

Grażyna Stachówna

Jerzy Stuhr

– amator profesjonalista

*Ja chciałem jak najuczciwiej.*

Jerzy Stuhr<sup>1</sup>

Na świecie nie dziwi zbytnio, gdy znany aktor postanawia nagle zostać reżyserem filmowym<sup>2</sup>: Clint Eastwood zdążył już nakręcić 26 filmów, Kenneth Branagh 11, Tom Hanks 7 (głównie telewizyjnych), Kevin Costner 4, Barbara Streisand 4, Jeanne Moreau 3, Mel Gibson 3, Al Pacino 3, Anthony Hopkins 2, Arnold Schwarzenegger 2 (telewizyjne), George Clooney 1. W Polsce zdarza się to niezmiernie rzadko i traktowane jest jak coś niezwykłego. W powojennej historii polskiego kina pojawiło się kilku aktorów-reżyserów, m.in.: Jan Koecher, Gustaw Holoubek, Bogusław Linda, Krystyna Janda, Olaf Lubaszenko, Jacek Borcuch, Marek Kondrat, Marek Bukowski. Było parę powodów tak niewielkiej ilości „aktorskich” filmów: obowiązująca w Peerelu wąska specjalizacja – filmy mogli kręcić tylko zawodowcy z odpowiednim wykształceniem, niechęć dyplomowanych reżyserów do konkurentów spoza własnego grona i utrwalone przeświadczenie, że komediant ma robić miny, a nie przewodzić ekipie na planie. W każdym z wymienionych przypadków sława aktora-reżysera wspierała jednak produkcję filmową, wzbudzała chęć poznania motywów, jakimi się kierował, stając za, a nie przed kamerą, i nasilała zainteresowanie dziełem. Należy też dodać, że żaden z wymienionych „aktorskich” filmów nie okazał się wybitny czy jakoś specjalnie ważny dla polskiego kina.

Zdarza się też czasem, że aktor nie tylko reżyseruje film, ale jest jego producentem, pisze scenariusz i gra główną rolę, jakby pragnął zachować dla siebie wszystkie możliwości decydowania o kształcie przyszłego dzieła. Dotąd tylko wykonywał polecenia, mówił wyuczonym tekstem, wpisywał się w cudzą wizję rzeczywistości, teraz wreszcie sam kreuje, prowadzi innych, występuje we własnym imieniu jako autor filmowy, decyduje o wszystkim i ponosi pełną odpowiedzialność. Efekt artystyczny i komercyjny tych przedsięwzięć bywa różny, przyjęcie filmu przez widzów i krytyków decyduje, czy aktor będzie miał potem jeszcze ochotę i okazję do kontynuowania kariery reżysera i czy znajdzie instytucje skłonne sfinansować jego dalsze zamierzenia.

<sup>1</sup> Jerzy Stuhr, *Teraz mam spokój*, wyw. Zdzisław Pietrasik, „Polityka” 1995, nr 1, s. 18.

<sup>2</sup> Zob. Grażyna Arata, *Aktorzy sięgają po kamerę*, „Kino” 2003, nr 7-8, s. 56-57.

Jerzy Stuhr (ur. 1947), „jeden z najbardziej wszechstronnych aktorów polskiego filmu i teatru” – jak się go często charakteryzuje<sup>3</sup> – zrealizował dotąd pięć filmów fabularnych. Jako aktor jest uznanym mistrzem, jego zawodowa i artystyczna pozycja nie podlega najmniejszym nawet kontrowersjom<sup>4</sup>, zaś jako reżyser filmowy zajmuje – moim zdaniem – pozycję osobną: nie jest łączony z żadną formacją pokoleniową, nie przynależy do jakiejś szkoły, nie podąża za aktualnymi trendami, nie ulega modom. Odnoszę wrażenie, że Stuhr robi filmy z głębokiej wewnętrznej potrzeby i w wyraźnie określonym celu: uważa mianowicie, że ma do powiedzenia coś naprawdę ważnego, co każe mu zdjąć maskę komedianta i zabrać głos we własnym imieniu. Z pasją próbuje objaśnić swym widzom świat, w jakim żyją, podsuwa zwierciadło, by mogli zobaczyć w nim własny obraz, nieco może zdeformowany, ale wyrazisty, przypomina wartości pryncypialne, współcześnie nieco pomijane lub zapomniane, trochę przy tym poucza, wzrusza i śmieszy. Jego filmowe przekazy brzmią serio, nie dają się zlekceważyć, zmuszają do porównań, identyfikacji i polemik, pełne są zatroskania, ale także zrozumienia i współczucia.

(...) moja droga. Nazywa się ona „kontakty z ludźmi”. Chęć podzielenia się czymś z nimi. Głupio, lepiej, śmieszniej, gorzej. To jest wspólny mianownik wszystkich moich poczynań. A że raz tak, raz tak wychodzi – to droga<sup>5</sup>.

W Stuhrze-reżyserze jest coś z pozytywisty, który wierzy, że „pracą u podstaw” zmieni układy społeczne, coś z idealisty wypełniającego misję i ufającego w sprawczą moc dobrego przykładu, wreszcie coś z Don Kichota przemierzającego Polskę na wielbłądzie, doskonalącego się poprzez śpiew i atakującego wrogów włóczęgi ironii i satyry. Trudno go za to nie cenić i nie lubić. We współczesnym polskim kinie jego filmy stanowią wyjątkową ofertę: manifestuje się w nich znajomość świata i ludzi, bogaty zasób życiowych doświadczeń, niepokój o ład społeczny i moralny, troska o młode pokolenie oraz szacunek dla widzów, dla ich inteligencji i wrażliwości. Jerzy Stuhr – aktor, reżyser, człowiek, który ma odwagę mówić z kinowego ekranu o sprawach niepopularnych, wstydlivych i czasem już trochę zapomnianych.

### *Nie jestem Bergmanem*

Nim przystąpił do reżyserowania w kinie, Stuhr przez wiele lat był aktorem teatralnym – od 1967 roku, filmowym – od 1972, telewizyjnym – od 1973, reżyserował w teatrze – od 1985. Różnie tłumaczył powody, które skłoniły go do zajęcia się reżyserią filmową. Miał 47 lat, gdy w 1994 roku zadebiutował *Spisem cudzołóżnic*. W kolejnych wywiadach, jakich udzielał – a wszyscy dzien-

<sup>3</sup> Zob. *Aneks*, [w:] Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, rozm. Marek Mikos, Kraków 2000, s. 255.

<sup>4</sup> Zob. Krzysztof Miklaszewski, *Twarze teatru: Jerzy Stuhr*, Kraków 1983; Aleksander Jackiewicz, *Stuhr*, „Kino” 1980, nr 9, s. 15-16; Tadeusz Lubelski, *Robol wirtuoz*, „Kino” 1997, nr 11, s. 14-15, 58.

<sup>5</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 175.

nikarze zawsze pytali o przyczyny, jakie skłoniły go do zajęcia miejsca za kamerą – uderza wzrastająca z latami świadomość tego, jak się okazało, wcale nieprzypadkowego wyboru.

Najpierw mówił:

Zawód reżysera filmowego wymaga pewnych umiejętności, których nie posiadam<sup>6</sup>.

Gdyby (...) ktoś powiedział mi: teraz będziesz reżyserował film, pewnie popukałbym się palcem w czoło. Jako aktor wiem przecież, co to znaczy reżyserować<sup>7</sup>.

Potem wyjaśniał:

Gdybym był w gorszym stanie psychicznym, to bym nigdy się na to nie otworzył, wiedząc z bliskiej obserwacji, jak trudną rzeczą jest reżyseria filmowa. A jednak się otwarłem. Myślę, że ta odwaga gdzieś się stamtąd wzięła: z choroby<sup>8</sup>, z otarcia się o śmierć, z tej piekielnej radości, że z tego wyszedłem<sup>9</sup>.

Zawsze miałem świadomość, że aktorstwo mi nie wystarcza, że gdybym umiał robić dobrze coś innego, to bym robił<sup>10</sup>.

25 lat na planie: być może jestem nawet lepiej przygotowany niż debiutujący reżyser po szkole filmowej<sup>11</sup>.

W kinie, które ja uprawiam, reżyseria nie jest artystycznym zawodem. Istnieją dwa bieguny: jeden to scenariusz, drugi realizacja. Reżyser znajduje się pośrodku<sup>12</sup>.

[Reżyseria filmowa] to umiejętność doinformowania współpracowników, dokładnego zaznajomienia ich ze swoimi intencjami. No i jeszcze zadania organizacyjne<sup>13</sup>.

Nie jestem Bergmanem, umiem jedynie opowiadać prosto, może czasami dość atrakcyjnie, i chcę przy tym pozostać<sup>14</sup>.

Wreszcie podsumował:

Kiedy aktor pragnie zostać reżyserem filmowym, wszyscy myślą, że opanował go narcystyczny kaprys. Ja zaś reżyserowanie odczuwam jako przeznaczenie<sup>15</sup>.

[Zostałem reżyserem filmowym] z chęcią wzięcia większej odpowiedzialności<sup>16</sup>.

<sup>6</sup> Jerzy Stuhr, *Sercowa choroba*, wyw. Jerzy Armata, „Film” 1991, nr 48, s. 6.

<sup>7</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 8.

<sup>8</sup> W listopadzie 1988 roku Jerzy Stuhr przeszedł „wstrząsową postać ostrego zawału mięśnia sercowego” (Jerzy Stuhr, *Sercowa choroba, czyli moje życie w sztuce*, Warszawa 1992, s. 7).

<sup>9</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt.

<sup>10</sup> Jerzy Stuhr, *Teraz mam spokój*, dz. cyt.

<sup>11</sup> Jerzy Stuhr, *Nie jestem Bergmanem*, wyw. Bartosz Michalek, Rafał Stec, „Kino” 1997, nr 5, s. 5.

<sup>12</sup> Jerzy Stuhr, *Kontrabasista i ja*, wyw. Katarzyna Janowska, „Polityka” 2002, nr 17, s. 54.

<sup>13</sup> Jerzy Stuhr, *Nie jestem Bergmanem*, dz. cyt., s. 6.

<sup>14</sup> Tamże, s. 7.

<sup>15</sup> Jerzy Stuhr, *Stuhr kontra Tarantino*, wyw. Leonetta Bentivoglio, „Forum” 1998, nr 4, s. 17 (prze-druk z: „La Repubblica” 16 XII 1998).

<sup>16</sup> Jerzy Stuhr, *Zapadło we mnie*, wyw. Konrad J. Zarębski, „Kino” 2003, nr 10, s. 52.

Droga do zostania reżyserem filmowym wcale nie była dla Stuhra łatwa, mimo zdobytej już wcześniej pozycji zawodowej i popularności. Debiut zaproponował mu operator Witold Adamek, podsuwając książkę Jerzego Pilcha *Spis cudzołóżnic*. Namówił go także do zrobienia adaptacji – odtąd Stuhr zawsze będzie pisał scenariusze („To najcudowniejszy etap pracy nad filmem”<sup>17</sup>) i dialogi („Nad dialogiem pracuję najdłużej”<sup>18</sup>) wszystkich swoich filmów lub robił ich autorskie opracowania – oraz do zagrania głównej roli. Stuhr tłumaczył potem, co skłoniło go do podjęcia trudu i ryzyka reżyserii filmowej:

Chęć podsumowania losu bohatera filmowego, w którego się wcielałem przez ostatnie 20 lat. (...) Musiałem się wypowiedzieć tym [nowym – dop. G.S.] bohaterem, w ten właśnie sposób. Po prostu nikt by mi tego tak nie wyreżyserował. Z drugiej strony nie czuję się w pełni reżyserem tego filmu. Dużo osób mi pomagało<sup>19</sup>.

W książce *Udawać naprawdę* Stuhr odsłonił kulisy swego debiutu:

Okazało się szybko, że dla grupy osób, która prowadziła film od strony produkcyjnej, moja reżyseria była przykrywką. Oni stawiali na model zachodni, w którym aktor firmuje obraz, a inni za niego robią. Chodzi tylko o to, żeby było podfirmowane, bo łatwiej wtedy zdobyć pieniądze na film, nie mówiąc już nawet o jego sprzedaży<sup>20</sup>.

Stuhr był przekonany, że wyreżyserowanie *Spisu cudzołóżnic* pozostanie dla niego jednorazową przygodą. Zmienił zdanie, gdy film uzyskał Nagrodę Specjalną Jury na XIX FPFF w Gdyni i obejrzało go 75 tysięcy widzów, mimo że rozpowszechniany był zaledwie w pięciu kopiach<sup>21</sup>. Zdecydował się na realizację *Historii miłosnych* (1996), dzieła w pełni autorskiego i dojrzałego artystycznie, w którym o żadnym potencjalnym figuranctwie reżysera-gwiazdora nie mogło być mowy. Liczne nagrody zdobyte przez ten film – m.in. na festiwalu w Wenecji, Newport Beach i Rydze, nominacje do Feliksa, Grand Prix w Gdyni, uznanie krytyki – nagroda prasy filmowej w Łagowie i Syrenka Warszawska za „umiejętne połączenie trzech talentów: scenarzysty, reżysera i aktora”, Paszport „Polityki” i włoska Srebrna Taśma, wreszcie powszechna akceptacja zwykłych widzów kinowych – pozwoliły Stuhrowi zaakceptować siebie jako reżysera filmowego.

Przez wiele lat asystowałem Jerzemu Jarockiemu i Andrzejowi Wajdzie w Starym Teatrze, podpatrywałem Kiesłowskiego na planie, pisałem dialogi do filmów. Odwaga, by pójść dalej, pojawiła się – paradoksalnie po zawale serca. W ramach rehabilitacji chwyciłem za pióro i napisałem książkę *Sercowa choroba*. Pisząc, poczułem ogromny powiew wolności: nie byłem ograniczony przez partnerów, eki-

<sup>17</sup> Jerzy Stuhr, tamże.

<sup>18</sup> Jerzy Stuhr, *Najważniejszy jest dialog*, wyw. Piotr Litka, „Kino” 1999, nr 12, s. 23.

<sup>19</sup> Jerzy Stuhr, *Ten sam, ale nie taki sam*, wyw. Jerzy Armata, „Kino” 1994, nr 11, s. 25.

<sup>20</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 138.

<sup>21</sup> Zob. tamże, s. 140.

pę, kamerę, scenografię... Myślę, że moje scenariusze i filmy zrodziły się z tęsknoty za tą wolnością. Gdybym zrobił klapę, pewnie wróciłbym do aktorstwa. Sukces *Historii miłosnych* dodał mi skrzydeł<sup>22</sup>.

Stuhr przestał się wreszcie tłumaczyć, dlaczego reżyseruje, zaczął wyjaśniać, komu zawdzięcza, że jego filmy są takie, jakie są.

### *Nie mam kompleksu Kieślowskiego*

Jerzy Stuhr zagrał w sześciu filmach wyreżyserowanych przez Krzysztofa Kieślowskiego: *Blizna* (1976), *Spokój* (1976), *Amator* (1979), *Przypadek* (1981), *Dekalog X* (1988), *Biały* (1993), stworzył w nich kreacje znaczące i wybitne, do dwu – *Spokój* i *Amator* – pisał także dialogi<sup>23</sup>. Przyjaźnili się 20 lat. Kieślowski wywarł ogromny wpływ na swoje pokolenie reżyserów filmowych, zaważył także na artystycznych losach młodszych kolegów jako ich mentor i nauczyciel. Gdy Stuhr zaczął reżyserować filmy, krytyka – polska i obca – a także liczni widzowie odnaleźli w jego pracach odbicie twórczej osobowości wielkiego artysty zmarłego w 1996 roku.

Po śmierci Krzysztofa Kieślowskiego powstała luka. Kina inteligentnego, uczciwego, stawiającego trudne pytania nie ma dziś odwagi (lub ochoty) tworzyć żaden z polskich reżyserów. Któż by się spodziewał, że miejsce po Kieślowskim zachce wypełnić Jerzy Stuhr?<sup>24</sup>

Czerpie (w mniejszym wymiarze i nie zawsze z takim samym sukcesem) z wielkiej lekcji Krzysztofa Kieślowskiego<sup>25</sup>.

Stuhr próbował tłumaczyć:

Ludzie zaczynają mi wmawiać, że kontynuuję cudze opowieści. A ja po prostu wiem, jaki był Krzysztof i jakich obszarów nie będę nigdy zdolny penetrować. Jego interesowała filozofia, metafizyka. Moje korzenie tkwią w literaturze (...). Wiem na pewno, że nigdy nie ujrzę w lustrze oblicza Kieślowskiego<sup>26</sup>.

Zawdzięczam Krzysztofowi bardzo wiele, ale też wiem, gdzie ten wpływ się kończy<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Jerzy Stuhr, *Miłość proszę, na lewą nóżkę*, wyw. Anna Żebrowska, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 183 – dodatek „Duży Format” nr 32, s. 6.

<sup>23</sup> Jerzy Stuhr jest absolwentem filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>24</sup> Janusz Wróblewski, *Hamlet małego formatu*, „Polityka” 1999, nr 37, s. 50.

<sup>25</sup> *Stuhr – wyróżniony*, oprac. (mn), „Forum” 1999, nr 39, s. 15 (przedruk z: „Corriere della Sera” 3 IX 1999).

<sup>26</sup> Jerzy Stuhr, *Jestem za stary, żeby zwariować*, wyw. Marek Mikos, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 207 – dodatek „Wysokie Obcasy” nr 23, s. 37.

<sup>27</sup> Jerzy Stuhr, *Zapadło we mnie*, dz. cyt., s. 52.

Scenariusz swojego drugiego filmu, *Historie miłosne*, Stuhr konsultował z Kieślowskim, który ofiarował „przyjacielską pomoc i miał duży wpływ”<sup>28</sup> na jego ostateczny kształt – gotowe dzieło zostało mu potem poświęcone: „Krzysztofowi Kieślowskiemu dedykuję ten film – Jerzy Stuhr”. O naśladownictwo stylu Kieślowskiego pomawiano Stuhra dość długo. Po trzecim jego filmie, *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), pisano:

Gdyby nie zapatrzenie Stuhra w filmy Kieślowskiego – skąd zaczerpnął typową dla autora *Amatora* symbolikę – *Tydzień* byłby dziełem bezkompromisowym i w pełni samodzielnym<sup>29</sup>.

Ale także:

[Stuhr] szuka własnego, osobnego języka<sup>30</sup>.

Jerzy Stuhr zaś przyznawał:

[Kieślowski] szkolił mnie przez cały czas. Strasznie ostro, ale on mógł sobie na to pozwolić (...) Miał w stosunku do mnie jakieś poczucie lojalności. Strasznie się bał, abym się nie skompromitował, bo on odczułby to jako osobistą porażkę<sup>31</sup>.

To Krzysiek wpajał mi, że na ekranie nie warto zajmować się polityką, historią, liczy się człowiek<sup>32</sup>.

[Pouczał, że] nieważne, gdzie ustawia się kamerę, ważne dlaczego<sup>33</sup>.

W tym kontekście decyzja Stuhra, by swój czwarty film nakręcić według scenariusza napisanego przez Krzysztofa Kieślowskiego w 1973 roku i cudownie odnalezionego przez Janusza Morgensterna w Wiesbaden w 1998, wydawała się decyzją zrozumiałą, ale równocześnie bardzo ryzykowną. Kieślowski, z myślą o swoim debiucie fabularnym, zaadaptował opowiadanie *Wielbłąd* napisane w 1972 roku przez Kazimierza Orłosa i opublikowane w paryskiej „Kulturze”. Z oczywistych względów cenzura Peerelu nie wyraziła zgody na realizację. W 25 lat później Morgenstern zgłosił się z odnalezionym scenariuszem do Stuhra, uznawanego już powszechnie za ucznia i głównego sukcesora Kieślowskiego. Stuhr na nowo opracował scenariusz zmarłego przyjaciela, a potem zrealizował film *Duże zwierzę*, w którym zdecydowanie udało mu się uwolnić od wpływów mistrza i zmanifestować swój oryginalny styl. Zdumieni recenzenci pisali:

<sup>28</sup> Jerzy Stuhr, *Nie jestem Bergmanem*, dz. cyt., s. 5.

<sup>29</sup> Janusz Wróblewski, *Hamlet małego formatu*, dz. cyt., s. 51.

<sup>30</sup> Katarzyna Jabłońska, *Awers i rewers*, „Więź” 1999, nr 20, s. 178.

<sup>31</sup> Jerzy Stuhr, *Zrób to sam*, wyw. Manana Chyb, „Film” 1997, nr 9, s. 68.

<sup>32</sup> Jerzy Stuhr, *Miłość proszę, na lewą nóżkę*, dz. cyt., s. 5.

<sup>33</sup> Jerzy Stuhr, *Reżyser i aktor*, wyw. Maria Fusco, „Forum” 2000, nr 8, s. 5 (przedruk z: „La Repubblica” 5 II 2000).

(...) uczciwe, autorskie kino<sup>34</sup>.

(...) własna, autorska wypowiedź (...) coraz bardziej cenię sobie po tym filmie Stuhra-reżysera<sup>35</sup>.

Nie czuje się w tym filmie wpływu Kieślowskiego (...) dochodzi do głosu styl wypracowany przez Stuhra<sup>36</sup>.

Opowiadając o swoim dorobku reżyserskim, Stuhr przyznaje się także do fascynacji filmami Nanniego Morettiego i wszystkich innych reżyserów, którzy „potrafią opowiadać w pierwszej osobie”<sup>37</sup>, od Felliniego do Wendersa i Almodóvara. Podziw dla twórców mówiących „od siebie”, we własnym imieniu, niekryjących się za gatunkiem, „szkołą” czy programem wyraża tęsknotę Stuhra, by postępować podobnie. Robi więc filmy, które przynależą do kina autorskiego i to zarówno w jego wymiarze profesjonalnym – jest autorem scenariuszy, reżyseruje i gra główne role, jak i artystycznym – odciska na swoich dziełach rozpoznawalne piętno własnej, oryginalnej, twórczej osobowości.

### *Wypowiadam się na tematy, które mnie dręczą*

W filmach Jerzego Stuhra powtarza się pięć podstawowych tematów – kondycja inteligenta, potrzeba miłości, bycie porządnym człowiekiem, trudne kontakty z innymi ludźmi, troska o młodych – które współtworzą wszystkie konstrukcje fabularne, budują struktury narracyjne i organizują finałowe przesłania. Pojawiają się w każdym filmie, ich stała obecność sugeruje, że należą do tych problemów, o których reżyser mówi, że są mu bliskie, osobiście go dotyczą i dręczą<sup>38</sup>. Przypominają dobrze zgraną orkiestrę kameralną składającą się z pięciu różnych instrumentów, ale w poszczególnych dziełach jeden z nich wysuwa się zwykle na czoło, podejmując funkcję przewodnią i tworząc jakby nowy wariant melodyczny.

„Mało kogo obchodzi, co dzieje się z pięćdziesięciolatkiem”<sup>39</sup> – powiedział Stuhr w 1995 roku, gdy realizował swój pierwszy film *Spis cudzołóżnic*. Zapewne to prawda, ale tylko w filmach gatunkowych należących do tzw. głównego nurtu kina i przeznaczonych dla małych ekranów, dominują w nich bowiem bohaterowie młodzi, urodziwi i sprawni fizycznie. W kinie autorskim bohaterami często bywają ludzie dojrzały, odpowiadający wiekiem twórcom filmów, obdarzeni fragmentami ich biografii, trudami doświadczeń życiowych, piętnem urazów i tęsknot.

<sup>34</sup> Katarzyna Kubisiowska, *Bez moralów*, „Film” 2000, nr 9, s. 80.

<sup>35</sup> Tadeusz Lubelski, *Mieć wielbłąda*, „Kino” 2000, nr 7-8, s. 58.

<sup>36</sup> Tadeusz Sobolewski, *Bajka o szczęściu*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 198, s. 13.

<sup>37</sup> Jerzy Stuhr, *Stuhr kontra Tarantino*, dz. cyt.

<sup>38</sup> Zob. Jerzy Stuhr, *Najważniejszy jest dialog*, dz. cyt., s. 24.

<sup>39</sup> Jerzy Stuhr, *Teraz mam spokój*, dz. cyt.

Bohaterami filmów Jerzego Stuhra – granymi zawsze przez niego samego – są inteligenci w średnim wieku. Reprezentują różne zawody, statusy materialne i układy rodzinne, z racji wieku mają już za sobą jakąś przeszłość, dokonali ważnych wyborów i teraz sposobią się do przetrwania drugiej połowy życia. Gustaw ze *Spisu cudzołóżnic* jest doktorem polonistyki pracującym w Uniwersytecie Jagiellońskim, Adam Borowski z *Tygodnia z życia mężczyzny* prokuratorem, Zygmunt Sawicki z *Duzego zwierzęcia* urzędnikiem bankowym, Józef Koziół z *Pogody na jutro* (2003) byłym nauczycielem i działaczem Solidarności, czterech bohaterowie *Historii miłosnych* to adiunkt uniwersytecki, ksiądz, oficer i więzień. Postać więźnia została pomyślana jako przeciwwaga dla pozostałej trójki – należy do lumpenproletariatu, posługuje się charakterystycznym językiem (w pisanych przez siebie dialogach Stuhr ma zupełnie wyjątkowe wśród polskich scenarzystów wycucie językowe) i nosi dżinsowe ubranie.

Gustaw ze *Spisu cudzołóżnic* oprowadza po Krakowie szwedzkiego humanistę, profesora Björna. *Dwu protestantów w sercu katolickiej Polski* wędruje po mieście, ogląda zabytki, popija alkohol w różnych knajpach i szuka kobiety, z którą mogliby spędzić wesoły wieczór. Otacza ich mnóstwo pięknych i chętnych dziewczyn, ale Gustaw uparcie telefonuje – korzystając ze starego notesu – do kobiet, z którymi związany był w przeszłości. Wspomnienia i spotkania układają się w nostalgiczną podróż w czasie i przestrzeni, uświadamiają przemijanie, podkreślają zmiany, przypominają rozstania i kłęski. Konfrontacja z przeszłością, obudowana odpowiednimi cytatami literackimi – wszak Gustaw (imię oczywiście znaczące) jest polonistą – nieoczekiwanie wprowadza go w „smugę cienia”, starzenie się kobiet wyznacza bezpowrotne mijanie jego własnej młodości, a martyrologiczne pamiątki po Peerelu przypominają o latach zmarnowanych z powodu politycznych ograniczeń i kompleksów żywionych wobec przedstawicieli zachodniej Europy. *Przemijanie mnie trapi* – mówi Gustaw do Björna, który rozumie go doskonale, bo sam nękania jest podobnymi problemami.

Finałowe, imaginacyjne spotkanie Gustawa z kobietami jego życia na zamglonych Plantach przypomina misterium dziadów, a lot na lotni z kopca Kościuszki ponad Krakowem (prześlicznie fotografowanym przez Witolda Adamka) do wtóru pieśni (muz. Stanisław Radwan) ze słowami z wiersza *Koniugacja* Haliny Poświatowskiej „ja minę / ty miniesz /.../ już nas nie ma”<sup>40</sup> kojarzy się z Mickiewiczowskim lotem – „Młodości! dodaj mi skrzydła!” – „w rajską dziedzinę ułudy”<sup>41</sup>, oderwaniem od prozaicznej codzienności, uwolnieniem od lęku przed przemijaniem, ucieczką w marzenia.

Pozostali bohaterowie filmów Stuhra są nieco starsi od Gustawa, mają już za sobą, opisany przez Carla Gustava Junga, bolesny proces indywiduacji związany z pożegnaniem młodości i wkroczeniem w drugą, dojrzałą, połowę życia<sup>42</sup>. Akceptują swój wiek, ale nękania są innymi problemami właściwymi może nie tylko inteligentom, ale przez nich odczuwanymi szczególnie mocno. Sprawą

<sup>40</sup> Halina Poświatowska, *Wiersze wybrane*, Kraków 1980, s. 328.

<sup>41</sup> Adam Mickiewicz, *Oda do młodości*, [w:] tenże, *Dziela*. Wydanie Narodowe, Warszawa 1949, t. 1, s. 102.

<sup>42</sup> Zob. Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole*. *Pisna wybrane*, tł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 5-168.

nader ważną staje się potrzeba miłości – uznawana powszechnie za wstydliwą, sentymentalną i niemęską, jednak, jak się okazuje, nadającą życiu podstawowy sens i specjalną wartość.

*Historie miłosne* zostały w całości poświęcone uczuciom, a właściwie różnym sposobom przeżywania miłości reprezentowanym przez czterech bohaterów. Adiunkt uniwersytecki, ksiądz, pułkownik i więzień zdają egzamin z siły swych namiętności i odwagi w ich manifestowaniu. Zdają go nie tylko przed sobą i swymi partnerkami, ale także przed Wielkim Ankieterem – upostaciowaniem św. Piotra lub Przeznaczenia – który rozlicza bohaterów z życia i decyduje o ich dalszych losach. Ci, którzy kochają naprawdę, mają odwagę bronić swoich uczuć, chronić wybrane kobiety, wybaczać im i z nadzieją patrzeć w przyszłość, wygrywają nową szansę, dosłownie – na dalsze życie i symbolicznie – na dalszą miłość. Ci, którzy może i kochają, ale poświęcają uczucie dla doraźnych korzyści, nie walczą o swoją miłość, rezygnują i pozwalają kobiecie odejść, skazani zostają na śmierć, jakby niegodni już byli dalszego życia.

Rozliczenie dokonane przez Wielkiego Ankietera w *Historiach miłosnych* nie wypada tak źle: pół na pół – dwu bohaterów zasłużyło na nową szansę, dwu skazanych zostało na odejście w niebyt. Ksiądz rezygnuje z kapłaństwa i spokojnego życia, by zająć się swoją córką osieroconą przez matkę, złaknioną miłości i opieki. *Wybieram to, co jest bardziej bezbronne* – mówi, dokonując niełatwego wyboru, z którym wiąże się oficjalne przyznanie do złamania ślubów, rezygnacja z Kościoła i parafii, odejście od kapłaństwa. Przez swą decyzję ksiądz, co paradoksalne, wydaje się być bliżej wskazań Jezusa – *To Ty do mnie razem z nią przyszedłeś* – i godnie świadczyć o kapłańskim powołaniu. Więzień Zdzisiek Filip (bohater *Amatora* Kieślowskiego nazywał się Filip Mosz), wielokrotnie zdradzany przez żonę wybacza jej winy powodowany miłością i nadzieją. Będzie z ufnością czekał na koniec kary, swojej i żony, ciągle wierząc w stałość łączących ich uczuć. Adiunkt nie decyduje się na związek ze studentką z lęku przed utratą spokoju, opinią znajomych i brakiem zaufania do dużo młodszej partnerki. Pułkownik Matacki (czyżby znowu nazwisko znaczące?) tchórzliwie i małodusznie wypiera się miłości do Rosjanki, przedkładając karierę wojskową w strukturach NATO nad uczucie.

Wszyscy bohaterowie *Historii miłosnych* sami dokonują wyboru i ponoszą konsekwencje swych decyzji. Miłość staje się dla nich przepustką do nowego życia, jej odrzucenie pogrąża w mroku i zbliża do śmierci. Morał to niespecjalnie odkrywczy, od dawna bywał formułowany w setkach filmowych melodramatów, u Stuhra jednak zyskuje niespodziewaną świeżość i urodę. Bardziej niż w reguły melodramatu *Historie miłosne* wpisują się bowiem w kanon moralitetu: jeden człowiek, cztery maski i cztery potencjalne losy, powtarzalna struktura wszystkich historii – dojrzały mężczyzna, poddanie próbie miłości, dokonany wybór, nagroda lub kara, pouczenie: *cuda są zazwyczaj dla tych, co kochają/ Pan Bóg dobry, dobry dla tych, którzy wierzą w cud* (z finałowej piosenki Adama Nowaka), ale także „do miłości potrzebna jest odwaga”, „świat bez miłości jest światem bez Boga”<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Bożena Sycówna, *Pytania o miłość*, „Kino” 1997, nr 9, s. 5.

Proste, zabawne, wzruszające i pouczające *Historie miłosne* zebrały imponującą ilość nagród na różnych festiwalach, świadcząc o uniwersalności poruszonego tematu i komunikatywności jego filmowego opracowania. Wzbudziły zainteresowanie zachodnich producentów, zapowiadano nawet ich amerykański remake<sup>44</sup>, do którego dotąd nie doszło. Może to i dobrze, gdyż powątpiewam, aby w Hollywood udało się zachować subtelny wdzięk czterech nietypowych romansów, oryginalność autorskiego spojrzenia i wyrozumiałe ciepło przesłania.

Adam Borowski, bohater *Tygodnia z życia mężczyzny*, jest człowiekiem pryncypialnym. Jako prokurator ściga z urzędu, ale także z wewnętrznego przekonania różne nieprawości, oskarża i piętnuje winnych w sali sądowej, posługując się kodeksem karnym oraz zwykłym moralnym rozeznaniem w tym, co dobre i co złe. Chciałoby się, aby ludzie postawieni na straży prawa i ładu społecznego sami świecili przykładem doskonałego życia, nie ulegali słabościom i nie popełniali nadużyć. W życiu – to banał, ale i wiecznie odkrywana prawda – nic jednak nie jest proste, a ludzie nie są doskonali. Prokurator Borowski, nie będąc przecież człowiekiem złym, popełnia wiele czynów nagannych lub co najmniej wątpliwych moralnie. W ocenie jego postępowania łatwo jest popaść w faryzejskie oburzenie – oto cynik, który głosi jedno, a czyni drugie, mistrz pozorów surowy dla innych, a pobłażliwy dla siebie.

Filmowy opis działań Borowskiego nie zakłada jednak tylko ukazania win bohatera i wywołania słusznego ich potępienia, próbuje także zobrazować szeroko rozpowszechniony mechanizm sprzeniewierzenia się zasadom moralnym przez ludzi, którzy przecież te zasady szanują. Zbieg okoliczności, nacisk cudzych żądań, uleganie słabościom prowokują złe lub niemoralne uczynki prokuratora Borowskiego. Ma on przy tym świadomość popełnianego zła, większość swoich czynów chciałby potem odwołać lub przekreślić, jednak to mu się już nigdy nie udaje: decyzja została podjęta, czyn dokonany, skutki wywołane, sumienie obciążone.

Borykając się z pokusami, które niesie życie, i własnymi słabościami Borowski chroni się w trzech różnych azylach. Pierwszym jest basen, gdzie każdego ranka pływa, sposobiąc się do codziennych obowiązków; drugim – religia: w finale filmu spowiada się i może szczerze – nie wolno nam w to wątpić – żałuje za grzechy; trzecim chór, ponieważ *ma nadzieję, że kiedy śpiewa, to na chwilę staje się lepszy*.

Znaczące są słowa pieśni (muzyka Wojciecha Kilara) przygotowywanej przez chór, w którym śpiewa Borowski. To fragment z *Hamleta* Williama Szekspira:

Jak doskonałym tworem jest człowiek! Jak wielkim przez rozum! Jak niewyczerpanym w swych zdolnościach! Jak szlachetnym postawą i w poruszeniach! Czynnami podobnym do anioła, pojętnością zbliżonym do bóstwa! Ozdobą on i zaszczytem świata. Arcytypem wszech jesteśw!<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Zob. Łukasz Maciejewski, „*Historie*” po amerykańsku, „Film” 1998, nr 6, s. 16.

<sup>45</sup> William Szekspir, *Hamlet, królówiczu duński*, tł. Józef Paszkowski, Warszawa 1965, s. 94.

Wypowiada je Hamlet w II akcie, 2 scenie dramatu do Rozenkranca i Gildensterna, opisując swe złe samopoczucie. Nic mu się nie podoba, ani „piękny obszar ziemski”, ani „wspaniałe sklepienie tam w górze”, ani człowiek „doskonały twór”. W jego oczach są one odpowiednio: „pustynią”, „zaraźliwym zbiorem wyziewów” i „kwintesencją prochu”. „Synowie ziemi nie pociągają mnie ani jej córki”<sup>46</sup> – mówi dalej pogrążony w depresji duński książę, znajduje jednak ochotę na przyjęcie trupy aktorów, która przyjechała właśnie do Elsynoru. Ludzie są z pewnością ułomni – tak można zinterpretować myśl Szekspira – ale obcując ze sztuką mogą stać się lepsi. I w to zdaje się wierzyć Jerzy Stuhr oraz bohater jego filmu.

To dziwne, ale oglądając *Tydzień z życia mężczyzny*, zaczyna się lubić prokuratora Borowskiego. Nie dlatego, że mu się pobaża lub usprawiedliwia jego czyny, ale że się go zwyczajnie rozumie. Borowski staje się lustrem, w którym wszyscy widzowie mogą się przejrzeć: podlegają bowiem takim samym lub podobnym pokusom, ulegają im lub stawiają opór, odczuwają jednak wspólnotę losu, braterstwo ludzkiej egzystencji skazanej na ciągłą tęsknotę za dobrem, wystawianej na wieczne pokusy zła, zmuszanej do dokonywania wyborów, dręczonej wyrzutami sumienia, skłonnej do szukania usprawiedliwień i pociechy. W finale filmu Adam (znowu imię znaczące) Borowski – jak Jedermann, bohater średniowiecznego moralitetu – znika w tłumie innych, podobnych mu ludzi, ani trochę lepszych, ani trochę gorszych. Jest jednym z wielu i to wrażenie staje się wielkim zwycięstwem Jerzego Stuhra – scenarzysty, reżysera i aktora.

Zygmunt Sawicki z *Dużego zwierzęcia* jest spokojnym i zacnym mężczyzną w średnim wieku, mieszka z żoną Marią w małym podgórskim miasteczku, pracuje jako urzędnik bankowy, wieczorami grywa na klarncie w amatorskiej orkiestrze, sąsiedzi lubią go i szanują. Wydaje się, że nic nie brakuje mu do szczęścia. Nagle pewnego wieczora w jego ogrodzie pojawia się wielbłąd. Sawicki postanawia go przygarnąć i uczynić swoim. Buduje mu stajnię w stylu orientalnym, wyprowadza na spacer, gra mu na klarncie, lubi go coraz bardziej. Najpierw staje się w miasteczku obiektem żartów, a potem narastających szykan, rozumie jednak i nawet akceptuje zagrażającą alienację, broniąc swojego prawa do posiadania zwierzęcia, które jest – zdaniem otaczających go ludzi – społecznie nieużyteczne i jako takie niepotrzebne.

I znowu, podobnie jak w poprzednich filmach, Stuhr zaczyna w *Dużym zwierzęciu* od anegdoty zapowiadającej obyczajowe kino, by potem – ciągle precyzyjnie rejestrując społeczne funkcjonowanie swych bohaterów – stopniowo odchodzić od dosłownego opisu ludzkich zachowań ku uogólniającej metaforze. Oto zacny pan Sawicki nie jest już tylko szarym, małomiasteczkowym urzędnikiem, który zaopiekował się wielbłądem, ale staje się reprezentantem wszystkich, którzy czują się udręczeni codziennością, rutyną i podporządkowaniem; wielbłąd przestaje być egzotycznym zwierzęciem z dwoma garbami, a zamienia się w ucieleśnione marzenie o wolności; sąsiedzi to już nie skąd-

<sup>46</sup> Tamże.

inąd poczciwi ludzie o ograniczonych horyzontach, ale reprezentanci sprawnego systemu zniewolenia, braku tolerancji i wrogości wobec indywidualizmu.

Dopiero z wielbłądem Sawicki czuje się naprawdę szczęśliwy. Spaceruje z nim po miasteczku, wyprowadza na łąkę. Zwierzę swoim zwyczajem stąpa wolniutko i z godnością, a mężczyzna idzie u jego boku, oddycha swobodnie i peroruje:

*Bo ty wolny, bracie, jesteś. No, na lineczce, bo by cię tu potraktowali, bo by cię tu psami, bracie, pogonili, gdyby nie linka. (...) Nic nam zrobić nie mogą, bo razem jesteście. (...) Bo ty już nasz, bracie, jesteś. Nigdy nie wiadomo, na kogo ci przyjdzie.*

Sawickiemu „przyszło” na wielbłąda i chce go mieć – *Kto mi zabroni?* Niby oficjalnie nikt nie może mu zabronić, ale duże, egzotyczne zwierzę wyróżnia swego właściciela z tłumu hodowców psów i królików, niepokoi, zagraża i gorszy. Dlatego najpierw wszyscy sąsiedzi solidarnie opowiadają się przeciwko Sawickiemu – *Jakby tak każdy chciał mieć wielbłąda!* – a potem przyjmują z ulgą nagłe zniknięcie zwierzęcia z jego ogródka – *Dobrze się stało, że on zginął* – i powrót normalności sprzed niezrozumiałego dla nich wielbłądziego ekscesu. Znowu wszyscy stają się dla Sawickiego mili, przyjacielscy i życzliwi.

Sawicki godzi się ze społecznością, w której żyje, ale pozostaje w nim tęsknota za wielbłądem dzielona z wtajemniczonymi, np. z małym chłopcem czule przechowującym w kieszonce figurkę dwugarbnego zwierzęcia i mrugnięciem dającego do zrozumienia panu Sawickiemu udział w zмовie. Poza kontrolą większości obaj będą dalej hołubić sympatię dla wielbłąda, skryci za maską hodowców *swojskich zwierząt*, realizować prywatne pasje i nadzieje, chronić swą odmienność.

*Duże zwierzę* zostało zrealizowane w konwencji baśniowej przypowieści, na taśmie czarno-białej, w kolorze sierści wielbłąda<sup>47</sup>, montaż podporządkowano wolnemu i dostojnemu rytmowi jego poruszeń<sup>48</sup>. W tej filmowej poetyce zawiera się też szary prowincjonalizm, małomiasteczkowa nuda i aura czegoś manifestacyjnie niemodnego, ale również łagodność, tajemnica i śmiały indywidualizm, który w dobie kina kolorowego, wrzaskliwego i sprinterskiego nie boi się tak odmiennej estetyki. Realia – z wyjątkiem epizodu reklamowego – sytuują fabułę *Dużego zwierzęcia* w latach sześćdziesiątych, jednak jego temat jest absolutnie ponadczasowy. Konwencje baśniowe uniwersalizują opowieść o panu Sawickim i jego wielbłądzie, pozwalają mieszać marzenie z realnością, naiwność z poezją, powagę z humorem, przypominają, że odmienność nie popłaca, ponieważ stanowi potencjalne zagrożenie i jest tępiona przez solidarną większość, uczą społecznej mimikry, czyli przystosowania, ale równocześnie wierności dla własnych przekonań i sympatii.

Oglądając filmy zrealizowane przez Jerzego Stuhra, odnosi się wrażenie, że dotyczą one – jak niewiele innych polskich filmów z ostatnich lat – spraw naprawdę ważnych, aktualnych i uniwersalnych, że opowiada je człowiek, którego coś dręczy i chce się tym podzielić z odbiorcami w nadziei na wspólną re-

<sup>47</sup> Zob. Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 150.

<sup>48</sup> Zob. Jerzy Stuhr, *Dwugarbna metafora*, wyw. Anna Kisicka, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 181, s. 14.

rego coś dręczy i chce się tym podzielić z odbiorcami w nadziei na wspólną refleksję. Nielatwo jednak „mieć wielbłąda”. Dwa lata Stuhr szukał producenta<sup>49</sup>, aby nakręcić swój kolejny film *Pogoda na jutro*. Wreszcie zrealizował go, z pomocą TVP.

Józef Koziół zmuszony jest opuścić klasztorny azyl, gdzie schronił się przed dwudziestu laty. W nowej rzeczywistości, której nie zna i nie rozumie, wszystko dziwi go i zaskakuje: układy społeczne, zachowania ludzi, wykształcone obyczaje, programy telewizyjne, używany język oraz własna, porzucona kiedyś, rodzina – żona i troje dzieci. Najpierw był nauczycielem, członkiem KOR i działaczem NSZZ „Solidarność”, w stanie wojennym ukrywał się w podziemiu, został internowany, po zwolnieniu pracował jako kierowca szpitalnej karetki. Ostatnim etapem życia kraju, w którym Józef jeszcze aktywnie uczestniczył, były wydarzenia 1981 roku. Potem przestraszony potencjalnymi konsekwencjami zderzenia z samochodem partyjnego bonzy, ale także zniechęcony i rozczarowany – *Za słaby byłem* – zamknął się za klasztornymi murami, gdzie zaczął w spokoju uprawiać ogród. Teraz musi zmierzyć się z nową dla niego rzeczywistością początku XXI wieku, jak baśniowy Rip van Winkle, który obudził się po ćwierć wieku i nie mógł rozpoznać otaczającego go świata.

Do przedstawienia polskich realiów A.D. 2003 oraz losów bohatera Stuhr wykorzystał konwencje komediowe. Rzeczywistość, odbita w krzywym zwierciadle satyry, zaprezentowana została na ekranie kinowym jako przerysowana, zdeformowana i bardzo śmieszna, ale zarazem dziwaczna, smutna i groźna. Świat przedstawiony *Pogody na jutro* wydaje się prawdziwy, dobrze znany z autopsji, łatwo wskazać rodowody ekranowych ludzi i zdarzeń, jego komiczne zarysowanie bawi, ale rychło zaczyna także przerażać, gdy ujawnia swą ekspansywną głupotę, arogancję i zło. Znany świat, który staje się obcy, to podstawowa cecha groteski<sup>50</sup> – wszystko, co dotąd wydawało się naturalne i oswojone odsłania nagle swe prawdziwe oblicze: dziwaczne, niezrozumiałe i groźne. Poukładana swojsko codzienność zamienia się w absurdalny chaos, który ma znamiona śmieszności degradującej i trywializującej wszystko, co budzi lęk, uwalniającej od napięcia, niepokoju i oczekiwania na nieuniknioną katastrofę. Ale jak długo można śmiać się z cynizmu polityków, nieuczciwości urzędów, zorganizowanej przestępczości, obyczajów nowobogackich, degradacji autorytetów i upadku wartości moralnych?

Szczególny niepokój Józefa budzi trójka dorosłych już dzieci. Porzucił je, gdy były jeszcze małe, nie strzegł, nie uczył, nie osłaniał, zostawił w świecie bałaganu politycznego, rozpadu tradycyjnego systemu wartości, tworzenia się nowej obyczajowości. Teraz ze zdumieniem i zgrozą obserwuje syna zaangażowanego w kłamliwą kampanię wyborczą prymitywnego i skorumpowanego polityka, jedną córkę uczestniczącą w telewizyjnym programie, gdzie nagość i publiczny seks stanowią podstawową atrakcję, drugą uzależnioną od komputera, narkotyków i wpływu wykorzystującego ją chłopaka.

<sup>49</sup> Zob. Jerzy Stuhr, *Takie życie, taki naród*, wyw. Łukasz Maciejewski, „Kino” 2003, nr 3, s. 18-19.

<sup>50</sup> Zob. Wolfgang Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tl. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 276.

Józef ma poczucie winy, próbuje zrozumieć postępowanie swoich dzieci, pragnie włączyć się w ich życie i jakoś im pomóc. Jednak różnica pokoleń wydaje się większa niż bywała dotąd. Ojciec i dzieci przynależą nie tylko do różnych formacji wiekowych, ale także cywilizacyjnych. Klasztorna nieobecność Józefa tłumaczy odmienność i brak porozumienia dwu generacji Polaków na użytek filmowej komedii, ale odczuwają je także rodzice, którzy przez cały czas trwali przy swych dzieciach, a jednak nie potrafili nadążyć za postępującymi zmianami ich świadomości i zostali jakby na drugim brzegu, oddzieleni od tzw. pokolenia „nic” morzem obcości. To zjawisko społeczne, coraz bardziej powszechne i wyraźniej dostrzegalne, przestało być zabawne. Józef, przerażony cynizmem syna, z jakim planuje życiową karierę, pyta go z trwogą o moralne zasady postępowania. Marcin wybuchą gniewem: *Jakie zasady? Co ty pierdzielisz? To trzeba nas było wychowywać, a nie o ojczyznę walczyć i tylko modlić się za nas. Przestań histeryzować...* Dzieci obarczają więc pokolenie ojców odpowiedzialnością za stan świadomości swojej generacji.

Poczucie winy gnębi nie tylko Józefa, ale także narratora *Pogody na jutro*, w którym rozpoznaje się tę samą osobowość, jaka prezentowała wszystkie poprzednie filmy Stuhra: inteligenta przerażonego zmianami zachodzącymi w polskim społeczeństwie. Martwi go przemijanie czasu i słabość emocjonalnych związków międzyludzkich, gorszy narastające przyzwolenie na popełnianie rozmaitych występków przeciwko prawu i moralności, lekceważenie cnót obywatelskich, rosnący kult pieniędzy i konsumpcji, odrzucanie wiedzy, marnowanie talentów, przeraża odpowiedzialność za los zgotowany młodemu pokoleniu.

W swoich filmach Jerzy Stuhr nie potępia i nie piętnuje, wykazuje typowe dla prawdziwego inteligenta „zniesmaczone zrozumienie”<sup>51</sup> współczesnej rzeczywistości, manifestuje troskę i niepokój, wskazuje zagrożenia, broni wspólnego dobra wyrosłego z tradycji i wiary w wyższe wartości, potrafi przeciwstawić się potocznemu myśleniu większości, broniąc niemożliwych już pryncypiów i postaw uważanych za przegrane. Nie potrafi jednak odmówić sobie – wzorem pozytywistycznych reformatorów – prawa do nieco naiwnego moralizatorstwa, choć bardzo się przed tym broni:

Ja mam ochotę i chcę poruszać temat moralności, ale nie chcę być moralizatorem. Chcę powiedzieć: „Proszę państwa, tacy jesteśmy. Ze mną włącznie”. A nie z góry krzyczyć: „Ludzie, uwaga, idziecie w złym kierunku”. (...) Poruszać tematy moralne, nie będąc moralizatorem. To jest dla mnie optymalna sytuacja<sup>52</sup>.

Stuhr poczuciem humoru chroni swoje filmy przed zbytnim dydaktyzmem, pozwala mu ono zachować właściwy dystans do przedstawianych bohaterów i ich spraw, a równocześnie wyraża wiarę w inteligencję widzów kinowych potrafiących samodzielnie wyciągać odpowiednie wnioski z prezentowanych opowieści. Dlatego *Pogoda na jutro* (znowu tytuł znaczący), film śmieszny i gorzki jednocześnie, kończy się, jak na komedię przystało, happy endem – losy

<sup>51</sup> Teresa Bogucka, *Inteligent w rozterce*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 290, s. 18.

<sup>52</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 149-150.

wszystkich bohaterów układają się szczęśliwie lub po myśli widza, ale również, jak w dramacie groteskowym, nie kończą się wcale, gdyż jego strukturą narracyjną jest pierścień łączący początek z zakończeniem – Józef znowu porzuca rodzinę tym razem dla wschodniej sekty religijnej, kolejny raz ucieka od trudnej rzeczywistości i uwalnia się od ciężącej na nim odpowiedzialności. Ciekawe, jakie zmiany zastanie w kraju i w rodzinie, gdy za kolejne dwadzieścia lat zostanie zmuszony do opuszczenia azylu?

### *Kto to zrozumie? A czy mnie to musi obchodzić?*

Polska krytyka filmowa dobrze przyjmuje filmy Jerzego Stuhra, nie szczędzi mu uwagi i pochwał. Jednak reżyser nie wydaje się usatysfakcjonowany.

Mam trochę żal, że w Polsce krytyka bardzo szybko o mnie zapomina. Jestem nawet dobrze przyjmowany, ale potem wypadam z obiegu<sup>53</sup>.

Ma też pretensję, chyba typową dla – co by nie rzec – samouków, że jego filmy nie są oceniane pod kątem formy filmowej, krytycy nie piszą o zastosowanych rozwiązaniach warsztatowych, a tylko o przesłaniach.

Co do krytyków, mam taką uwagę: to ludzie, którzy nie doceniają mojego dzieła. Oni raczej oceniają myśl w tym zawartą, przesłanie. (...) Nie oceniają mojej pracy. (...) Cały mój wysiłek twórczy zostaje wykastrowany w tym, co piszą. (...) Są tysiące zasad, których należy przestrzegać. A potem wszystko to okazuje się nieważne, bo żaden krytyk tego nie zauważa<sup>54</sup>.

To prawda, polska krytyka filmowa wyspecjalizowała się w pisaniu bardziej lub mniej subtelnych rozważań dotyczących „tego, co artysta chciał powiedzieć”, prawie zupełnie pomijając sposób, w jaki to zrobił. Z drugiej jednak strony efektywna, profesjonalnie „przeźroczysta” forma filmów Stuhra nie domaga się specjalnych analiz, najważniejsze są w nich przecież przesłania, które uparcie przypominają stare prawdy, poruszają nieprzemijającą aktualnością i znaczeniem w życiu każdego człowieka.

Jerzy Stuhr należy do tych nielicznych reżyserów, którzy piszą listy do redakcji pism filmowych, poprawiają rażące błędy krytyków – „Tak więc wymowa tej figury stylistycznej jest kompletnie odwrotna...”<sup>55</sup>, oraz występują w obronie całego polskiego kina – „Jak ktoś taki jak autor tego artykułu może od lat zajmować się filmem polskim, od lat tak go deprecjonując, wręcz lekceważąc?”<sup>56</sup>. Dostrzegam w tym typową dla Stuhra powagę i głębokie zaangażowanie we wszystko, co robi. Tego samego domaga się od innych, nie może znieść niekompetencji i lekceważenia, w pasji łapie więc za pióro, rozprawia się ostro

<sup>53</sup> Jerzy Stuhr, *Takie życie, taki naród*, dz. cyt., s. 19.

<sup>54</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 170-171.

<sup>55</sup> Jerzy Stuhr, *List do redakcji*, „Kino” 1999, nr 11, s. 60.

<sup>56</sup> Jerzy Stuhr, *List do redakcji*. „Kino” 2003, nr 11, s. 10.

z oponentami, wierząc, że należy zaprotestować i że jego opinia coś zmieni, a przynajmniej da czytelnikom do myślenia.

Swe nadzieje wobec zawodu reżysera filmowego Jerzy Stuhr formułuje skromnie i zarazem niezwykle zobowiązująco:

Że wejdę w tę wąską grupę filmów w Europie, które wzruszają. Że stanę znowu koło Benigniego, Morettiego, Rohmera. Tych, którzy jeszcze czasem w filmie decydują się wzruszać widza, a nie tylko przestraszyć, dać mu łamigłówkę do rozwiązania...<sup>57</sup>.

I udało się, choć zapewne nie w wymiarze powszechnym. Większość widzów woli fajerwerkowe kino popularne i nie dostrzega urody dzieł, które mają wzruszać, bawić, ostrzegać i skłaniać do refleksji. Wtajemniczeni, a nie jest ich mało, w lot jednak rozpoznają to inne kino proponowane przez Jerzego Stuhra, dostrzegają mistrzostwo filmowej formy, rozumieją przesłanie i – piastując w kieszeniach malutkie figurki wielbłąda – czekają na dalsze jego dzieła.

## FILMOGRAFIA

1994 – *Spis cudzołóżnic*

1997 – *Historie miłosne*

1999 – *Tydzień z życia mężczyzny*

2000 – *Duże zwierzę*

2003 – *Pogoda na jutro*

---

<sup>57</sup> Jerzy Stuhr, *Udawać naprawdę*, dz. cyt., s. 152.