

Piotr Koprowski

Losy artysty

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 21, 461-466

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LOSY ARTYSTY

Barbara Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2011, t. 1–2, ss. 1127.

W drugiej połowie XX w. postać Aleksandra Zelwerowicza (1877–1955), polskiego aktora filmowego i teatralnego, reżysera oraz pedagoga, mimo podejmowanych skądinąd prób jej upamiętnienia¹, była na etapie swoistego kulturowego „czyścica”, a więc – jak to zwykle bywa po śmierci najwybitniejszych nawet reprezentantów świata sztuki – po okresie popularności, wręcz fascynacji, nadszedł czas pewnego zapomnienia. Nie powinno specjalnie dziwić to, że dokonania twórcze jednostki niemogącej się już przypomnieć publiczności żadną nową kreacją artystyczną, nieobecnej w kreujących aktorskie mody periodykach czy programach radiowo-telewizyjnych, niepodlegającej już reklamowo-promocyjnym mechanizmom „wzlotów i upadków” poddane zostają czasowi próby, z którego albo wyjdą zwycięsko, zyskując trwale miejsce w przestrzeni sztuki, albo też zostaną zapomniane. Jaki los czeka przeto spuściznę twórczą A. Zelwerowicza, „rozpiętą” na przestrzeni lat 1896–1955?²

W 2011 r. ukazała się obszerna, licząca ponad 1000 stron, monografia poświęcona życiu zawodowemu i osobistemu wspomnianego artysty. Jej autorka jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym warszawskich uczelni: Akademii Sztuk Pięknych oraz Akademii Teatralnej. Wydana przez tę ostatnią biografia jej patrona stanowi pokłosie wieloletnich studiów wybitnej znawczyni historii teatru polskiego w XX w. Rozprawa została oparta na potężnym materiale źródłowym, który współtworzą m.in. liczne, wewnątrznie zróżnicowane, publikacje A. Zelwerowicza (artykuły, listy, recenzje) oraz relacje o nim (zwłaszcza o charakterze wspomnieniowym). Barbara Osterloff umiejętnie wyzyskała nie tylko źródła, lecz również dotychczasowe opracowania dorobku twórczego tej postaci. Trzeba jednak zaznaczyć, że do tej pory nikt nie opracował komplementarnie owego do-

¹ Warto wspomnieć m.in. o tym, iż od 1985 r. redakcja miesięcznika „Teatr” przyznaje nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza dla najlepszej aktorki i najlepszego aktora sezonu.

² W 1896 r. A. Zelwerowicz debiutował w Warszawie w teatrze ogródkowym w *Komedii omyłek* Williama Szekspira.

robku, chociaż próby takie były już podejmowane³. Istniejącą w tej mierze lukę w historii sztuki wypełnia monografia profesor B. Osterloff.

Uważna lektura wspomnianej rozprawy pozwala docenić warsztat naukowy warszawskiej badaczki oraz wnikliwość przeprowadzonych przez nią analiz. Wykładowczyni historii teatru na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej ma świadomość tendencyjności źródeł, w oparciu o które konstruuje narrację. Doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że owa tendencyjność jest uwarunkowana nie tylko czynnikami zewnętrznymi, lecz również – a może nawet przede wszystkim – specyfiką osobowości i sposobu bycia samego A. Zelwerowicza, dla którego sztuka i działalność na jej niwie były rdzeniem egzystencji, najważniejszym ze „światów”, w jakich funkcjonował. Tego rodzaju styl istnienia w przypadku tej postaci musiał być – i był – ściśle związany ze świadomą autokreacją czy wręcz automystyfikacją. Autor *Gawędy starego komedianta*⁴ stworzył swój własny mit, a następnie go utrwalił. W związku z tym trzeba podchodzić nader krytycznie do jego wypowiedzi, konfrontować je z innymi przekazami źródłowymi. Osterloff trafnie zweryfikowała ową „mitologię”, przybliżając się tym samym do prawdy o prezentowanym bohaterze. Nie pozwoliła się wyprowadzić na intelektualne manowce, zachowując wyważoną, wewnętrznie spójną narrację. Analizując, wyjaśniając wiele nieznanych dotychczas faktów z biografii A. Zelwerowicza, uniknęła – co zasługuje na pozytywne podkreślenie – wątków o charakterze skandalizującym, nie dała się „porwać” swoistej modzie na wydobywanie pikantnych szczegółów z życia wielkich postaci. Badaczka, wychodząc z założenia, że prywatność artysty jest interesująca tylko wtedy, kiedy pomaga rozświetlić nieznanne, tajemnicze aspekty jego osobowości i życia zawodowego, z umiarem, taktem i powściągliwością przedstawiła życie osobiste A. Zelwerowicza, m.in. kwestię samobójstwa jego pierwszej żony.

W ośmiu częściach dwutomowego dzieła autorka prezentuje w porządku chronologiczno-problemowym karierę zawodową i niektóre odsłony prywatności A. Zelwerowicza, zaś dziewiąta, ostatnia część ma charakter syntetyczno-podsumowujący. Rozprawę wieńczy aneks osób i miejsc oraz kalendarium Zelwerowiczowskich występów gościnnych, ról teatralnych i prac reżyserskich.

Pierwsza część monografii, zatytułowana *Rodowód*, przynosi interesującą charakterystykę losów przodków artysty zarówno ze strony matki, jak i ojca. W następstwie udziału w powstaniu styczniowym rodzina Zelwerowiczów została pozbawiona przez władze rosyjskie majątków ziemskich, stając się zdaniem B. Osterloff, typowymi reprezentantami tzw. wyrzuconych z siodła. Aleksander Maksymilian Zelwerowicz, z zawodu lekarz, po powrocie z zesłania na Syberii

³ Zob. m.in. *Aleksander Zelwerowicz*, praca zbiorowa, Wilno 1931; W. Horzyca, *Aleksander Zelwerowicz*, Warszawa 1935; J. Macierakowski, W. Natanson, *Aleksander Zelwerowicz*, Warszawa 1957.

⁴ A. Zelwerowicz, *Gawędy starego komedianta*, Warszawa 1958.

osiadł w Lublinie. Mając zakaz wykonywania swojej profesji, został drobnym urzędnikiem. W Lublinie w 1877 r. przyszedł na świat jego syn – Aleksander. Matką dziecka była Bronisława Rydzewska. Chłopiec wcześniej stracił ojca. Będąc pól sierotą, przeprowadził się w 1886 r. wraz z matką do Warszawy. W 1898 r. ukończył tamtejszą Szkołę Handlową im. Ludwika Kronenberga. W Warszawie pobierał również naukę w Klasie Dykcji i Deklamacji, co – jak trafnie zauważyła badaczka – można traktować jako rozpoczęcie przygody z aktorstwem ujętym w określone karby i prawidła. Warsztatowe pogłębienie i rozmach przynosiła ta uzyskana w krakowskim okresie życia artysty, przypadającym na lata 1900–1908. Wówczas A. Zelwerowicz pracował jako aktor komediowy w Teatrze Miejskim, opanowując perfekcyjnie m.in. operowanie głosem i „grę niemą”. W 1906 r. otrzymał angaż reżyserski. Warto dodać, że właśnie w krakowskim Teatrze Miejskim zagrał ponad 300 ról – później w żadnym z teatrów nie wystąpił już tyle razy. Część spośród owych ról B. Osterloff poddała wnikliwej charakterystyce, zwracając m.in. uwagę na początek długoletniej fascynacji sztuką Stanisława Wyspiańskiego. Krakowski okres życia aktora obfitował ponadto w ważne wydarzenia osobiste, m.in. zawarcie pierwszego spośród trzech związków małżeńskich (z Emilią Bułhak).

Kolejna część pracy, *Wędrowki*, przedstawia A. Zelwerowicza jako artystę-„wędrowca”, występującego na początku XX w. (cezura kończąca tego okresu jest rok 1918, w którym odrodziło się niepodległe państwo polskie) wraz z zespołem w wielu miastach, m.in. w Kutnie, Kaliszu, Kielcach, Łowiczu, Lublinie, Częstochowie, Kijowie, Moskwie, Petersburgu, Mińsku. Owe występy gościnne wynikały – w przeświadczeniu B. Osterloff – zarówno ze specyfiki ówczesnego życia teatralnego, jak i z pragnienia zdobycia nowej publiczności. Drugi z wymienionych powodów był szczególnie istotny, zważywszy na dosyć duże trudności związane z pozyskaniem widzów w niektórych ośrodkach miejskich, zwłaszcza w Łodzi. Zelwerowicz bezskutecznie próbował zwabić publiczność bogatym, zróżnicowanym repertuarem, m.in. sztukami Juliusza Słowackiego, Aleksandra Fredry, Moliera, Williama Szekspira, Gabrieli Zapolskiej, Henryka Ibsena, Antoniego Czechowa. Zniechęcony przeniósł się z Łodzi do Warszawy, wiążąc się przede wszystkim z tamtejszym Teatrem Polskim. W tym ostatnim wystawił m.in. *Juliusza Cezara* Szekspira, odnosząc wielki sukces. Po wybuchu I wojny światowej zaczęto wystawiać więcej sztuk o charakterze patriotycznym. Bohater rozprawy zaangażował się również w działalność niepodległościową, wstępując do Polskiej Organizacji Wojskowej.

Rozdział pt. *Warszawa* obejmuje działalność Zelwerowicza do 1931 r., gdy był m.in. dyrektorem scen w Łodzi i Wilnie oraz dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie. Dał się ponadto poznać jako autor interesujących artykułów i odczytów, w których krytykował skostniałe tradycje teatralne, opowiadał się za autonomią teatru, staranniejszym niż dotychczas kształceniem przyszłych akto-

rów i podniesieniem ich prestiżu społecznego. Te i inne pomysły nie trafiły jednak na podatny grunt, nie znalazły szerszego uznania i akceptacji. Autorka monografii wyraża pogląd, że stało się tak w głównej mierze za sprawą warunków zewnętrznych (walka o zachowanie niepodległego bytu państwa, wojna polsko-bolszewicka itp.). Wiele wskazuje na to, iż nie była to jednak zasadnicza przyczyna. Prawdopodobnie polska publiczność, a w pewnym stopniu również środowisko aktorsko-reżyserskie nie było jeszcze przygotowane pod względem ideowym i estetycznym do odbioru różnorodnych „nowinek” warsztatowo-obyczajowych, cieszących się już znaczną popularnością chociażby w Europie Zachodniej. Tym też należy tłumaczyć, jak się wydaje, brak większego zainteresowania Zelwerowiczowską ideą „teatru młodych”, sprowadzającą się do sukcesywnego wprowadzania młodzieży w arcana teatru, zawodu aktora oraz innych funkcji teatralnych (m.in. rekwizytora, inspicjenta), a następnie prezentacji określonych sztuk w wykonaniu adeptów aktorstwa.

Kiedy część osób z tego grona pod kierunkiem A. Zelwerowicza wystawiła w Wilnie kilka „nowoczesnych” przedstawień, np. *Przestępców* Ferdinanda Brucknera podejmujących problem homoseksualizmu i aborcji oraz *Grzesznicę z wyspy Pago-Pago* Williama Maughama opowiadającą o romansie pastora z kobietą lekkich obyczajów, w mieście wybuchł skandal – protestowało zarówno duchowieństwo rzymskokatolickie, jak i znaczna część publiczności świeckiej. Zelwerowicz, zniechęcony do realizacji w praktyce warsztatowo-ideowych eksperymentów, postanowił skoncentrować się na doskonaleniu i rozwijaniu określonych teorii.

Ostatnia część pierwszego tomu monografii, *Stabilizacja*, traktuje m.in. o działalności artysty w powstałym w 1932 r. Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (PIST), będącym pierwszą profesjonalną polską uczelnią kształcąca aktorów i reżyserów. Jako dyrektor PIST-u w latach 1932-1936 Zelwerowicz mógł samorealizować się na polu pracy dydaktycznej, która stała się jego autentyczną pasją, pasją, której poświęcił swój talent i serce. Dbał o przygotowanie praktyczne (wprowadził zajęcia z zakresu improwizacji) oraz intelektualne przyszłych aktorów, zatrudnił wybitnych artystów z myślą o tym, by stali się „żywym” wzorem dla studentów. W okresie tym zdobył szacunek i uznanie nie tylko ze względu na twórcze zaangażowanie w działalność PIST-u, lecz również wybitne kreacje aktorskie (zwracano zwłaszcza uwagę na świetnie zagraną rolę śledczego Porfiego w *Zbrodni i karze* Fiodora Dostojewskiego, wystawionej w Teatrze Polskim). Do Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski (otrzymanego w 1925 r.) A. Zelwerowicz dołączył Złoty Wawrzyn Akademicki Polskiej Akademii Literatury, którym został odznaczony w 1937 r.

Rozpoczynający drugi tom dzieła rozdział *Wojenna tułaczka* wprowadza czytelnika w wojenne losy artysty. A. Zelwerowicz był zdecydowanym przeciwnikiem kolaboracji z Niemcami, wchodzenia z nimi w jakiegokolwiek układy i poro-

zumienia. Przeświadczenie o szkodliwości takiej optyki odnosił nie tylko do sfery politycznej, lecz również do działalności na niwie kultury. Uważał, że Polacy nie powinni grać w teatrach kontrolowanych przez nazistów. Na początku okupacji przebywał w Warszawie, później zamieszkał w domu Inwalidów Wojennych w Orszewie, znajdującym się pod opieką Polskiego Czerwonego Krzyża. Z Orszewa jeździł do okolicznych gospodarzy w celu zdobycia żywności. Zyskał wówczas – jak odnotowała B. Osterloff – przydomek „Ksiądz Robak”.

Zelwerowicz nie wierzył w sukces powstania warszawskiego, ale po jego upadku zaangażował się w pomoc uchodźcom, wśród których znajdowała się m.in. Maria Nudel. To w dużej mierze dzięki jej staraniom izraelski Instytut Pamięci Yad Vashem przyznał w 1977 r. Aleksandrowi Zelwerowiczowi (pośmiertnie) i jego córce Helenie Orchon-Zelwerowicz medal „Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata”. Autorka monografii twierdzi, że medal ten Helena przekazała do warszawskiej Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej, gdzie jednak ów – w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach – zaginął.

W kolejnych częściach drugiego tomu monografii (*Rozstania*, *Schyłek*) przybliżono ostatni, powojenny okres życia A. Zelwerowicza. W 1945 r. przyczynił się on do reaktywowania w Łodzi PIST-u, tracąc jednak decydujący wpływ na oblicze uczelni. Nie został już jej dyrektorem, pełnił jedynie funkcję kierownika Wydziału Aktorskiego. W 1949 r. prezydent Bolesław Bierut nadał Zelwerowiczowi Order Sztandaru Pracy I Klasy. Autor *Gawęd starego komedianta* był – co podkreśla B. Osterloff – zwolennikiem nowego, rodzącego się po 1945 r. systemu komunistycznego w Polsce, nierzadko sławił jego rzekome dobrodziejstwa, zasługi w budowie nowego, lepszego świata. W zamian za swój polityczny konformizm chciał – jak wynika z rozważań badaczki – nadal być „na świeczniku”, zachować sławę, popularność. Wyraził ponadto życzenie, by chociaż jedna z sal wykładowych powstałej w 1946 r. Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (PWST) została nazwana jego imieniem. Prośba artysty została spełniona – wkrótce po jego śmierci, jeszcze w 1955 r., PWST otrzymała – za zgodą Ministerstwa Kultury i Sztuki – jego imię. Władza ludowa odwdzięczyła się swojemu admirałowi.

Wiele wskazuje na to, że Zelwerowicz jest dziś postacią z lekka zapomnianą. Stało się tak chociażby dlatego, iż wcześniej cieszył się uznaniem władz Polski Ludowej i znajdował w kręgu oficjalnie promowanej sztuki (grał również w socrealistycznych sztukach). Nie bez znaczenia jest też inny fakt: Zelwerowiczowski dorobek aktorski (ok. 800 ról) i reżyserski (ponad 280 spektakli) wymaga od odbiorcy pewnego „wyrobienia” kulturowego oraz podjęcia trudu namysłu nad nimi, namysłu tym bardziej potrzebnego, im mocniej uświadomimy sobie, iż owe aktorskie kreacje odbiegają często od tradycyjnej narracji eksperymentalną formą i podejmują niekiedy swoistą grę z publicznością. Nie można zapominać o jeszcze jednym czynniku – znanym fakcie pełnej akceptacji wła-

dzy komunistycznej (w okresie stalinowskim), fackie, który oczywiście wpływa na nasze postrzeganie postaci, ale czy powinien rzutować na ocenę jej dorobku? Nie pierwszy to przecież przypadek, kiedy biografia człowieka kultury budzi zastrzeżenia natury etycznej, co przecież zazwyczaj nie przekłada się na ocenę wartości jego osiągnięć artystycznych. Dlatego też zgodzić się wypada z autorką najnowszej monografii A. Zelwerowicza, niepatrzącej poprzez pryzmat aktywności swojego bohatera po 1945 r. na jego działalność na niwie sztuki. Barbarę Osterloff interesuje bardziej artysta „wewnętrzny” (co jednak nie jest równoznaczne z abstrahowaniem od „zewnętrzności”), podmiot twórczy, „ja” obecne w sztukach. Takie podejście pozwoliło jej odkryć głębokie sensy Zelwerowiczowskiego aktorstwa, odczytać jego złożoność i wielowymiarowość.

Monografia *Aleksander Zelwerowicz* wydobywa postać i dzieło wybitnego aktora, reżysera i pedagoga z kulturowego „czyścica”. Jest swoistym pytaniem o sens oraz szanse zgłębiania jego dorobku artystycznego dzisiaj, kiedy inne niż przed laty zajmują nas problemy i w naturalny sposób wyraźnej ewolucji uległy gusta estetyczne. Rozprawa Barbary Osterloff to argument za żywotnością i aktualnością tegoż dorobku również obecnie. To także niezwykle frapująca re-wizja dokonań Aleksandra Zelwerowicza.

Piotr Koprowski