Kiedy działałem jako artysta, pomyślałem, że tę wstydliwą sprawę – tę nieśmiałość i zakompleksienie, które demonstrowało się w zacinaniu się – muszę jakoś zwalczyć. Dlatego jako chuderlawy młody człowiek zająłem się boksem. Po pół roku trenowania wziąłem udział w turnieju pierwszy krok

bokserki. Wygrałem trzy walki, dochodząc do finału. To już nie było źle. Wystąpiłem na ringu jedenaście razy, połowę walk przegrałem, ale dało mi to pewność siebie. Na Saskiej Kępie podrywałem najładniejszą dziewczynę w gimnazjum, w której kochał się największy w okolicy zabijaka – niejaki Plichta. Ale po Saskiej Kępie rozeszła się wieść, że ja trochę boksuję. Więc kiedy idąc z dziewczyną, natknęliśmy się na Plichtę, on ustąpił trochę z drogi i powiedział: „Cześć bokser”. Była więc to pewność zbudowana, udawana może aż do tej chwili.

Ten sam głos z sali: Czy pracując na Zachodzie i biorąc udział w pewnym flircie z komercją myślał pan o tym, jakie filmy mógłby pan robić w Polsce, nie schodząc ze ścieżki awangardy?

Gdyby nie przegnano mnie z tego kraju, robiłbym takie właśnie filmy jak „Ręce do góry”. Gdyby one mogły być pokazywane na ekranach, prawdopodobnie odegrałbym ważną rolę w polskim społeczeństwie, a nawet, mówiąc szumnie, w polskiej historii.

Ten sam głos: Jakie są pana ulubione filmy?

Aż wstyd powiedzieć, ale ja naprawdę lubię te „11 minut”. Wiem, że to jest film kontrowersyjny. Ma swoich wielbicieli i zażartych przeciwników. Tym ostatnim radziłbym zobaczyć film jeszcze raz, bo są tam ukryte dosyć przytomne spostrzeżenia i metafory delikatnie, aluzyjnie rzucone. Zwykle pytam na spotkaniach z widzami tego filmu, kto zauważył faceta który niesie krzyż. Na 100 osób dwie, trzy mówią, że tak.

Drugim ulubionym jest „Moonlighting” czyli „Fucha”. To była spontaniczna akcja. Po wprowadzeniu stanu wojennego, 15 grudnia zdałem sobie sprawę, że muszę coś z tym zrobić, bo za bardzo się tym przejąłem. W trakcie świąt namówiłem czterech swoich przyjaciół, żeby w moim domu w Londynie napisali każdy inną scenę, a ja biegałem między nimi i opowiadałem im o tych scenach. Po kilku dniach miałem tekst. Zniosłem go do Chanel Four i od razu dostałem na film pół miliona funtów. Wziąłem rakietę tenisową i poszedłem do snobistycznego klubu, gdzie szalenie zamożni ludzie grają sobie na trawie. Zobaczyłem tam kogoś, kogo znam i namówiłem go, żeby zagrał ze mną seta. On był znacznie lepszym tenisistą. Wiedziałem, że mam tylko te chwile, kiedy mijamy się, zmieniając strony kortu. Przy zero jeden mówię: „Chyba zaczynam film wkrótce”. „A, to świetnie”. Zero trzy, on pyta: „Z kim masz ten film?” „Chanel Four daje mi pół kasy”. „To znakomicie”. Zero pięć, „A kto wystąpi?” Mówię: „Jeremy Irons”, co nie było jeszcze pewne. Widziałem, że już się załapał i zacząłem grać najlepszy tenis w życiu. Doprowadziłem do tiebreaka, którego on nienawidził grać, bo się wtedy denerwował. Wtedy mówi: „Dajmy spokój tej głupiej grze. Let's talk business”. Dwadzieścia minut później podpisał mi czek na pół miliona funtów i miałem budżet filmu.

A trzeci, żeby tak szczerze powiedzieć, może „Essential Killing” jednak. Wolałbym wybrać z sześć. Te wczesne moje polskie filmy też są fajne.

Jak to się stało, że napisał pan scenariusz „Niewinnych czarodziejów” Andrzeja Wajdy?

Ale to znowu nieskromna historyjka... Miałem osiemnaście lat, pisałem marne wierszydła, ale zostałem najmłodszym członkiem Związku Literatów Polskich. Zostałem wysłany do domu pracy twórczej w Oborach pod Warszawą, gdzie przeciętna wiek była 70 lat. Tam Andrzej Wajda z Jerzym Andrzejewskim pisali scenariusz o młodych ludziach. Ponieważ ja byłem tam jedynym młodym, dali mi to do przeczytania. Wiedziałem oczywiście, kim oni są, ale nie robiło to na mnie specjalnego wrażenia, bo byłem zajęty swoimi sprawami – boks, poezja, dziewczyny i tak dalej. Pozwoliłem sobie na dość śmiałą krytykę: „To jest bez sensu kompletnie. Tak młodzi ludzie się nie zachowują, nie mówią takim językiem”. Popatrzyli na mnie i Andrzej Wajda mówi: „To niech pan spróbuje napisać

swoją wersję”. Tej samej nocy napisałem 25 stron. Dałem im to rano i to jest dokładnie ten film „Niewinni czarodzieje”. Że młodzi ludzie jeżdżą na skuterach, że grają jazz, że podrywają dziewczyny, że nie wiedzą właściwie, o co im chodzi, żyją z minuty na minutę. Tego wszystkiego nie było w tekście, który oni mi dali do czytania.

Głos z sali: Dawno temu w 1970 roku spotkaliśmy się w mieszkaniu pana teściów na Bednarskiej. Pan tego spotkania nie pamięta, ja też nie, ale pamiętam jedną kwestię, którą pan wtedy wygłosił: „To jest bardzo niesprawiedliwe w życiu, że kiedy jesteśmy młodzi, nie mamy żadnych możliwości, żeby zaspokoić swój apetyt na życie. A kiedy jesteśmy starzy i mamy te możliwości, to tracimy apetyt”. Co pan o tym paradoksie myśli teraz, kiedy jesteśmy na drugim krańcu życia?

Przechodzi mi to trochę przez głowę, ale na szczęście apetyt mnie nie opuszcza jeszcze.