



TEMAT Z OKŁADKI

Jerzy Stuhr (1947-2024)

Jerzy Stuhr, autor postaci

AUTOR: BEATA GUCZALSKA

Jerzy Stuhr nie tylko tworzył role teatralne czy filmowe, ale także kreował postać w sensie dramatycznym, był jej autorem.

■ Artystyczny dorobek Jerzego Stuhra trudno objąć w krótkim tekście; tylko pobieżne przedstawienie jego działalności wymagałoby wielu stron. Zadziwia intensywność i różnorodność jego przedsięwzięć, od ról w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego po nagrania audiobooków dla dzieci i słynne role dubbingowe w filmach animowanych.

Stanisławski

Ostatnią rolą Jerzego Stuhra był Stanisławski w sztuce Tadeusza Słobodzianka *Geniusz* – spektakl w Teatrze Polonia został wyreżyserowany przez samego aktora, który od wielu lat zajmował się również reżyserią. Może nawet reżyserią – filmową, teatralną, operową – bardziej intensywnie niż graniem, z wielu rozmaitych powodów. Trudno o lepszą, bardziej znaczącą rolę na koniec kariery, zapowiedziany przez artystę, świadomego własnego stanu zdrowia. Oto wybitny, wielki aktor, pedagog i reżyser, w roli Konstantina Stanisławskiego ma okazję, dzięki konstrukcji dramatu, aby przekazać podstawowe założenia słynnej koncepcji aktorstwa. Koncepcji, zwanej metodą albo systemem, która stała się podstawą rozwoju nowoczesnej pojmowanej sztuki aktorstwa, a później – opoką teatralnego kształcenia. W sztuce Słobodzianka Stanisławski podczas fikcyjnej audyencji u Stalina daje mu wskazówki, jak – dzięki sztuce aktorskiej – zwiększyć presję na otoczenie, wywołać pożądane wrażenie na obserwatorach, rozegrać zebrania i partyjne zjazdy.

Wszystko to można zrobić dzięki dobrze przyswojonej metodzie działań fizycznych.

Stanisławski wskazuje Stalinowi, jak można w znaczący sposób użyć fajki, co robić podczas wystąpień towarzyszy na zebraniach, jak używać niesprawnej ręki. Lekcja ma być opłacona przez dyktatora spełnieniem trzech życzeń geniusza sceny: uratowaniem Bułhakowa, Erdmana i Meyerholda. Co ciekawe, w owej lekcji najważniejsze jest założenie prawdy: wszystko, co podsuwa Stanisławski Stalinowi, ma wynikać z jego autentycznych gestów, podyktowanych wewnętrzną intencją, ale osadzonych w ciele. „Podstawą jest prawda – mówi Stanisławski – prawda ciała. Ciało nie kłamie. Głos nie kłamie. Ręce nie kłamią. Nawet plecy nie kłamią”. Pytany przez media, dlaczego podjął się wystawienia tego dramatu, Jerzy Stuhr odpowiedział: „Bo to jest dramat o Stanisławskim, czyli moje życie”. I jeszcze: „Ja ten spektakl traktuję jako podsumowanie mojej aktorskiej oraz pedagogicznej drogi”.

Jego twórczość to fenomen, o którym długo można by pisać. Stuhr reżyser filmowy, Stuhr w operze, Stuhr we Włoszech, Stuhr dzieciom – to wszystko tematy na odrębne omówienia, a nawet obszerne prace badawcze. Najważniejsze w tym wszystkim było jednak, w mojej ocenie, aktorstwo: odrębne, niepowtarzalne, jak w przypadku każdego twórcy tej klasy. Spróbuję się przyjrzeć, co je wyróżniało, a także źródłom owej sztuki aktorskiej. Bo zawsze jest to specyficzny splot okoliczności, artystycznych wpływów, rodzaju talentu i osobowości. Czy istotnie, jak pod koniec życia aktor deklarował, najważniejszy był dla niego Stanisławski? Czy można o Jerzym Stuhrze

powiedzieć, że był aktorem wywodzącym się z tej właśnie tradycji?

System Stanisławskiego (lub tak zwany system Stanisławskiego, jak chcą niektórzy badacze i ludzie teatru) cieszy się w środowisku teatralnym niejednoznaczna opinią. Dla wielu osób jest synonimem anachronicznego, dawno przebrzmiałego psychologicznego aktorstwa, opartego na „przeżywaniu”, „bebechach”, eksplorowaniu własnych emocji. (Choć prawdę mówiąc, dużo bardziej chodzi tu o estetykę niż technikę; oponentów Stanisławskiego w większym stopniu drażni pewien nadmiarowy emocjonalnie styl grania niż metoda pracy. Opór budzą raczej przerysowane gesty, używanie tonów sentymentalnych, melodramatycznych, patetycznych). Inni, jeśli nawet przyznają, że Stanisławski wciąż jest „opoką” zawodowego kształcenia, dystansują się od klasycznego, wcześniejszego Stanisławskiego, przekazywanego w *Pracy aktora nad sobą*, i deklarują co najwyżej zainteresowanie metodą działań fizycznych. Częściej wskazuje się na inspiracje metodami kontynuatorów i spadkobierców mistrza: Michaiła Czechowa, Lee Strasberga, Sanforda Meisnera. Współcześnie nie zdarza się niemal, by ktoś z aktorów jasno wskazywał na Stanisławskiego jako najważniejsze źródło zawodowej wiedzy.

STU i Stary Teatr

Jerzy Stuhr trafił na profesjonalną scenę poprzez teatr studencki, dość jednak nietypowy, bo złożony ze studentów szkoły teatralnej i przez nich kierowany. Mowa o Teatrze



Amator, reż. Krzysztof Kieślowski, Zespół Filmowy TOR (1979)

STU, który założyła ekipa poszukujących i nieco zbuntowanych wobec szkolnych metod studentów aktorstwa. Stuhr, student polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, znalazł się pośród bardzo uzdolnionych kolegów; był w tej grupie lider zespołu, Krzysztof Jasiński, byli Jerzy Trela, Olgierd Łukaszewicz, Wojciech Pszoniak. STU pełnił rolę odskoczni od zajęć, lecz nieco skostniałej krakowskiej polonistyki, wpajającej żmudny filologiczny warsztat. Choć, jak aktor później twierdził, bardzo mu się ta polonistyka przydała, i z dumą lubił swoje pierwsze wykształcenie podkreślać. W Teatrze STU można było zanurzyć się w twórczość spontaniczną, mówić własnym głosem i poprzez wybrane przez siebie teksty. *Pożądanie schwyte za ogon Picassa*, *Kabała* według tekstów Leśmiana, w których Stuhr debiutował – ten repertuar pozwalał na twórczość swobodną, ekstatyczną, wyzwoloną ze scenicznych konwenansów.

Krakowska szkoła teatralna, w której edukację rozpoczął w 1969 roku, miała wówczas pedagogów doświadczonych, ale niezaliczają-

cych się do grona wybitnych osobowości teatru. Byli to raczej rzemieślnicy sceny, z przewodzącym wówczas Eugeniuszem Fuldem jako rektorem uczelni i pedagogiem gry aktorskiej. Na szczęście Stuhr trafił na zajęcia do kogoś z młodszego pokolenia, i w dodatku reżysera, czyli Jerzego Jarockiego, który pracował wówczas nad sceniczną koncepcją *Ślubu*. Przed pracą w teatrze dość często wypróbował dramat, przygotowując sceny ze studentami; tym razem szczególnie intensywnie, bo równoległe w szkołach krakowskiej i warszawskiej. W tej ostatniej dramat Gombrowicza był częścią dyplomowego przedstawienia *Akty*, w Krakowie posłużył studentom III roku. Stuhr dostał główną rolę Henryka, i chociaż współpraca z Jarockim nie obyła się bez zgrzytów (wiele razy aktor wspominał upokarzającą uwagę reżysera: „Tego monologu pan nie powie, bo pan po prostu nie ma tego typu wrażliwości”), to jednak reżyser dostrzegł potencjał studenta i zawnioskował, by go przenieść na rok czwarty i zakończyć edukację z rocznym wyprzedzeniem. On także polecił zdolnego

absolwenta dyrektorowi Gawlikowi, który zatrudnił Jerzego Stuhra w Starym Teatrze zaraz po studiach, czyli od sezonu 1972/1973.

I zaraz, jeszcze we wrześniu 1972 roku, Stuhr trafił na próby *Dziadów* Konrada Swinarskiego. Podobno do obsady polecił go Jerzy Trela, choć trudno powiedzieć, czy to polecenie istotnie było potrzebne, skoro w spektaklu i tak zagrał cały zespół teatru. Stuhr dostał rolę Belzebuba – niby niewielką, z małą ilością tekstu, tylko jedna scena... Lecz we współpracy z reżyserem, podążającym za propozycjami aktora, rola się rozrastała. Belzebub przemieniał się w Mistrza ceremonii, obecnego w Salonie Warszawskim – grał tu, jak wspominał, „głównego ubeka w tym salonie”, a potem jeszcze zasugerował reżyserowi, że zagra lokaja u Senatora. Te wszystkie odsłony łączyły się w jedną, znaczącą postać – diabelską siłę przenikającą ludzki świat, osaczającą go w milczeniu. Dwie cechy osobowości aktorskiej Jerzego Stuhra ujawniły się już podczas tej pierwszej znaczącej pracy teatralnej: tworzenie roli przede wszystkim za

pomocą ruchu i ekspresji ciała oraz inicjatywa w budowaniu postaci, także w wymiarze dramatycznym.

Belzebub biegał po przerzuconym w poprzek widowni podeście, atakował Konrada i cofał się, skradał się i czał, wreszcie brał więzienia na plecy. Ten rodzaj scenicznej energii bardzo spodobał się Andrzejowi Wajdzie, który poszukiwał aktora do roli Wierchowieńskiego w *Biesach*. Wierchowieński, energia zła i rewolucyjnej destrukcji, osacza ludzi wydanych na łup jego demonicznych manipulacji. Składa hołdy Stawroginowi, łąsi się do kogo trzeba, innym grozi, zastrasza ich – a wszystko w nieustannym ruchu, dreptaniu, gwałtownych gestach, biegu. Stuhr gra wyrazistą ekspresją twarzy, wieloskalową intonacją głosu, i ciałem: kurczy się, drepcze, prostuje władczo; pozwala ciału na luz, gdy śpiewa w duecie ze Stawroginem rzewną pieśń. Mało kto wtedy – oprócz Wojciecha Pszoniaka, po którym dostał rolę Wierchowieńskiego – tak mocno angażował całe ciało, uzyskując efekt organiczności postaci, co było w ówczesnym teatrze istotną nowością.

Andrzej Wajda

Andrzej Wajda dał zdolnemu aktorowi szansę zaistnienia w rolach bardzo różnorodnych, pokazujących skalę jego talentu. Najpierw, po *Biesach*, Piotr Wysocki, przywódca podchorążych w *Nocy listopadowej* (1974) – rola heroiczna, mundur, szabla i powstańcza żarliwość, na dodatek rola śpiewana. Potem inteligent AA w *Emigrantach* (1976) – tu po raz pierwszy zagrał współczesną rolę nasyconą psychologią, naznaczoną konfliktem wewnętrznym, który mocno rezonował z ówczesną widownią. Jak twierdził później aktor, *Emigranci* stanowili w jego życiu zawodowym wyraźną cezurę, upewniając go, że taki właśnie repertuar – psychologiczny, nasycony realizmem, zrodzony z obserwacji współczesnego człowieka – jest mu najbliższy. Fikalski w *Z biegiem lat, z biegiem dni...* był raczej zadaniem formalnym, potwierdzającym komediowe zdolności aktora. Parę lat później Stuhr namówił Wajdę na realizację *Zbrodni i kary* – w tej wspólnej pracy powstała najwybitniejsza teatralna jego rola: sędziego śledczego Porfiriego Pietrowicza.

Porfiry Pietrowicz Stuhra to rola majstersztyk, rozegrana na kilku poziomach, z użyciem zadziwiającej gamy środków. Sędzia śledczy prowadzi z podejrzanym grę, udając prostodusznego, niezbyt lotnego urzędnika, który

chodzi w domowych kapciach i szlafroku, zachwalając zalety mieszczącego się obok „mieszkanka”. Naiwnymi z pozoru pytaniami prowadzi Raskolnikowa na skraj demaskacji. Nie może opanować śmiechu, ten śmiech wywołuje atak kaszlu, kaszel duszności... Porfiry wydaje się groteskową, komiczną figurą, lecz aktor daje znaki, że to jedynie maska – jego spojrzenie, czujne i napięte, kontrastuje z rozmemlaną formą zachowania, zdradzając jej świadomą użytkowość. W oczach sędziego błyszczy jeszcze więcej niż przenikliwość śledczego w prowadzonej sprawie. To rodzaj sympatii dla Raskolnikowa, może nawet cień podziwu – ledwie o parę lat starszy Porfiry współodczuwa buntownicze, wolnościowe odruchy studenta, są mu one bliskie. Stłumił je, poświęcił dla urzędniczej kariery, ale wciąż wydają mu się kuszące. Wreszcie w ostatniej, kulminacyjnej scenie, gdy przychodzi do Raskolnikowa, odsłaniając karty i proponując, by ten sam się przyznał, bo to złagodzi wymiar kary, jest zupełnie innym człowiekiem. Ciało obleczone w zielony mundur jest wyprostowane, zdyscyplinowane; sędzia mówi rzeczowo, chłodno przedstawiając dowody – choć od czasu do czasu emocje biorą górę. Emocje myśliwego, któremu udało się dopaść zwierzynę, mieszają się z sympatią dla zbrodniarza, chęcią pomocy. I wreszcie widz musi zadać sobie pytanie: czy ten śmieszny, namolny, niezbyt sympatyczny sędzia, reprezentujący wszak aparat carskiej władzy, nie ma przypadkiem racji?

Krzysztof Kieślowski

W połowie lat siedemdziesiątych Stuhr miał w zespole Starego Teatru wysoką pozycję, zaliczał się do grona kilkorga najlepszych aktorów – jednak role w znaczących przedstawieniach wybitnych reżyserów mu nie wystarczały. Estradowy, komediowy bakcył, który złapał w Teatrze STU i podczas rozmaitych kabaretowych występów, podejmowanych dla zarobku, ale zgodnie z temperamentem, rozwijał się w kolejnych odcinkach cyklicznego programu

Spotkanie z Balladą. Program, niezwykle popularny i wręcz kultowy – dzięki rodzajowi humoru, niestroniącego od politycznych aluzji, i formule żywego kontaktu ze zgromadzoną w studio publicznością – nie zaspokajał jednak ambicji aktora. Nie wystarczały mu ani kreacje w wysokim, ambitnym repertuarze dramatycznym, ani popularność telewizyjna. W idealnym momencie jego kariery pojawił się Krzysztof Kieślowski.

Wtedy, gdy po próbie podszedł do Stuhra i przedstawił się, nie był jeszcze sławnym reżyserem – owszem, miał za sobą sukcesy, ale w zakresie filmu dokumentalnego, w fabule dopiero startował. I propozycję miał dla aktora dość szczególną: w scenariuszu filmu *Bliźna*, z którym przyszedł, była przewidziana postać asystenta dyrektora, właściwie nienapisana. Trzeba ją było wymyślić i zaimprovizować. Reżyser jasno zadeklarował, że „jak się pan nie zgodzi, to ją w ogóle skreślę”. Prawdopodobnie większość aktorów taką ofertę by odrzuciła – ale dla Jerzego Stuhra możliwość samodzielnego wykreowania postaci, łącznie z tekstami dialogów, była właśnie najbardziej kuszącą propozycją. Jego niezwykle owocna współpraca z Andrzejem Wajdą na tym polegała, że wybitny twórca nie reżyserował aktorów w sensie literalnym, zamiast dokładnych wskazówek i instrukcji, jakich dostarczali inni reżyserzy teatralni, zapewniał swoim aktorom wielką swobodę. Myślał obrazem, metaforą, a wielkie osobowości aktorskie, z którymi pracował, wypełniały jego sugestie po swojemu. Wystarczyły nieraz uwagi w rodzaju: „Tę rolę musisz zrobić biegiem”.

Praca z Kieślowskim oznaczała dla Jerzego Stuhra radykalny zwrot w rozumieniu tego, czym może być aktorstwo. Reżysera nie interesowała „sztuka aktorska”, tylko kondycja człowieka, który w pewnych okolicznościach jest aktorem. Dotychczas, w teatrze, zadaniem było kreowanie pewnej formy: wymyślenie, na bazie dramatu, jaki kształt powinna mieć postać, wyposażenie jej w określone cechy, ubranie w kostium – i stworzenie kogoś odległego

Porfiry Pietrowicz Stuhra to rola majstersztyk, rozegrana na kilku poziomach, z użyciem zadziwiającej gamy środków. Sędzia śledczy prowadzi z podejrzanym grę, udając prostodusznego, niezbyt lotnego urzędnika, który chodzi w domowych kapciach i szlafroku.

od siebie, którego należało wiarygodnie (choć nie zawsze za pomocą środków realistycznych czy psychologicznych) zagrać. Kieślowski wymagał prawdy własnej, odsłonięcia się – nie ekshibicjonizmu, ale raczej zwierzenia, uchylecia drzwi do swojej intymności obudowanej przesłoną roli, zapewniającą elementarne bezpieczeństwo. Przygotowania do filmu polegały na oglądaniu dokumentów; reżyser wskazywał, który moment – i dlaczego – w zachowaniu autentycznych bohaterów go porusza i dlaczego jest ważny.

„Powolutku – z dokumentu na dokument – zaczynałem rozumieć, czego on chce, jakiego typu aktorstwa on ode mnie oczekuje. Że on wcale nie chce moich warsztatowych umiejętności, a nawet i zdolności – chodzi mu o wywleczenie z siebie tej strasznej ludzkiej prawdy, której normalnie się nie ujawnia. O podporządkowanie wszystkiego tej prawdzie, tej szarości. Nawet nie chodzi o to, by zagłębiać się w tematy, bo liczy się dla niego tylko prawdziwe, ludzkie zachowanie”¹. Kieślowski, jak twierdził Jerzy Stuhr, nigdy nie oglądał go w teatrze, nie było mu to potrzebne. Interesował go aktor jako człowiek, który będzie gotowy swoją ludzką indywidualność przenieść do kręconego filmu, nasycić rolę własną psychiką – nie obnażając się, ale czyniąc z osobistych zasobów psychicznych rodzaj gleby, na której wyrasta postać. U Kieślowskiego trzeba było grać „na brudno”, trochę niewyraźnie, bez cyzelowania formy, raczej, jak mówił kiedyś aktor, „paradokumentalnie”. Precyzja i dążenie do doskonałości formy pozostawały dla teatru. Trzy role zagrane w latach siedemdziesiątych u Kieślowskiego (w *Bliźnie*, *Spokoju* i *Amatorze*) pokazują znamiennej ewolucję zrastania się z postacią: Filip Mosh, filmowiec amator to już jest rola, której nie mógłby po prostu zagrać kto inny; to Mosh-Stuhr, autorski twór tego właśnie reżysersko-aktorskiego tandemu.

Kino

Bardzo szybko Jerzy Stuhr został czołowym aktorem kina moralnego niepokoju, aktorem filmów Kieślowskiego, Feliksa Falka, Agnieszki Holland, i w należącem do tego nurtu filmie Wajdy *Bez znieczulenia*. W tych filmach grywał nie tylko protagonistów, i niekiedy bohaterów, z którymi miała się utożsamiać widownia. Również szereg postaci o dyskusyjnych kwalifikacjach moralnych, cynicznych karierowiczów, ludzi bezwzględnie i bezkarnie dążących do sukcesu, którzy zaludniali ówczesny skorumpowany system polityczny. Tu



Kontrabasista, reż. Jerzy Stuhr, Nowy Jork [1987]

korzystał ze swojego nieprzeciętnego daru obserwacji. Zapytany kiedyś o źródła inspiracji własnej twórczości, odpowiedział, że pomaga mu obserwowanie ludzi. Ten zmysł celnego, błyskawicznego „rozpracowania” spotykanych typów ludzkich i niezwykła pamięć, by obserwacje zarejestrować i zapamiętać także poprzez sposób zachowania, język, ekspresję ciała, pozwalały mu na tworzenie szerokiej galerii postaci, zróżnicowanych pod wszelkimi możliwymi względami.

Kiedy w ponurym czasie schyłkowego stanu wojennego Juliusz Machulski szukał obsady do scenariusza *Seksmisji*, kandydaturę Jerzego Stuhra (która zresztą pojawiła się dość przypadkowo, po jakimś przelotnym spotkaniu w bufecie) wszyscy mu odradzali. Że to aktor kina moralnego niepokoju, i tak jest kojarzony, że Stary Teatr, że to się na pewno nie uda. Istotnie, komediowy potencjał aktora nie był wówczas szeroko znany, on sam prezentował go jakby poza głównym nurtem swoich dokonań (na przykład wykonując na festiwalu w Opolu *Śpiewać każdy może*). Czy *Seksmisja* stałaby się filmem kultowym, oglądanym do dziś (mimo zarzutów o seksizm i mizoginię) i budzącym salwy śmiechu jako odwieczny obraz kobieco-męskiej wojny, gdyby nie Maks Jerzego Stuhra, w duecie z subtelnym Albertem Olgerda Łukaszewicza? To za sprawą ta-

lentu Jerzego Stuhra kwestie Maksa stały się powszechnie rozpoznawalne i weszły do języka potocznego.

Talent komediowy jest rzadkim darem, nie można go wypracować, trzeba się z tą dyspozycją urodzić. Wielu wybitnych aktorów – jak choćby dwaj giganci, czyli Gustaw Holoubek i Tadeusz Łomnicki – nigdy nie zagrało prawdziwej komediowej roli; Łomnicki może by mógł, ale zapewne nie chciał. Bo w polskiej kulturze komedia jest traktowana jako gatunek *minorum gentium*, gorszy, podrzędny. Prawdziwie poważne, fundamentalne sprawy wymagają dramatu i tonacji serio – takie jest powszechne przekonanie. Nawet Kieślowski długo nie mógł wybaczyć Stuhrowi udziału w *Seksmisji*. Publiczność uwielbia komików, ale „kręgi opiniotwórcze” boją się wyglupów. Poza tym wizerunek komika często przylega do aktora na stałe i nie można już z nim zerwać – takich przypadków jest bardzo wiele, dość wspomnieć Jana Kobuszewskiego czy Wiesława Michnikowskiego. Właściwie tylko dwóm polskim aktorom udało się połączyć wizerunek komediowy i dramatyczny: Jerzemu Stuhrowi i Januszowi Gajosowi.

Reżyser

W latach dziewięćdziesiątych Jerzy Stuhr powoli odchodzi od twórczości aktora tea-

tralnego, stopniowo wycofuje się z pracy w Starym Teatrze. Nowe realia polityczne pozwalają na większą swobodę tworzenia, także pod względem organizacyjnym. Aktor postanawia spróbować swoich sił jako reżyser filmowy i scenarzysta. W 1997 roku kręci *Historie miłosne*, swój najgłośniejszy i najbardziej nagradzany film (Złote Lwy w Gdyni, nagroda FIPRESCI w Wenecji). Dzieło zaskakiwało przede wszystkim pod względem pomysłu scenariuszowego: film pokazywał historie czterech mężczyzn, mierzących się w pewnym momencie życia z wyzwaniem miłości, czyli etyczną próbą, w której decyzja o przyznaniu miłości najwyższej wartości wiązała się z podjęciem trudnych życiowych decyzji. Książ, pułkownik Wojska Polskiego, wykładowca akademicki oraz osadzony w więzieniu złodziej i przemytnik – każdy z nich konfrontował się z koniecznością fundamentalnego wyboru wartości. Stuhr zagrał wszystkie role. W prologu do tajemniczego, trochę kafkowskiego gmachu przybywają kolejno czterej bohaterowie. Najpierw profesor, samochodem skromnym, ale zachodnim. W marynarce, ale bez krawata, z torbą książek na ramieniu, trochę na luzie, jednak z uniwersyteckim sznytem. Książ przyjeżdża taksówką, nieśpiesznie odmierza kroki, odruchowo celebrytuje wejście, zważa na sutannę. Pułkownik parkuje poloneza, bierze teczkę i wyprostowany, z wymachem ręki, idzie krokiem zwartym i wyuczonym podczas godzin musztry. Przestępcę przywozi policja; ręce ma skute kajdankami, idzie niechętnie, w wymiętoszonej dżinsowej kurtce i znoszonych adidasach. Każda z tych etiud jest wstępem do opowieści o człowieku, jego podejściu do postawionego przez życie zadania.

Film, odbierany jako nawiązanie do kina Kiesłowskiego i doceniany za konstrukcję scenariusza, można by potraktować również jako materiał dydaktyczny dla adeptów aktorstwa pod każdą szerokością geograficzną. Widać w nim niemal instruktazowo, jak się buduje postać przede wszystkim poprzez osadzenie jej w ciele. W sposobie chodzenia (buty mają tu spore znaczenie), w mimice, w odruchowych gestach, wypracowywanych przez całe życie. W intonacji głosu, w wyuczonej ekspresji emocji. Gdy *Historie miłosne* prezentowano we Włoszech, pytano aktora, na ile inspirował się metodą Michaiła Czechowa – w jego czterech równoległych rolach dostrzegano wzorcowe zastosowanie gestu psychologicznego.

W tym samym roku 1997, niemal równocześnie z pracą nad swoim filmem, Jerzy Stuhr stworzył kolejną komediową, kultową rolę – komisarza Ryby w *Kilerze* Juliusza Machulskiego. Komediowe środki, oczywiste w tego rodzaju gatunku, złożyły się na zabawny, a przecież dojmująco realistyczny portret oficera policji czasów transformacji ustrojowej. Ryba musi zgrywać pewnego siebie profesjonalistę, którym nie jest; bywa śmieszny w swojej nieporadności w starciu ze światem przestępczym, choć czasami udaje mu się skutecznie odegrać twardziela. Rzeczywistość wciąż wymyka mu się spod kontroli, ale ktoś musi udawać, że ją jednak kontroluje. Właściwie każda scena komisarza Ryby to osobna, godna uwagi etiuda, pozwalająca zobaczyć, jak aktorskimi środkami buduje się znaczenia.

Zaraz po zdjęciach do *Kilera* i po skończeniu montażu *Historii miłosnych* Jerzy Stuhr otrzymał z Włoch propozycję zagrania w najnowszej sztuce Harolda Pintera *Ashes to Ashes* (*Z prochu powstałeś*) w reżyserii samego autora, z wybitną włoską aktorką Adrianą Asti jako partnerką. Trudno o repertuar mocniej różniący się pod względem zadań aktorskich od tego, nad czym właśnie skończył pracować – co świadczy o skali jego talentu, o tym, jak jego potencjał postrzegano. Spektakl był we Włoszech istotnym wydarzeniem teatralnym. Aktor wspominał, że największą trudnością było tym razem pogodzenie prób, a potem grafiku spektakli, z działaniami promocyjnymi *Historii miłosnych* – Harold Pinter niechętnie przyjmował do wiadomości, że jego aktor chciałby odebrać nagrodę na jakimś festiwalu...

Warto przy tej okazji przypomnieć, że Jerzy Stuhr, coraz mocniej kojarzony w twórczością filmową – w rolach aktora, reżysera i scenarzysty – bynajmniej nie porzucił swojej publiczności teatralnej. Od 1985 roku przez ponad trzydzieści lat grał swój monodram *Kontrabasista*, zaprezentowany widzom na całym świecie blisko osiemset razy. (Dla potrzeb historii teatru należałoby sprawdzić, czy to nie jakiś rekord liczby przedstawień jednego spektaklu). Historia muzyka, któremu przyszło się związać z instrumentem nader niewygodnym i nigdy niebędącym w pierwszej linii orkiestry, zawsze gdzieś na tyłach, zakochanego w śpiewaczce będącej na niebotycznych wyżynach muzycznego świata, stawała się uniwersalną opowieścią o ludzkiej samotności, frustracji, niespełnionych ambicjach.

A ja olewam!

Czy istotnie aktorstwo Stuhra – żywiołowe, gęste, nasycone znaczeniami, pokazujące człowieka w wielu wymiarach, jakby ze wszystkich stron, od zewnątrz i od wewnątrz – wywodziło się ze Stanisławskiego? Na pewno nie w popularnym rozumieniu tej tradycji, czyli długotrwałym budowaniu postaci na bazie własnych doświadczeń, pamięci emocjonalnej itp. Ale gdy sięgnąć do tekstów zgromadzonych w tomie *Praca aktora nad rolą*², poświęconych głównie pracy nad *Otellem*, zaskakująco wiele uwag można do warsztatu Jerzego Stuhra dostosować. Zwłaszcza te o linii działań fizycznych i o stwarzaniu „życia ludzkiego ciała postaci”. Podobne refleksje budzi lektura książki Wasilija Toporkowa *Stanisławski na próbie*³, opisującej przygotowania do *Martwych dusz* Gogola. Wydaje się, że Jerzy Stuhr pracował w nieco podobny sposób: wymyślając postać w planie fabuły, jednocześnie kreował jej całą fizyczność, wygląd, sposób mówienia i poruszania się, charakterystyczne gesty. Ta linia działań fizycznych musiała logicznie wynikać z wszelkich uwarunkowań psychologicznych i społecznych, być widomym znakiem wewnętrznej kondycji bohatera. Narzędzia Stanisławskiego – podział roli na fragmenty według cząstkowych zadań, kręgi uwagi, aktywna obecność podporządkowana wewnętrznie określonym celom – to wszystko służyło również pracy pedagogicznej Jerzego Stuhra, uprawianej przez długie lata w krakowskiej szkole teatralnej, ale i za granicą, przede wszystkim we Włoszech.

Tym, co w moim odczuciu wyróżniało Jerzego Stuhra spośród grona wybitnych aktorów, była szczególnego rodzaju relacja z postaciami, które zagrał. Choć „zagrał” to nie całkiem właściwe słowo. Był ich autorem, wymyślał je i tworzył według własnego, niepodrabialnego talentu i temperamentu aktorskiego. Lutek Danielak z *Wodzireja*, smutny Kontrabasista ratujący się cyklicznym zakłębieniem: „A ja olewam!” (intonacji tego zdania nie da się podrobić), a nawet słynny osioł ze *Shreka* nie dadzą się pomyśleć jako role możliwe do zagrania przez kogoś innego. Tak Jerzy Stuhr osiągnął najwyższy stopień aktorskiej indywidualności. ■

1 ■ *Ucieczka do przodu! Jerzy Stuhr od A do Z w wywiadach Marii Malatyńskiej*, Kraków 2007, s. 133.

2 ■ K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą. Materiały do książki*, tłum. J. Czech, Kraków 2011.

3 ■ W.O. Toporkow, *Stanisławski na próbie*, tłum. J. Czech, Wrocław 2007.