

# Zaciemniona szyba

**Andrzej Żuławski** rozmawia z Piotrem Mareckim o bardziej książkowej niż filmowej części swojego życiorysu

**PIOTR MARECKI:** Pan się bardzo radykalnie odciął od filmowej Nowej Fali, od stadności, a ja chcę zapytać o literaturę. Pan często bywał w Polsce, czy w tym przypadku pan także się odcina całkowicie od grup, pokoleń? Pan debiutował we „Współczesności”. Jak wiemy, w historii literatury istnieje coś takiego jak pokolenie „Współczesności”. Czy czuje pan z nim jakąkolwiek więź?

**ANDRZEJ ŻUŁAWSKI:** Nie. W moim życiu to są przypadki. To był przypadek, że kiedy kończyłem szkołę filmową, to zaczęła się Nowa Fala, pojawili się ludzie, których kompletnie nie znałem. Ja ich nie tylko nie znałem, ale oni potem, na przykład w pismach, w których pisywali, strasznie mnie zaczęli okłaskiwać. Wydawało mi się to zawsze dosyć dziwne, o czym nie mówiłem, ponieważ ja w niczym nie podzielałem ich filmowej ideologii. W niczym!

Więcej panom powiem, jeżeli pan chce zobaczyć naprawdę, jak można źle grać w kinie, to proszę obejrzeć filmy pana Truffaut'a czy pana Rohmera. Natomiast, jeżeli pan chce koniecznie zobaczyć jak można wprowadzić delikatność wątków, maleńkość wątków, pewną subtelność wątków w ramy przemysłu filmowego, to te same filmy można zobaczyć z wielkim pożytkiem. To nie jest tak, że oni porobili coś koszmarnie złego i trzeba ich wyrzucić do kubła, nie. Oni tyle samo wnieśli, co wynieśli, mniej więcej jak wszyscy. Ale to jest zbieżność przypadkowa.

Gdy ja drukowałem we „Współczesności”, to był chyba jakiś 1962 rok, prawda?

**Tak, 1962 dokładnie.**

– Ja nie znałem nikogo we „Współczesności”. Nie znałem się na polityce do tego stopnia, że dopiero potem się skapowałem, kto to jest Lenart czy Drozdowski, bo byłem bardzo młodym człowiekiem wychowanym raczej na studiach we Francji i wciąż studiującym w przerwach pomiędzy moimi działaniami filmowymi. Staralem się studiować filozofię, a potem w Instytucie Nauk Politycznych w Paryżu. I uciekłem stamtąd gdy zacząłem rozumieć, co znaczy słowo „polityczny”.

Więc, dlaczego oni mnie akurat wydrukowali, Bóg ich wie, ja nie. Ale oprócz tego, że byłem trzy razy w redakcji i przywitałem się z panem redaktorem, to nie znałem tam nikogo. Byłem zawsze jakby spadochroniarzem, spadałem na tym spadochronie, nie bardzo wiedziałem gdzie, gałąź mnie podtrzymywała, potem się to kończyło. I ta obcość jak gdyby generalna we wszystkim, psychoanalityk by powiedział, że to jest ślad wojny usamotniającej. Być może tak, ale ta obcość mi pozostała do dzisiaj.

**Znał pan kino polskie lat 50. Czy podobnie było z literaturą?**

– Znałem ludzi, na przykład Marka Hłaskę. Miałem do niego ambiwalentny stosunek, bo z jednej strony to był autentyczny talent, z drugiej autentyczny imitator. Imitator, który zresztą stworzył szkołę ludzi, bo imitował Hemingwaya, ale z wielkim talentem i z wielką wiedzą o realiach naszych. To nie był Hemingway z Afryki, to był Hemingway z Warszawy. Ale imitował stylistycznie i konstrukcyjnie. To było to samo. I z niego powstał taki łańcuch imitacji. Potem Hłaskę imitował Iredyński, potem Iredyńskiego imitował ktoś jeszcze i ten łańcuch imitatorów był coraz gorszy, aż się zwęglił.

Iredyńskiego też znałem, oczywiście. A ze starszego pokolenia bardzo dobrze znałem całe pokolenie mojego ojca, częściowo przez to, że przychodzili do nas do domu, częściowo przez to, że się ludzie stołowali w Związku Literatów, częściowo przez to, że byłem asystentem Wajdy. Z Jurkiem Andrzejewskim napisaliśmy dwa scenariusze. Znaczący ja pisałem, on był pijany, a potem wstawał i mówił: „Coś ty tu kurwa napisał, to jest do dupy. I tak to napisz jeszcze raz”. I pewnie miał rację. Znałem Brandysów bardzo dobrze. Przyjaźniłem się bardzo z Tadeuszem Konwickim, póki zupełnie nie zwariował. Więc to byli ludzie starsi ode mnie, których ogromnie ceniłem, bardzo się wiele od nich dowiedziałem i nauczyłem. I na przykład książki Konwickiego były przez wiele lat dla mnie bardzo ważne. Ale to nie znaczy, że należałem do jakiegokolwiek grupy, w której byłby Konwicki, bo on też nie należał. Mimo, że pokoleniowo mógłby...

**Jego się zalicza do „pryszczatych”...**

– Ma pan rację. To obejmuje jego najgorsze książki, bo ktoś, kto napisał *Władzę*, no to rozumiem, że potem się sumituje.

**W przypadku literatury pan rzeczywiście nie pasuje ani do „Współczesności” ani do późniejszej Nowej Fali...**

– Nie było żadnej Nowej Fali.

**Ale w literaturze polskiej.**

– Na moje szczęście nie pasuję nigdzie i mam tego świadomość. To nie jest coś, z czego ja byłbym dumny czy się puszył. Może byłoby mi łatwiej żyć. Obserwuję swego syna Xawerego, który żyje grupowo, żyje w grupie ludzi, którzy się tak samo ubierają, bardzo podobnie myślą, są mniej lub bardziej zdolni w tym, co robią, ale to jest pokolenie.

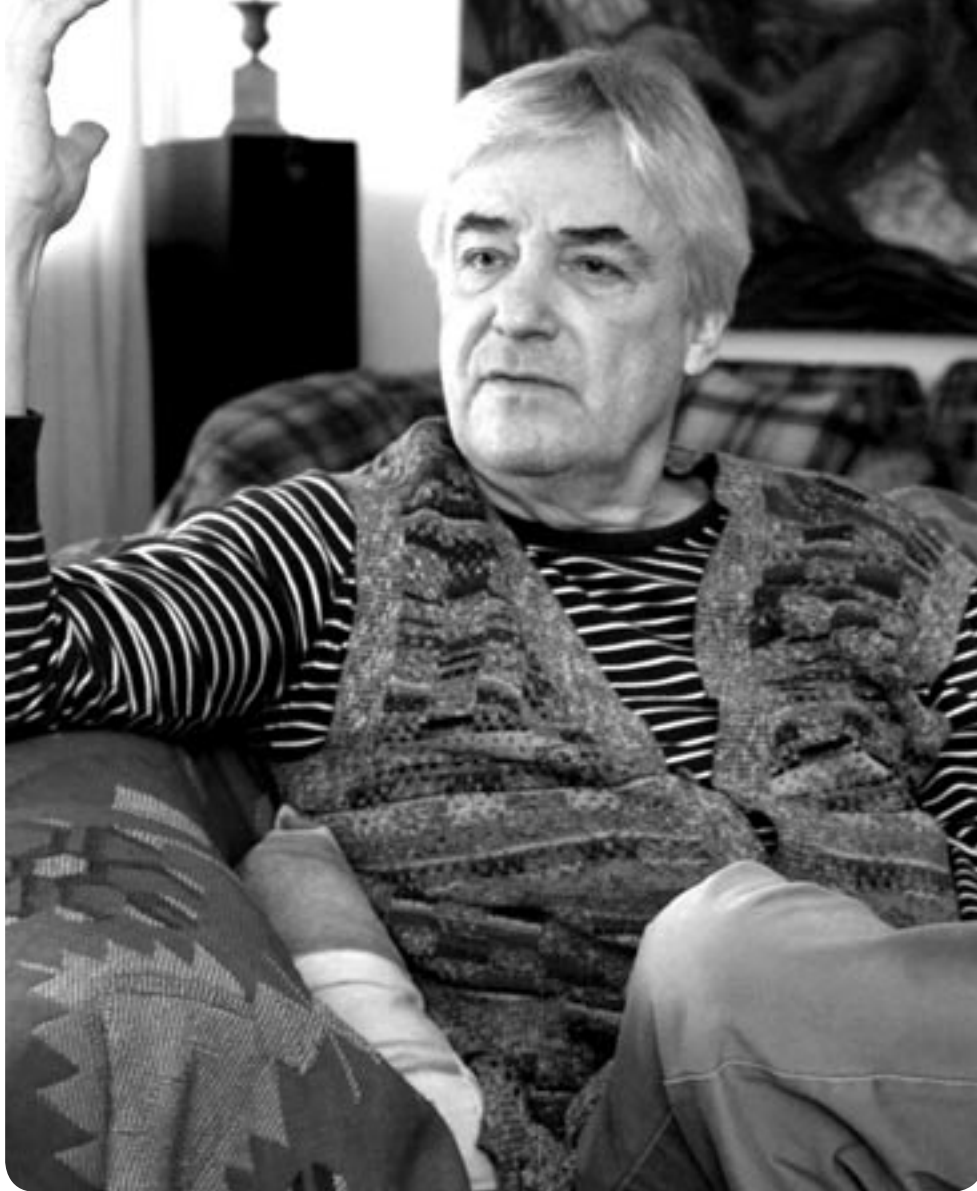
**Skoro pan pisał, mieszkał w Paryżu, dlaczego nie chciał pan debiutować w „Kulturze”?**

**Czy może pan próbował?**

– Powody są dwa. Po pierwsze, przez długi czas w ogóle nie chciałem do nich się w jakikolwiek sposób zbliżyć, dlatego, że mój ojciec reprezentował PRL w Paryżu. I z lojalności wobec ojca, którego by to kosztowało na pewno coś, bo by się natychmiast dowiedzieli. On zostałby odwołany. A ponieważ życiorys mego ojca był życiorysem trudnym i on przeszedł przez tragedię i dramaty, przy których moje były małym piwem, więc nie chciałem tego robić – to jest pierwszy powód.

Skontaktowałem się z „Kulturą” bokiem, nawet o tym na początku nie wiedząc. Pokazałem swoje pierwsze wiersze pewnej poetce, znajomej moich rodziców jeszcze z Lwowa. Ona się zapaliła i mi pójść do „Współczesności”, a jednocześnie, ponieważ pisałem prozę, to złapała kawałek prozy i za moimi plecami, pod pretekstem, że to przeczyta w domu, zaniósła do „Kultury”. Ku mojemu wielkiemu zdziwieniu zadzwonił telefon i poproszono mnie o spotkanie z Herlingiem-Grudzińskim i Giedroyciem. Powiedziałem, że nie mogę. Oni powiedzieli, że my się świetnie orientujemy w pańskiej sytuacji życiowej. Miałem 22 lata, 21 coś takiego. Spotkaliśmy się, pamiętam jak dzisiaj, na dworcu Saint-Lazare. Tam jest taka kawiarnia-restauracyjka, usiedliśmy sobie na tarasie i pogadaliśmy. Udałem się tam, strasznie przejęty. Oczywiście „Kulturę” czytałem jak Biblię, jak nabożeństwo, zwłaszcza, gdy Gombrowicz drukował albo Miłosz. To było wielkie.

Panowie przyszedli i ze znaną innym powściągliwością graniczącą z szorstkością oznajmili mi, to powiedział mi Giedroyc, że ja jestem najzdolniejszym młodym pisarzem, z jakim oni się zetknęli od wojny w ogóle, sądząc po tym, co przeczytali. Tym mnie zatkali totalnie i powiedzieli, czy ja nie chcę u nich drukować i że mógłbym to robić pod pseudonimem. Ja miałem mało do drukowania w prozie, a oni poezji nie czytali i pani – ta poetka Ewa Fiszer powiedziała mi, że ich gust poetycki jest zupełnie inny, że nie sugeruje takiego czegoś. Więc powiedziałem, że jeżeli coś napiszę grubszego, to się zastanowię i ewentualnie, gdyby chcieli, to może spróbuję. No i na tym żeśmy się rozstali. Potem wydarzyła się rzecz przedziwna, kiedy napisałem książkę, która się nazywała *Mohwda*. I tą książką, pani Ewa absolutnie była zbulwersowana, ale coś czuła, że będzie nie tak, bo dała ją do przeczytania Kotowi Jeleńskiemu. Był taki absolutnie cudowny, wspomniały pedał Kot Jeleński. Błyskotliwy, uroczy, naprawdę głęboko ukul-



## ANDRZEJ ŻUŁAWSKI

(rocznik 1940) – reżyser filmowy, scenarzysta, pisarz. Studiował na wydziale reżyserii IDHEC w Paryżu, filozofię na Sorbonie i nauki polityczne na UW. Był asystentem Andrzeja Wajdy (m.in. II reżyser przy *Popiołach*, 1965). W Polsce zrealizował filmy *Trzecia część nocy* (1971), *Diabeł* (1972), *Na srebrnym globie* (1976-87) – ekranizację powieści swego dziadka Jerzego, klasyka polskiej SF, oraz *Szamanka* (1996) do scenariusza Manuei Gretkowskiej. We Francji m.in. *Najważniejsze to kochać* (1975), *Kobieta publiczna* (1984), *Borys Godunow* (1989), *Moje noce są piękniejsze niż twoje dni* (1989), *Błękitna nuta* (1989), *Wierność* (2000). Autor ponad 20 książek m.in. *Lity bór* (1991), *W oczach tygrysa* (1992), *Był sad* (1992), *Moliwda* (1994), *Niewierność* (2001), *O niej* (2004), *Bóg* (2006).

Syn pisarza Mirosława Żuławskiego, jciec Xawerego Żuławskiego, który zadebiutował jako reżyser filmem *Chaos*, a w lipcu skończył zdjęcia do ekranizacji *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej, stryj malarki Agaty Bogackiej.

FOT. JOANNA ERBEL

**Ale pan to rozwinął później w kolejnych swoich książkach?**

– Do tego nie wróciłem nigdy. A to wyszło w Czytelniku w szczotce – mam tę szczotkę tutaj na strychu – i zostało zatrzymane. Wysłano to do KC Partii, dlatego, że się wtedy szykowało Marzec '68, o czym ja oczywiście nie wiedziałem, czyli wyrzucenie Żydów, tzw. antysyjonizm, czyli po prostu trafiłem w genialny moment. Powiedział mi o tym pan Kraśko, sekretarz od kultury. Ja to opisałem gdzieś, jak kupujemy razem fajki na Kruczej i on mi to pod tym sklepem z fajkami to wszystko powiedział, bo nikt nie podsłuchiwał. No i powiedział, że może kiedyś, daj Bóg, kiedy to wszystko się zmieni, książka wyjdzie.

Dzisiaj nie chciałbym, żeby to wyszło, dlatego że była to jeszcze książka bardzo młodego człowieka i takich książek napisałem ze trzy chyba, zanim się nauczyłem trochę pisać. Irena Szymańska – słynna dyktator w Czytelniku – mi mówiła, że to byłaby taka eksplozja w Polsce, jak przed wojną *Szczyry Rudnickiego*, czy pierwsza książka Jerzego Andrzejewskiego po wojnie, nie przymierzając oczywiście, nie przymierzając, jak pierwsza książka Bohdana Czeszki, że takie eksplozje, że nagle coś nowego jest....

**Czy pański ojciec Mirosław Żuławski zastąpił Czesława Miłosza na stanowisku dyplomaty w Paryżu?**

– Miłoz zastąpił ojca, zresztą Miłoz już się szykował do tego, żeby prysnąć. I ja kiedyś opisałem ich bardzo dramatyczną rozmowę, to jest jedyny raz, kiedy ojciec mi coś powiedział w ogóle, bo był człowiekiem raczej milczącym na te tematy. Powiedział mi, że się potwornie pozarli z Miłozem, z którym się znali z czasów okupacji, bo ojciec powiedział, że jeżeli się wszyscy zachowują tak jak Miłoz, to w Polsce

turalniony, postać, którą uwielbiałem zupełnie, on się też tym zachwycił i powiedział: „Kurwa, z tym to będą kłopoty, bo oni tego nie będą chcieli drukować”. Ja zapytałem: – Dlaczego? – Bo to jest książka przeciwko masonom. – To jest książka przeciwko wszystkim, więc może i masonom. On powiedział: „Wiesz co, no mam najgorsze obawy”. Zaniósł im i dostałem kartkę od Herling-Grudzińskiego, którą zachowałem, gdzieś tam jeszcze z Neapolu. Herling-Grudziński to przeczytał, ale kartka była mówiła coś innego niż spotkanie na dworcu, bo napisał tak: „Ani ja, ani redaktor nic żeśmy z tego nie zrozumieli i posyłamy to do Czesława Miłosza do San Francisco, żeby on się wypowiedział”. Przypadek chciał, że Czesław Miłoz i ja prowadziliśmy korespondencję. Ponieważ on chciał – a ja też się przychyliłem do tego – żeby sfilmować opowiadanie, jak to on z Andrzejewskim jadą pod Warszawę do tych sióstr, gdzie siedziały te wszystkie młode przestępczyni. Był taki zakład zamknięty w czasie okupacji, gdzie takie morderczynie, wariatki siedziały i oni wystawiali tam *Pastorałkę* Schillera i Miłoz to opisał, jak tam jadą, jak to oglądają itd. To był cudowny materiał. Jeszcze wtedy tak nie bardzo wiedziałem, co to za filmy ja bym tak naprawdę chciał robić, ale zachwyliło mnie to i zaczęliśmy do siebie pisywać. Jak przeczytał *Moliwdę* przestał do mnie pisać, więc zrozumiałem, że sprawa się

rypla i więcej do „Kultury” nie podchodziłem. Więc to jest ten powód drugi.

**To, co im pan pokazał, to był fragment powieści *Kino*?**

– Tak.

**Ona nigdy nie ujrzała światła dziennego, ale dużo się o niej mówi w *Litym borze*...**

– O wiele bardziej mi zależało, żeby to wyszło w Polsce – bo to było o Polsce – a nie zza płotu, czyli w Paryżu. Poza tym, to była pierwsza autopowieść. Więc można to było rozszyfrować, a zatem ojciec by oberwał. A rozszyfrowalny byłem dlatego, że to się działo w ciągu jednej nocy warszawskiej, bardzo pijanej, w której reżyser filmowy filmuje opowiadanie kogoś, kto występuje pod innym nazwiskiem, ale to był *de facto* Adolf Rudnicki. Opowiadanie to dzieje się tak jak *Złote okna* w getcie, w czasie powstania w getcie. Bohater mojej powieści jest bardzo młodym scenarzystą, który jeszcze nie umie pisać, ale napisał ten scenariusz, właśnie z tymże Adolfem niby Rudnickim. A reżyserem filmu jest niby Wajda. Wszystko to jest przemielone, przetworzone, ale można poznać, gdy się bardzo chce. Jeśli się nie chce, to można powiedzieć, że się nie poznało. No, więc ja byłbym rozszyfrowany absolutnie, bo tam były wątki z przeszłości, z okupacji, różne rzeczy.

będzie łagier. I nikt nie zostanie. A Miłosz powiedział, że wszystkich ma w dupie, tylko on się liczy. Tak to przynajmniej zrozumiał mój ojciec, może przesadzał. Mój ojciec wiedział też, że nie ma talentu Miłosza i że nie będzie się porywał z motyką na księżyc, no to wrócił do Polski i był tym, kim był, a był kimś raczej bardzo pożytecznym w swoim wymiarze i bardzo moralnym powiedziałbym. A czy Miłosz był moralny, to można mieć dość poważne wątpliwości.

**Kiedy się czyta pańskie książki, figura ojca wydaje mi się jedną z bardziej centralnych. Chyba nie przez przypadek. I chciałbym, żebyśmy trochę zrekonstruowali tę postać. Tak jak pan mówi, to są autopowieści, one są wycinane z różnych etapów pańskiego życia, a na postać ojca dodatkowo nakładają się różne autentyczne osoby jak np. w *Litym borze Gałczyński* czy inni pisarze. Pański ojciec zaczynał od tej najbardziej szlachetnej lewicy w dwudziestoleciu międzywojennym: PPS, „Sygnały”...**

– To, jest coś, co mam nieprzerobione do końca i nad czym się zastanawiam do dzisiaj. I będzie to prawdopodobnie tematem jeszcze niejednej chwili w moim samotnym myśleniu. Powiem panu, co mnie kiedyś szalenie uderzyło. Mój syn Xawery był chowany przez matkę – ja się nie oddalam od tematu – na buddyzm. A matka przestała grać w momencie, kiedy była najzdolniejsza i najładniejsza, ponieważ spotkała się, jako osobnik o niezbyt tęgim mózgu, z ułatwieniem w formie religii. Religia jest zawsze ułatwieniem, a nie utrudnieniem. Więc spotkała się z ułatwieniem. Otóż mój syn był chowany na przeciwieństwo mnie, gdy ona sobie odeszła, poszła do buddysty, do buddyźmu, stała się kapłanką, zaczęła po koreańsku odprawiać modlitwy, no w ogóle wpadła w coś takiego, usiłowała udowodnić naszemu synowi, że cały ten świat głupich ambicji, działań, sztuki itd., jest po prostu kupą bredni i bzdur. Należy siedzieć na jakimś wzgórzu i medytować i to jest szlachetniejsza czynność w życiu. Jak gdyby nie zwróciła uwagi, że ktoś musi za to zapłacić, że to się samo nie dzieje. Więc albo żebrzesz, albo np. handlujesz pornografią, co zaszło akurat w jej przypadku. Nie chcę się w to wdawać. Można robić rzeczy różne w celu niby to uszlachetniającym.

Wracam jednak do syna. Było dla mnie wielkim zaskoczeniem, kiedy on poszedł do Szkoły Filmowej, a nie na jakąś buddystrykę. To było – że tak powiem – pierwsze zaskoczenie. A drugie zaskoczenie, kiedy w wywiadzie z nim przeczytałem, że on robi swój pierwszy film m.in. po to, żeby lepiej zrozumieć swego ojca. Zapamiętałem to, to mi się wryło w pamięć. A kiedyś przyszedł tutaj i powiedział, jak już zrobił ten film, że po raz pierwszy zrozumiał, że jest jakiś łańcuch w tym wszystkim, że to są ogniwa ząbujące się. Prawdopodobnie poczuł to, co ja czuję w stosunku do swego ojca. Więc te łańcuchy przyczynowe to jest coś, nad czym będę się głowił zawsze i nigdy nie usiłowałem rozstrzygać, kiedy ojciec czynił wedle mnie dobrze, a kiedy czynił źle. Kiedy np. poddał się realiom, razem z PPS-em został połknięty przez PPR i powstał PZPR, dlaczego się nie

wypisał? Dlaczego kiedy mógł zostać w Paryżu, a tu się zaczynało bardzo źle, nie zrobił tak jak Miłosz, tylko wrócił? Dlaczego właściwie był w tym PZPR-ze do końca, nigdy nie będąc aktywnym działaczem. To kłębowski poplątań i sprzeczności. Nie mnie jest to rozsądzać i osądzać, ale to jest bardzo istotne, ciężące i żywe. Czy był człowiekiem głęboko moralnym, czy tylko moralnym w pewnych sprawach a w innych już nie? Na czym polega tajemnica tego łańcucha tego się prawdopodobnie nie dowiemy nigdy.

Natomiast zajmujemy się życiem ojców dlatego, że oni są dla nas jak gdyby kondensacją, kroplą tego, czym jest los w ogóle, czym jest istnienie w ogóle, bo to jest nam najbliższe i najbardziej widoczne. Można sobie poczytać dajmy na to o Piłsudskim, ale lepiej go mieć w domu. Więc myślę, że my w ojcach swoich – my chłopcy zwłaszcza sądzę, bo może to jest inaczej z panienkami – my w ojcach swoich widzimy kondensację tego, co się nazywa losem w sensie prawie literackim. To jest tak jakby literatura życia, skondensowana w jednej, żywej osobie. Tego nie sposób się dopatrzeć w kimś innym, kogo będziemy analizowali chłodniej, bez dawki emocji, naturalizmu. Czyli ojciec jest postacią piekielnie ważną.

Za czasów Stalina i moich lat szkolnych ojciec nigdy o niczym nie mówił, żeby mnie ostrzec przed konsekwencjami. Ale cała nasza klasa, szkoła to zamiast na nudne lekcje chodziła do Biblioteki Narodowej na wagary, gdzie starsze uprzejme panie, dostarczały nam po prostu lektur, bo myśmy nie wiedzieli, gdzie szukać i jak szukać. Tam wyrobiliśmy sobie poglądy i jak wylazło to wszystko na jaw, komunizm, zbrodnie, to jedyny problem jaki miałem jako szesnastoletni chłopiec, który się o tym wszystkim dowiedział, to dlaczego mi ojciec o tym nic nie mówił? To był prawdziwy klucz do konfliktu. Tradycje w rodzinie oczywiście były, bo przecież Zygmunta Żuławskiego, czyli brata mojego dziadka, Stalin sobie upatrzył na pierwszego prezydenta PRL-u w pewnej chwili, dlatego, że był twórcą związków zawodowych w Polsce. Potem wygłosił ostatnie, słynne przemówienie w Sejmie i został zaaresztowany w areszcie domowym, bo nie ośmielali się jeszcze na więcej i umarł Zygmunt Żuławski. To są tradycje prawdopodobnie bardzo często spotykane u takiej zdeklasowanej drobnej szlachty polskiej, która przeniosła się do miast, gdzie studiowała, klepała bidę i siłą rzeczy stawała się myślicielnicą, więc to nie jest szczególnie osobliwe w mojej rodzinie.

**Większość później wybrała działalność w opozycji demokratycznej. Wydaje mi się, że nie przez przypadek ojciec jest aż tak centralnym problemem pańskich książek i to nie tylko tych o PRL-u. Pan także niejednokrotnie szkicuje negatywny jego obraz np. w powieści *Bóg* przywołuje pan scenę jak Mrozek czy Błoński wręcz naśmiewali się z niego.**

– Tu pan trafia absolutnie w węzeł, w klucz całego problemu i przepraszam, że przerwę, bo uważam, że to co napisał Błoński – bo to Błoński pisał do Mrozka – za po prostu głęboko niesmaczne, dlatego, że dzięki mo-

jemu ojcu Błoński w ogóle był na Zachodzie i w ogóle był we Francji i ojciec to mu załatwił. I tu trafia pan w pewien taki supeł nie do rozwiązania.

Gdyby *gros* tych ludzi nie poszło na pewną formę współpracy i kolaboracji, to ja bym np. nie był filmowcem, nie skończyłbym żadnej szkoły, nie byłbym w Paryżu itd. itd. Nie byłoby nic z tego. I gdyby nie ci pisarze właśnie, którzy pisali te książki, nie byłoby polszczyzny w nurcie oficjalnym. W Polsce byłaby jakaś sowiecka republika i w tym sensie mój ojciec miał rację, tu byłby łagier. I teraz bardzo trudno jest wymierzyć – nie wiem, też po co to robić – komu bardziej zawdzięczamy to, co mamy, czy tym, którzy w sytuacji niebawale trudnej, wręcz drapieżnie niebezpiecznej, rozpychali tą swoją maleńką wolność osobistą lokciami, aż te elementy wszystkie łączyły się ze sobą i powstawał np. „Przegląd Kulturalny” w opozycji do „Nowej Kultury” zaraz po śmierci Stalina. Czy też spółdzielnia „Czytelnik”, czy Państwowy Instytut Wydawniczy, czy konserwatorium, które kształciło świetnych muzyków i doskonałych kompozytorów, czy ASP, które kształciło świetnych grafików i niezłych malarzy, czy to by w ogóle było. To były formy kolaboracji z tym państwem. Przecież wszystko było państwowe a nie prywatne.

Czy może rację mieli ci, którzy od początku powiedzieli nie. Ale ci, którzy najbardziej mówili nie, okazuje się, że wcale tak nie mówili, bo im się ciągle coś wyciąga, i Herbertowi się wyciągnęło, i Szymborska pisała wiersze o Stalinie, i to jakie, kurwa, przerażające. O wiele bardziej przerażające niż to, za co dostała Nobla, choć do dziś nie wiem za co. Ale to jest nieważne. Ręk zupełnie czystych w tym sensie trudno w kulturze szukać. Dlatego, że kultura jest uprawiana przez ludzi, których główną sprężyną, głównym motorem, głównym zacięciem na życie jest powiedzenie: „ja, ja”. I oni powiedzą „ja” w każdej sytuacji. W jakiejś formie, w jakiś sposób będą pisali, będą malowali, będą tłumaczyli, jak nie mogą robić nic innego, będą myśleli, tego się nie da wyciąć. Czyli będą egoiści i ambiciozni. Reżim pozwoli im na to tylko w pewnym stopniu, ale jednak pozwoli.

I teraz, ja co najmniej tyle samo, jeśli nie więcej, zawiądzę tym ludziom, którzy tutaj fluktuowali, proszę zwrócić uwagę na rzeczy najprostsze, przecież Andrzej Wajda zrobił filmy własne dlatego, że był asystentem Aleksandra Forda przy najbardziej obrzydliwych filmach typu *Piątka z ulicy Barskiej*. Ford go kochał i osobiście poręczył za niego. A jaki pierwszy film zrobił Wajda? *Pokolenie* na podstawie Bohdana Czeszki o wielkich, wspinających komunistach w proletariacie polskim. I co, źle to czy dobrze? No proszę wymierzyć. Ja więcej zawdzięczam im łącznie z Wajdą niż „Kulturze” paryskiej, bo ona była tak jak Platon – instytucją na tyle rozsądną, że umiała tę fluktuację pojąć i np. stanąć za Gomułką w 1956 r., a nie przeciwko, ale jakby w sposób idealny i abstrakcyjny. I też umiała pływać w tym wszystkim, i też przyjmowała teksty od takich ludzi i hołubiła Miłosza pomimo jego komunistycznej przeszłości w ambasadzie. Chodzi o tę pewną względność, w odróżnieniu

od ideałów. Ja ją lepiej rozumiem niż cokolwiek innego, co nie przeszkadza mi, odwrotnie popycha mnie do tego, żeby mówić o tym, co wiem. Wiem i dobrze, wiem i źle.

**Mówi pan, że próbuje skonstruować kodeks przyzwoitości, a jednocześnie ma pan świadomość, że przedstawia pan komunizm, kolejny totalitaryzm, w którym pan żył po faszyzmie, a pański ojciec, ktoś bardzo panu bliski, z nim kolaboruje. Przedstawia pan komunizm w swoich filmach jako bestię w *Opętaniu*, jako diabła w *Diable*. Ale to są poniekąd portrety pańskiego ojca, kogoś kto był oddany totalitaryzmowi na co dzień w pańskim domu.**

– Oczywiście, że tak. Ale gdyby nie kolaboracja mojego ojca, to ja bym tych filmów nie mógł zrobić, ja bym w ogóle nie robił filmów prawdopodobnie, tylko byłbym prawdopodobnie nikim. I to też muszę przyjąć do świadomości.

Proszę zwrócić uwagę, że mój sposób oporu, to było robienie filmu *Diabeł* w komunizmie, i to nie tylko oporu. To był przecież film pod maską, obraz o marcu 1968 roku. Ale nie było możliwości żebym zrobił film w Polsce PRL-owskiej, za PRL-owskie pieniądze – bo innych nie było – który mówiłby wprost o ruchu oporu, jakimkolwiek intelektualnym czy czynnym, przeciwko PRL-owi. To nazywam rozpychaniem tego maleńkiego podwórka wolności łókciami. Ja go rozepchnąłem troszkę za bardzo, to mnie wyrzucili, a film zatrzymali, bo się skapowali.

**Mieliśmy taką intuicję z kolegą, à propos relacji między filmami, pańskim życiem a literaturą, że używając metafory tekstowej, pańskie życie jest tekstem głównym, filmy są przepisami do tego tekstu głównego, czyli do życia, a powieści są jeszcze jednym poziomem przepisów, i do życia, i do filmów.**

– Nie umiem odpowiedzieć. Francuzi zrobili godzinny film o powieści *Lity bór*, która jest dziwnie kultową książką we Francji. Nie od razu się to stało. Ona się wydała ludziom, których zupełnie nie znałem sama w sobie warta tego, żeby o niej coś powiedzieć, takimi drzwiczkami, przez które można wejść do kultury polskiej, polityki, historii i też do osobnika, który to wszystko tam wyklada, czyli mnie. Zrobili godzinny film, który teraz szedł po telewizjach i bardzo byłem zdziwiony całym tym projektem itd. Ale dlaczego ja o tym mówię? Dlatego, że w pewnej chwili dość inteligentny facet, który mi zadawał różne dziwne pytania, zapytał czy literatura ma obowiązek pamięci? Na co ja oczywiście się strasznie zjeżyłem, powiedziałem, że jak słyszę, że ma obowiązek to od razu dostaję szału, bo nie nie ma obowiązku żadnego w świecie wolnym i szczęśliwym słowo obowiązek nie powinien istnieć. Musi, musi, co to znaczy musi? No nie musi. A poza tym, to pamięć jest dla literatury, a nie literatura dla pamiętania. To nie jest tak, że literatura jest ku temu by pamiętać, tylko pamięta się ku temu, żeby mogła być też literatura.

Jeszcze raz chcę bardzo mocno podkreślić, że to wszystko łączone jest jednym lepikiem. Podam panu prosty, skromny przykład, jak

powstała książka *Lity bór* i wywołała tutaj straszne krzyki, skandale i właściwie raz na zawsze przede mną zamknęły się drzwi do Księstwa Warszawskiego, do tych miarodawców, bo oni raz na zawsze mnie wykreślili ze swoich list znajomych, przyjaciół i osób godnych tego, żeby z nimi siedzieć przy stole. Nikt mi nigdy, niczego nie mógł zarzucić faktograficznie. Tam nie ma słowa nieprawdy, w sensie, tam są z dwóch osób sklejone, czy z trzech jedna, tam są połączenia, ale więcej panu powiem jedyny, który naprawdę się zachował w porządku, tak jak trzeba i bardzo jestem mu do dzisiaj wdzięczny, kiedy wszyscy się darli, że osrałem Andrzeja Wajdę. Andrzej przyszedł w dniu, kiedy książka była promowana, usiadł w pierwszym rzędzie i klaskał. A do mnie napisał list „Stuchaj, my przecież mamy absolutne prawo do własnych życiorysów, póki nie kłamiemy”. Nie można tego powiedzieć lepiej. Ale to jest anegdotka na boku. Anegdota świadcząca jednak o pewnej jakości człowieka, ducha. Bo to nawet nie jest wspaniałomyślne, że pan puszcza płazem, a tu nie ma czego puszczać płazem.

**Ręk czystych trudno w kulturze szukać. Jest uprawiana przez ludzi, których główną sprężyną jest „ja, ja”.**

Kino, literatura i moja osoba to jest jedno i to samo, tylko, że to jest prawa ręka, lewa ręka i ten trzon w środku. A ten trzon przeżywa i przerabia i kulturę, i kino, i literaturę cudzą i to wszystko razem wydaje a to, a to tamto. I wydaje to w sposób obsesyjny. To znaczy jest w tym wszystkim ciągłość. Myślę, że skromny zakres naszych doświadczeń i życia mogą prowadzić albo do takiej drogi i pewnej obsesyjności. Znacząca teoria, że właściwie pisarz stale pisze tą samą książkę tylko na różne sposoby jest troszeczkę bliższa prawdę niż ten rozrzut szalony, który przedstawiają niektórzy pisarze, że potrafią pisać i o wyprawie krzyżowej, i o życiu na polskiej głupiej prowincji i Bóg wie, co jeszcze. I o Picassie nagle napisze książkę, i o katolicyzmie, dobrze, już nie będę cytował nazwisk. Co wydaje mi się zawsze głęboko podejrzone, dlatego, że dorozumiewam się w tym, że chęć, chrapka na sukces i na podobanie się jest silniejsze niż istotne powody robienia tego.

Proszę też zrozumieć, że w literaturze danie upustu tej możliwości, że ja się czegoś dowiem o sobie i o świecie, jest bardziej prawdopodobne niż, gdy się robi kino. Dlatego, że kino zwraca się do dużej ilości ludzi, chyba, że jest bardzo nieudane. Kino jest robione za pomocą dużej ilości ludzi, pewnych mechanizmów zewnętrznych, które są bardzo silne, od finansowego począwszy, przez aktorstwo, system gradacji, kto jest gwiazdą, kto nie. Mój ojciec, który może nie był najwspanialszym pisarzem świata, ale jak na siebie i swoją miarę, która nie jest niską miarą, powiedział mi kiedyś „Wiesz, dowiesz się, że to co piszesz jest dobre, kiedy się wyłoniś z tej kartki i wrócisz na chwilę do życia, to się poczujesz jak spadochroniarz rzucony na jakiś zupełnie obcy ład, bo to, co napisałeś jest bardziej rzeczywiste i prawdziwe niż ten świat, w któ-

rym jesteś”. To jest absolutnie prawdziwe. Ja to przeżyłem właściwie bez przerwy pisząc to, coś takiego dziwnego przeżywam. Przenieś to też na kino, gdy się robi film, o którym właściwie się nie wie w ciągu dnia, przecież człowiek nie wie z dnia na dzień czy to jest dobre, czy to jest złe, bo gdyby wiedział to byłby jakimś demiurgiem zdumiewającym, a nie wie się, tylko pcha się to fedrowanie z całej siły.

I ostatniego dnia zdjęciowego, kiedy nagle jest koniec, nie ma tego filmu, reżyser znajduje się, często aktorzy też w takim stanie bardzo podobnym do oszołomienia, nieprzytomności. Mnie się to zdarzyło po filmie *Błękitna nuta*, Zośka [*Marceau – przyp. red.*] mi o tym mówiła, że ich wszystkich tam zostawiłem, bo był koniec, i rano tylko poszedłem się jak gdyby tak żegnać i wszyscy się snuli, trzeba było pakować rekwizyty z tego zamku, kostiumy, każdy się rozjeżdżał, jedni samochodami, inni na jakiś pociąg jechali. I ja podobno wsiadłem do swojego samochodu i odjechałem, zostawiając własną żonę. I ocknąłem się nazajutrz, bo to już pamiętam, jakieś 300

czy 400 kilometrów, jeszcze bardziej na południowy zachód Francji, w bardzo zresztą pięknym miejscu, w takim hotelu stojącym na uboczu ślicznego miasteczka. Ten hotel był pałacykiem XVIII-wiecznym, w zupełnie obcej pościeli, obcym miejscu, obcym łóżku. Nie wiedziałem jak tam dotarłem i co ja tam robię w ogóle?

I prawdopodobnie, największą nagrodę za to, co się robi w kinie i literaturze, i to jest dziwne jak to tu się zbliża, to jest właśnie ten stan. To znaczy, że człowiek się spulchnił i rozszarżył bardzo o coś i jeszcze wciąż nie wie, co to jest. I dowie się w praniu. Ja się dowiaduję o swoich książkach, gdy je dostaję do ręki, jako przedmiot i wtedy czytam. Proszę mi wierzyć daję panu słowo honoru, jakbym to nie ja pisał, i przeważnie odnoszę wrażenie, że to nie ja pisałem, a z kolei bardzo prędko odnajduję wątki swojego czy wymyślonego życia.

I gdy się rozmawia o pisaniu czy o robieniu filmów to się często zapomina o tej sprawie, która dla mnie jest po prostu najważniejsza. Przecież artysta to robi dla siebie. Filmów się nie kręci, to jest gówno prawda, one muszą być dla ludzi, dlatego, że ja jestem podobny do człowieka, jestem człowiekopodobny. Czyli zawsze się znajdzie jakaś publiczność w Urugwaju, czy na Korei. Dlaczego jak przyjechałem do Tokio, to się okazało, że powstają trzy doktoraty na wydziale filmowym, o różnych zresztą filmach, które robię, a o czym kompletnie nie wiedziałem.

**W literaturze pan się odnosi do kina, natomiast w kinie do literatury nie. Skoro ta książka uprzedmiotowiona już jest wręcz czymś obcym. Czemu w takim razie mówią pan wprost, że nigdy swojej książki nie przemieście na ekran? I czemu z technik literac-**

**kich świadomie nie skorzysta pan w kinie?**

– Nie ma relacji innej, niż ta tych dwóch rąk, które są przyczepione do tego samego kadłuba pośrodku. Ale ja jeszcze raz panu powtarzam, dlaczego nie, bo to się nie nadaje. To, co mi jest potrzebne, co jest częścią składową, literatura jako część składowa kina jest ewidentna. To jest ewidentne, trzeba napisać scenariusz, trzeba umieć pisać, trzeba mieć przeczutane, trzeba wiedzieć np. w moim przypadku – przecież nie wszyscy tak działają. Trzeba np. bardzo być wlubionym w Dostojewskim, żeby to dało pewne filmy. Trzeba znać muzykę, to jest bardzo podobne, czy ja bym zrobił film o Chopinie, nie słuchając Chopina? Otóż nie. To jest ta bania z kulturą, no w której się kapiemy mnie jest wszystko do tego potrzebne literatura bardziej od czego innego, póki filmy będą strukturalnym spektaklem. Naprzód się czyta książki, a potem się robi filmy. A jak jest odwrotnie, tak jak w wypadku Spielberga, który mając 8 lat już kręcił filmy swoje... no to widać niestety. To widać, może czegoś tam brak powiedziałbym tak po prostu, przy całej, wspaniałej zdolności poruszania wyobraźnią ludzi, używania pieniędzy itd., ale może czegoś jest głęboko brak, może te filmy się starzejają szczególnie szybko, takie odnoszą wrażenie. Naprzód się czyta, potem się robi filmy. I ta relacja starszego brata do młodszego pozostaje zawsze.

Dlaczego pan mówi z literatury do kina, to nie jest prawda. Griffiths stworzył gramatykę i składnię filmową, że są ujęcia bliżej i dalej, że jest dłużej, że można jechać, że można się najechać, to są techniki literackie, ale on był bardzo wykształconym człowiekiem, jako jeden z nielicznych filmowców w historii.

**Pytam dokładnie o pański przypadek. Dlaczego np. z *Litego boru* nie można zrobić filmu?**

– Do głowy by mi to nie przyszło, pierwszy raz w ogóle zderzam się z takim poglądem, ale po co, że idzie młody człowiek przez Warszawę i ma w głowie to, że jego pół-brat, pół-Zyd zadenuncjował sam siebie... Po co w sensie...

**Pan wręcz mówił, że się nie da.**

– No, nie da się, no po prostu się nie da. Np. gra czasów, że coś się dzieje w przeszłym, coś się dzieje w teraźniejszym, coś się dzieje w ogóle w zaprzęszłym. Gra z polityczną psychologią jest niemożliwa w kinie. To jest po prostu za subtelne, ja przepraszam, że tak powiem, powstałby bryk. Może kiedyś jakiś młody człowiek się porwie na to, choć bardzo wątpię i chwala Bogu, ale do głowy by mi nie przyszło.

Powiem panu inaczej jeszcze, jeżeli zaczynałem pisać *Lity bór* kilka razy, parę razy i zawsze zarzucałem tę pisaninę, bo była w formie, powiedziałbym, konwencjonalna. To nie jest określenie pejoratywne, konwencjonalna w sensie budowy zdania, akapitu, rozdziału itd. W dniu, w którym nagle zacząłem pisać repetetywnie, tak jak muzyka Glassa, te same słowa, to samo mielenie, uzyskałem to, co tak strasznie chciałem, żeby nigdy nie powiedzieć, że bohater, literacki bohater tego utworu jest pierdolnięty, w sensie takim po-

tocznym, lekko nienormalny. To wszystko na nim zaważyło tak, strasznie silnie, że nawet pójdzie zabije tego syna Piaseckiego, którego nie zna.

To jest taki akt... można by powiedzieć, chociaż nigdy tej książki nie przeczytałem. Ale z czego to wynika? Jeżeli pewien chwyt czysto literacki pozwolił mi na dokładne określenie psychologii tego człowieka, który mówi ja – narratora. Jak przenieść taki film, że co ujęcia będą się powtarzać, że ludzie mają po dwa razy mówić to samo? Przecież w literaturze, literaturą jest język i dlatego *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy jest absurdalnym filmem, totalnie absurdalnym, bo jedyne to, dlaczego mnie się podoba *Pan Tadeusz*, to tam tego akurat nie ma, tylko jest jakaś opowieść, anegdota, naprawdę mrówki gryzą w cipę Telimene.

**Być może *Wojna polsko-ruska* według Doroty Masłowskiej pańskiego syna Xawerego też będzie takim filmem? Właśnie skończyły się zdjęcia...**

– Nie. Z jednego powodu nie, mam nadzieję, że nie, ale może tak się stanie jak pan mówi, on o tym wie, a Wajda nie. Jeżeli się wie, to coś się z tym robi. Myślę, że w takim bardzo dobrym przypadku wyszłyby dwie rzeczy, raz, że to jest pewnego rodzaju, tak jak z muzyką Chopina, jest to pewnego rodzaju hołd dla książki Masłowskiej, a z drugiej strony, że wyjdzie jak szalenie Masłowska jest przeimpregnowana światem filmu i telewizji. O czym może ona z kolei nie wie.

Więc cała opowieść *Lity bór* stała się możliwa po naprawdę kilku bardzo poważnych próbach podejścia do tego, w momencie, kiedy mnie się zaczęło pisać obsesyjnie, repetetywnie niekończące się zdania, bo to pisze pewien ja, to nie pisze niby Andrzej Żuławski, autor filmów i książek, tylko to pisze jakiś tam ja, który nawet nazwiska nie ma specjalnie, ale ten ja jest określony przez sposób mówienia, pisanania itd. To jest jego ja, tego pan w filmie nie robi za świętą cholere. I dlatego, nie wspominałem o tym, ale jak kolega opowiadał o tych filmach, gdzie jest punkt widzenia ja przez to, że kamera się promenuje, a Wajda widzi własne pantofle, to jest, to wyraża jedno, nie że kino jest strasznie prymitywne, tylko, że się do tego nie nadaje. To jest strzał w wodę, tak w ogóle nie można myśleć, nie należy, znaczy można jak widać, ale co to daje? Nic, zupełnie.

**Chciałem panu zadać pytanie dotyczące całości twórczości. Czy pan by się zgodził z takim rozpoznaniem, że można by wyróżnić właściwie...**

– Ja z góry wiem co pan mi powie, ojciec i Zośka, tak?

**I dom jeszcze. O motywach może później, ale chciałem teraz o dwa etapy twórczości, z jednej strony ten, którego takim najlepszym chyba przykładem jest ta trylogia szaleństwa, myśmy już sobie mówili, że pan nie chciałby w tym momencie nazywać ją trylogią szaleństwa, ale trylogią o mniejszościach...**

– Coś takiego rzeczywiście padło.

**Czyli książki które – moim zdaniem – dużo korzystają, ze środków także filmowych, z mocnym, dynamicznym, rwanym montażem, bardzo podobnym do pańskich pierwszych filmów. Są to także powieści bardzo nielinearne, opowiadane nieklasycznie. I okres drugi, mam nadzieję, że pan się nie obrazi, jest takie określenie w literaturoznawstwie jak proza senioralna, wyciszona jak w powieści *Bóg, Perseidy*, gdzie tego montażu już nie widać. Trochę to koresponduje z filmami wolniejszymi jak *Nuta* czy *Wierność*. Widziałbym tę obfitą pańską twórczość literacką wokół tych dwóch cykli...**

– Ja się zgadzam z tym, co pan mówi. Nie wiem dlaczego, mam nieustanną świadomość czasu przepływającego i zmian, które następują w czasie i to na zewnątrz mnie i wewnątrz mnie. Mówię mnie i ja bez przerwy, dlatego, że nie mam innego aparatu na badanie tego, tylko siebie. Chętnie bym czasami stanął obok i popatrzył. Otóż to się nie da. Więc też słusznie panowie zauważyli, że ten moment takiego wyciszenia, oddalenia się, taka senioralność, jak pan powiedział, jest równoległa w kinie i w literaturze, bo to też jest szczere, to przychodzi z wiekiem, to jest akumulacja naprzód zdobywanie, czasem gwałtowne i bardzo rozszarpane, tych doświadczeń. Czyli ta analiza jak bym powiedział, za pomocą różnych skalpeli, środków, młotków, piór, kamer, a potem zsyntetyzowanie tego i takie w związku z tym, mam nadzieję, że nigdy nie dojdzie do wyciągania wniosków, bo mogłyby być tylko fałszywe, jak wszystkie wnioski, ale lekkie syntetyzowanie, pozorne uśmierzenie tego wszystkiego, uspokojenie, przynajmniej formalne. Absolutnie tak, ja się z tym zgadzam, tak się dzieje.

I bardzo niepokoją mnie pisarze, o sporym w końcu talencie, którzy piszą w kółko to samo i tak samo. Podam przykład, mam sporą dozę szacunku dla pana Odojewskiego, ale jego pierwsza książka i ostatnia książka są tą samą książką. Mimo, że on miał lat powiedzmy 30, a ma dzisiaj 80. Coś jest bardzo dziwnego w tym, albo siebie kocha na tyle, że nie zauważa żadnych zmian, albo uważa, że ten świat wewnętrzny, przenoszony z lat na lata, z książki na książkę itd. jest dla niego bardziej cenny, wartościowy, płodny, piękniejszy, bardzo być może. Ja nie wiem. Mnie by się nie podobało takim być, bo miałbym wrażenie, że strasznie zanudzam i samego siebie i otoczenie. Ale uwaga jest absolutnie prawdziwa. I to, że to się układa, filmy też się układają w cykle.

**Wstępnie pan mnie ubiegł, że Sophie Marceau i ojciec Mirosław Żuławski, to są główne tematy wszystkich książek. Oprócz tego takim głównym bohaterem jest dom, który się pojawia w prawie każdej książce. Pamiętam nawet taki felieton pańskiego ojca o tym, ile razy on zmieniał dom, bodajże siedemnaście razy. Tak więc ten dom jako część składowa rodziny Żuławskich i Sophie Marceau też jako członkini rodziny, syn Xawery, który się także pojawia, ojciec, jego przodkowie. Jak sobie próbowałem tak rozpisac w czasie, to chyba jednym z pierwszych wydarzeń,**

kóre pan przypomina, jest moment, kiedy pan szuka swoich żydowskich korzeni, czyli to jest uwiedzenie młynarki... i od tego momentu ciągnie się ten tasemiec.

– Z tą młynarką to taka legenda rodzinna, nie ma na to cienia żadnego dowodu, ale to uparcie było mówione. Ja zresztą często powtarzam, bardzo bym chciał, żeby tak było, bo to by ostro ubarwiło ten cały domowy życiorys.

**W literaturze ten dom pan nam otwiera, w filmie odwrotnie...**

– W filmie dom pozostaje w środku, on nie jest na zewnątrz, jego nie widać. Chyba ma pan rację, tak. Pisanie książek jest mechanizmem miękkim, powiedziałbym. Robienie filmów jest mechanizmem dużo twardszym, kanty ma, a pisanie książek nie ma kantów. Niech pan spojrzy, jak straszliwie biadola wszyscy ci, którzy dostali Nagrodę Nobla, że właściwie to jest koniec, że oni nagle sobie zdali sprawę, że już nic takiego nie napiszą, że dostają Nobla i to jest jak kamień nagrobny. Mimo, że niektórzy dostali tę nagrodę dość młodo, to mówią o takim wrażeniu, że właściwie tylko tamta część sprzed Nobla była ważna. Proszę pomyśleć, skąd to się bierze? Do momentu otrzymania nagrody oczywiście o nich mówiono – bo inaczej by nie dostali Nobla, gdyby to nie było jakoś tam w tym obiegu myślowym, światowym nawet – ale ile razy w ciągu roku? Kilka. Z kolei, jak się dostaje Nobla to, przecież mówią o nich bez przerwy. Nagle staje pan twarzą w twarz z taką nieustanną i kompletną wiwiskcją siebie, swoich książek, swoich utworów. Nagle zaczyna pan sobie zdawać sprawę, że pan sobie nie zdawał sprawy. I gdy się sięga po to coś w sobie, to nagle okazuje się, że jego już nie ma: albo się znacznie zmniejszyło, albo nabrało cech racjonalnych, albo stało się kalkulacją, a w każdym razie nie jest tym samym. A czym było nikt nie wie. I to jest interesujące zjawisko. I wie pan, parę razy mnie zapytano: „Jak to jest? Piszesz tyle książek i nikt o nich nie mówi. Czy to cię nie boli, nie nęka?”. Oczywiście w jakimś stopniu ta próżność działa, ja jestem przyzwyczajony ze świata filmu jednak do innej recepcji tego, co robię. Oczywiście, że to jakoś działa, ale to nie bardzo przeszkadza żyć, nie bardzo męczy. Tak mi podpowiada intuicja. A ja mam intuicję. Intuicję, która każe mi akurat tę dziewczynę z kawiarni wyciągnąć, żeby to ona grała w filmie, a nie ta, co siedzi obok na przykład. Intuicję, która mi podpowie, jak pianistę zmusić do tego, żeby dostał hysterii przed kamerą, on, który mówił, że jest najbardziej poważnym człowiekiem świata. To są działania oczywiście oparte na różnych przebadanych mechanizmach, ale intuicyjne. I ta intuicja podpowiada mi też, że to nie jest wielkie nieszcześnie, że te książki nie mają takiego odbioru, choć może bym się też i cieszył, gdyby miały. Dlatego, że dzięki temu, ja jestem całkowicie wolnym człowiekiem. To jest bardzo dziwne, ale tak jest. Pokuszę się o tezę – i to będzie nieprzyjemne – że np. Konwicki przestał pisać książki, bo już nie chciało mu się być Konwickim w tym sensie literackim.

**Stracił też odbiorcę po 1989 roku.**

– Tak, ale to znaczy, że był nastawiony na to. Jeżeli się nie ma odbiorcy, nie jest się nastawionym, to się jest wolnym człowiekiem. Mówiliśmy wcześniej o Odojewskim. Otóż odnoszę wrażenie, że pan Włodzimierz, bardzo szlachetny pisarz, za każdym razem się spina, żeby być znowu Odojewskim. A może już nim nie jest? Ja tam nie wiem, ale w każdym razie oni czuli się do czegoś zobowiązani. Zresztą w przypadku Konwickiego to bardziej zawiłe, chyba bardziej zawiłe. On stracił żonę, która była właściwie tym czytelnikiem, o którego mu szło. Więc wszystko to mówię w mglisty sposób, niech mi pan wybaczy, ale ja będę dosyć mglisty w tych rozmowach i to jest odruch samozachowawczy. Ja nie wiem, co ja chcę zachować, ale wołę tego nie ruszać.

**W powieści *Kikimora* pisze pan w ten sposób: „Swoje filmy robiłem przeważnie dzięki kobietom, z którymi spałem i dla młodych kobiet, z którymi spałem. Swoje książki pisałem nie licząc się z nimi, więcej, pchając je do tego, by ode mnie uciekały gorzkie, grzeszne, złe lub obłąkane”.**

– To ja takie rzeczy mądre mówiłem? Mój

**Tadzio Konwicki większość książek z literatury światowej przeczytał tylko dlatego, że ja mu je podsuwałem.**

Boże.

**Z tego cytatu wynikałoby, że film to jest czas terazniejszy, przy czym wydaje mi się, że można to rozciągnąć na pierwsze powieści np. *W oczach tygrysa* czy *Lity bór*, one także były poniekąd w czasie terazniejszym, dlatego bliżej są filmowi. Jeśli chodzi o ten drugi cykl, to pan używa czasu przeszłego, czyli w literaturze to już musi być przerobione, jakby pisane ex post...**

– Nie znajdę na to dobrej formuły. Najbliższe wydaje mi się jednak powiedzenie, że każda sztuka, a zwłaszcza literatura, zwłaszcza film – te sztuki narracyjne, fabularne – mają to do siebie, że są pewną formą takiej sali sądowej, sądu. To jest osąd rzeczywistości, sensu zdarzeń, ich kierunku, dobra i zła, miliona różnych rzeczy, właściwie wszystkiego. Teraz może ja bym się ośmielił powiedzieć w ten sposób, że filmy są bardziej robione przez adwokata niż prokuratora w tym sądzie. Z kolei książki są pisane raczej przez prokuratora niż adwokata, a sędziego nie ma.

W to wszystko wchodzi u każdego – jakkolwiek, by się nie maskowali – chłopcy i dziewczęta. To jest po prostu niezmiernie ludzkie. Wkracza taki element, taka siła rozgrywania swoich porachunków, czy prowadzenia pewnych porachunków z życiem i z osobami tego życia. Jeżeli pan nie wie z biografii w jak strasliwym stopniu *Doktor Żywago* jest rozgrywaniem porachunków Pasternaka z życiem własnym, i nawet z dwoma kobietami, z którymi mieszkał jednocześnie nawet, to pan nie rozumie tej książki. On do tego stopnia się posuwa, że to już nie jest autopowieść, ale autobiografia momentami, w sensie sentymentalnym, w sensie uczuciowym. Porachunki Joyce’a

z Dublinem są ewidentne i to nie tylko w tej książce, w *Dublinczykach* jeszcze bardziej. Te porachunki piszącego to jest cudowny moment, bo może pan właściwie obsmarować kogo pan chce. Oczywiście celem nie jest obsmarowanie, ale może pan zabić, kogo pan chce, kto naprawdę prosi się, żeby go zabić, bo jest tak okropnie, diabelską postacią. I robi się to wszystko w pewnym stopniu bezkarnie zupełnie.

Ten rozrachunek z rzeczywistością przeważnie jest bardzo, bardzo ciekawy – tu nie mówię o swoich książkach, tylko o książkach innych – i przeważnie stanowi najżywszą część tych książek, bo pochodzi z najbardziej takiego zawziętego odruchu. Te moje pierwsze książki powstawały właśnie po kilku filmach nakręconych, po tych perypetiach komunistycznych, po wyjeździe na Zachód i to wszystko chciałem koniecznie z siebie wyrzucić i mieć z głowy, że tak powiem, zajmować się czym innym. PRL też chciałem mieć z głowy i całe dzieciństwo i to wszystko. Żeby już nie ciążyło, raz i do widzenia. A to, co się potem działo w moim życiu, było de facto o wiele łagodniejsze, w sensie drama-

tyzmu wydarzeń, drapieżności. Te tragedie, dramaty, i wzloty, i komedie były w mniejszej skali, co nie znaczy, że wszelka literatura musi być od razu z armaty strzelona. Można też strzelać z bardzo małego pistoleciku, byle nie na wodę. Dlatego tak ostra jest ta wcześniejsza część mojej literatury, czy to *Lity bór*, czy *W oczach tygrysa*, gdzie rzeczywiście prokurator dosyć ostro wytacza taki akt oskarżenia przeciwko kapitalizmowi i Hollywoodowi, systemowi życia, pieniądzu... Mogę katalog tego sporządzić, to mogłoby uchodzić za dzieło lewaka, którym naprawdę nie jestem. Ale miałem to w sobie i nie zastanawiałem się przez chwilę pisząc te książki.

**Mam wrażenie, że ta funkcja prokuratorska włącza się przede wszystkim w przypadku postaci ojca połączonej z faktem wyrzucenia pana z Księstwa Warszawskiego. To motywy, który także powraca. Czy to nie było także spowodowane postacią ojca? Pan był w tym Księstwie Warszawskim, chociażby z tego powodu, że pan jest z Żuławskich...**

– Nie. Powiem panu dziwną rzecz, ja byłem o wiele bardziej w Księstwie Warszawskim niż mój ojciec, z kilku powodów. Jeden był taki fizyczno-biograficzny, że ojciec albo był na placówkach gdzieś tam w Paryżu, w Pradze, w UNESCO, kiedy ja już tu byłem asystentem i kiedy robiłem pierwsze filmy. Jak robiłem pierwszy film francuski, to gdzie mój ojciec był? Był w Afryce ambasadorem, więc on nawet fizycznie nie brał w tym udziału. Robił to zresztą absolutnie umyślnie i strasnie się starał o te najrozmaitsze wyjazdy. On był gotów pojechać do Płodówki Dolnej, byle nie siedzieć w Polsce, dlatego, że on się nie czuł nigdy członkiem Księstwa Warszawskiego.

On w stołowiec w Związku Literatów Polskich chyba ani razu w życiu nie był, żeby zjeść obiad, czy napić się kawy z kimkolwiek. Taki to był człowiek, nie wiem czym z własnych wyborów, czy też z nieufności innych do niego – nie wiem. Najbliżej był Księstwa Warszawskiego, kiedy przez bardzo krótki czas pracował w redakcji „Przeglądu Kulturalnego”. Ale dlaczego tam pracował? Dlatego, że tam znalazło swoje miejsce paru peepsiaków dawnych i pisarzy z okresu lwowskiego, wileńskiego, i z PPS-u przedwojennego. Poza tym nigdy w żadnej formie. Ja byłem w Księstwie Warszawskim, bo byłem asystentem Wajdy, bo byłem niegłupi, bo miałem coś do powiedzenia, bo byłem ocytany, a oni nie, i ja ich edukowałem. Przepraszam, że tak powiem, bo to zabrzmiało głupkowato, ale Tadeusz Konwicki większość książek, które przeczytał z literatury światowej, przeczytał tylko dlatego, że myśmy się przyjaźnili i ja mu je podsuwałem: „Jak to kurwa żeś nie przeczytał *Ulyssesa*? To jest niemożliwe”. No i on czytał, bo miał taką dobrą wolę, że przeczytał dużo rzeczy, które mu tam sugerowałem. Ale ojciec był na marginesie tego wszystkiego, powiedziałbym trochę tak, jak Teodor Parnicki. Czy Teodor Parnicki był w Księstwie Warszawskim? Nie. A czy żył w Warszawie w tym czasie? Tak. Na ulicy Mokotowskiej. Mój ojciec zresztą to był jego chyba najbliższy przyjaciel wśród literatów, ponieważ mieszkał parę domów od naszego, to się bez przerwy widywali. Zresztą w tym koszmarnym *Dzienniku* Parnickiego, który wyszedł ... Czy pan miał go w ręku? To niech pan weźmie. To jest buchalteryjny zapis: „Dzisiaj wypilem tyle, napisałem tyle stron, książka będzie miała 300000 znaków, w redakcji mnie namawiają żeby...” Od czasu do czasu się pojawiają nazwiska, ludzi, którzy przyszli na imieniny i zawsze tam jest Mirosław Żuławski, czasem z żoną, czasem sam i jest odnotowane, co kto przyniósł za prezent. Ojciec przynosił przeważnie koniak i wszystko to jest skrupulatnie notowane. Czy Parnicki był samotnikiem? Niewątpliwie tak. Czy mój ojciec był samotnikiem? Niewątpliwie tak. Przy tym całym takim porządku, posturze, urodzie nawet, powodzeniu u bab, był samotnikiem. Wracam jednak do siebie. Ja z kolei byłem dziwnym człowiekiem Księstwa Warszawskiego, dlatego, że najmłodszy z tych członków Księstwa Warszawskiego, z którymi się stykałem, był o 15 lat ode mnie starszy, a większość o lat 20-25. Czyli ja tam byłem, żeby się uczyć, a oni, żeby wyklądać o życiu, o sztuce, o poglądach. Ja byłem praktykantem, że tak powiem. Ja ich poza tym bardzo do dzisiaj lubię, o dziwo. Oni mogli mnie opluwać, bo wedle ich rozumienia byłem jakimś strasznym ptakiem, co nasrało we własne gniazdo, a ja do dzisiaj mam o nich raczej wyobrażenie serdeczne. Ja widziałem, jak oni się straszliwie wili, jak przekładali tę marynarkę na drugą stronę, podszewką do góry. Jak chcieli odzyskać jakieś morale po okresie, kiedy je stracili zupełnie, robili rzeczy podłe lub tchórzliwe, lub wierzyli w to, co gorsze. Więc byłem tego mimowolnym świadkiem i dlatego byli dla mnie postaciami interesu-

jącymi. Dlatego też ojciec mój jest dla mnie postacią podwójnie interesującą, czy tam potrójnie, bo tak się złożyło w moim życiu, że miałem do czynienia z facetem, w którym się wszystko skrzyżowało, wszystko. Dwór szlachecki, rodzina o jakichś tam zasługach, w każdym radzie bardzo ukulturalniona – nazwiska są w encyklopedii po dziś dzień. Człowiek bardzo inteligentny, wybitnie wykształcony, bardzo przystojny – co się bardzo liczy – który przeszedł i PPS przed wojną, i był sekretarzem starosty lwowskiego, który na pewno nie był z PPS-u, i natychmiast wstąpił do Związku Walki Zbrojnej, potem do AK, karmił wszy, handlował dywanami a potem uciekł do Borejszy do Lublina, czyli do komunistów, zdobywał Berlin, potem wrócił i został połączony przez PPR. I nie protestował bynajmniej. Potem usiłował uciekać co chwilę zagranicę. Uwierzył w pewnej chwili w to wszystko, potem przestał w to wierzyć, i dlatego prawdopodobnie skończył tak samotnie, bo do tego momentu on był w grupie. Nawet, gdy wierzył, no to kim byli przyjaciele jego wtedy? Przyjaciele domu, że tak powiem, to byli też ci, co uwierzyli: Borowski, Andrzejewski, Broniewski, Bohdan Czeszko z młodszego pokolenia, to była ta grupa, Józek Hen, który dzisiaj uchodzi nie wiem za co, a był zażartym po prostu kretynem. To była ścisła czołówka polskiej literatury zaangażowanej po tej upiornej stronie. Mój ojciec też w tym siedział. Napisał *Rzekę czerwoną* i też dostał nagrodę państwową. I wtedy był w czymś. Potem jakoś mu się oczy rozkleiły, bo nie wierzę, że przejrzał na oczy. On miał podwójne widzenie jak oni wszyscy.

#### Kiedy to było mniej więcej?

– No tą są dla wszystkich te same lata. Kryzys zaczął się po śmierci Stalina. Erenburg nazwał to odwilżą. Tylko, że oni wszyscy się pozmieniali w coś pyskującego w dalszym ciągu, tylko w drugą stronę, a ojciec zamilkł. Jak mówił, to do pań o wspomnieniach z dzieciństwa. Mnie się postawa mojego ojca podoba. On jak gdyby przyznał się do tego, że się bardzo ciężko pomylił, i że w związku z tym, nie będzie zabierał głosu i nie będzie brał udziału w niczym.

#### Myśli pan, że postawa ojca nie miała żadnego wpływu na to, że pana po prostu z tego Księstwa Warszawskiego wyklęto?

– Moim zdaniem żadnego. Mnie wyrzucono za bardzo konkretne filmy, przy których jego w ogóle nie było, a on z partii nie odszedł nigdy. Proszę zrozumieć ten paradoks, przecież on nie byłby za granicą ambasadorem, gdyby nie był w partii. Ktoś uważał, że on jest w porządku wedle ich ich kryteriów. To też jest zresztą zawałowane i skomplikowane, bo Henryk Jabłoński, historyk z PPS-u zaprzędany komunistom, był przewodniczącym Rady Państwa, a to był też kolega ojca, starszy kolega ojca z PPS-u z dawnych lat i on lekko ojca protegował. To też są zawile polskie losy w tym wszystkim. Krótko mówiąc, naprawdę trudno to bez zakusów takich specjalnie chytrych i freudowskich zrozumieć. Ojciec to był dla mnie życiorys-zagadką przez wiele, wiele

lat, a ja bardzo starałem się tą zagadkę rozszyfrować dla siebie, po prostu.

#### Ja z tych pańskich książek miałem wrażenie, że pan szkicuje postać ojca jako jedynak członka Księstwa Warszawskiego. Te nazwiska, które pan wymieniał, które się przy nim pojawiają...

– Na to trzeba patrzeć niestety w pewnej chronologii. Moim zdaniem okres, o którym pan mówi, kiedy istniała ta grupa „przyjaciół domu”, to okres, kiedy nie było jeszcze Księstwa Warszawskiego. Księstwo Warszawskie wymyślił Zbyszek Cybulski, czyli powstało po *Popiele i diamentach* grubo, kiedy już Stalin umarł i zaczęto lekko powracać do bardziej europejskich form w myśleniu i w pisaniu. I dla Zbyszka to była straszna obelga, że tu ciasteczka, tu kawiarenka, tu rozmawiają, tu pitu, pitu: „A wiesz, ja jadę do Paryża z delegacją, a tu sobie kupiłem spodnie welwetowe”. I dla niego Księstwo Warszawskie to był właściwie taki nowotwór na powierzchni tego systemu, który pozwalał na to, żeby ten nowotwór istniał i wszyscy ci ludzie, których ja określam tym mianem – znaczy on, ja, to wszyscyśmy określaliśmy mianem Księstwa Warszawskiego w owym okresie – nie pisali ani za, ani przeciw. Proszę spojrzeć jak to było chronologicznie.

Przecież Andrzejewski pisał o Picassie, czy o krucjacie dziecięcej. Brandys pisał listy do pani Z., a Bohdan Czeszko główny alowiec w historii polskiej literatury, pisał książkę o jakimś malarzu. Dopiero potem się ocknął i napisał *Tren*, kiedy już moczarowcy zaczęli działać. Księstwo Warszawskie to była beza, to była pianka, a z Księstwa Warszawskiego oni wszyscy zrobili się opozycjonistami w momencie, kiedy Księstwo Warszawskie de facto przestało istnieć. To już się porozbijało na grupki, na kawiarenki, jedni w „Czytelniku”, drudzy w „PIW-ie”, trzeci w ogóle nigdzie. No i ta wizja Europy. Dlatego właśnie mnie łatwiej przyjęli, jako takiego aspiranta siedzącego z nimi przy stolikach, że ja z tej Europy byłem. Po prostu, miałem takie wykształcenie i w jakiejś tam formie im – nie powiem, że im to imponowało – ale im się to podobało, bo oni właśnie do tej Europy tak chcieli strasznie. Przepytywali mnie o wszystko, o literaturę, o film. Wajda mnie głównie przepytywał na początku o filmy, których nie widziano tutaj itd. To był mój klucz do wejścia w Księstwo Warszawskie, to, że Księstwo Warszawskie chciało być księstwem europejskim.

#### Pan pisał, że to Księstwo Warszawskie ciągle istnieje.

– Nazwę można przenieść na wiele rzeczy. Chodzi o tę kawiarnianą życie kulturalnego w Polsce, tych miarotwórców, tych, którzy nadają ton całej sprawie. To istnieje i zawsze będzie istnieć, dlatego, że to jest cechą polską. Wie pan, można by się zabawić i powiedzieć, że kawiarnia „Ziemiańska” przed wojną była Księstwem Warszawskim, no w tym sensie była, naprawdę była. A dzisiaj te trupy, co się tam zbierają w kawiarni „Czytelnika” na Wiejskiej, czyż nie są Księstwem

Warszawskim? W jakiej formie są.

### **Nigdy nie byłem tam.**

– No, ale warto. Człowiek, który jest jednym z podstawowych sprawców potwornie niskiego stanu literatury polskiej i wiedzy o niej, pan Henryk Bereza, tam ma główny stół do dzisiaj, po tym wszystkim, na litość Pana Boga. I tak dalej mogę w nieskończoność, więc ta potrzeba, potrzeba kawiarni, potrzeba księstw warszawskich, potrzeba tych baniek będzie trwała zawsze.

**Ja bym chętnie z panem zrobił alfabet pisarzy polskich, których pan znał, ale to byśmy siedzieli z miesiąc. Tak na marginesie proszę powiedzieć, pytam z czystej ciekawości. Czy w tej opisanym przez pana historii z uwiedzeniem córki Broniewskiego przez Mirosława Żuławskiego jest jakiś cień prawdy?**

– To jest bardziej poplątane, dlatego, że Broniewski biegał z pistoletem w ręku za Bohdanem Czeszko, który mu uwiódł córkę. Broniewski był bardzo krewkim człowiekiem – ułanem przecież – a po za tym był w dupę pijany i cały czas groźny i niebezpieczny. Miał pistolet, bo wolno mu było, był kochany przez komuchów i miał pozwolenie na broń. Czeszko się tak okrutnie przecież wystraszył, że uciekł aż do Moskwy. Siedział parę lat w Moskwie, wiedząc, że tam jak już Broniewski przyjedzie w delegację, to on będzie z góry wiedział i go wtedy w Moskwie nie będzie. Tutaj znowu był taki fakt, ale nie zupełnie te osoby, choć z tego kręgu.

**Zawsze zastanawiał mnie pański stosunek do opozycji demokratycznej. Pan się otarł o studia polityczne, chodził pan na wykłady chyba najbardziej kultowego wtedy wykładowcy, czyli Kołakowskiego. Zastanawiało mnie jak pan postrzegał grupy zaangażowanych studentów. Czy pan jakoś do nich należał, otarł się o nich?**

– Tak, otarłem się siłą rzeczy, ale należeć to nie. Dlatego, że to jest troszkę tak, jak z Borysem Godunowem. Nie wystarczy się pokajać, żeby stać się świętym. I nie wystarczy powiedzieć nawet, że się człowiek pomylił i bardzo potem starać się tę lokomotywę puścić w drugą stronę. I widzi pan ja w równej mierze pamiętam złoczynność intelektualną właśnie Andrzejewskich, Brandysów i młodego Kołakowskiego marksisty niż wszystko, co się potem stało. Krótko mówiąc, łatwiej było stać się opozycjonistą demokratycznym wtedy, niż opozycjonistą za czasów Stalina. To było łatwe, właściwie wszyscy już byli opozycjonistami.

Oczywiście nie można wszystkiego wkładać do jednego worka, są momenty w tym, które są zaiste bohaterkie, bo uważam, że ludzie, którzy ryzykowali naprawdę ciężkim pobicie i utratą środków do życia i kariery, kiedy popierali KOR czy ROPCiO, to jest zupełnie inna miara i zupełnie inne czasy. I dla tych ludzi mam prawdziwy szacunek. A mówię o tym wszystkim, tym bardziej, że ja do tego dołączyłem później. Proszę zrozumieć w 1956 roku ja miałem 15 lat. Byłem gówniarzem, który dopiero musiał się nauczyć, co jest co

i kto jest kto. Bo to jest kolejny etap właśnie tej nieprzeniknionej szyby-ojca. On nic nie mówił, w ogóle. A zwłaszcza nic przeciwko reżimowi, nic na ten temat, a właściwie wiedział wszystko.

Do nas na obiady przybywała pani Brystiger. Pseudonim „Luna”, szefowa od tych procesów i więzień, i barszczyk sobie jadła przy stole, a ja byłem takim dwunasto- czy trzydziestoletnim gówniarzem, mój ojciec był z AK...

**Mówiliśmy już o funkcji prokuratorskiej jak gdyby w pana pisarstwie. Przejdźmy zatem do Sophie Marceau, jako kolejnej, centralnej postaci w pańskiej prozie. W jej przypadku jest jakaś łączność między literaturą a filmem. Sytuacja z Marceau przypomina tę, którą przeżył pan wcześniej z Braunek: szczęśliwe życie, w którym pojawia się ten trzeci. W jednej z ksiązek pan konstruuje taką metaforę raj, gdzie pojawia się wąż. Przy okazji Sophie Marceau pan się ciągle zastanawia nad fenomenem kobiecości i byciem we dwoje, to nawet tytuł jednej z pańskich ksiązek. Kiedy pan pisze o kobiecości, to mówi pan, że kobiety są jak**

## **A dzisiaj te trupy, co się tam zbierają w kawiarni Czytelnika, czyż nie są Księstwem Warszawskim?**

**zero, chodzi o tę pełnię. Męskość z kolei to jest jedyńka, podział na świadomość i ciało traktowane rozłącznie. Mam takie wrażenie, że pan ciągle nie znalazł odpowiedzi na to, co zrobiła Sophie Marceau. Pomimo, że ten mechanizm już pan przerobił, opowiedział pan o nim w *Opętaniu*...**

– Ja rozumiem, o co panu chodzi, będę się starał znowu tak trochę po omacku odpowiedzieć, nie naruszając pewnych rzeczy. Widzi pan, ja miałem w życiu dwa razy naprzeciw siebie taką zaciemnioną szybę. Nie wiem dlaczego i nie wiem, po co mi to jest, do dzisiaj nie wiem, ale było to niezbędnie potrzebne. Starałem się przejrzeć przez tę szybę i zobaczyć, jaka jest rzeczywistość za nią, jaka jest prawda. Raz to był mój ojciec, a drugi raz to była Sophie. Przy czym proszę zwrócić uwagę, że to są bardzo odległe od siebie sprawy. To są jak gdyby dwa bieguny tego, czym ja w ogóle żyję.

Z jednej strony ojciec, to jest – jak pan powiedział – tradycja, dom, pewna polskość w ogóle, polszczyzna, pewna tradycja też polityczna. Z tym wiąże się całe to myślenie o moim kraju, mojej kulturze, mojej ojczyźnie, moim języku, tradycji zerwanej lub nie, o najściu komunizmu w to wszystko, o roli najbliższych w tym komunizmie, o moim miejscu chłopca wyrzucanego się spod tego. Proszę jednak zwrócić uwagę, że w tym wszystkim nie ma cienia freudyzmu, w tym sensie, że tam nie ma przez sekundę zabarwień zmysłowo-seksualnych. To jest inna materia, że tak powiem.

Ta druga ciemna szyba, która nagle wyrosła przed mi nosem, dotyka drugiej strony mojej działalności. To jest druga część mojego życia, czyli Francja i to wszystko co w moim życiu za tym szło. To znaczy Zośki proletariackość,

ubóstwo, akulturalność totalna, bardzo wczesna młodość, jej przebicie się do świata gwiazdorskiego. I to wszystko połączone z moją pracą, z moimi filmami, w których bardzo chętnie chciałem, żeby ona grała. W związku z tym wszystkim przyszło wreszcie takie poczucie, którego nigdy przedtem nie miałem w życiu – może w bardzo krótkim momencie z Małgosią [*Braunek - przyp. red*], ale bardzo krótkim – że istnieje życie szczęśliwe.

Z Małgosią było zupełnie inaczej, bo z Małgosią myśmy się dopiero dobijali do tych wielkich drzwi w twórczości życia, dobijaliśmy się wszystkiego. Byliśmy bardzo młodzi i niewiele żeśmy wiedzieli. A z Sophie ja byłem już dość znaną postacią i ona też, w związku z czym punkt widzenia na całość był troszeczkę inny. I teraz nagle po siedemnastu latach okazuje się, że to wszystko gówno prawda, że to można rozwalić w ciągu jednej sekundy. Jeżeli pan mnie zapyta dzisiaj: Po co? To ja nie wiem. Jeżeli pan mnie zapyta: Jaki tu zadziałał mechanizm? To ja naprawdę nie wiem. Więc do dzisiaj to jest dla mnie tajemnicza sprawa, ale jest też w myśl tego spostrzeżenia, wie pan, że wszyst-

ko jest we wszystkim – w rzeczy najmniejszej czają się największe, a w największej najmniejsze.

**Zastanawiam się czy w przypadku z Sophie Marceau nie chodzi jednak o oskarżenie nie tyle konkretnej osoby, ile kobiecości jako takiej?**

– Nie. Mam nadzieję, że nie. Dlatego, że wszelkie uogólnienia, wszelkie -izmy wydają mi się zawsze głęboko podejrane i maskują coś. A ja też nie jestem św. Augustynem, który by o kobiecie powiedział, że to jest worek z nieczystościami, i dlatego przestał się dupczyć, nagle przejrzał tę otchłań zła kobiecego. Raczej ja tak bym nie myślał. Poza tym gdyby to było tak podobne, że niby ten schemat się powtarza dwa razy, to za drugim razem byłbym o wiele bardziej uważny i ostrożniejszy, miałbym jakąś nauczkę. Otóż to było niepodobne. Podobne było tylko to, że w pewnej chwili osoba, która się dokształca, wyradza się jak gdyby z jakiegoś takiego kokonu wspólnego, idzie w inną stronę, do czego de facto ma prawo. Dlaczego nie? Więc to jest to jedyne podobieństwo. Jedna poszła w buddyzm, druga poszła w robienie własnych filmów i pisanie własnych ksiązek. Przecież Zośka napisała dwie ksiązki. A gdy ją poznałem to, do pierwszych swoich filmów miała zatrudnioną nauczycielką, która ją uczyła mówić po francusku, bo ona mówiła jak spod budki z piwem, a miała grać mieszczańkę.

*Fragmety wywiadu-rzeki z Andrzejem Żuławskim przeprowadzonego przez Piotra Kletowskiego i Piotra Mareckiego, który ukazuje się nakładem Krytyki Politycznej.*