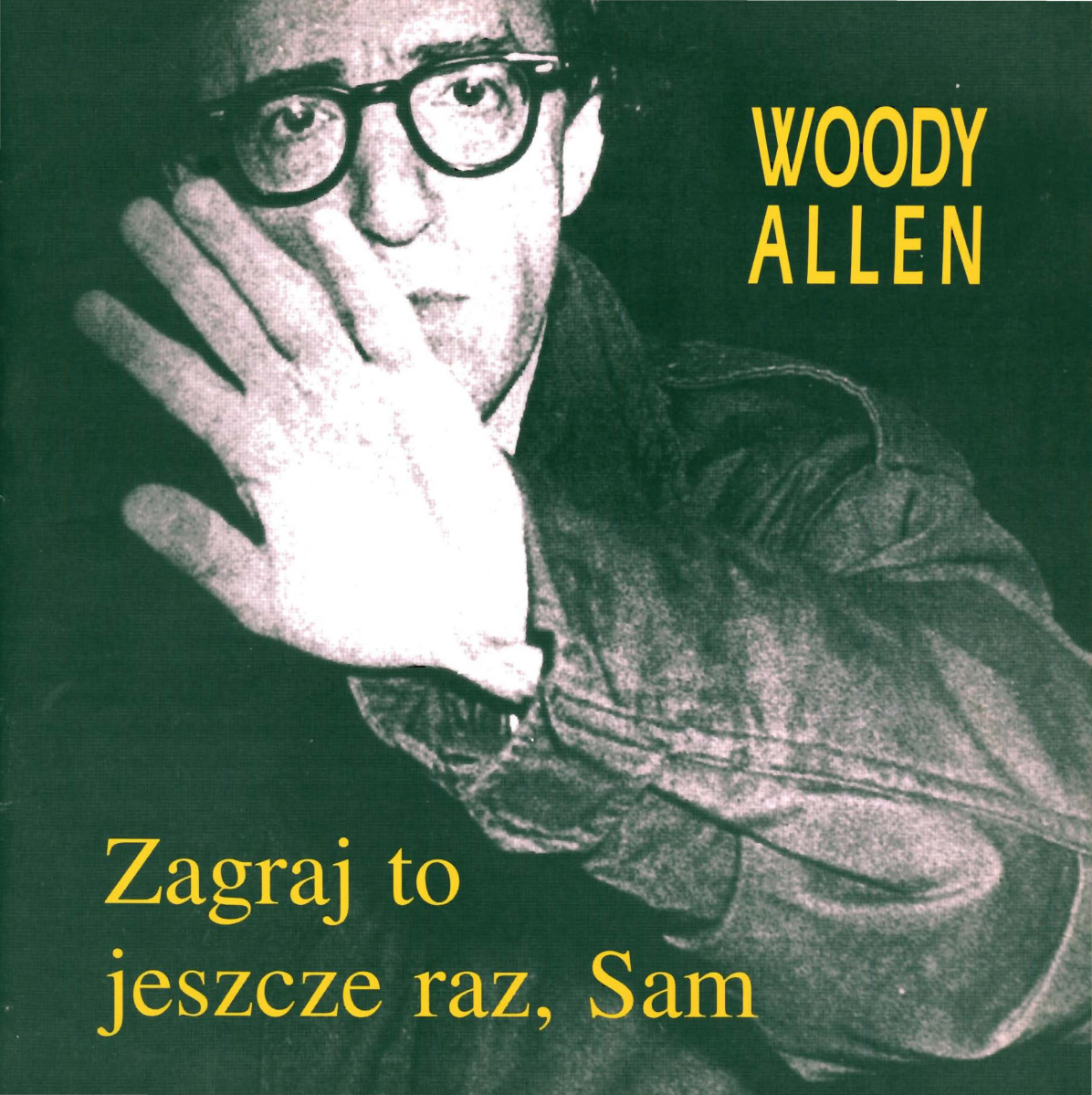
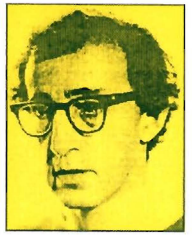

WOODY
ALLEN
Zagraj to
jeszcze raz, Sam



Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu

WOODY ALLEN

Zagraj to jeszcze raz, Sam

Play It Again, Sam

Przekład
Grażyna Dyksińska, Jerzy Siemasz

SCENA

100. premiera na stulecie kina

Premiera 6 października 1995

OSOBY

Allan Felix	Mirosław Kropielnicki
Linda	Małgorzata Mielcarek
Dick	Ildefons Stachowiak
Bogart	Mariusz Puchalski
Nancy	Katarzyna Kulik
Sharon	
„Sharon"	
Gina	
Vanessa	Grażyna Korin
Blondynka	
Intelektualistka	
Barbara	

Reżyseria	**Eugeniusz Korin**
Scenografia	**Andrzej Witkowski**
Opracowanie muzyczne	Eugeniusz Korin
Asystent reżysera	Dorota Kuczyńska-Standełło
Inspicjent	

W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych:
George Gershwin *Błękitna rapsodia* w wykonaniu orkiestry Słowackiej Filharmonii Narodowej pod batutą Libora Peseka
oraz *Monk's mood, Round midnight, Ruby my dear* w wykonaniu Theloniousa Monka z zespołem

Sekwencja filmowa została zrealizowana przez Rafała Jerzaka

Melpomena i Filmia

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

O dawnych i współczesnych związkach dwóch sztuk

„A ta Dziesiąta, najmłodsza z Muz – Filmia – najbardziej rozpycha się dziś na Olimpie, konkurując ze swą dużo starszą i dostojną siostrą Melpomeną – pisał felietonista w 1914 roku. Zabiera jej przybytki sztuki, odbiera wielbicieli i akolitów, a Melpomena... Już nawet nie walczy, już nawet przestała się bronić!"

Ten „dramatyczny" akapit, napisany ponad 80 lat temu, odsłania dziś przed nami pewien – wcale nie pokojowy – stan stosunków między dwiema sztukami: teatrem i filmem. Czy tak było zawsze? Czy ten – przyznajmy – nieco histeryczny ton felietonisty był w swoim czasie uzasadniony?

Wszystko zaczęło się bardzo spokojnie i bezkonfliktowo. Pozostając przy retoryce naszego felietonisty, należałoby powiedzieć, że „Melpomena podała rękę nowo narodzonej siostrze, Filmii". Pierwszy pokaz filmowy aparatu braci Lumière na ziemiach polskich, który odbył się 14 listopada 1896 roku, miał bowiem miejsce w gmachu Teatru Miejskiego (dzisiejszym teatrze im. Słowackiego) w Krakowie. Kinematograf sprowadził do Krakowa i pokazał na scenie obecny dyrektor Teatru Miejskiego – Tadeusz Pawlikowski. Wkrótce też, w sposób najmniej oczekiwany, kinematograf – jeszcze jako wynalazek do pokazywania „żywych fotografii" – zaczął wpływać na kształt teatralnego przedstawienia. Stało się to za sprawą śmiałego podstępu, który dyrekcja teatru zastosowała wobec publiczności: pokazy „żywych fotografii" zaczęto łączyć z klasyką polskiej dramaturgii: Bałuckim, Blizińskim, Fredrą... Innymi słowy, publiczność, która chciała zobaczyć wynalazek braci Lumière, musiała najpierw obejrzeć sztukę z klasycznego repertuaru. Już najbliższe sprawozdanie finansowe z działalności teatru pokazało, że był to podstęp nadzwyczaj skuteczny: wzrosła liczba widzów na widowni, zwłaszcza wśród tak trudnej, jeśli idzie o zainteresowanie teatrem, „publiczności galeryjnej".

Pierwsze doświadczenia z filmową rejestracją rzeczywistości skłoniły teatralnych twórców do poszukiwania możliwości wykorzystania filmu w teatrze. W 1902 roku Komitet Organizacyjny Wystawy Teatralnej w Warszawie zgłosił projekt zrobienia zdjęć kinematograficznych niektórych scen z *Zemsty* Aleksandra Fredry. W roku 1903, w Teatrze Wielkim w Warszawie, z okazji wystawienia *Walkirii* Richarda Wagnera, w III akcie pokazano publiczności w tylnej dekoracji, za pomocą zdjęć kinematograficznych, lecące na koniach Walkirie.

Nikt nie mówi jeszcze o filmie, kinematograf rozumiany jest jako aparat do pokazywania „żywych fotografii", ale przecież coś z atmosfery kina wisi już w powietrzu. „Zapewne wkrótce – pisał lwowski „Dziennik Polski" – będziemy mogli napawać się widowiskami teatralnymi bez współudziału aktorów. Do takich widowisk przyszłości należy pusta scena zasłonięta białą kurtyną, pewna ilość fonografów i kinetoskopów. Widz i słuchacz będą mogli podziwiać najwspanialsze opery i dramaty, z całym przepychem wystawy, z najsubtelniejszymi odcieniami gry aktorów, ich głos, stroje, ruchy. [...] Wszystko to, pochwycone i zaklęte przez kinematograf, pozwoli uczestniczyć w przedstawieniach dawanych o tysiące mil lub też przed wielu laty..."

Tak się jednak na razie nie stało. Film poszedł swoja drogą, pokazując to, czego w tamtym momencie ludzie byli najbardziej spragnieni i ciekawi: obrazów z odległych i egzotycznych stron świata, zabawnych, nieskomplikowanych komedii, rekonstrukcji dramatycznych wydarzeń i katastrof.

Bardzo szybko pojawiła się jednak idea uszlachetnienia kina, uczynienia z niego spektaklu, rozrywki równie wykwintnej i subtelnej co przedstawienie na deskach renomowanej sceny. Pomysł, który wprowadziła w życie specjalnie do tego celu powołana wytwórnia Film D'Art, narodził się we Francji, a jego pierwszą realizacją był trzystumetrowy film *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (1908). Specjalny scenariusz do filmu napisał Henri Lavedan – członek Akademii Francuskiej, muzykę tylko do tego obrazu skomponował Camille Saint-Saëns, a przed kamerą stanęli najwybitniejsi aktorzy Comédie Française. Po *Zabójstwie księcia...* jeszcze wielokrotnie przenoszono na ekran fragmenty wielkich przedstawień, kreacji aktorskich, epizodów dramatycznych.

Powodzenie pierwszych adaptacji teatralnych było wielkie, ale... krótkotrwałe. Ekranizowane klasyczne sztuki kostiumowe w swej niemej, zubożonej do kilkunastu minut wersji, zaprzeczały podstawowej zdobyczy filmu – iluzji „prawdy" i rzeczywistości. Kilka lat później, w 1912 roku, w Stanach Zjednoczonych na podobny pomysł przeniesienia na ekran sztuk teatralnych wpadł Adolph Zukor, który pod hasłem „Sławni aktorzy w słynnych sztukach" („Famous Players in Famous Plays") rozpoczął produkcję amerykańskich ekranizacji wielkich dramatów scenicznych. Intencja Zukora była jednak nieco inna niż ta, która przyświecała wytwórniom francuskim. Chodziło mniej o „uszlachetnienie" kina, a bardziej o upowszechnienie dramatów i kreacji aktorskich najszerszym kręgom społecznym, o nie nazwaną wprost, ale zakładaną przez ludzi kina, demokratyzację sztuki.

Jeszcze przed pierwszą wojną światową najmłodsza, Dziesiąta Muza – Filmia – stała się poważnym zagrożeniem dla Melpomeny. Atakowała konsekwentnie i wytrwale – w centrach światowej kultury i na najbardziej głuchej prowincji.

Największe, elitarne teatry na świecie zdobyła za pośrednictwem włoskich gigantów historycznych: dwugodzinnych obrazów realizowanych w plenerze, przy udziale setek statystów, filmów takich, jak *Quo vadis* (1912) w reżyserii Enrico Guazzoniego. To przed tym filmem otworzyły się, zamknięte dotąd dla X Muzy, podwoje najelegantszego na Broadwayu teatru Astor, a na londyńskiej uroczystej premierze obecny był król Jerzy V z rodziną. W ten sposób wielkie widowisko filmowe doczekało się swej akceptacji i nobilitacji równej teatrowi. Lecz znacznie ciekawsza od tego, co działo się w centrach światowej kultury, jest obserwacja ekspansji filmu na dalekiej polskiej prowincji. Nie w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, ale w Częstochowie, Łomży, Drohobyczu...

Zaczęło się od wystroju wnętrz i od nazw. Pierwsze stałe kina, te w oficynach i podwórkach, nazywały się prosto i bezpretensjonalnie – „Bioskop", „Cały świat", „Czary", „Kak w Pariże". Ale wkrótce kina, podobnie jak sam film, zapragnęły artystycznego blasku. Z oficyn i podwórek wkroczyły na główne ulice. Ich fasady i wnętrza przejęły elementy architektury teatrów. Ekran przysłaniano kurtyną, nazwy zaś świeciły światłem odbitym teatru. Bezpretensjonalne „Bioskopy" zamieniono na „Kinoteatry Artystyczne", „Odeony", „Apolla", „Venus", „Kulturę", „Sztukę", „Elitę" i „Giocondę" – nie pozostawiając już żadnych złudzeń co do artystycznych aspiracji filmu i kina. Nie to jest jednak najważniejsze. W tym samym czasie salę Teatru Miejskiego w Częstochowie zamieniono na „Kinoteatr Paryski", nowo wybudowany gmach teatru w Łomży na kino „Miraż", a w dawnym budynku teatru powstał kinoteatr „Vox". Nie były to wcale przypadki wyjątkowe. Role jak gdyby odwróciły się: najpierw film był dodatkiem do przedstawień teatralnych, a w kilka lat później ten sam film zaczął odbierać teatrowi siedziby, pozwalając od czasu do czasu dołączyć skromne produkcje dramatyczne do pokazów filmowych. Nie były to zjawiska charakterystyczne tylko dla prowincji. Pokazy filmowe zadomowiły się na stałe w gmachu warszawskiej i lwowskiej Filharmonii, zaś kinoteatr „Lew" we Lwowie zajął w 1913 roku 800-miejscową salę dawnego teatru hrabiego Skarbka. Gdy dokonywano w niej niezbędnych adaptacji i przeróbek, lwowski „Wiek Nowy" skomentował je w tonie smutku i rezygnacji: „W sali gdzie dawniej co wieczór ginęli Hamleci, gdzie po sto razy ginęli tragiczni kochankowie Romeo i Julia, aby zrobić miejsce dla desperującego Pajaca, na grobach Aidy i Radamesa, nad którymi unoszą sę jeszcze głębokie westchnienia Cyrana de Bergerac – zawieszono... płótno kinematograficzne".

Ze wspomnień, pamiętników i listów wiemy, że przed rokiem 1914 do kina chodzili wszyscy. Chodził Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, Wacław Wolski, Stefan Żeromski, Włodzimierz Perzyński i Jan Lemański. W pierwszych polskich filmach grali wybitni aktorzy teatralni: Maria Dulęba, Kazimierz Junosza-Stępowski, Jerzy Leszczyński, Stefan Jaracz, Aleksander Zelwerowicz. Ale przy całej sympatii dla kina, jego ekspansja w polskiej rzeczywistości kulturowej przed rokiem 1914 mogła poważnie niepokoić. Obawa przed kinem nie była wyrazem zachowawczych poglądów, lękiem przed utratą przez teatr jego dotychczasowej pozycji; była raczej obawą przed oderwaniem od polskiej książki i teatru z polskim słowem.

Lata wojny i pierwsze lata powojenne umocniły jeszcze pozycję kina jako taniej, popularnej i masowej rozrywki. Choć zniknęło wiele z dotychczasowych obaw i zagrożeń, na film nadal patrzono jako na rozpychającą się bez żadnego szacunku dla starszych, bezczelną uzurpatorkę, Dziesiątą Muzę.

Związki Melpomeny i Filmii w następnych dziesięcioleciach układały się różnie. Jeszcze w latach trzydziestych we Francji, na początku kina dźwiękowego, za sprawą Marcela Pagnola pojawił się na krótko pomysł stworzenia z filmu „teatru w konserwie". Przy tej okazji kino odkurzyło wiele sztuk, które popadły w zupełne zapomnienie. Od dawna wiedziano już jednak, że film ma własny język, własne środki wyrazu, także własny klimat odbioru, że jest po prostu inny. W ekranizacjach teatralnych najwcześniej dostrzeżono szansę masowej popularyzacji wielkiej sztuki, ale nie tylko. Z biegiem lat odkryto również rzecz pierwszorzędnie ważną – filmową zmienność punktu widzenia, możliwość przeniesienia dramatu teatralnego w plener, operowania perspektywą, rytmem montażu, zbliżeniem i detalem. Ta ostatnia możliwość stworzyła zupełnie nowy styl aktorstwa, w którym znaczenia nabrało spojrzenie, drgnienie ręki, prawie niewidoczny grymas. Twarz aktora stała się w tym momencie najciekawszym z możliwych krajobrazów filmowych.

Dzięki swym możliwościom dotarcia do widza w najbardziej odległych zakątkach świata, szansie skompletowania najlepszego, najdoskonalszego zespołu aktorskiego, kino stało się czymś na kształt „superteatru". *Otello, Hamlet, Makbet* – wielkie dramaty Szekspirowskie, wystawiane na najlepszych londyńskich scenach obejrzały tysiące ludzi, ale ekranizacje tych sztuk przyciągnęły do kin miliony. *Arszenik i stare koronki* nie schodziły ze scen Broadwayu przez ponad dwa lata, ale dopiero adaptacja filmowa stworzyła z tej sztuki w świadomości milionów ludzi wyobrażenie o klasyce anglosaskiej komedii. Dziesiątki filmów trwale zapisanych w naszej pamięci ma swój rodowód teatralny. Któż dziś pamięta, że słynny angielski film kina młodych gniewnych *Smak miodu* (1961) Tony'ego Richardsona powstał na podstawie sztuki teatralnej Shelagh Delaney.

André Bazin w słynnym eseju *O film nieczysty: obrona adaptacji* pisał, że teatr jest dla kina „fałszywym przyjacielem, gdyż jego pozorne podobieństwa z filmem prowadziły wprost do stagnacji i łatwizny". Pominął jednak przy tym fakt koegzystencji obu sztuk, możliwości artystycznych, jakie kino otworzyło przed teatrem. Już w latach trzydziestych okazało się bowiem, że film niosący ze sobą realizm plenerowy może wzbogacić – przy całym dla niego poszanowaniu – teatralny pierwowzór. *Henryk V* Williama Szekspira w reżyserii Laurence'a Oliviera (1944) po raz pierwszy pokazał, jak za pomocą starannie wybranego punktu widzenia, realistycznego szczegółu, zmiany planów, rytmu zbliżeń i ujęć ogólnych można stworzyć porażający obraz bitwy, niemożliwy do realizacji na żadnej teatralnej scenie. Niespokojna, wszędzie obecna kamera, dynamika fotografii, gra świetlnych kontrastów w *Otellu* w reżyserii Orsona Wellesa (1952) wydobyła z Szekspirowskiwego dramatu tragedię oszukanego i zdradzonego człowieka w wymiarze bardzo współczesnym. Półdokumentalny styl obserwacji nadał szczególną wiarygodność wi-

zji w filmowej wersji *Miłości i gniewu* (1958) Tony'ego Richardsona na podstawie sztuki Johna Osborne'a, a *Kto się boi Virginii Woolf?* Edwarda Albee'ego z Richardem Burtonem i Elizabeth Taylor osiągnął niezwykłą czystość psychologicznego wyrazu w słynnej ekranizacji Mike'a Nicholsa (1966).

Czy zatem André Bazin ma rację, nazywając teatr fałszywym przyjacielem kina? Czym dzisiaj jest film dla teatru? Kiedyś teatr uczył film, jak być sztuką, dzisiaj film w wielu wypadkach wspomaga recepcję dramatu. Od dziesięcioleci wielcy ludzie kina: Georges Méliès, David Wark Griffith, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Sergiusz Eisenstein, bracia Marx, Ingmar Bergman, także Woody Allen, rozpoczynali swą edukację artystyczną od sceny. Świat teatru i świat kina zbliżyły się przez ten czas do siebie i dojrzały do obustronnie korzystnej symbiozy. Myślę jednak, że jest to nadal trudna przyjaźń. Kiedy oglądam najnowszą ekranową wersję *Cyrana de Bergerac*, mam wrażenie, że coś tracę. Gdy powracam do zrealizowanego przed pięćdziesięciu laty *Henryka V* w reżyserii Laurence'a Oliviera – wiem, że wiele zyskuję. Kiedy oglądam filmowe *Wesele* Andrzeja Wajdy, myślę podobnie – coś straciłam, ale wiele zyskałam. Czyż nie jest to najlepsze potwierdzenie koegzystencji obu sztuk...

Nie należy do ludzi, którzy prezentują się dobrze w kapeluszach. Mimo to nosi je, choć nigdy w zamkniętym pomieszczeniu, bo mogłoby to ściągnąć na niego pecha, którego mu nie brakuje. W kapeluszu wygląda po prostu, jakby miał na głowie kapelusz i był trochę starszy i głupszy. Kapelusz jest przeważnie najzabawniejszą częścią jego ubioru.

W jego mieszkaniu na Fifth Avenue, na półce w przedpokoju leżą trzy kapelusze. Rzadko wychodzi bez któregoś z nich. Jest znany z tego, że ukrywa się pod kapeluszami. Dawno temu, kiedy bardziej się wszystkim przejmował, nosił też sztuczne wąsy. Mia Farrow podarowała mu raz w dowód miłości grzebień do wąsów. Oczywiście, wszystko się zmieniło, oprócz jego kapeluszy. Codziennie chodzi po ulicach Nowego Jorku pod obwisłym płóciennym rondem, w jakich lubują się wędkarze. – Och, naprawdę uważasz, że to kapelusz wędkarski? – powiedział do mnie, rozbawiony i zdziwiony. – Nie wiem, jak te kapelusze się nazywają. Zacząłem je nosić dawno temu, bo okazały się użyteczne.

Uważa, że dzięki kapeluszom rozpoznaje go 50 procent ludzi mniej. – Często słyszę: „Och, wszyscy cię rozpoznają po kapeluszu", ale to nieprawda – powiedział. Sprawdzamy więc skuteczność kapelusza na Lexington Avenue, celowo mieszając się z tłumem przechodniów. Ludzie mijają nas szybko, ale wielu z nich uśmiecha się szeroko na widok słynnego człowieka w śmiesznym kapeluszu, zapatrzonego w chodnik. Tylko jedna osoba podchodzi do nas – potężny facet w szortach, nerwowy i wylewny, i mówi zacinając się: – A więc t-to pan jest tym wielkim Woodym Allenem? – Po chwili namysłu pada odpowiedź: – Cóż, kiedyś bywałem.

– A więc to pan jest tym wielkim Woodym Allenem? – zagadnął go na ulicy jakiś człowiek. – Cóż – padła odpowiedź. – Kiedyś bywałem.

BILL ZEHME
przekład
Jarosław Sokół

Grzech, któremu oddaje się z największą przyjemnością, to jedzenie steków. – Jem steki nie częściej niż raz na sześć lub osiem tygodni – wyjaśnia ze skruchą. Być może dla ukrócenia własnej przyjemności jada je tylko w restauracji Sparks, miejscu głośnej strzelaniny między gangami. – Zajmuję stolik dla niestrzelających – tłumaczy. Poczucie winy skłania go też do codziennych ćwiczeń na klarnecie, nawet wówczas gdy ma ochotę na coś zupełnie innego. – Jak tego nie robię, poczucie winy zabija mnie – twierdzi. Poza tym nie zachowuje się jak winowajca. Ciąży mu wiele spraw, lecz nie na tyle, by nie mógł normalnie funkcjonować. Jego serce czasem krzyczy z bólu, ale sumienie ma czyste – niewiarygodna rzecz dla tych, którzy przeklinają go za niedyskretne wypowiedzi, których nie może już odwołać. (Nie uważa swoich występków za zbrodnie.) Pracuje niezmordowanie, jak zawsze. – Wcale nie tak ciężko, jak się wydaje – wyznaje uczciwie. Częściej jest pogodny niż smutny, nieraz widziałem, jak się uśmiechał i śmiał na głos, choć na ogół umyka to uwadze otoczenia. Pewnego dnia opowiedział mi dowcip, żeby wyjaśnić swój charakter: – Jest taki stary żydowski kawał. Pewna Żydówka miała syna, który poszedł do wojska. Żołnierze ćwiczą raz musztrę i syn kiepsko maszeruje. Matka przygląda się temu, wreszcie mówi: „Patrzcie no, przecież oni wszyscy ciągle gubią krok!" Chodzi mi to, że cały świat ciągle gubi krok. Od początku całej tej sprawy uważałem, że to wszystko bzdura, a oni powariowali. Przecież nic nie zrobiłem. A prawda i tak wyjdzie na jaw.

Odnalazłem więc Woody'ego Allena uwięzionego w Piekle, w którym jedzenie jest doskonałe,

otoczenie znajome, a klimatyzacja działa bez zarzutu. Niemałą ulgę sprawia mu myśl, że śmierć nie była wstępnym warunkiem zamieszkania tutaj i że nie trzeba było zamawiać nowych listowników. – Ach, jak ja nienawidzę zmian! – wyznaje wzdrygając się lekko. Jak przystało na miłośnika przyzwyczajeń, nadal wstaje o wschodzie słońca, wypija na śniadanie kompot z suszonych śliwek („Uwielbiam to!") i zjada płatki śniadaniowe posypane rodzynkami i kawałkami bananów („Marny ze mnie smakosz" – żali się.). Po dwóch latach spędzonych w Piekle, w czasie których zrobił cztery filmy, a także napisał scenariusz do czwartego oraz krótką sztukę – wygląda zdrowo i czerstwo. Jego rude włosy nie posiwiały, lecz po prostu wypadły, powoli, zgodnie z harmonogramem natury i tylko na czubku głowy. Wkrótce skończy pięćdziesiąt dziewięć lat – wiek, w którym piegi towarzyszą zmarszczkom i niewiele już, nawet najstraszniejsza rzecz, jest w stanie człowieka zdziwić. To, co się stało, było oczywiście straszną rzeczą; honoraria prawników kosztowały go fortunę, lecz, co gorsza, podważono jego prawo do bycia ojcem, a więc do roli, którą ceni o wiele bardziej niż bycie największym geniuszem amerykańskiej komedii.

Tak oto przedstawia się portret człowieka zbitego z tropu, sądzonego za to, co zrobił i za to, czego nie zrobił, człowieka zmuszonego do zapłacenia obu rachunków. W końcu udało mu się stworzyć koszmar doskonały. Niestety, dokonał tego w prawdziwym życiu, gdzie ludzie mają mniej rozsądku i często każą sobie suto płacić za każdą krzywdę. – Prawdziwy świat – powiedział kiedyś – to miejsce, w którym nigdy nie czułem się dobrze. – To właśnie w tym miejscu zaczęły się jego kłopoty.

Żeby nie siedzieć bezczynnie, przemeblował swoje mieszkanie. Jest oczywiście wykwintnym estetą, a ci, którzy znają go najlepiej, zawsze podziwiali jego kunszt w dziedzinie wystroju wnętrz. Lubi porządek i wie, gdzie co leży. W zeszłym roku wyburzył ściany, żeby zyskać więcej przestrzeni, wtaszczył do środka masywne antyki i pozawieszał przytulne draperie. Jego apartament tchnie atmosferą wiejskiego komfortu – pełen dębowego drewna i rozmaitych sprzętów, wyraźnie kłóci się z charakterem mieszkańca. – Więcej wiejskiej atmosfery już bym nie zniósł – wyznaje mi pierwszego dnia, gdy przychodzę z wizytą. Jest, jak zwykle, sam, ubrany w spodnie khaki i białą koszulkę polo. Podaję mu piłkę do koszykówki, on podaje mi drinka, siadamy naprzeciw siebie na miękkich sofach przy kominku (tak, *tym* kominku) w salonie, gdzie najbardziej lubi wymyślać swoje scenariusze i dumać nad zmiennymi kolejami życia. (Pisze na górze, przy pomocy ołówka i notesu, leżąc na brzuchu.)

Poniedziałek to dla niego dzień jazzu. Muzykuje od ponad dwudziestu lat; w każdy poniedziałkowy wieczór można go spotkać w pubie „U Michaela" na Pięćdziesiątej Piątej Ulicy, co jest faktem tak dobrze znanym, że mało kto o nim pamięta. (Najlepiej pamiętają turyści.) Grał podczas skandalu; grał i potem. Na scenie nigdy się nie odzywa, tylko gra na klarnecie. Potrafi grać bardzo dobrze, choć nie tak dobrze, jak by chciał. – Jestem naprawdę okropnym muzykiem – mówi w poniedziałek, kiedy przychodzę na występ jego zespołu. Na sali jest też jego ojciec, Martin Konigsberg, elegancki pan o siwych włosach, w wieku dziewięćdziesięciu czterech lat. Co do Soon-Yi, to podobno umówiła się na żeberka z przyjaciółmi. – Dzwoni do mnie dzisiaj i pyta: kiedy ostatni raz jadłem mięso? – opowiada z uśmiechem Woody. Odłączył się od zespołu i przysiadł do naszego stolika, a teraz przygląda się badawczo swojemu ojcu. – Mój ojciec zapomniał dzisiaj dolnych zębów – zauważa. – Lubi tu przychodzić co tydzień. Moja matka zjawia się tylko czasem, nie za często. On uwielbia się bawić. Jest trochę pomylony i nie słyszy, więc nic się nie martw. Ale kiedy ma komplet zębów, wygląda świetnie.

Grając na klarnecie, Woody Allen zamienia się w prawdziwego wesołka. Przyspiesza i synkopuje, co rzadko robi poza sceną. Zawodzi płaczliwie, zwłaszcza w solówce, podczas utworu *Jezus, mój przyjaciel*. Po ostatnim, pełnym werwy numerze z powagą chowa swój instrument do futerału i wychodzi, lecz przedtem jeszcze zatrzymuje się przy stremowanym mężczyźnie, który pyta go: – Woody, zagrałbyś na moim pogrzebie? – Przez chwilę chyba rozważa tę propozycję, dopóki nie dowiaduje się, że musiałby w tym celu pojechać do New Jersey. Na zewnątrz mercedes z kierowcą czeka, by odwieźć jego i ojca do ich domów. Zabieram się razem z nimi i patrzę, jak czyta liściki od kobiet z widowni. – Właściwie to nie jest żadna propozycja – mówi. – Rzadko kiedy dostaję bezpośrednie propozycje, raczej bardzo oględne zachęty. – Zatrzymujemy się przed domem jego rodziców i Woody zwraca się bardzo głośno do ojca: – Wejdziesz sam na górę? Wiesz, pod którym numerem mieszkasz? – Z domu wychodzi portier i odbiera pana Konigsberga, który mówi do syna: – Bądź zdrów! Do zobaczenia w przyszły poniedziałek! – I drepce dziarsko do drzwi. Woody patrzy za nim i dziwi się jego żywotności. – Wiesz, on bardzo lubi się stroić. Przebiera się kilka razy dziennie.

– Zasłaniam oczy – mówi i zasłania oczy. – Nie chcę, żeby coś mi wpadło do oka. – Błądząc po jego dzielnicy, trafiamy na prace drogowe i na robotników, którzy rozkuwają chodnik młotami pneumatycznymi. Woody osłania się kapeluszem przed pryskającymi odłamkami. Nie bojąc się okazywania strachu, czmycha w bezpieczne miejsce, a ja po prostu podziwiam jego instynkt samozachowawczy. Nigdy nie traci czujności, zwłaszcza w obliczu fizycznego niebezpieczeństwa. A jednak nie mógłby się obejść bez ryku młotów pneumatycznych. – Uwielbiam to – wyznaje rozpromieniony. – Kocham ten hałas. Kiedy kładłem się spać w Connecticut, słyszałem tylko ciszę, czasem jakiegoś świerszcza albo ropuchę. To było straszne. Lubię młoty pneumatyczne i wycie syren. – Nawet tego upalnego, lepkiego ranka na Manhattanie miasto nie traci dla niego

uroku – pewnie dlatego, że wkrótce będzie je musiał opuścić. Za parę dni wyjeżdża na wakacje do Europy, lecz przedtem spędzi dwa kolejne popołudnia jadąc samochodem do Connecticut na trzygodzinne widzenie z synem. – Skończy się na tym, że będę jechał cztery godziny, żeby widzieć się z nim przez trzy – mówi z żalem. A ponieważ w posiadłości Farrow nie jest mile widziany, będzie musiał wałęsać się z synem po przedmieściach, szukając rozrywek tam gdzie ich nie ma. Tego popołudnia on i Satchel pójdą obejrzeć *Maskę*, którą grają koło Danbury. (To był prawdziwy dar niebios – powie mi później.) Jutro będą kręcić się po centrum handlowym kupując zabawki, liżąc lody i zabijając czas. Taki był wyrok sądu.

Wyczuwam w nim pewien nowy rodzaj stoicyzmu i mówię mu o tym. Ożywia się. – Ludzie uważają mnie za hipochondryka, ale to nieprawda – mówi. – Nie widzą różnicy między hipochondrykiem a panikarzem. Ja jestem panikarzem. Nigdy nie wyobrażam sobie, że jestem na coś chory, kiedy nic mi nie dolega. Ale jak schodzi mi paznokieć, myślę, że mam guza mózgu. Zawsze wyciągam najgorszy z możliwych wniosków. Niestety, moje panikarstwo wygląda śmiesznie tylko z perspektywy czasu. – Przygotowując się stale na najgorsze, potrafi jednak jakoś mu zaradzić. – Na przykład – ciągnie dalej – jadę teraz do Europy, no i mam zwyczajny niepokój przed podróżą. Uspokoję się dopiero, kiedy spakuję wszystkie swoje lekarstwa. Nigdy ich nie potrzebuję, ale zabieram ze sobą. Z tym pudełkiem nie rozstaję się ani na krok. – Z kieszeni spodni wyciąga srebrne pudełeczko i otwiera je. – Widzisz, dwie tabletki lomotilu, compazyna, librium, dwie exedryny, donnazym i zantac. Wszystko czego mi trzeba! Ale nigdy ich nie biorę. Nie jestem lekomanem. Lubię tylko wiedzieć, że mam je przy sobie.

Teraz, kiedy wyjechał z kraju, mogę już bezpiecznie poruszyć temat śmierci. Żaden inny temat nie irytuje go bardziej, może tylko sprawa opłat sądowych. – Nie chcę osiągnąć nieśmiertelności dzięki swojej pracy – powiedział kiedyś. – Chcę ją osiągnąć dzięki temu, że nie umrę. – Każdy dzień przybliża go jednak do tego, co nieuchronne, bez względu na siłę jego sprzeciwu. Dzwonię więc do niego do Londynu, gdzie bierze udział w promocji *Strzałów na Broddwayu* i ukrywa się przed dziennikarzami. – Mieliśmy tu wczoraj lekkiego pecha – opowiada mi. – Arnold Schwarzenegger i Jamie Lee Curtis zameldowali się w naszym hotelu, bo wczoraj wieczorem była premiera ich filmu, i wszędzie są teraz tłumy fotografów. – Nie zrażony, ukrył się jednak pod swoim kapeluszem i poszedł do miasta, żeby odszukać sklep „Zakazana planeta", w którym kupił kilka zestawów nowych masek kosmicznych dla Satchela. – Teraz będę jeździł po Europie – mówi, taszcząc ze sobą maski kosmitów.

Ryzykując posądzenie o dewiację, pytam go wprost, jak wyobraża sobie swoją śmierć. Nie ucieka przed pytaniem. – Wyobrażam sobie, że umrę w łóżku – zaczyna powoli – kiedy będę bardzo stary... za oknami jest Nowy Jork, a wokół mnie moi bliscy, moje dzieci... a potem po cichu życie ze mnie ulatuje... Albo nie, pewnego dnia, kiedy będę w bardzo, bardzo podeszłym wieku... no wiesz, tak jak mój ojciec, po prostu odejdę we śnie. Tak, we śnie byłoby najlepiej. To najlepsza rzecz, której można komuś życzyć. Mówią o mnie, że jestem cyniczny. Ale gdy się nad tym zastanowić, to jak można nie być cynicznym w świecie, w którym najlepsze życzenie, jakie możesz złożyć drugiemu człowiekowi, brzmi: „Obyś umarł we śnie". – I wybucha śmiechem, co dowodzi, że zaczyna robić postępy.

Moje najwspanialsze wspomnienia pochodzą z czasów, kiedy budziłem się rano, zjadałem na śniadanie wielką porcję czekoladowego ciasta i popijałem mlekiem, podczas gdy moi rodzice jeszcze spali. Potem wychodziłem, niby to do mojego liceum w Midwood... – ale wcale nie szedłem do liceum, tylko na spotkanie z kumplami, żeby wsiąść do metra, pojechać na Manhattan, wysiąść przy placu Times Square i znaleźć się w Krainie Czarów, gdzie szliśmy coś zjeść, a potem za czterdzieści pięć centów kupowaliśmy bilet do teatru Paramount na poranne przedstawienie. Chodziliśmy też posłuchać Duke'a Ellingtona i jego orkiestry, obejrzeć występy komików albo jakiś film. To był raj na ziemi.

Podczas kręcenia scen zawsze siedzi na planie. Nie korzysta z nagrań na magnetowidzie, jak wielu innych reżyserów. (Greenhut od lat próbuje go do tego namówić, ale Woody odpowiada: *Nie umiem się tak łatwo przestawić.*)

Okres przygotowań do filmu jest krótki, trwa około dwóch miesięcy. Woody przesłuchuje wtedy aktorów razem ze swoją długoletnią specjalistką od obsady Juliet Taylor, a także krąży po mieście w poszukiwaniu miejsc do kręcenia. Choć robi tu filmy od ponad dwudziestu lat, nigdy nie ma kłopotów ze znalezieniem nowego otoczenia. *Nowy Jork jest niewyczerpany* – twierdzi.

Spośród ponad dwudziestu swoich filmów tylko cztery Woody uważa za udane. (Film *udany* określa z typową dla siebie skromnością mniej więcej tak: *Miałem taki pomysł i zrealizowaliśmy go.*) Należą do nich *Wspomnienia gwiezdnego pyłu* (*To jeden z moich najbardziej krytykowanych filmów – ale wiedzieliśmy, że tak będzie, kiedy go kręciliśmy. – Moim zdaniem, udał się nam.*), *Zelig*, *Purpurowa róża z Kairu* oraz *Mężowie i żony*.

Zanim go poznałem, sądziłem, że jest artystą, który nie zajmuje się sprawami tak przyziemnymi, jak finanse. Ze zdziwieniem dowiedziałem się więc, że zwraca ogromną uwagę na koszty. Kiedy skończy pisać scenariusz, wysyła go do Greenhuta, który po przeczytaniu przychodzi do niego z obliczeniami budżetu. Jeśli budżet jest dla nich za wysoki, Greenhut wskazuje Woody'emu na co bardziej kosztowne sceny i pyta, czy nie można ich zmienić. *Greenhut zawsze przygląda się scenom* – opowiada Woody – *i mówi: „Popatrz, tutaj ma być straszny korek. Będziesz na to potrzebował ośmiuset samochodów i dwustu tysięcy dolarów dziennie." No więc zamieniamy to na scenę z facetem w budce telefonicznej. Trochę przesadzam, ale tak to mniej więcej wygląda.*

Choć Woody nie wzbrania się przed robieniem powtórek (mówi, że najwięcej zrobił ich pięćdziesiąt – w scenie z filmu *Danny Rose z Broadwayu*, w której on i Nick Apollo przechodzą razem przez ulicę), zwykle robi dwa ujęcia i posuwa się dalej. *Przeważnie aktorzy od razu łapią, w czym rzecz. A jeśli nie, wystarczy im to raz powiedzieć.*

Jeśli jednak raz nie wystarczy, wtedy mówię do nich: „Pokaż mi ten kawałek. Może pomyliłem się gdzieś w scenariuszu", i czytam na głos ten fragment, niby dla siebie, ale tak, żeby oni też słyszeli, i w taki sposób, żeby sami zrozumieli, jak mają to zagrać.

Jak mi się coś nie podoba, potrafię być brutalny.

Zadzwonił telefon. Woody podniósł palec, sygnalizując, że zaraz wraca, i podniósł słuchawkę. Mówił cicho, wypowiadając słowa takie, jak: *problemy psychiczne... wszystkie znane lekarstwa... prywatni detektywi...* Potem odłożył słuchawkę i odwrócił się do mnie. Uśmiechnął się, uniósł znów ramiona i strzelił palcami. *Dobra. No więc mamy burzliwe lata dwudzieste. Ten dramaturg, wielki artysta, idzie do producenta, żeby ten wystawił jego sztukę, ale chce sam ją reżyserować, bo boi się, że jej artystyczna jed...*

Znów zadzwonił telefon. Woody w mgnieniu oka znalazł się przy słuchawce i znów mówił: *Ostra klaustrofobia... para czerwonych oczu w oknie... jej dziecko odesłane do Post... włosy w przezroczystej kopercie.* Kiedy odłożył słuchawkę po raz trzeci, nie strzelił już palcami. Uśmiechnął się tylko nieśmiało i powiedział: *No, dobra. Wracamy do tej naszej głupiej komedyjki.*

Przychodzi ci do głowy pomysł, pracujesz nad nim, podoba ci się i robisz z niego film. Ale potem zdajesz sobie sprawę, że nie wszystko jest tak jak trzeba, w niektórych miejscach poszedłeś na łatwiznę, w innych ci nie wyszło. Kiedy kończysz kręcić, trzeba nie lada wysiłku, żeby złożyć to wszystko w jakąś spójną całość. No i mówisz sobie: „Kurczę, miałem taki świetny pomysł i całkiem go schrzaniłem".

Scenariusz nie jest dla mnie żadną świętością. Zawsze mówię aktorom: „Możecie zmieniać co chcecie. Ja chcę tylko, żeby postaci były prawdziwe i żebyście czasem powiedzieli coś ważnego".

Jedyna wartość robienia filmów polega na tym, że nie myślę wtedy o niczym innym. Jestem tak pochłonięty wymyślaniem kolejnej sceny, że nie mam czasu zastanawiać się nad okropnościami życia. Innym daje to półtorej godziny rozrywki w kinie. Wtedy oni nie myślą.

Kiedy już zacznie kręcić, nigdy nie robi prób. *Wchodzę na plan, spotykam się z Carlo* (Di Palmą, swoim operatorem), *spacerujemy wkoło i planujemy najbliższe ujęcie. Potem Carlo ustawia z grubsza światła, a ja sprowadzam aktorów i mówię do nich: „Możesz podejść do tego stołu i wziąć papierosa?" albo coś w tym stylu. Dziewięćdziesiąt dziewięć razy na sto odpowiadają mi: „Dobra". Tylko jeden raz mówią na przykład: „A mogę zamiast papierosa wziąć parasol?" Wtedy ja mówię: „Dobra". Carlo poprawia ustawienie świateł, aktorzy wchodzą i kręcę scenę, choć przedtem nie było żadnych prób. Są teraz trzy możliwości: albo trzeba tylko trochę poprawić, albo aktorzy nic nie kapują i muszę im wszystko wyjaśniać, albo kapują i za pierwszym razem wszystko wychodzi świetnie.*

Przekonani, że wszyscy uwielbiają ich twarze tak jak oni sami, aktorzy zawsze czekają na zbliżenia. Zwykle spotyka ich rozczarowanie, bo Woody kręci całą scenę jednym ujęciem. *Aktorzy dowcipkują sobie na ten temat* – wyznał mi. – *Michael Caine powiedział kiedyś Genie Rowlands po tym, jak zagrał w filmie* Hannah i jej siostry: *„U niego nie ma co nastawiać się na zbliżenia. On wcale ich nie kręci".* W rzeczywistości w filmach Woody'ego są zbliżenia, ale stanowią część pojedynczego ujęcia.

Niepokoi go, że Frank Sinatra może mieć chorobę Alzheimera. Nagle – o ironio! – uświadamia sobie, że ma wśród przyjaciół więcej kobiet niż mężczyzn. Nigdy nie zobaczył żadnego filmu z Arnoldem Schwarzeneggerem. Po zakończeniu prac nad swoimi własnymi filmami też ich nigdy nie ogląda. Prenumeruje „National Geographic". Pochwala odejście Michaela Jordana. Madonna robi na nim wrażenie: *Jest zabawną osobą, w stylu Mae West. I ma poczucie humoru.* Nigdy nie słyszał jej muzyki. Wśród kanałów telewizyjnych wyszukuje przeważnie wiadomości sportowe i jest zaskoczony powszechną dostępnością programów erotycznych: *Nie do wiary! Gdyby mi ktoś powiedział, kiedy byłem mały, że moja matka i ojciec będą mogli siedzieć w domu i oglądać dwóch rozebranych facetów, do tego związanych i przykutych łańcuchami do ściany, robiących sobie te rzeczy, w zwykłej telewizji...* Jest zdumiony, że wytwórnia Fox planuje miniserial o życiu Mia Farrow. *To zabawne, że ktoś będzie grał mnie. Muszę zadzwonić do Toma Cruise'a i uprzedzić, że szykuje się dla niego robota.*

Kiedy patrzy w lustro, widzi swoich rodziców, szczególnie w nocy. Zasypia szybciej niż w minutę po wyłączeniu świateł. Jego jedyny, powtarzający się sen: *Są tam drzwi i jest za nimi coś nieprzyjemnego, i ja nie chcę, żeby to coś weszło.*

Nie bawię się w cięcia, bo taniej wychodzi moim sposobem – poza tym jest szybciej i aktorzy to lubią. Po prostu siadam razem z nimi i pozwalam im mówić, włączam kamerę i patrzę, co się dzieje. Za każdym razem może wyjść inaczej. Nic nie musi się zgadzać. Aktorzy mogą mówić, co im się podoba, wychodzić z planu, improwizować, rozmawiać swobodnie. Dzięki temu wszystko staje się bardziej naturalne.

Woody traktuje aktorów z szacunkiem. *Kiedy daję im jakieś wskazówki, biorę ich na stronę. Nie stoję na planie i nie wrzeszczę: „Właśnie tak! Tak trzymaj!" Nie wrzeszczę nawet „Kamera!" ani „Stop!" Zwykle robi to asystent reżysera. Kiedyś Jerry Lewis opowiadał mi, że miał w swoim budżecie pewną sumę, którą nazywali „Forsa rozrywkowa". Były to pieniądze przeznaczone na różne rozrywki na planie, przyjęcia, prezenty, no wiesz, żeby stworzyć wesołą atmosferę. U mnie na planie nawet byś się nie połapał, że kręcimy komedię.*

Dyrektor naczelny i artystyczny	Eugeniusz Korin
Kierownik literacki	Milan Kwiatkowski
Dyrektor administracyjny	Wacław Jezierski
Kierownik techniczny	Marek Matuszak
Pracownia charakteryzatorska	Czesława Doroszkiewicz
	Alina Magnus
Pracownia krawiecka damska	Janina Majchrzak
	Bożena Gawrońska
Pracownia krawiecka męska	Jarosław Trzeciak
	Tomasz Sierchuła
	Elżbieta Kubicka
Pracownia tapicersko-dekoracyjna	Jacek Szopa
Pracownia ślusarska	Jan Czarnecki
Pracownia stolarska	Roman Wrzesiński
	Jan Mróz
Pracownia modelatorska	Leszek Zieliński
Elektrycy	Jerzy Jeziorski
	Krzysztof Wasielewski
	Leszek Kargol
Akustyk	Paweł Walczak
Brygadzista sceny	Brunon Urbaniak
Rekwizytor	Leszek Kellner
Garderoba damska	Anna Kellner
Garderoba męska	Jadwiga Jakubowicz
Kierownik biura obsługi widzów i reklamy	Krystyna Kaziród
Impresariat	Edyta Bach

Redakcja programu	Milan Kwiatkowski
Opracowanie graficzne	Tadeusz Piskorski

W programie wykorzystano teksty z następujących źródeł:
Bill Zehme *So, you're the great Woody Allen?* „Esquire", październik 1994
Douglas McGrath *If you knew Woody – like I knew Woody*
„New York Times Magazine" 1994

Wydawca programu: **Państwowy Teatr Nowy**, Poznań, ul. Dąbrowskiego 5
Przygotowanie wydawnicze: **Wydawnictwo ARS NOVA**, Poznań, ul. Norwida 17/13
Druk i oprawa: **Zakład Poligraficzny S.C. Moś & Łuczak**, Poznań, ul. Piwna 1

Ze zbiorów
Działu
ZG ZASP

DUNLOP