

AL PACINO

AL PACINO

**ROZMOWY
LAWRENCE GROBEL**



[Kup książkę](#)

„Al Pacino in conversation with Lawrence Grobel”

Polish language copyright ©2014 by Axis Mundi

Copyright © 2006 by Lawrence Grobel

Published by arrangement with Author.

Copyright © 2006 by Lawrence Grobel

An earlier version of „Getting to Know You” originally appeared as a Playboy interview (December 1979). Copyright © 1979 by Playboy. Reprinted with permission. All rights reserved.

An earlier version of „The Death of an Actor and the Birth of a Cult Character” was first published in Rolling Stone, issue dated February 2, 1984.

„The Return of Michael Corleone” is © 2000 ENTERTAINMENT WEEKLY INC.

Reprinted by permission.

An earlier version of „Looking for Al” originally appeared in Playboy (December 1996).

Copyright © 1996 by Playboy. Reprinted with permission. All rights reserved.

Parts of „The Night Pacino Came to Class” originally appeared in Movieline, 2002.

An earlier version of „Al’s Calling” was first published in Rolling Stone, issue dated June 20, 2002.

An earlier version of „The Operative Word, Dear Shylock, Is Sober” was originally published in Premiere magazine.

„You Can’t Do Gone with The Wind with a New York Accent”, 20 Questions, appeared in Playboy (December 2005). Copyright © 2005 by Playboy. Reprinted with permission. All rights reserved.

Another section appeared in Movieline’s Hollywood Life, September 2006.

All rights reserved, including the right of reproduction in whole or in part in any form.

Cytaty ze sztuk teatralnych Szekspira pochodzą z następujących polskich tłumaczeń:

Kupiec wenecki w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, Zielona Sowa 2000

Hamlet w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, Zielona Sowa 2005

Król Ryszard III w tłumaczeniu Romana Brandstaettera, zbiór *Dwanaście Dramatów*, t. 1., Świat Książki 1999

Romeo i Julia w tłumaczeniu Jarosława Iwaszkiewicza, zbiór *Dwanaście Dramatów*, t. 1., Świat Książki 1999

TŁUMACZENIE: Magdalena Bryll

WSTĘP: Ernest Bryll

REDAKCJA: Marta Szelichowska

KOREKTA: Katarzyna Szajowska, Elżbieta Makowska, Monika Turała (wydanie III)

SKŁAD: Positive Studio

PROJEKT OKŁADKI: Borys Borowski

WYDANIE III

ISBN: 978-83-8394-030-4

EAN: 9788383940304

ISBN E-BOOK: 978-83-8394-031-1

ZDJĘCIA: Archiwum Autora i Ala Pacino



Dla Mojej Matki, Estelle,
która z nim tańczyła,
i dla moich dzieci, Mai i Hany,
które się z nim bawiły

PACINO MIĘDZY BAŁTYKIEM A TATRAMI

Przyznam się szczerze: kiedy gra Pacino, gotów jestem obejrzeć cały film, do końca. Wiem, że nie zawsze są to arcydzieła, ale bywa, że gdy się ogląda największych aktorów, to warto męczyć się na niezbyt udanym filmie dla paru scen, które oni grają. Al Pacino wie, że jeśli nie ma w scenariuszu tych „paru scen”, to filmem nie warto się zajmować.

Należę do pokolenia, które inaczej traktowało film, niż to dzisiaj bywa. Może przesadzaliśmy, ale była to przede wszystkim Sztuka, a nie tylko Rozrywka... Może dlatego każdy dopatrywał się więcej, niż należy, w różnego rodzaju opowieściach zrobionych dla, no powiedzmy, zainteresowania widza, rozbawienia i zatrzymania jego uwagi. No tak, byliśmy naiwni, ale czasami nasza wiara była sownie wynagradzana. Oto jak w *Ojcu chrestnym* była i wielka sztuka – można bez końca smakować przeróżne epizody – ale i film był taki, że zatrzymywał uwagę każdego, nawet tego, co chciał tylko (jak się to wtedy mówiło) gumy do żucia dla oczu.

I oczywiście nie umiem uniknąć porównań z polskim kinem. Dokładnie tym jego okresem, który nazywano „polską szkołą”. Czyli z wielkimi postaciami Zbyszka Cybulskiego, Bogumiła Kobieli, Tadeusza Łomnickiego. Wtedy my, polscy widzowie, mieliśmy prawo porównywać nasze filmy z najlepszymi amerykańskimi. Naszych najlepszych aktorów z aktorami tamtego kina. I choć nasze filmy na „szeroki świat” tamtejszy przebić się raczej nie przebiły (nie było szans), ale wysoko ceniono je wśród tych, co w Ameryce kochali kino.

Wybaczenie wspomnienia – ale kiedy przetłumaczyłem wywiad z Al Pacino, dowiedziałem się, co myślał, jak próbował role, chciałbym wrócić do jego filmów i sztuk. Obejrzeć jego koncepcję Artura Ui, porównać z wielką rolą Tadeusza Łomnickiego. Wrócić do całej jego bogatej filmografii. Popatrzeć jeszcze raz.

Zawsze żałowałem, że nie mogłem zobaczyć pracy Al Pacino w teatrze. Teraz, po przeczytaniu rozmów, żałuję jeszcze bardziej. Każdy aktor wie, że teatr to nie to samo co film. Bywa, że wielcy aktorzy filmu często nie dają sobie rady z magią sceny teatralnej, a znowu najznakomitsi aktorzy sceniczni dają bledziutkie odbicie swego talentu w rolach filmowych.

Al Pacino należy do grupy niezwykłych – oni potrafią zrozumieć wymagania jednej i drugiej sztuki.

Czuje się w jego wywiadzie, że tęskni do magii teatru. Nie tylko jest zakochany w poezji i sztukach Szekspira – kocha też zupełnie inne aspekty aktorstwa. Zamierzoną sztuczność wiersza, ograniczenia i możliwości sceny, reagującą publiczność, umowność, bo sztuki szekspirowskie nie opowiadają, dialog postaci nie jest zwyczajnym dialogiem; w teatrze tworzy się jeszcze realniejsza rzeczywistość, właśnie przez umowność, a tego...

Chciałem powiedzieć: a tego nie da się uzyskać w kinie. I ugryzłem się w język. Bo gdy gra Pacino, to w najbardziej znanym w Polsce *Ojcu Chrzestnym* jest tak, jakbyśmy oglądali moralitet.

Ale o tym mówi sam Al Pacino. Oczywiście jest to wywiad dla amerykańskiego czytelnika, książka, która ma zadowolić nie tylko smakoszy, ale i najprostszego oglądacza. To zresztą też jest znakiem Al Pacino, który wie, że ta widownia, każda widownia jest niezwykle ważna.

Pacino jest przecież z Bronxu. Ma biografię najbardziej typową dla karier z amerykańskich wielkich miast. Mieszanina kultur, języków, rodzajów dowcipu, czasem nieprzekładalnych na inny język powiedzonek, mimiki. Religii. Ras.

Kiedy Al Pacino z ogromnym wzruszeniem opowiada o swoim dziadku węglarzu, matce, nieobecny ojcu, jestem pewien, że wszyscy mówili po angielsku z sycylijskim akcentem i barwną gestykulacją. Może gdy Pacinowie pojawili się w Ameryce, tak jak pierwsze pokolenia nowych obywateli, bawili się najlepiej na filmach niemych. Bo one były dla wszystkich, niezależnie od języka i kultury.

Wiele się można z tego wywiadu dowiedzieć nie tylko o Pacino, ale i o tej niezwykle skomplikowanej i pokrętej strukturze, jaką jest życie amerykańskich miast.

Dla nas żyjących w systemie dość wyraźnych odniesień, autorytetów, jest zaskoczeniem na przykład taka przypadkowość, niejasność w ocenie poziomu amerykańskich szkół aktorskich. W końcu ta pierwsza aktorska szkoła Pacino, o której wspominają biografy, to rodzaj profilowanej średniej edukacji!

Ale może tylko ja jestem zaskoczony? Sami mamy teraz i w Polsce pełno studiów aktorskich, szkół z tradycją i akademickim certyfikatem i takich bez tradycji i bez certyfikatu... Tłumy się szkołą, studenci zarabiają na studia, pracują w przeróżnych miejscach... Jak w Stanach. Tam początkujący aktorzy, czekając na role, podają hamburgery w restauracji, u nas dorabiają, serwując ziemniaki z kotлетem.

Połamala się i nam tradycja, jedność kultury. Wprawdzie mówimy tym samym językiem, ale czy te same wydarzenia w sztuce są dla nas ważne? Coś się tworzy, przewala, ugniata...

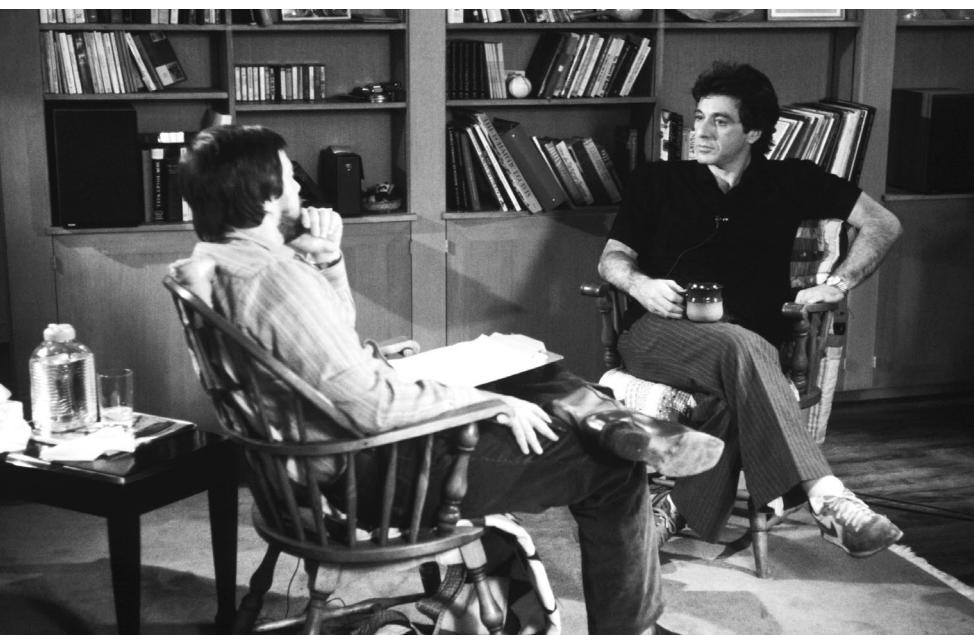
Niestety wszystko na mniejszą skalę. Po prostu rozmach jest tylko od Tatr do Bałtyku, a nie od Atlantyku po Ocean Spokojny. Jeszcze nie umiemy się znaleźć. Stąd poza archaicznymi już czasami „polskiej szkoły” w dzisiejszych próbach uchwycenia tego, co się wokół nas dzieje, nie pojawili się aktorzy polscy godni, by świat ich porównał z Al Pacino.

Ale może nie mam racji. Jedną nogą ciągle tkwię w tym niemożliwym do powtórzenia okresie *Popiołu i diamentu*, *Eroiki*, *Noża w wodzie* i ślepowy stałem się na osiągnięcia dzisiejszych, często znakomitych aktorów.

Ale to tylko dygresja. Teraz najważniejsze są słowa Al Pacino. Opowieści proste, ale odkrywające bardzo wiele, jak mało który wywiad wielkiego aktora. Ten jest szczególny, bo rozmowy prowadzone były latami. Gdy będziecie czytać ich zapis, poczujecie się troszkę tak, jakbyście podpatrywali Pacino i Grobela rozmawiających zupełnie prywatnie. Prywatnie, lecz nie o prywatności. Al Pacino opowiada, jak ważna jest dla budowania roli wiedza, rozumienie, odwaga widzenia po swojemu, ale też pamięć o tym, co jest wielkie.

To nie jest wywiad gwiazdy Hollywoodu – to myśli i przeżycia bardzo inteligentnego artysty. I oczywiście prowadzący wywiad jest nie byle kim. Nie zadaje banalnych, powielanych po sto razy pytań z kolorowych magazynów. Szuka prawdy o aktorze, jest z nim, potrafi znaleźć właściwy moment, aby zostało powiedziane coś niezwykle istotnego. Ani Al Pacino, ani Lawrence Grobel nie są nudziarzami, nie dzielą włosa na czworo. Dają czytelnikom wiele wspaniałej wiedzy o życiu, człowieku i sztuce. I to niezwykle wrażenie, że Al nie tylko jest wielki, ale także tu, między Bałtykiem a Tatrami, jest nam bardzo bliski.

Ernest Bryll



[Kup książkę](#)

PARĘ SŁÓW OD ALA PACINO

Spotkałem Larry'ego Grobela w 1979 roku. Oczywiście na początku miałem do niego ograniczone zaufanie, jak do każdego dziennikarza. Ja w tym czasie nie udzieliłem jeszcze żadnego wywiadu. Od tamtych lat poznałem go bardzo dobrze, przeżyliśmy wspólnie wiele wzlotów i upadków, sytuacji zarówno fantastycznych, jak niewiarygodnych. Nasza przyjaźń przetrwała wszystko. I za to jestem mu bardzo wdzięczny.

Zanim wyraziłem zgodę na nasz pierwszy wywiad, przeczytałem jego rozmowę z Marlonem Brando przeprowadzoną na jego wyspie w archipelagu Tetiaroa, w pobliżu Tahiti. Byłem pod wielkim wrażeniem. Znając tak dobrze Marlona wiedziałem, że jeśli on polubił Larry'ego i mógł z nim tak otwarcie rozmawiać, ja też będę w stanie się przed nim otworzyć...

Larry przyszedł do mojego zabałaganionego mieszkania. Zapropnowałem mu nadgryzionego pączka. Nawet mu smakował. Zasiadliśmy do rozmowy. I co było niezwykle w Larrym, po tej rozmowie właściwie ja wiedziałem o nim więcej niż on o mnie. Potem przez lata nauczyłem się doceniać jego styl i sposób bycia. Czasami szokujący. Ale Larry'emu wszystko można wybaczyć. Jest uparty, lecz nigdy nie jest przebiegły. Interesuje się ludźmi i dlatego właśnie jest takim dobrym dziennikarzem. I z jakiegoś powodu zainteresował się moją osobą.

Wciąż zastanawiam się, dlaczego tak łatwo jest mi z nim rozmawiać i zwierzać się mu. Tak sobie myślę, że chyba właśnie to stanowi o jego talencie.

Znamy się z Larrym bardzo dobrze (jeśli w ogóle ludzie mogą się na prawdę poznać). Wielokrotnie wybaczyliśmy sobie błędy. Wybaczyłem mu, że napisał tę książkę i mam nadzieję, że on wybaczy mi tę przedmowę.

Al Pacino

ŻYCIE ALFREDA

Alfredo James Pacino przebył daleką drogę z rodzinnego południowego Bronxu do Manhattanu, gdzie mieszkał, gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy. Jedyny syn pochodzących z Sycylii Salvatore i Rose Pacino urodził się we Wschodnim Harlemlu 25 kwietnia 1940 roku. Jako dwulatek zamieszkał razem z rozwiedzioną matką u dziadków, przy ogrodzie zoologicznym na Bronxie. Wołali na niego Sonny, a przyjaciele nazywali go Aktorem. W szkole był urwisem, ale w gimnazjum wrócono mu karierę, głównie z powodu jego zdolności aktorskich. On jednak pragnął grać w baseball. Kiedy w szkole aktorskiej High School of Performing Arts, do której uczęszczał, zaczęto uczyć metody Stanisławskiego, uznał ją za śmiertelnie nudną. Przetrwał tam dwie klasy, aż skończyły się mu pieniądze. Konieczność znalezienia pracy przerosła potrzebę zdobywania wiedzy.

Prace, których się podejmował, pozwoliły mu zetknąć się z całym kalejdoskopem postaci. Był gońcem, sprzedawcą butów, kasjerem w supermarkecie, pucybutem, tragarzem mebli, pracował w biurze, polerował owoce na straganie i sprzedawał gazety. Czuł w sobie jednak większy potencjał, więc jeszcze jako nastolatek udał się na przesłuchanie do studia aktorskiego Lee Strasberga. Nie został przyjęty, ale nie tracąc entuzjazmu, natychmiast zapisał się do innej szkoły. Należała ona do Herberta Berghofa i tam Pacino spotkał Charliego Laughtona, człowieka, który stał się jego najbliższym przyjacielem i mistrzem. Laughton nie tylko uczył go aktorstwa i wyreżyserował jego pierwszą rolę teatralną, w sztuce

Hello Out There! Williama Saroyana, pisał także wiersze. To on pokazał mu świat poetów i pisarzy. Cztery lata później Pacino został przyjęty do studia Strasberga.

W połowie lat sześćdziesiątych wraz z przyjacielem zaczął pisać skecze komediowe, które przedstawiali wspólnie w kawiarniach Greenwich Village. Brał także udział w sztukach granych w piwnicach i starych magazynach. Pojawiał się w wielu produkcjach, między innymi *Awake and Sing!* i *America, Hurrah*. Wspomina, co poczuł na scenie: „Mogłem wreszcie mówić. Postaci mówiły rzeczy, których ja sam nigdy nie mogłem wypowiedzieć, rzeczy, o których *chciałem* mówić. Poczułem się wolny, to było świetne uczucie”.

W 1966 roku został zauważony w pozabroadwayowskim wystawieniu sztuki *Why is a Crooked Letter*. Dwa lata później wygrał nagrodę OBIE dla najlepszego aktora w produkcji spoza Broadwayu, *The Indian Wants the Bronx* Israela Horovitza. Arvin Brown, który reżyserował go kilka lat później w sztukach *American Buffalo* (1983–1984) oraz *Chinese Coffee* (1992), tak wspomina swoje pierwsze wrażenia z Pacino na scenie: „Miał w sobie taką siłę, że przebił się przez tę mistyczną barierę, która daje widowni poczucie bezpieczeństwa. Przestraszył mnie”. Pacino mówił: „Grając w tej sztuce odkryłem, że jestem wybuchowy, a nie miałem o tym wcześniej pojęcia”. Następnego roku, 1969, za udział w sztuce Dona Petersena *Does the Tiger Wear a Necktie?* na Broadwayu otrzymał swoją pierwszą nagrodę Tony, czyli Oscara środowisk teatralnych.

Podobnie jak Marlona Brando po debiucie w *Tramwaju zwanym pożądaniem*, tak i Pacino zwałił Hollywood. Spośród tuzina propozycji wybrał z pomocą swojego agenta, Marty’ego Bregmana, film zatytułowany *Narkomani* (choć w rzeczywistości pojawił się też w innej, małej roli w filmie Patty Duke *Ja, Natalia*). *Narkomani* był dziwnym i niepokojącym obrazem o ćpunie z Nowego Jorku. Dość szybko stał się filmem kultowym. „Cała obsada – napisał Jacob Brickman w „Esquire” – a w szczególności

Al Pacino i Kitty Winn, którzy grali główne role, stworzyła naprawdę intensywne, autentyczne postacie. Prawdziwe, jak w dokumencie filmowym”.

Pacino zwrócił też na siebie uwagę innego nowicjusza w Hollywood, Francisca Forda Coppoli, który zaprosił go do udziału w swoim nowym filmie o mafii. Coppola miał wielkie plany. Chodziło mu nie tylko o zaangażowanie debutanta do jednej z głównych ról, ale też o pozyskanie innego, niechętnie obsadzanego w tamtym czasie aktora, Marlona Brando. Studio dwukrotnie odmawiało, lecz Coppola nalegał. Po obejrzeniu pierwszych ujęć producenci chcieli zrezygnować z Pacino, ponieważ nie odczytywali jego intencji. Pacino jednak dobrze wiedział, co robi. „Michael musi być z początku dwuznaczny, nie całkiem pewny siebie i swojej pozycji. Oscyluje pomiędzy rodziną ze starego kontynentu a powojennym amerykańskim snem”. Tak powstał *Ojciec chrzestny*, film, który uratował karierę Brando i wyniósł Ala Pacino na gwiazdorskie szczyty. „*Ojciec chrzestny* należy do Ala Pacino – pisał krytyk Larry Cohen. – Reszta obsady jest świetna, aż do najmniejszej z ról, ale to Pacino jest wielki”.

Nominacja do Oscara za najlepszą rolę drugoplanową obraziła Pacino. W filmie miał więcej czasu ekranowego niż Brando, który tego roku wygrał, choć odmówił przyjęcia statuetki. Al zbojkotował ceremonię i nie było go na widowni, gdy Joel Grey odbierał Oscara za *Kabaret*. W swoim trzecim filmie, *Strachu na wróble*, zagrał niekonwencjonalną rolę włóczęgi przestającego w towarzystwie byłego skazańca, którego zagrał Gene Hackman. Film nie odniósł sukcesu. Recenzje z różnych źródeł mówiły, że scenariusz to kit od początku do końca, a sam film jest smutną katastrofą. Było to jedno z najgorszych doświadczeń Pacino z filmem.

Mimo wszystko powrócił z powodzeniem jako Serpico, gliniarz, który ujawnił łapówkarstwo nowojorskiej policji i omal nie stracił przez to życia. „Al Pacino jest niesamowity – pisał krytyk John Simon. – Rozpoczął na deskach teatru jako wściekły psychopata – ta nuta grozy wciąż brzmi w tle jego najwrażliwszych wcieleń. Nauczył się przetwarzać tę wściekłość

w wyraz głębokiego moralnego zaangażowania, a nawet uroczej pasji, zamieniając zawiłe scenariusze w niepokojącą rzeczywistość. Pacino ma wielki dar. Za kamienną twarzą kryje wiecznie żywy umysł, jak bestię gotową do skoku”. Tym razem nominowany był do Oscara w kategorii najlepszy aktor (zdobył go Jack Lemmon za film *Ocalić tygrysa*).

Trzecia nominacja do Oscara pojawiła się po powtórnej roli Michaela Corleone w *Ojcu chrzestnym II* (tym razem nagrodę otrzymał Art Carney za film *Harry i Tonto*). Nowojorski krytyk David Denby opisał jego grę jako twór wielce agresywnej inteligencji, gorzką i sardoniczną wizję korupcji Stanów Zjednoczonych i przerażające ucieleśnienie paranoi jako sposobu na życie. W „L.A. Weekly” John Powers stwierdził, że „wobec współczesnych dzieł to właśnie filmy o *Ojcu chrzestnym* mogą stać się wielką epopeją Ameryki XX wieku – a co najmniej amerykańskim wzorcem męskości”. Ten film dowiódł, że Pacino trafił do elitarnego grona aktorów zapisujących trwałą ślad w historii amerykańskiego kina. Po trzydziestu latach „Newsweek” napisał we wspomnieniach, że Pacino stworzył wtedy najwspanialszy portret kinowy twardego serca.

Jego gra była powściągliwa, jednak tak zmęczyła aktora, że doprowadziła go do stanu wycieńczenia. W połowie zdjęć znalazł się w szpitalu. Mimo to zaraz po zakończeniu produkcji zgodził się na udział w następnym kontrowersyjnym filmie, *Pieskim popołudniu*. Zagrał w nim biseksualistę napadającego na bank. Reżyser Sidney Lumet w wywiadzie z „GQ” mówił o intensywności jego gry. „Wszystko zaczyna się gdzieś w jego głębi, w niesamowitym rdzeniu, do którego ani myślę się zbliżyć – to jak podróż do środka kuli ziemskiej. Z tego rdzenia wyłania się coś bardzo osobistego. Al ufa tylko sobie; jest prawdziwym samotnikiem”.

Pacino spędził ogromnie dużo czasu przy pracy nad scenariuszem z Lumetem i autorem scenariusza Frankiem Piersonem. Mimo to, gdy rozpoczęto zdjęcia, zdał sobie sprawę, że nie przygotował się wystarczająco do roli. Po obejrzeniu pierwszych ujęć nalegał, aby je powtórzyć. Mówił:

„Kiedy zobaczyłem pierwszą wersję na ekranie, pomyślałem, że przede mną daleka droga. Patrzyłem na kogoś szukającego postaci, ale człowieka w tym jeszcze nie było. Wszedłem do banku w okularach, a potem pomyślałem, że on wcale nie włożyłby okularów. W dniu wielkiego skoku powinien o nich zapomnieć, zostawić je w domu. On chce, aby go złapano”.

Według Pauline Kael był to jeden z najlepszych filmów o Nowym Jorku. Pacino po raz czwarty otrzymał nominację do Oscara (wygrał Jack Nicholson za *Lot nad kukłczym gniazdem*).

„Wszystkie największe role Pacino dotyczą paradoksów władzy – napisał Ron Rosebaum w „Vanity Fair”. – W filmie *Pieskie popołudnie* nieudacznik na krótko przejmując stery, w *Ojcu chrzestnym II* Michael Corleone staje się bezradnym więźniem własnej potęgi”.

Choć Hollywood uznawało jego ogromny talent, Pacino wybierał status outsidera. Nie zgodził się na przeprowadzkę do Kalifornii. Wolał pozostać w małym, bezpretensjonalnym mieszkanku na Manhattanie; nie zgadzał się także na ograniczenie swego aktorstwa do ekranu kinowego. Pacino wywodził się z teatru. Powracał tam zawsze, gdy presja bycia gwiazdą stawiała się nie do zniesienia.

Jego kolejny film to *Bobby Deerfield*, opowieść o rajdowcu przechodzącym kryzys osobowości. Film mimochodem stał się także opowieścią o Pacino i Marthe Keller, z którą związał się w trakcie produkcji. Aktorka zagrała u jego boku, po czym wprowadziła się do jego mieszkania. Film jednak nie zadowolili ani widzów, ani Pacino. Według krytyków, gdyby Al Pacino zlecił swemu agentowi przeszukanie świata za rolę, która najbardziej odsłoniłaby jego aktorskie słabości, i tak nie znalazłby szkaradniejszego łupu niż rola w *Bobbym Deerfieldzie*. Pacino postanowił więc wrócić na Broadway i zagrać w *Ryszardzie III*.

Zanim to jednak zrobił, skończył jeszcze jeden film – ... *I sprawiedliwość dla wszystkich* w reżyserii Normana Jewisona – opowieść o etycznym prawniku walczącym z korupcją w sądownictwie. Pacino znów pokazał

talent aktorski i zasłużył na kolejną, piątą już nominację do Oscara. Nagrodę otrzymał tym razem Dustin Hoffman za rolę w filmie *Sprawa Kramerów*, którą Pacino odrzucił.

W 1980 roku na ekrany wszedł film *Zadanie specjalne*, jednak Pacino nie rozpoznał w nim produkcji, w której zagrał. Sceny z udziałem zabójcy skrócono, kładąc nacisk prawie wyłącznie na postać graną przez Pacino. Protesty w zasadzie nie były potrzebne; film szybko zniknął z ekranów. Rex Reed nazwał go szaloną, brutalną i niezrozumiałą homofobiczną bzdurą.

Pacino postanowił odpocząć od mrocznych postaci i spróbował zagrać rolę ojca piątki dzieci w filmie *Autor! Autor!* Nie mógł się jednak porozumieć z reżyserem, Arturem Hillerem. Czuł, że w rezultacie powstał film przeznaczony raczej dla telewizji, a nie kina. Marzył, by zdobyć dla siebie bardziej soczystą rolę i taką postać odnalazł – uciekinier z Kuby w scenariuszu Olivera Stone’a w *Człowieku z blizną* spełniał jego oczekiwania. Oto był do zagrania człowiek twardy, bezkompromisowy, przekraczający wszelkie granice. Po filmie Paula Muni z 1932 roku ponowna reżyseria tej samej historii przypadła Brianowi De Palmie, który miał dla niej własną wizję. Postać Tony’ego Montany grana przez Alę Pacino stała się jedną z jego ulubionych. Mimo ostrej krytyki, po premierze w 1983 roku, wokół filmu powstał pewnego rodzaju kult. Mówi się, że miał on zdecydowany wpływ na kulturę hip-hopu. Snoop Dog podobno oglądał *Człowieka z blizną* raz na miesiąc. „Chyba każdy z nas wie, przez co przechodzi główny bohater” – mówił. Zespół muzyczny Blink-182 dzięki filmowi zyskał swoją nazwę – słowo „fuck” pada z ust Tony’ego Montany właśnie sto osiemdziesiąt dwa razy. Film był debiutem Michelle Pfeiffer, grającej w nim piękną towarzyszkę konkurenta Montany, późniejszą zdobyczą Tony’ego, który niszczy rywalizującego z nim króla narkotyków. „Grałam przedmiot, lodową księżniczkę, i bałam się straszliwie – wspomina Pfeiffer. – Bałam się każdego dnia. Miałam dwadzieścia cztery lata. Pamiętam, że wybraliśmy się pewnego wieczoru z Alem na kolację. To było okropne,

byliśmy oboje tak bardzo onieśmieleni, że w rezultacie nie mieliśmy sobie nic do powiedzenia”.

Dwa lata później Pacino pojawił się w *Rewolucji* Hugh'a Hudsona, filmie o wojnie secesyjnej, który nie został należycie dopracowany. Pacino uważał, że wie, jak za pomocą odpowiedniej narracji i zmiany kilku scen można by ten film poprawić. Jednak złe doświadczenie na długi czas zniechęciło go do pracy przy filmie komercyjnym. Przyczyniły się do tego także komentarze krytyków. Na przykład Vincent Camby z „New York Timesa” napisał: „Jeszcze nie widziałem, żeby Pacino tak bardzo się wysilał dla tak nikłego efektu”, a David Denby z „New York” nazwał film „epicką bzdurą”, w której Pacino „podobno gra szkockiego imigranta, lecz za każdym razem, gdy się odezwie, brzmi jak zakatarzony Chico Marx”. Po tym nieprzyjemnym epizodzie Pacino oddał się produkcji finansowanego przez samego siebie, niezależnego filmu zatytułowanego *The Local Stigmatic*. Reżyserował go David Wheeler, a scenariusz oparto na sztuce Heathcote'a Williama (w 1969 roku Pacino występował w jej off-broadwayowskiej inscenizacji). Ta rola nie miała nic wspólnego z Tonym Montaną i Michael'em Corleone, ale Pacino uwielbiał pracować z Paulem Guilfoylem i mówić cockneyem. Sztuka opowiadała o dwóch angielskich wyrzutkach, których pociągą perwersja sławy i przemocy. Ci dwaj widząc przy barze znanego aktora wpierw go zagadują, po czym dotkliwie biją. Efektem jest niepokojący film, który trzeba zobaczyć więcej niż raz, by go docenić.

Ukończenie *The Local Stigmatic* zajęło mu całe lata. „GQ” okrzyknął film jednym z najwspanialszych dokonań aktora, choć sam Pacino wahał się nad oddaniem go do dystrybucji. W wydaniu pisma „Esquire” z 1996 roku Jimmy Breslin pisze: „Pacino ukończył film w każdym tego słowa znaczeniu; zaniechał jedynie pokazania go szerokiej publiczności. Nie zarobił też na nim ani grosza; nie odzyskał nic z poniesionych kosztów. Takiej sytuacji w historii amerykańskiego kina jeszcze nie było”. Pacino

lubił pokazywać film w prywatnym gronie, oddał go także Muzeum Sztuki Współczesnej. Dopiero po dwudziestu latach zdecydował się na wydanie go w formacie DVD.

W 1989 roku powrócił z kolejnym komercyjnym sukcesem, filmem *Morze miłości* wyreżyserowanym przez Harolda Beckera, z udziałem Ellen Barkin i Johna Goodmana. Pacino grał tu postać wypalonego zawodowo detektywa, który nie jest pewien, czy kobieta, w której się zakochał, nie jest przypadkiem poszukiwaną przez niego morderczynią. Do stworzenia roli wykorzystał własne dylematy. „*Morze miłości* opowiadało o człowieku, który przechodzi kryzys – mówił Pacino. – Uznałem za interesujące zagrać policjanta tak przejętego własnym losem, że nie zauważa, jak jego wielkie potrzeby przeważają nad logiką postępowania”. Hard Becker mówił: „Al jest nie tylko wspaniałym aktorem. Jest wcieleniem kondycji ludzkiej. On nie gra postaci w filmie, tylko się nią staje. Kiedy gra w restauracji – naprawdę je, nie tylko to odgrywa”. Recenzje sprzyjały aktorowi, a krytycy stwierdzili, że jako czterdziestodziewięciolatek Pacino nadal zaskakuje swoim zapałem.

Następny jego film, *Ojciec chrzestny III*, był najbardziej oczekiwanym dziełem roku 1990. Od lat mówiono o trzeciej części, ale trzeba było, by Francis Coppola popadł w kłopoty finansowe, żeby poważnie zabrał się do ukończenia trylogii.

Przed rozpoczęciem zdjęć Coppola powiedział: „W nowym scenariuszu jest dużo nadziei, moim zdaniem znacznie więcej niż w tym, co Mario i ja napisaliśmy przy okazji poprzednich filmów. Trzecia część *Ojca chrzestnego* zajmuje się amerykańską rodziną, która żyje i funkcjonuje niczym rodzina królewska. Czasem jej młodszymi członkami zdarza się żyć przeszłością, podczas gdy starszych bardziej interesuje przyszłość... Michael Corleone zawsze znakomicie wyczuwał sytuację, więc teraz, będąc w wieku króla Leara, nie mylił się w swoich zamiarach. Wynikiem jest bardzo klasyczna opowieść, która mieści się w tradycji tragedii szekspirowskiej”.

Producenci borykali się z trudnościami – Robert Duvall nie zgodził się wrócić na plan w roli mafijnego consigliere, a Winona Ryder, obsadzona jako córka Michaela, musiała zrezygnować z roli z powodu wycieńczenia. Zastąpiła ją córka reżysera, Sofia. Film nie dorównał do poziomu ustalonego przez dwa poprzednie. Wielu krytyków zgodziło się ze słowami Johna Powersa: „Jestem zaskoczony, jak wiele udało się Coppoli osiągnąć przy przedsięwzięciu tak bliskim kompletnej klapy... Jest to wciąż najlepszy i najszlachetniejszy film, którym wytwórnia (Paramount) może się pochwalić od czasów drugiej części *Ojca chrzestnego*”.

Chociaż sam film zawiódł oczekiwania, powrót Ala Pacino w roli Michaela Corleone „New York Times” określił jako niesamowity, a „Variety” nazwało wspaniałym. „Pacino dopełnia swój mistrzowski tryptyk” – napisał Jack Kroll w „Newsweeku”. Komentarz Davida Denby brzmiał: „Pacino ze swym porażającym spojrzeniem daje wspaniały pokaz, choć zdaje się zapadać sam w siebie... Pełen goryczy i lęków, a równocześnie wręcz zabawny, gra z wielką precyzją; jest poruszający. Jednak grane przez niego emocje – abnegacja, rozpacz – nie wystarczały, by udźwignąć ciężar wielkiego filmu”. John Powers natomiast napisał: „Michael zdaje się pusty, odarty z wnętrza. Pacino stwarza postać spowolnioną, czasem wręcz rozwlekłą – człowieka prawie śmiesznego, a jednak pragnącego wybaczenia... Utrata celu u Michaela jest jedną z odważniejszych psychologicznych prawd, jakie obserwujemy w filmie. To wstrząsająco dokładny obraz ambitnego człowieka, który stracił własne życie wewnętrzne”.

Ojciec chrzestny III zebrał mieszane recenzje, lecz następny film, w którym pojawił się Pacino, o wiele częściej chwalono. *Dick Tracy* był przedsięwzięciem Warrena Beatty, który mądrze obsadził w komicznych rolach doskonałych aktorów. Byli to: William Forsythe jako Flattop, R.G. Armstrong jako Pruneface, Dustin Hoffman jako Mumbles, Madonna jako Breathless Mahoney, Glenna Headly jako Tess Trueheart, Mandy Patinkin jako pianista i wreszcie Pacino jako Big Boy Caprice. Pacino uznał rolę za

wyzwanie i miesiącami obmyślał przebranie, które miało zupełnie zmienić jego wygląd. Wpierw chciał przyprawić swojej postaci olbrzymią głowę, na co nie zgodził się Beatty. W końcu wymyślił postać, którą Vincent Canby nazwał szalonym połączeniem *Człowieka z blizną*, *Ryszarda III* oraz Groucho Marxa. Był to człowiek, który nosił się, jakby podpisał diabelski cyrograf. Cytował Nietzschego i uciekając od koszmaru, żalił się: „Tyle pytań, tak niewiele odpowiedzi”. „On jest wielki – stwierdził Pacino – bo oto jest największym karłem świata. Jest zachłanny, niezwykle zachłanny”.

Canby słusznie zauważa, że Big Boy nie był zwykłą rolą drugoplanową. „To postać niezmiernie ważna dla splotu akcji... Ciężki kaliber humoru z najwyższej półki”. Krytycy byli zgodni co do porywającej, malowniczej roli Pacino. W „Los Angeles Times” Sheila Benson uznała, że film należy właśnie do niego. „Big Boy Caprice grany przez Pacino to chyba jedna z najbardziej ekstrawaganckich, zabawnych postaci kinowych. Któż by podejrzewał, że aktora znanego z tak intensywnych i wyniosłych ról stać równie na śmieszną kreację? Jego humor można było dostrzec już w *Pieskim popołudniu*; w *Morzu miłości* Pacino, usiłując zbiec niebezpiecznej Ellen Barkin, potykał się o własne stopy. Tam także zabłysnął dowcipem. Coś w każdym razie wyzwoliło w nim gangstera o wyłupiastych oczach i nikłym zaroście, przylizanych włosach i sylwetce dzwonnika z Notre Dame”.

W „Time” Richard Corliss dodał: „Pacino swoją grą daje Jackowi Nicholsonowi w roli Jokera kilka dobrych lekcji na temat kreacji czarnych charakterów komiksowych; jest na wpół szalonym geniuszem, na wpół choreografem z Hollywood ukrytym w ciele gangstera”. Roger Ebert stwierdza: „Pacino w takim wcieleniu zgarnia wszystkie brawa. To świetna rola”.

Akademia podzieliła zdanie krytyków i przyznała aktorowi szóstą nominację do Oscara. Znów jednak nie było mu dane wygrać: najlepszym aktorem drugoplanowym za rolę w filmie *Chłopcy z ferajny* został wtedy Joe Pesci.

Następnym zadaniem Pacino był lekki film romantyczny, *Frankie i Johnny*, oparty na sztuce Terrence'a McNally'ego *Frankie and Johnny in the Clair de Lune*. Reżyser Garry Marshall już wcześniej chciał zatrudnić Pacino przy filmie *Pretty Woman*. Byli dobrymi znajomymi, choć figlarne poczucie humoru reżysera nie zawsze trafiało do aktora. Gdy Marshall sprowadził po cichu całą obsadę *Star Treka* do jego garderoby, żart spalił na panewce, ponieważ okazało się, że Pacino nie znał wcale serialu. „Rozmowa o niewinności z gościem, który wcielał się w kinie w największych zabójców, jest co najmniej dziwna – stwierdził Marshall. – Ale jest on mimo wszystko człowiekiem tak czystym, uczciwym i tak twórczym, że na tle Hollywood wydaje się prawdziwym Don Kichotem”.

Mimo niejednomysłnych recenzji Pacino z przyjemnością wszedł w rolę kucharza i cieszył się z ponownej współpracy z Michelle Pfeiffer, choć ta musiała prosić go, aby nie zagłuszał jej kwestii zbyt głośnym siekaniem warzyw.

„Al nie uczy się niczego na pamięć – zauważył Marshall. – Lubi z początku improwizować, wczuć się w rolę i dopiero wtedy wybrać sposób działania. Michelle robi dokładnie odwrotnie. Chce od samego początku trzymać się każdego przecinka, a dopiero potem próbować innych metod. Al natomiast sprawdza wiele różnych rzeczy naraz. Mimo to wytworzyła się między nimi wspaniała chemia”.

Terrence Rafferty w swej recenzji w „New Yorkerze” napisał: „Al Pacino stworzył zabawny i wiarygodny portret niezręcznego i zakręconego romantyka... To wspaniała rola. Pokazuje, że mężczyzna w średnim wieku, który przeżywa nowe uczucia, może mieć wiele twarzy, w tym komiczną. Jest wylewny, wzruszający i chwilami nawet groźny”.

W 1992 roku Pacino zagrał postać supersprzedawcy w filmie opartym na sztuce Davida Mameta *Glengarry Glen Ross*. Film miał mocną obsadę (Jack Lemmon, Alec Baldwin, John Cusack, Alan Arkin) i Al otrzymał równie dobre recenzje za tę rolę. Pacino dostał siódmą nominację do

Oscara. Tym razem wygrał jego dawny partner ze *Stracha na wróble*, Gene Hackman, za rolę w filmie *Bez przebaczenia* – ta nagroda dotyczyła jednak aktora drugoplanowego. W tym samym roku Pacino stworzył jeszcze jedną postać – brawurowa rola niewidomego oficera w *Zapachu kobiety* zaowocowała ósmą nominacją i wreszcie pierwszą wygraną w kategorii najlepszy aktor...

Grający u jego boku Chris O'Donnell miał wtedy zaledwie dwadzieścia lat. Wcale nie dziwił się wygranej Pacino. O'Donnell, z początku onieśmielony, obserwował pracę Pacino nad rolą. Aktor nauczył się z opaską na oczach załadować i rozładować broń w dwadzieścia pięć sekund. O'Donnell był przekonany, że ten wspaniały człowiek musi wygrać. „Jest w nim wielka siła – mówił. – We wszystkim, co robi, jest moc; jego głos w każdej tonacji jest pełen energii. To absolutny perfekcjonista. Może się wydawać, że to przychodzi mu naturalnie, ale on bardzo ciężko pracuje. Codziennie obserwowałem w garderobie, jak ćwiczy sceny, które mieliśmy kręcić dopiero za kilka dni. Wciąż wymyślał coś nowego. Chciał powtarzać każdą scenę na czterdzieści różnych sposobów. Nie wiem, skąd brał tyle nowych pomysłów. Byłem nim zachwycony”.

Magazyn „Rolling Stone” zgodził się, że Pacino zagrał wspaniale, natomiast sam film nazwał ramotą. Jadowny Rex Reed napisał nawet, że byłoby nieszczęściem, gdyby Al Pacino został zapamiętany wśród potomnych jako ślepiec o kwaśnej minie tańczący tango. „Jeśli nie dajecie wiary, że Oscara otrzymał za najbzdurniejszą rolę w swojej karierze, radzę obejrzeć denny *Zapach kobiety* ponownie, może tym razem na trzeźwo. Pacino zasługuje na lepszy pomnik”. Z kolei David Denby po obejrzeniu filmu – zakładamy, że na trzeźwo – stwierdził, że Pacino „stworzył największą, najbardziej teatralną i wzruszającą rolę w swojej filmowej karierze... postać prostolinijną i dostojną, potworną i godną podziwu, okrutną i pełną uczuć... Doskonale technicznie Pacino wpada w stany nieokiełznanego szaleństwa – takim go nie znaliśmy”.

Po udziale w tych dwóch filmach Pacino wrócił na Broadway. Zagrał jednocześnie w dwóch, bardzo różnych sztukach. Pierwsza z nich to *Salome* Oscara Wilde’a, napisana w 1893 roku (dwa lata przed *Bądźmy poważni na serio*). Zagrał w niej przerysowaną postać zniewieściałego króla Heroda. Druga sztuka, na dwóch aktorów, *Chinese Coffee* Iry Lewisa, opowiadała o zubożałym pisarzu oraz jego dłużniku i ubogim przyjacielu cierpiącym przez sposób, w jaki został przezeń opisany. Mel Gussow z „New York Timesa” chwalił bardziej aktora niż same sztuki. „W blasku sławy i klejnotów Al Pacino wkracza na scenę jako Herod, mówiąc niemal falsetem. Nie wczuwa się delikatnie w rolę, po prostu skacze na główkę. To brawurowa gra, niebezpieczny flirt z dwuznacznością seksualną, który mimo wszystko mieści się w szablonie postaci. Efekt przyćmiewa całą resztę. Pacino ożywia swoją obecnością *Salome*, a jego kreacja w *Chinese Coffee* sprawia, że sztuka staje się godna jego talentu”.

W 1993 roku Pacino i Sean Penn zagrali w filmie *Życie Carlita* w reżyserii Briana De Palmy. Ten film miał spore kłopoty na etapie wstępnej produkcji. Owen Gleiberman z pisma „Entertainment Weekly” usiłował porównać go do rezultatu poprzedniej współpracy Pacino z De Palmą: „Analizując kolejne sceny, można zauważyć, że *Życie Carlita* to film sprawniej złożony niż *Człowiek z blizną*... Tamten krwawy i zakręcony thriller kokainowy obraca się wokół doskonałej roli: nerwowego i groźnego Tony’ego Montany, kubańskiego gangstera, który w rękach Pacino stał się postacią ognistą. Tu aktor zagrał kryminalistę, który okazał się człowiekiem godnym szacunku. Widać próbę dotknięcia spokojniejszej i bardziej emocjonalnej roli”.

Jamie Foley, reżyser znany Pacino z pracy nad *Glengarry Glen Ross*, w 1995 roku przekonał aktora do wystąpienia w roli umierającego dziadka w niskobudżetowym filmie *Pamiętny dzień*. Dla Pacino była to szansa, żeby cofnąć się w czasie i wspomnieć człowieka, który go wychował. „To był portret mojego dziadka – powiedział o granej przez siebie postaci. – Mój

dziadek nie był podobny do tego bohatera, ale gdybym miał go uwiecznić, sportretowałbym go właśnie jako taką postać”. Choć „Los Angeles Times” chwalił aktora za przekazanie losu człowieka, który pewny bliskiej śmierci wspomina swoje życie, w filmie, według gazety, nie było wystarczająco dużo materiału na pełny, skończony obraz.

Następnym krokiem po tym skromnym filmie była wysokobudżetowa, komercyjna produkcja, wokół której narastała atmosfera oczekiwania. *Gorączka* miała być pierwszym filmem z równoczesnym udziałem Pacino i Roberta De Niro – choć spotkali się już w *Ojcu chrzestnym II*, nie mieli okazji współpracować przed kamerą. Żaden z aktorów nie chciał rozmawiać o trzech scenach, w których mieli razem wystąpić. Al grał policjanta, a De Niro przestępcę. Reżyser Michael Mann opowiadał o tym, jak bardzo różne mieli podejście do ról. „De Niro widzi swoje zadanie jako konstrukcję, ciężką pracę ze szczegółami, budowanie postaci krok po kroku, niczym misterny architekt – powiedział Mann. – Al inaczej odkrywa swoją postać. On jest raczej podobny do Picassa, który długo, w skupieniu patrzy na puste płótno. Potem nagle do akcji wkracza pędzel i część postaci ożywa”.

Mann nazwał Pacino geniuszem, a „Los Angeles Times” pochwalił reżysera za ułatwienie aktorom ponownego odkrycia istoty ich sukcesu, tych szczególnych właściwości, które uczyniły z nich gwiazdy kina. Akto- rzy biorący udział w filmie – Pacino, De Niro, Val Kilmer, Tom Sizemore i John Voight – stworzyli role oszczędne, lecz porównywalne z najlepszymi w ich karierze.

Krytyk Manohla Dargis tak pisał o Pacino: „Ten człowiek to centrum chaosu, wpada jak burza na miejsce zbrodni niczym Szalony Kapelusznik i inspektor Poirot: kipi od wściekłości i pracy kłębiących się szarych komórek. Ale nawet jeśli Hanna grany przez Pacino jest nieco szalony, to nigdy nie traci nad sobą kontroli”.

Po *Gorączce* Pacino ponownie zagrał u Harolda Beckera, który obsadził go w roli burmistrza Nowego Jorku w filmie *Ludzie miasta*. W filmie zagrał

także John Cusack, a scenariusz napisał Bo Goldman. Pacino podobał się ten scenariusz, lecz krytycy spoza Nowego Jorku nie zachwycili się filmem.

Następnie Pacino powrócił do swoich dwóch wielkich pasji: teatru i Szekspira. Zainwestował czas i pieniądze w produkcję, reżyserię i stworzenie głównej roli w *Sposobie na Szekspira*, dramacie dokumentalnym mającym przybliżyć sztukę *Ryszard III*. Podobnie jak w przypadku *Glengarry Glen Ross*, obsada była mocną stroną filmu. Zagrali w nim między innymi: Winona Ryder, Alec Baldwin, Kevin Spacey, Aidan Quinn, Penelope Allen, Kevin Conway, Estelle Parsons, Harris Yulin oraz Richard Cox. O Szekspirze i jego twórczości wypowiadali się również: John Gielgud, Kenneth Branagh, James Earl Jones i kilku uczonych z Oksfordu.

„*Sposób na Szekspira* to moja głośno wypowiedziana wizja – powiedział Pacino po otrzymaniu nagrody Director’s Guild Award. – Wiedziałem, że jestem w stanie to wyreżyserować. Czasami, kiedy nie czuję głębszych emocji, nie wyrażam się zbyt jasno. Potrzebuję emocji, by wyrazić siebie”.

W „New Times” napisano: „Tematem filmu jest Szekspir, jednak na pierwszy plan wysuwa się aktorska pasja Ala Pacino, który zachowuje się niczym narkoman w stanie upojenia. Podnieca go nie tylko gra, ale i cały szalony świat aktorskiego życia”.

Janet Maslin nazwała film prawdziwą rewelacją, dziełem ciętym, dowcipnym i oświecającym. W „Rolling Stone” napisano, że film jest nieziemsko zabawny, a pasja i humor Ala Pacino utrzymują stały poziom. „Los Angeles Times” nie podzielił ogólnego entuzjazmu. „Pacino reżyser nie może powstrzymać Pacino aktora przed wygłupianiem się na planie. Trudno sobie wyobrazić, aby zachwyił kogokolwiek poza wielbicielami Ala Pacino i tymi, których nęcą słynne nazwiska”.

W 1997 roku Pacino zagrał w towarzystwie Johnny’ego Deppa w filmie *Donnie Brasco*. Była to oparta na faktach opowieść o tajnym agencie, który rozpracowuje mafijną sieć dzięki zaufaniu podstarzałego płatnego

zabójcy (w tej roli wystąpił Pacino). Reżyser Mike Newell nie był do końca pewien, w jaki sposób Pacino poradzi sobie z kreacją Lefty'ego Ruggiero. Była to postać bardzo odległa od jego poprzednich „mafijnych” ról. „Nie wiedziałem, czy jest gotów pójść w absurd – mówił Newell. – W końcu to był facet, który zagrał Michaela Corleone. Ale udało mu się, był świetny, dokonał wspaniałych wyborów. Pracował podobnie jak Alec Guinness, który mówi, że rozpoczyna budowę postaci od butów. Aktorzy starszego pokolenia, którzy zaczynali w teatrze, wiedzą, jak ważny jest wygląd zewnętrzny. A Pacino zawsze uważał się za aktora teatralnego”.

Kenneth Turan z „Los Angeles Times” napisał: „Pacino mądrze zrobił, nie dogrywając do końca postaci Lefty'ego. Stworzył uczuciowy portret zmęczonego wojownika, który po latach służby u szefów mafii pragnie kontaktu z drugim człowiekiem, szuka przyjaciela, który by go docenił”.

W tym samym roku Pacino porzucił smutnego gangstera, by wcielić się w porywającego i fascynującego Lucyfera w filmie *Adwokat diabła*. Taylor Hackfor, reżyser filmu, chciał wykreować postać diabła sardonicznego, fascynującego, charyzmatycznego, seksownego i uwodzicielskiego, choć niekoniecznie wszechmocnego. Chciał, by działał dzięki przekornej sile – podsuwał człowiekowi pokusę i pozwalał mu wybierać.

Pacino zagrał Milтона, diabła w przebraniu szefa wielkiej firmy prawniczej na Manhattanie. Jego gra była uwodzicielska i wirtuozerska.

Dla samego Pacino rola była wyzwaniem. Podpatrywał metody gry Clauda Rainsa, Jacka Nicholsona, Roberta De Niro. Odpowiednie naćhnienie znalazł dopiero w roli Waltera Hustona w filmie z 1941 roku *Diabeł i Daniel Webster*. „Od razu zrobił na mnie wrażenie, dodał mi skrzydeł. To była wspaniała gra. Nie robiąc tak naprawdę nic szczególnego, sprawiał, że czułeś wielką moc diabła”.

W *Adwokacie diabła* jest scena, w której Milton złorzeczy Bogu jak ojcu, który go odrzucił. Zaczyna tańczyć i podśpiewywać do muzyki Sinatry. „Al wtedy improwizował – wspomina Hackford. – W tej scenie