



4/2005 (7)

Rozmowa o dobru i złu w twórczości filmowej

Jerzy Stuhr

Świat współczesny niesie ze sobą istotne i realne zagrożenie człowieczeństwa. Coraz więcej jest wokół nas osób, które nie potrafią poradzić sobie z nieprzychylną rzeczywistością zdominowaną przez dobra cywilizacji, naznaczoną relatywizmem moralnym. Coraz więcej jest osób przejawiających zaburzenia psychiczne, czyhających na własne zdrowie i życie, żyjących chwilą i bez celu swego życia. Narasta przemoc, uzależnienie, bezrobocie, ubóstwo.

Współczesny człowiek mimo, że doskonale radzi sobie z postępem i rozwojem świata materialnego, ingeruje w naturę, także własną, to jednak nadal nie potrafi podjąć właściwych decyzji i dokonać istotnych wyborów moralnych, nie umie sprzeciwić się złu, a to pociąga za sobą szkodę i krzywdę zarówno w wymiarze indywidualnym jak i społecznym.

ANNA BŁASIAK, WIT PASIERBEK SJ: W filmach reżyserowanych przez Pana człowiek staje wobec nieustannych wyborów dobra i zła. Czy w tych filmach można dostrzec wspólną podstawę, jakiś fundament, przewodnią nić, motyw aksjologiczno-moralny?

JERZY STUHR: Muszę szczerze przyznać, że ja to traktuję bardziej z punktu widzenia dramaturgicznego. Dramaturgicznie jest ciekawiej, żeby postawić człowieka w sytuacji dialektycznej, czyli w sytuacji rozdarcia. To jest pierwszy kanon dramaturgiczny. Ponieważ opowiadam o człowieku tutaj i teraz, ta jego wewnętrzna dramaturgia ociera się o problemy moralne. Ale gdybym miał odpowiedzieć szczerze, to ja szukam dramaturgicznego konfliktu. I to jest ta wspólna podstawa. Zawsze konstruuje każdą postać na tej dialektyce. Nie ja to wymyśliłem, nauczyłem się tego od

moich mistrzów. Konrad Swinarski, na przykład, to był dla mnie mistrz tej dialektyki, szukania dobra w złym i zła w dobrym. Zresztą tradycja tej szkoły też na tym polegała.

Zawsze przypominam sobie słowa mojego profesora z czasów studiów: „maluj czarne białym, a białe czarnym”. Musi być czarne – białe, musi być! I nawet w zbrodniarzu muszę poszukać choćby skrawka białego, muszę odkryć w nim świętego. W każdej postaci, którą przyjmowałem do analizy jako aktor, zawsze wyszukiwałem tej dychotomii, tych rozbieżności i miotania się. I w zasadzie najbardziej interesuje mnie nie docelowość bohaterów, nie to do czego oni dojdą, ale sam proces rozdarcia. Bo człowiek, który już wybrał, jest silny. To jest człowiek, który już wie, i ja go zostawiam. Tak, jak zostawiam moich dwóch bohaterów w *Historiach miłosnych*, którzy wybrali miłość. Ciężko, trudno, ale poszli już sobie. Bardziej żal mi tych, którzy nie umieli sobie z tym poradzić. Mnie osobiście wzrusza człowiek stojący przed wyborem i nie umiejący wybrać. To mnie wzrusza. Ja chcę osiągnąć element wzruszenia. To jest dla mnie, jako twórcy, niezwykle ważne, żeby widza to wzruszyło. To z jednej strony, a z drugiej strony, żeby widz umiał się utożsamić z tym, co przedstawia bohater.

Czy według Pana, u podstaw tej dramaturgii, którą chce Pan przedstawić, leży właśnie to, co jest podstawowe w moralności człowieka, czyli dialektyka dobra i zła?

Ja się tego nie wypieram. Nawet z punktu widzenia katolickiego. Jestem w takiej kulturze wychowany, takie prawdy we mnie wpojono. Tylko mnie interesuje moment, kiedy nie umiem sobie z nimi poradzić, tak jak w filmie *Duże zwierzę*. Więc kiedy te wartości dotyczą mnie osobiście i ja sobie z nimi nie radzę, to wtedy dopiero wyciągam cały bagaż moralności, dekalogu, zasad etyczno-moralnych, w których mnie wychowano, w które wierzę, i które stanowią o tym, że idę przez życie tak jak idę. Przy czym zawsze staram się każdy teoretyczny aksjomat sprowadzić do przykładu. Też nie wymyśliłem tego sam. Wzorcem dla mnie był Krzysztof Kieślowski, bo on robił to samo, tylko na wyższym stopniu metafizycznym. Ja się jednak zatrzymuję na realistycznym

opisie tego wszystkiego. Rzadko mnie ciągnie w taką metafizyczną stronę, raczej może bardziej poetycką, czasem metaforyczną – to jest mi bliższe. Natomiast chodzi o to, żeby ten fantastyczny przykład, z serii dekalog, którą Krzysztof pokazał, sprowadzić do pytań, które nas dzisiaj i tutaj obchodzą. Mniej więcej tę zasadę stosuję, jeśli oczywiście chcę te tematy podejmować. Myślę, że one się trochę we mnie wyczerpały, zaczyna mnie interesować coś innego, chociaż ciągle jeszcze walczę. W tej chwili walczą jeszcze we mnie dwa projekty, ale jeden już w ogóle odchodzi od zadawania sobie pytań egzystencjalnych, a drugi ciągle jeszcze tak i bardzo trudno mi go napisać.

Czyli Pańskie filmy są niczym innym jak tylko swoistą autoprojekcją „mojego” świata, „moich” odpowiedzi na problemy człowieka, świata...

Częściowo. Dotyczą trzech elementów: doświadczenia, obserwacji i wyobraźni. Ten trzeci element – „moja wyobraźnia” – jest najważniejszy. Bez przerwy wykonuję operację wewnętrzną polegającą na tym, iż stawiam się w jakiejś sytuacji i natychmiast wyobrażam sobie, co by się ze mną w tej sytuacji stało. Jest to chyba najcenniejszy dla artysty proces myślenia twórczego. Istotne jest też doświadczenie: „to mi się zdarzyło, z tym mam problemy, chcę o tym powiedzieć”. Dam dwa przykłady, jeden bardziej pozytywny, a drugi boleśniejszy.

Pierwszy wiąże się z faktem, że przez całe życie zbierał się we mnie bagaż wiedzy o miłości, o uczuciu w ogóle. On się zbierał. To nie jest tak, że jak byłem młody, to nic nie wiedziałem o uczuciu, o miłości do kobiety, a potem nie wiedziałem nic o miłości do dzieci. To się gdzieś we mnie gromadziło i początkowo nie miałem okazji twórczo tego przetworzyć, bo nie dostawałem takich propozycji. No i co... wyjdę na rynek i będę krzyczał, że już umiem o miłości, że ja coś chciałbym...? Właśnie tak powstały *Historie miłosne* – z tej potrzeby wyrzucenia z siebie tego bagażu doświadczenia, że długo się uczyłem w życiu, że miłość to jest dawanie. Zawsze mi się wydawało, że to są jakieś zawody: ten ktoś mi daje tyle, to ja mu muszę oddać tyle, a jak ja dałem tyle,

to wymagam, że ... – to wcale nie jest miłość. Dopiero potem zrozumiałem, że bezinteresowna chęć dawania i znajdowanie w tym może nie przyjemności, ale jakiegoś ładu wewnętrznego – to dopiero jest miłość. Miłość to dawanie. Ważne by zorientować się, że dawać to jest więcej niż brać. Jak się o tym dowiedziałem, to już byłem poważnym człowiekiem i chciałem o tym powiedzieć, i jeszcze było mi dane, że ktoś mi taki temat pozwolił zrobić.

Druga kwestia, boleśniejsza, to mój nierozstrzygnięty wewnętrznie konflikt ojcostwa: gdzie zaniedbałem, gdzie przegapiłem, gdzie nie wziąłem odpowiedzialności, gdzie nie miałem sił, nerwów, cierpliwości. To był bolesny temat, i w odniesieniu właśnie do tych doświadczeń powstał film *Pogoda na jutro*. Tam był bodziec.

Dałem te dwa przykłady, żeby Państwo się zorientowali jaki w ogóle jest mój sposób myślenia, podchodzenia do tego, co chcę powiedzieć, niestety dość trudnym piórem, bo film jest trudnym piórem. Zazdroszczę, że sobie można z piórem lub z komputerem usiąść i napisać. A moje pióro jest trudne, nie zależy tylko ode mnie, bo to jest jakaś potworna machina. Ja jestem realistą. Reżyser filmowy, filmowy zwłaszcza, bo teatralny ma więcej wolności i może rzeczywiście robić to, co mu w duszy gra, ale filmowy, to już jest tyle pieniędzy, to jest nieporównywalna ilość widzów, że musisz mniej więcej patrzeć dla kogo ty to robisz, bo już ci drugi raz nie dadzą zrobić.

Robienie filmów to możliwość opowiedzenia o sobie, i o tym co mnie interesuje. Jednak tematy wynikające z doświadczenia powoli się wyczerpują, myślę, że już trochę wyczerpały się we mnie osobiście, natomiast nie wyczerpały się ciągle tematy wynikające z obserwacji. Na przykład teraz niesłuchanie interesuje mnie moment, kiedy miłość przeradza się w nienawiść. Jak to jest możliwe? Znam kobietę, która była tak bardzo zakochana, żyje z mężczyzną kilkanaście lat, ma dwoje dzieci... i niedawno powiedziała mi: „Wiesz, ja nie wyobrażam sobie, jakbym razem z nim miała wsiąść do samochodu...” Jak to jest możliwe!? Ja mam specyficzną wyobraźnię, taką spektakularną, zawodową, i od razu sobie wyobrażam scenę: oni muszą wsiąść razem do auta, a nienawidzą się... Gdzie te nitki, gdzie te więzi? Jak i gdzie one się potraciły? Gdybym ja umiał taki film zrobić, pokazać

w jaki sposób to się dzieje, tak krok po kroku... Pod względem emocjonalnym miłość i nienawiść są bardzo blisko. To są emocjonalnie bardzo bliskie stany pewnej adrenaliny, która się wytwarza itd. Przy czym najgorsza jest obojętność, jak przychodzi stan obojętności... Ale to już jakby nie jest mój temat. Lecz ja widzę jak ten temat niesłychanie elektryzuje młodzież. Ja czasem wrzucam taki temat na spotkaniach z młodzieżą licealną, bo sobie myślę, że może ja się mylę, że to jest jakaś moja obsesja, ale widzę i słyszę: „Niech on jeszcze opowie! Niech jeszcze opowie!”. I sobie tak myślę: „Boże, tam na sali to połowa musi siedzieć z jakiś rozbitych związków” i mówię: „Ja nic więcej nie wiem, ja nie wiem!” i myślę sobie, że to jest temat, który mógłby być elektryzujący. To w ogóle spowodowało, że zacząłem robić filmy. Dostałem w życiu jakąś wielką szansę, możliwość opowiedzenia o sobie, czy też może nie o sobie, ale o problemach, które mnie interesują.

„Historie miłosne” pokazują różne oblicza miłości. Bohaterami są czterej bardzo różni mężczyźni, którzy postawieni są w rozmaitych życiowych sytuacjach, a ich miłość zostaje wystawiona na próbę, życiowy egzamin. Jeden z wątków dotyczy miłości ojcowskiej. Czy miłość ojcowska jest w takim razie inna od miłości matczynej?

Miłość matki jest bezinteresowna. Miłość ojcowska jest uboższa. Na pewno uboższa. To znaczy, nie ma tej totalnej bezinteresowności. Nie ma tego, co jest w tej francuskiej piosence, że syn zamordował matkę, głowę jej uciął i niósł ją... taka piosenka jest piękna, smutna... i jak potknął się gdzieś, to go z tego worka głowa zapytała: „Czy ci się synku nic nie stało?” Ja tak pamiętam tę piosenkę. Pani profesor Stebnicka nam tu kiedyś ją przyniosła i studenci to często śpiewali na zajęciach z piosenki. Przepraszam, że mówię takim prostym przykładem, ale ja tego nie potrafię zrozumieć. Film *Historie miłosne* jest trochę o tym, o uczeniu się bycia ojcem. Ksiądz wybrał ten trudny los. Tu pomagał mi ojciec Kłoczowski (pamiętam jak szedłem do niego) i ks. Józef Tischner. Mówiłem im: „Podajcie mi jakieś argumenty! Przecież muszą być jakieś argumenty! Podajcie mi argumenty!”

Kłoczowski podał mi tę kwestię, która stała się potem mottem tej postaci. To są słowa, które on wymawia patrząc na krzyż: „To Ty do mnie razem z nią przyszedłeś”. To jest jego krzyż. Nigdy nie wiesz, gdzie masz ten krzyż w życiu. Już wydaje się, że go niesiesz, że doniosłeś, a tu okazuje się gruch..., następny. I bierz, i nieś, to jest twoje życie. On wziął, poczuł, że to jest brzemię jego odpowiedzialności. I znowu dramaturgicznie.

To się nie wzięło znikąd, że ona jest w domu dziecka, że jest trudnym dzieckiem (ugryzła panią w palec). On nie będzie miał łatwego życia w tej miłości. Nam się często wydaje, że jak już miłość znajdziemy, to jest już „paradiso” (raj), a to jest dopiero ciężka praca. To samo ten więzień... I wcale nie idzie stopniami intelektualnego rozwoju człowieka. Bo ten więzień, prymitywny gościu, mówi: „A pan wytrzyma?” „A tam, parę latek, przynajmniej mi nie ucieknie miłość z więzienia do więzienia.” Ale miłość – też miłość. On umiał to w sobie zauważyć. To jest o tym dawaniu – zorientować się, że dawać, to więcej niż brać.

Czy współczesny człowiek rezygnuje z miłości, bo ona czegoś od niego wymaga, stawia mu warunki?

Tak! Dziewczyna w *Pogodzie na jutro* pytana: „Pani jest dziewczyną mojego syna?” odpowiada: „Tak, lubię Marcina, dobrze nam ze sobą”. „A to jest miłość?” – pytam. A ona mówi: „Proszę Pana, miłość to luksus”. To jest to pokolenie. Ona w tej kwestii zagrała tęsknotę. Tak zagrała, jak to czasem kobieta potrafi zagrać, nawet się człowiek nie spodziewa. Mężczyzna by tak nie zagrał. Ale ona to zagrała... Nawet jej tego nie podpowiedziałem. Może tonem jej podpowiedziałem, jak to analizowaliśmy. Bo moja reżyseria jest bardzo specyficzna. Aktorzy czasem słuchają po prostu mojego tonu, i to o wiele więcej im mówi niż: „Wie pani, ja bym chciał tu..., żeby pani w tej kwestii wyraziła pierwiastek tęsknoty...” Ale jak oczami jej nie podpowiem to tonem, emocją... I ona zagrała tęsknotę za miłością, bo jest jakaś miłość, tylko ona jest luksusem. W tym dzisiejszym świecie, gdzie każdy się wstydzi drugiego jak... i przez Internet będą się kochać. Oni się boją. Boją się jeden drugiego. To zresztą jest nowe zjawisko, bardzo nowe. Bo pamiętam, jeszcze nie tak dawno

miałem tu roczniki – piętnaście, dwadzieścia lat – i żenili się jak norki w tej szkole. Ja sobie mówię: „Ludzie! Boże!” A oni: „Nie, bo ja ją..., moja żona na drugim roku...” I to jeszcze artystyczne związki, czy jakieś głupoty! No, ale taka była tendencja. I nagle, jakby uciał. Boją się. Boją się poczucia odpowiedzialności.

Dzisiaj bardzo często młodzi ludzie mają problemy z czymś, co się nazywało „wzięciem odpowiedzialności”. Dotyczy to także, a może przede wszystkim, związków. Fajnie jest tak „cool”, tak ciepłutko, tak udawać, że jesteście parą, niezobowiązująco. To jest ten problem. I to jest nasza wina, naszego pokolenia. Nie wpoiiliśmy tego. I to ja widzę na każdym szczelblu. Właściwie teraz mam taką sytuację, że nie ma mnie kto zastąpić, i muszę kandydować na następną kadencję, bo ich to nie interesuje – moich uczniów.

To stało też u podstaw filmu *Pogoda na jutro*, że on podjął, on wziął obowiązek. Nieudolnie, za te wszystkie lata, co zgrzeszył, co go nie było. Jak mu syn mówi, że: „Kochałeś się z ojczyzną zamiast z matką”. Czy warto to było wszystko przedłożyć? Chce to naprawić i okazuje się, że już za późno. Aliści, pomyślałem sobie: „Nie, nie chcę tak smutno, nieprawda, taki trud musi być nagrodzony”. I dorobiłem zakończenie, w którym jakby znowu z dalszej perspektywy widać, że jednak wyszli na prostą ścieżkę, czy też podążają w kierunku prostej: syn się zajął domem, dziewczynę ma w ciąży, czyli zakłada jakąś rodzinę, a ten to już tylko obserwuje, patrzy. Jednak ta interwencja się przydała, chociaż zburzył wszystko, znalazł się w szpitalu. Ten film poprowadziłem w innym tonie, trochę lżejszym, bo temat jest taki smutny.

Wspomniał Pan o tolerancji, o tym, że czasem trudno sobie z nią poradzić. „Duże zwierzę” to film o inności rozumianej jako posiadanie czegoś egzotycznego, czegoś, czego nie mają inni, czegoś, co jest powodem poczucia „bycia szczęśliwym”. Równocześnie jednak może się ona stać przyczyną zachwiania życia społecznego, zagrożenia. Czy upomina się Pan o tolerancję dla „inności”?

Faktycznie najpierw myślałem, że robię film o tolerancji. To miał być film o tolerancji, ale nie takiej w ogóle, tylko takiej,

która mnie dotyka bezpośrednio. Zawsze muszę wytłumaczyć troszkę ten problem, bo mnie nie chodzi o tolerancję tak w ogóle. Mnie interesuje tolerancja w momencie, w którym mnie dotyka, mnie osobiście, kiedy sobie z nią nie mogę poradzić. Bo ja jestem piekielnie tolerancyjny, tylko gdyby Cyganie rozbili mi na podwórku namioty, to moja tolerancja poddana byłaby ciężkiej próbie. Więc *Duże zwierzę* to miał być właśnie film o tolerancji, ale jak już dostałem materiał skręcony, jak go zobaczyłem, to mówię: „To nie jest o tolerancji. Mam szansę na coś innego: «o prawie do bycia innym»”. Powstał film o inności, a raczej o prawie do bycia innym i obronie tego prawa, i rosnącej z tego powodu powadze, i rosnącego z tego powodu poczucia własnej tożsamości. Bo pan Sawicki, a za nim powolutku i pani Sawicka, stają się innymi ludźmi. Takimi ludźmi, jakimi byśmy chcieli widzieć w ogóle. Mającymi swoje zdanie, umiejącymi bronić swojego zdania, mającymi odwagę sprzeciwu, wypowiedzenia głośno tego, co myślą, bycia innym. To, co usilnie jako pedagog w każdym z tych studentów staram się znaleźć (raz mi się udaje, pięć razy mi się nie uda), to wyciągnąć ich indywidualność, żeby nie chcieli być wszyscy tacy sami, w tych samych adidasach, w tych samych jeansach. „Nie pójde do szkoły w tej sukience, bo się będą ze mnie śmiać. Muszę mieć takie adidas, bo wszyscy mają takie”. To wchodzi w mentalność, i niby oni się chcą... pięćdziesiąt kolczyków itp., ale to są wszystko zewnętrzne oznaki tego strachu przed prawdziwym indywidualizmem.

Pamiętam jak mój dystrybutor ogłosił w Internecie konkurs dla młodzieży szkolnej a propos filmu *Duże zwierzę*, żeby napisali krótki esej na temat tego filmu. To była akcja promocyjna dla dystrybutora, a dla mnie męka, bo nadesłano jakieś trzysta prac i miałem to wszystko przeczytać. No oczywiście 90% to były recenzje. Nie rozumieli. Nie chodziło o recenzję, chodziło o esej, o refleksję. I pamiętam, drugie miejsce zajęła dziewczyna, która napisała o fortepianie. Ja mówię: „No to jest nagroda! To jest nagroda!” Ona dokładnie rozumiała sens filmu: o inności. I gdzieś w duchu była dumna, że mimo tych przeszkód, mimo tego ile poświęciła życia, zdrowia temu instrumentowi, mimo tego... Może mnie to wzruszało, bo moja żona jest skrzypaczką,

i też widzę ile ona poświęciła życia, zdrowia, temu najtrudniejszemu instrumentowi jaki jest. I właściwie kto ją oceni, kto to wie, że to wymagało przez całe życie codziennego pięciogodzinnego ćwiczenia. Ilu to się zna na tym? Jakież to wąskie grono ludzi, które potrafi to docenić. Więc to są prawdziwe wielbłądy. To są wielbłądy.

Duże zwierzę to był inny film niż wszystkie pozostałe i już takiego pewnie nie zrobię. Ja wówczas miałem odwagę zrobienia filmu poetyckiego. I taki film mi wyszedł. Inny niż Kieślowskiego. I o dziwo, mimo że bałem się bardzo, bo ciągle mnie porównywali do Kieślowskiego, ciągle te porównania. Już do absurdów takich dochodziło, że jednego dnia jedna gazeta pisała, że jestem sukcesorem, a druga gazeta pisała, że jestem epigonem. Myślałem: „No to teraz się pograżę, jeszcze jak jego scenariusz...” Nieprawda, jakby odeszło! To jest mój film. On mi tylko dał fantastyczną metaforę. Chciałem zrobić film o tolerancji, tylko nie wiedziałem jak. Bo muszą Państwo wiedzieć, że większość wysiłku przy tworzeniu filmu jest kwestią pewnej decyzji psychicznej: „Czy chcesz o tym opowiedzieć?” A zwykle to jest tak, że to, co chcesz opowiedzieć, to idzie szybko, tylko nie wiesz jak. Czyli Arystoteles, czyli forma! Mówiłem kiedyś w spektaklu *Ludzkość w obłądzeniu*, w reżyserii Grzegorzewskiego, mówiłem w monologu tak piękną kwestię Witkacego. Jak to czasem Witkacy potrafi zrobić... „Kto? i co? to są dwa podstawowe pytania człowieka. Kto i co”. I tak stał i się zastanawiał i mówi: „Nie. Jest jeszcze jedno pytanie: jak?” I bohater, którego grałem, odpowiada: „Jeśli nie wiesz kto i po co, to wszystko jedno jak”. Piękne zdanie. Piękne! Właśnie mówi o rozterkach formy: „jak nie wiesz kto i po co, to wszystko jedno jak”. Jak to jest związane ze sobą. Aliści jak jest najtrudniej.

Jak dzieło zrobić? Na przykład *Duże zwierzę* – ostatnią rzeczą jaką bym wymyślił to fakt, że można wyjść od bajki. Bo to właściwie wyjście jest z bajki – baśni. Nigdy bym nie przyłożył tej myśli do tego gatunku. Bo ja mam bardzo takie filologiczne myślenie. *Historie miłosne* – ile filmów już było o miłości, no ileśmy widzieli, już wszystko powiedzieli, wszystko. O każdym rodzaju miłości: od Faustyny po pianistkę, seksualne niewyżycia itd. Wszystko było, a ty chcesz jeszcze o miłości opowiadać?!

A tu nagle takie olśnienie. Pamiętam jak na filologii uczyłem się, że w średniowieczu był moralitet. Przypomniałem sobie taki jeden moralitet *Every man*. Ten moralitet to taka jedna z pierwotnych form teatralnych, w której bohater idzie, i spotyka dobro i zło spersonifikowane, alegorie dobra i zła. I on tak biedny idzie i spotyka te postacie: to jest dobro, cnota, tam ten... I idzie przez życie. I myślę: „Jakby tak zrobić, żeby to zmodyfikować, że to każdy, i jeszcze samemu zagrać”. No i już miałem cały film gotowy. Już miałem cały film gotowy w tym momencie, bo potem już są tylko szczegóły, potem obrabiasz tylko, ale już ta bryła jest. I zawsze coś mi przychodzi z pomocą, właśnie forma. Forma, która jest najtrudniejsza. Najgorzej się męczę, jak nie mogę na pewną myśl znaleźć formy. Wtedy odstępuję.

To samo w teatrze. W teatrze też, proszę zobaczyć – przestrzeń – też forma. Teraz¹ będę reżyserował *Ryszarda III* na pięćdziesięciolecie Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Będzie jubileusz. I też zacząłem od formy, od tego, że sobie wyobraziłem formę: scena będzie ustawiona tak... Jak ten Szekspir to napisał? No bo przecież to jest zaprzeczenie zasad dramaturgii. Bo przecież w dramaturgiach powoli wprowadzasz widza w zdarzenia, a tu zaczyna się sztuka od tego, że wychodzi mężczyzna i mówi: „Jestem nikczemnikiem i pokażę wam, co nikczemnik robi”. Mówi to ludziom, czyli zdradza na początku wszystko! Nie masz tajemnicy! Wszystko otwarte! Od końca! Ja byłem zaszokowany, no jak to jest?! To co teraz będzie, jak już powiedział wszystko? „Wykończę brata, potem drugi brat króla szybko umrze sam, a potem jeszcze wykończę tego... Muszę te dzieci pozabijać, bo to one mogą być spadkobiercami tronu... Z tą się ożenię, bo mi pasuje, bo będzie skoligacona...” Wszystko opowiedział! A jednak zafascynowani patrzymy, jak on ten straszny, piekielny plan realizuje. To była wielkość Szekspira. Jak tylko zrozumiesz, jak można zacząć od takiego monologu..., bo w *Makbecie*, na przykład, jest tajemnica: jakieś więdźmy, przepowiednie, powolutku to dochodzi. A tu ryp – wszystko na początku! Ale to jest fascynujące. Dał mi od razu formę! Dał mi formę! Zrozumiałem wszystko! Myślę sobie:

¹ Styczeń 2005 roku (przypis redakcji).

„Wycinam wszystkie poboczne wątki, to wszystko dziś nieważne. Co tam Yorkowie, wojna Dwu Róż... to nic! Wyciąć to wszystko! Zrobić dylemat człowieka, który tu się zwierza, tam robi co innego...” Jak ci politycy dzisiaj – przed mikrofonami zatroskani, potem za chwilę siedzi w więzieniu, bo narobił... No to jest dokładnie o tym. A tu jeszcze jednego szukałem, bo musi być czarne – białe, musi być! Muszę poszukać choćby skrawka białego, tak jak zdanie: „Kiedy śpiewam, czuję się lepszy”. Muszę coś takiego w tym Ryszardzie znaleźć. Poczytam, przypomnę sobie: Kot pisze, że Ryszard występuje również w sztuce *Henryk V*. Dawaj tego *Henryka V*. Patrę, jest tam rzeczywiście. Akt jest o czymś innym, ale on jest – Ryszard, i mówi tam czasami lepsze rzeczy niż w *Ryszardzie III*. I tam mówi jedną kwestię, nagle ni stąd, ni zowąd, podchodzi i mówi: „Nikt mnie nie kocha i nikt nie zapłaci po mnie, kiedy umrę”. I odchodzi. I to jest ta druga strona tego człowieka, to jest ten motyw. To zdanie stało się mottem u mnie. U mnie będzie powtórzone może ze trzy razy – jeszcze nie wiem jak to będzie. I mówi jeszcze jedno zdanie, też fantastyczne: „Muszę być okrutnym, żeby być pierwszym. Bo jestem kaleką i ja nie będę tutaj pierwszym”. To Stalin, też miał niedowład prawej ręki... „Muszę być okrutnym, żeby być pierwszym”.... To wszystko układa mi się w taką jakąś mozaikę.

W filmie „Pogoda na jutro” na tle polskiej rzeczywistości XXI wieku pokazany jest „kryzys człowieka”, którego sam człowiek sobie nie uświadamia, bo często bardzo głęboko tkwi w tej destrukcji, której sam jest twórcą. Jaka jest możliwość rozwiązania, zmiany tej sytuacji? W czym, według Pana, tkwi szansa na zmianę tej sytuacji?

Szansa na pewno tkwi w dialogu. W *Pogodzie na jutro* ten dialog jest taki specyficzny. To jest dialog przepojony przeogromną miłością. Lecz ja mogę mówić o kimś, o miłości, z miłością, z kimś do kogo mam zaufanie. Ja nie potrafię rozpocząć rozmowy o takim temacie jak miłość, z kimś, do kogo żywię choćby cień wątpliwości. To jest to, co na scenie, że jak ja nie mam zaufania do partnera, to mu nie spojrzę w oczy, a jak mam zaufa-

nie, to zaraz spojrzę w oczy. Chyba to jest wytłumaczalne i ja tylko tak potrafię na to odpowiedzieć. A te dzieci przecież do niego kompletnie żadnego zaufania nie miały, to jak miał się ten dialog zacząć? W tym filmie w ogóle wszyscy unikają spojrzeń. Jedna córka mówi: „Ty dla mnie jesteś zupełnie obcy facet”. A druga wychodzi naprzeciw, mówi: „Dobrze, że jesteś”. A syn mówi: „Zapomniałem jak się mówi «ojciec»”. Ale też ma jakiś stosunek, widać, że go boli. Tam każde dziecko dostało jakby inne zadanie: najstarsza nie ma pretensji, cieszy się: „Ulga, taka ulga” – mówi; syn – widać, że w nim jest straszna zadra, ale w tej zadrze jest związek; a najmłodsza – to jest najgorsza obojętność. On je kochał, tak. Tak dziwnie..., tylko nie miał języka, nie potrafił tego wyrazić. Ja też moje dzieci kocham, a czasem nie potrafię tego wyrazić. Bo ja tam coś oglądam, jakieś prace córki i nic nie powiem. Potem idę do żony i mówię: „Wiesz, ona tam nieźle kombinuje”, a żona mówi: „A czy ty jej to powiedziałeś?”, „Nie, bo to tam, takie...”. Ja szukam strzępów, i z tych strzępów konstruuje większe całości, ale to gdzieś właśnie..., że nie umiesz. Przecież mój ojciec, on nigdy w życiu mi nie powiedział, że mnie kocha, a ja wiedziałem, że mnie kochał bardzo. O miłości mówią nie tyle słowa, co czyny i gesty. Nie wszyscy to dostrzegali, ale dla mnie w tym filmie najważniejsze było, że ten ojciec postanowił wziąć swój krzyż. Przeor o tym mówił: „Twoje to jest też tam”. A on mówi: „Ale mi tu dobrze było – ja bym chciał wrócić, tak mi brak wspólnej modlitwy”. A tamten mówi: „Nie, tam nieś”. A bohater mówi: „Ale już jest za późno”. „Nigdy nie jest za późno!” – mówi przeor – „Nigdy!” I bohater idzie i mówi: „Biorę, no biorę ten krzyż, spróbuję coś zrobić”. Tylko, że przepaść cywilizacyjna, pokoleniowa jest tak straszna, a co za tym idzie – sprawa autorytetu.

Współcześni rodzice nie posiadają autorytetu. Dzisiaj córka mówi: „Nie tato, coś się mylisz, ja kliknę, czekaj, ja kliknę i zaraz będę wiedzieć”. I mało, my uczyliśmy się życia całe życie, zdobywaliśmy jakiś bagaż doświadczeń, który tym dzieciom naszym jest właściwie niepotrzebny. One mogą inaczej się tego wszystkiego dowiedzieć. Oczywiście, potem okazuje się, że w stosunkach międzyludzkich oni mają wielkie luki, ale znowu my mamy tego autorytetu, żeby one nas w skupieniu, i z całym, że

tak powiem, dobrodziejstwem wysłuchały. Ja myślałem, że jak dzieci są już dorosłe, to się proces wychowawczy kończy. A to... to nie kończy się nigdy, nigdy. I to jest moje odkrycie ostatnich lat, że te problemy tylko się zmieniają, i są jakby coraz to poważniejsze, bo to z dorosłymi ludźmi już dyskutujesz i nie możesz mówić: „Ech tam, dorosisz to zobaczysz”. A to jest ten największy błąd mojego pokolenia – zaniechanie działania. Nas się wychowało łatwiej, to była kultura rozkazu. Mama, czy też ojciec mówił: „Koniec dyskusji!” Dzisiaj trzeba w ogóle inaczej ułożyć stosunki z naszymi dziećmi. Bo dzisiaj: „Dlaczego koniec dyskusji?! To jest ograniczenie praw! Proszę, widocznie nie masz nic do powiedzenia!” I musisz dyskutować do końca, a ci się nie chce, a czasem już znasz, wiesz lepiej. Przecież jak mnie uczyli w tej szkole teatralnej – jaka dyskusja? Wychodził profesor i mówił: „Proszę zrobić tak jak ja”. „Ale dlaczego?” „Bo ja tak każę, bo tak będzie dobrze.” Ile razy ja tak chciałbym powiedzieć. Ile bym uniknął, ile konfliktów... „Powtórz po mnie i koniec!” To gdzie?! No bo są pewne rzeczy, aksjomaty, zwłaszcza w tym zawodzie, w komedii zwłaszcza, że jak nie powiesz czegoś w odpowiednim rytmie, to nie ma. No i co będziesz mu tłumaczył teoretycznie: „Ten rytm – szukaj go w sobie”. Jakie „w sobie”? Wyjdiesz, pokaziesz i powiesz: „Rób tak!” Gdybym ja tak dzisiaj zrobił, to by mi tu protest ogłosili, uczelnię oflagowali i strajki by były – bo profesor z nimi postępuje niedemokratycznie! Ja muszę dyskutować, chociaż już znam, choć już wiem, co będzie dalej. I to jest to, czegośmy zaniechali, ten dialog. Bezustanny, do końca, którym się czasem ośmieszysz, bo często się ośmieszysz w tym dialogu, bo reprezentujesz poglądy, które są niepopularne, więc cię wykpią!

Jedno pamiętam, jak po *Spisie cudzołożnic*, po moim pierwszym filmie, przyszedł do mnie młody chłopak w Gdyni. Ja byłem zszokowany, bo to był pierwszy publiczny pokaz, środowisko mnie oglądało, wystawiłem się na straszny strzał. W tym wieku to jest stresujące. Zaczynasz wszystko od nowa, rzucaś nazwisko na szalę: aktor to jest wspaniały, ale „co ten aktor nam tu się pcha do reżyserii – to jest nasza działka”. I przyszedł ten młody człowiek i mówi: „Dziękuję Panu za ten film. Bardzo osobiście go odebrałem”. Ja mówię: „Panie, przecież ja

zrobiłem film o pana rodzicach, a nie o Panu!” A on mówi: „Pan jest dobry, bo Pan jest szczery, a Pan jest z pokolenia, któremu my nie wierzymy”. Ja sobie myślę: „On miał rację. Oni tym nauczycielom zakłamanym nie wierzą, ojcom, którzy coś do nich po pijaku mówili, nie wierzą, bo albo w ogóle ich nie widzą, bo robią karierę, pracują, pieniądze etc.” Czy warto to było wszystko przedłożyć? Gdy walczyliśmy o ojczyznę, „Solidarność”? Gdy dzieci nam się plątały pod nogami. Moja matka miała jakieś takie wycucie intuicyjne, że kiedy Jaruzelski w 1982 roku mówił coś w telewizji..., my siedzieliśmy i ja mówiłem: „Ty gnoju ty! Parszywy faszysto!”, to mama wzięła mnie do kuchni i mówiła: „Nie mów przy dzieciach!”, a ja mówię: „Jak to! Niech się ucza!”, a ona: „Ale one nie wiedzą, że to jest Jaruzelski. Tylko widzą, że ty strasznie do kogoś pałasz nienawiścią”. Miała rację, miała rację. I jak tak sobie o tym wszystkim pomyślisz, i chcesz to naprawić, to okazuje się, że już za późno. Potem to już są dorośli ludzie i już jest za późno.

Oni nagle zobaczyli z tamtego pokolenia kogoś, kto szczerze coś chciał powiedzieć o swoich błędach, słabościach. I to im zaimponowało. Wtedy pomyślałem sobie: „Ty masz robić to, co ty czujesz! A jak będziesz szczery to będzie właśnie też dla młodzieży”. Także to jest dla mnie niezwykle ważne, i to że ja mogę z nimi rozmawiać.

Jak pokazałem *Historie miłosne* w Istambule na festiwalu, to po projekcji miałem czas wolny i poszedłem w miasto. Snułem się tam po kawiarniach, po restauracjach, wracam o pierwszej w nocy do hotelu, a tam siedzi trzech studentów, Turków, i mówią: „My na Pana czekamy”. Ja: „A co się stało?”, a oni: „No bo byliśmy na filmie i tu siedzimy w restauracji obok z naszymi dziewczynami i dyskutujemy o miłości, i mamy taki problem, i czekamy na Pana”. I do piątej rano dyskutowałem z tymi Turkami! Gdzie to obca kultura, inna mentalność i po angielsku jeszcze, co to już nie możesz pewnych rzeczy wypowiedzieć, bo ci słów brakuje. Wróciłem o piątej rano skatowany do hotelu i sobie myślę: „Boże, jakie to wielkie szczęście, że możesz rozmawiać na takie tematy z ludźmi na całym świecie. Gdyby nie ten film, to byś nie miał takich okazji: z Turkami młodymi. Co ty wiesz o tamtej kulturze, o religii, o tym jak oni są wychowani”. Ta moż-

liwość rozmowy – dla mnie osobiście jest to wielkie szczęście. W takim momencie życia jesteśmy, a jednak ludzie na podstawie tych moich obrazków chcą ze mną rozmawiać.

Moje seanse bardzo często są połączone ze spotkaniem z ludźmi, i wówczas wychodzę przed ekran (często jestem nawet podobnie ubrany, jak ten co na ekranie), i ludzie często mi mówią: „Panie, to tak jakbyśmy grali w filmie, jak tak siedzimy z Panem i rozmawiamy”. Dlaczego? Bo oni się nie orientują, że ja im zadaję w trakcie filmu pytania. Ja najbardziej tego pilnowałem, nawet wręcz z operatorem wybierałem odpowiednie momenty. W *Tygodniu z życia mężczyzny*, na przykład, jest przerwa w akcji: wyszedł, stanął przed furtką i stoi. Niby się nic nie dzieje, ale przed chwilą była scena, gdzie kogoś znowu zdradził, że nie dotrzymał obietnicy w stosunku do siebie, zdradził siebie samego, okazał słabość. I po tych scenach jest zawsze taka pauza, żeby widz mógł w tej pauzie pomyśleć, że „może ja też...”, „może mi się coś takiego też zdarzyło...”, a co ja bym zrobił w takiej sytuacji”.

Tydzień z życia mężczyzny jest absolutnie refleksją, bo ona jest najbardziej bolesna. Jest taka scena, kiedy bohater mógł pomóc matce, dowiedział się o lekarstwie w Pittsburgu, a ma teczkę pełną pieniędzy, bo ma zapłacić za dom. Jest scena gdzie płaci, kontrahenci liczą pieniądze, słychać szelest tych pieniędzy, a bohater podchodzi do okna – pada deszcz. I nie wiadomo, czy to on płacze, czy to jego ży. To jest właśnie moment refleksji. Potem przychodzi znowu gwałtowna inna refleksja: „Ratować! Może można to wszystko jeszcze naprawić?!” A los ci mówi: „za późno!” Ileż razy tak się w życiu zdarzyło, że się zreflektowałeś, tylko było już o krok za późno, o krok za późno!

Czemu ma służyć ta refleksja?

Ma pomóc widzowi w utożsamieniu się. To taka szansa dla widza, żeby nie popełnił tego błędu co bohater, bo się zreflektuje, gdy się taka sytuacja zdarzy. Ja widzowi jakby daję tę refleksję *a priori*, w postaci teoretycznej, czystej: „uważaj, bo jesteś słaby i czyhają na ciebie...”. W związku z tym często słyszę od krytyków: „nieznośnie dydaktyczny”, „drażniący dydak-

tyzm Jerzego Stuhra” itp. Tymczasem, gdybym był dydaktyczny, to bym mówił: „róbcie tak!”, „nie róbcie tego!”. A ja mówię: „to się mnie zdarza”. Bo przecież ja swoją twarzą świecę za tym. Ja biorę na siebie cały ciężar tej pierwszej osoby dramatu, a nie mówię o innych. Poza tym słabość współczesnej krytyki, nie tylko w Polsce, polega na tym, że jest rozdźwięk między zapotrzebowaniem ludzi, a tym, co krytycy chcą widzieć. Czytam: „nieznośny dydaktyzm Jerzego Stuhra”, a potem idę wieczorem na spotkanie z publicznością, i słyszę: „Dziękujemy Panu, że wskazał Pan drogę, że miał Pan odwagę wskazać drogę”. Bo dzisiaj my oglądamy tyle filmów, gdzie nikt nie ma odwagi pokazać ci gdzie iść, tylko pokazuje – tu jest ciemno, tu jest dziura czarna, tutaj się stoczysz, tu zabijesz. No i co z tego, a gdzie nadzieja? Przecież nawet u Dostojewskiego jest Sonia, która mówi do Raskolnikowa: „Idź na rozdroże, weź krzyż”. Więc jak ja się tego Dostojewskiego w młodości naczytałem i nagrałem, to zawsze gdzieś musi być ta nadzieja. Ja się tego nie wstydzę, ja się tego nie boję.

Oczywiście, zadaniem sztuki jest bardziej zadawać pytania, niż dawać odpowiedzi. Tu trzeba być bardzo czujnym, żeby nie przekroczyć pewnej granicy. Na przykład, jak piszę scenariusz, który jest najważniejszą częścią w całej przygodzie filmowej, to jak dochodzę do ostatnich kilkunastu stron, to pióro mi drży strasznie. Największe kłopoty mam z zakończeniami, bo w zakończeniu dajesz przesłanie, przekazujesz, co ty chcesz powiedzieć. Niektórzy się tym nie przejmują, nie dają przesłania (zwłaszcza młodzi), ale we mnie jest moralny obowiązek dania przesłania. W *Tygodniu z życia mężczyzny* to przesłanie jest nikle: „Kiedy śpiewam, to czuję się lepszy”. Tak, ja się stałem lepszym człowiekiem przez sztukę. Wyrzuciłem to z siebie, sztuka dała mi taką możliwość.

Sztuka może więc zmienić człowieka. Czy może stanowić dla niego także pewnego rodzaju „katharsis”?

Katharsis w specyficznym sensie. Nie w sensie rozumienia tragedii greckiej, ale coś takiego jest, że mam po tych kilku obrazach poczucie jakiejś wewnętrznej ulgi. Stałem się

o wiele spokojniejszym człowiekiem, bardziej wyrozumiałym. To utwierdziło mnie w przekonaniu (co Kieślowski też we mnie wpoił), że można człowieka pokazywać od bardzo trudnej strony, ale zawsze z miłością do niego. To zawsze wpajam studentom. Nigdy nie zbrukałbym człowieka i pokazał go takim skrzywdzonym. Zawsze, nawet jak mówię o strasznych, czy czasem przykrych rzeczach, to ja mu współczuję, jakby biorę jego stronę. Mnie tych ludzi żal. Jak konstruuje film, to tak właśnie myślę.

Przywołał Pan Dostojewskiego. Ja osobiście jestem nim zachwycony. Genialność Dostojewskiego polega właśnie na tym, że nawet z największego, najnędzniejszego łotra potrafi zrobić świętego, choćby poprzez pokazanie szczerzej postawy tego człowieka. Czy to poniekąd nie przyświeca również Pana twórczości?

Nie, bo te postacie mają jeszcze tendencję (to jest związane jakby z rosyjskością) do spowiadania się. Gdyby Państwo wiedzieli, ile po *Historiach miłosnych* kobiet w Rosji opowiedziało mi swoje historie, tysiąc razy lepsze niż te, co były... ale miały jakąś taką chęć... W Rosji ludzie mają ogromną chęć mówienia, i nie ma drugiego takiego kraju, gdzie, na przykład, w czwartej godzinie spotkania ze mną, kiedy już wszyscy jesteśmy bardzo zmęczeni, pada pytanie z widowni: „Panie Stuhr, proszę powiedzieć: jak żyć?!” Gdzie by na świecie takie pytanie padło, taka szczerłość, odwaga – jak żyć? Ja mówię: „Przecież ja wam nie powiem jak żyć, ja nie jestem od tego specjalistą”. Muszę uważać, bo ludzie oczekują ode mnie rad. Po filmie *Historie miłosne*, który był pewnego rodzaju sprawdzianem męskim, zwłaszcza mężczyźni czaili się na mnie. Ja już widziałem, jak czaił się na mnie jakiś facet, czekał aż wszyscy wyjdą, bo chciał na boku... i tak mi się zwierzał, i mówił: „Panie Stuhr, niech Pan poradzi”. A ja mówię: „Jezus, niech Pan nie chce ode mnie porad, ja nie jestem psychoterapeutą, ja się tylko podzieliłem z Panem pewnymi rozterkami”. Ludzie często utożsamiają nas, że my możemy im rad udzielić.

Bo oni widzą, że ktoś podobnie przeżywa i chcą pójść dalej, chcą więcej...

Ale ja chcę wtedy coś osiągnąć. Ja dokładnie cały czas chcę osiągnąć efekt... Widzę, że my jesteśmy bardzo samotni z naszymi problemami, tak miotamy się, nie wiemy, czy do księdza iść, czy do psychoterapeuty, wszystko dzisiaj jest słabutkie. Moi studenci piszą petycje, że oni psychologa potrzebują. Ja mówię: „Jest poradnia na Kopernika”. A oni: „Nie. My potrzebujemy takiego specjalnego”. Ja mówię: „Jaki specjalny? Co to? Musisz sobie sam ze sobą poradzić”. Oni takiego specjalnego, co to by do sztuki..., ale nie ma takiego specjalnego dla artystów. Jednak ta potrzeba jest. Ja chcę wywołać efekt taki, że już jest dobrze, jak ja z tą samotnością, zwałem moich problemów jestem, i widzę, że ktoś też je ma. „Nie jestem sam” – ten efekt chcę osiągnąć w filmie. Absolutnie, i to już by mi wystarczało. Mnie by to już wystarczało – że nie jesteś sam. To odkryłem, jak grałem Hamleta u Andrzeja Wajdy, akurat stan wojenny zaplanował, i myśmy tego *Hamleta* grali w stanie wojennym. To nie było takie wielkie przedstawienie, natomiast nagle, w stanie wojennym, nabrało innych barw. Czułem, że na tej widowni wszyscy siedzą z „hamletycznym” problemem: że nie możesz być szczery, że musisz udawać wariata – wszyscy w pracy udawali wariata. Hamlet! No Hamlet! I ci ludzie to czuli, czuli tę więź ze mną, a ja czułem więź z nimi.

Prokurator w filmie „Tydzień z życia mężczyzny” w pracy zawodowej posługuje się i postępuje zgodnie z wytycznymi, i wówczas wszystko wydaje się łatwe i proste. W życiu osobistym wszystko się komplikuje. Łatwiej jest oskarżać innych, mówić im jak mają postępować?

To stanowiło trochę o konstrukcji *Tygodnia z życia mężczyzny*. Tam była prosta metafora tego, że on przecież doskonale znał normy. Ale okazuje się, że normy prawne wcale nie idą w parze z normalnym postępowaniem człowieka. To jest ciekawe. Często się dziwimy, przecież on mówił z trybuny tutaj takie rzeczy, a potem widzimy go w jakiejś sytuacji zupełnie

upokarzającej, jak on to godzi ze sobą, czy ma wyrzuty sumienia, czy nie.

Nałożyło się na ten film też to, że ja pochodzę z prawniczej rodziny. Mój ojciec był prokuratorem i wiem, jaki to jest trudny i nieprzyjemny zawód. Chciałem w tym filmie pokazać dwa oblicza człowieka: jedno na zewnątrz i drugie wewnętrzne. *Tydzień...* to był trudny dla mnie film, może jeden z najtrudniejszych, jakie w życiu robiłem. Przygnębiał mnie ten temat, ta jego klaustrofobia. O *Tygodniu z życia mężczyzny* dłużej myślałem, czy go robić, niż go robiłem. To był dylemat. Tak się otworzyć, wywnętrzyć, z takimi sprawami... W imię czego? To księdzu mogę na spowiedzi powiedzieć i to też jest męczący akt, a tu nagle tak opowiadać? I chodziłem z tym, chodziłem.... To był ten dylemat. Jakbym miał ten film robić dzisiaj, to bym się może zatrzymał, ale wtedy miałem jeszcze odwagę.

W swoich filmach dzieli się Pan z widzom pewnymi rozterkami, dylematami aksjologiczno – moralnymi, a zakończenia to często powrót do punktu wyjściowego. Czego uczą się od Pana protagonisty? Czego powinien doświadczyć, nauczyć się, widz?

Widz uzyskuje pewną świadomość, że nie jest ze swoimi problemami sam, że ktoś ma podobne. „Nie jestem sam” – myśli widz, i to mu pomaga, czyni jego życie bardziej optymistycznym. Tak czasem myślę, gdy widzę jak nieraz ludzie bardzo silnie reagują na moje filmy: „Boże, jak to jednak człowiek ma władzę nad tymi ludźmi, tak przez chwilę”. Tak jak w Sao Paulo nagle na *Tygodniu z życia mężczyzny* ktoś zaczął tak histerycznie płakać na widowni. Jakaś pani wyprowadzała młodego człowieka, który tak strasznie płakał, że aż mi się głupio zrobiło. Musiało go coś strasznie zabołec. „Nie jestem sam” – ten efekt chcę osiągnąć w filmie.

Panie Rektorze, bardzo serdecznie dziękujemy za spotkanie i miłą, szczerą rozmowę.

Nie wiem, czy stanąłem na wysokości zadania, ale tyle mogę powiedzieć. To jest na pewno prawda, co powiedziałem. Ja

jestem tylko malutkim obserwatorem, czasem bardzo sejsmicznym, bo wyczuwam. Zawsze artysta odnosi sukces, jak wyczuje na chwilę wcześniej. To jest wspaniały artysta, jak wyczuje na minutkę wcześniej, co w trawie piszczy, co jest potrzebne ludziom. Tylko trzeba to zrobić troszkę wcześniej, bo jak już wszyscy o tym mówią, to już jesteś wtórny, to już powielasz. Lecz to nie zawsze ci się zdarzy. Robisz, robisz i nagle ci się zdarzy, że wskoczysz w ten nurt, który za chwilę ludzi będzie właśnie bardzo intrygował, niósł. Zawsze mam nadzieję, że wskakuję w taki nurt. Chyba, że robię taki film, jak *Duże zwierzę*, który jest w ogóle wyrwany, jest wieczny. Ale to jest jednak tylko film, to są dwie godzinki, to mija, jest ulotne. Nie mam takich ambicji, że to zostaje, nie. Wiem, że pracuję w bardzo ulotnej sztuce. Filmy bardzo się starzeją, ale są i takie, które się nie starzeją. Wiem, że to jest moda, że to minie, i już za chwilę nie będą chcieli tego oglądać. Ja nie mam takich złudzeń, że to na zawsze. Wskoczyć w tę chwilę – to jest dla mnie ważne.

Cieszę się, że Państwo chcieli ze mną porozmawiać. „Horyzonty Wychowania” – no przecież to też jest o wychowaniu, o czym tu rozmawialiśmy. Nic nie starałem się mistyfikować i udawać. Na pewno tak myślę.

Naszym programem jest właśnie pomóc dzisiejszemu człowiekowi w odnajdywaniu sensu jego człowieczeństwa. I to jest właśnie to.

Bagatela, bagatela!

Jerzy Stuhr, ur. 18 kwietnia 1947 roku w Krakowie, absolwent polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1970). W 1972 absolwent Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST, aktor Teatru Starego w Krakowie. Jeden z najbardziej wszechstronnych aktorów polskiego filmu i teatru. Od początku lat osiemdziesiątych współpraca z teatrami włoskimi. Od 1972 roku wykładowca, a w latach 1990-1997 i ponownie od 2002 roku rektor krakowskiej PWST. W roku 1994 tytuł profesora w dziedzinie sztuk teatralnych. Twórca wielu wybitnych i wielokrotnie nagradzanych ról w spektaklach reżyserowanych przez Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego i Andrzeja Wajdę (m.in. role Sekretarza w *Życiorysie*, Piotra Wierchowięńskiego w *Biesach*,

Piotra Wysockiego w *Nocy Listopadowej*, AA w *Emigrantach*, Horodniczego w *Rewizorze* oraz Porfirego Pietrowicza w *Zbrodni i karze*). W roku 1992 publikacja autobiograficznej książki *Sercowa choroba*. W latach 1991-1993 członkiem rady ds. Kultury przy Prezydencie Rzeczypospolitej. Laureat wielu nagród, m.in. Nagrody Ministra Spraw Zagranicznych, w 1982 roku Nagrody Krytyki Włoskiej, dwukrotnie: w 1989 i 1995 roku Nagrody Miasta Krakowa, w roku 1998 prestiżowej nagrody Narodowego Syndykatu Włoskich Dziennikarzy Filmowych – „Nastro d'Argento” dla najlepszego twórcy europejskiego, a w 2001 roku nagrody „Emerging Master” przyznanej przez 27. MFF w Seattle. W 1998 roku odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. W latach dziewięćdziesiątych zwrot w kierunku kina autorskiego. Reżyser i odtwórca głównych ról w następujących filmach: *Spis cudzołóżnic* (na podstawie powieści Jerzego Pilcha), *Historie miłosne* („Złote Lwy Gdańskie”, „Fipresci” na festiwalu w Wenecji 1997), *Tydzień z życia mężczyzny*, *Duże zwierzę* (według scenariusza Krzysztofa Kieślowskiego), *Pogoda na jutro*. Od 1998 roku członek Europejskiej Akademii Filmowej.