

SAM WASSON

FRANCIS FORD COPPOLA

REWOLUCJONISTA

PRZEŁOŻYŁ JAN DZIERŻGOWSKI

MARGINESY

The Path to Paradise. A Francis Ford Coppola Story

COPYRIGHT © 2023 BY Sam Wasson

COPYRIGHT © FOR THE TRANSLATION BY Jan Dzierzgowski

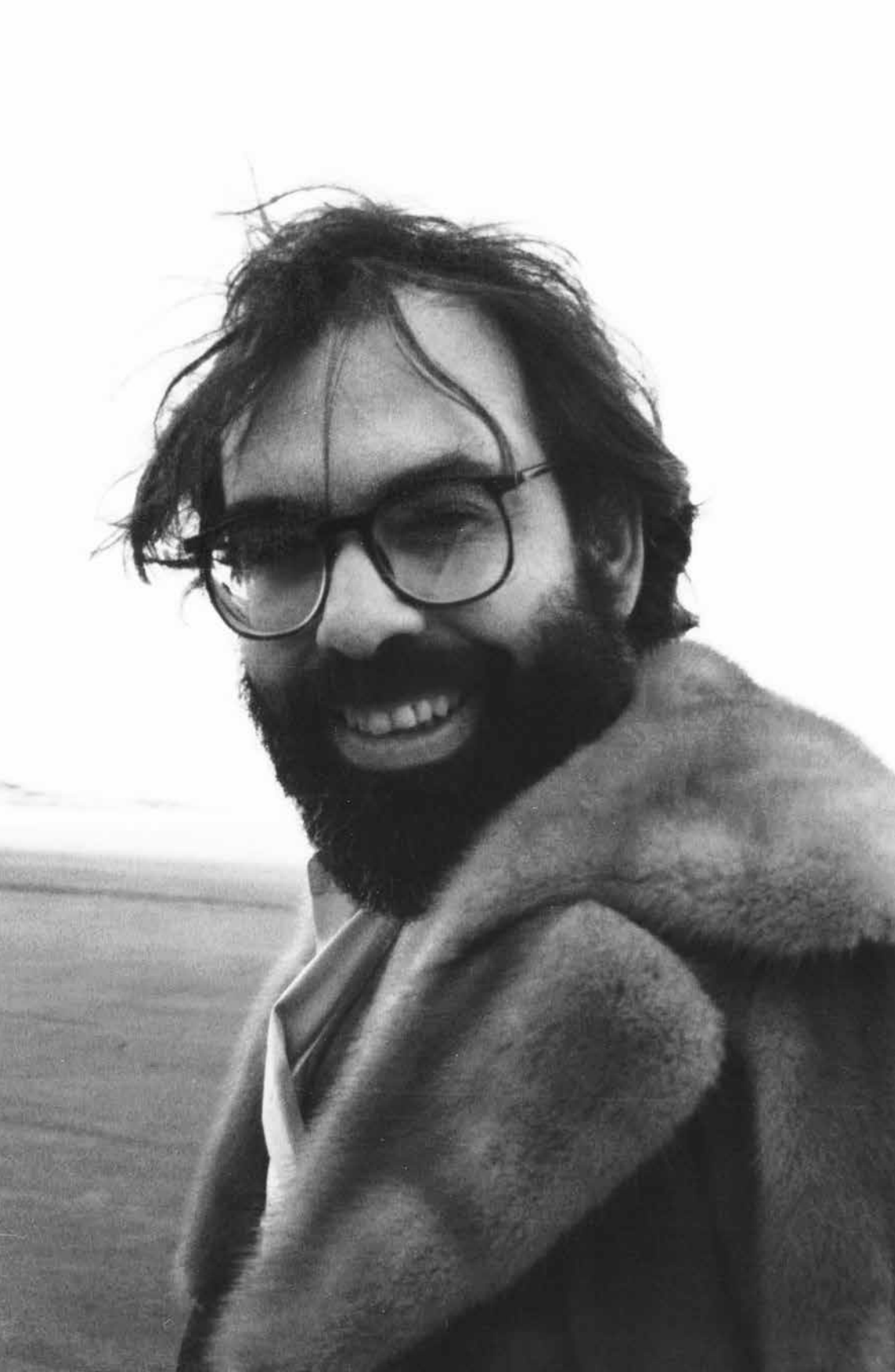
COPYRIGHT © FOR THE POLISH EDITION BY Wydawnictwo Marginesy,

Warszawa 2024

Dla Noah Eakera i Jenny Gersten

Droga do raju zaczyna się w Piekło.

DANTE



FRANCIS FORD COPPOLA W WIELU WCIELENIACH

Przyjaciele zachodzą w głowę,
Czemu przerabiam wiersze gotowe,
A ja odpowiadam w te słowa:
„Nie wiersze – siebie tworzę wciąż od nowa”.¹

WILLIAM BUTLER YEATS

Robił filmy i przerabiał filmy, zdobywał Oscary, klaskał, gdy jego konkurenci zdobywali Oscary, zarabiał miliony, tracił miliony, został ojcem, dziadkiem, pradziadkiem. Stracił syna. Budował świątynie, bombardował świątynie. Uprawiał winorośle i zapuszczał brodę. Deptał winogrona, brodę zgolił. Pisał scenariusze i wyrzucał je do kosza, kończył filmy, potem je przemontowywał, walczył z wytwórniami, płynął pod prąd, wygrywał bitwy, przegrywał bitwy, tracił rozum. Stworzył filmowe imperium, stworzył imperium hotelarskie. Stworzył piekło, stworzył raj, utracił raj i znów zaczął marzyć.

– Jestem *vicino-morte* – powiedział niedawno, podnosząc wzrok znad ostatniej wersji scenariusza *Megalopolis*. – Wiesz, co to znaczy?

– *Morte*... Wiem, co znaczy *morte*...

– *Vicino*... znaczy „bliski”².

Ciągle się zmienia. Podobno żyje się tylko raz, przy czym większość z nas nie zdoła porządnie wykorzystać tego jednego jedyne go życia. Francis Ford Coppola żyje wielokrotnie.

W znanym nam wszystkim świecie, rządzone m przez prawa fizyki i przyrody, był dzieckiem, zestarzał się, pewnego dnia umrze. Ale przecież Coppola jest filmowcem, a zatem żyje również w światach, które tworzy w swojej wyobraźni. Każdy z tych światów to laboratorium. Coppola eksperymentuje, żeby móc się odradzać i żeby zapewnić innym możliwość odrodzenia. Począwszy od filmu *Jesteś już mężczyzną* z 1966 roku, realizuje nieprawdopodobnie ambitny

projekt nieustannego tworzenia się na nowo. Mało który reżyser gotów byłby ponosić związane z tym ogromne koszty, czy to finansowe, czy emocjonalne. Żaden nie podjął się podobnego wyzwania. Jego firma produkcyjna Zoetrope – „koło życia” – kwitła, umierała i przeobrażała się, a przy tym zawsze pozostawała w artystycznej awangardzie. Dzięki niej Coppola mógł na planach filmowych tworzyć światy analogiczne do tych, w których żyli bohaterowie jego opowieści. Do legendy przeszła jego wypowiedź na temat *Czasu apokalipsy*: „Moja metoda polega na tym, żeby doświadczenie kręcenia filmu było jak najbardziej zbliżone do jego tematyki”³. Rozpętać wojnę, żeby zrobić film wojenny – oto filozofia Zoetrope.

Stworzyć doświadczenie – doświadczenie, które na nowo tworzy człowieka – człowieka, który stworzy kolejne dzieła: tak kręci się koło życia. I o tym właśnie opowiada ta książka. To historia Francisca Forda Coppoli, przywódcy Zoetrope, który poświęcił nieprawdopodobnie dużo, żeby czynić świat lepszym, żeby czynić lepszym życie członków swojej filmowej wspólnoty.

Coppola jak żaden inny reżyser żyje w swoich opowieściach. Nieustannie je zmienia i zmienia się pod ich wpływem. Otwiera cykl doświadczenia i tworzenia, tworzenia i doświadczenia, aż wreszcie przychodzi moment, gdy każą mu skończyć pracę nad filmem, lub moment, gdy – o to właśnie chodzi – film staje się zwierciadłem, w którym Coppola ujrzy swoje nowe „ja”, relacją z wewnętrzną podróżą. Wtedy reżyser może zakrzyknąć: „Tak! Teraz już wiem! Teraz, skoro poznałem tę część siebie, rozumiem wreszcie, czym jest mój film!”⁴.

Czasami jednak nie udaje się tego osiągnąć.

Kilkakrotnie zdarzyło się, że i Coppola, i jego filmowa opowieść zapuścili się o wiele za daleko.

Ale osiągnięcie artystycznej perfekcji nigdy nie było celem gigantycznego eksperymentu Coppoli. W eksperymencie tym zawsze chodziło o uczenie się i o rozwój. O życie. O umieranie.

O przygodę.

Sierpień, Napa Valley. Obiad w Zoetrope, świat daleko od świata. Ale nie sen.

Masa Tsuyuki zamasyście mieszał w garnku makaron, który został z poprzedniego dnia, śpiewał o jajku, o jajku, o jajku!, które dodał, opiewał jego czarodziejską moc zdolną zmienić resztki wczorajszego obiadu w dzisiejszy smakołyk.

Na zewnątrz, za otwartymi na oścież drzwiami prowadzącymi do ogrodu, dwaj praktykanci krzatali się wokół stołu piknikowego długiego na sześć metrów, rozstawiali na nim miski ze śliwkami, borówkami i sałatą, znalazło się też miejsce dla domowej roboty cobblera przywiezionego przez kogoś z nich. Na szczycie schodów prowadzących do biblioteki pojawił się mężczyzna o poważnej twarzy. Z lekkim niedowierzaniem popatrzył na stół, przetarł okulary, zaoferował pomoc w przygotowaniach, ale Masa ze śmiechem rozkazał mu siadać i jeść. Przedstawił się jednemu z praktykantów: Dean Sherrieff. Był artystą, Coppola zwerbował go do pracy nad koncepcją wizualną *Megalopolis*.

Megalopolis – zdjęcia miały ruszyć niedługo – to opowieść, z którą Coppola walczył, którą przerabiał, poprawiał i odkrywał na nowo przez czterdzieści lat.

Czterdzieści lat. Opowieść nieustannie się zmieniała.

Coppola również się zmienia. Zmienia się jego twórczość. *Ojciec chrzestny* to film w stylu klasycznym. *Czas apokalipsy* to otwarcie się na surrealizm. *Ten od serca*, jak mówi reżyser, wymagał pójścia w stronę teatru. Z kolei podczas kręcenia *Draculi* Coppola musiał stać się antykwariuszem i sięgnąć po efekty z początków kina. Pytanie jednak, czy Coppola ma własny styl, a jeśli tak, to jaki? *Megalopolis*, kręcony sześćdziesiąt lat po debiucie reżyserskim, miał przynieść odpowiedź.

W ramach przygotowań do zdjęć Masa ulepsza Silverfisha, przyczepę wypełnioną sprzętem elektronicznym, służącą jako mobilna reżyserka, wykonaną na specjalne zamówienie Coppoli na początku lat osiemdziesiątych. Anahid Nazarian, prawa ręka Coppoli – pełni

tę funkcję już cztery dekady – każdego dnia od dziesiątej do piątej wisi na telefonie i pilnuje, żeby w studiu filmowym Peachtree City w Georgii wszystko zostało przygotowane jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Teraz siedzi i odpoczywa, z zamkniętymi oczami wygrzewa się na słońcu. Za jej plecami złoto-pomarańczowa lantana pnie się po murze biblioteki Zoetrope, mieszczącej się w dawnej powozowni. U stóp Anahid stoi donica z kwitnącą cukinią. Motyl przysiadł na jednym z kwiatów, po chwili odlatuje.

– Gotowe! – woła Masa. – Wszyscy do stołu!⁵

Megalopolis to opowieść o utopii, wizjonerska i bezkompromisowa jak człowiek, który ją wymyślił, wymagająca wyższego budżetu niż jego wcześniejsze obrazy, a zarazem niezwykle osobista. Właśnie dlatego – oraz z wielu innych powodów – przez długi czas nie udawało się przenieść jej na ekran. W latach osiemdziesiątych, gdy nadszedł drugi w dziejach Zoetrope czas apokalipsy (śmierć Zoetrope Studios w Los Angeles), Coppola, tonący w długach, zaczął reżyserować dla pieniędzy. Natknął się wówczas na książkę Williama Bolitho *Twelve Against the Gods* [Dwunastu przeciw bogom] o wielkich postaciach historycznych, które – jak mówi – „próbowały iść pod prąd swojej epoki”. Jednym z jej bohaterów był Katylina, żołnierz i polityk, który bezskutecznie starał się zaprowadzić rewolucyjne zmiany w starożytnym Rzymie. Coppola dostrzegł w Katylinie coś znajomego. Coś, co kryło się w nim samym. Historia uznała Katylinę za człowieka przegranego, ale może Katylina miał lepszy pomysł na republikę rzymską? Coppola często zadawał sobie to pytanie. Przez następne kilkadziesiąt lat wielokrotnie uciekał w świat *Megalopolis*. Marzył, gromadził materiały, kolekcjonował wycinki z gazet i rysunki polityczne, wypełniał notatkami kolejne zeszyty. Rozmyślał o *Megalopolis* w podróżach, w hotelach, w samolotach i w bungalowie pełniącym funkcję jego biura. Zbierał okruchy oryginalnej fabuły, szukał inspiracji w *Źródle* Ayn Rand i u Ibsena, w *Budowniczym Solnessie*, w książkach historycznych i filozoficznych, w powieściach,

biografiach, muzyce, teatrze, w badaniach naukowych, w architekturze. Wykorzystał wiedzę i wyobraźnię, które zdobywał przez pół życia. Nie poprzestawał jednak na pisaniu scenariusza: wymyślał również tytułowe miasto, doskonałą metropolię, swoją własną utopię, ulepszaną dzięki temu, czego nauczyły go eksperymenty Zoetrope. *Megalopolis* miał być miastem rytuału i radosnego świętowania, miastem, gdzie rządzi kreatywność i gdzie nie ma nic ważniejszego niż stworzenie każdemu człowiekowi jak najlepszych warunków do rozwoju. W tradycyjnej polityce i biznesie rządzi głównie chciwość – Coppola wie o tym aż za dobrze. Wie również, że chciwość niszczy.

Z biegiem lat w opowieści pojawiało się coraz więcej postaci. Powstała pierwsza wersja scenariusza, były też próby wymyślenia *Megalopolis* na nowo, przerobienia jej na serial radiowy lub na książkę. Coppola przez kilkadziesiąt lat błakał się po świecie niczym Coleridge'owski stary żeglarz i opowiadał różnym ludziom o swoim projekcie, szukał kogoś, kto go sfinansuje, oraz gwiazdy, która zgodzi się zagrać główną rolę. Może De Niro? Paul Newman? Russell Crowe? Dla filmoznawców *Megalopolis* stał się legendą, dla agentów gwiazd – puentą pogardliwych dowcipów. W 2001 roku Coppola postanowił pokryć koszty produkcji z przychodów swojej winiarni. Niewiele zabrakło, a dopiąłby swego. Wystartował, nakręcił trzydzieści sześć godzin zdjęć próbnych w Nowym Jorku, potem jednak wydarzyły się zamachy z 11 września i postanowił wstrzymać prace. Świat zmienił się w jednej chwili, Coppola zrozumiał, że *Megalopolis* również musi się zmienić. Potrzebował więcej czasu⁶.

Przesłał scenariusz Wendy Doniger, profesorce mitoznawstwa porównawczego na Uniwersytecie Chicagowskim (dawno, dawno temu była pierwszą dziewczyną, którą pocałował). Doniger poradziła mu, żeby zainteresował się pracami Mircei Eliadego, zwłaszcza jego powieścią *Młodość stulatka*, historią naukowca, który nie jest w stanie dokończyć dzieła swojego życia, aż naraz pewnego dnia zostaje rażony piorunem. Umiera, po czym się odradza. Coppola

również się odrodził. W 2007 roku przeniósł powieść na ekran (był to jego pierwszy film od dziesięciu lat). Znow nauczył się myśleć jak student szkoły filmowej, wrócił do kręcenia skromnych, kamealnych filmów: w 2009 roku powstał *Tetro*, w 2011 *Twist*. Bał się, że *Megalopolis*, metafizyczny epos na miarę DeMille'a, na zawsze pozostanie tylko niezrealizowanym, wręcz nierealizowalnym marzeniem. Utopia to wszak miejsce, które nie istnieje.

Aż wreszcie uznał, że po prostu wyłoży 100 milionów dolarów z własnej kieszeni i nakręci film, o którym myślał przez cztery dekady.

Coppola pojawił się przy stole piknikowym. Usiadł i pogрузzył się w lekturze książki.

Obywatele Zoetrope krążyli między stołem a kuchnią, rozkładali talerze, a Coppola nadal czytał. Nie odrywając wzroku od książki, sięgnął po śliwkę zerwaną w pobliskim sadzie.

– Mmm – mruknął zachwycony. – Wspaniała⁷.

Dean Sherriff niepewnie zajął miejsce naprzeciwko niego.

– To właśnie ten architekt, o którym ci opowiadałem – wyjaśnił Coppola i podał mu książkę⁸.

Od razu podjęli na nowo wcześniejszą, przerwana rozmowę o tym, jak powinna wyglądać przyszłość. Coppola przeskakiwał z tematu na temat, mówił o architekturze, technologii i edukacji. Obywatele Zoetrope nakładali sobie sałatę, makaron, kurczaka, sięgali po owoce. W pewnym momencie okazało się, że tylko Coppola ma pusty talerz.

– Co myślicie? – spytał wszystkich obecnych⁹.

„Co myślicie?”. „Co myślisz?”. Oto pytanie, które zaprowadzi cię do utopii. Najważniejsze pytanie w Zoetrope.

Zapanowała cisza, ale Coppola zaraz ją wypełnił, przywołując Goethego i Hermanna Hessego, swoich dwóch wielkich mistrzów. Potem zaczął wspominać smutne czasy, gdy chodził do szkoły. Opowiadał o swojej nauczycielce, okropnej pani Hemashandra.

– Pamiętam, jak raz warknęła na mnie: „Coppola! Co ty tam czytasz?”. Powiedziałem: „Książkę do biologii”. „Biologia to przedmiot na studiach. Ty nigdy nie pójdziesz na studia”, oznajmiła¹⁰.

Nie, ciągnął, w ten sposób młody człowiek niczego się nie nauczy, nie będzie się rozwijał, tworzył, nie będzie umiał cieszyć się życiem. Może w przyszłości nauczyciel stanie się kimś w rodzaju służącego? „Dzień dobry. Czego chcesz się dziś nauczyć? Co cię interesuje? O czym marzysz?”¹¹

Niewykluczone, że pewnego dnia tak się stanie. Coppola wierzył, że to możliwe. Przecież wielkie, rewolucyjne zmiany dokonywały się już nie raz. Zmieniało się choćby Zoetrope: za każdym razem odradzało się w innej postaci. Kiedyś powstanie nowy świat. Pytanie, czy zdoła przetrwać. A jeśli nie, czego nas nauczy?

Obiad dobiegł końca, uprzątnięto talerze ze stołu. Coppola skomplementował Masę i pomysł z dodaniem jajka do makaronu, obywatele Zoetrope wrócili do swoich zadań. Dean i Coppola znów zaszyli się w bibliotece. Pierwszy zasiadł za biurkiem, drugi w fotelu i ponownie zaczęli kreślić plany utopii.

I MARZENIE

Nowoczesna utopia nie może być statyczna,
musi być dynamiczna. Nie mówimy o stanie rzeczy,
który należy osiągnąć, ale raczej o stanie wiecznej nadziei¹.

H.G. WELLS, *A MODERN UTOPIA*

Nowe, lepsze pomysły zderzały się ze starymi, rozszczepiały się jak atomy. Francis Ford Coppola znów marzył, znów przeszedł przemianę, tym razem za sprawą tego, co przeżywał na Filipinach. I znów przerabiał scenariusz *Czasu apokalipsy*. Stukał w klawisze maszyny do pisania, wypływał z siebie miarowe „czu-czu-czu”, przywodzące na myśl terkot karabinu maszynowego. Nie wiedział, dokąd zmierza, dokąd prowadzi go opowieść, ale przecież żaden poszukiwacz przygód nie zna celu swojej podróży. „Czuczuczuczu”. Gdzie się teraz znajdował? Na pewno nie tu, nie siedział na krześle przy stole w jadalni w Baler, w dżungli, na wyspie Luzon milion kilometrów od domu. Zgubił się? Cóż, niewątpliwie stracił z oczu główny sens swojej opowieści. Ale przecież nie raz już był w takiej sytuacji. Tracił pewność i ją odzyskiwał, oscylował między ekstazą a rozpaczą, błąkał się bez celu, aż wreszcie wyznaczał sobie nowy kierunek. W jego głowie nieustannie rodziło się mnóstwo pomysłów. Problem polegał na tym, że nigdy nie przestawał marzyć. Pisał nawet wtedy, kiedy nie pisał. Pisał na planie, czekając, aż ekipa przygotuje kolejne ujęcie, pisał podczas montowania, pisał we śnie, ale dopiero tu, na Filipinach, pierwszy raz pisał, żeby przetrwać. Żeby ocalić życie. I życie wszystkich dookoła. Żeby uratować rodzinę, swoje domy, przyjaciół (George’a Lucasa, Carrola Ballarda, Waltera Murcha...), swój majątek, reputację, godność – a także American Zoetrope, firmę produkcyjną znajdującą się w poważnych tarapatach, jego pierwsze, największe, najukochańsze

marzenie, największe marzenie od początku istnienia Hollywood. Gdyby udało mu się... nie, gdyby udało i m się ziszczyć ten sen, zyskaliby wolność. Zdołaliby uciec z Hollywood, a może nawet udowodnić wytwórciom, że istnieje alternatywa, i w ten sposób zaprowadzić tam rewolucyjne zmiany. Zresztą czemu na tym poprzestawać? Gdyby udało się zmienić amerykańską branżę filmową, kto wie, co jeszcze stałoby się możliwe? Zoetrope mogłoby się stać domem dla ludzi obdarzonych twórczą pasją: dla pisarzy, aktorów, rzeźbiarzy, tancerzy, malarzy, naukowców. Nawet dla ludzi, którzy nie zdawali sobie jeszcze sprawy ze swoich zdolności lub nie mieli dotąd okazji, aby z nimi poeksperymentować. Powstałaby nowa oaza na pustyni. Raj. Miejsce, gdzie każdy będzie mógł odkrywać samego siebie. Wystarczyłoby odpowiednie finansowanie i odpowiednio dużo wyobraźni. Zoetrope mogłoby odmienić amerykańską mentalność, a nawet mentalność całego świata, stałoby się początkiem wielkiej, zachwycającej, wspólnej przygody, zaczynem nowej, ogólnoswiatowej bohemy.

O bella età d'inganni e d'utopie!

Si crede, spera, e tutto

*bello appare!*²

O, piękny wieku złudzeń i utopii.

Wierzimy, mamy nadzieję i wszystko

Wydaje się piękne.

Piękno dla wszystkich ludzi!

Mówili, że to niemożliwe. A niby dlaczego?

Zapomniał o bożym świecie, rozpląnął się wśród stukotu klawiszy swojej maszyny do pisania Olivetti. Codziennie późnym wieczorem – nawet po długim upalnym dniu zdzierania sobie gardła na planie, po wielu wycieńczających godzinach dyskusowania z aktorami, dyrygowania śmigłowcami, modlenia się do

kapryśnych materiałów wybuchowych, wysłuchiwanie sprawozdań finansowych, ścigania burz tropikalnych, po porannej zabawie z dziećmi, które kręciły się mu pod nogami, narzekały na komary, domagały się śniadania, a przede wszystkim po kolejnej ciężkiej walce z wątpliwościami, które atakowały, atakowały, atakowały, wątpliwościami dotyczącymi *Czasu apokalipsy*, filmu, który pisał, reżyserował i produkował, choć nadal go nie rozumiał, po kolejnej potężnej dawce obaw przed nieuchronną porażką, koniecznością pożegnania się ze wszystkimi marzeniami, zrezygnowania ze wszystkich ułożonych planów – Coppola wracał do domu, do jadalni oświetlonej wyłącznie świecami, bo znów nastąpiła przerwa w dostawach prądu, zdejmował mokrą koszulę, siadał przy stole i uruchamiał wyobraźnię, pisał kolejne strony scenariusza, okropne, matko, absolutnie okropne, aż wreszcie powstawała nowa scena, która miała zostać nakręcona następnego dnia.

Nie wiedział, co robi.

Wiedział, co robi. Przecież zdobył pięć Oscarów. W 1971 roku Oscar za scenariusz oryginalny *Pattona*. W 1973 roku za scenariusz adaptowany *Ojca chrzestnego*. W 1975 roku za scenariusz oryginalny, reżyserię i produkcję *Ojca chrzestnego II*. Był królem, najpotężniejszym, najbardziej szanowanym reżyserem, scenarzystą i producentem w Hollywood, jednym z najważniejszych twórców na świecie. Pewien krytyk dopiero co stwierdził, że Coppola ma „większy wpływ na umysły Amerykanów niż którykolwiek z dzisiejszych polityków”³. Pomyśleć tylko, ile mógłby osiągnąć, gdyby poszedł za ciosem, gdyby odpowiednio zdyskontował swoje sukcesy!

Mimo to nie zdołał nakłonić wytwórni Paramount, żeby sfinansowała *Czas apokalipsy*. Nie wystarczyło pięć Oscarów, nie wystarczyła seria hitów, jaką żaden reżyser nie mógł pochwalić się od dziesięcioleci: *Ojciec chrzestny*, *Rozmowa*, *Ojciec chrzestny II*. Studio, w którym powstały jego trzy arcydzieła, nie chciało filmu o Wietnamie. Żeby nakręcić *Rozmowę*, musiał zrobić *Ojca chrzestnego II*. Czy tak już będzie zawsze? Drugi, trzeci, czwarty, piętnasty *Ojciec*

chrzestny jako warunek otrzymania pieniędzy na inny, bardziej ambitny projekt? Że niby na tym ma polegać jego swoboda artystyczna?

Cóż, nie dostał pieniędzy od Paramountu, ale przecież były pieniądze, które sam zarobił na *Ojcu chrzestnym*. Władał niemałym imperium: posiadał ośmiokondygnacyjny biurowiec Sentinel w North Beach w San Francisco, niedaleko stamtąd (przy Broadway) liczącą dwadzieścia dwa pokoje wiktoriańską rezydencję z salą kinową w suterenie, przepiękną posiadłość w Napa Valley, niebieskiego mercedesa (prezent od wytwórni), był współwłaścicielem prywatnego odrzutowca, miał dom w Mill Valley, gdzie on i jego przyjaciele mogli w spokoju pracować nad scenariuszami i innymi tekstami, stację radiową KMPX w San Francisco, pozwalającą mu wypróbować nowe pomysły na filmy, teatr Little Fox, traktowany jako laboratorium dla pisarzy, dramaturgów i reżyserów („koszty takich eksperymentów są śmiesznie niskie w porównaniu z kosztami produkcji filmowej”)⁴, mieszkanie w Sherry-Netherland w Nowym Jorku, firmę dystrybucyjną Cinema Seven, biura w Samuel Goldwyn Studio w Los Angeles, prawa do *Czarnego rumaka* (adaptację i reżyserię filmu zlecił Carrollowi Ballardowi), prawa do książki *Bractwo winnego grona* Johna Fante (planował, że będzie to jego następny film, chyba że wcześniej zabierze się do kręcenia musicalu o życiu innego odważnego marzyciela, Prestona Tuckera), pomysł na program telewizyjny opracowany za namową Children’s Television Workshop, zatytułowany *First Contact* (zamierzał zatrudnić Carla Sagana jako doradcę do spraw naukowych)⁵, pomysł na nowy film, którego reżyserem miał zostać osiemdziesięcioletni King Vidor, i plany przemontowania obu części *Ojca chrzestnego*, aby ułożyć epicką opowieść chronologicznie i wyemitować ją w telewizji NBC. Do niedawna był właścicielem „City Magazine”, gazety, którą – bez powodzenia – zamierzał przekształcić w kolektyw pisarzy, przygotowujący materiały dla jego teatru, radiostacji i firmy produkcyjnej.

– Nie potrzebuję więcej władzy – oznajmił jakiś czas wcześniej. – Reżyser filmowy jest najpotężniejszym człowiekiem na świecie. Kiedy kręci film, staje się bogiem⁶.

Co przyszło potem?

– Znalazłem się na rozstaju dróg – powiedział przed wyjazdem na Filipiny. – Mogę zostać potentatem biznesowym, kierować przedsiębiorstwami i przedsięwzięciami, które doprowadzą do wielkich zmian w naszym kraju. Mogę też poświęcić energię na to, by rozwijać się jako artysta. W ciągu następnych pięciu lat chcę doprowadzić do przełomu, chcę wejść na wyższy poziom. Uważam, że żaden z moich dotychczasowych filmów nie pozwolił mi się zbliżyć do urzeczywistnienia wizji, którą noszę w sercu⁷.

A oto jego wizja: w 1968 roku Zoetrope (pierwsze wcielenie) zawarło ze studiem Warner Bros. umowę na development siedmiu oryginalnych scenariuszy, napisanych przez siedmiu przyjaciół Coppoli. Potem jednak Warner Bros. się wycofało, a Coppola został z długiem wynoszącym 300 tysięcy dolarów i musiał się pożegnać z marzeniami, które snuł od tak dawna. Przez następne kilka lat zarobił mnóstwo forsy, odkuś się, Zoetrope znów było w dobrej sytuacji finansowej, ale żeby mogło zmienić się w prawdziwą wytwórnię – w samowystarczalną wspólnotę twórców zdolną za własne pieniądze produkować i dystrybuować filmy – potrzeba było ogromnych nakładów. Większych niż zarobki Coppoli zawdzięczane *Ojcu chrzestnemu*. Mowa raczej o kwotach, jakimi dysponowały konglomeraty w rodzaju Paramountu. Żeby tylko mieć takie pieniądze...

– Przemysleliśmy sprawę i wydaje nam się, że jest trochę za wcześnie na robienie filmów o Wietnamie – powiedziało kierownictwo Paramountu Grayowi Fredericksonowi, producentowi *Ojca chrzestnego* i *Ojca chrzestnego II*⁸.

Okazało się, że Paramount nie był odosobniony w swojej opinii. Nikt w Hollywood nie chciał *Czasu apokalipsy*.

Jak to możliwe? Według szacunków z 1974 roku *Ojciec chrzestny* zarobił 285 milionów dolarów (plus 10 milionów zapłacone

przez NBC za prawa do jednorazowej emisji). Do tego sukces *Ojca chrzestnego II* (13 procent zysków zgarnął sam Coppola) i, oczywiście, *Amerykańskie graffiti*, film George'a Lucasa wyprodukowany przez Coppolę, rekordzista w kategorii „największe przychody kasowe filmu kosztującego mniej niż milion dolarów”. W samych tylko Stanach Zjednoczonych *Amerykańskie graffiti* zarobiło 50 milionów! Nawiasem mówiąc, żadna wytwórnia nie chciała wcześniej tknąć tego projektu. Tak samo jak *Czasu apokalipsy*. Kiedy wreszcie Hollywood uświadomi sobie, że Coppola zmienia w złoto wszystko, czego się dotknie? Że przyszłość należy do niego? „Variety”, najważniejsza gazeta branżowa, już od dawna o tym wiedziała („Jak dotąd wykazywał się fenomenalnym instynktem komercyjnym”)⁹.

Tak czy inaczej, jeśli chodzi o *Czas apokalipsy*, pozostało tylko jedno: samemu zebrać pieniądze. I to bez pomocy agenta.

Coppola nie korzystał z usług żadnej agencji od czasu, kiedy zerwał z Freddie Fieldsem i Creative Management Associates. (Odkrył, że Fields oszukał go w kwestii umowy między Zoetrope a Warner Bros.). Był na fali, nie miał trudności ze znajdowaniem sobie nowych projektów – dlaczego miałyby płacić komuś za pomoc w szukaniu zleceń? Nie widział również sensu w korzystaniu z usług typowego prawnika, który odpowiadałby za dogadanie umowy z kredytodawcami finansującymi *Czas apokalipsy*. Taki prawnik brałby standardową stawkę godzinową, więc Coppola poszedłby z torbami, zanim jeszcze udałoby mu się dostać choćby dolara na produkcję filmu. Dlatego właśnie do gry wszedł Barry Hirsch, poznany dzięki Alowi Pacino. Hirsch pracował w zamian za procent od uzyskanej ostatecznie kwoty. Jak tłumaczył: „Mogliśmy próbować różnych sposobów, pomagaliśmy w szukaniu pieniędzy, a jeśli się nie udawało, klient nie ponosił ryzyka”¹⁰. Coppola uznał, że to korzystne rozwiązanie.

Potrzebowali mniej więcej 14 milionów dolarów.

Hirsch pojechał na festiwal w Cannes, przy okazji którego zawsze odbywają się ważne premiery i wielkie targi. Dystrybutorzy

z całego świata kupują tam prawa do rozpowszechniania filmów. Gotowych filmów. Tyle że Hirsch nie miał gotowego filmu – sprzedawał nowy projekt Francisa Forda Coppoli, a konkretnie prawa do jego dystrybucji w poszczególnych krajach w zamian za pieniądze na produkcję. Udało się pozyskać około 7 milionów dolarów; nikt wcześniej nie łączył w ten sposób tak dużych środków. Załatwiwszy sprawy w Cannes, Hirsch wykonał drugi krok i sprzedał prawa do dystrybucji *Czasu apokalipsy* w Stanach Zjednoczonych za kolejne 7 milionów. Nabywcą było studio United Artists, niezwykle podziwiane przez Coppolę. Powstało w 1919 roku, nie z inicjatywy producentów, lecz czwórki artystów: Charliego Chaplina, D.W. Griffitha, Douglasa Fairbanka seniora i Mary Pickford. Od tamtej pory wielokrotnie dowiodło, że zasługuje na reputację najbardziej postępowej i przyjaznej filmowcom wytwórni w Hollywood. Arthur Krim, który kierował United Artists w połowie lat siedemdziesiątych, kontynuował dzieło poprzedników. Coppola uważał go za jednego z najwybitniejszych ludzi w branży filmowej.

Hirsch wykazał się pomysłowością: po pierwsze, uskładał bodaj największą w historii kwotę za przedsprzedaż filmu dystrybutorom zagranicznym, po drugie, umowa, którą wynegocjował z United Artists, była prawdziwym cudem i zakładała, że siedem lat po premierze prawa do *Czasu apokalipsy* przejdą na Coppolę. Reżyser miał zostać właścicielem filmu (żałował, że nie udało mu się przejąć praw do *Amerykańskiego graffiti*). Od tej pory wszystkie pieniądze zarabiane przez film trafiałyby do jego kieszeni, a także do kieszeni innych osób, którym przyznałby udziały w zyskach, na przykład gwiazd filmu.

Bo wytwórnia United Artists postawiła warunek: domagała się, żeby Coppola zatrudnił co najmniej jedną gwiazdę.

Coppola był wściekły. Czy w *Ojcu chrestnym* grały jakieś gwiazdy? Oczywiście, że nie. Brando, najbardziej znany członek obsady, uchodził w tamtym czasie za aktora, który odstrasza widzów. Od

kiedy to gwiazdy stały się de facto producentami, od których widzimisię zależy, czy film powstanie czy nie? Nie wspominając już o tym, że gwiazda kosztuje. Założmy, że Al Pacino zagra główną rolę w *Czasie apokalipsy* – jak dużą część budżetu filmu zeżre gaża wynegocjowana przez jego agentów? (Nawiasem mówiąc, Pacino mógł żądać wysokich gaż dzięki Coppoli, bo przecież to jemu zawdzięczał sławę). Kolejny problem: co, jeśli Pacino odmówi? Jeśli odmówi Nicholson? Jeśli odmówi Redford?

– To nie moja wina, że na świecie jest tylko sześciu gwiazdorów filmowych – mówił Coppola prasie branżowej. – Należałoby wrócić do systemu studyjnego, aczkolwiek bez dawnego prymitywnego wyzysku. Wytwórnie powinny odpowiadać za promowanie i rozwój artystyczny nowych talentów. W tej chwili nie stać mnie na to, żeby pracować z ludźmi, z którymi zaczynałem karierę¹¹.

Coppola wsiadł w samochód i pojechał do Malibu, żeby zaofiarować rolę Steve’owi McQueenowi, ale McQueen oznajmił, że nie zagra w *Czasie apokalipsy*, jeśli będzie to oznaczało trzymiesięczny pobyt na Filipinach, z dala od rodziny. Coppola nigdy nie rozstawał się ze swoją żoną Eleanor i dziećmi (Gio, Romanem, Sofią) dłużej niż na dwa tygodnie. Ilekroć kręcił film, zabierał ich ze sobą. Naśladował ojca: gdy Carmine Coppola, flecista, jeździł po kraju z różnymi orkiestrami, zawsze towarzyszyli mu żona Italia i trójka dzieci, czyli August, Francis i Talia. McQueen mógłby po prostu wziąć rodzinę na Filipiny. Coppola zaproponował mu nawet, że zamiast Willarda mógłby zagrać pułkownika Kurtza. Mniejsza rola, mniej czasu na planie. McQueen odmówił.

Pacino odmówił.

Martin Sheen był zajęty pracą przy innym filmie.

Poirytowany Coppola w przypływie wściekłości chwycił swoje Oscary i wyrzucił je przez okno jadalni domu przy Broadway.

Pozostawało tylko jedno: pójść do Marlona Brando. Doświadczenie nauczyło Coppolę, że negocjacje z Brando to droga przez mękę. Faktycznie, aktor zgodził się zagrać Kurtza, zażądał jednak

gaży w wysokości miliona dolarów tygodniowo, gwarancji minimum trzech tygodni na planie oraz olbrzymiego procentu od przychodów filmu. Nie zysków – p r z y c h o d ó w.

– Dziesięć procent – zaoferował Hirsch Jayowi Kantorowi, agentowi Brando.

– Nie, nie. Marlon nie znosi United Artists. Nie ufa im. Dorzuć jeszcze 1,3 procent.

– 11,3 procent?!¹²

Czy Coppola, laureat pięciu Oscarów, naprawdę musi akceptować takie warunki? Czy musi godzić się na wygórowane żądania aktora, którego karierę uratował kilka lat wcześniej, bo inaczej nie nakręci nowego filmu?

Czy tak ma wyglądać Hollywood?

– Dojdzie do tego, że niedługo jakiś aktor zarobi 3 miliony dolarów za jeden dzień pracy plus nadgodziny i jeszcze zażąda, żeby zdjęcia były kręcone w jego domu – przepowiadał Coppola¹³.

W dawnych czasach, zanim przyjęto przepisy antymonopolowe, wszechpotężne wytwórnie filmowe zajmowały się zarówno produkcją, jak i dystrybucją, a ponadto posiadały własne sieci kin. Wolno im było podpisywać długoterminowe kontrakty z aktorami. Aktor na kontrakcie miał mniej swobody, jeśli chodzi o wybór ról, ale pracował więcej (w czwartek kończył zdjęcia do jednego filmu, w piątek zaczynał kolejny) niż wolni strzelcy. Poza tym wytwórnie odpowiadały za wszystkie aspekty produkcji filmu, przez co zapewniały swoim aktorom doskonałe warunki do rozwoju artystycznego. Niektórzy mówili, że dawny system studyjny przypominał więzienie. Zdaniem Coppoli był to prawdziwy raj.

– Mam złe zdanie na temat krótkookresowych kontraktów – mówił Coppola, kiedy z trudem próbował skompletować obsadę *Czasu apokalipsy*. – Gdyby gości zarządzających wytwórniami obchodziło coś więcej niż tylko biznes i zarabianie forsy, stworzyliby porządny program selekcjonowania i kształcenia aktorów. Dla aktora udział w takim programie byłby prawdziwym

zaszczytem¹⁴. – Uważał, że hollywoodzkie wytwórnie powinny inwestować co najmniej po pół miliona dolarów w rozwijanie talentów. – Każde studio w tym mieście mogłoby prowadzić własny teatr. Branża filmowa jest jak kraj uzależniony od ropy naftowej: narzeka na jej ceny, ale nie wykląda ani dolara na poszukiwania nowych złóż. W naszej branży najbardziej liczy się talent, najbardziej liczą się aktorzy, reżyserzy, scenarzyści, ale wytwórnie nie chcą w nich inwestować, nie chcą wspierać ich rozwoju. – Wynikało to ze strachu i z krótkowzroczności. – Wytwórni nie obchodzi nic oprócz wyników finansowych za nadchodzący rok¹⁵.

Gdyby tylko miały więcej wyobraźni, gdyby ich szefowie umieli myśleć w dłuższej perspektywie, pomagałyby artystom. Dzięki temu artyści wznieśliby się na wyższy poziom. Z czasem wytwórnie mogłyby zarobić na tym więcej pieniędzy. Inwestycja by się opłacała... Ale szefom wytwórni nikt nie płaci za snucie marzeń.

Za co właściwie im płacą?

Hirsch przystał na warunki Brando i dogadał się z jego agentami, tymczasem Coppola i arcymistrz castingu Fred Roos pozyskali kolejnych świetnych aktorów (niezaliczanych jeszcze do grona gwiazd kina): zwerbowali Frederica Forresta, Sama Bottomsa, Alberta Halla i Laurence'a Fishburne'a. Proponowali im siedmioletnie kontrakty. Aktorzy zatrudniani przez Coppolę mieli gwarancję wypłat przez pięćdziesiąt dwa tygodnie w roku (w czasach starego systemu studyjnego wytwórnie wymuszały na aktorach łącznie trzy miesiące bezpłatnego urlopu rocznie i wypłacały wynagrodzenie tylko przez czterdzieści tygodni).

– Niedługo studia filmowe zaczną nas naśladować – zapowiadał Coppola. – A przecież my tylko naśladujemy to, co same robiły kilkadziesiąt lat temu. W ten sposób stworzymy trupę utalentowanych ludzi, którzy będą pracowali przy naszych filmach¹⁶.

Jeden z zapisów kontraktu został uznany przez branżę filmową za dowód szczególnej naiwności, a wręcz głupoty: każdy aktor mógł sobie wybrać program kształcenia, w którym chciał wziąć udział,

a Coppola zobowiązywał się, że pokryje koszty. W grę wchodziło wszystko, od standardowych warsztatów aktorskich, przez lekcje śpiewu, aż po naukę języka obcego.

– Naszym celem jest pomaganie przyszłym gwiazdom w rozwoju – tłumaczył Roos¹⁷.

Nie chodziło przy tym wyłącznie o rozwój zawodowy.

– Chcę, żeby ludzie, którzy ze mną pracują, zrozumieli, że w życiu liczą się różne rzeczy. Praca to nie wszystko – oznajmił Coppola. Powtarza to do dziś.

Podpisywał z aktorami kontrakty na wyłączność. Obejmowały wszystkie branże show-biznesu z wyjątkiem telewizji, istniała jednak możliwość wypożyczenia aktora innej wytwórni, jeśli ta oferowała mu odpowiednio wartościowy projekt. Ocena i ostateczna decyzja należały do Coppoli. Poza tym aktor mógł liczyć na stopniowe podwyżki wynagrodzenia i – gdyby stał się sławny i zaczął przynosić naprawdę duże pieniądze – na procent od zysku każdego z filmów, w których występował. Coppola nie obiecywał nikomu szybkiej fortuny, gwarantował jednak dobrą, interesującą pracę. Mało forsy, dużo sztuki. Biorąc pod uwagę jego osiągnięcia, nie było powodu, żeby mu nie ufać. Co bodaj najważniejsze, kontrakt oznaczał możliwość ucieczki od życia w niepewności będącej zmorą wolnych strzelców i od nieustannej rywalizacji. Coppola pragnął zapewnić aktorom bezpieczny dom. Chciał nawet, by stali się czymś w rodzaju rodziny.

– Chodzi o aktorstwo, a nie o grę w drużynie bejsbolowej – drwił Robert Altman¹⁸.

Harvey Keitel, który przyjął rolę Willarda w *Czasie apokalipsy*, również uważał pomysły Coppoli za absurdalne. Dlaczego niby miałby oddawać komuś kontrolę nad swoją karierą?

Natomiast Martin Scorsese, kumpel Coppoli, dostrzegał zalety tego rozwiązania.

– Sądę, że to krok w dobrą stronę, jeśli chcemy przeciwdziałać problemowi 3 milionów dolarów za występ w filmie – stwierdził¹⁹.

W lutym 1976 roku, trzy miesiące przed wyjazdem na Filipiny, Coppola podjął się arcytrudnego zadania: musiał pogodzić historię, którą chciał opowiedzieć, z pomysłami Brando. Odbywali wielogodzinne spotkania w posiadłości aktora przy Mulholland Drive, otwierali nowe wątki, potem je okrawali i posuwając się określonymi drogami, czynili powolne postępy. Brando ciągle zmieniał podejście, znajdował coraz to nowe inspiracje, bywał genialny, ale bywał też dziecinny. Potrafił podawać elokwentne argumenty przemawiające za tym, żeby filmowy Kurtz był przeciwieństwem Kurtza z *Jądra ciemności*. Potem nagle zaczynał opowiadać o swojej fascynacji termitami i odpływał w kompletne pustostłowie. Coppola co chwila czuł nowy przypływ entuzjazmu lub irytacji. Chętnie analizował każdą sprzeczność.

– Pamiętaj, Marlon, Kurtz jest wariatem. Jego szaleństwo to nasze szaleństwo. W szerszym kontekście gość jest kompletnie obłąkany²⁰.

Zdaniem Coppoli obie główne postacie musiały zawierać w sobie zarówno yin, jak i yang. Gdyby jednoznacznie rozgraniczyć dobro od zła, gdyby Willard był po prostu przeciwieństwem Kurtza, film usprawiedliwiałby postępowanie Ameryki w Wietnamie. Tymczasem, jak twierdził Coppola, nie istnieje ani totalne dobro, ani totalne zło. *Czas apokalipsy* powinien zatem stać się aktem oskarżenia pod adresem Stanów Zjednoczonych. Dlatego na końcu widz musi zrozumieć Kurtza. Kurtz to w pewnym sensie część Willarda.

– Willard zaczyna trochę wariować – tłumaczył Coppola Marlonowi Brando. – Wtedy ludzie myślą sobie: „Aha, ten pułkownik Kurtz też jest świrem”. Pomału orientują się, że Willard wariuje z tych samych powodów co Kurtz²¹.

Coppola pozwalał, żeby Brando wchodził w kompetencje scenarzysty i reżysera. Dał aktorowi swobodę, dał mu władzę, jaką w filmie ma Kurtz. Traktował to jako przynętę: Coppola producent musiał być nieco wyrachowany, gdyż potrzebował Brando, żeby móc nakręcić *Czas apokalipsy*. Zarazem jednak Coppola scenarzystą

i reżyser naprawdę uwielbiał twórczą współpracę, zawsze pozostawał otwarty na nowe, lepsze pomysły, nawet jeżeli niekiedy po drodze kompletnie się gubił.