

jerzy stuhr, aprile 1996

a cura di Marcello Cella e Elena Pinori

Elenco delle adultere

Questo film mi è molto vicino, è una specie di confessione. La sceneggiatura è basata su un libro di Pilch, un autore contemporaneo, uscito in Polonia quattro anni fa. La lettura di questo testo è stata per me una guida sulle tracce di ciò che avevo vissuto negli ultimi vent'anni in Polonia, sui i marciapiedi che avevo battuto. No, battuto forse non è il termine giusto... meglio pestato, percorso. Una di quelle letture così vicine alle nostre esperienze da diventare il nostro diario del passato, di questa parte della nostra esistenza con la quale tutti ci scontriamo e che ci pone dei problemi che possiamo risolvere solo indagando noi stessi. Ecco, fare questo film mi ha aiutato a risolvere i problemi col mio passato di cittadino e mi ha permesso di dividerli con gli spettatori attraverso lo schermo.

Reazioni del pubblico e della critica in Polonia

Il film ha suscitato moltissimo stupore in Polonia e sono sicuro che all'estero non sarà facilmente comprensibile; prima di tutto, perché la nazionalità del pubblico è fondamentale per capire le vicende, poi, perché la sfumatura ironica dei fatti provoca reazioni diverse. Però ho dovuto essere sincero e raccontare me stesso senza badare al pubblico né alle mode. Questa scelta è stata spesso apprezzata. Due anni fa, dopo la prima proiezione al festival di Danzica, dove *Elenco delle adultere* ha vinto un premio speciale, così come l'attrice che faceva la parte di Isabella, due ragazzi di sedici anni mi hanno detto: "Madonna, lei ha fatto un film veramente serio!" Io ho risposto: "È perché è un film per i vostri genitori, non per voi." E loro: "A noi è piaciuto, perché è sincero. Il personaggio non fingeva, non dimostrava di essere qualcun altro." Questo è forse il più grande complimento

che mi è stato fatto durante i tre anni di vita di questo film che, tutto sommato, è andato molto bene in Polonia. Se pensiamo che ha raccolto quasi centomila spettatori, non è male. I costi sono stati coperti, per fortuna del mio cuore, che deve stare calmo. Non ho sprecato i soldi, grande problema del cinema. Questo è l'importante. Ciò che ha provocato le critiche è stata la parte sulla storia degli ultimi vent'anni e il fatto di aver toccato i nostri lati deboli: il romanticismo polacco, i luoghi e momenti santi della nostra storia contemporanea. Il portone davanti al quale la polizia segreta ha ucciso uno studente dell'università esiste realmente e anche il pozzo sulla piazza grande dove un uomo si è dato fuoco (non si sa se lo abbia fatto per motivi politici, come narra la leggenda, o perché fosse pazzo, come ho sentito dire). Anche il posto dove sorge *Nøva Huta*, il Centro teatrale e culturale di Cracovia, è il luogo dove è stato ucciso un giovane operaio. Soprattutto la generazione più anziana della mia ha detto che in un film ironico, con una sfumatura *gombrowicziana*, diciamo, non si possono mettere dentro cose così serie e così tragiche della storia di *Solidarnosc* e dello stato di guerra. Ma io non volevo infangare la storia, volevo solo far vedere come siamo noi Polacchi, mostrare la storia che non interessa più nessuno. Quante volte sono stato in Italia o in altri paesi e, raccontando degli operai uccisi, mi sono accorto che nessuno si interessava veramente, anche se tutti mi guardavano un po' stupefatti, annuendo con gentilezza. E la mia critica era dura quando il presidente Walesa diceva: "Io per primo ho distrutto il totalitarismo in Europa, io per primo ho saltato il muro del cantiere di Danzica". Questo non è un argomento, è passato, lasciamo stare, non c'è niente da lodare. Ho incontrato una donna polacca, che abita da tempo in Italia, che mi ha

detto di essersi resa conto che tutto quello che le avevano insegnato in Polonia non è vero, che la Polonia non è affatto il centro del mondo, che a nessuno interessa niente della storia polacca, della sua "martirologia", dei suoi re, dei suoi poeti. Questa donna ha apprezzato il mio distacco nel raccontare le vicende del film e si è rallegrata del fatto che sia stato in parte ben accolto in Polonia, dove le cose o sono sacre o sono profane, o sono di evasione oppure ci deve essere per forza il pathos e ci deve essere un eroe, deve scorrere il sangue. Sette o otto anni fa, questo film sarebbe stato censurato e bloccato perché, non solo è contro un sistema, ma è contro i punti più deboli della nostra natura, e questo irrita, fa rabbia. Io ho sentito voci che dicono che questo film costituisce una grande offesa per l'intelligenza polacca, ma quando è uscito è stato apprezzato, aveva buone critiche. Ciò significa che, forse, adesso, i Polacchi hanno voglia di verificare se stessi. I consensi raccolti da Elenco delle adultere hanno dei precedenti. All'inizio del film, con molta discrezione, si vede l'ultima edizione polacca di un libro di Gombrowicz, che io ho inserito per dare un segno, per ricordare che questo tipo di ragionamento viene da lui e che, negli anni Sessanta, lui era per noi giovani un grande sacerdote della nuova generazione. Quando scriveva nel suo diario "lunedì io, martedì io, mercoledì io e nient'altro", dava una grande lezione a noi che eravamo abituati a non considerare per niente noi stessi ma sempre la massa, che era l'unica cosa che contava, perché si doveva essere tutti uguali. Gombrowicz odiava il complesso nazionale del pathos, dell'artista che deve essere un profeta. Kieslowski era dello stesso avviso e aveva problemi con i suoi connazionali, che non lo apprezzavano com'era apprezzato all'estero, forse proprio perché aveva deciso di non essere un profeta ma uno che discute, che dimostra il suo parere. Il profetismo infastidisce anche a me. Quante volte, quando ho iniziato a lavorare in Italia, per esempio, la gente mi ha chiesto se ero polacco e alla mia risposta: "Sì, sono polacco, di Cracovia", loro hanno replicato: "La città del Papa". Quante

volte ho odiato me stesso per questi momenti, che però erano necessari per essere migliore. Mais qui s'en fout! Perché pensare subito: "Città del Papa"? Perché mischiare il Papa con gli affari tuoi? Questa è la "polaccheria". Con questo film volevo liberarmi anche da questi complessi, guardando con occhio cartesiano a tutto questo. Non è stato facile, perché, in fondo, i Polacchi sono così.

Il finale del film

Il finale del film è diverso da quello del romanzo da cui è tratto perché io sono ottimista di natura. Il volo sopra Cracovia è una liberazione. Io vorrei essere in volo, come il protagonista, essere capace di guardare me stesso, la mia città, la mia storia, le mie donne dall'alto, ma non dall'alto in senso negativo, dall'alto in senso distaccato. Riuscire ad essere distaccati significa essere più ottimisti. Uno che riesce a guardare se stesso da fuori ha vinto qualcosa, secondo me, ha ottenuto un altro scopo, un altro punto di vista, per questo vorrei essere così. Presentando il film nei cineclub in Polonia, una donna mi ha ringraziato per il volo di Dedalo. Ho voluto questo finale per aggiungere un mezzo paragonabile alla poetica del film, sempre un po' ironica, fra realtà e fantasia. Com'è Cracovia, che, a una certa ora, diventa un po' misteriosa, una città dei fantasmi, dove si mischiano realtà e magia, soprattutto quando hai bevuto qualche cognac, come i miei protagonisti. Inoltre, la bellezza del finale doveva essere paragonabile alla bellezza delle canzoni scritte da Radwan.

Cracovia

Mi hanno fatto notare che la mia attenzione per Cracovia è paragonabile all'attaccamento dei cineasti francesi per Parigi. Ovviamente: Cracovia è la mia città. Mi sembrava una cosa realistica sceglierla, e poi, in quale altra città europea sarebbe potuto accadere di fare da guida ad uno svedese? Forse a Firenze, dove i turisti arrivano da tutto il mondo e le gite sono una cosa normale. Ecco, la mia scelta è stata dettata da queste due constatazioni. Questa città mi ha influenzato tanto, mi

ha insegnato tutto, non posso viverle lontano. Me ne sono accorto proprio in Italia, dove ho lavorato dieci anni, e dove sarei potuto restare anche fra il '79 e l'80, ma non ce l'ho fatta. Qualunque cosa faccia, penso sempre a che cosa direbbero i miei amici a Cracovia in questo o in quel momento del film. La mia censura è sempre lì, ed è la più dura, perché mi sono accorto che in ogni parte del mondo dove sono stato, e dove per fortuna ho potuto lavorare, pensavo sempre a loro. Sono il mio punto di riferimento, una bilancia così forte senza la quale non posso vivere. La Cracovia del film è un po' diversa da quella reale, perché non si vedono i monumenti più famosi. Ci sono le strade, c'è l'atmosfera, ma non volevamo far vedere il castello, la Via Reale, solo la Piazza Grande (Rynek Główny), perché era necessario. Mi hanno detto che c'è voluto il mio coraggio per muovermi in uno spazio mitico e santificato com'è quello della Polonia e delle sue antiche città, tutte tombe e monumenti. Coraggio evidentemente aiutato dal fatto che qualcosa è cambiato rispetto agli ultimi anni. Anche se il premio che il Presidente della città di Cracovia ha assegnato al film è dovuto soprattutto al fatto che la sua città è stata ben fotografata e ben presentata e non al film per quello che racconta.

La realtà sullo schermo

La scena in cui il protagonista si gira e entra lentamente in macchina, apre una specie di sipario e ci introduce in un mondo a parte che ci permette di vedere il fratello del protagonista attraverso i suoi occhi. Il doppio piano della realtà spinge lo spettatore a vivere la storia del personaggio polacco dall'interno di quest'ultimo. Questa scelta espressiva non è stata accettata facilmente. I dirigenti della televisione polacca, che hanno tirato fuori i soldi per la produzione, sostenevano che l'attore non ha il diritto di guardare direttamente la cinepresa, nonostante ciò non fosse una novità, perché già in uso nel teatro greco e nel cinema di Fellini e di Bergman. Inoltre, sembrava un errore tecnico. Allora, ho dovuto incontrare un dirigente della televisione, un capo del

reparto cinematografico, per spiegargli la scena e fargliela accettare come la volevo io. Così, si è creata una vicinanza tra me e gli spettatori e quando li ho incontrati, nei cineclub, mi hanno detto: "Ma il film non è finito. Lei racconta la vita come un attimo dello schermo." Questa è stata la mia vittoria, l'effetto che volevo ottenere. Anche Gombrowicz non nascondeva il narratore, ma lo faceva con uno scopo diverso, più politico che personale; la figura del narratore era una specie di pretesto per lui. Questo tipo di rivolgimento, tipicamente teatrale, è pericoloso nel cinema, perché non ci siamo abituati.

La regia

Realizzare questo film non è stato semplice, soprattutto considerando che io ero anche attore. Personalmente, ho organizzato i tempi delle riprese, che conoscevo molto bene grazie alla mia ventennale esperienza da attore. Inoltre, ho scelto gli attori, perché, insegnando recitazione, li conosco quasi tutti e poi lo avevo già fatto tante volte per Kieslowski. Il montaggio lo ha fatto la bravissima Eva Smal, che aveva montato anche *Il Decalogo*. Invece, è stato speciale il rapporto con l'operatore. Era come se facessi una cosa per il teatro; la sera, in albergo, gli recitavo le scene indicandogli il tipo di atmosfera di cui avevo bisogno e soprattutto il tipo di messa in scena. Ho avuto dei momenti deboli, ma mi sono ricordato di quello che diceva Kieslowski: "La cosa più orribile per un regista è dipendere dalle decisioni di qualcun altro, perché in fin dei conti è lui che deve prendersi la responsabilità nel bene e nel male." Per me è stata una grande lezione di regia. In tanti mi hanno detto di lasciar perdere perché quel libro di Pilch non poteva diventare un film, ma io l'ho avuto in testa fin dalla prima lettura e lo immaginavo molto bello, ma non potevo confessarlo a nessuno. Scrivendolo, mi sembrava che la sceneggiatura non fosse così poetica, bella, ampia e che sminuisse l'opera. Nel cinema ognuno immagina il proprio film e spiegare a tutti gli altri quello che ha nella testa e convincerli che è buono è un grande sforzo. Se il film finito si avvicina al set-

tanta per cento a quello che avevi nella testa, puoi dire di aver ricevuto un enorme successo. Per questo dico che scrivere un libro è la cosa più bella del mondo. Quelli che scrivono e quelli che dipingono sono artisti veri, perché sono veramente liberi. Peccato che io non riesca a scrivere. Così devo combattere per far capire quello che voglio e questo mi spaventa un po' per il futuro.

Le immagini

L'intesa con l'operatore è stata fondamentale per la buona riuscita del film. Anche lui aveva paura, perché la poetica non era nota e mi domandava spesso se la cinepresa può scherzare, comportarsi in un modo un po' stupido, fare dei movimenti irrazionali, come nella scena dell'albergo, dove la cinepresa gira come vuole. Io rispondevo di sì, perché è lo stesso risultato espressivo di quando io recito guardando direttamente la cinepresa. Questo mio accordo era più letterario che pratico. Ma quando ho visto i materiali ho capito che la distanza che lui aveva interposto tra la sua macchina da presa e il protagonista, che poi si traduce in quella tra quest'ultimo e lo spettatore, era la stessa che io avevo messo tra la mia recitazione e lui. È stato un bravo operatore.

Le immagini e le parole

Credo che la parola sia il mezzo di comunicazione più importante, ma che in un film bisogna fare i conti con altre cose, prime di tutte le immagini. L'operatore deve essere d'accordo su cosa far vedere e da quale punto di vista, perché basta cambiare la posizione della cinepresa e già l'espressione è cambiata. Poi, bisogna dare un ritmo alle immagini; basta rallentare il ritmo e la parola perde la sua espressione, il suo significato. Infatti, la comunicazione non passa soltanto attraverso la parola. A volte, lavorando in Italia, è capitato che la mia interprete fosse assente, così sono stato costretto a comunicare con le mani, con l'espressione della faccia, e mi hanno capito ugualmente. Prendiamo l'ultimo film di Antonioni, col quale ho avuto l'onore di pranzare due settimane fa, a Cracovia, in occasione

delle prime. Io, come attore, mi sono meravigliato nel vedere l'omogeneità del suo cast. Questo livello lo si può raggiungere con più probabilità al teatro, dopo mesi di lavoro. Ma nel cinema, con attori che vengono da tutto il mondo e con un regista che, come lui, non può dire niente, è straordinario. Ciò significa che c'è qualcosa sopra la parola che ti aiuta a convincere un altro essere umano. Per questo, nel mio film, ad un certo momento, scherzando, io parlo polacco e lo svedese svedese, e ci capiamo, senza sapere perché. Sono momenti strani, la vodka aiuta ad ottenere questa comunità europea sentimentale, direi, non economica.

L'importanza delle parole

Io vengo dal teatro di parola, alla quale sono molto legato e che ritengo essere il mezzo per me più importante per comunicare con lo spettatore. Non posso dimenticare il mio passato di attore, ed è per questo che i dialoghi per me sono molto importanti, più dei gesti e dei movimenti. Questo è un problema, perché il cinema è proprio movimento. I dialoghi di *Elenco delle adulate* sono più copiosi di quelli del libro di Pilch, che ha partecipato all'ulteriore stesura della sceneggiatura per garantire la continuità del registro linguistico. Nella versione in polacco si nota che il registro linguistico non è il parlato ma quello degli studiosi dell'università iagellonica, una lingua un po' snob, che gioca sempre sulle virgolette, che non dice mai le cose chiaramente, in modo diretto, ma descrive, è sempre un po' poetica. Per sottolineare questo linguaggio, ho scelto di citare la poesia *In Svizzera*, di un nostro grande poeta, Wslowawski. Comunque, anche se i sottotitoli traducono molto meno di quello che viene detto, la struttura retorica delle frasi si capisce bene. Penso che un paragone tra questo film e i film di Kusturica possa reggere proprio se riferito al ritmo dei nostri dialoghi: violenti i suoi e vivaci i miei, ma entrambi veicolo dell'ironia con la quale raccontiamo le vicende. Io apprezzo molto il suo senso dell'umorismo e credo che noi Polacchi, come gli Slavi periferici, siamo molto adatti a prendere tutto fra virgolette, a

ironizzare con distacco, mentre gli Slavi del centro, i Russi, siano gente seria nel loro panslavismo e non amino ironizzare sul proprio conto.

L'influenza della scuola cinematografica polacca

Certamente si può parlare di una scuola polacca con Wajda, Munch e gli altri, che mostravano la storia, la verificavano, la pulivano da questo pathos e smitizzavano gli eroi. Prendiamo la fine di *Cenere e diamanti*, di Wajda, il più famoso film della scuola polacca: l'eroe, il protagonista, rappresentante dell'esercito clandestino polacco, anticomunista, finisce in un immondezzaio. Con questo film, Wajda voleva dimostrare che c'erano diversi punti di vista, diversi punti di riferimento, che non c'è bianco, non c'è nero, ma si gioca sul grigio. Io pensavo di continuare questa linea ma, adesso, i registi viventi di questa generazione sono contrari a questa concezione. Il problema è che loro hanno sempre un'impressione negativa della nostra generazione che non ha vissuto la guerra. Perciò loro hanno il permesso di ironizzare, mentre noi no. Invece io penso che ognuno di noi abbia la propria guerra. Non è colpa mia se la mia era piccola, grigia: piccoli attacchi nel '68, piccola prigione nel 1980, piccoli interventi della polizia segreta. Anche io volevo la stessa cosa: rimanere me stesso, difendere la mia identità. Forse le mie condizioni non erano troppo romantiche né troppo orribili come quelle dei nostri genitori.

Kieslowski

Recitare nei film di Kieslowski è stato fondamentale per me e posso dire che l'ultima scena del *Cineamatore* ha cambiato la mia esistenza. Quando il protagonista rivolge la macchina da presa verso se stesso e comincia a raccontare la sua vita di uomo, io ho avuto un segnale per il futuro, ho capito che l'importante era riuscire a girare la cinepresa verso di te e a raccontarti. Questo è l'eredità che mi ha lasciato Kieslowski. Per quanto riguarda lui, invece, credo che niente sia cambiato nel suo modo di fare cinema da *La tranquillità* a *La doppia vita di Veronica* fino a

Film rosso. Lui voleva per forza raggiungere la poesia e far capire allo spettatore che non si può spiegare tutto nei film. Il suo approdo alla fine non mi ha meravigliato per niente. Secondo me era logico, come il fatto di voler smettere di girare. Era entrato troppo profondamente nell'anima umana ed essendo tanto sensibile credo si sia spaventato e sentito costretto a ritirarsi, perché ci sono punti della nostra natura intoccabili anche per l'artista. Ho capito che aveva avuto paura quando ha detto: "Grazie, da questo treno io scendo, lascio un posto libero a qualcun altro". Parlando sinceramente del mio amico Kieslowski, sono sicuro che se avesse scelto un mezzo artistico che distrugge, dà fastidio o vergogna a un altro uomo, non lo avrebbe mai usato o lo avrebbe abbandonato. Invece, ho visto artisti che senza pietà distruggevano gli altri per ottenere degli effetti artistici. Il mio caso è un po' diverso: io sperimento su me stesso e penso di avere il diritto di farlo fintanto che non nuoccia agli altri. Per questo mi piace Nanni Moretti che senza vergogna racconta anche le cose vergognose, però solo su se stesso.

L'influenza del cinema italiano: Neorealismo, Fellini, Moretti

Amo i film che partono dal realismo e arrivano alle cose più poetiche. Questo percorso mi affascina e, allo stesso tempo, mi crea un complesso, perché, come attore, mi baso troppo sul realismo psicologico. E con i miei anni, con le mie esperienze, il realismo della scuola stanislavskiana mi pesa un po', per cui tento sempre di portare ogni cosa nel surrealismo. In questo percorso ho delle guide eccellenti. Una è Fellini, che credo sia stato a sua volta influenzato dal cinema polacco, l'altra è Kieslowski, di cui non posso liberarmi; gli sono talmente legato che penso a che cosa direbbe lui di ognuno di quei dialoghi del film che sono per me la cosa più importante. Il fatto che io mi senta vicino a Fellini ha suscitato anche un paragone fra *Elenco delle adulate* e *Caro diario*, di Nanni Moretti, un altro felliniano. Il paragone scaturisce dall'episodio della vespa. Penso che Nanni Moretti abbia tracciato

attraverso il cinema europeo la propria strada, che lui percorre disinvolatamente senza imitare nessuno e senza badare ai risultati di gradimento. Moretti mi piace perché è tra i pochi che si prendono così tanta responsabilità per quello che dicono, dando addirittura la propria faccia e la propria storia al film. Questo è coraggioso per uno che fa cinema e decide di essere artista. Credo che l'artista sia proprio colui che racconta se stesso, come hanno fatto Kantor e altri. In questo senso, io assomiglio a Moretti, perché do la mia faccia alla mia storia. Moretti e Fellini sono solo due dei registi italiani che mi hanno influenzato; durante la mia gioventù ho subito il fascino del cinema italiano, dal Neorealismo in poi. Amo il romanticismo italiano, la ricerca della propria identità e la voglia di sottolineare la propria diversità dagli altri. Posso dire che affondano le mie radici.

La Polonia di oggi

Non si può dire se la nuova Polonia piace o no. Io posso vedere cosa è cambiato, cosa è migliorato. Penso che ora paghiamo l'ingresso in un sistema completamente diverso da quello precedente, paghiamo un contributo nel bene nel male. Io spero nella generazione che oggi ha tredici quattordici anni, che è la speranza anche nel film, perché sarà liberata da tutti questi complessi, da tutto questo bagaglio che abbiamo noi. Spero che loro saranno completamente liberi dalle angosce e dai problemi di oggi. È una speranza. La Polonia di oggi paga un prezzo molto alto per tutto questo cambiamento, ma posso osservare che le cose buone si difendono ancora, forse non sono sulle prime pagine dei giornali, però si difendono..

La situazione attuale del teatro e del cinema polacchi

In Polonia siamo abituati da secoli a vivere in uno stato assurdo e si può dire che la situazione del teatro e del cinema rispecchia un po' questa assurdità. Dicono che il teatro è in crisi, che mancano le sovvenzioni, ma dal '64-'65 di tutti i teatri stabili che ci sono in Polonia non ne hanno

chiuso neanche uno. Infatti, il pubblico c'è: sono i giovani, che hanno voglia di andare a teatro. È il teatro che non trova un linguaggio per i giovani, perché racconta sempre le storie dall'alto, le profezie, le cose sante, le interpretazioni sofisticate, e in questo modo ha perso un filo diretto con il pubblico e non sa che cosa dire, così il livello teatrale si è abbassato. La gente di teatro, in Polonia, non crede che questa forma d'arte sia quella preferita di fine Novecento; non so se in Europa è così. Per questo, chi fa teatro non è sicuro di sé, è incerto, non è coraggioso, quindi non è tanto bravo. Un attore o un regista incerto non sanno che cosa trasmettere né come farlo. È una situazione orribile che non si verifica nel cinema, perché, evidentemente, la gente ha più bisogno del cinema che del teatro. Io, per fortuna, essendo pedagogo e lavorando soprattutto con i giovani, cerco di capire di che cosa hanno bisogno seriamente e cerco di dialogare col pubblico. Il grande successo di Kieslowski sta proprio in questo: l'aver trovato una forma di dialogo. Il suo Decalogo è conosciuto da tutti. Lui ha proposto delle soluzioni un po' diverse. Proposto, non imposto. Diceva sempre: "Vogliono accettare? Va bene. Non voglio accettare? Vado via. Però abbiamo parlato e da questo discorso è già nato qualcosa per il mio interlocutore e per me stesso, anche se non siamo d'accordo. Lo spettatore, grazie alla mia proposta, si è accorto che può esprimere il suo parere". Dicono che viviamo in una grande crisi economica, invece si fanno trenta-trentacinque film all'anno contro i cinque dell'Inghilterra. Ovviamente, il grande produttore di questi film è la televisione, e questo crea anche dei problemi, primo, la mancanza di indipendenza assoluta e l'obbligo di essere guardato dal maggior numero di telespettatori, di fare audience, l'unico criterio della produzione televisiva. Ma la malattia del film polacco, come ha detto Wajda, è l'imitazione dei film americani. Ecco un grande complesso polacco: noi siamo molto adatti a imitare. Nella storia è stato sempre così. Perché un polacco capisce sempre un italiano? E perché questa enorme influenza della lin-

gua italiana nella lingua polacca? Dai tempi di Buonasforza, un conte polacco che ha portato in Polonia le usanze italiane, il linguaggio è stato influenzato non solo dal latino, ma proprio dall'italiano. E poi abbiamo preso dai Francesi. Imitiamo, imitiamo, imitiamo. Bisogna stare molto attenti e non imitare. Ho notato con piacere che all'ultimo festival di Danzica, dove sono presentati ogni anno tutti i film realizzati in Polonia, sono nate le prime cose che dimostrano che siamo già un po' guariti da questa malattia, perché alcuni giovani registi hanno trovato il proprio linguaggio. E nel cinema la cosa più importante è mantenere la propria identità. Anche io mi sono assunto la responsabilità di eventuali sbagli firmando questo mio primo film, fatto secondo la mia volontà. A volte, invece, mi è capitato di lavorare come attore su dei cast dai quali ti veniva la voglia di fuggire per la vergogna. Il cinema è una macchina potente, di cui è difficile mantenere il controllo, può scapparti e non farsi fermare.

Il prossimo film

Per la realizzazione del mio prossimo film ho già superato le due prime fasi: ho raccolto le idee che avevo in testa e le ho messe su carta. A questo punto già mi sembravano meno belle. Per fortuna, Kieslowski mi ha dato degli utili consigli ed ho potuto correggere la sceneggiatura e cominciare a farla girare per cercare soldi. È un racconto morale sull'amore. Penso di essere in un'età in cui posso dire qualcosa su questo tema serio, fare qualche domanda, qualche proposta. All'inizio, il protagonista riceve l'amore e noi lo osserviamo mentre decide se prendere questo dono o no. Se lo accetta vince, se non lo accetta perde. È molto semplice, come lo sono i racconti morali. Ho già trovato la prima metà dei soldi e, da noi, questo è fondamentale per chiedere allo Stato di mettere la seconda. Il problema è sempre trovare la prima. I funzionari volevano assicurarsi che io avrei recitato anche in questo film. Probabilmente, questo fatto era per loro la garanzia che avrei potuto guadagnare questi soldi al botteghino e restituirli. Ora aspetto la decisione del

Ministero della Cultura per ottenere il resto. Non voglio tanto. Sono furbo. So benissimo che se dicessi di voler fare Guerra e pace di Tolstoj non mi darebbero una lira. Ma il nuovo film non è tanto caro.