

Anstellungsbedingungen zamiast Anstellungsbedingungen (s. 384), zapis tytułów: Die peinliche Gerichtsordnung (s. 344), Zum Verhältnis (s. 112, 325).

Nieliczne błędy nie powinny obniżać wysokiej oceny i staranności opracowania redakcyjnego tekstu (pewne niezręczności stylistyczne na s. 40). Należy podkreślić wysoki poziom typograficzny i edytorski, jaki nadało księżce Wydawnictwo „Śląsk”. Wywody autora dopełniają trafnie dobrane czarno-białe i barwne ilustracje, prezentujące wybrane, przykładowe materiały archiwalne.

Na koniec należy podkreślić, że omawiana praca, będąca wynikiem wieloletniej, szczegółowej kwerendy archiwalnej, której zapowiedzią były wcześniejsze publikacje autora, stanowi potwierdzenie tezy, że tylko umiejętne sięganie do źródeł i stałe rozszerzanie podstawy prowadzonych badań, szczególnie tych dotyczących zagadnień z okresu późnośredniowiecznego i nowożytnego, może przynieść rozwiązanie wielu szczegółowych kwestii dyskutowanych w historiografii. Powtórzyć należy też, wyrażone w zakończeniu przez samego autora życzenie, aby jego praca dała asumpt do powstania analogicznych opracowań innych księstw i państw stanowych na Śląsku. Omawiana książka z pewnością będzie użyteczna w ujęciach komparatystycznych, przede wszystkim tych dotyczących sąsiednich terytoriów górnośląskich.

Rafał Kubicki

(Instytut Historii, Uniwersytet Gdański)

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

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

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

trwale miejsce w przestrzeni sztuki, albo też zostaną zapomniane. Jaki los czeka przeto spuściznę twórczą A. Zelwerowicza, „rozpiętą” na przestrzeni lat 1896–1955²?

W 2011 r. ukazała się obszerna, licząca ponad 1000 stron, monografia poświęcona życiu zawodowemu i osobistemu wspomnianego artysty. Jej autorka, profesor Barbara Osterloff, jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym warszawskich uczelni: Akademii Sztuk Pięknych oraz Akademii Teatralnej. Wydana przez tę ostatnią biografia jej patrona stanowi pokłosie wieloletnich studiów wybitnej znawczynie historii teatru polskiego w XX w. Rozprawa została oparta na potężnym materiale źródłowym, który współtworzą m.in. liczne, wewnętrznie zróżnicowane publikacje A. Zelwerowicza (artykuły, listy, recenzje) oraz relacje o nim (zwłaszcza o charakterze wspomnieniowym). B. Osterloff umiejętnie wyzyskała nie tylko źródła, lecz również dotychczasowe opracowania dorobku twórczego tej postaci. Trzeba jednak w tym miejscu zaznaczyć, że do tej pory nikt nie opracował komplementarnie owego dorobku, chociaż próby takie były już podejmowane³. Istniejącą w tej mierze lukę w historii sztuki wypełnia monografia profesor B. Osterloff.

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

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

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

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

kiedy pomaga rozświetlić nieznane, tajemnicze aspekty jego osobowości i życia zawodowego, z umiarem, taktem i powściągliwością przedstawiła kwestie z życia osobistego A. Zelwerowicza, m.in. dotyczącego samobójstwa jego pierwszej żony.

Rzeczona rozprawa prezentuje w porządku chronologiczno-problemowym życie zawodowe i niektóre odsłony prywatności A. Zelwerowicza. Kwestii tych dotyczy osiem części dwutomowego dzieła, zaś dziewiąta, ostatnia, ma charakter syntetyczno- podsumowujący. Wspomnieć warto również o zawartym w nim aneksie osób i miejsc oraz kalendarium Zelwerowiczowskich występów gościnnych, ról teatralnych i prac reżyserskich.

Pierwsza część monografii, zatytułowana *Rodowód*, przynosi interesującą charakterystykę losów życiowych przodków artysty zarówno ze strony matki, jak i ojca. Owi przodkowie, pozbawieni – w następstwie udziału w powstaniu styczniowym – przez władze rosyjskie majątków ziemskich, są, zdaniem B. Osterloff, typowymi reprezentantami tzw. „wyrzuconych z siodła”. Interesującymi postaciami byli również rodzice Aleksandra. Ojciec, Aleksander Maksymilian Zelwerowicz, z zawodu lekarz, po powrocie z zesłania na Syberii osiadł w Lublinie. Mając zakaz wykonywania swojej profesji, został drobnym urzędnikiem. W Lublinie w 1877 r. przyszedł również na świat jego syn – Aleksander. Matką dziecka była Bronisława Rydzewska. Chłopiec wcześniej stracił ojca. Będąc półsierotą, przeprowadził się w 1886 r. wraz z matką do Warszawy. W 1898 r. ukończył tamtejszą Szkołę Handlową im. Ludwika Kronenberga. W Warszawie pobierał również naukę w Klasie Dykcji i Deklamacji, co – jak trafnie zauważyła badaczka – można traktować jako rozpoczęcie przez A. Zelwerowicza przygody z aktorstwem ujętym w określone karby i prawidła.

Warsztatowe „pogłębienie” i rozmach przygoda ta uzyskała – wedle autorki monografii – w krakowskim okresie życia artysty, przypadającym na lata 1900–1908. Wówczas A. Zelwerowicz pracował jako aktor komediowy w Teatrze Miejskim, opanowując perfekcyjnie m.in. operowanie głosem i „grę niemą”. W 1906 r. otrzymał również angaż reżyserski. Warto dodać, że właśnie w krakowskim Teatrze Miejskim zagrał ponad 300 ról – później, w żadnym z teatrów nie wystąpił już tyle razy. Część spośród owych ról B. Osterloff poddała wnikliwej charakterystyce, zwracając m.in. uwagę na początek długoletniej fascynacji A. Zelwerowicza sztuką Stanisława Wyspiańskiego. Krakowski okres życia aktora obfitował ponadto w ważne wydarzenia osobiste, do grona których zaliczyć można przede wszystkim zawarcie pierwszego spośród trzech związków małżeńskich (z Emilią Bułhak).

Kolejna część pracy, *Wędrówki*, przedstawia A. Zelwerowicza jako artystę-„wędrowca”, występującego na początku XX w. (cezurą końcową tego okresu jest rok 1918, w którym odrodziło się niepodległe państwo polskie) wraz z zespołem w wielu miastach europejskich, m.in. w Kutnie, Kaliszu, Kielcach, Łowiczu, Lublinie, Częstochowie, Kijowie, Moskwie, Petersburgu, Mińsku. Owe występy gościnne wynikały – w przeświadczeniu B. Osterloff – zarówno ze specyfiki ówczesnego życia teatralnego, jak i z pragnienia „zdobycia” nowej publiczności.

Drugi z wymienionych powodów był szczególnie istotny, zważywszy na dosyć duże trudności związane z pozyskaniem widzów w niektórych ośrodkach miejskich, zwłaszcza w Łodzi. A. Zelwerowicz bezskutecznie próbował „zwabić” publiczność bogatym, zróżnicowanym repertuarem: m.in. sztukami Juliusza Słowackiego, Aleksandra Fredry, Moliera, Williama Szekspira, Gabrieli Zapolskiej, Henryka Ibsena, Antoniego Czechowa. Zniechęcony, mając problemy finansowe, przeniósł się z Łodzi do Warszawy, wiążąc się przede wszystkim z tamtejszym Teatrem Polskim. W teatrze tym A. Zelwerowicz wystawił m.in. *Juliusza Cezara* W. Szekspira, odnosząc wielki sukces. Kiedy wybuchła I wojna światowa zaczęto wystawiać więcej sztuk o charakterze patriotycznym. Bohater rozprawy B. Osterloff zaangażował się również w działalność niepodległościową, wstępując do Polskiej Organizacji Wojskowej.

Rozdział opatrzonego tytułem *Warszawa* przynosi charakterystykę działalności A. Zelwerowicza w okresie międzywojennym (do 1931 r.). Był on wówczas m.in. dyrektorem scen w Łodzi i Wilnie oraz dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie. Dał się ponadto poznać jako autor interesujących artykułów i odczytów, opowiadający się za autonomią teatru, wyjściem poza ramy skostniałych tradycji teatralnych oraz staranniejszym niż dotychczas kształceniem przyszłych aktorów i podniesieniem ich prestiżu społecznego. Te i inne pomysły A. Zelwerowicza nie trafiły jednak na podatny grunt, nie znalazły szerszego uznania i akceptacji. Autorka monografii wyraża pogląd, że stało się tak w głównej mierze za sprawą warunków zewnętrznych (walka o zachowanie niepodległego bytu państwa, wojna polsko-bolszewicka itp.). Wiele wskazuje na to, iż nie była to jednak zasadnicza przyczyna. Prawdopodobnie polska publiczność, a w pewnym stopniu również środowisko aktorsko-reżyserskie nie było jeszcze przygotowane pod względem ideowym i estetycznym do odbioru różnorodnych „nowinek” warsztatowo-obyczajowych, cieszących się już znaczną popularnością chociażby w Europie Zachodniej. Tym też należy tłumaczyć, jak się wydaje, brak większego zainteresowania publikacji Zelwerowiczowską ideą „teatru młodych”, sprowadzającą się do sukcesywnego wprowadzania młodzieży w arcana teatru, zawodu aktora oraz innych funkcji teatralnych (m.in. rekwizytora, inspicjenta), a następnie prezentacji określonych sztuk w wykonaniu adeptów aktorstwa.

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

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

Rozpoczynający drugi tom dzieła rozdział *Wojenna tułaczka* wprowadza czytelnika w wojenne losy artysty. W czasie okupacji hitlerowskiej A. Zelwerowicz był zdecydowanym przeciwnikiem kolaboracji z Niemcami, wchodzenia z nimi w jakiegokolwiek układy i porozumienia. Przeświadczenie o szkodliwości przyjęcia takiej „optyki” odnosił nie tylko do sfery politycznej, lecz również do działalności na niwie kultury. Uważał, że Polacy nie powinni grać w teatrach kontrolowanych przez nazistów. Na początku okupacji przebywał w Warszawie, później zamieszkał w domu Inwalidów Wojennych w Oryszewie, znajdującym się pod opieką Polskiego Czerwonego Krzyża. Z Oryszewa jeździł do okolicznych gospodarzy w celu zdobycia żywności. Zyskał wówczas – jak odnotowała B. Osterloff – przydomek „Ksiądz Robak”.

Kiedy wybuchło powstanie warszawskie, A. Zelwerowicz nie wierzył w jego sukces. Po upadku powstania zaangażował się w pomoc warszawskim uchodźcom, wśród których znajdowała się m.in. Żydówka Maria Nudel. W 1977 r., w dużej mierze dzięki staraniom tej ostatniej, izraelski Instytut Pamięci Yad Vashem przyznał A. Zelwerowiczowi (pośmiertnie) i jego córce Helenie Orchon-Zelwerowicz medal „Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata”. Autorka monografii twierdzi, że otrzymany medal Helena przekazała do warszawskiej Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej, gdzie jednak ów – w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach – zaginął.

W kolejnych częściach drugiego tomu monografii (*Rozstania*, *Schyłek*) przybliżono ostatni, powojenny okres życia A. Zelwerowicza. W 1945 r. przyczynił się on do reaktywowania w Łodzi PIST-u, tracąc jednak decydujący wpływ na oblicze uczelni. Nie został już dyrektorem tej ostatniej, pełniąc jedynie funkcję kierownika Wydziału Aktorskiego. W 1949 r. prezydent Bolesław Bierut nadał A. Zelwerowiczowi Order Sztandaru Pracy I klasy. Autor *Gawęd starego komedianta*

był – co podkreśla B. Osterloff – zwolennikiem nowego, rodzącego się po 1945 r. systemu komunistycznego w Polsce, nierzadko słauił jego rzekome dobrodziejstwa, zasługi w budowie nowego, lepszego świata. W zamian za swój polityczny konformizm chciał – jak wynika z rozważań badaczki – nadal być „na świeczniku”, zachować sławę, popularność. A. Zelwerowicz wyraził ponadto życzenie, by chociaż jedna z sal wykładowych powstałej w 1946 r. Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (PWST) została nazwana jego imieniem. Prośba artysty została spełniona – wkrótce po jego śmierci, jeszcze w 1955 r. PWST otrzymała – za zgodą Ministerstwa Kultury i Sztuki – jego imię. Władza ludowa odwdzięczyła się swojemu admiratorowi.

Wiele wskazuje na to, że działalność twórcza A. Zelwerowicza znalazła się po jego śmierci, mimo wszystko, na etapie kulturowego „czyścica”. Stało się tak chociażby z tego względu, iż wcześniej cieszyła się ona uznaniem władz Polski Ludowej i znajdowała się w kręgu oficjalnie promowanej sztuki (artysta grał również w socrealistycznych sztukach). Nie bez znaczenia jest też inny fakt: Zelwerowiczowski dorobek aktorski (ok. 800 ról) i reżyserski (ponad 280 spektakli) wymagają od odbiorcy pewnego „wyrobienia” kulturowego oraz chęci podjęcia trudu namysłu nad nimi, namysłu tym bardziej potrzebnego, im mocniej uświadomimy sobie to, iż owe aktorskie kreacje odbiegają często od tradycyjnej narracji eksperymentalną formą i podejmują niekiedy swoistą „grę” z publiką. Nie można zapominać ponadto o jeszcze jednym czynniku – znanym fakcie pełnej akceptacji władzy komunistycznej (w okresie stalinowskim), fakcie, który oczywiście wpływa na nasze postrzeganie postaci A. Zelwerowicza, ale czy powinien rzutować na ocenę jego dorobku? Nie pierwszy to przecież przypadek, kiedy biografia człowieka kultury budzi zastrzeżenia natury etycznej, co przecież zazwyczaj nie przekłada się na ocenę wartości jego osiągnięć artystycznych. Dlatego też zgodzić się wypada z postawą autorki najnowszej monografii o A. Zelwerowiczu, niepatrzającej poprzez pryzmat aktywności swojego bohatera po 1945 r. na jego działalność na niwie sztuki. B. Osterloff interesuje bardziej artysta „wewnętrzny” (co jednak nie jest równoznaczne z abstrahowaniem od „zewnątrzności”), podmiot twórczy, „ja” obecne w sztukach. Takie, niebudzące zastrzeżeń, podejście pozwoliło jej odkryć głębokie sensory Zelwerowiczowskiego aktorstwa, odczytać jego złożoność i wielowymiarowość.

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

Piotr Koprowski

(Instytut Historii, Uniwersytet Gdański)