

TETRO



W KINACH OD 3 WRZEŚNIA 2010

DYSTRYBUCJA W POLSCE



ul. Zamenhofska 1, 00-153 Warszawa

tel.: (+4822) 536 92 00,

fax: (+4822) 635 20 01

e-mail: gutekfilm@gutekfilm.com.pl

<http://www.gutekfilm.com.pl>

TETRO (TETRO)

reżyseria

Francis Ford Coppola

scenariusz

Francis Ford Coppola

zdjęcia

Mihai Malaimare Jr.

muzyka

Oswaldo Golijov

scenografia

Sebastián Orgambide

Paulina López Meyer

kostiumy

Cecilia Monti

występują

Vincent Gallo
Maribel Verdú
Alden Ehrenreich
Klaus Maria Brandauer
Carmen Maura
Rodrigo De la Serna
Leticia Brédice
Mike Amigorena
Sofía Castiglione
Francesca De Sapio

Tetro
Miranda
Bennie
Carlo
Alone
Jose
Josefina
Abelardo
Maria Luisa
Amalia

producent

Francis Ford Coppola

Stany Zjednoczone, Włochy, Hiszpania, Argentyna

rok produkcji: 2009

czas trwania: 127 min.

35 mm – 1.85:1 – Dolby Digital

Kolor, Czarno-biały

Tetro, pierwszy od ponad 30 lat film Francisa Forda Coppoli według jego oryginalnego scenariusza, to opowieść o rodzinie rozdartej przez burzliwe konflikty, tajemnice i zdrady.

Jego akcja rozgrywa się w La Boca, artystycznej dzielnicy Buenos Aires i jednej z najstarszych części miasta, zamieszkaney głównie przez włoskich imigrantów. To kolebka wielu sławnych śpiewaków, muzyków, poetów i malarzy.

Tetro to imię głównego bohatera, a film rozpoczyna się od przyjazdu do Buenos Aires jego młodszego brata, Benniego. Obaj widzieli się ostatnio ponad 10 lat temu. Bennie właśnie dobiega 18-tki i przyjechał by dowiedzieć się dlaczego *Tetro* odciął się od rodziny i – łamiąc obietnicę – nigdy po niego nie wrócił. Ich spotkanie doprowadzi do ujawnienia głęboko skrywanej tajemnicy...

Krytycy po premierze *Tetro* pisali, że to najlepszy film Coppoli od *Czasu Apokalipsy* i wielki powrót legendarnego reżysera do formy. Podkreślano, że twórca „Ojca chrzestnego” stworzył jedno z najoryginalniejszych i najlepszych dokonań amerykańskiego kina niezależnego ostatnich lat. W rolach głównych wystąpili m.in. ekscentryczny aktor i reżyser Vincent Gallo (*Buffalo 66*, *Brown Bunny*), słynny aktor Klaus Maria Brandauer (*Pułkownik Redl*, *Mefisto*), czy Carmen Maura, jedna z ulubionych aktorek Pedro Almodóvara.

OD REŻYSERA

Od małego chciałem pisać. Na początku myślałem, że zostanę dramaturgiem, a w wieku 17 lat zdobyłem stypendium dramaturgiczne i zacząłem studiować teatr. W tak młodym wieku ludzie mają jednak zwykle większe skłonności do krytycyzmu niż kreatywności, wobec czego uznałem – zrozpaczony – że brak mi talentu. Zamiast tego zostałem „technicznym”, a pewnego razu, gdy mocowałem ze swoją ekipą światła, zobaczyłem na scenie reżysera pracującego z aktorami i pomyślałem sobie: „też mógłbym to robić”. Zmiana specjalizacji zakończyła się sukcesem i ani się obejrzałem, a byłem najbardziej rozchwytywanym reżyserem w Hofstrze. Ale ten sukces nie złagodził bólu niespełnienia na polu dramaturgii. Gdy zobaczyłem niemy film Sergieja Eisensteina pt. „Październik”, zmieniłem kierunek, złożyłem papiery do szkoły filmowej przy UCLA i zacząłem studiować film.

Okazało się, że po latach prób pisania opowiadań, sztuk teatralnych i scenariuszy mój trud w końcu zaczął procentować, bo robiłem się w tym coraz lepszy. Po trochu. To dało mi przewagę nad większością pozostałych studentów – podobnie jak moje doświadczenie teatralne. Wreszcie, gdy miałem 22 lata, mój scenariusz *Pilma, Pilma* zdobył nagrodę, a ja zacząłem postrzegać się jako pisarza i wiedziałem już, w jakim kierunku chcę rozwijać swoją karierę. Dobijając trzydziestki pracowałem nad scenariuszami pokroju *Ludzie z deszczu* i *Rozmowa*, opartymi częściowo na moich doświadczeniach lub zaobserwowanych sytuacjach i myślałem, że zostanę reżyserem i scenarzystą w jednej osobie, na wzór wielkich twórców kina. Gdy w 1960 roku pojawiło się *Słodkie życie* Felliniego, a następnie nieco bardziej tajemnicze dzieła Antonioniego, zyskałem pewność, że chcę podążyć ich śladem i filmować swoje własne scenariusze. Tak wyobrażałem sobie swoje życie: będę pisał różne historie, a potem je filmował. Przede wszystkim chciałem nakręcić dramat w nurcie filmów, które

podobały mi się w młodości – coś emocjonalnego i osobistego pokroju *Na nabrzeżach* Elia Kazana, czy którejkolwiek ze sztuk Tennessee Williamsa. Wszystko to zmienił *Ojciec chrzestny* – zniemacka osiągnąłem wielki sukces i co prawda pisałem scenariusze oraz reżyserowałem (i produkowałem) filmy, ale nie robiłem tego, o co mi naprawdę chodziło – nie pisałem „oryginalnych” historii.

Nie wiem, czy zmieniłem się ja czy „przemysł filmowy”, ale z wiekiem zacząłem kwestionować zasadność kontynuowania swojej kariery i przez wiele lat nie nakręciłem żadnego filmu. Oczywiście zdawałem sobie sprawę, że filmy muszą dostarczać rozrywki, podobnie jak sztuki teatralne, ale odrzucała mnie „jednolitość” filmów, brak wyzwań i zalew przeróbek, sequeli i adaptacji starych filmów, komiksów, a nawet seriali telewizyjnych. Podobnie było w przemyśle wydawniczym – miałem wrażenie, że nie ukazują się już nowe powieści, lecz tylko nowe „bestsellery”. Świat się zmienił, a ja nie potrafiłem się w nim odnaleźć. Nie miałem też pojęcia, jak miałbym sfinansować i dystrybuować filmy, które chciałem nakręcić, nawet jeśli udałoby mi się zebrać wolę do tego, by pisać dalej. W końcu postanowiłem, że zacznę od *Młodości stulatka* – filmu dość osobistego, lecz opartego na istniejącej noweli. Wiedziałem, że to doświadczenie przygotuje mnie do napisania oryginalnej historii i wyprodukowania filmu w tym samym stylu i o podobnym budżecie.

Miałem już załazek pomysłu, który ostatecznie przerodził się w *Tetro*. Były to zaledwie dwie kartki notatek spisanych dawno temu. Film miał opowiadać o młodym chłopaku szukającym swojego starszego brata, który gwałtownie zerwał kontakt z rodziną zarzekając się, że nie chce mieć z nią nic wspólnego. Chciałem osadzić go w obcym mieście. Wybrałem Buenos Aires, bo uznałem, że miło będzie mi się tam pracowało - lubię tamtejszą muzykę, jedzenie i kulturę. Mając podstawy fabuły i miejsce akcji zacząłem, już podczas montowania *Młodości stulatka*, pisać scenariusz. Gdy skończyliśmy, byłem gotów zacząć pracę nad nowym filmem.

Zdjęcia zaczęliśmy 28 marca i kręciliśmy przez trzynaście tygodni wykorzystując przeważnie argentyńską obsadę i ekipę filmową. Mieliśmy dwóch amerykańskich aktorów, Vincenta Gallo i Aldena Ehrenreicha, dwie wspaniałe hiszpańskie aktorki, Maribel Verdú i Carmen Maurę, włoszkę Francescę De Sapio i znanego austriackiego aktora Klause Maria Brandauera. Pozostała, rozbudowana obsada składała się z Argentyńczyków.

Miałem duży komfort pracy, bo - jak obecnie wielu ludzi na świecie - większość ekipy znała angielski, a pozostali mówili po włosku lub hiszpańsku. Język kina i teatru jest uniwersalny – czy pracujesz w chińskim, czy włoskim przemyśle filmowym, wszędzie obowiązuje pewien żargon, który bierze górę nad mową ojczystą. Pierwotnie większość argentyńskich aktorów miała niewielkie role, ale tak bardzo mi się spodobali, że z czasem je rozbudowałem.

Oryginalne scenariusze zwykle oparte są na motywach zaczerpniętych z życia autora. Każdy filmowiec w toku kręcenia takiego filmu zaczyna lepiej rozumieć zawarte w nim problemy – nawet jeśli nie da mu on wszystkich odpowiedzi. Centralnym elementem *Tetro* jest rywalizacja pomiędzy mężczyznami w artystycznej rodzinie – ojcem, braćmi, wujami i siostrzeńcami, którzy wszyscy próbują na swój sposób dać wyraz swoim osobowościom i talentom. Fakt, że ta rywalizacja ma miejsce pomiędzy członkami jednej rodziny – tzn. między ludźmi, którzy się kochają – dodaje całej sytuacji złożoności i dramatyzmu.

Choć fabuła *Tetro* ma niewiele wspólnego z historią mojego życia, to każda pojawiająca się w niej postać coś ze mnie zaczerpnęła. Napisałem całkowicie fikcyjną historię, lecz zawarłem w niej wspomnienia z własnego życia rodzinnego. Filmy i sztuki, które podziwiałem jako student teatru i początkujący dramaturg miały na mnie ogromny wpływ. Podobnie jak w *Słodkim ptaku młodości* czy *Kotce na gorącym, blaszanym dachu* Tennessee Williamsa, a nawet w *Pożądaniu w cieniu więzów* Eugene'a O'Neill'a, ojciec z *Tetro* jest w pewnym sensie ojcem „biblijnym” – okrutnym i dominującym, który w ostatecznym rozrachunku musi zostać unicestwiony, by jego synowie przeżyli. Rywalizacja z najsilniejszymi mężczyznami w rodzinie towarzyszy nam od zarania dziejów – występuje nawet w świecie zwierząt. Mój ojciec był inny: łagodny i inspirujący, ale jako że był zarazem genialny i nieco próżny, niewiele dzieliło go od przeistoczenia się w potwora.

Od samego początku wiedziałem, że będzie to film czarnobiały. W miarę, jak fabuła nabierała kształtu postanowiłem, że retrospekcje sfilmuję w kolorze. Podjąłem taką decyzję, bo współczesne kino coraz rzadziej korzysta z czerni i bieli, a zawsze uważałem, że jest w takich obrazach coś wyjątkowego – zwłaszcza w oświetleniu. Pamiętam czarno białe filmy Akiry Kurosawy realizowane w Cinemascope, a także dzieła Elii Kazana i Roberta Bressona. Czern i biel kojarzy mi się z określonym rodzajem poetyckiego dramatu.

Choć można próbować rozumieć ten film w kontekście mojego życia rodzinnego, to motywy zawarte w nim zainteresują chyba każdego, bo podobne rywalizacje mają miejsce w każdej rodzinie. Zawsze wierzyłem, że jeśli już decydujesz się na cały trud związany ze stworzeniem filmu, to efekt końcowy powinien w jakimś zakresie ukazywać twoje myśli i emocje – wszak to one stanowią o twojej tożsamości.

Francis Ford Coppola

WIZUALNY STYL FILMU

„Rzadko mam okazję kręcić czarnobiałe filmy,” twierdzi Coppola. „Wymagają zupełnie innej filozofii oświetleniowej, bo nie możesz oddzielić kolorem poszczególnych warstw kadru. Pracowałem już z Mihailem Malaimare przy filmie kolorowym i uznałem, że będzie to dla nas ciekawe wyzwanie”.

Coppola nakręcił zaledwie jeden inny czarnobiały film – *Rumble Fish* (1983). Oparty na powieści Susie Hinton, opowiada historię dwóch braci: Rusty James (Matt Dillon) jest nastolatkiem, cieszącym się na ulicy dużym szacunkiem dzięki legendarnej reputacji jego brata, enigmatycznego i charyzmatycznego „chłopaka na motocyklu” (Mickey Rourke). Rusty James marzy o byciu takim, jak jego brat i powrocie do czasów wszechwładności gangów. Po ujawnieniu rodzinnych tajemnic dotyczących ich matki bracia postanawiają na zawsze zmienić swoje życie. „Podoba mi się fakt, że *Rumble Fish* jest w pewnym sensie duchowym kuzynem *Tetro*. Pomyślałem więc, że byłoby idealnie, gdyby oba filmy były czarnobiałe”.

Coppola postanowił oprzeć wizualną stylistykę swego filmu na arcydziełach, które podziwiał na studiach. „Często oglądamy wspólnie z Mihailem piękne filmy, analizujemy styl *Nocy* (1961) Michelangelo Antonioniego, *Baby Doll* (1956) i *Na nabrzeżach* (1954) Elii Kazana. Wyznaczając je sobie za punkty odniesienia, zdecydowaliśmy się na bardzo wyrazistą, kontrastową estetykę”.

Elia Kazan przeszedł do historii jako jeden z najbardziej wpływowych reżyserów lat 50-tych i 60-tych. Jego pierwsze filmy były mistrzowsko zainscenizowanymi przedstawieniami, czerpiącymi pełnymi garściami z teatralnego doświadczenia Kazana. Poczynając od *Paniki na ulicach* (1950) i *Na nabrzeżach* (1954), Kazan obrał nową stylistykę, opartą na realizmie i charakteryzującą się drobiazgowo zaaranżowanymi kompozycjami, oraz wykorzystaniem proporcji, kątów, oraz światłocienia.

Podobnie jak *Rumble Fish*, *Tetro* zawiera elementy kolorowe. Retrospekcje sfilmowano w „wypranych barwach podobnych do tych spotykanych w domowych nagraniach wideo”, wyjaśniał Coppola. „Dochodzi do tego fakt, że filmowaliśmy kamerą szerokokątną. Kurosawa też wykorzystywał kamery szerokokątne oraz czerń i biel. Wszyscy wielcy, twórczy filmowcy uwielbiali czerń i biel. Ponadto postanowiliśmy z Mihaiem pociągnąć dalej pomysł kamery niemalże nieruchomej, z którym eksperymentowaliśmy w *Młodości stulatka*. Przez dziewięćdziesiąt procent *Tetro* kamera stoi w miejscu. Wydaje mi się, że połączenie szerokiego ekranu i czarnobiałego obrazu o silnym kontraście, przetykanego eksplozjami koloru, daje temu filmowi dodatkowego kopa”.

FILM O KONTRASTACH

Jednym z największych wyzwań stojących przed Mihaiem Malaimare Jr. było kręcenie w czerni i bieli. Pewnym szokiem było dla niego zobaczenie dzielnicy La Boca w Buenos Aires – słynącej z szalonych kolorów – skąpanej w odcieniach bieli, szarości i czerni. „Byłem zachwycony, bo nikt wcześniej nie ukazał jej w ten sposób. Zanim tu przyjechaliliśmy, zrobiłem rekonesans internetowy i bardzo się podekscytowałem, gdy zobaczyłem te kolory,” wyjaśnia operator. „Kręcąc film czarnobiały musisz bardzo ostrożnie kadrować oraz operować światłem i cieniem. Nawet, jeśli sam nie jesteś jej do końca świadomy, to widzowie na pewno zwrócą uwagę na kompozycję. W filmach kolorowych łatwiej nabrać publiczność. Tak więc o ile początkowo można pomyśleć, że łatwiej nakręcić film czarnobiały, to szybko okazuje się, że musisz zwracać o wiele większą uwagę na kompozycję światła i cienia, by zrekompensować nią rzeczy, których nie możesz oddać kolorem.”

Malaimare konsultował się z projektantką kostiumów Ceciliją Monti, by ustalić jak określone kolory i tekstury ubrania będą wyglądać na czarnobiałym filmie. „Mihai powiedział mi, że wykorzystamy wyraziste odcienie czerni i bieli, co jest dosyć niecodzienną praktyką we współczesnym filmie. Otrzymaliśmy ciekawy efekt, który otworzył przed nami mnóstwo nowych możliwości. Tkaniny z wyrazistszą teksturą i połyskiem wypadały na taśmie lepiej od innych – tzn. efekt był zupełnie inny. Testowanie poszczególnych kolorów było bardzo żmudnym zadaniem. W zależności od stopnia nasycenia światłem, niektóre kolory wypadały na filmie bardzo podobnie do siebie. Musieliśmy dobrać bardzo zróżnicowaną paletę szarości i przydzielić każdej postaci inny odcień”. Monti chciała, by styl Benniego i *Tetro* odzwierciedlał niektóre aspekty ich osobowości. Idealistyczny, entuzjastyczny, ciekawski i nieco naiwny Bennie nosi jasne, wyraziste kolory. Z kolei melancholijny *Tetro* ubiera się w ciemniejsze barwy o wyrazistej teksturze – głównie skórę.

Ta gra kontrastów – między światłem i mrokiem, stylami życia obu braci, dwoma przeciwstawnymi światami – znalazła odzwierciedlenie także w muzyce. Argentyński muzyk Osvaldo Golijov, który współpracował z Coppolą także przy jego poprzednim filmie – *Młodości stulatka* – zaczął pracę nad ścieżką dźwiękową w USA, a po zakończeniu zdjęć dołączył do reżysera w Buenos Aires.

W korespondencji z Golijovem Coppola nalegał na wykorzystanie symfonicznego jazzu w stylu ścieżki dźwiękowej do *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Golijov wspomina: „Po kilku tygodniach pracy w USA, przyjechałem do Buenos Aires i w towarzystwie Francisa obejrzałem film czterokrotnie. W toku dyskusji uznaliśmy, że spróbujemy uchwycić w muzyce coś, co nasz inżynier dźwięku nazwał *nostalgicznym optymizmem*”.

Gdy przyszło do skomponowania kluczowych sekcji ścieżki dźwiękowej, Golijov wziął pod uwagę zarówno mroczną osobowość Tetro i rany, których doznał w przeszłości, jak i zaczynającą się dopiero wędrówkę Benny'ego, która miała całkowicie zmienić jego życie. Powstała w ten sposób muzyka łączy w sobie nostalgię z bólem, lecz słysząc w niej także nutkę optymizmu. Ponadto, według Golijova: „chcieliśmy uchwycić specyficzną witalność tego miasta. W filmie ukazano też wspaniałą grupę znajomych, granych przez argentyńskich aktorów. Są jakby szampanem tego filmu – to oni posuwają akcję naprzód”.

Ścieżka dźwiękowa *Tetro* łączy w sobie muzykę klasyczną z milonga oraz rytmami argentyńskiej wsi – jak choćby chamamé. Ogólnie rzecz biorąc, Golijov starał się unikać tanga w stylu Astora Piazzoli, „które jest niesamowite, lecz zbyt charakterystyczne”. Radosność milonga i chamamé stoi w kontraście z powagą muzyki symfonicznej towarzyszącej Carlo Tetrocciniemu, ojcu Tetro. Jej intensywność daje się odczuć zwłaszcza w ostatnich dwudziestu minutach filmu.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI

TETRO

Choć postać grana przez Vincenta Gallo jest całkowicie fikcyjna, Francis Ford Coppola i jego ekipa zaczerpnęli inspirację do niej z osób kilku słynnych pisarzy – zwłaszcza w kwestii osobowości i wyglądu. Projektantka kostiumów Cecilia Monti tłumaczy swoją wizję głównego bohatera: „Tetro to człowiek kreatywny, poeta, lecz zmaga się zarazem z bólem, który uniemożliwia mu wyrażenie siebie. To jeden z powodów, dla których spędził długi czas w szpitalu psychiatrycznym”. Monti tłumaczy zainteresowanie rysami twarzy Tetro: „Bardzo długo zastanawialiśmy się nad jego fizjonomią. Badaliśmy życiorysy wielu artystów i zainteresowała nas twarz Antonina Artauda. Podobnie jak Artaud, Vincent ma bardzo bladą skórę, jasne oczy i wyraziste rysy twarzy. Zgoliliśmy jego brodę i wąsy, oraz przyciemniliśmy i nastroszyliśmy mu nieco włosy, by uzyskać dramatyczny efekt”.

Uważany za jednego z „przeklętych poetów” dwudziestego wieku, Antonin Artaud (1896-1948) pisał zarówno wiersze jak i dramaty. Nieustannie próbował stworzyć swego rodzaju totalną formę sztuki – i to na tym tle sformułował podstawy tzw. „teatru okrucieństwa.” Miał poglądy anty-burżuazyjne, a jego życie i sztuka łamały konwenanse. Jego dzieła wywarły w płaszczyźnie teoretycznej wpływ na rozwój teatru eksperymentalnego.

BENNIE

Gdy Francis Ford Coppola pierwszy raz spotkał Aldena Ehrenreicha, dał mu zadanie: chłopak miał wykonać monolog z *Buszującego w zbożu* – a konkretnie fragment, w którym Holden Caulfield opowiada o swoim bracie.

Holden Caulfield posłużył też za punkt odniesienia przy ustalaniu pewnych aspektów osobowości Benniego. „Podczas naszej pierwszej rozmowy Francis powiedział mi, że

Buszujący w zbożu świetnie oddaje sposób myślenia nastoletniego umysłu”, wspomina Ehrenreich. „Mój bohater także – podobnie jak Holden Caulfield – dojrzewa w trakcie tej historii, więc zaczęliśmy rozmawiać o podobieństwach i różnicach między nimi, a także o tym, w jaki sposób obaj różnią się ode mnie. Chodziło nam o spójne połączenie tych wszystkich elementów w postaci Benniego”.

„Benniego cechuje duża wiara, idealizm i romantyzm”, tłumaczy Ehrenreich. „Widzi w swoim bracie romantycznego poetę. Gdy jednak przyjeżdża do Buenos Aires i widzi go po raz pierwszy od wielu lat, trudno mu pogodzić ten wyidealizowany obraz z rzeczywistością. Ten motyw nieustannie przewija się w ich relacjach”.

ALONE

„Oparłem postać tego krytyka literackiego na prawdziwym chilijskim krytyku, piszącym pod tym samym pseudonimem”, tłumaczy Coppola. „Przeczytałem też powieść Roberta Bolaño pod tytułem *Chilijski nokturn*, opowiadającą o Alone – choć w książce Bolaño występuje on pod pseudonimem ‘Farewell’. Poszukałem informacji na temat jego życia i w ten sposób stworzyłem tę postać”.

Hernán Díaz Arrieta (1891-1984) – lepiej znany w swym rodzimym Chile pod pseudonimem Alone – przez ponad pół wieku władał chilijskim światem literackim za sprawą swego specyficznego, staromodnego podejścia do dzieł literackich. Jego wpływy były tak wielkie, że poszczególne książki sprzedawały się lub nie w zależności od tego, czy zostały przez niego pochwalone, czy skrytykowane. Kultywował elegancki styl i stał na straży jakości rzemiosła pisarskiego. W swoich artykułach prezentował utalentowanych młodych autorów i niszczył tych, którzy według niego nie zasługiwali na swą reputację. Robert Bolaño oparł na jego osobie postać ‘Farewell’ - księcia chilijskiej literatury z powieści *Chilijski nokturn*, pozwolił sobie jednak na znaczne przeinaczenia.

Choć postać Carmen Maury została pierwotnie zainspirowana przez mężczyznę, to w toku dopracowywania jej Coppolę zafascynowała argentyńska pisarka, redaktora i intelektualistka **Victoria Ocampo** (1890-1979). „Victoria Ocampo była znaczącą pisarką i znajomą wielu awangardowych artystów z całego świata, których podejmowała w swojej pięknej posiadłości. Uwielbiała chodzić do teatru i zawsze nosiła charakterystyczne okulary”, wyjaśnia Coppola. „Pozwoliłem sobie wystylizować Alone na modłę Victorii Ocampo. Nie twierdzę, że są tą samą postacią - Victoria żyła w innym okresie. Udało się jej dokonać wielu wielkich rzeczy, a chciałem by postać Carmen Maury była kimś o ogromnym potencjale intelektualnym i dużych wpływach literackich”.

Victoria Ocampo była pionierką feminizmu w Ameryce Łacińskiej i założycielką czasopisma *Sur*, na łamach którego promowała dialog kulturowy pomiędzy Europą i Argentyną. Przekształciła swą rezydencję w San Isidro – znaną jako Villa Ocampo – w schronienie dla międzynarodowych myślicieli. Mieszkało w niej wielu czołowych intelektualistów dwudziestego wieku. W Villi Ocampo tworzyli między innymi Graham Greene, Albert Camus, André Malraux, Aldous Huxley, Le Corbusier, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Tagore, Igor Stravinsky, José Ortega y Gasset, Pablo Neruda, Maurice Ravel, Walter Gropius i Jorge Luis Borges.

SYLWETKA REŻYSERA

FRANCIS FORD COPPOLA

reżyser, producent, scenarzysta

Po wielu latach kolorowego, burzliwego życia pełnego wzlotów i upadków, Francis Coppola zatacza pełen krąg i powraca do aspiracji z młodzieńczych lat: samodzielnego pisania i reżyserowania filmów.

Coppola jest jednym z najbardziej uhonorowanych artystów filmowych wszechczasów, lecz doświadczył także druzgocących porażek. Ma na koncie Oscary, Złote Globy, kanneńskie Palmy i trofea gildii scenarzystów i reżyserów, lecz zna też smak niezrealizowanych marzeń. W 1983 roku zrezygnował z Zoetrope Studios, swej hollywoodzkiej przystani, która miała wprowadzić amerykański przemysł filmowy w tętniący technologią XXI wiek. Wynikłe z tego kłopoty finansowe zmusiły go do wielu lat „pracy na zlecenie” – którym to pogardliwym terminem określano wysługiwanie się innym filmowcom. Dla tego dumnego, niezależnego twórcy równało się to reżyserowaniu na zlecenie korporacji filmów, do których nie miał żadnych praw. Wybierał projekty, które łechtały jego wyobraźnię, jednocześnie spłacając długi i szukając alternatywnych źródeł utrzymania, by zapewnić sobie i swojej rodzinie trwałe bezpieczeństwo finansowe.

Uporawszy się z tymi problemami, na przełomie wieków Coppola ponownie dokonał nieortodoksyjnego wyboru: postanowił odzyskać swobodę artystyczną powracając do etosu z pierwszych lat kariery. Zaczął tworzyć filmy o skromnym budżecie, z oddanymi mu aktorami i ekipą filmową. Pierwszym z tych projektów była *Młodość stulatka*.

Coppola urodził się 7 kwietnia 1939 roku w Detroit. Jest potomkiem uzdolnionych muzycznie południowych Włochów, którzy wyemigrowali do Nowego Jorku na początku XX wieku. Jego dziadek ze strony matki, Francesco Pennino, pisał piosenki, zaś jego ojciec, Carmine, był pierwszym flecistą Symfonii NBC pod batutą Toscaniniego oraz nagrodzonym Oscarem kompozytorem. Sam Francis gra na tubie i kontrabasie, i możliwe, że podążyłby śladami rodziny, gdyby nie to, że w wieku 9 lat zachorował na polio, które przykuło go na ponad rok do łóżka. Podczas rekonwalescencji zainteresował się komiksami, pacynkarstwem i brzuchomówstwem, po powrocie do zdrowia zaczął zaś kręcić filmy kamerą 8mm. Wytracił trochę impetu w okresie nastoletnim, kiedy to jego rodzina nieustannie przenosiła się z miejsca na miejsce ze względu na charakter pracy jego ojca. Znalazł jednak pokrewne dusze w liceum Great Neck, a następnie na Hofstra University, gdzie otrzymał za swój wkład w uniwersytecki teatr najwyższą nagrodę uczelni – Beckerman Award. Po ukończeniu tej szkoły z tytułem licencjata teatru, zapisał się do UCLA na studia dyplomowe z dziedziny filmu.

Dzięki bezbłędnemu instynktowi poszedł terminować w New World Pictures Rogera Cormana. Pracował w różnym charakterze przy niskobudżetowych filmach niszowych, aż wreszcie Corman pozwolił mu wyreżyserować film na podstawie własnego scenariusza – *Obłąd*. To w tym okresie poznał Eleanor Neill, z którą później się ożenił.

W 1962 roku studencka etiuda Coppoli pt. *Plima Plima* zdobyła nagrodę Samuela Goldwyna. Od tego momentu jego kariera ruszyła z kopyta. Nakręcono jego adaptacje *W zwierciadle złotego oka*, *Przeznaczone do likwidacji* oraz *Czy Paryż płonie?*, co uczyniło go wziętym scenarzystą. Napisał też scenariusz filmu o George'u Pattonie oparty w dużej mierze na książce *Patton: Ordeal and Triumph* Ladislasa Farago. W 1970 roku *Patton* zdobył 7

Oscarów, w tym statuetki dla najlepszego filmu, aktora i za najlepszy scenariusz adaptowany – wspólny dla Coppoli i Edmunda H. Northa.

Jego drugi film, *Jesteś już mężczyzną* (1966) był zarazem jego pracą dyplomową i pierwszym z jego dzieł zaprezentowanym na festiwalu filmowy w Cannes, na którym w późniejszym okresie zdobył dwukrotnie Złotą Palmę (*Rozmowa*, 1972; *Czas apokalipsy*, 1979). Wyreżyserował Freda Astaire'a i Petulę Clark w *Tęczy Finiana* na podstawie broadwayowskiego musicalu, a następnie nakręcił film według własnego scenariusza pt. *Ludzie z deszczu*. Pod koniec lat 60-tych podjął dwie istotne decyzje. Po pierwsze przeprowadził rodzinę do San Francisco, gdzie założył z Georgem Lucasem niezależną firmę producencką, American Zoetrope. To pod jej egidą wyprodukowano pierwsze dwa filmy Lucasa, *THX 1138* (1971) i *Amerykańskie graffiti* (1973). Firma wymagała jednak dużo nakładów, więc w 1970 roku Coppola dał się przekonać do nakręcenia filmu gangsterskiego na podstawie bestsellera Mario Puzzo pt. *Ojciec chrestny*. Jego batalie ze studiem Paramount przeszły do legendy. Premiera *Ojca chrestnego* wywołała istną burzę i całkowicie zmieniła ścieżki kariery Coppoli. Kolejna część cyklu, *Ojciec chrestny II*, również odniosła wielki sukces i według niektórych zapoczątkowała w Hollywood trend kręcenia sequeli, dowodząc że mogą stać na wysokim poziomie artystycznym i być niesamowicie dochodowe. *Ojciec chrestny III* (1990), nakręcony niemal 20 lat później, kontynuował tę tradycję.

Pomiędzy dwoma gangsterskimi eposami, Coppola nakręcił na podstawie swojego własnego scenariusza *Rozmowę* (1974). To niecodzienny quasi-thriller traktujący o podsłuchach i odpowiedzialności, który do dziś pozostaje jednym z jego najbardziej podziwianych i wpływowych filmów.

W 1976 roku Coppola nakręcił *Czas apokalipsy*, finansując go z własnej kieszeni. Niemal wszystko poszło nie tak: grający główną rolę Martin Sheen dostał ataku serca; grający u jego boku Marlon Brando stawił się na planie filmowym z ogromną nadwagą; scenografię zniszczył tajfun. Zdjęcia przerwano, po czym wznowiono, zaś budżet rozrósł się do astronomicznych rozmiarów, co opóźniło premierę filmu aż do 1979 roku. Ze stylistycznego punktu widzenia *Czas apokalipsy* był tak niecodzienny, szczególnie jak na film wojenny, że podzielił krytyków. Dobrze poradził sobie jednak w kinach, a z biegiem czasu odniósł ogromny sukces. Obecnie zajmuje wyjątkowe miejsce w annałach amerykańskiego filmu i zainspirował dwa pokolenia reżyserów z całego świata. Gdy w 2002 roku Coppola udostępnił pod tytułem *Czas apokalipsy (Redux)* nową wersję filmu uzupełnioną o wycięte sceny, krytycy nie posiadali się z zachwyty.

Lata 80-te przyniosły gwałtowną zmianę w karierze Coppoli. Chcąc mieć więcej niezależności i własny, nowoczesny kompleks filmowy, zakupił Hollywood General Studios na Las Palmas i przemianował je na „Zoetrope Studios”. Niezwłocznie ruszyły prace nad *Opowieściami Hammetta* Wima Wendersa, a wkrótce potem nad innowacyjnym musicalem *Ten od serca*. Pęczniejące budżety i publiczne utarczki z dystrybutorami doprowadziły jednak do negatywnego rozgłosu, który szkodliwie odbił się na przyjęciu przez publiczność obu dzieł. Następnie Coppola nakręcił dwa osadzone w Oklahomie filmy młodzieżowe – *Wyrzutki* i *Rumble Fish*. Choć *Wyrzutki* odniosły sukces komercyjny, nie wystarczył on na opłacenie rachunków studia. Kompleks przejęli pożyczkodawcy, zaś Coppola powrócił do północnej Kalifornii.

Druga połowa lat 80-tych była dla niego okresem regeneracji i ponownego rozważenia priorytetów. Coppola znalazł wraz z żoną ukojenie w wychowywaniu syna ich zmarłej córki

Gian-Carli. Rozbudował też winiarnie w dolinie Napa i wyreżyserował cztery filmy pełnometrażowe. Wraz z początkiem nowej dekady, ponownie znalazł się w centrum uwagi – *Ojciec chrzestny III* (1990) zdobył 7 nominacji do Oscara, w tym dla najlepszego reżysera. *Dracula* (1992) był nominowany w czterech kategoriach i zdobył statuetki za najlepsze kostiumy, montaż efektów dźwiękowych i charakteryzację. Wyreżyserował też *Jacka* – film Disney’a z Robinem Williamsem w roli głównej. Bardzo chciał pracować z Williamsem, którego uważa za geniusza. *Zaklinacz deszczu* z Mattem Damonem w roli głównej przybliżył jego postać nowemu pokoleniu aktorów i przyniósł znaczny zysk.

Wreszcie poczuł, że jest gotów nakręcić swój wymarzony projekt – *Megalopolis*, na podstawie swojego własnego scenariusza. Była to optymistyczna, wręcz idealistyczna opowieść o stworzeniu współczesnej utopii w samym środku Nowego Jorku, ambitna zarówno w zakresie tematyki jak i rozmachu. Wymagała gwiazdorskiej obsady i finansowania z zewnątrz. Choć scenariusz nie był jeszcze gotowy, Coppola chciał zacząć wstępne zdjęcia i był akurat w tym celu ze swoim kamerzystą na Brooklynie, gdy runęły wieże World Trade Center. „Nagle świat zaczął się sam pożerać”, wspomina. Nowa, dystopijna rzeczywistość wymagała poważnych zmian w scenariuszu *Megalopolis*. Coppola ze stoickim spokojem zaczął ich dokonywać, lecz nie był do końca zadowolony z nowego kształtu filmu. Zniechęciły go też nowe trendy w przemyśle filmowym, które spychały dramaty na mały ekran. Nie wiedział do końca, co ma dalej począć, aż do 2005 roku, kiedy to przeczytał *Młodość stulatka*, alegoryczną opowieść o starzejącym się profesorze, który pod wpływem uderzenia przez piorun odzyskuje młodość. Był wniebowzięty. „*To* mogę nakręcić,” powiedział. I tak też zrobił.

SYLWETKI AKTORÓW

VINCENT GALLO

Tetro

Urodzony w Buffalo w stanie Nowy Jork w 1962 roku. Vincent Gallo w 1978 roku przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie zaczął grać w zespole muzycznym Gray z artystą Jean-Michelem Basquiatem. W latach 1978-1981 zasłynął swymi niecodziennymi performansami ulicznymi, wykonywanymi w miejscach publicznych, lecz w obecności zaproszonych znajomych. Znalazł się pośród nich „Jednoręki mężczyzna”, „Mężczyzna bez twarzy”, „Chłopiec potrącony przez samochód” i „Chłopiec płaczący w witrynie restauracji”. Te radykalne występy denerwowały i niepokoiły przechodniów, równocześnie bawiąc znajomych Gallo.

Jeden z nich, undergroundowy filmowiec Eric Mitchell obsadził Gallo w głównej roli w swoim filmie *The Way It Is* u boku początkującego Steve’a Buscemi’ego. *The Way It Is* było pierwszym pełnometrażowym filmem, w którym wystąpił Gallo. On sam obsadził się za to wcześniej w kilku filmach krótkometrażowych: *If You Feel Froggy*, *Jump*, *The Gun Lover*, *Vincent Gallo as Jesus Christ* oraz *Rocky 10*. Gallo zagrał w 33 filmach pełnometrażowych, w tym w *Pogrzebie* Abela Ferrary, *Arizona Dream* Emira Kusturicy, *Głodzie miłości* Claire Denis, oraz w wyreżyserowanych i wyprodukowanych przez siebie *Oko w oko z życiem* (pokazanym w ramach konkursu na festiwalu Sundance w 1998 roku), *Brązowym króliku* (pokazanym w ramach głównego konkursu podczas festiwalu w Cannes w 2003) i *Promises Written In Water* (premiera planowana na 2010 rok).

Gallo prezentował swoją sztukę podczas 25 wystaw – w tym kilku zaaranżowanych przez słynną nowojorską handlarke dziełami sztuki Anninę Nosei, oraz w ramach 3 wystaw muzealnych, m.in. w Hara Museum w Tokio. Wydał też kilka albumów muzycznych, w tym 2 – *When* oraz *Recordings of Music for Film* - pod egidą prestiżowej wytwórni Warp Records. Ponadto napisał, skomponował i wykonał oprawę muzyczną do swojego filmu *Oko w oko z życiem*.

ALDEN EHRENREICH

Bennie

Tetro jest pełnometrażowym debiutem 18-letniego Aldena Ehrenreicha. Zaczął grać w młodym wieku, biorąc udział w licznych przedstawieniach szkolnych i udzielając się w miejscowych grupach teatralnych dla dzieci. W szkole średniej wraz ze swoimi kolegami pisał, reżyserował i występował w etiudach filmowych. Jedno z jego energicznych, komediowych nagrań wyświetlono na bar micwie jego koleżanki. Alden nie był na niej obecny osobiście, lecz wkrótce otrzymał telefon od jednego z gości – Stevena Spielberga. To doprowadziło do gościnnych ról w *Kryminalnych zagadkach Las Vegas* i *Nie z tego świata*, oraz licznych castingów do filmów. Od samego początku Alden miał określoną wizję tego, co chce robić – i udało mu się ją zrealizować, gdy Francis Ford Coppola zaproponował mu jedną z głównych ról w *Tetro*. Obecnie Alden jest na pierwszym roku Tisch School of Drama Uniwersytetu Nowojorskiego, a krytycy widzą w nim następcę Leonarda di Caprio.

MARIBEL VERDÚ

Miranda

Maria Isabel Verdú Rollán urodziła się w Madrycie w październiku 1970 roku. W wieku 13 lat zaczęła występować w reklamach i brać udział w sesjach zdjęciowych dla czasopism o modzie. Dwa lata później rzuciła szkołę, by skupić się na aktorstwie. Wystąpiła w ponad sześćdziesięciu filmach, a także licznych serialach i spektaklach teatralnych.

Verdú zdobyła poklask krytyków za rolę młodej narkomanki w filmie *27 godzin* (1986) Montxo Armendáriz. Wzięła udział w znaczących produkcjach pokroju *Roku przebudzenia* Fernando Trueby, lecz dopiero rola w *Kochankach* Vincente Arando dowiodła jej dojrzałości aktorskiej i na zawsze zmieniła jej kinową karierę. W latach 90-tych pracowała z kilkoma prestiżowymi hiszpańskimi reżyserami - z Bigasem Luną przy *Złotyach jajach* (1993), ponownie z Fernando Truebą przy *Belle époque* (1994, zdobywca Oscara za najlepszy film obcojęzyczny), oraz Carlosem Saurą przy *Goya en Burdeos* (1999).

Zdobyła międzynarodowy rozgłos rolę w hicie Alfonso Cuaróna *I twoją matkę też*, który stał się jednym z ikonicznych obrazów nowego meksykańskiego kina. Kolejnym jej sukcesem było zdobycie w 2007 roku meksykańskiej nagrody Ariel dla najlepszej aktorki za *Labirynt fauna* Guillermo del Toro. Po kilku nominacjach do prestiżowej hiszpańskiej nagrody Goya, w 2008 roku zdobyła wreszcie statuetkę dla najlepszej aktorki za rolę w *Siedmiu stołach bilardowych* hiszpańskiego reżysera Garcii Querejety. W 2009 otrzymała kolejną nominację do Goyi za rolę w *Los girasoles ciegos* Jose Luisa Cuerdo.

KLAUS MARIA BRANDAUER

Carlo Tetrocini

Klaus Georg Steng – znany pod pseudonimem Klaus Maria Brandauer – urodził się w 1943 roku w austriackim mieście Bad Aussee. Pierwsze lata życia spędził z dziadkami, następnie zaś mieszkał z rodzicami w Szwajcarii i Niemczech. W wieku dwudziestu lat rzucił studia na stuttgarckiej Akademii Muzyki i Dramatu i zadebiutował w roli Claudia w sztuce *Wiele hałasu o nic*. Po kilku latach spędzonych w Salzburgu i Dusseldorfie, w 1972 roku został członkiem trupy poważanego Wiener Burgtheater i zadebiutował na wielkim ekranie.

Ze względu na swą karierę teatralną, Brandauer przyjmował tylko drugoplanowe role w filmach – jak choćby w *The Salzburg Connection* z 1972 roku. Zmieniło się to, gdy węgierski reżyser Istvan Szabo zaproponował mu główną rolę w *Mefisto* – zdobywcy Oscara dla najlepszego filmu obcojęzycznego w 1982 roku. Film przyniósł Brandauerowi międzynarodowy rozgłos i role w wielkich produkcjach. Zagrał u boku Seana Connery'ego przeciwnika Jamesa Bonda w *Nigdy nie mów nigdy* (1983) i zdobył nominację do Złotego Globa i Oscara za rolę barona Blixena w *Pożegnaniu z Afryką* (1985). Grał w filmach w czterech językach: niemieckim, węgierskim, francuskim i angielskim.

Pierwszym wyreżyserowanym przez niego filmem był *George Elser – Einer aus Deutschland* (1989), w którym zagrał też główną rolę. Zafascynował i podzielił berlińską publiczność swą interpretacją *Opery za trzy grosze* Bertolda Brechta. W 2006 roku zadebiutował jako reżyser opery *Lohengrinem* Richarda Wagnera. W kolejnym roku powrócił na deski teatru w dziesięciogodzinnej, berlińskiej inscenizacji *Wallensteina* Friedricha Schillera, wyreżyserowanej przez Petera Steina.

CARMEN MAURA

Alone

Cioteczna wnuczka hiszpańskiego polityka Antonio Maury, urodzona w 1945 roku w Madrycie w prominentnej, konserwatywnej rodzinie. Początkowo podążała ścieżką wyznaczoną przez jej status społeczny – studiując filozofię i literaturę na paryskim Ecole de Beaux-Arts. Pracowała też w uniwersyteckim teatrze oraz w galerii sztuki, aż wreszcie rzuciła studia by zostać aktorką teatralną. W latach 70-tych dołączyła do prestiżowej madryckiej trupy aktorskiej „Los Goliardos” i zaproponowano jej kilka drobnych ról filmowych. W ramach pracy z „Los Goliardos” poznała Pedro Almodovara, z którym współpracowała przy kilku filmach krótkometrażowych, aż w końcu udało mu się zdobyć pieniądze na pełnometrażowy debiut: *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z dzielnic* (1980). Film odniósł natychmiastowy sukces i stał się jednym z filarów hiszpańskich ruchów społecznych lat 80-tych.

W latach 80-tych Carmen Maura była znana jako „dziewczyna Almodovara” – a to dzięki jej rolom w *Pośród ciemności* (1983), *Czym sobie na to wszystko zasłużyłam?* (1984), *Matadorze* (1986) z Antonio Banderasem, transgresyjnym *Prawie pożądania* (1987) - filmie będącym pierwszym obiektywnym obrazem homoseksualizmu, w którym Maura zagrała transseksualistę - oraz komedii *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (1988). Za udział w tym ostatnim zdobyła swą pierwszą statuetkę Goya, a także nagrodę Felix dla najlepszej europejskiej aktorki.

Następne statuetki Goya i Felix zdobyła za film Carlosa Saury *Aj, Carmela* (1990), a kolejnym jej triumfem była rola w *Kamienicy w Madrycie* (2000) Alexa de la Iglesiasa, za którą zdobyła trzecią w swej karierze nagrodę Goya. W 2006 roku ponownie zagrała u Almodovara w jego *Volver* – co przyniosło jej nagrodę Goya dla najlepszej aktorki drugoplanowej i zbiorowe aktorskie trofeum dla całej obsady na festiwalu w Cannes.

RODRIGO DE LA SERNA

José

Urodzony w 1976 roku, zainteresował się teatrem już jako mały chłopiec. Brał udział w aktorskich warsztatach w szkole, a kończąc liceum był już zawodowym aktorem. Poczynając od 1995 zagrał w wielu serialach i filmach telewizyjnych.

W 2004 roku zdobył międzynarodowy rozgłos wspaniałą rolą w *Dziennikach motocyklowych* wyreżyserowanych przez Waltera Sallesa z meksykańskim aktorem Gaelem Garcia Bernalem w roli słynnego rewolucjonisty Ernesto Che Guevary. Za kreację Alberta Granado de la Serna otrzymał nagrodę Condor de Plata dla najlepszego aktora oraz Independent Spirit Award za najlepszy debiut. Film miał premierę na festiwalu filmowym Sundance, a następnie zdobył liczne nagrody i cztery nominacje na festiwalu filmowym w Cannes w 2004 roku.

Poza grą aktorską De la Serna także śpiewa i gra na gitarze tradycyjną argentyńską muzykę (tango i candombe) w zespole El Yotivenco – po hiszpańsku „kamienica” pisana wspak.