

O aktorstwie Zelwerowicza

BARBARA OSTERLOFF

Aktorstwo Aleksandra Zelwerowicza. Na czym polegała jego odrębność, jego styl? Wydawać by się mogło, że stosunkowo łatwo jest odpowiedzieć na to pytanie. O artyście wiele przecież pisano, co ważne, jeszcze za jego życia. Pisali o nim zarówno zwykli wyrobnicy pióra, jak krytycy wybitni: Feliks Koneczny, Tadeusz Boy-Żeleński, Antoni Słonimski, Władysław Zawistowski, po wojnie przede wszystkim Edward Csato. Pisali też prawdziwi artyści słowa: Leon Schiller, Wilam Horzyca, Jan Lechoń, Bohdan Korzeniewski. Świadectwem bogactwa jego sztuki aktorskiej są setki recenzji, barwne opisy ról, wspomnienia, choć może nie jest ich aż tyle i nie mają takiej wagi, jak byśmy chcieli. Mamy za to dwa fundamentalne zarysy monograficzne: szkic Schillera i błyskotliwy esej Horzycy, a także nieocenione książki Wilhelma Falleka o dyrekcjach łódzkich¹. Na podstawie wypowiedzi, odczytów, wywiadów, artykułów o sztuce teatralnej i korespondencji można zrekonstruować poglądy Zelwerowicza na teatr i sztukę aktorską. Niewątpliwie inspiracje teoretyczne przetwarzał po sobiepańsku, wedle potrzeb własnej praktyki teatralnej. Czerpał te inspiracje przede wszystkim z teatru rosyjskiego. Pasjonował się twórczością trzech artystów: Konstantego Siergiejewicza Stanisławskiego, Jewgienija Wachtangowa, Nikołaja Jewreinowa. Drugie źródło to teatr niemiecki, twórczość Maxa Reinhardta.

Niewiele wiemy o tym, w jaki sposób pracował nad rolą. Lubił kokietować dziennikarzy, mówiąc: *Alboż to ja wiem, jak się gra? Wiem, że się gra, i basta. Roli nie uczę się z zasady, do lustra nie zaglądam, słowem, sztuka aktorska jest dla mnie tym samym, czym była proza dla pana Jourdain*². Do legendy garderobianej przeszła ta *potworna pamięć* Zelwerowicza, który na rolę *uważnie spojrzy, potem powącha, jak tabakę, i już może grać*. Nie wiemy niemal nic o jego przeżyciach podczas gry – nie mówił o nich w wywiadach. Wielka szkoda, że nie zachowała się odpowiedź, jakiej udzielił na rozpisanej przed wojną ankietę Uniwersytetu Warszawskiego, dotyczącą psychologii aktorstwa³. Natomiast przetrwała bogata ikonografia, warta osobnej analizy: portrety pędzla Leona Wyczółkowskiego i Konrada Krzyżanowskiego, karykatury, rysunki, rzeźby, fotografie w rolach, z których najlepsze wyszły ze słynnej firmy fotografów Jana Malarzskiego i Stanisława Brzozowskiego⁴. Są też archiwalne nagrania radiowe: wywiady, słuchowiska, fragmenty ról teatralnych⁵. Są poza tym filmy – w większości jednak stanowią one świadectwo estetyki aktorskiej, która nie wytrzymała próby czasu (choć zdarzają się wyjątki, np. *Ludzie Wisły* Forda i Zarzyckiego z 1938 r., *Czarne diamenty* Gabryjelskiego z 1939 r.). Grał w polskim filmie niemal od początków jego powstania, najpierw role kochanków, później głównie ludzi statecznych, dyrektorów i dobrych ojców (*Wrzos* wg Rodziewiczówny, *Granica* wg

Nałkowskiej, oba z roku 1938), ale także prostaczków i postaci historyczne, jak np. margrabia Wielopolski w *Huraganie* Lejtesa (1928) ⁶. Jedną z jego najpopularniejszych i ulubionych ról był imię pan Zagłoba, zagrany najpierw w krakowskim teatrze (1900), a potem w filmie *Obrona Częstochowy* Puchalskiego (1913) ⁷. Ale wszystkie te role, w gruncie rzeczy mało oryginalne, trzeba uznać za pochodne dorobku teatralnego Zelwerowicza. Warto dodać, że ostatnio odnaleziono polski film wirażowany pt. *Tajemnica pokoju nr 100*, w którym wystąpił w jednej z pierwszych swoich ról filmowych. Zagrał ojca głównej bohaterki, Belli. W tej roli wystąpiła Halina Starska, jego ówczesna konkubina, pierwsza gwiazda polskiego filmu ⁸.

Znacznie gorzej przedstawia się zasób dokumentów pracy, głównie egzemplarzy reżyserskich. Najdawniejsze są na wagę złota, jak odnaleziony w archiwum Aleksandra Bardiniego egzemplarz *Wujaszka Jasia* Czechowa w przekładzie Lety Walewskiej, z adnotacjami o występie w Łodzi pod koniec czerwca 1908 z aktorami krakowskimi, oraz we Lwowie w roku 1910 ⁹. Im dalej w biografii artysty, tym zachowanych egzemplarzy jest więcej, zwłaszcza z czasu pracy w Teatrze Polskim w Warszawie, lecz dotkliwych braków może nigdy już nie uda się wypełnić (np. z czasu dyrekcji wileńskiej, dyrekcji Teatru Narodowego) ¹⁰. Cały ten materiał, mimo wszystko bogaty, jest przydatny do opisu aktora w różnym stopniu. Nie będę teraz zastanawiać się nad ulotnością sztuki aktorskiej czy nad wartością poznawczą recenzji teatralnej. Chcę powiedzieć, że Zelwerowicz skrupulatnie „policzony”, ujęty w spisy ról, musi zadziwiać. Zagrał – tylko w teatrach stacjonarnych – 670 ról. Do tego ponad dwie setki na występach gościnnych przed I wojną światową i podczas tułaczki wojennej ¹¹. W sumie ogrom. Ten dorobek, pod względem ilościowym, można porównać bodaj tylko z dorobkiem hetmana sceny polskiej, Ludwika Solskiego. Kiedy zaczynałam pracę nad monografią, nie wierzyłam w owych 800 ról (tak podawano z okazji jubileuszów aktora w 1935 i w 1946 roku), a co dopiero w 1000 ról (jak napisał Horzyca w artykule okolicznościowym na jubileusz z roku 1925, opublikowanym w „Wiadomościach Literackich”). Okazało się jednak, że prawda leży pośrodku. Było bowiem tych ról około 900, a liczba ta może się jeszcze zmienić. Oczywiście, niektóre z nich są mało ważne, to danina spłacana prozie teatralnego życia. Jednak często i one, role w sztukach literacko drugorzędnych, mówią nie mało o estetyce teatru minionego czasu. A cóż dopiero, gdy były to role popisowe, powszechnie podziwiane, jak np. pułkownik Lenox w *Urzędowej żonie* Oldena, sensacyjnej „bombie scenicznej”.

Które więc role dla analizy aktorstwa Zelwerowicza są niezbędne? Jakie wątki z obfitego dorobku artysty należy wybrać, by oddać skalę jego talentu? Oczywiście, jest to poniekąd pytanie retoryczne. Już współcześni artyści ustalili hierarchię, której nie sposób dzisiaj zlekceważyć. Można ją tylko rozszerzyć i zanalizować, przywołując tło historyczne, gust i styl epoki, ba, trzech epok, by spróbować zbliżyć się do tajemnicy sztuki *jednego z najbardziej problematycznych ludzi polskiego teatru*. Po roku 1945 hierarchię tę starannie zamazywano, nie bez udziału samego Zelwerowicza. Rola profesora Poleżajewa w socrealistycznym sztuczyle Rachmanowa okazała się równie ważna jak przedwojenne arcydzieła, pominięte przez artystę w jego wspomnieniach pt. *Gawędy starego komedianta* ¹².

Polski Coquelin

Dorastał, przypomnijmy, w cieniu warszawskich „Rozmaitości” i teatrzyków ogródkowych. Jednak uformował go młodopolski Kraków. Wszystko, co wydarzyło się przedtem w jego biografii artystycznej, to igraszki trafu. A więc: debiut w 1896 podczas warszawskich występów zespołu łódzkiego Michała Wołoskiego¹³, wciąż źródłowo nieuchwytny, sukces w szkolnym przedstawieniu *Zrzedności i przekory* w szkole handlowej Kronenberga, pierwsze role „stawiane” pod okiem Mariana Gawalewicza w amatorskim teatrze na Dynasach i w Dolinie Szwajcarskiej. Te pierwsze kroki połączył rys wspólny. Był nim impet komiczny, ze skłonnością do szarży¹⁴. Zaczynał jako komik w łódzkim teatrze Wołoskiego i komika chcieli czterej dyrektorzy teatrów, którzy latem 1900 roku proponowali mu angaż do Poznania, Łodzi, Krakowa i Lwowa. Wygrał Józef Kotarbiński. *Pawlikowski odstąpił mi Zelwerowicza, komików bardzo mi potrzeba* – pisał w liście do żony¹⁵. W krakowskim Teatrze Miejskim młody artysta grał najpierw w komediach salonowych i farsach role lekkoduchów i uwodzicieli. Pozwalały mu na to warunki. Był rośli, barczysty, zwinny w ruchach, miał prezencję *najpiękniejszego amanta*. Ale jego pierwszy autentyczny sukces, Pater Bentivoglio w *Odrodzeniu Schoenthana*, zrodził się z konieczności odmiany. Musiał w tej roli odrzucić wszystko, czym dotąd uwodził publiczność, by zmierzyć się ze sztuką transformacji, wówczas nader cenioną¹⁶. Dwudziestotrzylatek zamienił się w staruszka, jowialnego mnicha, sięgając do środków zaczerpniętych z arsenału naturalistycznego. Na zdjęciu zachowanym w zbiorach ZASP-u widzimy poczeiwca w habicie, z tonsurą na głowie, uchwyconego w charakterystycznym geście – „młynkowania” rękami (była to ulubiona gierka młodego aktora). Starannie opracowana maska, zmiana sposobu chodzenia, głosu – wszystko to, wedle żelaznych reguł przemieniania się, podpowiadał młodemu artyście ponoć sam Kazimierz Kamiński¹⁷. Feliks Koneczny, wyrocznia krakowskiej krytyki, pochwalił Bentivoglię. Spodobał mu się głos Zelwerowicza *jak najszczęśliwszy, piersiowy*, czyli oparty na pełnym oddechu, oraz *dykcja bardzo poprawna i nader urozmaicona*. Podejrzewał rozległą skalę jego talentu, od „koturnu” po farsę. Tragikiem jednak Zelwerowicz nie został ani wówczas, ani później, choć niejedna z jego ról miała nuty tragizmu. Obecny był też jego osobowości i temperamentowi, co zauważył Zawistowski, romantyczny patos (położył np. rolę Cyrana de Bergerac w sztuce Rostanda). Owszem, nasycił patosem role rezonerów w dramatach Ibsena czy Shawa, lecz był to patos raczej intelektualnych racji i bezlitosnej logiki myślenia niż rozżarzonych uczuć. Zresztą, w samym tylko teatrze krakowskim nie mógł konkurować z Tarasiewiczem czy Mielewskim, którzy takie romantyczne, „bohaterskie” role grali z wielkim powodzeniem. Natomiast powiodło się Zelwerowiczowi w latach 1900-1908 przede wszystkim w rolach komediowych, zwłaszcza w sztukach Szekspira: Stefano w *Burzy*, Szczypak w *Komedii omyłek*, Falstaff, Spodek, Grabarz w *Hamlecie* – uwieczniony przez Wyspiańskiego w *Studium o Hamlecie*¹⁸, Paroll w *Koniec wieńczy dzieło*, Probieczyk w *Jak wam się podoba*, Tomasz Czkawka w *Wieczorze Trzech Króli*. Występował także, choć ze zmiennym powodzeniem, w sztukach Fredry (tytułowy Pan Geldhab) oraz Moliera (Sganarel, Argan). Dał ponadto wiele udanych ról komediowych w repertuarze współczesnym. Grał

pełnych uroku „letkiewiczów” i blagierów (Duduś Wierzba Golewski w *Czerwonym bukiecie* Rittnera), mieszcuchów Bałuckiego i krowoderskich zuchów, a nawet malowniczych prestaków (jak baba Jakała w *Na strażnicy* Galasiewicza). Szybko też zapracował sobie na opinię komika, którego komizm nie był ani prosty, ani łatwy, tylko „złożony”. Nazwano go spadkobiercą Władysława Romana i konkurentem Mieczysława Frenkla, po którym objął z czasem prawie trzydzieści ról, by zagrać je zupełnie inaczej¹⁹. Z biegiem lat stworzył wspaniałą, wartą osobnego studium, galerię postaci swojskich, typów i typków z komedii polskiej, od Fredry po Blizińskiego i Bałuckiego, w której mieszcza się szambelan Jowialski i pan Ambroży Jenialkiewicz. Pan Damazy i Dzieńdzierzynski, Ciaputkiewicz i Fajarkiewicz²⁰.

To Mieczysław Limanowski pierwszy zauważył cechę, którą będą potem podnosić inni krytycy: *...głębia komizmu tego artysty jest czymś na świecie zupełnie nowym, bowiem żywiołowa, czarna fala zdradza się ciągle na dnie śmiechu i głosu nie dającego się zapomnieć*²¹. Molierowski Argan, z oczami przestoniętyni *blachmałem śmierci*, stanie się tego żywym dowodem. Limanowskiemu wtórował Leo Belmont, który obejrzał *Komedie słów* Schnitzlera w roku 1916, po czym ogłosił narodziny *Kameleona sztuki aktorskiej*. Żelwerowicz grał w tym przedstawieniu trzy różne role²², *trzech ludzi – trzy życia* i był to popis jego umiejętności: *Dziwny artysta, który ciągle rośnie... Widzieliście go wczoraj i zdawał się być na szczycie. Przychodźcie dzisiaj, patrzycie i urość przez noc. To nie przesada, to fakt. Jest to artysta o niezmiernie żywej inteligencji. Nie dostrzegaliśmy tego długo. Bywał tylekroć tak dobrodusznym na scenie. Poza prostactwem jego typów nie domyślano się nader subtelnej duszy...*²³ Takich popisów Żelwerowicz da w przyszłości więcej, np. gra sześć postaci w żarcie teatralnym Jewreinowa *To, co najważniejsze* (1923)²⁴.

Linia komedii w twórczości Żelwerowicza rozwinęła się i wzbogaciła w międzywojniu. Zaczął eksperymentować z formą, sięgać po groteskę. To znów odrębne zagadnienie. Czuł, że polski teatr „śpi” i trzeba go obudzić, toteż namiętnie szukał nowych środków wyrazu, często na oślep, często błądząc²⁵. Jego pasja nowatorska, o której pisał Schiller, była pochodną entuzjazmu, z jakim powitał Odrodzoną, a nie teorii czy też wykoncypowanej strategii artystycznej. Jako inscenizator i reżyser pasjonował się stylizacją konwencji teatralnej, uprawiał specyficzny „historycyzm” (niewątpliwie wzorcem był dla niego Starinnyj Teatr Jewreinowa, który próbował zrekonstruować m.in. *dell'arte*), zaś w aktorstwie interesował się zagadnieniami tempa i rytmu (warto byłoby postawić pytanie, czy i w jakiej mierze poszukiwania te miały związek z porewolucyjnym teatrem rosyjskim, zwłaszcza z aktorstwem ekscentrycznym i jego fascynacją cyrkiem). Był to czas, kiedy już zmieniały się jego warunki zewnętrzne i ze smukłego mężczyzny wkrótce nie zostało nic. Władysław Ryszkowski złośliwie podpatrzył, jak w Łodzi grał Lucyfera w *Samuelu Zborowskim*. *Aby schować swój mocno zaokrąglony brzuch – nadział na siebie jakiś gumowy gorset. Brzuch wypchnięty sztucznie ku górze, poszerzał śmiesznie piersi Żelwerowiczowe, a zwisające jak serdelki za krótkie ręce dyndały wcale nie lucyferowato*²⁶. Natomiast w innych rolach jego otyłość, która z biegiem lat coraz mocniej monumentalizowała sylwetkę, była atutem. Ogrywał ją nader umiejętnie, czego przykładem Molierowski Tartufe, stukilogramowy beniaminek, a także pan Pick-

wick, zadowolony z siebie, okrągły jowiała. W obu tych rolach tusza była czymś więcej niż rysem zewnętrznym postaci – zdradzała przyjazną światu filozofię życia²⁷.

Od Wujaszka Wani do okrutników

„Drugie dno”, zauważone przez Limanowskiego i Belmonta, kryło się też w innych rolach Zelwerowicza. Były to role dramatyczne i charakterystyczne o, jak wówczas mawiano, „podkładzie dramatycznym” (np. bankier Izydor Lechat w sztuce *Interes przede wszystkim* Mirbeau²⁸). Powstały one, powiedzmy od razu, głównie w dramaturgii modernistycznej. Przełom w procesie kształtowania się sztuki aktorskiej Zelwerowicza znaczy Wujaszek Wania w sztuce Czechowa, rola najważniejsza w tym czasie, popisowa (premiera 20 I 1906). Odtworzył ją – jak pisał lwowski recenzent – z *przedziwną artystyczną maestrią*. W pierwszych dwu aktach Wojnicew był z *pozoru obojętny, spokojny i cyniczny, choć w tajnikach jego duszy i serca wre już straszliwa walka, zmagają się różnorodne uczucia, wśród których góruje hamowana z trudem, a potęgująca się z każdym dniem miłość do młodzieńczej żony starego schorowanego profesora*. Wybuchł w akcie trzecim z całą grozą, w chwili, kiedy ten zmurszały egoista, pół trup, proponuje sprzedaż ziemi, tej ziemi, której Wujaszek Wania poświęcił tyle pracy i trudu, nieprzespanych nocy i młodość bezużytecznie zmarnowaną. Napięcie prawdziwie tragiczne dochodzi w tej scenie do zenitu, a p. Zelwerowicz wykazał w niej tyle szczerzej na wskroś prawdy, tyle odczuwanego każdym nerwem bólu, że wywołać musiał (...) odpowiednie wrażenie. W finale przedstawienia, czytamy dalej, Wujaszek zapłakał²⁹. Podobni mu ludzie, rozdarci, cierpiący, to także Aktor w *Na dnie* Gorkiego, w której to roli Zelwerowicz zachwycił publiczność i krytykę niemą grą w IV akcie. I inni, jak nuworysz Łopachin z *Wiśniowego sadu*, a obok niego cała seria ciekawych postaci ze sztuk Najdienowa (neurastenik w *Numerze 13*), Sudermanna, Hauptmanna, Ibsena. W Krakowie Zelwerowicz zaczął też grać ludzi, którzy pod maską opanowania i chłodu ukrywają prawdziwą, czyli groźną twarz. To komisarz policji Sztopenow w *Sokołach i krukach* Sumbatowa, a przede wszystkim Kornilow w *Tamtych* Zapolskiej, którego zagrał inaczej niż wielki Kamiński. Był *elegancki, doskonały, przebiegły i gładki, czuły na biedę ludzką i bezwzględny*, a w rozmowie z panią Wielhorską, jak najlepszy wirtuoz grał na strunach serdecznych tej zgębionej wdowy, sugerystonował ją i podsuwał zreżymowany plan rozmowy z aresztowanym synem³⁰.

Jest zdumiewające, jak wiele w sztuce Zelwerowicza rozpoczęło się w latach krakowskich. Stąd właśnie prowadzi nitka, czy raczej długa nić, do ról łagodnych okrutników, grywanych przez niego później także w Łodzi (m.in. Prochor w *Wassie Żelaznowej*, Korzecki w *To samo* Staffa); w Warszawie (Senator w *Dziadach*, Wielki Książę Konstanty, Naczelnik Policji w *Róży*, Tersytes w *Achilleis*) czy Wilnie (znów Senator, inspektor Pakotin w *Młodym lesie*). Za arcydzieło uchodził baron Regnard w melodramacie *Ten, którego biją po twarzy* Jewreinowa, tyle że funkcja okrucieństwa została tutaj przez aktora odwrócona. Demoniczna maska potwora ukrywała człowieka głęboko nieszczęśliwego, charakter wprost anielski. Zelwerowicz dokonał w tej roli cudów charakteryzacji, za pomocą plastrów i wkładek zmienił kształt uszu, oczu, policzków i czoła. Niewątpliwie na samym

szczybie tej grupy ról znalazł się *przerazający* Porfiry w *Zbrodni i karze* według Dostojewskiego w inscenizacji Leona Schillera (1934), który wprost hipnotyzował widzów w scenach z Raskolnikowem. Sędzia śledczy *był istotnie artystą, za jakiego sam się uważał. Porfiry działał jak demon zamaskowany przez dobroduszość, był chytry, tajemniczy i nie do okłamania. Złe błyski w oczach przy potulnych chichotach (może zbyt częstych) rzucały na scenę jakiś diabelski refleks*³¹. Jak te złe błyski wyglądały, możemy sobie wyobrazić, patrząc na epizodyczną rolę Zelwerowicza w filmie *Ludzie Wisły*. Jest tam scena, w której główna bohaterka, właścicielka galaru – gra ją Stanisława Wysocka – przychodzi po pieniądze do swojego byłego męża. Poznajemy tego marnego człowieczka, bigamistę, w króciutkiej sekwencji. Gra go Zelwerowicz. Wizyta jest tak niespodziewana, a ton żony tak stanowczy, że mąż Matyjaski czuje się przyparty do muru, zdemaskowany i poniżony. W okamgnieniu zarzuca pojednawczy ton i zewnętrzną maskę uniżoności. W spojrzeniu, które teraz rzuca spode łba, zdradza się z całą swoją nienawiścią, wprost nią „kipi”. Trzeba tu dodać, że takie odsłanianie, a nawet wyolbrzymianie uczuć ludzi na pierwszy rzut oka nieciekawych należało do ulubionych rozwiązań aktorskich Zelwerowicza, i to nie tylko w filmie³².

Już nie groźne, ale dziwnie mocne akcenty siły i determinacji pojawiły się także w postaciach boskich demiurgów, jak Niedziela w *Człowieku, który był Czwartkiem* Chestertona, lub naznaczonych niemal boską wszechwiedzą, jak Reżyser w *Naszym mieście* Wildera³³. Powojenny Żebrak z *Elektry* Giraudoux (1946), sługa i zarazem kapłan losu, również należał do tej rodziny. Jego boskość, co opisał Csato, polegała na *świadomości ludzkich spraw, znajomości ludzkiego serca i czytaniu w ludzkich myślach... Zelwerowicz operuje w tej roli ogromną skalą głosu, gestu, ruchów, jest raz dostojny i proroczy, kiedy indziej pełny boskiej siły, za chwilę znów żartobliwy, frywolny, „kameralny”*. Jego gest jest prosty, bogaty, różnolity, najczęściej ekspresyjny (...) gdy wynalazczość poeticka Giraudoux wkłada w usta Żebraka frapujące swą nowością i pięknem metafor, gest Zelwerowicza ilustruje ją z równą autorską, genialną wynalazczością (na przykład gest obrazujący – złożonymi jak do modlitwy dłońmi, zbliżającymi się do lekko pochylonej głowy – zgniecione ludzką stopą pyszczki jeżów)³⁴.

Zamyka tę grupę ról inspektor Goole w sztuce *Pan Inspektor* przyszedł Priestleya (1947). Postać to realna i nierealna zarazem, uosobienie sprawiedliwości i sumienia, ktoś z krwi i kości, a zarazem ktoś bardzo dziwny, kto w lot przenika tajemnice ludzkiego serca³⁵.

Końcówka

W roku 1953 zespół Teatru Polskiego z Warszawy udał się na występy do Paryża. Była to pierwsza prezentacja teatru zza żelaznej kurtyny podczas Teatru Narodów, w czasie napięć i zimnowojennych nastrojów³⁶. Kiedy Aleksander Zelwerowicz 13 lipca 1954 wyszedł na scenę paryskiego teatru Sarah Bernhardt, zerwała się burza oklasków. Chwila była osobliwa. Polscy artyści obawiali się bojkotu ze strony emigracji. Tymczasem emigracja klaskała, stawiawszy się w komplecie. Ten swojski tłum był niespodzianką – *przyglądano się sobie ciekawie, jakby ze zdziwieniem, liczono znajome twarze. Górzące w tłumie wybijające postaci rodzeństwa Czapskich, redaktor „Kultury” Giedroyc na czele swego*



Dwie Joasie, reż. M. Krawicz (1935)



Trzy serca, reż. M. Waszyński (1939)



Granica, reż. J. Lejtes (1938)

zespołu, dyplomaci i wojskowi z dawnych, dobrych czasów – a więc ci prawdziwi, paru księży, autor wydanej w kilku językach głośnej książki przeciwkomunistycznej, piękne panie, które pamięta się jeszcze z warszawskich premier, dziennikarze z radia „Wolnej Europy” i z BBC, przedstawiciele starej emigracji i tej z czasu wojny – obu dziś zrównanych polskimi nawrotem losu – zanotował Juliusz Sakowski³⁷. Oklaski powtarzały się przy każdym wejściu starego aktora, by na koniec przedstawienia Grzechu Żeromskiego zamienić się w owację. Kurtyna szła w górę 11 razy, wniesiono kosz biało-czerwonych kwiatów, sala skandowała *Zel-we-ro-wicz*. Wzruszony Zelwerowicz płakał. Przez jakieś dziwne zespolenie aktora z rolą – pisał Konstanty Jeleński na łamach paryskiej „Kultury” – wydawało mi się jakby płakał Simon i Stecki, Bachus, Krzemiński, Resursa Kupiecka, Hotel Rzymski i Hotel Saski z ulicy Koziej³⁸. Triumf aktorski Zelwerowicza, który tego wieczoru wystąpił na scenie po raz ostatni w życiu, był bezsporny. Recenzenci suchej nitki nie zostawili na sztuce, na reżyserze Bohdanie Korzeniewskim i na przedstawieniu; ale o Jaskrowiczu pisali w słowach uznania: *Niewtajemniczeni podziwiali sztukę aktorską 77-letniego artysty, która pozwoliła mu nieprzerwanie w ciągu trzech aktów grać tak wspaniale postać paralityka i ani razu, ani na chwilę, nie wypaść z roli. Dla tych, którzy wiedzieli, jak jest naprawdę, w podziwie tym było wiele smutku. Przy tym wszystkim Zelwerowicz grał jak za dawnych swych czasów, a w dodatku miał akcenty ciepła rzadko u niego dawniej spotykane*³⁹. To jakieś dziwne zespolenie z rolą, które podkreślił Sakowski, uderzało również w ostatniej pracy Zelwerowicza. Był to Dziadek ze *Sprawiedliwych ludzi* Kazimierza Brandysa – na wpół sparaliżowany starzec, trwający przez całą akcję sztuki w półśnie. Patrzącym wydawało się, że wąska przestrzeń pomiędzy postacią i aktorem znikła, że stoją wobec niczym nie przesłoniętej, nagiej prawdy o nieuchronnym, ludzkim przemijaniu. Tymczasem Zelwerowicz i tutaj był sobą, był architektem roli, który syntetyzuje postać. Aleksander Bardini, reżyser sztuki, zobaczył w jego starym robociarzu, z rzadka budzącym się do życia z chorobliwej drzemki, wielki, prawdziwy popis starej aktorskiej szkoły⁴⁰. Ale niedługo potem śmiertelnie chory aktor naprawdę utożsamiał się z inną postacią. Na zaproszenie Erwina Axera przygotowywał rolę odrażającego starucha, umierającego kułaka Pazuchina ze sztuki Sałtykowa-Szczedrina pt. *Śmierć Pazuchina*. W swoim ostatnim liście do dzieci, mieszkających na emigracji w Stanach Zjednoczonych, napisał: *Całuje Was Pazuchin, który na razie ożył, choć nie wiemy, czy nie będzie musiał wykitować jeszcze przed śmiercią. Spójrzycie na swój stosunek do śmierci w momencie, kiedy jest ona legalnie uwłasnowolniona*⁴¹.

Z takiej ostatecznej perspektywy dobrze widać przemiany aktorstwa Zelwerowicza, kolejne jego etapy rozłożone w czasie. Od, najkrócej rzecz ujmując, sztuki maski i transformacji oraz realistycznego impresjonizmu, przez groteskową lub ekspresjonistyczną stylizację, swoisty „formizm aktorski”, do prawdy psychicznego przeżycia osiąganego przez uskromnienie i zarazem sublimację środków wyrazu artystycznego.

* * *

Sztuka aktorska Zelwerowicza wymyka się jednoznacznym definicjom. Nie można jej podporządkować jednemu stylowi czy też kierunkowi – naturalizmowi, modernizmowi, ekspresjonizmowi – choć czerpała po trosze z nich wszy-

stkich. Nie daje się też Zelwerowicz zamknąć w wygodnej formule komika lub aktora charakterystycznego, chociaż był wielkim komikiem, polskim Coquelinem i Charlesem Laughtonem (w rolach szekspirowskich), i był zarazem polskim Emilem Janningsem, aktorem charakterystycznym o wielkiej skali talentu. Znał zresztą ich twórczość, grał nieraz te same co oni role i w ogóle bacznie obserwował, co się dzieje w europejskim teatrze oraz filmie. Jeszcze lepiej, bo z autopsji, poznał aktorstwo Konstantego Stanisławskiego oraz Wasilija Kaczalowa, których podziwiał na scenie. Bez wątpienia, Zelwerowicza, wielkiego realistę, pasjonowało poznawanie tajemnicy – jak pisał Horzyca – *abyssów*, czyli *otchłani* – psychiki ludzkiej. Potrafił osiągnąć nadzwyczajną wyrazistość i prawdę postaci zarówno w rolach budowanych metodą teatralizacji konwencji, pokazywania, jak też metodą wiwisekcji psychologicznej – „przeżywania”. W czasach kiedy już zdecydował się problematyzować publicznie zagadnienia rzemiosła aktorskiego, czyli po roku 1918, tak o tym pisał: *Twórca aktor, grający i przeżywający emocje swojej roli bez względu na to, czy to będzie rozpacz, czy bakchiczna kaskada radości – wchodzi w nią cały, i to nie tylko na same momenty trwania widowiska, ale i na całe tygodnie wstępnej pracy przygotowawczej w czasie prób, a niejednokrotnie i na długo, długo po zejściu sztuki z afisza: tworzy dookoła siebie, równoległe do własnej linii życia – nową, warunkową, a jednak osobistą płaszczyznę życia i staje na niej, biorąc na swe barki cały ogrom przeżyć przez autora wskazanych (...) Kosztem całego siebie, a nie nerwów tylko, okupuje jedyny moment tryumfu i upojenia – moment, kiedy wysiłkiem własnej duszy porusza nerwy, a niekiedy i dusze widzów. Twórca aktor jest ofiarnikiem* ⁴². Później mówił już tylko o szczytnym zawodzie aktora, ale nadal podkreślał wagę obserwacji, studiowania życia i wżywiania się w procesie budowania roli. Konstanty Stanisławski i Eleonora Duse, zauważał, żyją rolą *jakby własnym istotnym życiem, wprowadzają się w duszę przedstawianej osoby*. Dociekano nieraz, czy Zelwerowicz był aktorem intelektualistą czy też intuicjonistą, jakby opozycja taka w ogóle mogła występować w stanie czystym. Są dowody na to, że opracowywał rolę drogą analizy rozumowej, odznaczał się przecież inteligencją „wybitną”, również jako reżyser i pedagog, ale nie można ustalić, w której fazie tej pracy – na etapie pierwszych skojarzeń, „rozgryzania” postaci, czy też już podczas gry – dochodziła do głosu intuicja. Jerzy Koller napisał o Zelwerowiczu kilka zdań, jak sądzę, ważnych: *Bez względu na współudział autora i materiał przez niego dostarczony, artysta urabia sobie koncepcję odtwarzanej postaci, ujmując ją w pewien typ psychiczny i stara wycieniować do najdrobniejszych szczegółów. Pracy tej jednak dokonuje w zaciśnięciu, na scenie oko nie wtajemniczone dojrzeć jej nawet nie zdoła (...) raz postawiwszy figurę, stara się ją oddać tak prostymi środkami, w sposób tak daleki od wszelkiej sztuczności, wynurzeń i efekciarstwa, że mamy wrażenie samego życia, nie sztuki. Nie czujemy tu szminki i kostiumu: mimika prosta i szczerza, frak czy sukmana, kontusz, habit minisztry czy mundur, wszystko to jest zrośnięte z postacią, jakby artysta nic innego w życiu nie robił* ⁴³. Zaś Wincenty Rapacki, mistrz Zelwerowicza, stwierdził, że *wszechstronny proces umysłowy, który pochłania artystę, nadaje jego kreacjom rodzaj chłodu, z którego powinien się wyzwolić* ⁴⁴. Można te słowa, oczywiście, uznać za kolejny argument na korzyść aktora „intelektualisty”. Trzeba jednak przypomnieć, że Zelwerowicz nie cenił „gry na zimno”. Odwrotnie,

lubił w aktorstwie barwy mocne, wyrazistość, soczystość, temperament, improwizację; tego też wymagał od swoich uczniów. Sam jednak potrafił zbudować postać zdumiewająco odmienną, utrzymaną w subtelnych półtonach i niedopowiedzeniach, np. w sztukach Jerzego Szaniawskiego (Pan Hipolit w *Papierowym kochanku*, Adwokat w *Adwokacie i różach*). Jego upodobanie do przerysowań, deformacji i barw mocnych Wilam Horzyca tłumaczył *intensywnym widzeniem kształtu aktorskiego i inscenizacyjnego*, co się wydaje spostrzeżeniem nader trafnym. Jeszcze dalej posunął się Edward Csato, tę właśnie cechę uznając za samą *istotę* aktorstwa Zelwerowicza, który poszukiwał *wyolbrzymienia teatralnego, aby poprzez nie dotrzeć do rzeczywistości spotęgowanej, a więc „prawdziwej”*⁴⁵. Powiedzmy na koniec, że poczet „aktorsko skończonych” kreacji Zelwerowicza, układany dzisiaj, musi połączyć role z pozoru tylko całkowicie odległe: poczciwy Bentivoglio obok smutnego Wujaszka Wani, zamaszysty Czepiec i demoniczny baron Regnard, pogodny Pan Damazy i tragicomiczny Argan, groźny Porfiry i wszystkowiedzący Żebrak, wielkoduszny Major i bezradny Jaskrowicz – oto pierwsze z brzegu, z nader długiej listy. Są to zarazem role podług których, jak pisał przed laty Lechoń – można *odbudować w myśli całą wielką epokę polskiego teatru*⁴⁶.

BARBARA OSTERLOFF

¹ L. Schiller, *Aleksander Zelwerowicz*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 12; W. Horzyca *Aleksander Zelwerowicz*, Warszawa 1935; W. Fallek, *Scena łódzka pod dyktando Aleksandra Zelwerowicza. Karta z dziejów teatru łódzkiego (1908/1911)*, „Prace Polonistyczne” 1937; W. Fallek, *Z dziejów sceny łódzkiej. Teatr Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi w r. 1920/21*, Łódź 1938 (ten zapomniany dzisiaj autor położył wielkie zasługi dla utrwalenia działalności artystycznej Zelwerowicza).

² Wypowiedź pod hasłem *W jaki sposób opracowują rolę nasi najznakomitsi artyści dramatyczni* w ankiecie „Świata” 1914, nr 23. W słowie od redakcji pisma poprzedzającym ankietę wskazano na jej cel – pomysłodawcom chodziło o wyjaśnienie *samego nieuchwytnego momentu twórczego poczynania oraz metody plastycznego i dźwiękowego wcielania tego momentu*. Oprócz Zelwerowicza wypowiedzieli się: A. Lüde, W. Rapański, M. Frenkiel, M. Przybyłko-Potocka, L. Solski („Świat” 1914, nr 21); F. Feldman, W. Wojdałowicz, S. Lubicz-Sarnowska, H. Leszczyńska, E. Gasiński (nr 22); J. Osterwa, S. Jaracz, J. Chmieliński (nr 23); J. Śliwicki, J. Węgrzyn, J. Szylling, A. Fertner (nr 24).

³ Badania nad psychologią aktorstwa podjęta w roku 1929 Irena Korzyniewska, potem Schillerowa. Badaczka posługiwała się specjalnym kwestionariuszem zawierającym 13 pytań, które dotyczyły przeżyć aktora podczas gry (ale nie ich oceny). Zebrany materiał nie został przed wojną opublikowany *in extenso*. Podczas wojny wszystkie autoryzowane protokoły rozmów z aktorami zaginęły. Był wśród nich wywiad z Aleksandrem Zelwerowiczem (zob. I. Schillerowa, *Przeżycia aktorów podczas gry*, „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 1, s. 3-21.). Strata to niepowetowana, zważywszy że artysta niechętnie podejmował publicznie głębszą refleksję nad zawodem, choć mówił o nim często wywiadach. Do najważniejszych należy wywiad o kształceniu aktorów udzielony Stefanowi Eissmanowskiemu w związku z piastowaniem dykcji Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej („Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 30) oraz rozmowa jubileuszowa z Tymonem Terleckim („Pion” 1935, nr 13).

⁴ Reprezentacyjny portret Zelwerowicza, namalowany w 1931 przez Ludomira Slendzińskiego na okoliczność jubileuszu 30-lecia pracy scenicznej artysty, obchodzonego w Teatrze na Pohulance w Wilnie – zaginął.

Do najlepszych portretów rzeźbiarskich Zelwerowicza należą prace: Czesława Makowskiego (1914, głowa z gipsu, zbiory Muzeum Teatralnego), Henryka Kuny (1937, głowa z brązu w zbiorach Muzeum Teatralnego), Teresy Brzostkiewicz (1964, zbiory Muzeum Teatralnego) i Gustawa Zemły (głowa z brązu, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie). Niestety, nie doszło do realizacji projektu wybitnego rzeźbiarza międzywojnia Edwarda Wittiga. Był też Zelwerowicz popularnym modelem dla karykaturzystów, m.in. Karola Frycza, Władysława Daszewskiego, Jerzego Sz wajcera (Jotesa), Feliksa Topolskiego i Jerzego Zaruby.

- ⁵ Praca w radio to oddzielny, wart osobnego opracowania rozdział twórczości Zelwerowicza. Należał on do pierwszych spośród artystów teatru, którzy wsparli rodzącą się radiofonie polską, działającą wówczas w prowizorycznej siedzibie przy ulicy Narbutta w Warszawie (rok 1925). Z. jego ról w słuchowiskach przedwojennych najwybitniejsza i najbardziej dyskutowana powstała w *Obronie Sokratesa*. Startli się o Sokratesa Zelwerowicza wybitni znawcy antyku – Stefan Srebrny i Władysław Witwicki (na łamach „Wiadomości Literackich” 1930, nr 4). Audycja została nadana z rozgłośni wileńskiej na antenie ogólnopolskiej z okazji Dnia Wilna i była powtarzana kilkakrotnie. Przedwojenne nagrania radiowe Zelwerowicza nie zachowały się. Mamy natomiast sporo nagrań powojennych w archiwum Polskiego Radia. Są tam role w sztukach reżyserowanych przez Zelwerowicza (np. *Pan Jowialski*, sam grał Szanbelana) oraz recytacje prozy, a także wypowiedzi okolicznościowe. Z. prozy czytał przede wszystkim nowele i opowiadania swoich ulubionych autorów, m.in. Antoniego Czechowa, we własnych przekładach, Maksyma Gorkiego, Lwa Tołstoja, Jaroslava Haska, Romain Rollanda (*Colus Breugnon*), Stefana Żeromskiego, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Józefa Korzeniowskiego oraz Rodocia (Mikołaja Bierackiego /*Satyry*/). Wykaz ról radiowych znajduje się – po raz pierwszy – w przygotowywanej monografii Zelwerowicza.

- ⁶ Ciekawa jest historia tego filmu, realizowanego w czasach kina niemego. W atelier studia Sfinks w Warszawie kręcono zdjęcia we wnętrzach (m.in. dwór Billewiczów, gabinet Radziwiłła w Kiejdanach i namiot gen. Millera). Maria Dulębianka grała Olenkę, Stefan Jaracz Wołodyjowskiego, a Bronisław Ora-

nowski Kmicica. Zdjęcia przerwano, gdy przyszło do scen batalistycznych, ponieważ dowódca wojsk carskich okręgu warszawskiego Rausch von Trautenberg nie zgadzał się, by użyto w nich żołnierzy. Nie pozwolono też na zaangażowanie polskich statystów. Taśmę z nakręconym materiałem Sfinks sprzedał rosyjskiemu magnatowi filmowemu Chanżonkowi, który zaangażował reżysera Piotra Czardynina. Ten wyciął sceny z polskimi aktorami, a na ich miejsce wstawił nakręconą przez siebie wersję rosyjską z Kmicicem, którego zagrał Iwan Mozzuchin, gwiazdor moskiewskiego kina.

- ⁷ Zelwerowicz wystąpił także w innych filmach: 1912 – *Przesady* (*Ofiary przesądów*), reż. J. Ostoja-Suknicki (Hrabia); 1913 – *Historia jakich wiele* (rola nieznana), *Wykolejeniec* (rola nieznana); 1914 – *Chciałbym, lecz nie wolno* (rola nieznana); 1916 – *Ochrona warszawska i jej tajemnice* (Ojciec); 1922 – *Rok 1863* (margrabia Wielopolski), reż. E. Puchalski; 1923 – *Niewolnica miłości*, reż. J. Kucharski (rola nieznana); 1924 – *Skrzydlaty zwycięzca*, reż. Z. Wesółowski (rola nieznana); 1928 – *Huragan*, reż. J. Lejtes (margrabia Wielopolski); 1929 – *Mocny człowiek*, reż. H. Szaro (wyd.); 1929 – *Tajemnica skrzynki pocztowej*, reż. A. Reich (rola nieznana); 1932 – *Księżna Łowicka*, reż. J. Warnecki (marszałek Broniec); 1933 – *Dzieje grzechu*, reż. H. Szaro (Chirurg); 1934 – *Przebudzenie*, reż. A. Ford (Pan Płonki); 1935 – *Dwie Joasie*, reż. M. Krawiec (Kowalski); 1938 – *Serce matki*, reż. M. Waszyński (kierownik szkoły); 1939 – *Doktor Murek*, reż. J. Gardan (dyrektor Czabran), *Trzy serca*, reż. M. Waszyński (Tukałto), *Żona i nie żona* (rola nieznana). Po wojnie Zelwerowicz wziął udział tylko w jednym filmie fabularnym. Był to film Stanisława Wohla pt. *Dwie godziny*, nakręcony w Łodzi w 1946, który ukazał się na ekranach dopiero po odwilży, w roku 1957. Sztukę aktorską Zelwerowicza utrwalono ponadto w dokumentach: 1951 – *Grzech* (fragm. III aktu), WFD, sygn F.275; 1955 – *Aleksander Zelwerowicz*, WFD, sygn F.388; *Godzina teatru*, WFD, sygn F.1283.

- ⁸ Zob. „*Tajemnica pokoju nr 100*” – film z 1914 roku odkryty w Amsterdamie, „Gazeta Wyborcza”, 12 X 2001, nr 239 (rozmowa Katarzyny Bielas z Jerzym Mańnickim i Kamilem Stepanem). Obaj panowie w aktach niemieckiej cenzury w Berlinie znaleźli materiały dotyczące filmu *Eine Nacht im Hotel*

zum Blauen Affen ze znajomo brzmiącymi nazwiskami: Herr Zelwerowicz, Fraulein Stasska, Herr Jaracz. *Ze streszczenia zorientowaliśmy się – mówią w wywiadzie – że chodzi o polski film z 1914 roku „Tajemnica pokoju nr 100”, o którym dotychczas było tylko wiadomo, że to „pikantna farsa składająca się z trzech części: „Flirt”, „Na maskaradzie”, „W hotelu”. Na podstawie listy filmów zachowanych w archiwach światowych sporządzonej przez FIAF (Międzynarodowa Federację Archiwów Filmowych) ustaliliśmy, że niemiecka kopia tego polskiego filmu znajduje się w Nederlands Filmmuseum w Amsterdamie. Jest to komedia, która nawet do tej pory trochę śmieszy. On i ona chcą się pobrać, ale o rękę panny Belli ubiega się jeszcze dwóch innych starszawych konkurentów. Ojciec ziemianin, chcąc uniemożliwić zbyt częste spotkania córki z ukochanym, wywozi dziewczynę ze wsi do Warszawy. Tam, w tytułowym pokoju hotelowym nr 100, rozgrywa się dalsza część akcji z licznymi *qui pro quo*, przebiegankami mężczyźni za kobiety, bijatyką w hotelu i znaczącym mruganiem aktorów do kamery. Dodajmy, że w roli jednego z podstarzałych konkurentów wystąpił młody wówczas Stefan Jaracz.*

⁹ Egzemplarz *Wujaszka Wani* z niewielkimi adnotacjami Zelwerowicza oraz pozwoleniem cenzury znajduje się zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego w archiwum A. Bardiniego.

¹⁰ W Teatrze Polskim w Warszawie Zelwerowicz pracował w latach: 1912-1914; 1915-1917; 1918-1919; 1921-1925, 1931-1934; 1947-1955. Najcenniejsze egzemplarze, m.in. do *Wyzwolenia* z roku 1916 w reżyserii Zelwerowicza, a także do sztuki Moliera (*Chory z urojenia*), niestety zaginęły. Zachowało się jednak kilkadziesiąt innych, w których notatki artysty mają charakter użytkowy; dotyczą określeń tekstu, wejść i wyjść aktorów, podziału na akty, czasu ich trwania, a także gry światła i muzyki. Nie ma w egzemplarzach uwag interpretacyjnych odnośnie do sztuki lub psychologii postaci.

¹¹ Tułaczka wojenna lat 1914-1915 to ciekawy i mało zbadany, z braku źródeł, rozdział działalności Zelwerowicza. Od 13 (26) listopada 1914 do 8 (21) stycznia 1915 występował w Teatrze Polskim w Kijowie, a następnie z własną trupą w Petersburgu w Teatrze Komissarzewskiej. Od 9 (22) lutego do 21 lutego (6 marca) 1915 zespół przedstawił

m.in. *Pana Jowialskiego* Fredry, *Braci Lerche* Asnyka, *Dzieje Józefa* Perzyńskiego, *Nową Dejanirę* Słowackiego, *300 dni Gavalta* i *Charveya* (reżyserowali: Zelwerowicz, Janusz Orliński i Karol Borowski).

¹² Profesor Polezajew jest głównym bohaterem sztuki Leonida Rachmanowa, tłumaczonej przez Pawła Hertza. Premiera w reżyserii Mariana Wyrzykowskiego odbyła się 8 VIII 1945 w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi. Żonę profesora grała Zofia Małynicz.

¹³ Za datę debiutu Zelwerowicza w warszawskim Cyrku na Okólniku, gdzie występowała trupa Wołowskiego, przyjmuje się 10 VI 1896. Była to rola Lokajczuka w *Komedii omyłek* Szekspira.

¹⁴ Zelwerowicz grał pod okiem Gawalewicza najpierw w zespole amatorskim Towarzystwa Dobroczynności pod pseudonimem Werowicz (1897), a następnie w zespole Towarzystwa Miłośników Sceny w Dolinie Szwajcarskiej (maj 1898) w przedstawieniach: *Cykliści* Hoffmana, *Weksel płatny* Grabowskiego, *Morderca* Abouta, *We czworo* Gawalewicza. Z powodu małej liczby źródeł, nie udało mi się jednak ustalić, które postaci grał.

¹⁵ List Józefa Kotarbińskiego do żony z 2 IX 1900, w: *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, oprac. Z. Jasińska, Warszawa 1978, s. 109.

¹⁶ Premiera *Odrodzenia* Schoenthana i Koppel-Ellfelda w tłumaczeniu Zofii Wójcickiej odbyła się w Teatrze Miejskim w Krakowie 27 X 1900. Kolejne wersje roli dał Zelwerowicz w innych teatrach: w Łodzi (Teatr Victoria 13 II 1909 i T. Polski 1918), w Poznaniu (Teatr Polski 2 VII 1921), i w Warszawie (Teatr Polski 27 XII 1924). Była to jedna z jego najpopularniejszych ról.

¹⁷ O pomocy uzyskanej od Kazimierza Kamińskiego w przygotowaniu roli mówił Zelwerowicz w wywiadach (zob. wywiad z T. Terleckim) oraz na kartach *Gawęd starego komedianu*.

¹⁸ *Aż nadszedł pan Zelwerowicz i począł się charakteryzować: na grabarza. Przypatrzywałem się. Nie było nic i nie ma w tym nic śmiesznego. Widzieć to przeistoczenie się, jak zwolna a starannie się odbywa i aż nareszcie inny siedzi przed tobą człowiek, niż był tu przed chwilą, człowiek, co myśli i czuje inaczej – z tą chwilą metamorfozy – to jest coś więcej niż wrażenie, jakie wynieść można z teatru, lub co by można przyjmować żartobliwie i mówić, że aktorzy – artyści są*

- śmieszni za kulisami (S. Wyspiański, *Hamlet*, w: *Dzieła zebrane*, pod red. L. Płoszewskiego, t. 13, Kraków 1961, s. 37-38.)
- ¹⁹ Po Mieczysławie Frenkle objął Zelwerowicz około 30 ról. Był wśród nich Cyrano de Bergerac ze sztuki Rostanda, Horodniczy z *Rewizora* Gogola, szekspirowski Spodek (*Sen nocy letniej*) i Probierezyk (*Jak wam się podoba*) oraz postaci z repertuaru polskiego: przede wszystkim Damazy Zegota w *Panu Damazym* Blizińskiego, Dzieńdziejczyński w *Rozbitkach* tego samego autora, Major w *Fantazym* i Regimentarz w *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego oraz postaci fredrowskie: Cześniak (*Zemsta*), tytułowy Pan Geldhab, Szambelan z *Pana Jowialskiego* i Ambroży Jeniałkiewicz w *Wielkim człowieku do małych interesów*. Konkurował też z Frenklem we współczesnych komediach (Maciej Kłos w *Panu Pośle* Fijałkowskiego, Siekierka w *Spudkobiercy* Grzymały-Siedleckiego).
- ²⁰ Najczęściej grał Damazego Zegotę (Kraków, Teatr Miejski, 1904; Łódź, Teatr Polski, 1909; Kraków, Teatr Miejski, 1917; Łódź, Teatr Polski, 1920; Łódź, Teatr Wojska Polskiego, 1946; Kraków, Teatr im. Słowackiego, 1947) oraz Szambelana Jowialskiego (Kraków, Teatr Miejski, 1904; Łódź, Teatr Polski 1910; Łódź, Teatr Polski, 1920; Warszawa, Teatr Polski, 1923; Wilno, Teatry Miejskie, 1930; Warszawa, Teatr Narodowy, 1937; Łódź, Teatr Powszechny TUR, 1945; Katowice, Teatr Śląski, 1947, Warszawa, Teatr Polski, 1948).
- ²¹ M. Limanowski, „Juliusz Cezar” w *Teatrze Polskim*, w: tenże, *Duchowość i maestria*, wybór i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 50.
- ²² Na przedstawienie *Komedii słów* złożyły się trzy jednoaktówki (premiera 4 VI 1916, Teatr Polski w Warszawie). W pierwszej pt. *Godzina poznania* Zelwerowicz wystąpił w roli Doktora, w drugiej – *Święto Bachusa* – w roli Stauffnera, a w trzeciej pt. *Wielka scena* zagrał aktora Herbota. W sezonie 1917/1918 zrealizował *Komedie słów* w krakowskim Teatrze Miejskim, gdzie pracował przez kilka miesięcy wojennych.
- ²³ L. Belmont, *Felietony paradoksalne*. V. Zelwerowicz, *Polski Coquelin*, „Godzina Polski”, 9 VI 1916).
- ²⁴ Premiera *To, co najważniejsze* w tłumaczeniu Juliana Tuwima i w reżyserii Karola Borowskiego odbyła się 1 II 1923 w Teatrze Polskim w Warszawie. Zelwerowicz grał główną rolę Parakleta, który przybierał pięć wcieli:
- leń: Wróżki, Doktora Fregoli, Szmita, Mni-cha i Arlekina.
- ²⁵ Do najgłośniejszych i najbardziej dyskutowanych przedstawień należał *Pan Jowialski* zrealizowany w Teatrze Miejskim w Krakowie. Teatralizacja Zelwerowicza została zaatakowana przez zwolenników konwencjonalnego stylu fredrowskiego. Na łamach krakowskiego pisma „Maski” (1918, z. 5) Zelwerowicz wyłożył swoją koncepcję w artykule *Jak chciałem inscenizować Pana Jowialskiego*. Polemizował z tym artykułem aktor i reżyser Leonard Bończa-Stępiński. W latach pierwszej wojny światowej i tuż po niej Zelwerowicz wygłaszał prelekcje o najnowszych prądach w teatrze europejskim (teatr K. S. Stanisławskiego i M. Reinhardta) i pisał artykuły o sztuce teatru (m.in. *Problemy reżyserii*, „Życie Teatru” 1920, z. 1).
- ²⁶ W. Ryszkowski, *Wspomnienia*, BN, rękopis IV 10189, s. 965. Tamże wiele barwnych, lecz niekoniecznie ścisłych zapisków o Zelwerowiczu w okresie pierwszej dyrekcji łódzkiej (m.in. o głośnym samobójstwie jego pierwszej żony, Emilii z Kulikowskich, w roku 1909).
- ²⁷ Rola Tartufa Zelwerowicz przygotował na swój jubileusz w roku 1925 (Teatr Polski Warszawa, reż. A. Zelwerowicz). Natomiast Samuela Pickwicka zagrał w przedstawieniu w reż. A. Węgierki (premiera: Warszawa, Teatr Polski, 26 IX 1936).
- ²⁸ Premiera tej komedii odbyła się w Teatrze Miejskim w Krakowie 13 II 1904. Kapitalny opis roli Zelwerowicza dał F. Koneczny na łamach „Przeglądu Polskiego” 1904, t. 151, s. 586-588. Natomiast Konrad Rakowski nazwał rolę Lechata *prawdziwą rewelacją co do zakresu i środków jego talentu* („Czas” 1904 nr 49).
- ²⁹ (mre), *Z teatru*, „Gazeta Lwowska”, 18 VI 1910.
- ³⁰ (mre), *Z teatru*, „Gazeta Lwowska”, 21 VI 1910.
- ³¹ K. Wierzyński, *Wrażenia teatralne*, Warszawa 1987, s. 118.
- ³² Mówił o tym Tymonowi Terleckiemu w wywiadzie na łamach „Pionu”, gdzie Lzydora Lechata w sztuce Mirbeau zaliczył do ról, które dają szczęście. Na pytanie Terleckiego dlaczego? odpowiedział: *Bo tam jest człowiek, którego łamie los: oto nagle z potentatu wychodzi bidny, przygięty do ziemi, zadłuwiony człowieczek. To mnie zawsze obchodziło najwięcej* (A. Zelwerowicz, *O sztuce teatralnej*, wybór i oprac. B. Osterloff, Wyd. Wiedza o Kulturze 1993, s. 239).

- ³³ Przedstawienie sztuki w przekładzie Julii Rylskiej wyreżyserował Leon Schiller w Teatrze Narodowym (premiera 24 II 1939). Postać grana przez Zelwerowicza jest nazywana Dyrektorem teatru.
- ³⁴ E. Csato, *O powojennej twórczości Zelwerowicza*, „Teatr” 1946, nr 6-7.
- ³⁵ Premiera odbyła się 13 XI 1947 w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyserował Zelwerowicz, była to jego pierwsza praca po wojnie w stolicy. Przedstawienie miało w przeważającej większości dobrą prasę, m.in. Z. Karczeńska-Markiewicz pisała: *Sztuka Priestleya w Państwowym Teatrze Polskim jest przede wszystkim wielkim sukcesem reżysera – Aleksandra Zelwerowicza. Od pierwszej do ostatniej sceny przedstawienia tworzy znakomicie przemyślaną całość, dając realistyczny obraz stylu życia danego środowiska w aspekcie moralnym i obyczajowym. Zelwerowicz drobniawo opracował sytuacje poszczególnych osób w scenach śledztwa, wykorzystując kolejno różne partie dużego pokoju judicialnego. (...) Umieszczając winowajców na tym samym krześle, stworzył ławę oskarżonych, co potęguje wrażenie sądu, dokonywanego przez tajemniczą postać inspektora. Jako wykonawcę tej roli (...) dał jej Zelwerowicz akcenty niezwykłości i moralnej siły, które pozwalały właśnie odczytywać w nim reprezentanta zbiorowego sumienia („Rzeczpospolita”, 18 XI 1947). Dla innych ról Zelwerowicza była arcydziełem, wypracowanym w najdrobniejszych szczegółach (A. Grodzicki, „Kurier Codzienny”, 15 XI 1947).*
- ³⁶ Do wyjazdu starannie się przygotowano, o czym informowała prasa codzienna. Kore-spondencje z festiwalu przysyłali August Grodzicki dla „Życia Warszawy” i „Dziennika Polskiego” oraz Halina Mikołajska dla „Expressu Wieczornego” (1954, nr 163, 165 i 166). Prasa polska pisała o *triumfie polskiej sztuki teatralnej* („Głos Pracy”, nr 167; „Przegląd Kulturalny”, nr 3-31). Na łamach „Trybuny Ludu” ukazała się polemika z artykułem Juliusza Sakowskiego, zamieszczonym na łamach emigracyjnego „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” (zob. przypis 37).
- ³⁷ J. Sakowski, *Teatr z Warszawy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 23 VIII 1954.
- ³⁸ K. Jeleniski, *Szaraczek na szaro*, „Kultura” 1955, nr 8-9.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ W rozmowie z autorką, przeprowadzonej zimą 1995 roku.
- ⁴¹ A. Zelwerowicz, *Listy*, wybór i oprac. B. Osterloff, Wyd. Krag, Warszawa 1999, s. 230. Premiera *Śmierci Pazuchina* odbyła się 8 V 1955 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie; reżyserował Jerzy Rakowiecki, scenografię opracował Władysław Daszewski. Ról Zelwerowicza przejął Kazimierz Opaliński. Przedstawienie nie było udane.
- ⁴² A. Zelwerowicz, *Heca i hecarze*, „Scena Polska” 1920.
- ⁴³ J. Koller, *Wieczory teatralne*, „Dziennik Poznański”, 6 VII 1921.
- ⁴⁴ W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej*, Warszawa 1925, s. 188.
- ⁴⁵ E. Csato, *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1964, s. 99.
- ⁴⁶ J. Lechoń, *Aleksander Zelwerowicz*, „Quo Vadis”, Aug.-Sept. 1955 (pismo emigracyjne).