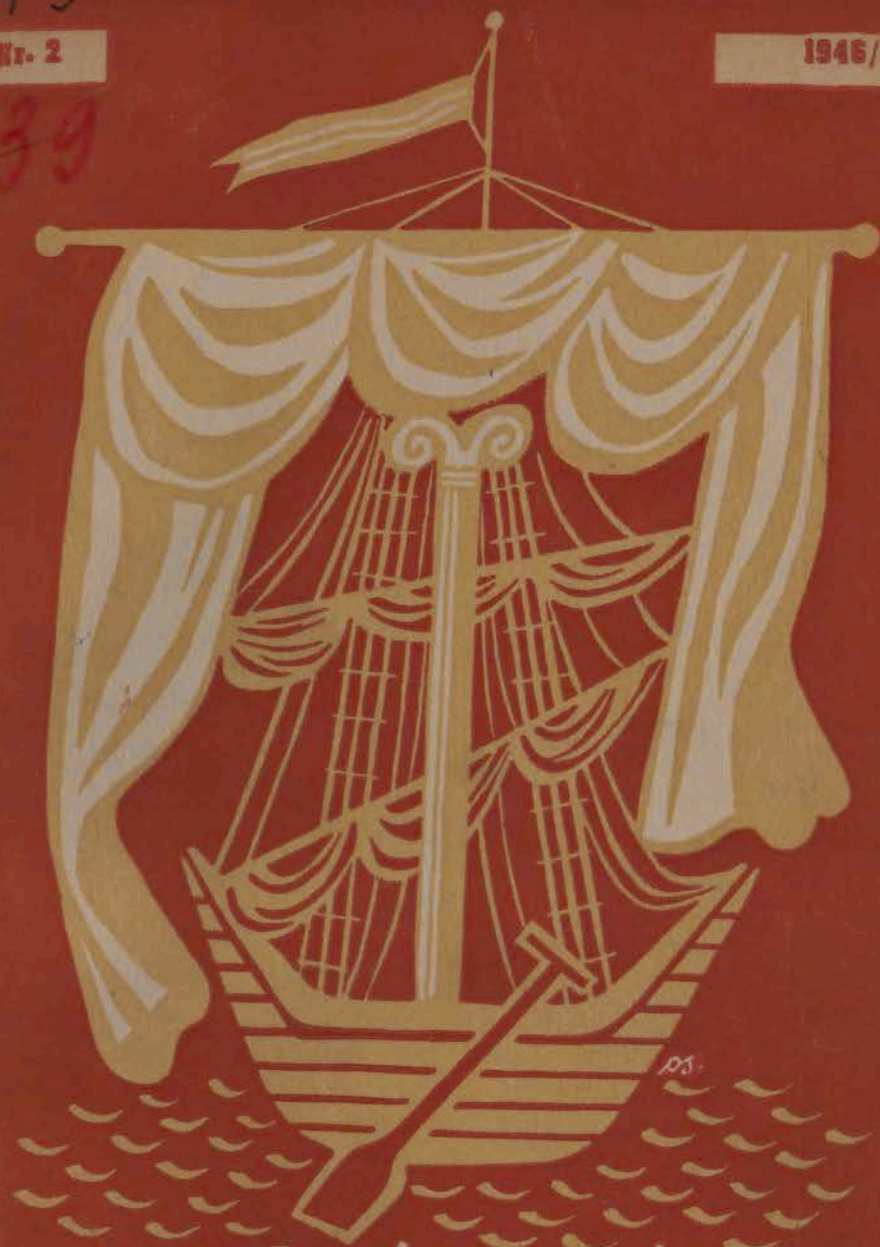


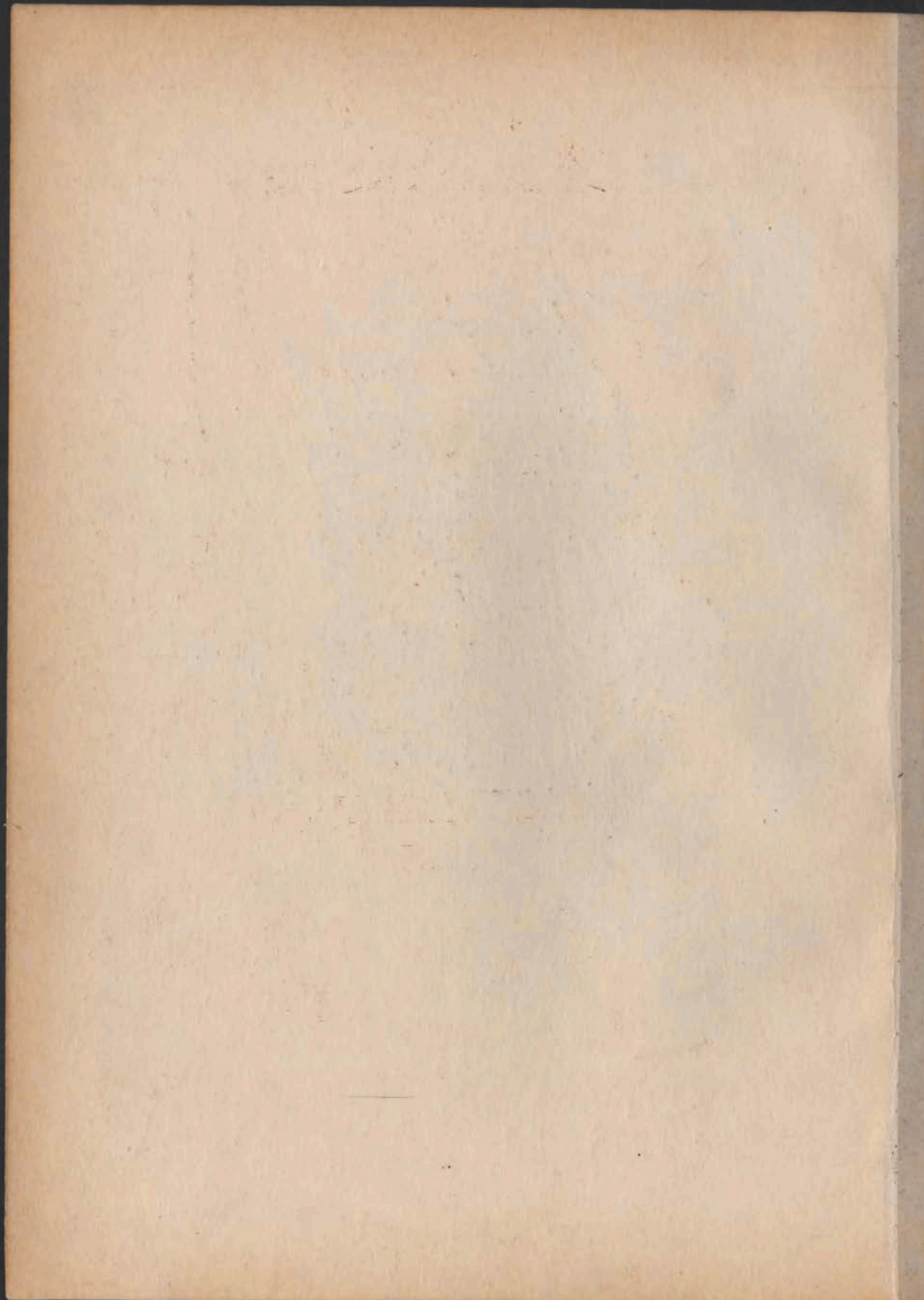
15
Nr. 2

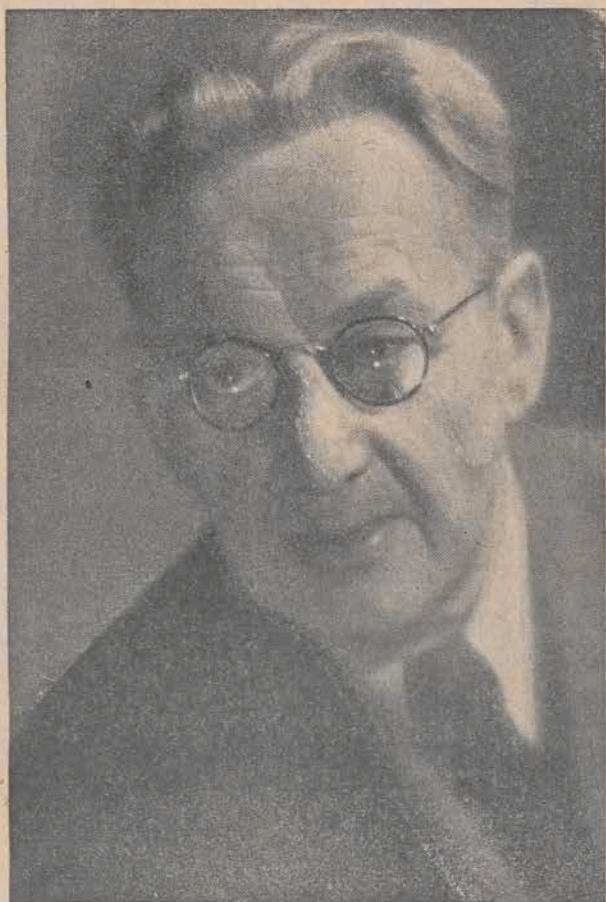
1946/47

139

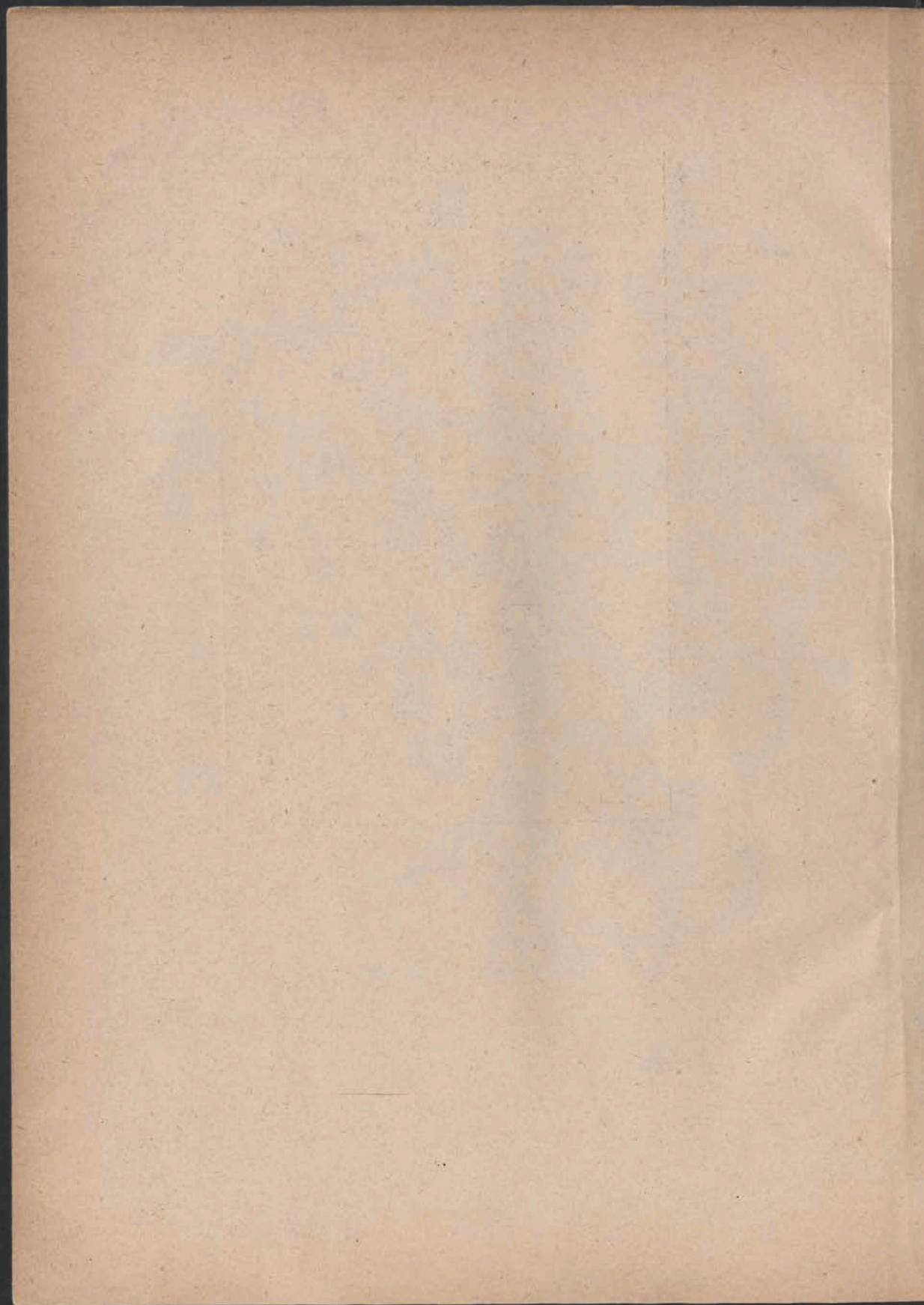


ŁÓDŹ
TEATRALNA





A. Helwerowicz



ŁÓDŹ TEATRALNA

Nr 2

1946/47

Leon Schiller

ALEKSANDER ZELWEROWICZ

Zelwerowicz, jeden z pierwszych w naszych czasach, zrozumiał konieczność problematyzowania swego rzemiosła i budowania teorii na fundamencie doświadczeń. Czuł także, że poza kanonami niemal odwiecznymi i niernaruszalnymi, istnieje olbrzymia dziedzina eksperymentu, że to, co jest wiekuiste, najbardziej karkołomną próbę wytrzyma, ale próbie tej koniecznie poddane być musi, w przeciwnym razie skostnieje, stanie się martwym szablonem. Wiedział, że tego rodzaju wysiłki tylko we własnym teatrze i tylko z młodymi udać się mogą. Dlatego co pewien czas rzuca dobrze płatne stanowiska w teatrach cudzych i świadom wielkiego ryzyka finansowego, kieruje różnymi imprezami, w których „młodzi“ prym wiodą, aż wreszcie połowę ciężaru swej działalności aktorsko-reżyserskiej przerzuca na szkolnictwo teatralne, podnosi je do nieznanych wprzód wyżyn i z roku na rok udoskonala.

Sprzyja mu epoka. Już ci, co niewiele później od niego wstąpili na scenę, Bończa, Weychert, z młodszych Osterwa i Jaracz, wnoszą ze sobą pragnienie odmiany, głód nowych zagadnień, szukają największego oporu, gardzą łatwizną, eksperymentują, ważą się na rzeczy niedojrzałe, nierzadko zgóry przeznaczone na zagładę. A potem, w ożywczej atmosferze złudzeń powojennych, rośnie najmlodsze pokolenie pracowników sztuki teatralnej i garnie się do Zelwerowicza. Ci zaś, którzy własnymi drogami idą i służą tej samej sprawie, sprawie budowania teatru dni nowych, znajdują w nim sprzymierzeńca lub conajmniej życzliwego obserwatora ich zmagania.

Zelwerowicz jest namiętym nowatorem. Znamy jednak granice tego nowatorstwa. Zakreśla je instynkt teatralny i coś co brzmi jak paradoks, co nie licuje z podstawą burzyciela, zwolennika reform wszelakich: **miłość starego teatru**. To współbrzmienie przeszłości z tonami jeszcze nieznanymi, wydzieranymi jutru, a może nawet nieistniejącymi w rzeczywistości i nigdy nie mającymi istnieć, — charakteryzuje wielu reformatorów współczesnych. Najkrańcowszy z nich Craig, twórca teorii „czystego teatru“, wyżej ceniący „nadmarionetę“ od aktora i „artystę teatru“ od reżysera, nie posiadał się z oburzenia, gdy kto uwlaczał sławie Mounet Sully'ego i Sary Bernhardt, kpił z umowności baletu, opery lub przeciw symetrycznej strukturze dawnej dramatyki występował. I może nie tylko dlatego, że on sam brał stamtąd asumpt do walki ze zwyrodniałym naturaliz-

rzem, lecz że te wzory były dlań objawieniem istoty sztuki teatralnej, że kodeks jej praw, śmieszący staroświecczyzną formułą, kryje w sobie treść żywą, przydatną, wymagającą tylko nowego przemyślenia. Kto chce jak np. Mallarmé „fantazje syntaktyczne“ tworzyć, musi znać dobrze prawidła syntaksy; można być „prymitywistą“, „abstrakcjonistą“ itp. w malarstwie, traktować obraz jako ornament architektury, deformować temat zaczerpnięty z natury w najdowolniejszy sposób, powodując się tylko względami kompozycyjnymi, — lecz trzeba dobrze umieć rysować „z natury“ akt i pejzaż; najskrajniejszy atonalista nie przeskoczy nauki kontrapunktu historycznego ani harmonii, będącej pozostałością stylu czterogłosowych chórów a capella. Burzyć, a nawet wysadzać w powietrze, bez planu, po amatorsku, nie można. Trzeba wiedzieć, gdzie ciosy najskuteczniejsze zadawać i strzec się aby samemu nie zginać pod gruzami rudery.

Zelwerowicz propaguje ideę teatru zespołowego, twórczości reżyserskiej nie krępuje, docenia znaczenie „czystej“ sztuki teatralnej w różnorodnych jej objawach, gotów jest zawsze z nawyknień estetycznych rezygnować, gdy chodzi o społeczny efekt widowiska, — a jednak tkwi po uszy w starym, dobrym teatrze, ma słabość dla jego pięknych konwencji, rozumie i uwielbia wirtuozów, delectuje się wykopałskami bibliotecznymi i — podobnie jak Osterwa — każe swym uczniom podpatrywać sztukę starych wirtuozów. Ta rezerwa, romantyczna i napozór tylko sentymentalna, ma jednak dla niego znaczenie praktyczne: daje mu umiar; nie pozwala zbyt-
nio angażować się w eksperymenty, posiadające wartość przejściową, z punktu widzenia historycznego konieczne do odrobienia, lecz nie umacniające fundamentów prastarej sztuki.

Zyciorys Zelwerowicza-aktora niewiele się różni od żywotów wszystkich opętańców teatralnych.

Z czwartej klasy gimnazjalnej wyleciał za to, że nielegalnie przekradł się do warszawskiego teatryku ogródkowego, „Wodewil“. Za karę musiał w Rosji budę kończyć. Po kilku latach banicji wraca znów do stolicy aktorstwa polskiego i ukradkiem, na marginesie studiów handlowych w szkole Kronenberga, uczy się aktorstwa u Rapackiego i Szymanowskiego. Jednocześnie stawia pierwsze kroki na scenie słynnych „Miłośników“ w Dolinie Szwajcarskiej.

Idylla teatralna nie trwa zbyt długo. Rodzice wysyłają go do Genewy, gdzie studjuje nauki społeczne. Po dwuletnim pobycie, w przejeździe na wakacje, wpadł na chwilę do cukierni Bliklego, ówczesnej giełdy bezrobotnych aktorów. Chciał pogawędzić z tymi, do których czuł tak szczery sentyment. I już się się z nimi nie rozstał, bo gdy go zobaczył dyr. Wołowski, zaraz go do teatru łódzkiego zaangażował Robi karierę odrazu, łatwo i zdecydowanie. Najsamprzód w Łodzi, potem w Krakowie, w teatrze Kotarbińskiego, w sezonach 1902 — 1906.

Objął tutaj emploi po Romanie i w krótkim czasie stał się dla Krakowa tym czym był dla Warszawy Frenkiel a Feldman dla Lwowa. Pierwsze

zwycięstwo — Bentivoglio w „Odrodzeniu“ Schönthana. Tak, jak on wtedy, mógł tę rolę zagrać chyba Jerome Coignard z „Gospody pod królową Ge-sią Nóżką“ France'a albo Colas Breugnon Rollanda. Pijąc z beczki tych samych natchnień, częstuje Kraków Stefanem w „Burzy“, Falstaffem w „Henryku IV“, Spodkiem w „Śnie nocy letniej“, Grabcem w „Ballady-nie“, Dogberym w „Wiele hałasu o nic“. Przebiera się potem w staro-galicyski „szlusrok“ pana Sobieniowskiego w „Klubie kawalerów“, po Ro-



Zelwerowicz w młodości.

manie świetnie odtwarza Roleskiego w „W sieci“ i próbuje sił w rolach charakterystycznych, o podkładzie dramatycznym: Jasiek w „Zaczarowanym kole“, Izidor Lechat w „Interes przede wszystkim“ Mirbeau. Znajomość psychiki rosyjskiej ujawnia Zelwerowicz w „Sprawie“ Suchowo-Kobylina i w tłumaczonych przez siebie „Wujaszku Jasiu“ Czechowa i „Na dzień“ Gorkiego. Wnika w zwięzły, wymagający wyrzeczenia się wszelkich „szczegółików“, styl postaci Wyspiańskiego, jest najświetniejszym pierwszym

Kaspem w „Weselu“, Świstem w „Bolesławie Śmiałym“, a buńczuczny rytm „poloneza słów“, w duecie Karmazyna z Holyszem w „Wyzwoleniu“, tak brzmi swoistą melodyką głosu Zelwerowicza, że nie sposób tego wiersza inaczej wygłaszać, niż jak go słyszeliśmy w teatrze krakowskim.

Za dyrekcji Solskiego Zelwerowicz wysuwa się na czoło zespołu. Po pięciu zaledwie latach pracy scenicznej! Gra rolę Czepca w „Weselu“ po Kotarbińskim i odtąd stale w dwóch maskach naprzemian ukazywać się będzie.

Tematy komiczne nie syciły już jego tęsnot aktorskich. Sam chory na przerost aktywności zaraża się nią jeszcze bardziej patrząc na wręcz patologiczną pracowitość Solskiego. Obejmuje reżyserię, traktując te „układy sytuacyjne“, nie odbiegające daleko od utartego szablonu i nader skromne „montaże“, jako wprawki do pracy, którą chciałby na innym, większą swobodę dającym mu, terenie rozwinąć. Po trzech sezonach, przepracowanych u Solskiego, sięga po dyrekcję teatru łódzkiego. Tam twórczość jego aktorska nie milknie, lecz przytłacza ją, góruje nad nią działalność reżyserska i dyrektorska.

W roku 1913 nie mógł nie znaleźć się w Teatrze Polskim w Warszawie. Pierwszy raz, po trzynastu latach zmagania się z zardzewiałą lub domowym sposobem kleconą techniką cudzych i własnych teatrów, staje Zelwerowicz przy warsztacie, precyzyjnie zmontowanym, nawskroś nowoczesnym. Ma do swej dyspozycji wszystko, bez czego aktorzy lub reżyserzy niemieccy i rosyjscy obejść się nie mogą. To przyspiesza jego rozwój. Zdobywa sobie coraz większą popularność, staje się czymś w rodzaju „aktora ludowego“, oczywiście, o ile burżuazję i inteligencję drobnomieszczańską Warszawy można nazwać ludem. Z bogatej galerii postaci, ucieleśnionych przez Zelwerowicza w pierwszych latach Teatru Polskiego, wymienimy tylko najpamiętniejsze: Warcholik („Nowe Ateny“), Ekonom („Krakowiacy i Górale“), Stockman („Wróg ludu“), Kapelan („Damy i Huzary“), Duclos („Wąsy i peruka“), Higgins („Pygmalion“), Senator („Dziady“ cz. III), Fulgencjusz („Dyliżans“), Reżyser („Wyzwolenie“), Protasow („Żywy trup“ Tołstoja), Ciarka („Wiele hałasu o nic“).

W sezonie 1917-18 Teatr Polski, po rozwiązaniu się „Zrzeszenia“, obejmuje Solski. Zelwerowicz w okresie walk o tę scenę, po rozbiciu się zespołu, przenosi się na czas krótki do Krakowa, gdzie w Teatrze im. Słowackiego, kierowanym przez Grzymałę-Siedleckiego, eksploatuje swój bogaty repertuar i tworzy arcyciekawą, wywołującą żywą dyskusję w prasie inscenizację „Cyrulika Sewilskiego“ i „Pana Jowialskiego“. Z końcem sezonu wraca do Warszawy, angażuje się na szereg występów do Solskiego i osiąga wielki sukces w dowcipnie wyreżyserowanym przez siebie komedio-balecie Moliera „Pan de Pourceaugnac“ (rola tytułowa) i w „Termidorze“ Sardou.

Jesienią 1918 r., po powrocie Szyfmana z Rosji, Teatr Polski odradza się, wraca do dawnej świetności aktorskiej, repertuarowej i inscenizacyjnej. Skupiają się tu najwybitniejsi przedstawiciele młodszego pokolenia.

Teatr ma ambicję solidaryzowania się z najmłodszym ruchem literackim (grupa „Pro Arte“, później „Skamander“); ogłasza program rewolucyjny, walczy z ciemnotą pismaków endeckich, przeciwstawia się oportunistom „Rzeczności“.

Czegóż więcej trzeba było aby temperament aktorski i reżyserski Zelwerowicza podnieść? Aktorski dorobek powiększa takimi rolami, jak Figaro („Cyrulik Sewilski“), Cześnik („Zemsta“), Ripafratta („Mirandolina“), Juggins („Pierwsza sztuka Fanny“). Reżyserski — wysokiej klasy inscenizacją tych widowisk.

Po pewnym czasie, mimo powodzenia, mimo dobrej na ogół atmosfery w życiu zakulisowym, Zelwerowicz opuszcza Teatr Polski i przyjmuje zaproszenie Lorentowicza, który objął kierownictwo Teatrów miejskich, zapowiadając całkowitą ich przebudowę artystyczną. Odtąd często zmieniać będzie warsztat pracy. W sezonie 1919-20 gra w Teatrach miejskich bez wyboru, wszystko w czym go obsadzą. Ciasno tam wciąż i duszno, staroświecko i trupio pomimo wysiłków nowego kierownika.

Młodość zbudowała sobie na tym cmentarzysku „Redutę“. Tam poddała skrupulatnie rewizji szablony realizmu wczorajszego, tam okrzepła technika gry zespołowej. Zelwerowicz z Osterwą się nie połączył. Ale pracował, jak redutowiec, poddając się dyscyplinie kolektywu artystycznego, na próbach analitycznych, kontaktowych itp. Wynikiem tej bardzo inteligentnej i w temperaturze entuzjazmu prowadzonej pracy, była jedna z najświetniejszych ról Zelwerowicza: Ojca w „Papierowym kochanku“.

Tęsknota za własną sceną i własnym zespołem prowadzi go znów do Łodzi (1920-21). Poczym wraca do teatrów szyfmanowskich. Koczuje w nich przez 3 lata. Tryumfuje jako aktor i reżyser w „Chorym z urojenia“. Jego Argan, rysowany grubą kreską, konturem przypominający klasyczne ujęcia tej roli przez wielkich komików francuskich, nie jest jednakże tylko bufonem, przebrany za maniaka. Od czasów Pourceaugnaka coś się we wnętrzu tej „maski“ zmieniło; jej śmiech głupawy komplikuje skurcz niedającego się utaić bólu i smutku; z jej próżnych, blachmałem śmierci przesłonionych oczu przeziiera pustka tragiczna, która szkli się wesołym blaskiem, gdy komedio-balet w rozkielznanym finale kpi w żywe oczy ze zdrowego rozsądku. W reżyserowanej przez siebie „Nocy listopadowej“ gra Wielkiego Księcia Konstantego. W nic nie znaczącym, ale tematycznie uroczym, dramacie symbolicznym Andrejewa „Ten, którego biją po twarzy“, wspólnie z Brydzińskim, Junoszą-Stępowskim i niezapomnianą Umińską, tworzy majstersztyk aktorski ze „smakiem“ ekspresjonistycznym. Jest Grabarzem w „Hamlecie“, Czepcem w „Weselu“, Sędzią w „Weselu Figara“, Szambelanem w „Panu Jowialskim“, Spodkiem w „Snie nocy letniej“, Profesorem w krotchwili Pirandella „Człowiek, zwierzę i cnota“, Panem Grubym w sztuce Kaisera „Od poranka do północy“, Henrykiem w „Lekkomyślnej siostrze“, Parakletem (!) w pretensjonalnej i uchodzącej za strasznie głęboką sztuce Jewrejnowa „To co najważniejsze“, Dantonem w dramacie Rol-

landa, Falstaffem w „Henryku IV“, La Tremouillem w „Sw. Joannie“ Shaw'a i Tartuffem w „Świętoszku“.

W sezonie 1925-26 z Horzycą i niżej podpisanym obejmuje kierownictwo Teatru im. Bogusławskiego. Pomimo czarnej roboty administracyjno-dyrektorskiej, którą Zelwerowicz wziął na siebie, udaje mu się stworzyć kapitalną figurę Tersytyesa w „Achilleis“, urzędnika ochrony w „Róży“ i Horodniczego w „Rewizorze“. Poza tym ma czas na statystowanie (w „Kapeluszu słomkowym“) i małą rolę (Ojca chrzestnego w „Nieboskiej“). Po zamknięciu teatru „sprzedaje się“, jak mówił „nie bez melancholii“, Teatrom miejskim. Wytrzymuje wszystko, co się tam działo, a dzieć nie powinno, przez 3 lata i po pierwszym zjeździe „Zelwerczyków“ (byłych swoich uczniów) ucieka z nimi do Wilna, aby prowadzić teatr z dawną werwą i dawną przekorą. Wkrótce znów go los z Szymanem zwiąże. W rozkładającym się, z przyczyn finansowych, teatrze tworzy dwie znakomite kompozycje aktorskie: w „Defraudantach“ Katajewa i „Mariuszu“ Pagnola. W teatrach Tow. Krzewienia Kultury Teatralnej błysnął całą potęgą swego talentu w roli Porfiriego w „Zbrodni i karze“ i w „Klubie Pickwicka“.

Dla wielu przyczyn krakowskie prace reżyserskie Zelwerowicza, może ważne wewnątrz teatru, nie zostały zauważone przez widownię i krytykę. W lecie roku 1904 występuje jako dyrektor teatru, organizując w Zakopanem rodzaj festiwalu dla publiczności z Kongresówki. Impreza powiodła się finansowo i nie była pozbawiona oddźwięku społecznego. Ta pierwsza próba rządzenia teatrem i oddziaływania na widownię, w większej mierze niż to aktor może uczynić, pchnęła go później do Łodzi, gdzie skupił przy sobie elitę młodych aktorów. Dał Łodzi widowiska, o jakich Warszawa nawet marzyć nie mogła, bo sceny warszawskie o nich marzyć nie chciały: „Wesele“ (62 przedstawienia), „Irydiona“, „Klątwę“, „Sędziów“, „Fantazego“, „Samuela Zborowskiego“, Słowackiego w dramatyzacji Feldmana i „Ryszarda III“ z Jaraczem.

Wszedł w kontakt z organizacjami robotniczymi i dla nich urządzał specjalne przedstawienia. Po pożarze teatru objeżdża Królestwo z „Weselem“. Wiezie także swój zespół do Petersburga, gdzie w Teatrze Komisarzewskiej budzi zachwyt kolonii polskiej i zainteresowanie samej Komisarzewskiej. Prowokuje mamutów krytyki i teatromaniactwa warszawskiego występami w Filharmonii i w r. 1912 w Teatrze Zjednoczonym przy ul. Biełańskiej. Wystawia tam znowu „Wesele“ (50 przedstawień) i przy współpracy Fr. Siedleckiego, groteskowo, z reinhardtowska zainscenizowane „Polskromienie złończy“.

Na tym narazie koficzą się te istic hofmannowskie „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors“. Jeszcze się nie zablizniły rany finansowe i moralne w owych włóczegach zarobione, a już Zelwerowicz obejmuje palcat władcy scenicznego w dopiero co otwartym Teatrze Polskim. Spośród licznych jego prac reżyserskich na tej scenie wartosc historyczną posiadają: „Gromiwoja“, „Wasy i peruka“, „Juliusz Cezar“ (1914), „Niebieski ptak“ Maeterlincka z muzyką Marczewskiego w dekoracjach Frycza, „Wyzwo-

lenie" (z bardzo oryginalnie rozwiązany aktem II), „Wesołe żonki z Windsoru“, z muzyką Nicolai'a, „Żywy trup“, „Pan de Pourceaugnac“ (szczyt groteski, w duchu stałego teatru jarmarcznego stylizowanej i w najdrobniejszych szczegółach zrytmizowanej) „Cyrulik Sewilski“, „Figlarki“ Bohomolca, „Pierwsza sztuka Fanny“ Shawa, „Korjolan“, „Chory z urojenia“ (jedna z najświetniejszych inscenizacji Zelwerowicza) „Noc listopadowa“, „Wesele Figara“, „Sen nocy letniej“ (1924), „Ten którego biją po twarzy“, „Od poranka do północy“ w dekoracjach Gronowskiego (w stylu bardzo estetyzującego ekspresjonizmu), „Cyrano de Bergerac“.

W czasie drugiej swej dyrekcji łódzkiej (1920—1) Zelwerowicz przynosi znów punkt ciężkości swych zainteresowań na kierownictwo teatru i znów więcej innym pomaga, niż sam korzyści ciągnie. Pozwala eksperymentować Andrzejowi Pronaszce, daje możliwość reżyserowania Węgierce, przygarnia bezrobotną Siennicką. Reinscenizuje jeszcze raz „Wesele“ i „Pana Jowialskiego“.

W teatrze im. Bogusławskiego stara się uszanować fizjognomię scenie tej przeze mnie nadaną, z nadzwyczajną delikatnością usuwa się, jako reżyser, na plan drugi: wie, że różnimy się w metodach pracy i sposobach komponowania obrazu scenicznego, nie usiłuje mnie przekonać, ale przy swoim trwa uparcie. Wystawia, rzetelnie od strony aktorskiej opracowaną, „Intrygę i miłość“ oraz „Rewizora“. Na równi z najkapitałniejszymi jego burleskami stoi „Kapelusz słomkowy“ w malarskiej stylizacji Gronowskiego zwręcznie i dokładnie na mowę teatru przetłumaczonej i uruchomionej. Nowa inscenizacja „Cyrulika Sewilskiego“, której nie powstydziliby się może Tairow, albo Dullin, budzi jednak zastrzeżenia w krytyce i na widowni, z powodu przeciągniętej marionetyzacji.

W Wilnie w latach 1929—31 skupia pod swymi sztandarami najmłodszych i najstarszych „zelwerczyków“, dla nich układa ciekawy repertuar, niektórych wtajemnicza w sekrety montażu scenicznego; początkującym reżyserom daje olbrzymią swobodę a początkującym aktorom każe się porać z najtrudniejszymi rolami. Zachwyca konserwatywne, Bóg wie na jakie tradycje powołujące się, miasto „Dziadami“ i „Nocą listopadową“, inscenizowaną przez Ruszczyca; potem denerwuje „Kresem wędrowni“ Sherriffa, „Karolem i Anną“ Leonarda Franka, „Snycerzem masek“ Crommelyncka i epatuje „Przestępcami“ Brucknera, ściągając na siebie anatemy arcybiskupa Jabłrzykowskiego.

Koroną tej nazwykłej płodnej działalności jest dawna Szkoła Dramatyczna a późniejszy Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. W czasach przedwojennych była to parodia uczelni aktorskiej; pomimo kilku niezłych sił pedagogicznych, niewiele się tam uczyło; mężczyźni czymprędzej uciekali do teatrów, kobiety słynęły jako pierwszorzędne „soupeusy“. Stajenkę Augiasza oczyścił nieco Lorentowicz, Wysocka poruszyła ją swym zapa-

lem, ale staroświecką budę spalił doszczętnie dopiero Zelwerowicz, na jej miejscu tworząc nowoczesny warsztat studiów aktorskich, przy dzielnej pomocy Horzycy i niezapomnianego, na tym polu również zasłużonego pierwszego u nas organizatora prawdziwie naukowych badań socjologicznych, Stefana Czarnowskiego. Wkrótce tak się podniósł poziom tej szkoły, że uczniowie jej na egzaminach „zaspowych“ niejednokrotnie zawstydzali swych egzaminatorów, górując nad nimi wykształceniem teoretycznym i uświadomieniem w dziedzinie techniki.

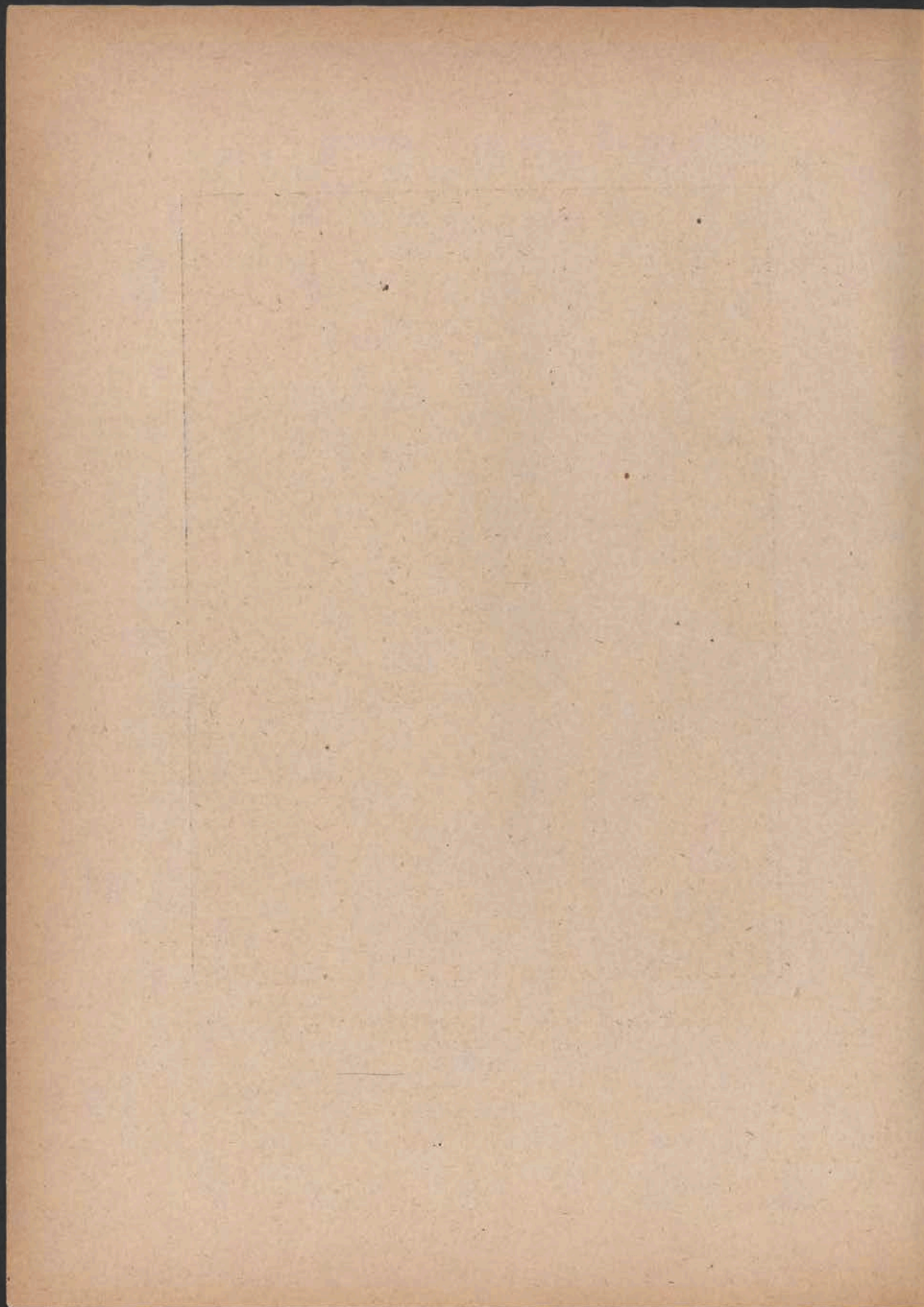
Jako wychowawcę cechuje Zelwerowicza surowość i nawet pewien pedantyzm. Lecz umie być ojcem dla swych elewów, oddając im ostatni grosz nieraz, udzielając gościny w swym domu, który, bywało, w „cyrk“ bezdomnych się zamieniał. Umie być kolegą w czasie kursów wakacyjnych na tle najbardziej uroczych krajobrazów polskich, gdzie jego hreczkosiejski sentyment może się swobodnie rozśpiewać. Namiętnie organizuje także rok w rok podróże artystyczne z uczniami i profesorami. Był już z nimi w Pradze, na Słowaczczyźnie, w Łotwie, Jugosławii i we Włoszech. Wiekopomną zasługą jego jest Wydział Sztuki Reżyserskiej przy P.I.S.T., gdzie skupiła się cała teatrologia nasza, skąd wyszły pierwsze kadry nowoczesnie wykształconych reżyserów i scenografów.

Podczas okupacji zachował się oczywiście stylowo, zgodnie z portretem duchowym „Wielkiego Zelwera“, wyimaginowanym przez społeczeństwo polskie, zgodnie ze swoją piękną legendą w społeczeństwie tym żyjącą, który to portret i która to legenda wiernie odtwarzają prawdziwe rysy jednego z najwaleczniejszych bojowników o Sprawę Sceny Narodowej — czytaj: Ludowej, Demokratycznej, w dzisiejszym słów tych rozumieniu. Wzgardził pracą z okupantem. Ciężką trapił chorobą i, jak prawdziwy żołnierz polski, „przymierając głodu czasem“, ukrywał się przed okupantem po wioskach i miasteczkach małych. Wołał grać rolę gajowego lub dozorca schroniska inwalidów wojennych, niż wątpliwej wartości konspiratora, opisującego w „Tygodniku Powszechnym“ swą pożałowania godną działalność (!) za kulisami teatru „Komedia“. Po wyzwoleniu Ojczyzny zgłosił się Zelwerowicz do pracy jako skromny aktor, reżyser i pedagog — choć wszystkie stanowiska kierownicze były dlań dostępne. Nie pomyślał o nich także w sezonie obecnym. Wzgardził świetnymi pod względem finansowym propozycjami i większymi może zaszczytami. Twierdzi, że bardziej mu się moralnie opłaca i że zaszczytniej dlań pozostać w Łodzi — na której odrodzenie społeczne uczciwie w młodości pracował, w Łodzi której awangarda teatralna Jego ojcowskiej ręki potrzebuje.

Leen Schiller



Porfiry w „Zbrodni i karze“ Dostojewskiego
(Teatr Polski, Warszawa)





Samuel Pickwick w „Klubie Pickwicka“ Dickensa
(Teatr Polski, Warszawa)

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

PRZEGLĄD WAŻNIEJSZYCH RÓL ALEKSANDRA ZELWEROWICZA

W latach 1896 — 1946, wyjąwszy okres okupacji, grał w Krakowie, Łodzi, Warszawie, Rydze... Około 800 ról. Z tej ogromnej liczby postaci wymieniamy w sztukach autorów polskich:

Mickiewicza: Dziady — Senator; **Słowackiego:** Fantazy — Major Rzecznicki, Książę Marek — Kreczetnikow; **Kraśińskiego:** Irydion — Maysynissa, Eutyhjan; **Fredry:** Damy i Huzary — Kapelan, Dożywocie — Laguna, Dwie Bliźny — Barski, Dylizans — Fulgencjusz, Pan Jowialski — Szambelan, Wielki Człowiek do Małych Interesów — Jenialkiewicz, Zemsta — Cześnik; **Wyspiańskiego:** Achilleis — Tersytes, Noc Listopadowa — Wielki Ks. Konstanty, Sędziowie — Samuel, Wesele — Kasper, Czepiec, Wyzwolenie — Reżyser, Holysz, Karmazyn; **Roztworowskiego:** Zmartwychwstanie — Ojciec; **Zeromskiego:** Róża — Sędzia Śędczy, Sulkowski — Książę Herkules III; **Zapolskiej:** Ahaswer — Karol, Tamten — Nikiforoff, Żabusia — Bartnicki; **Blizińskiego:** Pan Damazy — Rola tytułowa, Rozbitki — Dzieńdzierzynski, Szach i Mat — Byłkiewicz; **Bałuckiego:** Dom otwarty — Fujarkiewicz, Kiliński — Sierakowski, Krewniaki — Tarapatkiewicz; **Kasprowicza:** Uczta Herodiady — Posel rzymski; **Korzeniowskiego:** Wąsy i peruka — Duclos; **Kamińskiego J. N.:** Krakowiaczy i Górale — Ekonom; **Bogusławskiego:** Opieka wojskowa — Tegosz; **Perzyńskiego:** Lekkomysłna siostra — Henryk Topolski, Strach na wróble — Obsłubski; **Nowaczyńskiego:** Komedia amerykańska — Papa Szcześniak, Nowe Ateny — Warcholik; **Szaniawskiego:** Adwokat i róże — Adwokat, Kryśia — Parwitz, Most — Ojciec, Murzyn — Stefan, Papierowy kochanek — Hipolit; **Rydla:** Zaczarowane koło — Jasiak; **Przybyszewskiej St.:** Sprawa Dantona — Danton; **Schillera L.:** Szopka staropolska — Hreczkosiej; **Anczyca:** Kościuszko pod Racławicami — Filip Nereusz Lichański, Prezydent.

W sztukach autorów obcych:

Shakespeare'a: Burza — Stefano, Hamlet — Grabarz, Król Henryk IV — John Falstaff, Poskromienie złośnicy — Petruccio, Sen nocy letniej — Spodek, Wesołe żoneczki z Windsoru — Hugo Ewans, Wiele hałasu o nic — Ciarka; **Moliere'a:** Chory z urojenia — Argan, Lekarz mimo woli — Sganarel, Pan de Pourceaugnac — rola tytułowa, Mieszczanin szlachcicem — rola tytułowa, Świętoszek — Tartuffe; **Beaumarchais'go:** Cyrulik Sewilski — Figaro, Wesele Figara — Don Guzman Gaska; **Arystofanesa:** Chmury — Wykrętowiec; **Shaw'a:** Jak skłamał przed jej mężem — Jej mąż, Nad przepaścią — Sir Dexter Rightside, Nigdy nie możesz przewidzieć — Boon, Pierwsza sztuka Fanny — Juggins, Pygmalion — Prof. Higgins, Święta Jo-

anna — La Trémouille; **Ibsena**: Wróg ludu — Dr. Stockman; **Gogol'a**: Rewizor — Horodniczy; **Tolstoj'a**: Żywy trup — Teodor Protasow, Abwerkow; **Dostojewskij'a**: Zbrodnia i kara — Porfiry; **Schillera Fr.**: Dziewica Orleańska — Filip Burgudzki; **Goldoni'ego**: Mirandolina — Kawaler di Ripafratta; **Romain-Rollanda**: Danton — Roła tytułowa; **Gorkij'a**: Na dnie — Aktor, Mieszczanie — Tietierew; **Czechow'a**: Wujaszek Jaś — Roła tytułowa, Wiśniowy sad — Łopachin, Trzy siostry — Plk. Wierszynin; **Andrejew'a**: Ten, którego biją po twarzy — Baron Regnard; **Pirandello**: Człowiek, zwierzę i cnota — Nauczyciel; **Wilde'a**: Mąż idealny — sir Caversham, Salome — Herod; **Mereżkowskij'a**: Car Paweł I — Hr. Pahlen; **Schoenthan'a**: Odrodzenie — Pater Bentivoglio; **Jewreinow'a**: To, co najważniejsze — Paraklet; **Dickens'a** **przer.** **Wegstern'a**: Klub Pickwika — Samuel Pickwick; **Hauptmann'a**: Dzwon zatopiony — Kozodój, Woźnica Henschel — rola tyt.; **Rostand'a**: Cyrano de Bergerac — Cyrano; **Pagnol'a**: Mariusz — Cezar; **Giraudoux**: Elektra — Zebrak; **Wilder'a**: Nasze miasto — Reżyser; **Katajew'a**: Defraudanci — Prochorow; **Flers'a i Caillavet'a**: Michasia i jej matka — Margrabia; **Tolstoj'a A. i Szczegolew'a P.**: Azef — Rola tytułowa.

W tych samych latach Aleksander Zelwerowicz wprowadził na sceny Krakowa, Łodzi, Warszawy, Wilna, Rygi jako inscenizator i reżyser około 250 utworów dramatycznych, otwierając takimi przedstawieniami, jak „Irydion“ i „Sędziowie“ w Łodzi, „Gromiwoja“, „Juliusz Cezar“, „Pan de Pouceaugnac“, „Wyzwolenie“ w Warszawie nową epokę sztuki inscenizatorskiej w Polsce. Wystawił m. in. ze sztuk autorów polskich:

Mickiewicza: Dziadów część III i Dziady; **Kraśnińskiego**: Irydion; **Słowackiego**: Samuel Zborowski; **Fredry**: Damy i Huzary, Dwie bliźny, Pan Jowialski, Wielki człowiek do małych interesów, Zemsta; **Wyspiańskiego**: Noc listopadowa, Sędziowie, Wesele, Wyzwolenie, Warszawianka; **Bliźnińskiego**: Pan Damazy, Rozbitki, Szach i mat; **Korzeniowskiego**: Wąsy i peruka, Zaręczyny aktorki; **Bałuckiego**: Dom otwarty, Krewniaki; **Zapolskiej**: Ahaswer, Skiz, Tamten, Tresowane dusze, Żabusia; **Kisielewskiego**: W sieci; **Perzyńskiego**: Lekkomysłna siostra; **Bohomolca**: Figlarki, Połityk teraźniejszej mody; **Krasickiego**: Solenizant; **Nowaczyńskiego**: Komedia amerykańska; **Szaniawskiego**: Adwokat i róże, Krysia; **Przybyszewskiej St.**: Sprawa Dantona.

Ze sztuk autorów obcych: **Shakespeare'a**: Poskromienie złościcy, Ryszard III, Juliusz Cezar, Wesołe żonki z Windsoru, Koriolan, Sen nocy letniej; **Molier'a**: Pan de Pourceaugnac, Chory z urojenia, Świętoszek, Mieszczanin szlachcicem; **Beaumarchais'go**: Cyrulik Sewilski, Wesele Figara; **Shaw'a**: Pygmalion (współ z M. Przybyłko), Pierwsza sztuka Fanny, Przemysł Pani Warren, Święta Joanna; **Arystofanesa**: Gromiwoja; **Gogol'a**: Rewizor; **Ibsen'a**: Wróg Ludu, Budowniczy Solness, Nora, Hedda Gabler; **Maeterlinck'a**: Niebieski ptak; **Musset'a**: Świecznik; **Gorkij'a**: Na dnie, Mieszczanie; **Czechowa**: Wujaszek Jaś, Trzy siostry, Wiśniowy sad; **Rostanda**: Cyrano de Bergerac; **Pirandello**: Człowiek, zwierzę i cnota; **Pagnola**: Mariusz; **Katajewa**: Defraudanci; **Björnsona**: Ponad siły.

Zestawił Bohdan Korzeniewski

Henryk Szletyński

WSPOMNIENIE

W roku 1921, po zlikwidowaniu bardzo już wtedy staroświeckiej Warszawskiej Szkoły Dramatycznej pod dyrekcją Lorentowicza, utworzono przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym tzw. Oddział Dramatyczny, powierzając organizację i kierownictwo Stanisławie Wysockiej, która przez rok poprzedzający prowadziła własne Studio w lokalu przy ul. Wierzbowej Nr. 8.

Byłem świeżo po maturze (będąc w klasie ósmej, uczęszczałem równocześnie do Studia Wysockiej, której od razu stałem się żarliwym wyznawcą i bezapelacyjnym entuzjastą) i we wrześniu owego 1921 roku zdałem na drugi kurs nowoutworzonej uczelni. Kurs był liczny — dwadzieścia dziewięć osób — uformował się bowiem kurs spośród zdolniejszych słuchaczy Studia Wysockiej i pierwszego kursu Szkoły Warszawskiej. Było nas zaledwie siedmiu mężczyzn, a kobiet — dwadzieścia dwie. Przyczyny tego nienormalnego zjawiska dadzą się wyjaśnić ówczesnym modnym pędem do teatru, skrzyżowanym z nieprzygotowaniem do życia młodzieży i zwłaszcza dziewcząt. W warunkach takiej nadmiernej liczebności słuchaczy nauczanie jest, rzecz oczywista, arcypoważnie utrudnione, przy czym — jak to sobie po latach uprzytamniam — selekcji kandydatów dokonywano zbyt łagodnie, gromadząc w sali wiele osób, nieposiadających kwalifikacji do studium zawodu aktorskiego. Olbrzymia ilość trudu naszych nauczycieli poszła na marne.

To też stosunek pedagoga do godziny wykładowej niemało tutaj wazył. Profesorami byli wówczas: Frycz, Horzyca, Kazuro, Kochanowicz, Limanowski, Witold Małkowski, Mieczysława, Osterwa, Wysocka, Zelwerowicz.

Zelwerowicz! Chęć ucieczki przed użyciem utartego wyrażenia nie ustrzeże mnie przed powiedzeniem, że na terenie szkoły sam był całą instytucją.

Ten przeogromnie zajęty człowiek, grający niemal w każdej sztuce, reżyserujący bodaj co drugą, biorący znaczny udział w życiu organizacyjno-społecznym, wykładał równocześnie techniki aktorskiej na wszystkich trzech kursach. W naszej klasie miał dwa razy w tygodniu po dwie godziny ćwiczeń, natychmiast jednak ogłosił, że w soboty od godziny 9.30 wieczór do godziny 11.30 będzie odbywał lekcje dodatkowe dla tych, którzy „mają ochotę“. Oczywiście, nie było takich, którzy by jej nie mieli. Lecz wkrótce Zelwer objął rolę Sędziego Gąski w „Weselu Figara“, wobec

czego przesunął owe wieczorne seminaria na godzinę 11 minut 37 (wyraźnie minut trzydzieści siedem). Jeszcze dziś mogę zapewnić, że rozpoczęliśmy najpóźniej o godzinie 11 minut 38, a pamiętam doskonale pełen entuzjazmu, temperamentu i wigoru wykład praktyczny, zakończony o godzinie 2 minut 55 po północy. Wiedzieliśmy, że Zelwerowicz przychodził wprost z garderoby teatralnej, a kolację zjadał po harówce z nami. Dodajmy protokularnie, że 1) zarówno te spotkania jak i programowe dwie



Profesor Poleżajew w „Niespokojnej starości”
Simonowa (Teatr Wojska Polskiego, Łódź).

godziny popołudniowe odbywały się bez antraktu, w przepisowej pauzie „konieczni potrzebujący” wychodzili na papierosa; 2) wspomnianych lekcji wieczornych nikt nie honorował, a zresztą nie warto chyba wspominać ówczesnych honorariów.

Wkrótce po rozpoczęciu roku szkolnego z inicjatywy m. in. Zelwerowicza i przy udziale Stefana Żeromskiego zawiązało się Towarzystwo Te-

atralne, które w naszej sali szkolnej organizowało w południa niedzielne odczyty dyskusyjne. Zelwerowicz - organizator siadywał zawsze w ostatnim rzędzie i nigdy nie zapomnę mego młodzieńczego przerażenia, kiedy któreś z posiedzeń otworzył, czerwony z oburzenia, mocnym i gromkim zbesztaniem zbierających się, spośród których wiele było znanych osobistości, za uprawianie przywary narodowej — spóźniania się.

Nauczanie gry aktorskiej nie zamykało się u Zelwerowicza do zagadnień ściśle fachowych, ale dążyło do rozwijania — jakże upartego! — horyzontu zainteresowań słuchaczy przez ustawiczne podniecanie i namawianie, przez wciąganie do różnych zajęć i zainteresowań. Którejś niedzieli miałem na jego wezwanie udać się aż za rogatkę wolską, by w jakimś stowarzyszeniu młodzieży robotniczej wygłosić „łatwą“ pogadankę o teatrze. Nie pomogło żadne uchylanie się, że nie potrafię, że nie umiem, że trema. Zelwerowicz zniewalał. A po tym trzeba było zdać sprawę z tego, „jak poszło“. Wszystko to na korytarzu szkolnym, w przerwie między zajęciami. Zdaje się, że był to mój debiut w roli wykładowcy.

Wolno nie godzić się z metodami estetycznymi Zelwerowicza, z jego pojmowaniem zjawiska teatralności i aktorstwa, ale nie podobna nie uchylić czoła przed jego fenomenalną dynamiką i rozmachem organizowania, przed zjawiskowym w Polsce talentem rzeczowej i upartej inicjatywy, przed całkowitym, bez reszty oddawaniem się podjętej sprawie. Już wtedy — przed ćwierć wiekiem — byliśmy w takiej sytuacji, że człowiek, mający poczucie istotnej odpowiedzialności za los swojej dziedziny twórczej musiał wykonywać pracę co najmniej trzech ludzi. W moich ówczesnych okolicznościach łączenia nauki aktorstwa i studiów uniwersyteckich przykład Zelwerowicza był czynnikiem pobudzającym.

W szkole naszej zbiegało się kilka odmiennych kierunków sztuki aktorskiej, co oczywiście, wychodziło nam na dobre. Wysocka gwałtownie i proroczo głosiła teatr plastyczno-tonalny, żądając przede wszystkim usilnej pracy nad instrumentem aktora — jego ciałem. Osterwa wtajemniczał nas we własną metodę ćwiczebną przeżywania i prawdy aktorskiej. Sekundował mu Limanowski, nie orientując się, że mimo zmieszanych razem powoływań się na Mickiewicza, Wyspiańskiego i Lelewela propaguje czysty naturalizm. Zelwerowicz jako aktor dokonywał wówczas rozmaitych prób, dając np. w swojej sławnej kreacji Barona w „Tym, którego biją po twarzy“ Andrejewa częściowy styl ekspresjonizmu. To też jego nauczanie obejmowało szeroki zakres od stylu romantycznego do realizmu, używając w przeciwieństwie do innych profesorów najrozmaitszego materiału od Szekspira i Moliera, poprzez romantyków aż do Wyspiańskiego pierwszego aktu „Akropolis“ lub fragmentu „Kazimierza Wielkiego“, do „Snu poranka wiosennego“ d'Annunzia i „Nadziei“ Heijer mannsa. Dążył do wszechstronnego rozbudzenia instynktu aktorskiego, rozwijania wszechstronnego wyobraźni, fantazji, pomysłowości. Z jego inicjatywy odbyło się bodaj pierwsze przedstawienie szkolne. W końcu roku 1922 odegraliśmy pod jego kierunkiem prolog „Papierowego kochan-

ka“ Szaniawskiego w ubiorach i charakteryzacji, w dekoracjach, które sporządziliśmy pod dyrektywą Witolda Małkowskiego, przy czym pokazaliśmy kolejno w dwóch obsadach dwa odmienne widzenia tego fragmentu: w tonacji dur i w tonacji moll. Z jego też, Zelwerowicza, inicjatywy na Zjazd Nauczycielstwa Teatralnego dopuszczeni byli przedstawiciele naszego kursu w charakterze świadków.

Kiedy w dwa lata później Wysocka, dla której w teatrach warszawskich nie było miejsca, zmuszona była zaangażować się do Krakowa, dyrekcję Szkoły objął Zelwerowicz, by po kilku jeszcze bardziej niż dotąd pracowitych latach przekształcić ją w Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. Dzieje tej Uczelni opisze zapewne ktoś, kto z nią współżył bliżej. A jest tych ludzi korpus niemały. Dość powiedzieć, że w ubiegłym sezonie na liście 70 osób Zespołu Teatru Wojska Polskiego figurowało 28 wychowanków P.I.S.T.-u, a więc uczni Zelwera. A przecież pamiętam, że kiedy przed piętnastu laty układaliśmy w Ateneum życzenia dla Zelwerowicza — jubilata, Stefan Jaracz napisał: „Ty, mój niegdyś nauczycielu...”

Piękną i słuszną rzeczą — ba! niezbędną i konieczną, decydującą! jest szukanie własnej drogi, własnej metody artystycznej i, jeśli możliwości pozwolą, twórczej, nie mniej w dniu Wielkiego Jubileuszu odtwarzam w pamięci te lata prymicji, tę chwilę chwytania pierwszych umiejętności, poznawania najpierwszych tajemnic, chwilę, którą z perspektywy lat wspomina się z krytycznym osądzeniem, czasem z melancholią, ale zawsze z wdzięcznością dla tych, którzy, ujmując godzin pośród swoich zajęć, kierowali tym zatykającym oddech okresem, radząc i odradzając, mówiąc i opowiadając, pokazując i wykpiwając, wspólnie marząc i myśląc.

Więc cześć ci najgłębsza i dzięki serdeczne, dozgonne, Najdroższy Jubilacie, Wielki Artysto.

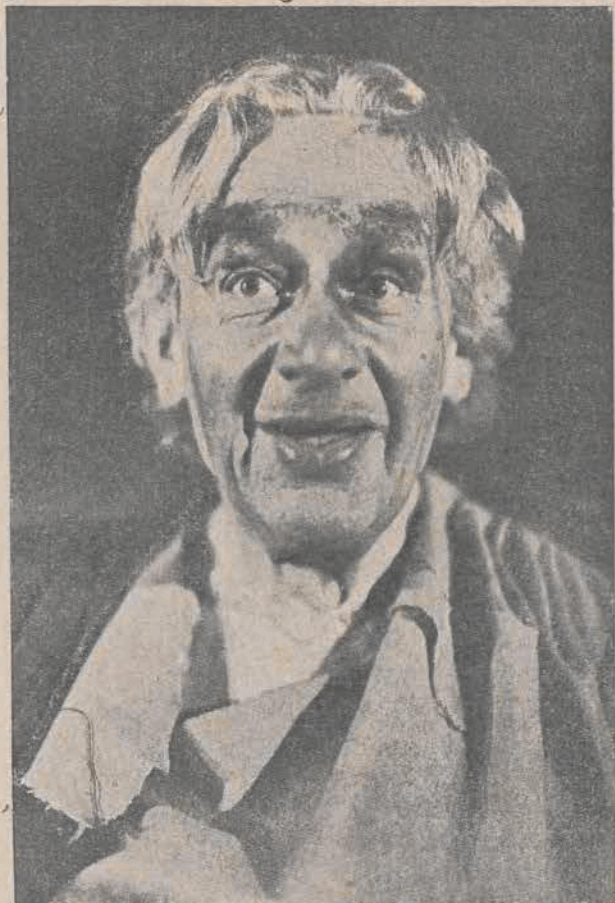
Henryk Szletyński

Jan Kreczmar

ZELWEROWICZ Z MŁODYMI!

Zelwerowicz jest zawsze tam, gdzie jest młodzież i młodzież jest zawsze przy Zelwerowiczu. Nie możemy wprost wyobrazić sobie tego „nałogowego“ wychowawcy w innym otoczeniu. Złośliwcy twierdzą, że w ten sposób pragnie on zachować swoją młodość: chce mieć wciąż w pobliżu jej niewyczerpane źródło w postaci osiemnastoletnich uczennic i uczniów. Ale to nie to. „Zelwer“ poprostu najlepiej porozumiewa się z młodymi i młodzież najbardziej Go interesuje. Ma instynkt rzeźbiarza, ambicje — Pymaliona. Pasjonuje Go wydobywanie z surowej rudy materiału aktor-skiego, szlachetnych kryształów prawdziwego talentu. Stąd ten twardy wieloletni trud pedagogiczny, trud, który nie jest na marginesie Jego twórczości artystycznej, ale przenika ją nawskroś, jest z nią organicznie związany. Niema Zelwerowicza — aktora i Zelwerowicza — pedagoga. Jest jeden Zelwerowicz, wychowawca — aktor. Ta pasja kształtowania

talentów płynie na pewno z tego źródła, co pasja tworzenia scenicznych postaci: ze źródła głębokich zainteresowań psychologicznych. Zełwero-wicz — to przede wszystkim namiętny psycholog. Ta jego cecha zasadni-cza kładzie wyraźne piętno zarówno na Jego działalności społeczno-wychowawczej jak i na jego kreacjach aktorskich. Nie moje pióro godne



Zebrak w „Elektrze“ Giraudoux
(Teatr Wojska Polskiego, Łódź)

jest kreślić wizerunek artystyczny tego wspaniałego aktora. Chcę zwrócić tylko uwagę, jak w Jego twórczości wyraźnie się zaznacza ta pasja psychologa, którą tak dobrze znamy z Jego życia my, Jego wychowan-kowie. To też namiętność właśnie musiała Go zapalić do pracy pedago-gicznej. Jego uczniowie znają siłę i napięcie tego zapалу. „Zelwer“ wprost z furią rzuca się na młody aktorski narybek, trzęsie nim, targa aż do bólu,

znęca się, drażni, upokarza dumnych, dopinguje słabych, dopóki nie wydusi z delikwentów jakichś nieśmiałych i dla innych niedostrzegalnych jeszcze znamion talentu. Czy popełnia błędy? Może. Któż ich nie popełnia. Ale potrafi, jak nikt inny wyluskać ze swoich uczniów i uczennic, nawet wbrew ich woli, elementarny zmysł aktorski, wyzwolić pierwotne czyste aktorstwo i ukazać prawdziwą drogę artystycznego rozwoju. Jego zasługą jest ukształtowanie całego niemal pokolenia aktorów polskich. Jego zasługą jest także, że pokolenie to przejawia świadomość artystyczną i społeczną dyscyplinę. Bo te cechy prawdziwego artysty wpaja swoim wychowankom w sposób bezwzględny i kategoryczny. Narzekali uczniowie, a zwłaszcza uczennice, że się znęca, że dokucza, że obraża. Tak, ale dopiero po latach pracy, gdy stali się już dojrzałymi aktorami, zaczynają rozumieć, że tymi właśnie dokuczliwościami, tym nękaniami i obrażaniami wyzwolił z nich zdolność do wyrażania uczuć, przełamał zahamowania, zniszczył fałszywy wstyd, pożdzierał szablon, dotarł do samego jądra człowieczeństwa i otworzył drogę na zewnątrz, ukazał sposoby wypowiedzania „duszy“ w twórczości aktorskiej. On sam nazywa to skromnie „otwieraniem delikwenta“. To „otwieranie“ bywa często bardzo bolesne, ale jakże skuteczne, jak — pozatym — wiele mówiące o Jego świetnej znajomości psychiki początkującego aktora, i „tajemnicy“ twórczości aktorskiej.

Drugi bezcenny dar, który ofiarowuje „Zelwer“ swoim wychowankom — to dyscyplina społeczna, to świadomość obowiązków aktora w życiu teatru i w życiu społeczeństwa. Nie oskarżajcie Zelwerowicza, jeśli dziś nie wszyscy Jego wychowankowie są tej dyscypliny wzorem. On robił wszystko, aby tak było. Jest bezwzględny i surowy. Można żartować z legendarnego „zegarka“ Zelwerowicza, ale należy ocenić jego znaczenie w życiu teatru. Plaga niepunktualności była i jest jeszcze jednym z pozornie niedostrzegalnych, ale bardzo istotnych hamulców w biegu teatralnego życia; więcej: jest symptomem niezorganizowania wewnętrznego i tragicznej naszej melagomanii. Koncerty dla więźniów, imprezy na cele społeczne, interesowanie uczniów wszelkimi przejawami życia publicznego — przyzwyczajały ich, że aktor służy społeczeństwu, że nie jest „kwiatem pachnącym dla siebie“, ale związany z narodem — wtedy tylko spełnia swoje zadanie, gdy dla niego pracuje, jemu służy. Szeroka autonomia Bratniej Pomocy pod Jego czujną kontrolą daje możliwość wychowankom zaprawiać się zawczasu do życia organizacyjnego i rozwijać w sobie poczucie społecznej wspólnoty. A wreszcie własny przykład. Przykład dany swoim życiem, które nie jest i nigdy nie było tylko życiem artysty, ale — i to przede wszystkim — życiem świadomego i wyrobionego społecznie O b y w a t e l a.

Ten przykład i te ogromne walory wychowawcze Zelwerowicza uświadomić sobie należy dzisiaj w dniu 50-ciolecia Jego pracy na scenie w nie mniejszym stopniu, niż Jego zasługi jako aktora i reżysera. Wtedy bowiem dopiero widzimy pełne kontury Jego wizerunku jako obywatela — artysty.

To szczęście, że On właśnie był i jest zawsze z młodzieżą. Szczęście... trochę i dla Niego, ale przede wszystkim dla młodzieży. Bo wątpliwe czy

mają rację złośliwcy twierdząc, że otacza się młodzieżą, aby z niej młodość czerpać; myślę, że właśnie jest z młodzieżą dlatego, że pełno w nim młodości, mimo tych 50 lat pracy. A młodość z młodością najlepiej się dogada!



Szambelan w „Panu Jowialskim” Fredry
(Teatr TUR, Łódź).

Jakkolwiek jest, nie znamy „Zelwera” starego. Sam, wiecznie młody, był i jest z młodzieżą jako najbliższy jej przyjaciel, powiernik i wychowawca! Niechże jej nie opuszczał!

Jan Kreczmar.

ROK TYSIĄC DZIEWIĘCSET OSMY

Aleksander Zelwerowicz dość niechętnie mówi o sobie. Nie lubi wspominać tego, co stanowi prawdziwy klejnot jego działalności twórczej. Nie stara się również o to, żeby inni podnosili jego zasługi, jako organizatora celowej pracy teatralnej.

Aleksander Zelwerowicz był przez długie lata przewodnikiem młodzieży aktorskiej w jej najpierwszym zetknięciu z trudnym, a tak aktualnym dzisiaj problemem nauczania rzemiosła teatralnego. O tym jego umiłowaniu za mało wiedzą nawet ci spośród zwolenników naszej sztuki, którzy interesują się teatrem, którzy zdają sobie sprawę z jego zadań. Dzisiejszy jubilat jest wrogiem reklamy, jego skromność nie stoi w żadnym stosunku do tego, czego zaszczytnie dokonał zarówno w teatrze, jak i na terenie szkolnictwa teatralnego. Często, cytując nazwiska działaczy teatralnych ostatniej doby i mając we wdzięcznej pamięci prace Tadeusza Pawlikowskiego, Józefa Kotarbińskiego i wiecznie młodego a najstarszego z żyjących naszych nauczycieli — Ludwika Sołskiego, mówi się o pełnym zapału i umiłowaniu sztuki twórcy i założycielu Teatru Polskiego Arnoldzie Szyfmanie, o utalentowanym i subtelny kierowniku „Reduty” Juliuszu Osterwie, o propagatorze teatru monumentalnego, dyrektorze Teatru Bogusławskiego, Leonie Schillerze, wreszcie o ś. p. Stefanie Jaraczu, którego teatr „Ateneum” pozostanie na zawsze w pamięci tych, co patrzyli na jego świetny rozwój. Natomiast walory Aleksandra Zelwerowicza cytuje się raczej, jako aktora i inscenizatora, ale o dzisiejszym jubilate, jako o tym, który zapłodnił swoją inwencją szereg utalentowanych aktorów — moich rówieśników, który był o krok od zrealizowania ciągłości życia jednego z rokujących najświetniejsze nadzieje zespołów teatralnych w Polsce nie mówi się wcale albo przez nieświadomość, albo przez wrodzoną skromność i wysokie poczucie godności obywatelskiej i ludzkiej tego, który dziś wraz z całą Polską obchodzi swoje święto teatralne.

Jako jeden z niewielu pozostałych przy życiu uczestników tego czarownego okresu życia teatru, jakim było powstanie w roku 1908 łódzkiego zespołu teatralnego, muszę na tym miejscu złożyć hołd temu, którego fascynująca indywidualność zaciążyła na nas w najbardziej dobroczynny sposób, promieniując przez długie jeszcze lata, kiedy wypadki osobistego życia jubilata i słomiany ogień snobistycznej burżuazyjnej publiczności łódzkiej przyspieszyły upadek tego, co tak świetne rokowało nadzieje.

Kiedy Zelwerowicz obchodził czterdziestolecie pracy artystycznej, nieodżałowanej pamięci Stefan Jaracz, w gorącym przemówieniu podkreślił, czym była indywidualność Zelwerowicza dla nas — młodych jego wyznawców. A byli wówczas w naszym gronie — oprócz Jaracza — Grabowski, Gryficz-Mielewska, Zmijewska, Starska, Jadwiga Czechowska, przedwcześnie zmarły Wiktor Kamiński, Wacław Nowakowski, później zjechali Junosza-Stępowski, Leonard Bończa i wielu, wielu innych; z najstarszych —

gorący wielbiciel talentu młodego dyrektora — znakomity aktor, niezapomniany Gustaw-Konrad w „Dziadach“ — Andrzej Mielewski i przedstawiciel starszego pokolenia aktorów — Antoni Siemiaszko.

Sezon rozpoczęło „Wesele“ Wyspiańskiego w reżyserii — ambitnego dyrektora, który dosłownie dokonał „cudu“. Było to jedno z najlepszych



Cezar w „Mariuszu“ Pagnóła
(Teatr TUR, Łódź).

przedstawień „Wesela“, jakie udało mi się widzieć na scenach polskich. Tego nastroju, tych przeżyć, które towarzyszyły narodzinom pełnego inwencji widowiska, nie zapomnę do końca życia. Sądzę, że nie zapomni tego, cośmy wówczas przeżywali, nikt z żyjących kolegów. Oddychaliśmy na scenie i za kulisami teatru pełnią życia. Nurt wewnętrzny dzieła został wydobyty w sposób, przynoszący chlubę twórcy przedstawienia, a jego

młodzi towarzysze pracy pod przewodem starszych kolegów: Andrzeja Mielewskiego (Jaśka), Antoniego Siemaszki (Stańczyka) i Aleksandra Zelwerowicza (Czepca) wczuwali się w dzieło całą duszą i dawali maximum tego, co leżało w ich możliwościach, jeżeli nie zawsze aktorskich, to w każdym razie — ludzkich. Słowem, był to zbiorowy poryw, któremu niewiele równych można przytoczyć w dziejach polskiego teatru.

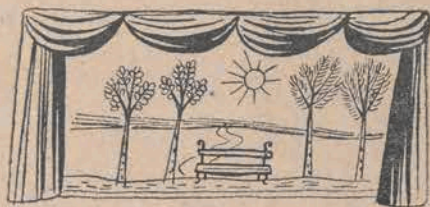
Niestety, żeby kontynuować pracę na takim poziomie i w takich warunkach, trzeba mieć po temu środki. Nie otrzymał ich utalentowany dyrektor od ówczesnej bruźdazyjnej publiczności. Zespół zdobył się jeszcze na kilka dużych sukcesów artystycznych („Kłątwa“, „Fantazy“, „Trzy siostry“, „Sad wiśniowy“), ale zabrakło szerokich mas, na których można by oprzeć samo istnienie teatru.

Osobiste przeżycia Aleksandra Zelwerowicza sparaliżowały jego twórczą pracę, a warunki materialne uniemożliwiły utrzymanie na wysokim poziomie teatru, który wniósł do naszego dorobku nieprzeciętne walory artystyczne i społeczne.

Twierdzę z głębokim przekonaniem, że normalna linia rozwoju sceny łódzkiej pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza w warunkach sprzyjających temu rozwojowi zmieniłaby radykalnie oblicze polskiego teatru.

Cześć więc zasługom naszego jubilata w pięćdziesiątą rocznicę jego zaślubin ze sceną.

Karol Borowski.



JOZEF BLIZIŃSKI:
» PAN DAMAZY «

Stefan Żółkiewski

PARĘ UWAG O POZYTYWIZMIE POLSKIM

Traktowanie roku 1863 jako daty przełomowej w kulturze polskiej i wiązanie genezy pozytywizmu u nas z klęską powstania nie jest poglądem bez reszty naiwnym. Naiwnością jest jedynie atropomorficzne interpretowanie przemian kultury wyrażone zwykle w poglądzie, iż przegrana w powstaniu przyniosła ze sobą rozczarowanie do romantycznej ideologii, którą miał cechować entuzjastyczny kult zapалу i nierozważnej uczuciowości, ponieważ zaś przewaga tych cech wśród społeczeństwa miała uzasadniać podjęcie walki powstańczej, odwrócono się z niechęcią od romantyzmu z jego kultem porywów i nierozwagi na rzecz statecznej, gospodarnej, praktycznej postawy pozytywistycznej, zapewniającej materialne życiowe powodzenie swoim wyznawcom, zabezpieczającej ich od niebezpiecznych choć szlachetnych mrzonek.

Ta osobliwa historiozofia tak wyłącznie panująca w naszej wiedzy o kulturze — nie zasługuje nawet na krytykę. Życie społeczne i jego zmiany nie dadzą się wyjaśnić przy pomocy praw psychologicznych, praw rządzących następstwem i związkami reakcyj jednostki. Teoria rozczarowania do romantycznego entuzjazmu i zwrócenia się do pozytywistycznej rozwagi — bywa oczywiście mniej lub więcej sprytnie wykładana, aby ukryły się jej absurdalne założenia pod osłoną literackich metafor i erudycyjnych ozdób. Tu przedstawiona bez osłonek mówi sama za siebie: jest tylko naiwnością myśli, zapoznaniem prawdy, iż rozwój społeczny rządzi się swoistymi prawami, że przewroty społeczne — nie zachodzą w głowach jednostek, że przyczyną ich nie są takie czy inne nastroje i doświadczenia indywidualne.

Tym niemniej przegrana w 1863 potężnie wstrząsnęła życiem społecznym Polski. W wyniku tej klęski i przemocy zaborcy, zmieniły się ustawy, formy życia gospodarczego, prawa polityczne, system walutowy, system oświatowy, ustroj rolny, stosunek wzajemny klas społecznych. Dość, by rok 1863 traktować istotnie jako przełomowy. Kierunek wspomnianych zmian był taki, iż stopniowo zacierała się ustrojowa odrębność tzw. Kongresówki od reszty ziem Cesarstwa Rosyjskiego. Zaczęły na ziemiach naszych zachodzić zmiany, które wcześniej zostały zapoczątkowane w Cesarstwie.

Rosja za panowania Mikołaja I zatrzymała się w rozwoju, ujęło ją paraliżujące jarzmo reakcyjnej stabilizacji. Przemoc caratu, która zdła-

wiła procesy twórcze, reformatorskie, zaczęte rewolucją „dekabrystowską” oczywiście nie była w stanie powstrzymać procesów społecznego gn'cia, starzenia się, rozpadu form przeżytych. To też w stosunku do Europy Rosja cofała się i słabła. Baza społeczna caratu kruszała. Europa w tym zaś czasie szła naprzód. Kolejne przełomy w połowie XIX w. dają pełne zwycięstwo różnym frakcjom burżuazji mieszczańskiej dotąd odsuwanym od władz i wpływu na stosunki gospodarcze. Kapitalizm jest twórczy — triumfuje. Dokonywuje się proces wymiatania resztek przeszłości feudalnej z Europy zachodniej, państwa zachodu unowocześniają się, rosną w siły, przyjmując klasyczne formy burżuazyjnych, kapitalistycznych ustrojów społeczno - gospodarczych.

Przegrana wojna krymska (1853—56) obnaża w Rosji groźną słabość caratu i jego podstaw społecznych. Uprzemysłowienie, reforma rolna, budowa fabryk zbrojeniowych i strategicznych dróg żelaznych staje się koniecznością. Koniecznością staje się również oparcie caratu nie na zafowanej, skazanej na zagładę w nowoczesnym społeczeństwie feudalnej szlachcie — ale na nowych warstwach kapitalistów — ziemian i fabrykantów, a zwłaszcza na nowej biurokracji, warstwie urzędniczej wywodzącej się ze szlachty wysadzonej z siodła w procesie unowocześnienia państwa rosyjskiego. Carat, szukając środków utrzymania swej przemocy nad narodem rosyjskim, idzie po tej linii. Na pastwę i grabież dla tej nowej biurokracji rzucone zostają kraje podbite z Polską na czele. Tym niemniej i w krajach tych rozpoczyna się żywy, intensywny proces likwidowania przeżytków feudalizmu, proces ukapitalistyczniania. Dokonywuje się zaczątkowa reforma rolna przez nieśmiałe i krzywdzące uwłaszczenie włościan. Rozwój przemysłu wyraża się w gwałtownym przyroście nowych fabryk, w ich rozbudowie, w rozwoju handlu. Żywiol mieszczański zaczyna dominować. Obserwujemy zmienne procesy urbanizacji naszej szlachty i chłopów wysadzonych z roli i szukających swej doli w mieście. Ideologia tych nowych sił społecznych w Polsce odpowiada analogicznym formacjom społecznym w innych krajach kapitalistycznych, w momentach pełnego triumfu mieszczaństwa. Oczywiście trzeba zawsze pamiętać o swoistych odchyleniach zdeterminowanych przez szczególne warunki danego kraju. Ideologia triumfującego mieszczaństwa drugiej połowy XIX w. — to właśnie pozytywizm. Wysoko stawia to wszystko co stanowi konieczny warunek umocnienia kapitalistycznych form życia. A więc zarówno skuteczną działalność gospodarczą, jak i wiedzę w ogóle, a zwłaszcza wiedzę techniczną. Jest wolnomysłny w tych granicach, w których kościół jako jedna z podpór feudalizmu hamuje postęp. Broni mieszczańskiej zasady nierówności ekonomicznej, opartej na przywileju posiadania warsztatu produkcji i prawa do wyzysku pracy najemnej. Wiemy przecież, że w historii - burżuazji towarzyszy jak cień proletariat. To też i jego rewolucyjne dążenia i rewolucyjna ideologia będą walczyć o prawo obywatelstwa w kulturze tego okresu.

Każde z ugrupowań społecznych znajdzie swych wyrazicieli wśród polskich ideologów pozytywizmu. Zachowawcze klasy posiadające, możnowładcze, ziemiańskie raczej spychane przez nowe czasy znajdują go w Sien-

kiewicz, zresztą coraz bliższym burżuazji, gdy sprzeczności wewnętrzne rozwijającego się kapitalizmu będą osłabiać i jej pozycje. Entuzjastką pełnego wykształtowania nowych form życia, usunięcia ostatnich śladów feudalizmu, wykorzystania wszystkiego co twórcze i postępowe w kapitalizmie, będzie Orzeszkowa. Ona położy nacisk na demokratyzm mieszczański, hasła równości wobec prawa bez względu na pochodzenie, rasę, religię, płeć. Ona będzie walczyć o podciągnięcie cywilizacyjne ludu, które w pierwszym okresie popiera zawsze rodzący się kapitalizm, gdyż lud urobiony w zwierzęcym bycie feudalnej niewoli nie dorasta do wymagań technicznej cywilizacji kapitalizmu.

Świadom wewnętrznych sprzeczności nowego porządku będzie Prus, ideolog postępowej inteligencji. Odsłoni on w swych powieściach nieusuwalną sprzeczność między zasadą ekonomicznego wyzysku, na której opiera się kapitalistyczna gospodarka — a postulatem solidarności narodowej, obrony praw pokrzywdzonych, w imię interesu Polski. Bo taką będzie nowa pozytywna forma postępowego patriotyzmu, odziedziczona przez Prusa po rewolucyjnej drobnej szlachcie z lat 1846, 48, 63. — Uznając historyczną wyższość praw ludu i zasady społecznej sprawiedliwości podda Prus surowej pesymistycznej krytyce ustroj w którym żył.

Najdalej w ludowym demokratyzmie pójdzie Konopnicka. I ta spotka się z pierwszymi ideologami klasy robotniczej i jej przodującej historycznej roli w Polsce. Ale to będzie już schylek pozytywizmu u nas: lata 80 — zeszłego stulecia.

Natomiast właściwy okres pozytywizmu to niejako okres zagospodarowywania się społeczeństwa polskiego w nowych formach ustrojowych. Okres tworzenia się nowych klas społecznych: proletariatu miejskiego i środowiska inteligentckiego. Jest to okres wielokierunkowych wysiłków. Okres równie wielokierunkowy w dziedzinie ideologii.

Ukapitalistycznienie bowiem Polski, likwidacja resztek feudalizmu było właściwie zwycięstwem także rodzinnych sił rewolucyjnych. Realizowany w nich był program buntów chłopskich i długiego szeregu wysiłków najbardziej rewolucyjnej drobnoszlacheckiej warstwy w Polsce. Ale to zwycięstwo było drogo okupione. Właściwie wyczerpaniem dotychczasowych sił postępowych w Polsce. Nowe — siły klasy robotniczej i wiążącej się z nią powoli awangardy inteligencji dopiero rosną. Znajdują przeto tylko nieśmiały wyraz w ideologii pozytywizmu. Dominuje oportunistyczny wpływ klasy posiadającej, co wyraża się u niektórych przede wszystkim w nawoływaniu do ugody z caratem i do poniechania polityki walki zbrojnej o niepodległość. Nie brak przecież i krytyki ze strony jaśniej patrzących, przywiązanych do idei ludzkości i sprawiedliwości. Wszystko to przecież po raz pierwszy w szlachecko - ziemiańskiej Polsce brzmi nowoczesnie. Zjawia się pełna problematyka nowoczesnego, przemysłowego, handlowego, technicznego życia. Zjawia się problematyka nowoczesnej, ścisłej wiedzy. Problematyka nowej nie feudalnej — a już czysto kapitalistycznej klasowej, struktury społecznej. To wszystko przynosi nasz pozytywizm. Różni ten okres od poprzedniego także szybkie tempo zmian, pracy,

rozwoju. A również głębsze i dalsze przenikanie bogactwa życia centrów do dalekich parafialnych peryferyj. Cywilizowanie prowincji, — upowszechnianie miejskiego typu życia, kultury — to jedno z haseł polskiego pozytywizmu.

W latach 70 jednak kontrast jest jeszcze duży. Właśnie bogactwo, doniosłość, nowość życia miejskiego — jest w tym jaskrawszym kontraście do spokoju wsi zabitych deskami. Są to ostatnie chwile tej szlachecko-ziemiańskiej izolacji. To jest okres agonii tego typu środowisk wiejskich. Stają się one przystanią dziwołagów i anachronizmów jeśli spojrzeć na nie oczyma nowatora owych czasów — pozytywisty. Tak też widzi swoje komediowe zacisza wiejskie Bliziński.

Stefan Żółkiewski

Ewa Korzeniewska

POZYTYWIZM I „PAN DAMAZY“

We wstępie do „Pana Damazego“ w wydaniu Biblioteki Narodowej Zygmunt Tempka-Nowakowski tak charakteryzuje Blizińskiego: „Zdecydowane formy występują jedynie tam, gdzie autorzy przechylają się z całą świadomością ku szczególnemu kierunkowi literackiemu, którego są albo twórcami albo też zwolennikami. Ani jedno ani drugie nie może mieć zastosowania do Blizińskiego. Autor „Pana Damazego“ nie stworzył kierunku własnego i nie poszedł wyraźnie i świadomie w żadnym kierunku obcym. Urodził się w epoce, która wydała pokolenie młodszych romantyków, a mimo to do romantyzmu nie przystał, — tak jak w latach późniejszych nie został pozytywistą. Pisał w czasie, gdy w Polsce zrodziła się komedia społeczna, sam zaś nigdy do tej dziedziny nie aspirował... Bliziński jest przede wszystkim sobą“.

Ta opinia w pewien sposób pochlebna dla autora, gdyż nadaje mu wybitne piętno indywidualności twórczej — ta opinia zarazem dyskwalifikuje Blizińskiego jako realistę silnie związanego z pozytywizmem i jako pisarza przejawiającego w swej komedii może wąskie ale szczere zainteresowanie społeczne. Twierdzenie, iż Bliziński nie był pozytywistą zdaje się polegać na jakimś nieporozumieniu. Cóż bowiem przez to można rozumieć? Oto, albo, że Bliziński nie godził się z doktryną pozytywizmu, której przeciwstawiał jakiś inny światopogląd, bądź też że był autorem, który świadomie i celowo bronił się przed ówczesnym prądem literackim, tworząc własną i nową w tym okresie koncepcję komedii. Ani jedno ani drugie nie wydaje się prawdziwe, a wynika z tego, że pozytywizm w literaturze przejawiał się w sposób bardzo rozmaity i obok form tak wyraźnych że aż natrętnych, przyjmował kształty o wiele bardziej subtelne.

Pozytywizm w literaturze to nie tylko mieszczaństwo ze szlachetnym i pełnym cnót kupcem na czele, pozytywizm to nie tylko zagładanie pod strzechy i głośkanie po buzi dzieci o konopiastych czuprynach. Nie wyczerpuje też jego zainteresowań dydaktyzm, wyrażający się najczęściej pouczeniami

autora, naciągana kompozycja i silnie skonstrastowanymi białymi i czarnymi postaciami. Te cechy pozytywizmu, obok jaskrawo przeciwstawnej do romantyzmu ideologii politycznej najłatwiej dają się zauważyć. Tym łatwiej że spopolitowane przez wielu drugorzędnych pisarzy stały się wyraźnymi konwencjami literackimi, pozwalającymi w bardzo łatwy i bezbłędny sposób włączyć dane dzieło w szereg utworów pozytywistycznych. Brak tych charakterystycznych właściwości — często dezorientuje krytyków i skłania ich do szukania nowych systemów klasyfikacji.

Obok tych, raczej powierzchownych i często konwencjonalnych cech, pozytywizm jako pewien kierunek literacki wyrażał się w sposób znacznie głębszy i pozostawił ślady o wiele donioślejsze w dziedzinie twórczości literackiej. Był przede wszystkim kierunkiem ugruntowanym na racjonalistycznej metodzie myślenia i naukowym doświadczeniu. To było filozoficznym podłożem i uzasadnieniem realizmu — tego realizmu, który nie tylko tworzył zgodne z rozsądkiem koncepcje polityczne, który nie tylko poszerzał i bogacił wiedzę pisarza o otaczającym go świecie, lecz który także zmieniał i kształcił technikę artysty, niezależnie od tego, czy był nim malarz, pisarz, czy poeta. W tym okresie ustaliła się technika utworu realistycznego i metody, prowadzące do osiągnięcia „rzeczywistego malowidła“ świata. Metody te, to skrupulatne, przypominające pracę gorliwego urzędnika, zbieranie materiałów. Obraz pisarza z notatnikiem i ołówkiem jest produktem pozytywizmu, nie ufającego nawet niedokładnej w szczegółach pamięci. Obraz pisarza, zwiedzającego w poczuciu obowiązku warsztaty i odległe ulice, to również świadectwo siły wpływu wszechwładnego prądu. Świadome ograniczenie zakresu zainteresowań i tematów do rzeczy i spraw dobrze i zbliżka znanych jest także jedną z cech tego kierunku, który właśnie dlatego całkowicie zarzucił egzotyzm romantyków, a wychodząc poza teraźniejszość czerpał jedynie ze ścisłych źródeł historycznych.

Realizm pozytywistów, przygotowany tą metodą pracy, wyrażał się określonym światopoglądem i określoną hierarchią wartości we wszystkich dziedzinach życia. W literaturze najsilniej zaważyło zainteresowanie problemami społecznymi i to co dzisiaj nazwalibyśmy rewizjonizmem w stosunku do ustalonego poprzednio systemu wartości w dziedzinie społecznej. Rewizjonizm ten, wynikający, jak wiadomo, ze zmienionych w całej Europie warunków społeczno-ekonomicznych i związany z dojściem do władzy i wpływu mieszczaństwa, rewizjonizm ten wpłynął decydująco na ogólny charakter utworów literackich. W tym okresie powstają dzieła, których celem, — jak to trafnie określił w swym artykule o Sienkiewiczu Wyka — jest poznanie socjologiczne. To poznanie oczywiście było ograniczone w swych rozmiarach i charakterze przez ówczesny układ stosunków społecznych w zasadzie dający równouprawnienie wszystkim warstwom społecznym, w praktyce, przerzucający władzę i znaczenie szlachty na mieszczaństwo. W literaturze rezultatem tego stanu rzeczy jest apologia mieszczaństwa i filantropijne zainteresowanie wsią i dolą wieśniaka. Na społeczny charakter literatury wpływa w niemniejszym stopniu oficjalnie uznany humanitaryzm, który rozszerza zakres dopuszczalnych w sztuce tematów i który w okresie pozytywizmu przejawia się sympatią „dla wszystkiego co

żyje". Ta sympatia, wynikająca z poczucia odpowiedzialności pisarza wobec życia i jego problemów, prowadzi równocześnie literaturę w dziedzinę psychologii. Autor — pozytywista śledzi najnowsze zdobycze psychologii naukowej, wnika głębiej i dokładniej w psychikę postaci, analizując pobudki i motywy ich czynów i dąży do stworzenia pełnego i ciekawego charakteru. W ten sposób rozszerza się zakres twórczości literackiej zarówno pod względem ilości i jakości tematów, jak i pogłębienia psychologicznego postaci, mających być wiernym odbiciem ludzi rzeczywistych. Z tych zamierzeń wynika ściśle związanie bohatera z epoką i środowiskiem z którego wyrasta i w którym żyje. Stąd rodzą się pewne, dla nas już dziś zbanalizowane chwytły literackie jak np. — wielostronicowe opisy rodowodu postaci, szczegółowe dane, dotyczące jej wykształcenia, zawodu i zamiłowań, dokładne, niemal fotograficzne odtwarzanie miejsca jej zamieszkania, okolicy w której przebywa i nawet stron, do których zanosi ją przypadek lub interes.

Połączenie zainteresowań społecznych z psychologicznymi wytworzyło w literaturze tego okresu pewne łatwo dostrzegalne właściwości w charakterze utworu. Oto autorzy zaczęli widzieć i przedstawiać zależności pomiędzy charakterem postaci, a warunkami jej życia i otoczenia. Dlatego zyskują wstępną do literatury wielkie i małe kłopoty codziennego dnia, dlatego brak pieniędzy zaczyna wpływać czasem demoralizująco, kiedyindziej uszlachetniająco na postaci, dlatego karty powieści i komedii stają się terenem walk o spadki i o dobre stanowisko. W związku z tym następuje z jednej strony zubożenie akcji, która zarzuca dawne bardzo efektowne i nieprawdopodobne perypetie, z drugiej strony jej uprawdopodobnienie i wzbogacenie w szczegóły psychologiczne. Obok panującej zresztą i nadal akcji miłosnej, dochodzą do znaczenia i inne komplikujące się wielostronnie wątki. Często nawet zajmują główne miejsce w utworze, usuwając przeżycia miłosne na plan dalszy. Dzięki temu heroina może utracić nieco ze swej młodości i urody i nieraz nawet ustępuje miejsca starym, poczciwemu szlachetce, ubogiemu żydowi, lub dziecku. Nawet więcej, już w tym okresie zaznacza się wyraźny pociąg autorów do tworzenia postaci wybitnie ujemnych, niekiedy patologicznych, który potem w naturalizmie osiągnie swój szczyt.

Te zasadnicze zmiany w wewnętrznej strukturze utworu literackiego wpływają zniemiennie i na ogólny charakter kompozycji. Dążenie do uprawdopodobnienia wywołuje daleko idące uproszczenia, których celem jest „niezauważalność sztuki". Kompozycja utworu zostaje uwarunkowana prawdopodobieństwem psychologicznym i sytuacyjnym. Dlatego często cała akcja rozgrywa się w jednym miejscu, a układ wydarzeń prawie zawsze jest zgodny z chronologią. Język literacki również poddaje się wymaganiom realizmu i staje się bardzo zbliżony do mowy potocznej. Jest to jeszcze jedno świadectwo podporządkowania literatury celom pozaestetycznym.

Głęboki nurt pozytywizmu w literaturze przejawiał się w trzech dziedzinach — w ideologii i problematyce utworów, w metodzie pracy pisarza i wreszcie w technice i kompozycji .

Bliziński „nie został pozytywistą i „nie aspirował“ do komedii społecznej“, pisze Zygmunt Tempka Nowakowski. Wyraża tę opinię, stwierdzając brak tych najbardziej widocznych, ale nie najbardziej ważnych i symptomatycznych właściwości utworów pozytywistycznych. Istotnie Bliziński nie przedstawia ani mieszczaństwa, ani środowiska miejskiego. Nie „aspiruje“ — żeby użyć wyrażenia krytyka — do komedii z tezą, która chce nauczać i korygować. Nie dzieli bynajmniej swoich postaci na wcielone ideały i jawnogrzeszników, aby uwypuklić tendencję. Bliziński tego nie robi, bo po pierwsze, jest na to zbyt dobrym komediopisarzem, a po drugie zbyt rzetelnym realistą. Jedynym widocznym ukłonem autora w stronę pozytywizmu jest wprowadzenie postaci Genia, którego własny ojciec nazywa ironicznie pozytywistą, gdyż młodzieniec ten silny w ciętych odpowiedziach wyraźnie żartuje sobie z powagi ojcowskiej wcielonej w reagenta. Genio jest — w miarę sił autora — typem najbardziej zintelektualizowanym, i potraktowanym z sympatią. Reprezentuje zdrowy rozsądek i uczciwy charakter. Przeciwstawia się gonitwie za pieniądzem, stwierdzając pół żartem, pół serio, że „ubieganie się wyłącznie za pieniądzem mam za nonsens, który zostawiam ludziom tak niepraktycznym jak idealisci“.

Poza tym związki Blizińskiego z pozytywizmem polegają na zależnościach znacznie głębszych, bo wynikających ze struktury psychicznej i typu myślenia pisarza. Świadczy o tym i metoda pracy autora i temat „Pana Damazego“ i wreszcie wyraźna i konsekwentna w szczegółach technika pisarza realisty.

Wstęp krytyczny do „Pana Damazego“ stwierdza z całą pedanterią, że „Bliziński przystępował do pracy z niezwykłą sumiennością przeprowadzając cały szereg studiów z natury. W pierwszym rzędzie obserwuje sam, notując wszelkie, nawet najbardziej drobiazgowo objawy“. Listy „składa z niezwykłym pietyzmem, jak zresztą przechowuje każdy świstek papieru, każde nieortograficzne nawet zaproszenie na obiad, każdy bilecik nawet zaczynający się od słów — Détruisez ma lettre Monsieur. ...Blizińskiego interesuje wszystko, co się dzieje na wsi, prosi o przysłanie fotografii nowo przyjętej służby, dopytuje się o najmniejsze szczegóły“. I oto zarysowuje się sylwetka — trochę już dzisiaj śmiesznego w swej nadmiernej gorliwości — pisarza, poczytującego sobie za święty obowiązek wierność wobec życia. Ta skądinąd podejrzana — bo mogąca świadczyć o wąskich horyzontach myślowych autora — uczciwość skłania go i do tego, że Bliziński opisuje tylko drobna szlachtę jako środowisko znane najbliżej z własnego doświadczenia. Opisuje je istotnie w sposób zalecany przez teoretyków prądu — to znaczy stara się dać jaknajdokładniejszy obraz życia i zachowania się ludzi, nie wyciągając z niego żadnych wniosków i nie narzucając żadnych przekonań.

Jeszcze dobitniej świadczy o przynależności autora do pozytywizmu temat „Pana Damazego“. Zgrupowanie realistycznie potraktowanych postaci wokół pożądanego spadku i psychologicznie trafne i prawdziwe pokazanie ich różnych reakcji jest zupełnie typowe dla realizmu w tym okresie. Akcja „Pana Damazego“ rozgrywa się w jednym miejscu i obfituje w perypetie

nie sytuacyjne lub miłosne, lecz przede wszystkim psychologiczne, wynikające z kontrastu charakterów i dobrotliwej naiwności poczciwego szlachetki. Wątki miłosne schodzą na plan dalszy wobec głównego zagadnienia, i „bohaterami“ komedii zamiast młodej kochającej się pary jest chciwa, podstarzała Żegocina i ograniczony, ale szlachetny w reakcjach uczuciowych Damazy.

Autor przedstawia rzeczywistość taką, jaką widzi i zna, nie ocenia jej i nie krytykuje, jest jednak także daleki od idealizacji. Obok postaci dodatnich przedstawia śmieszne i ujemne, obok dobroci i szlachetności pokazuje chciwość, histerię i obłudę. Postacie komedii zarysowane plastycznie i zindywidualizowane przez obfitość szczegółów stają się ciekawymi charakterami.

Jednym z najważniejszych elementów realizmu Blizińskiego jest język komedii. Ludzie w „Panu Damazym“ mówią językiem potocznym, pozbawionym jakiegokolwiek sztucznej literackości. Język ten jest zindywidualizowany i uzależniony od charakteru i nastroju postaci. Dzięki temu staje się jednym z ważnych sposobów charakterystyki postaci i jednym z elementów urealnienia sztuki.

„Pan Damazy“ daje wierny fragment z życia dworku szlacheckiego, fragment, potraktowany bezstronnie i beznamytnie. Kompromisowe rozwiązanie akcji zaciera nawet tę ostrożność spojrzenia i krytycyzm, którego można by się dopatrzeć przynajmniej w stosunku do postaci ujemnych w opinii autora. Pomimo tego trudno odmówić „Panu Damazemu“ miana — jeśli nie komedii społecznej — to przynajmniej obyczajowej. Granica zresztą między obu rodzajami jest bardzo płynna, gdyż realne przedstawienie takich ludzi i takich wydarzeń musi skłaniać czytelnika czy widza do wielu refleksji krytycznych w stosunku do przedstawionej przez autora rzeczywistości.

Komedia Blizińskiego ani indywidualnością autora, ani charakterem sztuki nie wyrasta ponad pozytywizm. Mieści się w jego ramach całkowicie i stanowi typowy dla swej epoki typ utworu, którego najwyższym celem jest wierne odtworzenie życia.

Ewa Korzeniewska.

ZYCIE I DZIEŁO JÓZEFA BLIZIŃSKIEGO

„Najznakomitszy ze współczesnych komediopisarzy naszych, wedle powszechnego, jednomyślnego uznania, najbardziej swojski...“ Tymi słowami rozpoczyna Piotr Chmielowski charakterystykę Blizińskiego w tomie „Nasza literatura dramatyczna“, wydanym w r. 1898. Metody znakomitego krytyka, wzorującego się na teorii Taine'a, nie straciły nic na celności, i znowu są aktualne w dobie naszego „drugiego pozytywizmu“; oto jak maluje on okoliczności, warunki, środowisko społeczne, w którym dojrzała twórczość

Blizińskiego. Urodził się on w r. 1827, życie minęło mu w jednostajnym spokoju, w równowadze wiejskiego dobrobytu; dopiero pod koniec życia, w wieku blisko lat sześćdziesięciu, przeniósł się do Krakowa, gdzie zmarł w r. 1893. „Niewiele zawdzięczał szkole — pisze Chmielowski — wychowywał się bowiem w dobie, kiedy z pewną łatwością można było nabywać średniego tylko wykształcenia, a po wyższe trzeba się było udawać daleko i łożyć na nie sporo pieniędzy“. Był to okres, gdy szkoły wyższe w kraju nie istniały, celowo zniszczone przez carskiego zaborcę. To też całe wykształcenie Blizińskiego zamknęło się w tzw. „kursach prawnych“ (zresztą nieukończonych!), studium żalosne i prymitywne, obliczone na nader doraźne, praktyczne cele. Brak wiedzy nie zniweczył jednak daru tworzenia żywych postaci, tak charakterystycznego dla Blizińskiego. Młodość i lata męskie minęły mu w miłym dobrobycie „gospodarskiego“ życia. Pańszczyzna jeszcze wtedy istniała; oto jak Chmielowski charakteryzuje atmosferę tego żywota: „Praca na roli miała jedynie nazwę pracy, a w gruncie była przypatrywaniem się tylko; polowania, odwiedziny, zabawy taneczne, gra w karty, zajmowały czasu bardzo dużo; myśli płynęły swobodnie, dobry humor był częstszy od złego; żyło się co prawda z dnia na dzień, ale nie suszono sobie głowy przyszłością; dopóki była gotówka, to się ją lekko wydawało, gdy jej zbrakło, nie trudno było o pożyczkę, a w razie chwilowego kłopotu miało się zawsze tę rodzimą, filozoficzną uwagę: jakoś to będzie...“ Wąskie horyzonty myślowe i jednostajność, równowaga, pogoda życia i środowiska sprawiają, że twórczość Blizińskiego nie ma w sobie nic spontanicznego; pierwszy swój utwór „Imieniny“, wydrukowany przez Kraszewskiego w „Gazecie tygodniowej“, napisał Bliziński jako trzydziestotrzyletni mężczyzna. Nie odzywał się następnie przez jedenaście lat! Dopiero bowiem w 1873 r. ukazuje się jego „Marcowy kawaler“, od którego datuje się sława komediopisarska Blizińskiego. Tak późny i powolny rozwój jest rzadkością w literaturze; przyczyną jest nie tylko temperament autora, ale i atmosfera środowiska, które go wydało. Bliziński jako autor jest jednym z najmniej skupionych pisarzy; „pisze korespondencje, notatki dziennikarskie, ballady, mazurki, humoreski“ — podaje w swej monografii o Blizińskim Z. Tempka Nowakowski — „poza to opracowuje artykuły na R i S dla „Encyklopedii“ (r. 1865), w dziele Kolberga prostuje błędy, robiąc uwagi co do sposobu czesania się chłopów na Kujawach, zbiera dla „Biblioteki Warszawskiej“ melodie i tekst kujawiaków, dla Kolberga fotografie chłopów, koresponduje z ks. Bujakowskim w sprawie reformy elementarza, z Dębskim w sprawie hydrografii, drukuje w „Tygodniku Ilustrowanym“ stare dokumenty historyczno-obyczajowe, Estreicherowi przesyła notaty bibliograficzne, zgłasza się nawet do pracy w komisji językowej Akademii Umiejętności, skupuje mapy, czyta starannie prawie wszystkie współczesne dzienniki, aby z nich sporządzać dokładne wyciągi barbarzyństw i dziwotłów językowych itd., itd.“.

Podobnie niezorganizowane jest życie codzienne Blizińskiego: „prowadzi życie nieproduktywne, pełne zabaw i wygod. Przyjaciele bez litości kradną mu czas, zasypując listami przez umyślnych. Otrzymuje zapewnienia, że jego listy będą dzieciom przekazywane w testamencie, że stół na którym pisał „Kawalera marcowego“, uzyska w przyszłości niezwykłą cenę na licytacji pamiątek. Bliziński lubi zagrać w gronie przyjaciół partię „gerylasza“ lub domina — sąsiedzi zaś szanują święcie jego nawyknięcia i nerwy. Zapraszając, ręczą z góry, że nie braknie ulubionych specjałów, jak daktyle, kawior itd., że psy się naprzód pousuwa, zawiasy u drzwi posmaruje, aby tylko nie skrzypiały, aby znakomity gość, potrzebujący idealnej ciszy do snu, miał wszystko o czym zamarzy.

Wzamian za to Bliziński umie być wdzięcznym, pamięta o wszystkich znajomych. Na każde imię przysła dowcipny, miły list, który potem krąży po całym powieście, a bardzo często dołączy okolicznościowy wierszyk, za co znowuż panie zmuszają go do odcyfrowania logogryfów własnego pomysłu. Otrzymuje prośby, aby ułożył napis na nagrobek, jeżeli zaś któryś z przyjaciół ma syna, zdradzającego talent literacki — Bliziński musi te pierwsze próby czytać i poprawiać. On także decyduje o wyborze sztuk dla przedstawień amatorskich, robi plany klombów i projektuje zmiany w ogrodach przyjaciół, w czym podobno celował...

Ta atmosfera gnuśności, monotonii, jednostajności sprawiła nie tylko, że twórczość Blizińskiego jest stosunkowo uboga; (obejmuje ona 14 utworów komediowych, wśród których cztery ugruntowały jego sławę: „Pan Damaży”, „Rozbitki”, „Marcowy kawaler”, „Dzika różyczka”) — a także wpłynęła decydująco na charakter jego pisarstwa. Bliziński jest jednym z najbardziej konsekwentnych REALISTÓW; podkreślają to wszyscy jego komentatorzy. „Bliziński jest okazem wyjątkowym” — stwierdza Nowakowski — „dotychczas krytyka nie zdołała wykazać źródeł jego twórczości, poza jednym, niewątpliwym, którym była bezpośrednia obserwacja życia...”, „do pracy przystępował z niezwykłą sumiennością, przeprowadzając cały szereg studiów z natury...”, autorowie romantyczni nie wywarli na niego żadnego wpływu, „nie widać, żeby nim wstrząsnął Byron. W tym właśnie należy się dopatrywać źródła jego samodzielności...” Ale to flaubertowskie nastawienie nie doprowadziło Blizińskiego do goryczy pesymizmu, mimo że dostrzega ciemne strony opisywanego życia i ma luje dosadne, ujemne charaktery.

I tu również zaważyło środowisko, mimo licznych wad, dobroduszne i pogodne, budząc w Blizińskim przekonanie o zasadniczej dobroci natury ludzkiej. Nie ma tu dramatycznego napięcia; panuje atmosfera spokojna, rozważna, wyzbyta wielkich namiętności. Nie ma gwałtownej miłości, są tylko gorące uczucia; nie ma nienawiści, tylko przejściowe niechęci; nie ma skąpstwa, tylko drobna oszczędność, nie ma obludy, tylko towarzyska blaga; ostatnie słowa komedii, to pogodne rozwiązanie sprzecznych dążeń i interesów. W malowaniu tych nastrojów nie jest bynajmniej Bliziński fałszerzem rzeczywistości; nie analizuje on jej społecznych podstaw, nie doszukuje się mechanizmu poruszającego owe socjalne grupy; przedstawia ich zewnętrzny, zaobserwowany tryb życia. Pod tym względem jest niewątpliwym realistą; pisze Chmielowski: „Trzyma się wiernie prawdy życia naszego, którą jest: jednostajność, drobnymi, szarymi przerywana wypadkami...” „realizm jego polega na naturalności i prawdzie szczegółu...” „Wszystko tak jest naturalne, prawdziwe a proste, tak powszednie, że trzeba było istotnie talentu Blizińskiego, ażeby bez żadnej prawie intrygi, za pośrednictwem sytuacji najzwyklejszych, wynieść szarość życia naszego do takich wyżyn sztuki, że robi ona potężne wrażenie...” „Wszędzie mamy tok mowy tak zwykły, słowa tak proste, iż się nam wydaje, że każdy z nas potrafiłby powiedzieć tak samo. Ani przenośni niezwykłych, ani zwrotów niepospolitych, nigdzie tu nie spotykamy. Wszystko jest wzięte z mowy potocznej, przeważnie ziemiańskiej, zaprawione, gdzie trzeba, dosadnymi przysłowiami, czasami nawet jakąś rubaszną trywialnością. Mowa to w całej pełni swojska, umiejętnie i artystycznie użyta, i dlatego tak na pozór łatwa i prosta...” Ocenia więc w sumie Chmielowski naszego autora jako wiernego odtwórcę atmosfery „swojskiej”, malarza cnót i wad charakteru naszego, który cechuje „moralność niewysoka i niewytworna, lecz uczuciowa, widnokrąg umysłowy nierozległy, lecz oparty na zdrowym rozsądku...”

W hierarchii literackiej wszyscy krytycy Blizińskiego, zarówno Chmielowski jak Nowakowski, Dobrowoński jak Hahn, wyznaczają mu zaszczytne miejsce w komedii naszej obok Fredry i Józefa Korzeniowskiego. Dla Chmielowskiego stanowi on ważne ogniwo rozwojowe polskiej komedii; Fredro stworzył w niej typy, Korzeniowski — charaktery; Bliziński, zachowując atmosferę „swojską“ komedii fredrowskiej, wprowadza do niej przecież — charaktery, łączy więc osiągnięcia poprzedników, czerpiąc od jednego poezję, od drugiego realistyczny sposób ujmowania postaci. Zdolność budowania charakterów, więc osób nietypowych, nieschematycznych, a żywych i prawdziwych, to najsilniejsza strona talentu Blizińskiego; celuje on w ożywianiu starszego pokolenia szlachty — takim jest pan Ignacy — „Marcowy kawaler“, „podstarzały hreczkosiej, zacna figura o niewielkiej skali wykształcenia“, czy wreszcie najznakomitsza kreacja Blizińskiego: PAN DAMAZY. Oto piękna charakterystyka tej postaci, dla której Chmielowski żywi najszerszą sympatię:

„Rozległą, głęboką i sympatyczną postacią jest pan Damazy, ten szlachcic opiekiły z porcelanową fajeczką w ustach, popędliwy i opryskliwy, na oko surowy, a w głębi miękki jak wosk, lecz w swoim szczupłym zakresie działania roztropny i szlachetny; dbający o grosz, bo wie, że się u niego „nie przelewa“, lecz daleko więcej o uczciwość, o niezrobienie krzywdy sierocie, a nawet o najłżejsze posądzenie, że pragnie niedoli dla kogobądź, choćby bardzo winnego. Nie cierpi on czułych frazesów i powie rubaszenie, bez ogródki, rejentowi, gdy ten szeroko o sercu zaczyna mu rozprawiać: „Zlituj się pan, bo się roztopię z rozczulenia, jak masło w tygielku i nie będziesz pan miał z kim gadać“ — ale prawdziwego uczucia dowody złoży on w czynie, każąc córce pocałować serdecznie tę nieszczęśliwą, pogardzoną Mańkę, zapraszając też Mańkę do stołu wbrew niechęci bratowej, upominając się o jej uposażenie i kładąc to za nieodwołalny warunek zawieranych między sobą a bratową układów. Dowiedziawszy się o testamentowej woli brata, wybuchnie w pierwszej chwili gwałtownie; nazwie postępowanie wdowy po nim łajdactwem, zapowie ostro, że wdowie należy się tylko dożywocie w czwartej części a jemu cały spadek, że taka była wola nieboszczyka i że głupotą byłoby zrzekać się tego, boć ma dziecko; — ale niebawem ochłonawszy, narzekając na serce, iż ono zawsze wystrychnie rozum na dudka, twierdząc, że nigdy sercem się nie rządzi — odda bratowej połowę majątku. W postanowieniu jego odgrywa rolę i miękkość wrodzona i szlachetność i wzgląd na opinię ludzką i trochę przesadności nawet; nie jest on tu jakimś dramatycznym moralistą, działającym w imię jakiejś wyłącznej zasady, a'e tym człowiekiem rzeczywistym, na postanowienia którego wpływają wielce różnorodne pobudki: „Skończy się na tym — powiada — że mnie okrzyczą za chciwca, człowieka bez serca, prześladowcę wdowy! Baby będą kłać! jeszczeby na marnę poszło!... Nie chcę! nie chcę nic dla siebie... Słuchaj mnie, Antoni! Nie mogę tego zapomnieć, że twoja ciotka żyła kilkanaście lat, panie mości dzieju, z moim bratem, że przywykła do wygod; pozbawiać jej wszystkiego nie chcę... oddaję jej połowę, idźże jej to powiedz“.

„Słowem: pod względem fizycznym i pod względem moralnym jest to postać tak znamienita, tak swojska, tak doskonale wykonana, że sama jedna mogła by unieśmiertelnić komediopisarza“.

Nic więc dziwnego, że utwór ten był jednym z wielkich sukcesów naszej sceny; premiera „Pana Damazego“, (komedia ta uzyskała pierwszą nagrodę na konkursie teatru krakowskiego; członkami jury byli: Koźmian, Estreicher, Podwyszyński, Sokołow-

ski, Siemieński, Szukiewicz, Kłobukowski) odbyła się w atmosferze rzadkiego powodzenia w r. 1877 w Teatrze krakowskim pod dyrekcją Koźmiana i w tym samym roku (nawet kilka miesięcy wcześniej niż w Krakowie) w teatrze ogródkowym Bellevue w Warszawie. Sukces się ugruntował; nie ma w owym czasie teatru w Polsce, nawet na zabitej prowincji, który by „Pana Damazego” nie wystawiał; sztuka jest tłumaczona na ukraiński, niemiecki, czeski, interesują się nią teatry wiedeńskie, niemiecki „Posener Zeitung” zamieszcza entuzjastyczną recenzję. Podobnie gorąco przyjęła komedię polską krytyka; najpoważniejszy ówczesny publicysta teatralny, Władysław Bogusławski, jeden z najwybitniejszych naszych teatroznawców, taką o Błizińskim wyraził opinię:

„Oto prawdziwy talent, jedyny następca Aleksandra Fredry”.



Kronika

OTWARCIE PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ W ŁODZI.

Dnia 1 października 1946 r. odbyło się uroczyste otwarcie Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Łodzi, w obecności Dyrektora Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, Michała Rusinka, oraz przedstawicieli władz miejskich i wojewódzkich.

Dyrektor Rusinek przemawiając w imieniu Ministra Kultury i Sztuki, złożył podziękowanie inicjatorom i organizatorom Szkoły i dał wyraz wielkim nadziejom, jakie z działalnością jej są związane.

Prof. Bohdan Korzeniewski wygłosił wykład inauguracyjny pt. „Pochwała Wojciecha Bogusławskiego”, jako zapowiedź wysokiego poziomu naukowego Szkoły.

Rektor Leon Schiller wyraził wdzięczność Ministerstwu za opiekę i poparcie, dziękował serdecznie profesorom, którzy podjęli się ofiarnej pracy, godząc się nawet na takie poświęcenie, jakiego wymagają dojazdy do Łodzi z innych miast uniwersyteckich, wreszcie wskazując na tradycje nowopowstałej Szkoły, nawiązujące do wieleletniej działalności Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, wznosił okrzyk „Niech żyje” na cześć jego Dyrektora, Aleksandra Zelwerowicza, podjęty przez całe audytorium burzliwymi oklaskami.

Zapoczątkowany uroczystości pierwszy rok Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej wszedł już w fazę pełnej działalności. Poza tym dyplomanci Wydziału Reżyserskiego opracowują szereg widowisk, które ukażą się na scenie Teatru Wojska Polskiego.

GŁOSY PRASY O PREMIERACH NASZYCH TEATRÓW

Tygodnik „Kuźnica” i wszystkie cztery wychodzące w Łodzi pisma codzienne, „Głos Robotniczy”, „Dziennik Łódzki”, „Kurier Popularny”, „Express ilustrowany”, zamieściły recenzje lub sprawozdania z premier dwóch polskich sztuk współczesnych, wystawionych przez Teatr Wojska Polskiego („Wielkanoc” Otwinowskiego) i Teatr TUR („Stary dworek” Ważyka). Wszystkie wypowiedzi podkreślają zgodnie ambicję teatrów łódzkich, wprowadzających na scenę aktualną problematykę polityczną i społeczną, tak jak manifestuje się ona we współczesnej twórczości dramatycznej polskiej, problematykę dotychczas zaniedbywaną przez nasze teatry. Szeroko traktuje ten problem Stefan Żółkiewski w dwóch ideologicznych wypowiedziach na łamach łódzkiego „Głosu Robotniczego” z dnia 9. X. 46. („Sztuki, które każą myśleć”), i warszawskiego „Głosu Ludu” („Teatr inteligencji polskiej”):

„Polityka repertuarowa w ciągu ostatnich dwóch lat po odzyskaniu niepodległości odznaczała się bezwładem i lękliwością. Teatry nasze stroniły od repertuaru społeczno-

ideologicznego i aktualnego. W ten sposób zaprzepaszczone znaczenie teatru jako trybuny myśli społecznej, a przecież teatr łatwiej przemawia do mas, niż publicystyka, niż słowo pisane. Teatr winien być aktualny. O ile teatr naświetli nurtujące zagadnienia, wykaże aktualne konflikty, wtedy spełni swoje społeczne zadanie. Tak pojęta praca teatru byłaby niesłychanie pożądana i ceniona. Niestety, nie poczyniono nawet prób w tym kierunku, ani ze strony władz centralnych, tzn. Ministerstwa Kultury i Sztuki, ani kierownictw poszczególnych teatrów...

„Jesteśmy na pewno dobrze przed świtem naszej rewolucji umysłowej. Nowym treścią ideowym dać do upowszechnienia. To stwarza realną potrzebę teatru ideowego, teatru, który z natury swej pozwala na przykładzie konkretnych ludzkich losów rozważyć drogi i kierunki przewrotu umysłowego, rewolucji ideowej, która musi przyjść w Polsce przebudowanej gospodarczo i społecznie”.

„Toteż trzeba jako ważną w historii kulturalnej współczesności zanotować datę rozpoczęcia sezonu w łódzkich teatrach (Wojska i TUR), kierowanych przez Leona Schillera, sztukami Stefana Otwinowskiego „Wielkanoc” i Adama Ważyka „Stary dworek”. („Głos Ludu”, 14.X.46).

W przedstawieniu „Wielkanoc” uwagę recenzentów zwrócił charakter inscenizacji, wydobywającej nastrój i patos utworu. Stanisław Dygat pisze w „Kuźnicy”: „Powstanie rzuca niejako z za kulis potężny cień, który pada na miejsce rozgrywającej się akcji i na działające osoby. Wielkie czyny i zdarzenia historyczne przemawiają same przez siebie i próby bezpośredniego atakowania artystycznym instrumentem na ogół zawodzą, przeinaczając, pacząc i fałszując elementy wielkości, i pozostawiają w rezultacie uczucie niesmaku. Powstanie warszawskiego ghetta, ukazane w „Wielkanocy” za pomocą odległych wieści, nastrojów i spłotów ludzkich losów czyni na nas większe wrażenie, niż gdyby ukazano nam strzelaninę pod murami na Placu Krasińskich, albo przemienioną na fortecę kamienicę przy ulicy Gęsiej. Wywołuje w nas wspomnienia właśnie tamtej nocy z 18 na 19 kwietnia, gdy przebudzeni wsłuchiwaliśmy się ze wzruszeniem w odgłosy rozpoczętej walki o wolność północnej dzielnicy Warszawy...”

„Jest faktem godnym uznania, że teatr WP. rozpoczyna nowy sezon debiutem scenicznym polskiego autora. Z niemiejszym przeto uznaniem należy powitać wkład jakiego dokonał teatr dla zrealizowania tego debiutu. Inszenizacja przeprowadzona, jak głosi afisz, przez zespół wnosi wiele świeżego powietrza do mocno nieprzewietrzonej w ubiegłym sezonie sceny. Inszenizacja ta jest typu schillerowskiego, reprezentuje więc jedyną zwartą, logiczną i oryginalną koncepcję teatru w Polsce. Teatr schillerowski jest teatrem współzrędnego zgrania wszelkich elementów sceny: gry aktorskiej, plastyki, (do której zaliczyć można również światła), muzyki i żywego słowa. Jakikolwiek przypadek jest tu wyrugowany; cień aktora czy przedmiotu na ścianie stanowi równie ważny element przedstawienia jak gest czy rytmika słowa współgrającego z rytmem muzycznego podkładu i jest jednym z wyników ogólnej kalkulacji artystycznej...”

Również pozytywnie ocenia Dygat wkład aktorów:

„Znakomite wykonanie aktorskie sztuki stworzyło szereg postaci żywych. Ewa Kuzina była wzruszająca w swoim żydowskim smutku z zabłąkanych uliczek prowincjonalnego miasteczka i w sceptycznej wierze w dobrą stronę natury ludzkiej. Zelwerowicz jako szlachetny i nieco „narwany” demokrat ukazał szczyty aktorskiego kunsztu. Natural-

ność i bezpośredniość tego wielkiego artysty wprawia widzów w zachwyt i smutne rozczarowanie, ilekroć schodzi ze sceny. Kossobudzka jest aktorką młodą, ale o technice całkowicie już opanowanej. Po roli Ewy wysuwa się niewątpliwie na czołowe miejsce wśród młodego pokolenia aktorskiego. Swoją rolę trudną i niebezpieczną, bo co krok zagrażającą wylewem egzaltacji przeprowadziła bezbłędnie, umiając wydobyć wszystkimi środkami aktorskiej ekspresji tragiczną poezję z losu człowieka uciśnionego. Woźniak miał rolę bodaj najtrudniejszą, bo najmniej w typie określoną tekstem i nieco podejrzenie metafizyczną. Poradził sobie z nią na ogół dobrze, choć może miejscami nazbyt zaopatrzonej był w pustkę bohaterów romantycznych. Myślę, że trochę winy za to zechce wziąć na siebie i autor. Wszystkich innych wykonawców: Maliszewskiego, Karola Leszczyńskiego, Pietraszkiewicza, Possarta należy jak na chwałęniej wymienić, jak również doskonale epizody Puchniewskiej, Lubelskiego i Pilarskiego“.

„Ta pierwsza w sezonie premiera teatru WP. wzbudza jak najżywsze zainteresowanie teatrem, który wreszcie w Połsee stawia sobie zagadnienie nie tylko repertuarowe i kasowe, ale zapowiada rozwojową linię polskiej koncepcji teatralnej sztuki“. („Kuźnica“, Nr. 41).

Charakterystyczne ujęcie inscenizacyjne zwróciło również uwagę recenzenta „Dziennika Łódzkiego“, E. Csató, który pisze:

„Jako kompozycja wizualno-muzyczna, spektakl jest zjawiskiem na pewno najznakomitszym po wojnie. W dwóch obrazach najwyraźniej dochodzi do głosu mistrzostwo inscenizacyjne Schillera: w prologu (najlepszym fragmencie sztuki, subtelnym i pełnym epickiego opanowania) — stonowanym do najdrobniejszych szczegółów dekoracji, światła, ruchów ludzkich postaci, sączącej się zdala muzyki; i w akcie drugim, okrytym granatowym cieniem głębokiej nocy, pełnym gwałtownych zmian i kontrastów, huczącym seriami automatów, lękającą przestraszoną modlitwą kobiet, nabrzmiałym patosem, dyśzącym strachem, wyzwalającym uczucie lęku w dobytym ze zduszonego gardła krzyku walki. Rozbiegane, gwałtowne w ruchach postacie tłumu, uciekające we wszystkich kierunkach, to znów w panicznym strachu rozbijające się o siebie, poruszane są z tą nieomylną precyzją, szarmonizowane z otoczeniem, ze światłem, z muzyką, nawet z hukami strzałów...“ („Dziennik Łódzki“, 16.X.46).

Mniej jednołicie wypadła ocena „Starego dworku“; ta znowu sztuka, przygotowana przez Teatr TUR, wywołała gorącą dyskusję na temat współczesnego realizmu scenicznego. Echa tych polemik, płodnych dla przyszłości naszego dramatu obrazującego życie aktualne, przynosi recenzja E. Csató w „Dzienniku Łódzkim“ z dnia 18 października:

„Mam wrażenie, że inscenizator nie powinien był traktować „Starego dworku“ jako sztuki realistycznej. Poszczególnym postaciom można było nadać wartości niemal symbolów, reprezentujących coś znacznie rozleglejszego, niż można zmieścić w ramach jednego dworku z okresu okupacji hitlerowskiej. W umiejętnym sprowadzeniu psychologii indywidualnej bohaterów do odruchów i reakcji pewnych określonych grup społecznych mieści się prawda sztuki Ważyka. Prawdę tę można było wydobyć, rezygnując z konsekwentnego realizmu na rzecz świadomej deformacji. Gdy dziedzic, uniesiony gniewem, każe wychostać dworską służącą, jest w swoim odruchu niewspółczesny; przemawia językiem swoich przodków, którzy mogli takie rozkazy wydawać, bo mogli je realizować. W ujęciu scenicznym nie powinien to być ten sam człowiek, który je, rozmawia przy kawie o drobnych sprawach gospodarskich i w ogóle zachowuje się całkiem „normalnie“.

To nie on mówi, to przemawia przez niego „krew jego przodków”. Dochodzimy tu prawie do granic psychozy, ale ta jego nieprzytomna reakcja nie powinna już budzić grozy, ale raczej jakąś pogardliwą wesołość. W ten sposób należałoby zanalizować wszystkie sceny „nieprawdziwe” „Starego dworku”, i od nich rozpocząć kompozycję przedstawienia. Bo w rzeczywistości są one skrótami, symbolami, które dopiero związane razem w jedną całość, ukazują poprzez swoje fałszywe prawdziwe intencje tej sztuki. Bohaterami jej nie są postacie, ukazujące się na scenie, ale ich grupy społeczne, ich przodkowie i towarzysze”. („Dziennik Łódzki”, 18 października).

Ten sam autor w Nrze 41 „Kuźnicy” obszernie analizuje tekst dramatu Ważyka, stwierdzając że wystawienie tej sztuki, niewątpliwie trafnej z ideologicznego i politycznego punktu widzenia, naraża przecież inscenizujący ją teatr na specyficzne trudności: pochodzą one z „niedopasowania formy do treści” przez autora:

„Chodzi tu o nieodpowiedniość dwóch warstw dramatu: warstwy konstrukcji ideologicznej i warstwy fabularnej mającej tę konstrukcję reprezentować. Fabularnie bowiem mamy do czynienia ze sztuką, przypominającą pewne utwory Czechowa — sztukę pełną subtelnego uroku, nastroju i odznaczającą się kunsztowną prostotą poetyckiego słowa. Istotna, ideologiczna treść sztuki harmonizowałaby niewątpliwie z bogatszym roztożeniem perspektyw intelektualnych, ale wtedy rozpychałyby one realistyczne ramy utworu; natomiast formalna koncepcja „Starego dworku” wymagałaby znacznie bardziej szczegółowego wyrzeźbienia tego małego skrawka rzeczywistości i sprowadzenia konkretnych sytuacji do granic historyczno-obyczajowego prawdopodobieństwa, co nie mogłoby obyć się bez szkody dla ładunku ideologicznego”.

Polemika na temat realizmu scenicznego, wszczęta dokoła „Starego dworku”, zatacza coraz szersze kręgi; w dniu 24. X. w Łodzi literacki „Klub Piekwicka” organizuje publiczną dyskusję na temat sztuki. Rezultaty dyskusji podsumowuje w „Dzienniku Łódzkim” z dn. 26 października E. Csato, publicysta, jak widać z jego licznych wypowiedzi, żywo zainteresowany dramatem Ważyka:

„Stary dworek”, jako utwór dramatyczny nowego typu — nie przedstawia jak to czyniła większość dzieł literackich okresu mijającego — indywidualnych rysów występujących w nim postaci, lecz doszukuje się cech, charakterujących całą grupę społeczną do której należą. Jako dzieło pionierskie należy się sztuce Ważyka dużo rzetelnej uwagi; należy podkreślić wartościowe nowatorstwo „Starego dworku”, ale jednocześnie ostro osądzić jego realizację artystyczną”.

„W założeniach wszelkiego realizmu musi się zawierać w jakiś sposób postulat szukania prawdy. Nasza epoka dostrzega prawdę ludzkiej jednostki nie w tym, co dzieli ją od szeregu innych jednostek jej grupy, lecz właśnie w tym, co ją z nimi łączy. Postacie literackie, sądzone z tego punktu widzenia, będą zaledwie cieniem, jeśli nie wyrażą sobą swojej klasy; dopiero reprezentując ją, stają się prawdziwe i „realne”.

„Realizm zatem, o którym tu mowa, odbiega daleko od potocznego realizmu naiwnego, reprezentowanego w naszym codziennym, nawykowym sposobie patrzenia na świat. Sztuka teatralna zbudowana jedynie według podanej wyżej recepty (wypadek, mam wrażenie, niespotykany) operowałaby abstrakcjami, symbolami, zamiast żywych ludzi. W takich ramach wyobrażam sobie znakomite (ewentualnie) misterium, w którym działające

osoby nazwane będą ogólnikowo: chłop, pan, robotnik, faszysta — ale nie sztukę realistyczną w powszechnie dziś wyczuwanym sensie“.

„Skoro zaś autor decyduje się wprowadzić do swego obrazu obok rysów ogólnych również i indywidualnie charakterystyczne, musi zgodzić się na pewną hierarchię, ustalającą wzajemną zależność jednych od drugich. Dla nowoczesnego realisty sprawa będzie prosta: interesują go przede wszystkim zagadnienia ogólne, tamte drugie traktuje jedynie jako mniej ważne dopełnienie. Ale to mniejsze zainteresowanie nie może doprowadzić do tego, aby zaistniały jakieś sprzeczności czy niekonsekwencje pomiędzy indywidualnymi rysami bohaterów, względnie pomiędzy nimi a tym, co obserwujemy w rzeczywistości. Krótko mówiąc, nowoczesna sztuka realistyczna, choć odwraca się od psychologii jednostkowej i interesuje się przede wszystkim tym, co wspólne całym grupom społecznym, musi bezbłędnie, pomimo skrótów i uproszczeń operować indywidualnym ludzkim materiałem. Człowiek w tej sztuce nie musi być wyposażony bogato w rysy charakterystyczne, ale musi być żywym człowiekiem“.

NAJBLIŻSZE PREMIERY PANSTW. TEATRU W. P. I TEATRU TUR.

Państwowy Teatr Wojska Polskiego przygotowuje dwa utwory, których powstanie związane jest z najświetniejszą epoką polskiej demokracji, z historycznymi wypadkami Insurekcji Kościuszkowskiej i Konstytucji 3-go Maja; są to: „Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale“ Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Stefaniego, oraz pierwsza polska komedia polityczna, „Powrót posła“ J. U. Niemcewicza. Najbliższą premierą będą „Krakowiaczy i Górale“, opracowane pod kierunkiem reżyserskim L. Schillera; stroną muzyczną widowiska kieruje prof. Wł. Raczkowski, dekorację komponuje Wł. Daszewski; udział bierze orkiestra Filharmonii Łódzkiej, chór zaś składają słuchacze Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej oraz Państwowej Wyższej Szkoły Tetrałnej. Tańce kompozycji Jadwigi Hryniewickiej. W Teatrze TUR wystawiony będzie „Ożenek“ Gogoła i „Oświadczyń“ Czechowa, obydwie sztuki w przekładzie Adama Grzymały-Siedleckiego, w reżyserii H. Szletyńskiego.

Wkrótce ukaże się księga zbiorowa, poświęcona Aleksandrowi Zelwrowiczowi, zawierająca materiały historyczne i teatrolologiczne, oraz przy czynki pamiętnikarskie w związku z 50-leciem pracy scenicznej artysty.

SPIS RZECZY

| | Str. |
|---|------|
| Leon Schiller: Aleksander Zelwerowicz | 3 |
| Wykaz ważniejszych ról Zelwerowicza | 15 |
| Henryk Szletyński: Wspomnienie | 17 |
| Jan Kreczmar: Zelwerowicz z młodymi! | 20 |
| Karol Borowski: Aleksander Zelwerowicz i rok 1908 | 24 |
| Józef Bliziński: „Pan Damazy“ | |
| Stefan Żółkiewski: Parę uwag o pozytywizmie polskim | 27 |
| Ewa Korzeniewska: Pozytywizm i „Pan Damazy“ | 30 |
| Życie i dzieło Józefa Blizińskiego | 34 |
| KRONIKA | |
| Otwarcie Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej | 39 |
| Głosy prasy o premierach naszych teatrów | 39 |
| Najbliższe premiery naszych teatrów | 43 |

Okladka i rysunki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr TUR.

Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka”, Łódź, Piotrkowska 86

D-011125