

*Stanisław Kaszyński*

ALEKSANDRA ZELWEROWICZA MODEL TEATRU

Sledząc bogatą biografię artystyczną Aleksandra Zelwerowicza, jednego z najznakomitszych ludzi polskiego teatru — widzimy, że spośród wielu miejsc działalności, w sposób decydujący na kształtowaniu się jego złożonej osobowości twórczej zaważyły dwa ośrodki. To Kraków i Łódź. W Krakowie, doskonaląc swoje rzemiosło aktorskie i zdobywając w ciągu kilku lat pracy scenicznej odpowiednie do swoich umiejętności i talentu stanowisko, przede wszystkim wzrastał i dojrzewał w promieniowaniu wielkiego repertuaru romantycznego, w atmosferze „teatru ogromnego” Wyspiańskiego. Doświadczenia łódzkie były zupełnie inne, inne treści się na nie składały, niemniej są one ważne, podobnie jak inspiracje krakowskie. W Łodzi po raz pierwszy prowadził samodzielnie placówkę teatralną<sup>1</sup> i ten fakt, zważywszy na specyfikę miasta, miał niebagatelne znaczenie dla rozwoju jego koncepcji ideowo-artystycznej. Pierwsza dyrekcja Zelwerowicza przypadła na lata 1908—1911. Druga — trwała zaledwie sezon (1920/1921), działał zatem w różnych okresach historycznych i w zgoła odmiennej sytuacji narodowo-społecznej i politycznej. Toteż za każdym razem, gdy przebywał w Łodzi, warunkował jego pracę inny zespół czynników, m. in. pozaartystycznych, mających zawsze wpływ na życie teatru, jego strukturę i zadania.

Teatr, jego idea, jego program bywa zawsze determinowany kontekstem historycznym ze splotem różnorodnych procesów, jakie w nim zachodzą, a które pośrednio wpływają na krystalizowanie się poetyki.

<sup>1</sup> Ponadto był współdyrektorem Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie (1925/1926, z L. Schillerem i W. Horzycą), w latach 1929—1931 kierował Teatrem na Pohulance w Wilnie i w sezonie 1938/1939 był współdyrektorem Teatru Narodowego (jego zastępcą był W. Horzyca). Patrz *Słownik biograficzny teatru polskiego*, Warszawa 1973, s. 849. Można przeto zakładać, iż doświadczenia łódzkie mogły być cenne w jego dalszej działalności dyrektorskiej.

Nie bez znaczenia dla formowania się tej postawy są m. in. osobnicze zainteresowania literackie i poglądy estetyczne, które spełniają tak ważną funkcję w wyborze kryteriów repertuaru. Dalecy jesteśmy od pokus oceny, nawet ogólnej, teatru w zależności od jakości artystycznych repertuaru, ale można stwierdzić — zwłaszcza w odniesieniu do działalności dawnych scen — iż ten probierz jakoś oznaczał rangę i ambicje, i to abstrahując od poziomu realizacji. Gdyby pokusić się o porównanie zelwerowiczowskiego repertuaru z obu jego dyrekcji, z rejestrem sztuk wystawianych przez jego poprzedników i następców, różnica byłaby uderzająca. Ów zabieg porównawczy można by rozszerzyć np. na sceny warszawskie, nie mówiąc o dalszej prowincji, i wówczas by się okazało, że wychodzi zwycięsko z tej emulacji bezwzględnie teatr zelwerowiczowski.

Wiadomo, że w roku 1908 Zelwerowicz przybył do Łodzi z Krakowa i że uczył się rzemiosła aktorskiego i reżyserskiego w jednym z najlepszych w kraju teatrów, w krakowskim Teatrze Miejskim. W sumie był w nim przez osiem sezonów, z czego pięć przypadło na kadencję J. Kotarbińskiego, ostatnie trzy — Ludwika Solskiego. Zwłaszcza staż, jeśli ów termin jest tu na miejscu, u Kotarbińskiego, żarliwego entuzjasty i wybornego znawcy literatury romantycznej, u tego, który odważył się wprowadzić nie grane i rzekomo niesceniczne dzieła wielkich romantyków — przyniesie wkrótce w łódzkiej praktyce Zelwerowicza wystawienie szeregu dzieł romantyków i Wyspiańskiego. Żył jeszcze Wyspiański, z którym spotykał się w teatrze, grał m. in. Kacpra w legendarnym przedstawieniu premierowym *Wesela*, również poza teatrem Kraków pulsował intensywnym życiem artystycznym. Nie trzeba było mieć natury tak chłonnej i impulsywnej jak zelwerowiczowska, ażeby absorbować zachłannie fluidy tego miasta.

Z Krakowa Zelwerowicz zabrał Andrzeja Mielewskiego, w jego zaś osobie pozyskał najwybitniejszego wówczas odtwórcę ról romantycznych bohaterów. Współpraca ta na łódzkim gruncie nie trwała długo, Mielewski założył nawet swój własny Teatr Popularny, lecz urzeczywistnienie zamierzeń zelwerowiczowskich, śmiałych aż do zuchwalstwa czy rzucenie wyzwania społeczeństwu nie było chyba możliwe bez współudziału Mielewskiego. Dla obydwu artystów krakowskich, i przypuszczalnie nie tylko dla nich, przeniesienie się na teren tak jałowy kulturowo, jakim była Łódź, wiązało się niewątpliwie z pewnym ryzykiem.

Nie wplątując się w żadne spekulacje genetyczne, bo i nie mamy jak na razie solidnego oparcia w dokumentach — Zelwerowicza, z temperamentu i od lat wcześniejszych społecznika tout court, miasto to musiało także intrygować jako miasto napiętych konfliktów socjalnych,

jaskrawych kontrastów, jeszcze nie ostygłe po wrzeniach rewolucyjnych. A jakaż gleba mogła bardziej sprzyjać katalizatorskim czynnościom tej sztuki? Zelwerowicz zdołał już zapoznać się z jego specyfiką w czasie terminowania u Michała Wołowskiego. Nie było ono długie, raptem sezon (1899/1900), jednak wystarczające zapewne dla dokonania wstępnego rozeznania. Wśród ważnych przyczyn, które zdecydowały o podjęciu tej decyzji, była niewątpliwie szansa prowadzenia teatru. Pod Wawelem nie było takich perspektyw, Zelwerowicz miał wtedy trzydzieści jeden lat. Czy był do tych zadań odpowiednio przygotowany? Najpierw trzeba rozpatrzyć te elementy, które umożliwiały realizację programu artystycznego.

Trzeba było zacząć od podstaw organizacyjno-technicznych. Nie snując tej narracji, wypadnie powiedzieć, iż w Łodzi nastąpiła pierwsza isticie gwałtowna erupcja z czasem przysłowiowej energii i pracowitości Zelwerowicza. Po trosze zapomina się o tym, że pośród uzdolnień, desygnujących go na sprawnego szefa placówki teatralnej, niebagatelną i bardzo — jak się zdaje — pomocną rolę w spełnianiu tych obowiązków, mogła mieć także wiedza zdobyta na studiach handlowych. Szeregu tych — jak możemy się spodziewać — niełatwych poczynań, ich poszczególnych, zazębiających się ogniów, nie sposób już zrekonstruować, jednak pewne fakty dają niejaki wyobrażenie o jego talentach organizacyjnych. W 1908 r. kontrahentem Zelwerowicza było Polskie Towarzystwo Teatralne, nota bene pierwsze tego typu zrzeczenie w rozbitym kraju (założone w 1903). Ono to do czasu odzyskania niepodległości zawierało kontrakty z dyrektorami, zabezpieczając przede wszystkim byt materialny — w międzywojennym dwudziestoleciu ciężar ten przejął Zarząd Miejski. Znamy tekst umowy, podpisanej przez Zelwerowicza, na trzeci sezon (1910/1911); prawdopodobnie dwie poprzednie były w treści podobne. Pełna analiza tego dokumentu nie jest tutaj potrzebna, zatrzymamy się na dwóch postanowieniach, które dotyczą repertuaru, i po części jego egzekucji. Czytamy mianowicie, że „repertuar powinien składać się z dramatu, komedii, rzeczy lżejszych i ewentualnie operetek” (§ 3), natomiast „przez cały czas trwania sezonu [od września do maja] dyrektor obowiązany jest dawać stale i bez przerwy co najmniej sześć wieczornych przedstawień tygodniowo, przy czym w każdą niedzielę i święto dawane być muszą popularne przedstawienia dla kształcącej się młodzieży” (§ 4)<sup>2</sup>. Nawiasem mówiąc, ów rozkład gatunkowy był niemalże powtórzeniem zelwerowiczowskiego projektu z roku 1908. Warto go zacytować, ponieważ wyświeśla ogólne założenia jego polityki, w czym nota bene niewiele odbiegała od sche-

<sup>2</sup> W. Fallek, *Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza. Karta z dziejów teatru łódzkiego (1908/1911)*, „Prace Polonistyczne”, S. I, 1937, s. 205—207.

matu programowego, stosowanego w ówczesnej praktyce teatralnej, która uwzględniała elementy swoistej taktyki w dawkowaniu repertuarowych niespodzianek. Wedle tego „harmonogramu”, na czwartki zapowiadał nowości z klasycznej dramaturgii rodzimej i obcej, zwłaszcza utwory nie znane w Łodzi; nowości te miały być wznawiane w soboty oraz we wtorki po cenach popularnych. Piątki były zarezerwowane na widowiska wodewilowe lub w miarę możliwości — operowe, operetkowe czy ludowe i mieszczańskie — powtarzano je w niedziele i środy. Nasuwa się refleksja: na jakich to szybkich obrotach musiał pracować ówczesny teatr!

Nie jest to istotne, czy układ ten był konsekwentnie realizowany w kolejnych sezonach, podobnie jak całkiem bezzasadna okazałaby się interpretacja repertuaru wzdłuż odmian genologicznych. Ów rozrzut nie był czymś nowym, ważniejszą rzeczą jest ocena proporcji oraz jakości artystycznej poszczególnych składników; do tej sprawy wypadnie jeszcze powrócić. Znamienne, iż ten komunikat, jakby antycypujący punkt główny konferencji prasowej, Zelwerowicz przesłał jako załącznik do drukowanego listu, skierowanego do kilkuset co najmniej obywateli łódzkich. List mieścił w sobie następujące zaproszenie:

Obejmując kierownictwo teatru polskiego w Łodzi, mam zaszczyt najuprzejmiej polecić łaskawej pamięci i względom W. Pana moje przedsiębiorstwo i zapewnić go solennie, że artystyczna strona imprezy traktowana będzie ze specjalną starannością i sumiennością z uwzględnieniem smaku, kultury artystycznej i z poczuciem obywatelskości; jednym słowem, że całymi siłami, wedle możliwości, starać się będę, aby godnie odpowiedzieć położonemu we mnie zaufaniu<sup>3</sup>.

Ów apel może co prawda przypominać zakorzenioną w XIX-wiecznych zespołach prowincjonalnych podomową akcję beneficjentów, również upraszających o względy, lecz jest on już pisany w całkiem innej tonacji, czerpie z repertuaru chwytów, używanych przez zapobiegliwego przedsiębiorcę. Wypowiada się zresztą z tej pozycji, mówi jasno o przedsiębiorstwie, a nie np. o placówce czy instytucji artystycznej, aczkolwiek przebija z tekstu wyraźna troska o walory artystyczne, a także obywatelskie. Nie tylko atmosfera miasta interesów dyktowała tego rodzaju wybiegi, taktycznie zmuszał do takich kroków charakter imprezy, będącej istotnie przedsiębiorstwem. Zmiana stylistyki auto-prezentacji nastąpi z momentem zmiany statusu, to znaczy, kiedy Zelwerowicz obejmie teatr w rzeczywistości niepodległego państwa.

Sytuacja kraju i miasta była w tym okresie nad wyraz ciężka. Socius ideowy Zelwerowicza, socjalista Aleksy Rzewski, pełniący wówczas

<sup>3</sup> Fallick, *op. cit.*, s. 218.

funkcje prezydenta Łodzi, nota bene atakowany przez prawicę za udzielone mu poparcie, pisał:

Zostałem prezydentem miasta Łodzi, która [...] zrujnowana wojną, przedstawiała w roku 1919 obraz nędzy i rozpacz. Były to rządy samorządu na ruinach [...] W mieście głodowało sto tysięcy bezrobotnych [...] Od powstałego niedawno państwa polskiego domagano się świadczeń, które by nawet bogata Ameryka i Anglia uwzględnić nie mogły. Magistrat [...] był klapą bezpieczeństwa, piorunochronem lub też celem ataków tak z lewa jak z prawa [...] Przy olbrzymich potrzebach nie było ustaw podatkowych, zrównoważonego budżetu i środków na częściowe choćby zaspokojenie potrzeb i ran, zadanych wojną<sup>4</sup>.

Zaledwie w rok potem Zelwerowicz obejmuje teatr. Inna już jest treść odezwy, ogłoszonej w prasie, podpisanej przez „artystów i dyrekcję Teatru Miejskiego”, znajduje się w niej następujące credo:

Dyrekcja w zrozumieniu chwili [...] napięcia wszystkich sił narodu kładzie sobie za zadanie przede wszystkim postawienia teatru na odpowiednim poziomie obywatelskim i kulturalnym. Dzisiaj, gdy cały naród zaprzężony do żarliwej, gorączkowej pracy twórczej składa na ołtarzu ojczyzny najcięższe ofiary z życia, mienia i energii swojej — teatr jako samoistna gałąź sztuki twórczej i jedno, z najistotniejszych źródeł kultury narodowej ma przed sobą wielkie, szczytne i odpowiedzialne zadanie. Krzepić ducha narodowego, propagować cudownym tchnieniem żywego słowa wiarę w zwycięstwo i niecić poryw czynu, odbijać w zwierciadle czystej sztuki duszę narodu, zmęczonej mrocznej myśli dać błysk pogodnego słówka, zgrzybiałej i do ziemi przywartej codzienności kieratu pokazać purpurę podobłoczných blasków, goić rany ducha, budzić uspiąną wolę i łączyć, uczyć myśleć i działać — oto rola teatru w dobie obecnej.

A stwierdzenie, że „w pełnym poczuciu ciężącej na nas odpowiedzialności” i „świadomi, że dziś teatr, bardziej niż kiedykolwiek niezbędny, stajemy do twardej służby narodowej, wypełniając nasz obowiązek obywatelski”, otóż to stwierdzenie dopowiedziane zostało określeniem odbiorcy. Miał to być „dobry teatr ideowy dla wszystkich warstw społeczeństwa ze specjalnym uwzględnieniem ludu roboczego i pracującej inteligencji — tych dwóch zasadniczych odłamów ludności miejskiej, z których pierwsza dawniej dostępu do teatru nie miała, a druga od sześciu lat wojny światowej i z dnia na dzień wzrastającej drożyzny doszczętnie niemal została z teatru wyrugowana”<sup>5</sup>.

Wydaje się, iż Zelwerowicz pisząc odezwę chyba przygotowywał wystawienie *Wyzwolenia*, którym rozpoczął sezon, ale niewątpliwie

<sup>4</sup> A. Rzewski, *W walce z trójzaborcami o Polskę niepodległą. Wspomnienia*, Łódź 1931, s. 230—231.

<sup>5</sup> W. Fallek, *Z dziejów sceny łódzkiej. Teatr Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi w roku 1920/1921*, „Prace Polonistyczne”, S. II, 1938, s. 200—201.

w tych patetycznych, namaszczonych zdaniach pobrzmiewają echa stylu i myślenia twórcy *Wesela*. Odniesienie jest chyba jeszcze bliższe, niemalże bezpośrednie: do Reduty. Jak wiadomo, Zelwerowicz do czasu przyjazdu do Łodzi w roku 1920 pracował jako aktor w zespole Reduty. Z Osterwą łączyło go wiele, nade wszystko przeświadczenie o ideowej, określając to najogólniej, funkcji teatru. Myśl o założeniu w Łodzi „zelwerowiczowskiej Reduty”, zapowiedź grania bez suflera, a więc „systemem redutowym”, wznowienie *Papierowego kochanka* J. Szaniawskiego właśnie z repertuaru Reduty, czy dwunastodniowe występy tego zespołu<sup>6</sup> — to tylko w skrócie zasygnalizowane związki, zadziernięte poprzez powinowactwo obu artystów i pewnej, przynajmniej w zamiarze, wspólnoty programu. Zagadnienia te trzeba by dokładniej zbadać. Tak było na początku lat dwudziestych, znajomość Zelwerowicza z Osterwą datuje się wcześniej. Poznali się w krakowskim teatrze u progu sezonu 1905/1906. Czy już wówczas śniła im się jakaś wersja teatru ogromnego? Zapewne tak, słuchali jeszcze żywej lekcji Wyspiańskiego.

W każdym razie Zelwerowicz pierwszy zanurzył się w głęboką toń teatru. Od razu jako dyrektor, aktor i reżyser. Od początku przeto działał w sytuacji subiektywnie najkorzystniejszej, ponieważ możliwość zintegrowanego działania urealniła w znacznej mierze przeprowadzenie ambitnych zamierzeń, czyli świadome kształtowanie modelu swojego teatru. Wyrosły w kulcie dla Wyspiańskiego, z całym pietyzmem i z rozmachem zaczął wprowadzać go na scenę łódzką.

Pierwszy sezon (1908/1909) zainaugurował *Weselem* (17 IX 1908), drugi — prapremierą *Kłatwy* (23 X 1909), piątą premierą pierwszego sezonu była *Nowa Dejanira (Fantazy)* (1 X 1908), a piąty wieczór drugiego sezonu poświęcił Słowackiemu (4 XI 1909); poprzedził to przedstawienie odczyt Jana Lorentowicza, program zaś obejmował fragmenty z *Beniowskiego*, dwa akty *Zawiszy Czarnego* i akt *Konrada Wallenroda*. Cykl wielkich dramatów romantycznych stanowią Mickiewiczowskie *Dziady* (8 X 1908), prapremiera *Irydiona* (19 XI 1908), *Sen srebrny Salomei* (15 X 1910) oraz prapremiera *Samuela Zborowskiego* (7 IX 1911).

Ograniczając się tylko do rejestru najwybitniejszych osiągnięć polskiej dramaturgii, po raz pierwszy granych w tym mieście, nietrudno jest ustalić, na jakich wartościach kultury narodowej opierała się zelwerowiczowska koncepcja teatru i jakie reperkusje musiał wywołać ten repertuar. Wzorem w tej mierze był teatr krakowski; przy niektórych wznowieniach Zelwerowicz zaznaczał, iż są one wystawiane „ści-

<sup>6</sup> J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971, s. 166, 170, 192. Należałoby wymienić w tym kontekście powinowactw referat M. Limanowskiego nt. „Reduty” i nowych dróg w teatrze, wygłoszony na poranku dramatycznym (29 V 1921).

śle według scenariusza krakowskiego", co przecież nie podważa wcale jego zasług. Do tej tradycji nawiąże w okresie drugiej dykcji, utrwalając tym samym obecność na tej scenie przede wszystkim dzieł Wyspiańskiego; w tym jednym sezonie, 1920/1921, rozpoczął *Wyzwoleniem*, przygotował *Warszawiankę* i fragmenty *Nocy listopadowej*, wznowił *Wesele*. Z konieczności ewokujemy tu tylko tytuły, ale myśląc historycznie, potrafimy sobie chyba dopowiedzieć, co treść tych dzieł w sugestywnym przekazie scenicznym mogła wówczas znaczyć — i w istocie znaczyła dla Polaków, gromadzących się w salach „Victorii” i przy Cegielnianej w latach narodowego zniewolenia i na przedwiośniu Polski niepodległej, skoro jeszcze dzisiaj tak bulwersują umysły.

Oczywiście to tylko część propozycji. Uzupełniała je klasyka światowa (Szekspir, Moliere) i polska (szczególnie faworyzowany Fredro) oraz dramaturgia współczesna: obca i rodzima. Miał zrozumiały sentyment do utworów modernistycznych, niewątpliwie to echo krakowskich rozmiłowań. Szedł tutaj szlakiem dobrze już przetartym przez Tadeusza Pawlikowskiego. W tym także czasie zdradza swoje wzrastające zainteresowanie dramaturgią rosyjską, zwłaszcza Czechowem. Radykalizm społeczny Zelwerowicza popychał go do krytycznej czy wręcz demaskatorskiej penetracji zagadnień społecznych, które w otaczającej rzeczywistości rysowały się jeszcze ostrzej, w stopniu bardziej spotęgowanym. Skazany w tej dziedzinie dramaturgii na mierne utwory, sięgał jednak po nie dość często, korzystał przy tym z piór i miejscowych literatów. Tak było za obu dykcji, zwłaszcza za drugiej kadencji, kiedy to wystawił serię sztuk krytyczno-społecznych. Gazety o orientacji prawicowej sugerowały nawet, iż był inspirowany przez „czerwony magistrat”<sup>7</sup>. Za kilka lat, mówiąc na marginesie, podobne zarzuty zostaną wysunięte pod adresem Leona Schillera.

I jakby nie dowierzając sugestywności środków teatralnych, a może tylko z troski popularyzatora sztuki teatralnej o uwyraźnienie interpretacji i rozszerzenie wiedzy publiczności, organizuje cykle odczytowe; „żywąc ustawicznie teatrem i różnorodnością jego zadań, miał ambicję, aby uczynić zeń w Łodzi niejako szkołę w zakresie rozpowszechniania wiedzy o scenie i dramacie”<sup>8</sup>. Oto treść komunikatu teatralnego z 18 października 1909 r.:

Przed każdą premierą odbędzie się odczyt popularny, ilustrujący danego autora, ducha i epokę dzieła, przy czym na mównicy ukaże się szereg prelegentów. Przesuną

<sup>7</sup> K. A. Lewkowski, *Teatr łódzki w latach 1918—1929*, mpis rozprawy doktorskiej, Łódź 1973, s. 66.

<sup>8</sup> W. Lipiec, *Zelwerowicz i scena łódzka*, Łódź 1960, s. 105.

się kolejno: pan Gorczyński (Arystofanes), Feldman (Ibsen), Lorentowicz (Słowacki), Przybyszewski (Oscar Wilde), Grzymała-Siedlecki (Fredro), Nowaczyński (Shaw), Miriam (Maeterlinck), Iwański (Andrejew)<sup>9</sup>.

Przekształca ten cykl za drugiej kadencji w tzw. poranki odczytowe, gdzie każdy odczyt był egzemplifikowany fragmentami z danej twórczości, które z reguły teatralizował. Wybór był zawsze staranny i odkrywczy, wydobywał bowiem teksty zazwyczaj bardzo mało znane, najczęściej — nieznanne, często bardzo trudne w percepcji, jak w wypadku wieczoru Słowackiego. Nie tylko sam je organizował, korzystał także z pomocy nauczycieli czy przedstawicieli związków zawodowych, brał nadto w nich udział jako prelegent. Na przykład na 15 odczytów w ramach wspomnianych poranków, 5 razy wystąpił jako prelegent — mówił o teatrze Wyspiańskiego, Moliere, Fredrze i dramatach społecznych Żeromskiego.

Wspomniałem o nadawaniu tym aneksom odczytowym formy teatralnej. Niewątpliwie pragnął oddziaływać strukturą obrazu, obraz był łatwiej przyswajalny przez widzów o stosunkowo niskiej kulturze literackiej i teatralnej. Ale, jak się wydaje, owa skłonność do teatralizacji form, zwłaszcza pozadramatycznych, wynikała z całościowej koncepcji widowiskowej jego teatru. Przed rokiem 1925 pisał o nim Leon Schiller: „Znając wszelkie arkana techniki scenicznej, reżyser-aktor, ujawniający niezwykłą rutynę i energię, zarówno podczas prób zespołowych, jak w «montowaniu» najbardziej nawet złożonego pod względem technicznym widowiska — najodpowiedzialniejsze na ogół w dziale reżyserskim wykonywał prace”<sup>10</sup>. Żelwerowicz, wiedziony nieomylnym instynktem praktyka teatralnego, z dramatu romantycznego i Wyspiańskiego przejął i eksponował ich substancję widowiskową, toteż w swoich pracach reżyserskich był szczególnie uwrażliwiony na jej elementy, rozbudował ją i dynamizował, podobnie zresztą postępował jako aktor. I właśnie ta spektakularność była w zgodzie z przyjętymi założeniami modelu, jeszcze dobitniej go artykułowała.

Do kogo adresował swój teatr? Właściwie do trzech grup; do robotników, inteligencji i młodzieży szkolnej, natomiast szczególnie interesował go teatr dla jednej grupy społecznej. W roku 1920 wygłosił odczyt *O teatrze dla sfer robotniczych* (5 IX). Tekst się nie zachował, ale myśl o tworzeniu teatrów dla wyodrębnionych grup zawodowych musiała go nurtować długo, skoro jeszcze w roku 1945 wypowiedział

<sup>9</sup> Fallek, *Z dziejów sceny...*, s. 202—203.

<sup>10</sup> Cyt. za Fallekiem, *Scena łódzka...*, s. 214—215.



się o potrzebie powoływania takich branżowych scen<sup>11</sup>. Ten późny pomysł nie był realny, na większą skalę było także niemożliwe, z różnych względów, organizowanie widowni jednorodnej społecznie. I tak też musiał się urzeczywistniać jego program, jednolity w sensie celów oddziaływania, sprowadzony do rozumnej edukacji w szerokim pojęciu terminu. Posługując się rozróżnieniami Ireny Wojnar, ów program zawierał elementy wychowania estetycznego i wychowania przez sztukę. Był to teatr artysty-pedagoga. Z tym tylko zastrzeżeniem, iż publiczność teatralna w obu okresach jego działalności nie była liczna, zasięg oddziaływania nie był rozległy, mimo to nie sposób podważyć — jak się wydaje — sensowności, w aspekcie historycznym tej formuły, jaką sprecyzował i wprowadził w „mieście dymiących kominów i wielkich ambicji dyrektorskich”. Pisząc swoje gawędy, skąd wzięliśmy ten cytat, wyznał:

W ogóle najbezsronniej muszę stwierdzić, że — o ile chodzi o pozytywne rezultaty mojej pracy w teatrze — ten okres (pierwszy) mojej łódzkiej dykcji był bezsprzecznie najbardziej płodnym okresem w ciągu mojej długoletniej wędrówki po scenach polskich. I gdybym nie bał się, że będę pomówiony o zarozumiałość, to nie zawahałbym się stwierdzić, że był to może nawet okres o nieprzemijającym znaczeniu, zasłużenie godzien zanotowania w historii teatru, a już co najmniej w dziejach sceny łódzkiej<sup>12</sup>.

Jego późniejsza działalność artystyczna była, jak się wydaje, jedynie wzbogaceniem tej koncepcji teatru edukacyjnego przy zachowaniu tej samej czy bliskiej orientacji estetycznej i wrażliwości na zjawiska społeczno-polityczne. W ostatnich latach swojego życia to wyczulenie przybrało postać żarliwego zaangażowania.

Coś z posiewu wielkiego teatralnika w tym mieście przetrwało. „Jeśli Łódź ma swą tradycję teatralną — pisał pierwszy historyk tej sceny — zawdzięcza to ona m. in. A. Zelwerowiczowi”<sup>13</sup>.

Instytut Teorii Literatury  
Teatru i Filmu  
Zakład Dramatu i Teatru

<sup>11</sup> W wywiadzie, udzielonym J. Sokolicz-Wroczyńskiemu, Zelwerowicz oświadczył: „Każda większa grupa zawodowa powinna mieć własny teatr, tak jak już ma obecnie stołówki, bloki mieszkalne, świetlice. Początkowo da się ten plan realizować na zasadzie specjalnych przedstawień, urządzanych wyłącznie dla poszczególnych grup, np. włóknarzy. A w przyszłości, oby nie dalekiej, własne teatry. Grupa lub organizacja, posiadająca własną scenę, oto najlepszy sposób demokratyzacji teatru” („Rzeczpospolita” 1945, nr 94).

<sup>12</sup> A. Zelwerowicz, *Gawędy starego komediańta*, Warszawa 1958, s. 74.

<sup>13</sup> Fallick, *Scena łódzka...*, s. 216.

*Stanisław Kaszyński*

## ALEKSANDER ZELWEROWICZ'S MODELL DES THEATERS

Die Bühnentätigkeit Aleksander Zelwerowicz's (1887—1955), eines hervorragenden Schauspielers, Regisseurs, Pädagogen und Theaterdirektors, wurde bereits in einigen Publikationen kritisch behandelt, die sich vorwiegend auf seine Bindung an das Lodzer Theater konzentrierten, dessen Direktor er in den Jahren 1908—1911 und 1920—1921 war. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit hat den Versuch unternommen, aufgrund Zelwerowicz's Erfahrungen im Lodzer Theater sein Modell des Theaters, das Zelwerowicz selbst als Modell des Erziehungstheaters bezeichnete, zu bestimmen. Dieses Modell wurde außer der gesellschaftlichen Veranlagung des Künstlers auch durch spezifische sozial-politische Verhältnisse in Łódź mitgestaltet, die jedesmal während seines Aufenthalts in dieser Stadt die Wahl des Repertoires und die Art seiner Realisierung im Wesentlichen geprägt haben. Außerdem wurde die sog. „künstlerische Herkunft“ Zelwerowicz's betont, der nach Łódź von Kraków gekommen war, wo seine Persönlichkeit literarisch und intellektuell bereits gestaltet worden war.

Zelwerowicz, im Geiste des Wyspiański-Theaters und der romantischen Dramaturgie aufgewachsen, deren erste Aufführungen auf der polnischen Bühne bereits mit der Zeit seiner Tätigkeit als Schauspieler zusammenfallen, konnte diese Tradition auf die Lodzer Bühne erfolgreich übertragen. Die Festigung dieser Tradition erfolgte durch die Popularisierung der Bühnenkunst (etwa durch die breit angelegten Vorlesungsaktionen).

Der Autor der vorliegenden Arbeit stellt im weiteren fest, das auf dieses Modell des Theaters in den Jahren 1920—1921 die programmatischen Grundsätze und die Praxis der Warschauer „Reduta“ von J. Osterwa, den Zelwerowicz von Kraków her kannte, einen gewissen Einfluß ausgeübt haben. Der Autor vertritt die Meinung, das Bühnenprogramm von Aleksander Zelwerowicz die Elemente der ästhetischen Erziehung und der Erziehung durch die Kunst enthält. Es war ein Modell des Theaters, das im breiten Sinne des Wortes erzieherisch funktionierte und das von einem hervorragenden Künstler und Pädagogen verwirklicht wurde.

Der vorliegende Beitrag wurde auf der wissenschaftlichen Tagung vorgelesen die anlässlich des 100. Geburtstages von Aleksander Zelwerowicz am 2. 12. 1977 in Łódź stattgefunden hat.