

PERCHÉ SIAMO QUI?

Intervista a Krzysztof Kieślowski di Małgorzata Furdal¹

Verso il cinema

MF. Lei cerca sempre le ragioni più profonde del comportamento dei suoi personaggi risalendo magari alle loro origini familiari, alle scelte adolescenziali. Quanto hanno pesato nella sua storia personale la famiglia, l'infanzia?

KK. Direi che con noi la sorte non è stata troppo benevola. Mio padre me lo ricordo malato di tubercolosi finché non ne morì quando avevo sedici anni. Pressati dall'assillo finanziario dovevamo continuamente scegliere, non tra il bene e il male, ma come accade di solito nella vita, tra due mali, quello minore e quello maggiore. Avevo dodici anni e ci eravamo già trasferiti ben diciannove volte, da un paesino all'altro, da un sanatorio all'altro, seguendo mio padre nelle sue cure. Con quei continui cambiamenti di ambiente, di scuole, di amicizie ci trovavamo ad affrontare situazioni sempre nuove. Una cosa che sarebbe diventata norma. Trovandosi continuamente di fronte a situazioni spiacevoli l'uomo impara per forza di cose a vivere. Penso che la mia maturazione non sia, o non sia del tutto, da attribuire alla profonda moralità o saggezza dei miei genitori, ma a questo loro continuo far fronte alle avversità. Penso di aver non tanto appreso, quanto visto molto da loro. Il solito destino ingiusto: quando uno è abbastanza maturo da dialogare con loro, loro non ci sono già più. Mio padre morì quando avevo sedici anni e, in definitiva, non ho fatto in tempo a fargli nessuna domanda veramente importante. Più che sapere quello che pensava ne ho una vaga intuizione.

MF. E la ragione della sua scelta professionale?

¹ Intervista raccolta a Varsavia, luglio e agosto 1989, traduzione di Małgorzata Furdal e Paolo Gesumanno, pubblicata in *Kieślowski*, a cura di Małgorzata Furdal e Roberto Turigliatto, Museo Nazionale del Cinema, 1989, pp. 13 – 35.

KK. Puro caso. I cineasti dicono sempre di aver amato il cinema fin da bambini. Io non l'ho mai amato, non sono mai stato sedotto da un film o da un regista... Mio zio era preside di un collegio dove, viste le nostre gravi difficoltà economiche, potevo usufruire dell'insegnamento e dell'alloggio. Che l'insegnamento riguardasse materie teatrali poco importava.

MF. E prende avvio da qui il suo itinerario cinematografico?

KK. Ma chi pensava al cinema? Io volevo fare il regista teatrale. Si era a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, l'epoca d'oro del nostro teatro: splendide scenografie, ottimi interpreti, buoni testi. Certo in quel periodo anche il livello del cinema era elevato, ma mi interessava di meno. Tanto più che la mia scuola di tecniche teatrali era straordinaria, come i suoi insegnanti, che non si soffermavano tanto sul modo di dipingere gli scenari (tecnica in cui del resto sono diplomato) o di cucire parrucche, quanto sulla "magia" del teatro, sul suo mistero. Ci spiegavano che nel rapporto tra l'attore e il teatro c'era qualcosa di straordinario, a cui noi tecnici davamo un contributo essenziale. Eravamo molto fieri di essere partecipi di quella magia. Ma per accedere ai corsi superiori di regia teatrale occorreva la laurea. Per una questione di affinità, decisi di conseguirla alla Scuola Superiore di Cinema di Łódź. Intanto finiva l'epoca d'oro del teatro. Quello che un tempo mi era parso straordinario esaurì il suo fascino.

MF. Più tardi, su questa esperienza della scuola teatrale, avrebbe intessuto il film televisivo *Personel* (Il personale). Ha messo il protagonista in una situazione direi reale, autentica, quasi fosse un documentario.

KK. È un film di finzione in cui si nota l'influenza della mia lunga esperienza di documentarista, che mi aveva insegnato a osservare attentamente la gente e la vita. Ho sempre amato molto il documentario, ma verso la metà degli anni Settanta avevo l'impressione che questo genere si stesse esaurendo. Ho cercato quindi, a volte inconsciamente, di salvare la verità di quel documentario che oggi non esiste quasi più. Ma nello stesso tempo valorizzandola con un'azione che l'avrebbe portata avanti. Per montare un documentario bisogna rinunciare a moltissimo materiale — per il documentario si gira molta più pellicola che per un film a soggetto — e mi sono reso conto spesso che il materiale che eliminavo era quello che mi piaceva di più. Ma nello stesso tempo sapevo di doverlo ta-

gliare per forza, perché il film avesse una costruzione. Il film di finzione, invece, per la sua natura, lo può sviluppare, così è nato *Personel*.

MF. È vero che il suo primo film per la televisione, *Zdjecie* (La fotografia) è andato perduto? È stato mai mostrato?

KK. Sì, una volta in televisione. Pare che a ritrovarlo fosse stato Wójcik frugando negli archivi. L'allora redattore capo dell'ente, Walter, mi insignì persino di un riconoscimento... Ma pare che sia scomparso di nuovo.

MF. Mi parli della sua realizzazione: si racconta di una vecchia fotografia datale da Karabas...

KK. ... sì, la fotografia di due ragazzini, due fratelli, uno di quattro, l'altro di sei anni, con berretto e mitragliatore, in un cortile di via Brzeska, nel quartiere Praga di Varsavia già liberato dai Russi, mentre nel resto della città infuriava l'insurrezione. Mi sono proposto di ritrovarli e mi sono messo sulle loro tracce...

MF. Sulla scorta soltanto di quella fotografia?

KK. Della fotografia e del luogo. Via Brzeska è piccolina, non ci è voluto molto a ritrovare il portone e qui incontrai delle persone che li conoscevano. Poi feci ricerche presso vari uffici anagrafici. Il tutto registrato dalla macchina da presa.

MF. Compare anche lei nel film?

KK. Sì, sto lì tutto il tempo, faccio domande che allora non si facevano, e per questo, il film risultava nuovo, non era la solita scaletta di domande con risposte scontate. Io volevo solo ritrovarli e li ritrovai.

MF. Quando li trovò si resero conto di essere filmati?

KK. In un primo momento no. Poi ovviamente si accorsero della macchina da presa, e allora ammiccamenti, smorfie... come succede sempre. E anche questo venne ripreso.

MF. *Zdjecie* è stato girato in coincidenza con il suo diploma e

il sessantotto. Che aria tirava alla scuola di Łódź in quel periodo?

KK. Era una buona scuola nei primi tempi, poi è decaduta e non si è più ripresa.

MF. Chi la frequentava insieme a lei? Piwowski...

KK. Piwowski era due o tre anni più avanti, insieme a Zanussi, Zebrowski, Krauze Dei miei colleghi di corso solo Krzysztof Wojciechowski lavora nel cinema. Sempre che ci lavori ancora: ha aperto uno studio e filma matrimoni, cantieri della metropolitana. Poi c'era Piotrek Skibiński, che gira documentari didattici, Andrzej Titkow che rimase indietro... Piotr Wojciechowski, bravissimo come scrittore. "*Kamienne pszczoły*" (Api di pietra), che bel libro! Ma fin da allora sapevamo che avrebbe fatto lo scrittore e non il cineasta...

MF. Si dice che alla scuola lei abbia sostenuto un ruolo importante, innovativo...

KK. Non ritengo di aver sostenuto un qualsiasi ruolo alla scuola. Girai un film buono, si disse, *Urząd (L'ufficio)*, che mi mise in buona luce. Si sapeva che avrei fatto documentari. Entrare nella WFD era la massima aspirazione. Ma non era così semplice. Dovetti passare alcuni anni come aiuto regista per mancanza di posti di ruolo. Ma d'altra parte potevo girare subito. In questo mi andò bene perché lavoravo fin dall'inizio nel documentario, ed era proprio quello che volevo fare. Avevo rinunciato ai film a soggetto non per semplice mancanza di posti. Il film di finzione proprio non mi passava per la testa. Mi sembrava tutto inventato, e quindi più stupido, del resto continuo a pensarlo ancora oggi.

MF. *Urząd* ricorda i film di Piwowski. Sono esistiti punti di contatto tra voi ?

KK. Piwowski a scuola ha girato un bellissimo film sulle reclute. Semmai fu proprio Marek a promuovere nuove tendenze alla scuola. Marek Piwowski, Edek Zebrowski, Antek Krauze provarono effettivamente a lanciare un nuovo modo di guardare, di fotografare. Marek ha sicuramente scoperto qualcosa. Se c'è stato qualcuno a influenzare l'altro è stato lui e non io. Credo

che non mi conoscesse nemmeno. Fra il primo e il secondo anno esisteva un muro invalicabile. Oggi le cose sono diverse, ma allora esistevano l'aristocrazia e la plebe ed io appartenevo a quest'ultima. Loro erano gli "adulti" e noi i "mocciosi", nessuno ci prendeva in considerazione. Per esempio i più anziani avevano posti personali anche in sala di proiezione, non li si poteva occupare nemmeno quando erano vuoti (una volta feci pure a pugni con uno per questo motivo)...

MF. Ma questo privilegio non sarebbe poi toccato anche a lei?

KK. No, perché poi andò tutto a rotoli, nel bene e nel male. Credo che quella sorta di "elitarismo", il rispetto per i colleghi dei corsi superiori, fosse una cosa positiva, benché la sentissi opprimente. Ma poi arrivò il sessantotto e tutto svanì nel caos.

MF. Quindi il sessantotto rappresentò una svolta?

KK. Certo. Per prima cosa furono buttati fuori tutti gli ebrei, e siccome tutti i professori validi erano ebrei... Fu messo alla porta il rettore Jerzy Toeplitz; Bossak, ottimo docente; Wohl, una bravissima persona, un ottimo insegnante. Un vuoto improvviso, colmato con personaggi estemporanei. Una rovina per quella scuola.

MF. Ma Bossak, ad esempio, più tardi sarebbe tornato al suo posto.

KK. Sì, ma senza più il vigore, l'energia di un tempo. Sono cose che si perdono quando si esce da un'esperienza con le ossa rotte. Ma non è nemmeno questo il problema. Da solo non poteva fare granché. La scuola seguiva ormai un indirizzo ben preciso e la classe dirigente la spingeva efficacemente in quella direzione. Lo scopo era evidente, separarla dalla realtà, cui era stata tanto legata grazie proprio a personalità come Marek Piwowski. A Marek piaceva scandagliare le zone d'ombra della nostra realtà. Non solo a lui, piaceva a molti, me compreso. Si cercò appunto di distoglierci da questo. Si trovarono degli abili funzionari che portarono la scuola alla rovina. Quando nel 1980 ci andai con Agnieszka Holland su richiesta dell'Associazione dei Cineasti trovammo gli studenti dediti alla filosofia orientale, allo yoga, ma assolutamente restii ad apprendere la

posizione di una macchina da presa. Quando cercammo di far loro capire che si trattava di una pratica fondamentale del lavoro di regista ci accusarono di essere gli inviati dell'Associazione venuti a fare nozionismo tecnico. Dissero di essere contrari a queste cose e di essere interessati alla filosofia orientale. E facevano esperimenti forando la pellicola e mostrando come attraverso il buco sullo schermo una volta venisse il bianco e una volta il nero.

MF. Dal 1968 la scuola di Łódź non si è più risollezata?

KK. Il decadimento è stato graduale. Finché, proprio mediante i... buchi nella pellicola, si è riusciti ad isolarla completamente da ogni sorta di contatto esterno. Basti pensare alla presenza in zona di molte fabbriche, alla penosa esistenza che attanaglia Łódź.

MF. Proprio lì ha realizzato il bellissimo *Z miasta Łodzi* (Dalla città di Łódź).

KK. A Łódź ho girato molti film. Ho amato molto questa città che in effetti è angosciata, e forse proprio per questo la si ama. Due anni fa sono stato a New York ed ho incontrato Zbigniew Rybczyński, secondo me il cineasta polacco più dotato degli ultimi quarant'anni. Era andato in America per ritirare l'Oscar per il suo *Tango*, e decise di rimanerci. Oggi abita nei quartieri bassi e durante il nostro incontro mi ha detto di sentirsi come a Łódź: in quel momento ho capito, che non verrà più via. Lì ha trovato evidentemente il suo mondo, quel mondo di forti contrasti, tensioni, povertà. Adesso le racconterò il gioco che facevamo a Łódź tra compagni di scuola e che presupponeva l'assoluta onestà dei partecipanti. Andando a scuola ognuno di noi contava così il proprio punteggio: se vedeva un uomo monco un punto, monco di due braccia due punti, mutilato di una gamba due punti, di due gambe tre punti, senza braccia e senza gambe dieci punti. All'arrivo a scuola ognuno aveva segnato dodici, tredici punti. Questa è Łódź.

MF. Un divertimento un po' macabro.

KK. Macabro, certo, ma dovevamo pur serbare un certo distacco. Le devo dire che ebbi un impatto molto forte con un mondo che non conoscevo, mutilati, invalidi, gente sulla carroz-

zella. Durante i corsi ne ho fotografati una quindicina. A quei tempi con due biglietti era possibile trasportare in tram "sci, un tagliere per la verza e una corona di fiori". Era una città veramente affascinante con i suoi cortili, gli intonaci cadenti, le sue vecchie case non restaurate da anni.

Dall'idea al film

MF. Ma poi in teatro ci ha lavorato.

KK. Purtroppo... Ho messo in scena diversi spettacoli teatrali per la televisione tra cui *Due in altalena* di Gibson, *Kartoteka* (Dossier) di Różewicz, un autore a me molto congeniale. In teatro ho lavorato una volta sola con risultati poco lusinghieri.

MF. Allude a *Zyciorys* (Curriculum vitae) per il Teatr Stary di Cracovia?

KK. Una noia mortale. E il testo era mio. Che orrore!

MF. Era la riduzione teatrale dell'omonimo documentario commissionato dal partito comunista.

KK. In che senso commissionato?

MF. Non fu un film su commissione?

KK. Vede, mi è difficile parlarne come di un "film su commissione" perché non fu tale perlomeno nel senso classico della definizione. Comunque... Si era alla fine degli anni Settanta, era il '76. C'erano alcune personalità nel partito che non vedevano tutto a tinte rosee, che avevano sentore degli errori commessi e ritenevano che fosse utile affrontare una "inquadratura" dall'esterno della loro organizzazione affidandola ad un uomo che non era affatto fautore della loro ideologia, anzi poteva essere considerato un nemico. Uno che comunque non aveva niente da spartire con l'organizzazione. Pensarono che la cosa potesse risultare interessante, certo più interessante di una "veduta dall'interno", e mi commissionarono il film. In realtà dovrei dire "proposero", perché in effetti mi proposero di realizzare qualcosa del genere, ma sul come realizzarla non si pronunciarono.

Loro desideravano mostrare la vita interna del partito. Naturalmente, avrei voluto filmare una riunione del politburo, ma a quei tempi non era concepibile (anche se dubito che sia possibile anche oggi). Fu probabilmente questo che mi portò a cercare uno spunto per andare incontro alla loro proposta. Se non potevo agire al vertice dovevo puntare il più a fondo possibile perché le mezze misure rimangono le peggiori. E lavorai quindi al livello di base, quello cioè del semplicissimo e anonimo iscritto al partito che si caccia in qualche guaio.

MF. Una storia vera?

KK. Abbiamo già accennato a quel periodo di compenetrazione di generi a cui si devono anche *Przejście podziemne* (Il sottopassaggio), *Personel* (Il personale)... *Zyciorys* (Curriculum vitae) si muove appunto a metà tra documento e finzione, anche se poi i due livelli non sono enucleabili. La commissione che esamina il caso è autentica ed opera presso un comitato di quartiere. Dovendo scegliere, chiesi di lavorare con una commissione possibilmente assennata e liberale. Non me la sentivo di infierire su persone sciocche e involute. Mi consigliarono il Comitato del quartiere Śródmieście, a Varsavia. La commissione esiste sul serio ed esamina proprio casi come questo. Stavolta dovevano esaminare un caso fittizio, il "curriculum" da me ideato, ma senza discostarsi dalla normale procedura. Fu divertente, lavorai con il mio bravissimo assistente Krzysztof Wierzbicki, che passò diverse settimane al Comitato Centrale a studiarsi gli incartamenti personali dei membri del Partito. E questo per montarne ad arte uno: delazioni fittizie, grafie e stili contraffatti, vecchi fogli di quaderno, frequenti cambi di macchina da scrivere. Loro avevano bisogno di documenti da vagliare. Una commissione non esamina la storia di una vita, ma le carte, e senza di quelle non avrebbe potuto agire come in un procedimento autentico. Mancava solo l'interessato: trovammo un ingegnere membro del partito che in passato aveva conosciuto vicissitudini simili a quelle del nostro protagonista, era stato espulso dal partito e continuava ad avere problemi per la sua condotta. Gli affidammo la parte. Avrebbe in pratica impersonato se stesso, ma con un curriculum inventato. Era un uomo intelligente e dotato di un innato talento per l'esibizione davanti alla macchina da presa (non tutti ce l'hanno, né si può apprendere). Imparò subito il "suo" nuovo curriculum. Le riprese durarono cinque ore, tanto quanto una vera seduta della

commissione. Il bello è che uno dei membri arrivò in ritardo e fino al termine della seduta fu convinto di stare esaminando un caso vero. Lo dico per sottolineare la bravura del mio assistente.

MF. È un film ritortosi contro il partito. Quando se ne sono accorti? E come è stato distribuito il film?

KK. La diffusione avvenne esclusivamente all'interno del partito. Solo una volta, nel 1980, la televisione l'ha mandato in onda.

MF. Con che reazioni?

KK. La commissione (perché ho dovuto mostrarlo a loro per primi) rimase molto compiaciuta. Dissero che andava bene, che era un bel lavoro. Nei vari ambienti del partito ci fu chi ne chiese la divulgazione e chi invece invocò la distruzione del negativo.

MF. Di solito, come nel caso di *Zyciorys*, lei parte da un'idea generale per poi concretizzarla, darle una forma particolare. Non le succede mai il contrario? Ispirarsi per un film a una persona, un'immagine?

KK. Dipende. Capita, ma piuttosto raramente, che il film nasca da una Persona, un fatto, un'immagine particolare, ed è il caso, ad esempio, di *Z punktu widzenia nocnego portiera* (Dal punto di vista del guardiano notturno) o di *Nie wiem* (Non so). *Nie wiem* lo girai perché avevo conosciuto un tizio che mi sembrava avesse qualche cosa di interessante da raccontare sulle attività sommerse della polizia. Oggi se ne parla abbastanza diffusamente, ma allora niente di tutto questo. L'ho messo semplicemente nella condizione di raccontare. Alla fine del resto non voleva più che fosse proiettato, era stato preso dalla paura di quanto aveva rivelato. Aveva messo in luce - una luce per la verità fioca - una minuscola porzione di quegli oscuri rapporti economico-finanziari dai risvolti "mafiosi" che sussistono in ogni sistema totalitario e in modo specifico in uno come il nostro. C'è molta gente che ci campa. Era questo ad averlo spaventato. Ma il problema era anche un altro. La sua era la storia di una sconfitta, ma — ciò che più conta — a perdere era stato uno di loro. Aveva i capelli a spazzola come tutti quei malversatori par-

titico-governativi, grasso, compiaciuto, amante della caccia; aveva tutte le caratteristiche di un segretario di comitato vojvodale, o centrale poco importa, erano tutti uguali. Eppure si scopriva che in un uomo così strutturato fisicamente e mentalmente poteva innescarsi una sorta di dissenso o addirittura di ribellione contro quei rapporti — mafiosi — ormai portati a limiti parossistici.

MF. E *Z punktu widzenia nocnego portiera* (Dal punto di vista del guardiano notturno)?

KK. *Z punktu widzenia nocnego portiera* è un altro esempio di film partito dal concreto. Negli anni Settanta erano di moda dei libri contenenti piccole annotazioni quotidiane, opera di gente comune. I più disparati organi di stampa, organizzazioni come il Partito Democratico e il Partito Contadino indicavano allo scopo dei concorsi per coinvolgere attivamente i propri iscritti. I temi da svolgere erano del tipo "Un mese della mia esistenza", "L'anno più bello della mia vita", "La mietitura del '76". Ho sempre letto quel genere di libri. Penso infatti che siano scritti sulla scorta di esperienze vissute, senza alcunché di giornalistico e letterario. Cose il più delle volte scritte male, ma autentiche. E proprio in uno di quei libri (si sarà intitolato "Un mese della mia esistenza" o non ricordo come) lessi le memorie di un fautore dell'Ordine — me lo immagino storpiare questa parola alla maniera dei nostri proletari che si "sono uniti" e ora comandano. Lui, semplice guardiano notturno di una fabbrica, raccontava come avesse "ripristinato l'ordine" nell'azienda, della sua amicizia tra gli "amanti della caccia", delle spedizioni con l'ORMO (Riserva Volontaria della Milizia) di cui ovviamente era membro attivo. Insomma un "fascista piccolo piccolo", beh, diciamo piccolo, perché "piccolo piccolo" sarebbe troppo poco... semplicemente un fascista formato ridotto. Ma era di quelli "non filmabili", di quelli che non fanno altro che guardare l'obiettivo, che si bloccano all'apparire di una macchina da presa e non riescono a cacciar fuori una parola. A quel punto decisi di cercarne un altro simile a lui (ce ne sono tanti), ma "filmabile". Il mio assistente Krzysztof Wierzbicki, che ha una grandissima capacità di contatto con la gente, si mise alla ricerca di un guardiano così per le fabbriche. Era importante riproporre la stessa professione. Quel tanto di potere che basta. È sufficiente una particella per svelare i processi che governano i sistemi più complessi. E ne trovammo un mucchio. Ogni volta che

Krzysztof entrava in una fabbrica e chiedeva del migliore guardiano gli veniva indicato sempre lo stesso tipo, quello che ti fa pulire le scarpe all'ingresso anche quando non piove, che controlla il documento, ma tenendolo capovolto perché non lo sa leggere; che sta ore e ore a scrivere un lasciapassare. Insomma il tipo con cui abbiamo a che fare tutti i giorni. Solo a Varsavia, sarebbe stato possibile farne cinquanta di film. La nostra scelta cadde infine su quello che ci sembrava più buffo di tutti. Aveva un pregio: ciò che inizialmente suscitava divertimento, sul finire appariva spaventoso. Un atteggiamento di fronte al quale ci troviamo spesso. E se queste persone finissero per unirsi e fare fronte unico? Ecco dunque un esempio di film scaturito dal concreto, nel caso specifico una lettura, in cui aleggia un'idea...

MF. ...angosciante in questo caso. Stando ad essa in ciascuno di noi si celerebbero delle inclinazioni al totalitarismo.

KK. Più il personaggio è insignificante più la cosa è significativa perché ognuno potenzialmente è così. Si era anche pensato ad un certo punto di filmare il protagonista in mezzo a tanta gente così da suggerire l'esistenza di numerosi tipi come lui, ma vi rinunciasti per un finale più ottimistico, con dei bambini. Magari non tutti sarebbero cresciuti così.

MF. E film come *Z miasta Łodzi* (Dalla città di Łódź), il suo primo documentario, *Dworzec* (La stazione), uno degli ultimi?

KK. Qui abbiamo l'inverso: la ricerca di esemplificazione di idee generali. Ma sono film poco riusciti, diversi da come avrei voluto.

MF. E come li avrebbe voluti?

KK. *Z miasta Łodzi* non l'ho più presente. *Dworzec*? Avrei voluto rappresentare un calderone in continuo rimescolamento, che serve bene o male a partire ed arrivare, ma la sostanza è data da un insieme di frammenti di vita... Ma non mi è riuscito.

MF. E quindi ha ripiegato sulla "cornice" del telegiornale trasmesso sugli schermi televisivi, l'unica parte funzionante della stazione...

KK. Sì, una soluzione banale e primitiva. Siccome non ero riuscito a rendere quel "magma vitale" dovetti salvarmi con quell'espedito di sicura presa: in televisione tutto è bello, quando in realtà è tutto uno schifo.

Il presagio dell'80

MF. *Gadajace glowy* (Le teste parlanti), era una formula propria di certa pubblicistica "anni Settanta". Con il suo omonimo film vi fa riferimento?

KK. Era stupido il critico Kałużyński, da sempre pretoriano dell'estetica e della filosofia ufficiale, a ritenere le "teste parlanti" una cosa aberrante per un film, "anticinematografica", il modo più semplice per realizzare un lavoro e per guadagnarci sopra (era una delle accuse più gravi mosse a noi registi). E quindi con quel titolo intesi dimostrare che con le cosiddette "teste parlanti" era possibile narrare una storia ben più consistente di quanto lui pensasse.

MF. Agli intervistati faceva tre domande: quando sei nato? che fai nella vita?, qual è il tuo più grande desiderio? Herbert scrisse che "le domande all'apparenza semplici esigono risposte complicate"...

KK. Ma feci in modo che anche le risposte fossero semplici, mi premeva che tutto fosse semplice. Anche questo è un film scaturito da un'idea generale concretizzatasi poi in moltissimi, in questo caso, esempi.

MF. Sicuramente avrà raccolto molto materiale.

KK. Sì, 400 mini interviste. Chiaramente non avevano niente in comune con il sondaggio televisivo molto di moda in tutto il mondo: si ferma un tizio per strada senza preavviso e gli si pone una domanda sulla quale non è assolutamente preparato; questi risponde qual-che sciocchezza che poi sullo schermo risulta ridicola e pericolosa, ovvero conferma la tesi dell'intervistatore. Io cercai di fare diversamente anticipando ai 400 interlocutori le domande che avrei posto il giorno successivo, e spiegando che non ero della televisione e quindi non pretendevo determinate

risposte. Chiarii che volevo sapere ciò che veramente pensavano.

MF. Le loro risposte la sorpresero?

KK. No. Confermarono la mia convinzione che fosse difficile vivere nella Polonia della fine degli anni Settanta. Il film lo girai nel 1979, e a distanza di un anno la gente si mosse per dire che non ne poteva più. Naturalmente non sapevo che cosa sarebbe accaduto nel 1980, ma sentivo che non era possibile andare avanti.

MF. *Spokój* (La tranquillità), del 1976, lasciava già presagire quella svolta.

KK. Sì, ma in prospettiva scopriremmo che molti di noi fecero film ugualmente premonitori...

MF. *Spokój* dovette aspettare quattro anni prima di essere mandato in onda dalla televisione. La prima si ebbe solo nel 1980. Si disse che lei non si fosse dato molto da fare per sbloccarlo. C'era qualche connessione con i fatti politici del 1976, che il suo film aveva preceduto di poco?

KK. Già, ebbi un po' di sfortuna. Se l'avessi finito con un mese di anticipo sarebbe forse arrivato sugli schermi, ma purtroppo lo terminai uno o due mesi troppo tardi. Mi è accaduto spesso, tutto filava per il meglio, ma arrivavo con quel pizzico di ritardo... Non diedi battaglia su quel film perché questa possibilità in realtà non esisteva. C'era, questo sì, la possibilità di apportare i cosiddetti "ritocchi" (così li definivano i vari redattori e ministri), che avevano solo effetti deturpanti. A curarsene era allora il presidente della televisione Wilhelmi. Fu lui personalmente ad occuparsi del mio film. Gli piaceva molto, lo considerava profondamente umano ed autentico ed era questa la ragione che gli impediva di proiettarlo... Mi esortava continuamente a tagliare qua e là perché... era un film così bello che si doveva per forza mandarlo in onda... E qualche scena la tagliai, come sempre, ma esistono dei limiti di compromesso che non possono essere oltrepassati senza cadere in contraddizione. Riuscì a farmi fare diversi "ritocchi", ma anche con quelli il film non lo proiettò. Faceva sempre così.

MF. Ritocchi rimasti nella versione che conosciamo?

KK. Certo. Sarebbe stata un'altra ipocrisia: prima si fa un film, poi lo si cambia, poi all'avvento del nuovo corso politico si torna alla prima versione. Biasimo questo tipo e condotta. Una volta che si è accondisceso e sottoscritto basta, non si può più tornare indietro. Le voglio raccontare un altro episodio legato alla figura di Wilhelmi.

MF. Sempre a proposito di *Spokój*?

KK. Esatto. Voleva a tutti i costi che tagliassi una scena. Sosteneva che in Polonia i detenuti non erano utilizzati come manodopera non pagata. Diceva che dovevo fare quel taglio perché non era vero. Un giorno mi convocò nel suo studio al nono piano della sede della televisione. Da quell'altezza si aveva una visuale abbastanza ampia. Arrivando in sede notai che sui binari del tram era al lavoro una nutrita squadra di detenuti. Non appena entrato nello studio, Wilhelmi mi chiese per l'ennesima volta di tagliare la famosa scena ribadendo che i detenuti in Polonia non lavoravano. Al che lo invitai a guardare fuori dalla finestra dicendo:

— "E allora, Signor Presidente, quelli chi sarebbero?"

E lui:

— "Dei detenuti".

— "E che cosa fanno secondo Lei?"

— "Stanno lavorando".

— "E allora come la mettiamo con quello che mi ha detto un attimo fa?"

— "Peggio che mai! Se lavorano, a maggior ragione deve tagliarli". Poi sarebbe morto in un incidente aereo, ma nel frattempo, come vice ministro della cultura, riuscì nel giro di pochi mesi a portare allo sfascio la nostra cinematografia. Allo stesso tempo però, con il suo diabolico senso dell'umorismo e l'abile uso del potere, rese compatto l'ambiente dei cineasti. Suo malgrado, perché avrebbe invece voluto mettere gli uni contro gli altri.

MF. Era la fine degli anni Settanta?

KK. Sì, è stato l'unico momento che ci ha visti tutti solidali, tutti contro di lui. Bloccava film, ne sospendeva la produzione, faceva e disfaceva gruppi di produzione...

MF. Ha accennato alla compattezza raggiunta dall'ambiente cinematografico in quegli anni. Il fenomeno coinciderebbe con il pe-

riodo del cosiddetto "cinema dell'inquietudine morale". La critica è stata sempre incline a collocarla in quel filone. Lei come la pensa?

KK. Non amo questo tipo di classificazioni. Mi sento a disagio all'interno di una denominazione generale che in realtà deve mettere in un calderone unico tendenze differenti per rendere più facile la vita ai critici. Prima le accennavo a un periodo di effimera unità politica, mentre quello di cui stiamo parlando adesso è una cosa del tutto differente. Tutto sommato si trattò di semplici legami d'amicizia tra persone che la pensavano nello stesso modo sulla realtà. A questo si diede appunto il nome di "cinema dell'inquietudine morale". Lo battezzò così, un po' stupidamente, un nostro collega, Janusz Kijowski. E siccome suonava bene gli restò appiccicato fino alla fine degli anni Settanta. Questo cinema parlava di gente che non riusciva più a cavarsela in quel sistema, in quello schema di vita, con quei metodi di governo. Ma fu ingiusto far uso del solito calderone. Che cosa avrebbero dovuto dire Filip Bajon, Wojciech Marczewski, Piotr Szulkin o Edward Zebrowski, autori di film bellissimi ma su tematiche differenti? Se invece di associare la qualità del prodotto ad una confezione sola (il cinema dell'inquietudine morale, appunto), se ne fosse promossa la varietà, il cinema polacco se ne sarebbe avvantaggiato non poco. Ma suddividere è l'altra attività preferita dai critici.

MF. Ma la "scuola polacca", per esempio, è un concetto non riconducibile soltanto ad un gruppo di persone, ma a tutto un periodo.

KK. È vero, ma se prova ad analizzarlo il concetto di "scuola polacca" risulta molto più ampio. Non le sembra? A conti fatti non dice niente, mentre in quello di "cinema dell'inquietudine morale" ogni parola, e specialmente le ultime due, sono indici di un orientamento e di un ambito precisi. Del resto il cinema dell'inquietudine morale fece in tempo a svalutarsi prima ancora di esplodere. Così è di solito quando si cerca di definire concretamente una cosa. Più è precisa la definizione peggio è. Mi ricordo una tavola rotonda allestita dal settimanale "Literatura" nel 1979 in cui noi tutti, che di quel cinema eravamo artefici, ci dicemmo che era ora di smetterla: le possibilità espressive di quella convenzione, di quel "piccolo realismo" dai caratteristici slanci, si erano esaurite. La "scuola polacca" invece si spegne insieme ad Andrzej Munk. Fu un tentativo di guardare diversamente alla storia, una rivendicazione di ciò che il periodo sta-

liniano aveva sottratto alla storia.

MF. Mancavano forse i riferimenti all'oggi.

KK. Del tutto. Il film d'attualità non è proprio esistito nella scuola polacca. In una corrente dedita al bilancio storico sarebbe stata concepibile anche una valutazione dei propri tempi e se questo non si verificò ciò non va attribuito all'incapacità o al disinteresse degli autori, ma alla repentina chiusura (databile già al 1957) del periodo di relativa liberalizzazione del 1956.

Cercare l'indipendenza

MF. Lei ha trattato spesso l'ambiente di fabbrica, dei grandi cantieri operai. Una tematica pericolosa negli anni Sessanta perché quasi automaticamente associata al filone "stakanovista" del realismo socialista. Fu la sorte toccata a *Złoto* (L'oro) di Has. Capì anche a lei di essere frainteso?

KK. No. Per la nostra generazione il realismo socialista non contava più niente. Ho sempre pensato che si debba guardare il mondo con gli occhi di chi ci vive. Non dall'alto bensì dal basso. L'ambiente operaio? Non direi... In *Blizna* (La cicatrice) di ambienti ne trova tanti: ci sono giornalisti, c'è un direttore... non li metterei certo fra gli operai... In *Spokój* (La tranquillità) non importa che il protagonista faccia l'operaio, potrebbe benissimo essere un contadino, non cambierebbe niente. È un uomo che alla vita non chiede altro che "tranquillità", una cosa così piccola che però non riesce ad avere. Nella Polonia di allora la tranquillità appariva realmente una meta irraggiungibile. Del resto oggi lo è ancora di più.

MF. Quella "tranquillità" comportava l'esigenza di optare per una fazione, di aderire ad un raggruppamento?

KK. Direi di sì, ma una tale adesione implica a sua volta un rapporto di dipendenza. Uno smette di agire così come vorrebbe e comincia a comportarsi secondo le regole del gruppo. Poco importa che si tratti di una compagnia di amici o di un partito politico: si perde comunque la propria indipendenza e di conseguenza la tranquillità.

MF. Ma, optando per una delle parti in causa, il protagonista di *Spokój* avrebbe evitato quella fine?

KK. Certo, ma lui non voleva unirsi a nessuno, non aspirava ad altro che ad un televisore, un letto, una moglie. E sarebbe già troppo. Sì, è così poco da essere fin troppo.

MF. A proposito di scelte di campo: il suo film *Bez końca* (Senza fine) subì attacchi da ogni parte.

KK. Mai ricevute tante telefonate, tante lettere di sconosciuti come in occasione di quel film. Mi dicevano che avevo ragione, che lo stato di guerra ci aveva veramente visto sconfitti tutti... Era un film sulla gente "che china il capo" non per umiltà, ma per necessità, dal dolore e dalla sofferenza. Ma chi poteva gradirlo? Non certo le autorità che credevano di aver agito bene e speravano di veder rappresentate le loro ragioni, né l'opposizione che aspirava ad essere mostrata vincente, indomita. Ma la nazione, perché illudersi?, aveva scelto di vivere. Che piaccia o non piaccia, stavolta, contrariamente a quanto è accaduto solitamente nella storia, i Polacchi hanno scelto di vivere e non di morire. E quindi si sono dovuti rassegnare alla sconfitta, all'umiltà, a "chinare il capo" appunto. E la stessa opposizione non ha potuto fare altrimenti perché non c'era altra scelta, ma allora non volle ammetterlo. Il fatto che oggi le cose vadano così come vanno, che l'opposizione allora sconfitta come noi tutti stia formando il governo non vuol dire niente. È possibile che le abbia giovato "chinare il capo", anche se a vederli oggi così a proprio agio ho l'impressione che non abbiano poi capito molto, si sentono troppo bene, troppo sicuri di sé quando non ce ne sarebbe motivo. Ma questo è un altro discorso... E la Chiesa, la terza forza in Polonia ha sempre osteggiato film come questo per la loro trasgressività. Donne nude, un suicidio, l'abbandono di un bambino... Nell'insieme un film che nessuno avrebbe potuto avallare. Come ho già detto, mi sono sempre sforzato di essere indipendente, o meglio, visto chi non lo si può essere, mi sono

prefisso l'indipendenza come finalità da perseguire. Sì, è una meta verso cui tendere anche sapendo che in ogni caso non la si raggiungerà mai. E *Bez końca* nasce proprio dalla convinzione di dover raccontare dall'esterno, nell'ottica di un osservatore attento che però non si pronuncia a favore di nessuna delle parti o perlomeno non espressamente. Comunque sia, le autorità dissero che si trattava di un "vademezum per l'opposizione" e l'opposizione che era un film commissionato dal potere. Certo che le mie simpatie andavano ai prigionieri, agli internati, ai condannati, un po' perché l'uomo tende a parteggiare per gli sconfitti, ma anche per ragioni politiche ovviamente, non fosse altro che per l'antipatia che nutro e nutro per il potere comunista. Ma questo non significa che debba essere acritico, che debba idolatrare ogni loro mossa, gesto, slogan, monumento, ogni "veste strappata"...

MF. Nel film sono proposte tre linee difensive, quella dell'avvocato Zyro...

KK. ... sì quella che considero idealistica e ideale, ma impossibile da sostenere nella situazione specifica. E perciò faccio morire Zyro già in apertura. La seconda è una difesa classica, conformista, esemplificabile così: "bisogna continuare a vivere indipendentemente dallo scotto che bisognerà pagare". E magari, leggendo ancora tra le righe: "bisogna pazientare nell'ombra il momento buono per venir fuori e cambiare qualcosa".

MF. Ma non è amorale nel suo conformismo. L'avvocato Labrador dice al protagonista che deve uscire a tutti i costi perché "là" c'è bisogno di lui.

KK. Forse lo dice per cinismo, perché vuole che il giovane acconsenta alla sua linea difensiva. Ovviamente questa è stata l'interpretazione fornita dall'opposizione, mentre le autorità ne hanno dato una lettura simile alla sua e per questo hanno parlato di "vademezum per l'opposizione".

MF. Solidarność si scagliò soprattutto contro la terza linea difensiva, quella in cui avrebbe dovuto invece riconoscersi, perché indifferente verso l'uomo e sensibile soltanto verso l'idea.

KK. Sì, ma credo che avesse torto. Tutti i movimenti politici, Solidarność compresa, ignorano spesso le sorti del singolo. Ma vale

veramente la pena di sacrificarsi per una causa? Io dico di no. Credo che non esista un'idea per la quale convenga immolarsi. Invece il terzo avvocato pretenderebbe proprio questo dal giovane detenuto. Non si sa se lo faccia per ragioni congiunturali, per collocarsi nel filone più radicale dell'opposizione oppure a scopo provocatorio, perché agente della polizia segreta che vuol fargli scontare una pena più lunga, oppure per qualche altro motivo a noi ignoto. Anche di questa incertezza sui veri motivi che ispirano il terzo avvocato mi si è fatta una colpa, ma io non lo so perché agisca così...

Filmare la metafisica

MF. Lei ha detto di aver fatto morire subito Zyro per dimostrare l'impossibilità della sua difesa, ma questo fantasma che si aggira e lascia volontariamente e non i segni della sua presenza ha molti altri significati.

KK. Doveva averne, doveva essere come le tante persone che scompaiono dalla nostra vita, ma che continuano a guardarci, a giudicarci. Conta moltissimo nella mia vita la possibilità di far riferimento a modelli invisibili. Non ci richiamiamo direttamente a chi potrebbe emettere un verdetto decisivo per la nostra sorte, ma a persone che non possono più incidervi. La loro opinione conta molto per noi e molto spesso agiamo così e non altrimenti proprio perché ci richiamiamo ad una qualche autorità che esiste in noi, ma che è rappresentata da persone che non ci sono più. Ed era chiaramente il ruolo che doveva assolvere Antoni Zyro.

MF. D'altronde egli interferisce nella realtà pur senza modificarla. Rimangono i segni della sua presenza.

KK. Sì, ne riceviamo spesso nella vita. Un sogno... l'impressione di aver parlato con qualcuno, una tenda che si muove anche senza un filo d'aria come se ci fosse qualcuno dietro, non si sa chi...

MF. Ne cogliamo diversi in *Decalogo 1* : una bottiglietta d'inchiostro che si rompe da sola, il computer che impazzisce...

KK. Ma si tratta di segnali diversi. In *Bez końca* (Senza fine) avevamo un uomo morto ma che vaga ancora per il mondo. È morto,

se ne è andato e nello stesso tempo si trova da qualche parte, ci osserva, lascia il segno della sua presenza, talvolta senza volere.

Nel caso di *Decalogo 1* abbiamo piuttosto un sistema di segnali provenienti dall'aldilà ma non si sa chi li invii, gli avvertimenti che ci dicono di fare attenzione, che ci siamo spinti troppo in là, che dobbiamo fare un passo indietro. Spesso non siamo in grado di riconoscerli. L'inchiostro versato sarà bene o male?

MF. In *Decalogo 1* c'è anche un altro "segnale", le lacrime della Madonna quando il padre disperato si ribella... già, contro chi insorge, contro il destino ingiusto, o forse contro il Dio. Ma se ne ha sempre negato l'esistenza.

KK. Sì, questo è un problema molto interessante. Ribellandoci arriviamo a riconoscere che quel qualcuno che ci sembrava non esserci esiste. La ribellione è una manifestazione della fede che si nega. Se ci ribelliamo significa che abbiamo oltrepassato una certa soglia. Indubbiamente lui si ribella anche contro Dio.

MF. E le lacrime allora?

KK. È la cera delle candele che si fonde, quell'uomo rovescia l'altare provvisorio, cadono le candele che ornano il quadro e la cera liquefatta ci gocciola sopra. Che ci posso fare io se va a gocciolare proprio in quel punto?

MF. Il copione di *Decalogo* prevede in diversi punti la presenza di un sacerdote. Perché poi nel film vi ha rinunciato?

KK. Mi è difficile risponderle... ragioni diverse di volta in volta... Non certo per sbarazzarmi di tutti i sacerdoti, anche se per dirla francamente il cattolicesimo nostrano mi irrita anche lui. Di certo si trattava di scene poco riuscite o inutili.

MF. I Dieci Comandamenti possono essere considerate norme trascendentali, date da Dio ed inconfutabili ovvero come un primordiale ordinamento costituzionale...

KK. ... un sistema di norme, una convenzione, una sorta di costituzione universale riguardante tutti indipendentemente dal luogo, dalle tradizioni, dalla conoscenza o meno dei comandamenti.

MF. "Il diritto è un sistema di norme congegnato da noi stessi": quest'affermazione fatta dall'avvocato di *Decalogo 5* nel suo monologo potrebbe fare da motto all'intero ciclo.

KK. Di sicuro. Quel monologo è stato registrato molto più tardi. Montando la versione televisiva di *Krótki film o zabijaniu* (Breve film sull'uccidere) ho capito di doverla puntellare con qualche testo aggiuntivo.

MF. Quale criterio ha seguito nella scelta dei soggetti? Non rappresentano mai un'illustrazione fedele dei rispettivi comandamenti. Forse i più aderenti sono il quinto e l'ottavo episodio...

KK. Ad essere sincero non ho seguito alcun criterio, ho voluto semplicemente raccontare dieci storie. Il loro nesso con i Dieci Comandamenti non è vincolante, tranne forse che in *Decalogo 5*. Visto che abbiamo parlato di "costituzione", di "insieme di norme" provi a metterti in quest'ottica: tutti i buoni libri possono essere in definitiva riportati ai dieci comandamenti. Prendiamo ad esempio Dostojewskij: che cos'è la storia dei *Fratelli Karamazov*? "Onora il padre e la madre"... "Non fornicare". In sostanza ogni libro di argomento serio sulla natura umana ovvero metafisica è riconducibile ad uno o più comandamenti. La stessa cosa vale per il teatro e le arti figurative, perché quelle norme esistono e al momento di parlare della nostra esistenza o dei rapporti umani finiamo per toccarle. Da questo presupposto partono le storie di *Decalogo*. Nelle loro recensioni vari autori mi suggeriscono abbinamenti alternativi fra gli episodi narrati e i comandamenti. Ad esempio è sicuro che il nono episodio avrebbe potuto figurare come sesto. Ma scrivendo le sceneggiature avevamo fatto in modo che un nesso, per quanto sottaciuto, velato, esistesse, ma non miravamo affatto alla semplice illustrazione. Ci premeva anche evitare il tono moralistico, i "buoni consigli", le lezioncine. A Piesiewicz come a me non piace il tono propinato dalla televisione e dai giornali, io addirittura lo detesto. Con una vita così complessa, con i tanti problemi che ci troviamo ad affrontare ogni giorno, non c'è modo di trovare una ricetta buona per tutti. Non solo non ho il diritto di prescriverne, ma non ne conosco affatto! Posso soltanto dialogare con lo spettatore sulle cose che considero essenziali. E qui sta il segreto di quegli aneddoti, di quelle storie.

MF. L'unico imperativo prefigurato da *Decalogo* concerne forse

la cautela da usare nella vita...

KK. ... va fatta attenzione a ciò che ci circonda, agli altri, perché con il nostro agire possiamo nuocere anche a chi non conosciamo.

MF. A parte il primo e il quarto episodio cui sono particolarmente legata, mi ha colpito *Decalogo 8* (Non dire falsa testimonianza). Come in quasi tutto il ciclo, dove nel corso della narrazione viene ribaltata la nostra concezione iniziale, anche qui lei predispone una sorta di trappola. Al seminario su "L'inferno dell'etica" l'ebrea racconta una storia che solo in un secondo tempo si rivelerà un'esperienza vissuta in comune con la professoressa. Intanto gli studenti devono esaminare le implicazioni del rifiuto di "dire falsa testimonianza" anche a costo di non salvare la vita di un'innocente. Molto più avanti si scopre quale fosse la "falsa testimonianza" decisiva all'origine di quella...

KK. ... quella "valanga" di eventi. Non solo, nel film si diceva esplicitamente che la "falsa testimonianza" era quella, ma poi ho tagliato il pezzo perché non avrebbe avuto senso dare troppe spiegazioni.

MF. Nell'ottavo episodio viene narrato il secondo e il racconto, fatto da una studentessa, ridimensiona l'intreccio problematico di *Decalogo 2*: ciò che conta è la vita del bambino.

KK. Dipende dal punto di vista. Per la professoressa in quella storia conta la vita del bambino, ma non so se sia così anche per Krystyna Janda, non mi pare. Lei ha tutt'altro per la testa. Quel bambino non esiste ancora! Quanti bambini sono stati cancellati prima di formarsi in quanto... bambini? Abbiamo forse perso dei geni, ma forse anche degli assassini; degli imbecilli o forse dei talenti, chissà... Non analizzerei la cosa su questo piano, è il punto di vista della professoressa e non il mio.

MF. Spesso però il punto di vista della professoressa pare coincidere con il suo. Mi viene in mente uno scambio di battute tra lei e l'ebrea: "Che cosa dice ai suoi studenti, come vivere?" "Io non glielo dico, sono con loro per farli arrivare da soli alla risposta".

KK. In questo senso sicuramente sì, e in moltissimi casi, perché si tratta di una persona che usa appunto cautela nella vita. C'è anche da vederne il perché, e in sostanza il film affronta proprio queste motivazioni. Qual è la causa prima? Come nel nostro caso: che cosa ci ha portati a sedere qui, a un tavolo uno di fronte all'altra? Dov'è la causa prima?

MF. Ma è concepibile una "causa prima"? Non abbiamo sempre un'interminabile concatenazione di cause?

KK. Certo, di cause ce ne sono migliaia, ma bisognerebbe studiare a fondo la cosa... rifletterci sopra, perché ci saranno delle vere ragioni, due, tre, cinque o magari una sola per cui in questo momento lei è qui. Nella sua vita dev'esserci stato qualcosa, una lettura, un incontro, una strada presa da cui tutto è partito. E questo punto nella vita è possibile individuarlo.

È un problema che ricorre spesso nelle mie conferenze all'estero, ne parlo molto con gli studenti, giovani cineasti o sceneggiatori. Penso che per loro sia importante soprattutto chiedersi perché fanno film, perché scrivono sceneggiature, e non come farli, come scriverle. Per settimane e settimane ci sforziamo di analizzare la nostra vita e quella di persone conosciute o meno per capirne le ragioni profonde. Solo così è possibile narrare una storia, vera o fittizia. Ed è in fondo l'aspetto che più mi affascina della narrazione.

MF. Qui lei ha toccato il problema ricorrente dei suoi film, quello del rapporto caso-necessità. Il *Decalogo* tutto irrimediabilmente va verso un evento fatale. Noi spettatori, e qui mi riferisco soprattutto al primo e al quinto episodio, attraverso vari segnali e oggetti, con il parallelismo delle storie, che a un certo punto devono incontrarsi, siamo dotati da una conoscenza maggiore di quella dei protagonisti. Lo spettatore ha un presentimento, forse più che una certezza, di quello che accadrà, mentre i protagonisti, incapaci di cogliere il significato delle coincidenze, arrivano inevitabilmente alla catastrofe, nonostante lei crei un'infinità di possibilità per evitarla. In *Przypadek* (Il caso) invece lei parla al condizionale mostrando le tre possibilità del destino di una persona.

KK. Il *Decalogo* non è racconto al condizionale. *Przypadek* sì, è vero. Ma il caso in *Decalogo* ha un significato essenziale, è strettamente collegato all'inevitabile. La necessità esiste. Ma di come

si muoveranno i protagonisti, questo in gran parte dipende dalla casualità. Prendiamo *Decalogo 5* di cui lei ha parlato poc'anzi. Se il tassista avesse caricato Krystyna Janda e Łukaszewicz sul tassì non avrebbe mai incontrato l'assassino.

MF. Kundera dice che non ha senso parlare di quello che sarebbe se... Noi spettatori seguiamo la storia quasi come se la guardassimo a posteriori. Tutto diventa necessità.

KK. Perché noi guardiamo ciò che si è compiuto. Si potrebbe ugualmente ingannare lo spettatore e mostrare che il tassista e l'assassino non si erano mai incontrati, che l'assassino prendeva un altro taxi e ammazzava un'altra persona. Ma siccome noi vogliamo raccontare una storia in modo lineare, non possiamo costruire la tensione ingannando lo spettatore fino a questo punto, dobbiamo giocare con lui in modo onesto, cioè possiamo ovviamente sorprenderlo, ma a questa sorpresa dobbiamo prepararlo in qualche modo.

MF. Tutte le recensioni di *Przypadek* riguardano la gerarchia dei valori. La morte viene considerata come una pena e l'evitarla un premio. Lei fa morire il personaggio che d'altronde le è più vicino dei tre. Questo forse vuol dire che tutti siamo governati dal caso e non ha senso cercare la logica nella fatalità del destino.

KK. La spiegazione sarebbe molto complicata, ma si potrebbe rispondere così. È chiaro che la mia simpatia si colloca dalla parte del terzo protagonista, ma nello stesso tempo sono consapevole che queste persone "normali" non cambieranno mai il mondo, e il mondo probabilmente va cambiato, perché non se ne può più. Deve quindi comparire una persona che abbia l'energia e la volontà sufficiente per cambiare questo mondo. Può darsi che si debba passare per il peggio, per poi migliorarlo. Non lo so. Tutti e due i protagonisti dei primi episodi hanno in sé abbastanza energia, abbastanza forze per tentare di modificare la sorte. Mentre il terzo se ne distacca. È per questo che i primi devono rimanere in vita. E il terzo? L'aereo comunque deve partire e qualcuno deve salire.

MF. Vorrei tornare ancora per un attimo a *Bez końca* (Senza fine), al motivo dell'amore compreso troppo tardi. Capita spesso che ci rendiamo conto di una cosa solo per effetto di un evento tragico, traumatico. La professoressa di *Decalogo 8* sostiene che è

la situazione a far sprigionare in noi il bene o il male. Ma non siamo noi a favorire il male con i limiti della nostra comprensione?

KK. Certo, ma questo non intacca il concetto per cui è la situazione a far sprigionare il bene o il male.

MF. Ma anche noi ne siamo responsabili?

KK. Sicuramente, non c'è scampo. Ma il male si sprigiona in noi in seguito ad una determinata coincidenza o è effetto di un preciso meccanismo storico o politico. È chiaro che ne siamo responsabili. Siamo noi a decidere, a comprendere troppo tardi, siamo limitati, troppo limitati, troppo stolti. Ci sentiamo troppo a nostro agio, per l'appunto, troppo sicuri di noi stessi e troppo poco umili. Sì, siamo noi.

MF. La metafisica, pur avendo interessato tutta la sua opera, si è imposta all'attenzione di tutti solo con *Decalogo*. Si è trascurato in precedenza questo aspetto dei suoi film.

KK. Sì, di metafisica mi sono sempre interessato, ma non so fino a che punto sia riuscito a farne buon uso. Non penso nemmeno che sia un problema di convinzioni, piuttosto si tratta di capacità. Raramente sono riuscito e riesco ad essere all'altezza della problematica... Sul set di *Amator* (Il cineamatore) non facevo altro che chiedermi se quella cinepresa quel piccolo apparecchietto russo da 5 zloty (forse oggi ne costa 5 milioni, ma fa lo stesso) conoscesse la metafisica. E me lo chiedevo... Sì, la conosce! Un altro esempio. In *Spokój* (La tranquillità) ci sono dei cavalli che vagano... sono anch'essi metafisica, sono un segnale che giunge da chissà dove, un segnale metarazionale che però è percepito dal protagonista. Li vede, sa. Ovviamente se ne potrà parlare come di un simbolo di libertà, perché quei cavalli scorrazzano liberamente, ma non c'è solo questo. O meglio, si tratta non solo di un simbolo, ma di qualcos'altro, di una realtà che non si può capire, che non si può sistemare in un ordine logico, dalla quale in sostanza non risulta niente, ma che costituisce comunque un'esperienza esaltante. È veramente bello. Sono segni che provengono di là? Non lo so proprio, ma so che esistono nella vita di ogni giorno ed io cerco di filmarli. Sui risultati di questi tentativi però bisognerebbe aprire un altro discorso. Nei documentari non ho ravvisato il metafisico, magari c'è, na-

scosto nelle... cuciture di qualche montaggio...

MF. Lei si avvicina sempre più ai personaggi. Nel documentario forse lo faceva di meno per discrezione, per non invadere le persone. Mentre nel film di finzione, con gli attori può permetterselo. O forse è cambiato il suo punto di vista?

KK. Sì e no. Una cosa è certa, ad essere sinceri: non so filmare i panorami, voglio dire che quando mi capita di farlo mi trovo a disagio. In senso più generale, ciò dipende dall'interesse sempre maggiore che ripongo nell'intimità dell'uomo e non sull'esterno. E quanto più mi attira l'intimo, tanto più mi avvicino, è ovvio. Mi devo fare sempre più sotto perché ciò che mi interessa è negli occhi, nella bocca, nella smorfia, nella parola. Si trova in tutto quello che è dannatamente intimo. E anche per questo motivo che ho abbandonato il documentario. Non mi consentiva di filmare l'intimità. L'intimità è quel qualcosa che l'uomo vuole occultare, e dunque la macchina da presa è sfrontata, usurpatrice, villana a volere entrarvi. Una cosa che non si deve fare, bisogna dar modo all'uomo di celare nell'intimità quel che ritiene giusto. Il film di finzione invece non comporta certe limitazioni e difficoltà. Come ho già detto, conta ciò che l'uomo sente e pensa veramente e non quello che racconta fuori o il suo comportamento con gli altri. Quindi mi avvicino a lui sempre di più anche mediante la macchina da presa. La macchina si fa sempre più sotto ed io piazco obiettivi sempre più lunghi o piuttosto mi avvicino. E mi avvicinerei ancora di più se disponessi di buoni microfoni e di una macchina da presa più silenziosa, ma invece questa fa rumore... Non si può registrare un suono pieno, ed è questo a limitarmi rispetto alla lunghezza di campo. Non mi piacciono gli obiettivi lunghi, troppo statici, ma con quelli corti non posso avvicinarmi più di tanto per non far venire sul nastro il rumore della macchina. Perché macchina e microfono sono deteriori.

MF. Mi è difficile pensare ad inquadrature di volti più ravvicinate delle sue.

KK. Certo che si potrebbe, certo. Non parlo chiaramente di inquadrature più o meno ravvicinate, ma della nostra effettiva vicinanza al protagonista. Io faccio di tutto per stare il più vicino possibile ai protagonisti. Più invecchio e più cerco di farlo. E questo anche nel senso della presenza fisica. Una cosa che

deprime follemente gli attori, specie chi non ha mai lavorato prima con me.

MF. E perché?

KK. Perché sono meticolosamente osservati... Ma poi ci fanno il callo. Vengono nuovi attori, si impegnano a fondo e diventa tutto più interessante.

Piazzare la macchina da presa altrove

MF. Prima abbiamo parlato di Rybczyński: in America ha cominciato a girare videoclip completamente diversi dalle opere da lui realizzate in Polonia. Oggi che da noi incominciano ad operare dei produttori privati quali possibilità si aprono agli autori?

KK. Da una parte aumentano, dall'altra si contraggono. Nasce la possibilità di realizzare film in precedenza impensabili per la mancanza della libertà di parola, ma sempre in relazione alla libertà economica. Spesso discuto con gli stranieri della vera mancanza di libertà e dei suoi lati... stimolanti: soggetti per anni a limitazioni politiche e di censura abbiamo tuttavia cercato di combatterle e forse questo ha contribuito alla qualità del prodotto. Che cosa preferire, la censura politica o quella del pubblico e, di conseguenza, del produttore? Difficile dirlo, ma credo che la censura più avvilente sia quella finanziaria.

MF. I suoi problemi di norma sono venuti dopo la fase della lavorazione, al momento di distribuire il film. Molti sono rimasti "bloccati" per anni...

KK. È la cosa che il mondo non riesce a concepire, che si possano fare uno, due, tre film che non arrivano sugli schermi e se ne possa fare anche un quarto. Non c'è verso di farglielo capire veramente. Annuiscono col capo, ma vedo dalle facce che non ci capiscono niente. Ci sono arrivato qualche anno fa: il patriottico, elevato bisogno di spiegare al mondo i nostri problemi di Polacchi è un completo disastro. Per combinare qualche cosa, per essere ascoltati, non si possono affrontare simili tematiche perché la gente non può o forse non vuole capire.

MF. Eppure i suoi ultimi film hanno fatto presa in tutto il mondo.

KK. Proprio perché ho preso nettamente le distanze da ciò che è polacco. Ho tracciato una cesura tra questo e ciò che è universale, comprensibile per tutti. Si può evidentemente parlare della Polonia, ma occorre farlo servendosi di una narrazione, di problematiche e personaggi diversi, di un altro sistema comunicativo. Oggi la Polonia può rimanere sullo sfondo. È concepibilissimo.

MF. Però nessuno ha saputo rendere così tangibile quella Polonia come ha fatto lei in *Dekalogo 5*.

KK. Sì, ma senza le discussioni sull'appartenenza a Solidarność o al partito, sui compromessi con la chiesa, sul padre cattolico o ebreo. Credo che non ci tornerò più sopra, perché quel conglomerato politico-sociale-morale polacco è di una noia insostenibile. Ho cominciato a piazzare la macchina da presa altrove.