



Dissertationes Laudatissimae  
Universitas Gedanensis

Marta Cebera

---

Sztuka aktorska  
Aleksandry Śląskiej

---

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

---

**Sztuka aktorska**  
**Aleksandry Śląskiej**

---

**Dissertationes Laudatissimae**  
**Universitas Gedanensis**

**Marta Cebera**

---

**Sztuka aktorska  
Aleksandry Śląskiej**

---

**Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
Gdańsk 2021**

Recenzenci  
prof. dr hab. Małgorzata Leyko  
dr hab. Ewa Nawrocka, em. prof. UG

Redakcja wydawnicza  
Sonia Cynke

Koncepcja graficzna serii  
Karolina Johnson

Projekt okładki i stron tytułowych  
Łukasz Gwizdała

Na okładce wykorzystano zdjęcia ze zbiorów Instytutu Teatralnego  
im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Narodowego Archiwum Cyfrowego

Skład i łamanie  
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana z funduszu Prorektora ds. Nauki Uniwersytetu  
Gdańskiego w ramach konkursu na wyróżniające się prace doktorskie  
oraz ze środków Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-082-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot  
tel.: 58 523 11 37; 725 991 206  
e-mail: [wydawnictwo@ug.edu.pl](mailto:wydawnictwo@ug.edu.pl)  
[www.wyd.ug.edu.pl](http://www.wyd.ug.edu.pl)

Księgarnia internetowa: [www.kiw.ug.edu.pl](http://www.kiw.ug.edu.pl)

Druk i oprawa  
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot  
tel. 58 523 14 49

# Spis treści

Wstęp . . . . .	7
<b>Rozdział I</b>	
Wąsikówna . . . . .	17
<b>Rozdział II</b>	
Artystyczne horyzonty . . . . .	45
Aleksandra czy Oleńka . . . . .	45
Teatrem żyć . . . . .	50
Z odwagą jej do twarzy . . . . .	58
Praca nad rolą . . . . .	63
<b>Rozdział III</b>	
Nowe pokolenie . . . . .	69
Słuchowiska . . . . .	69
1. Polska szkoła słuchowiska . . . . .	69
2. Słowo, głos i postać foniczna . . . . .	73
3. Arystokratyczny sztafaż . . . . .	81
4. Rysy psychologiczne . . . . .	88
5. Kryminały i komedie . . . . .	96
Dubbing . . . . .	99
1. Polska szkoła dubbingu . . . . .	99
2. <i>Elżbieta, królowa Anglii</i> . . . . .	106
3. <i>Kto się boi Virginii Woolf?</i> . . . . .	111
4. Dobry dubbing . . . . .	113
Teatr Telewizji . . . . .	114
1. Nowe widowisko . . . . .	114
2. W sidłach kamery . . . . .	118
3. Na świeczniku . . . . .	120
<b>Rozdział IV</b>	
Ze stereotypem w tle . . . . .	127
Hitlerówka . . . . .	133
1. <i>Ostatni etap</i> . . . . .	133
2. <i>Pasażerka</i> . . . . .	137
3. <i>Niemcy</i> . . . . .	145
4. <i>Pierwszy dzień wolności</i> . . . . .	156
5. <i>Więźniowie z Altony</i> . . . . .	159

Arystokratka . . . . .	162
Role poboczne . . . . .	166
Role wiodące . . . . .	173
1. <i>Maria Stuart</i> . . . . .	174
2. <i>Listy do Delfiny</i> . . . . .	175
3. <i>Martwa królowa</i> . . . . .	177
4. <i>Mazepa</i> . . . . .	179
5. <i>Don Carlos</i> . . . . .	181
6. <i>Beatryks Cenci</i> . . . . .	183
7. <i>Fantazy</i> . . . . .	184
8. <i>Królowa Bona</i> . . . . .	186
<b>Rozdział V</b>	
<b>Romans z socjalistyczną propagandą . . . . .</b>	<b>195</b>
<b>Rozdział VI</b>	
<b>Oblicza kobiecej natury . . . . .</b>	<b>211</b>
Skromne preludium . . . . .	211
Aktorka Czechowowska . . . . .	216
Współtwórczyni małżeńskiego piekła . . . . .	222
Kobieta znudzona Ibsena . . . . .	225
Cierpienie wdowy . . . . .	230
W miłosnym trójkącie . . . . .	234
Krucza niczym kwiat . . . . .	240
<b>Rozdział VII</b>	
<b>Zaskakujące wybory . . . . .</b>	<b>245</b>
Role perwersyjno-demoniczne . . . . .	245
Komediowe <i>emploi</i> . . . . .	256
<b>Rozdział VIII</b>	
<b>Reżyserem być . . . . .</b>	<b>273</b>
<b>Rozdział IX</b>	
<b>„Święty potwór” z PWST . . . . .</b>	<b>293</b>
<b>Zakończenie</b>	
<b>Tajemnica . . . . .</b>	<b>309</b>
<b>Aneks zdjęciowy . . . . .</b>	<b>315</b>
<b>Literatura . . . . .</b>	<b>331</b>
<b>Wykaz ról . . . . .</b>	<b>345</b>

## Wstęp

Z Aleksandrą Śląską zetknęłam się ponad dwadzieścia lat temu, gdy zobaczyłam ją w *Pasażerke* – w roli, która do dziś pozostaje w ścisłym związku z jej artystycznym wizerunkiem. Jako dziecko nie pojmowałam większości niuansów tej kreacji, co nie zniechęcało mnie do podglądania skomplikowanych relacji Lizy i Marty. Tak właśnie się czułam, jak podglądaczka śledząca z ukrycia obcą mi rzeczywistość obozową, naznaczoną silną obecnością kobiety w mundurze. Do filmu Andrzeja Munka wracałam wielokrotnie, za każdym razem z tą samą dozą fascynacji i niepokoju. Jej źródłem było trudne do zracjonalizowania poczucie, że mam do czynienia z czymś wyjątkowym, co z jednej strony nie pozwala oderwać wzroku od ekranu, a z drugiej – nie podlega jasnemu opisowi i zdefiniowaniu. Kreacja Lizy pozostawiała mnie, tak jak wielu innych widzów, z wrażeniem obcowania z pewną tajemnicą, niewygodną dla odbiorcy, uwierającą jego estetyczny zmysł, bo niepozwalającą na przyjęcie jednoznacznej postawy wobec niejednoznacznej postaci.

Gdyby nie *Pasażerka*, prawdopodobnie nigdy nie zainteresowałabym się bliżej sztuką aktorską Śląskiej. Najwłaściwszym określeniem w tym wypadku wydaje się swego rodzaju olśnienie, pogłębiające się przez lata i nawet nie do końca uświadomione. Owo oczarowanie zmarłą w 1989 roku kobietą doprowadziło mnie do decyzji o podjęciu próby rekonstrukcji jej indywidualności artystycznej. Gdy na czwartym roku studiów magisterskich stanęłam przed wyborem tematu pracy, celowo zrezygnowałam z zamiaru zmierzenia się z postacią ostatniej uczennicy Juliusza Osterwy. Format tego rodzaju rozprawy zdawał mi się zbyt wąski na pomieszczenie całej związanej z aktorką problematyki badawczej. Poza tym czułam się kompletnie niegotowa i niewyposażona w wystarczające kompetencje i narzędzia, by w sposób rzetelny opisać fenomen Śląskiej. Wyimkami z drogi artystycznej, skrojonymi na miarę magisterium, a przez to stwarzającymi ryzyko uproszczenia jej obrazu, po prostu nie chciałam się zajmować. Od początku



interesowało mnie wyłącznie całościowe ujęcie tematu, nie tyle utrzymanego w sztywnych ryzach porządku chronologicznego, co zawierającego bogactwo kontekstów i powiązań, pomyślanego jako próba monografii nieprzeciętnej osobowości.

Gdy nadszedł odpowiedni moment na uporządkowanie wiedzy o Śląskiej i zrewidowanie zgromadzonych materiałów, stanęłam przed najtrudniejszym chyba pytaniem, które musi zawsze sobie zadać autor monografii, a mianowicie: jak pisać o artyście, który już nie żyje?

Pierwszym, najbardziej naturalnym krokiem jest namysł nad specyfiką epoki, w jakiej przyszło mu funkcjonować. Lata działalności Śląskiej przypadają w zasadzie na cały okres Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, poczynawszy od zakończenia II wojny światowej, na zmierzchu komunizmu skończywszy. Konteksty zewnętrznego świata, w tym władzy PRL-owskiej mocno ingerującej w szeroko pojętą sztukę i artystyczne wybory, na pewno stanowią jeden z tropów pozwalających podejść z większym zrozumieniem do obranej drogi zawodowej. Równie duże znaczenie mają ludzie, z którymi obcowała, a w szczególności mistrzowie sceny z krakowskiej szkoły dramatycznej przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego, z Juliuszem Osterwą na czele. Ważni są także partnerzy sceniczni i filmowi, jak Gustaw Holoubek czy Jan Świdorski, dzielący jej zapatrywania na etos pracy aktora – w myśl słów Krystyny Duniec, że „aktorska indywidualność nie kształtuje się niezależnie, ale zawsze przez kontakt z wieloma innymi indywidualnościami”<sup>1</sup>. Nie bez znaczenia była również więź pokoleniowa zrodzonej po 1945 roku nowej generacji artystów, którą obok Aleksandry Śląskiej tworzyli między innymi: Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Andrzej Łapicki, Zofia Mrozowska czy Barbara Krafftówna. Wraz z innymi przedstawicielami młodego pokolenia Śląska reprezentowała nowy typ aktorstwa, nie zrywając jednak do końca z warsztatowymi zasadami przedwojennych poprzedników.

Niezwykle pomocne, choć w równym stopniu mogące zwodzić na manowce, są recenzje, wywiady oraz wszelkiego typu przekazy dokumentujące sceniczne, filmowe, radiowe bądź telewizyjne poczynania artysty. W wypadku Śląskiej zbiór materiałów piśmienniczych jest nad wyraz bogaty. Problem pojawia się na etapie przeczesywania tej imponującej pod względem objętościowym kolekcji w celu dokonania selekcji najbardziej wartościowych artykułów. Okazuje się wówczas, iż większość z nich po-

---

<sup>1</sup> K. Duniec, *Co to jest aktorska indywidualność* [w:] *Aktor. Niepewna tożsamość*, pod red. K. Duniec, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2011, s. 79.

wielu banalne komunały, zdawkowe pochwały czy przygany, bezwartościowe dla rekonstrukcji kreacji lub obranej przez aktorkę strategii pracy nad daną rolą. „Zaproszono Aleksandrę Śląską. Rola zyskała pełnię człowieczą, ostry rysunek, wiarygodność, wdzięk”<sup>2</sup>; „Śląska nie wychodzi poza poprawność”<sup>3</sup>; „[...] nauczycielka, której twarz Śląskiej dodaje jednak waloru postaci nieprzeciętnej”<sup>4</sup> – to tylko część cytatów zbyt ogólnikowo odnoszących się do zawodowych dokonań gwiazdy Teatru Ateneum, a w konsekwencji pozostawiających badacza bez wnikliwie opracowanego zaplecza informacyjnego. Lektura recenzji oraz tzw. tekstów wspominkowych pokazuje bezradność ich autorów w obliczu konieczności odniesienia się do pracy i warsztatu artysty. Ale jednocześnie mówi też sporo o sposobie oddziaływania aktorstwa Śląskiej, którego nie można było tak łatwo wytłumaczyć, przełożyć na język pisany. Recenzenci niejednokrotnie zdawali się ulegać aurze olśnienia oraz onieśmienia jej talentem, przez co swoje rozważania na temat pracy aktorki częstokroć ograniczali do czynienia z niej na łamach prasy mistrzyni uwodzicielskiego pozoru<sup>5</sup>. Dlatego podzielałam zdanie Magdaleny Raszewskiej, że: „Krytyka, traktowana *en passe*, nie wykształciła ani metod, ani aparatu pojęciowego w opisie czy analizie roli. Wykształciła za to i utrwaliła bardzo niedobry schemat, kilkadziesiąt gotowych zdań i epitetów, które pasują i do Hamleta, i do Klary”<sup>6</sup>.

Zdecydowana większość publikacji ugruntowała pokutujący od lat wizerunek Śląskiej jako specjalistki od ról Niemek i arystokratek. Świadczą o tym między innymi tytuły artykułów: *Królowa Śląska*<sup>7</sup>, *Królewski chłód*<sup>8</sup>, *Królowa wdzięku*<sup>9</sup>. Z tego też powodu głównym założeniem niniejszej monografii było ukazanie mechanizmów, które sprzyjały kształtowaniu powstałego stereotypu, oraz próba rozbicia powszechnego wyobrażenia na temat Śląskiej poprzez prezentację jej mniej znanego oblicza zawodowego i prywatnego. Posłużyłam się w tym celu analizą rzadko omawianych

<sup>2</sup> J. Pomianowski, *Sprawy rodzinnej dramaturgii*, „Nowa Kultura” 1952, nr 45, s. 6.

<sup>3</sup> A. Liberak, *2 x o „Pętli”*, „Trybuna Robotnicza” 1958, nr 32.

<sup>4</sup> K. Eberhardt, *W kawiarni filmowej*, „Film” 1962, nr 50–51, s. 4.

<sup>5</sup> Termin zaczerpnięty z tekstu K. Duniec, *Co to jest aktorska indywidualność...*, s. 76.

<sup>6</sup> M. Raszevska, *Aktor w recenzji teatralnej* [w:] *Aktor w kulturze współczesnej*, pod red. E. Udalskiej, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 51.

<sup>7</sup> W. Cybulski, *Gwiazdozbiór polski. Królowa Śląska*, „Dziennik Polski” 1989, nr 243.

<sup>8</sup> M. Palka, *Królewski chłód. O aktorstwie Aleksandry Śląskiej*, „Kino” 2006, nr 2, s. 52.

<sup>9</sup> R. Dziewoński, *Królowa wdzięku*, „Foyer” 2004, nr 9, s. 72.

kreacji, a także badaniem czynników oddziałujących na rozwój indywidualności artystycznej wieloletniej gwiazdy Teatru Ateneum. Moje spojrzenie na artystkę koresponduje z wywodem Krystyny Duniec, która w artykule *Postać sceniczna jako tekst* porusza kwestię analizy roli aktora w kategoriach semiotycznych. Najbliżej mi właśnie do tego rodzaju opisu pracy artysty, gdyż Aleksandra Śląska – podobnie jak przywołani przez Krystynę Duniec Jan Kreczmar i Zbigniew Zapasiewicz – z jednej strony tworzyła role o wyraźnym, przejrzystym sensie, z drugiej zaś – wypełniała je miejscami niedookreślonymi. Według autorki role Kreczmara i Zapasiewicza są oparte na intelektualnej refleksji, jawią się jako tekst otwierający możliwość zanalizowania kreacji obu aktorów pod względem semantycznym<sup>10</sup>. Śląska również budowała spójne postacie sceniczne, poddające się strukturalnej analizie, których elementy zawsze są podporządkowane globalnemu ich znaczeniu. Tak samo jak Zapasiewicz grała znakami i każde jej zachowanie było znaczące. Dlatego podzielam opinię Duniec, że pomocna w opisie tego rodzaju aktorstwa okazuje się teoria Ervinga Goffmana o wszechstronnej autoprezentacji i składających się na nią zachowaniach niewerbalnych. Tym bardziej że Śląska dużą wagę przykładła do kwestii gestów, z których miał się wyłaniać łańcuch logicznych i spójnych działań. Jak przypomina badaczka, należą do nich „ilustratory (wszelkie gesty podkreślające i wspierające słowo), emblematory (gesty zastępujące słowo: machanie ręką na do widzenia), afektatory (gesty ujawniające emocje, przedłużone spojrzenia, rozszerzone źrenice), regulatory (gesty ułatwiające interakcję z innymi osobami, jak skinienia głową) czy adaptatory (gesty zaspokajające potrzeby fizyczne i psychiczne, drapanie się, gryzienie ołówka)”<sup>11</sup>.

Rozprawa została podzielona na dziewięć części poświęconych określonym kręgom tematycznym, którymi tylko do pewnego stopnia rządzi porządek chronologiczny. W pierwszej sekwencji sięgam do rodzinnych oraz aktorskich korzeni Śląskiej. Najpierw przyglądam się jej pochodzeniu oraz beztróskiemu dzieciństwu spędzonemu w Katowicach, by następnie pochylić się nad wojennymi losami dojrzewającej dziewczyny. Niemało miejsca zajmuje próba opisu krakowskich perypetii Śląskiej, a mianowicie studiów w Państwowej Szkole Dramatycznej, pierwszych kroków stawianych na deskach Miejskich Teatrów Dramatycznych oraz fascynacji

<sup>10</sup> Zob. K. Duniec, *Postać sceniczna jako tekst* [w:] *Aktor teoretyczny*, pod red. J. Krakowskiej-Narożniak, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2002, s. 11–12.

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 13.

Juliuszem Osterwą. Materiałów archiwalnych, znajdujących się w Akademii Sztuk Teatralnych i Teatrze im. Juliusza Słowackiego, jest jednak zbyt mało, aby przeprowadzić dokładną rekonstrukcję okresu krakowskiego. Dlatego w pracy brakuje odniesień do sprawozdań z przebiegu egzaminów, ocen studentów czy oficjalnych opinii pedagogów na temat ich postępów w nauce. Jeszcze więcej białych plam pojawia się w wojennym życiorysie Śląskiej, a zwłaszcza kilkuletnim okresie pobytu w Wiedniu. Z uwagi na bolesne doświadczenia, przypieczone rychłą śmiercią ojca, aktorka nie dzieliła się publicznie wspomnieniami z tamtego czasu. W rozdział ten został również wkomponowany kontekst narodzin nowej generacji utalentowanych aktorów oraz idei przekazywanych im przez przedwojennych mistrzów polskiej sceny<sup>12</sup>.

Druga sekwencja jest poświęcona samej Śląskiej – cechom jej charakteru, metodzie twórczej oraz poglądom na teatr i sztukę aktorską – z czego wyłania się obraz wielkiej, momentami bezkompromisowej indywidualności.

W kolejnym, trzecim rozdziale wizerunek ten ulega poszerzeniu o wątek przynależności artystki do pokolenia, które – tworząc zjawiska polskiej szkoły słuchowiska, dubbingu oraz Teatru Telewizji – położyło duże zasługi dla rozwoju polskiej kultury w latach PRL-u.

Przemierzając artystyczne drogi Śląskiej, w rozdziale czwartym zatrzymuję się dłużej przy jej kreacjach Niemek oraz arystokratek, do dziś utrwalających stereotyp Śląskiej jako zimnej aktorki. Przyglądając się wybranym wcieleniom, poszukuję źródeł, z których tego typu wyobrażenie czerpało swą siłę.

Dalej, w piątej sekwencji, podejmuję próbę przełamania owego stereotypu, opierając się na analizie szerokiego wachlarza zróżnicowanych ról Śląskiej. Najpierw nawiązuję do kreacji filmowych artystki, na których cieniem kładło się ich osadzenie w socjalistyczną propagandę. Stanowią one o tyle interesujące zagadnienie, że poprzez wysoki poziom wykonania aktorskiego jeszcze bardziej odsłaniają mankamenty obrazów realizujących

---

<sup>12</sup> O powojennej generacji aktorów, reprezentowanej przez Gustawa Holoubka oraz Tadeusza Łomnickiego, pisze szerzej Beata Guczalska. Autorka przedstawia artystyczną drogę dwóch najwybitniejszych aktorów nowego pokolenia, punktuując ich wspólne doświadczenia – przeżycia wojenne, naukę w krakowskich studiach teatralnych – oraz różnice osobowości i charakteru stworzonych postaci. Guczalska przybliży fenomen odmiennych stylów aktorskich Holoubka i Łomnickiego, wynikających między innymi ze sposobu myślenia o kondycji artysty sceny i jego zadaniach, zob. B. Guczalska, *Aktorstwo polskie: generacje*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2014, s. 15–142.

założenia partyjnej ideologii. Poruszam w tym miejscu kwestię warunków zewnętrznych determinujących wówczas sposób pracy twórczej, między innymi ingerencją władzy we wzorce estetyczne, cenzurowanie dzieł czy przynależność ludzi sztuki do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

Zupełnie inny biegun artystycznych poszukiwań Śląskiej wyznaczała niemała grupa kreacji pozwalających jej jeszcze głębiej zanurzyć się w ludzkiej psychice, by sportretować rozmaite oblicza kobiecości, co omówiłam w rozdziale szóstym. Materiału do stwarzania tego rodzaju bohaterek dostarczały jej utwory Antoniego Czechowa, Augusta Strindberga oraz Henryka Ibsena, dzięki którym ujawniała swe zamiłowanie do wygrywania psychologicznych niuansów. Pomijając walory artystyczne, nie mniej ważne były pod tym względem współczesne postacie z filmów *Czarna suknia*, *Spotkanie w „Bajce”* czy *Ich dzień powszedni*. W tym niezwykle bogatym repertuarze osobne miejsce zajmowały role kobiet delikatnych, niewinnych i podatnych na zranienie, kreowanych przez Śląską w spektaklach Teatru Telewizji, w *Pannie Rosicie* oraz *Łagodnej* – zupełnie innych od tych kształtujących dotychczasowy wizerunek chłodnej artystki o silnej indywidualności.

Kolejną, siódmą sekwencję rozpoczyna przegląd kreacji mogących wywoływać największe zdziwienie, gdyż najbardziej odległych od powszechnego wyobrażenia o Aleksandrze Śląskiej. Okazuje się bowiem, że jej obszerne *emploi* było w stanie pomieścić także role kobiet perwersyjnych, znerwicowanych, o demonicznej naturze, czemu dała wyraz chociażby w inscenizacjach: *Tramwaju zwanego pożądaniem*, *Demonów*, *Męczeństwa i śmierci Jean Paul Marata*. Równie zaskakujące – zwłaszcza jeśli chodzi o okres warszawski – wydają się wyraziste kreacje z repertuaru komediowego i to nie tylko te prezentowane na deskach Teatru Ateneum. Stereotyp Śląskiej jako wyniosłej i odpychającej kobiety podważa jej udana współpraca z Kabaretem Starszych Panów oraz rola aktorki rewiowej Haliny w telewizyjnych *Łotrzykach* Agnieszki Osieckiej.

Ósma i dziewiąta odsłona rozprawy ukazują naturalne konsekwencje artystycznej drogi, która doprowadziła Śląską do podjęcia reżyserskich wyzwań oraz długoletniej pracy pedagogicznej. Dwie głośne prace inscenizacyjne były efektem kategoriycznych poglądów gwiazdy Ateneum na sytuację aktorek w polskim teatrze, a zwłaszcza na brak propozycji wielkich ról zestawianych z obfitością męskich kreacji scenicznych. Dzięki *Rozmowie w domu państwa Stein o nieobecnym panu von Goethe* Śląska po raz pierw-

szy i jedyny w swoim życiu zagrała w monodramie<sup>13</sup>, a przy okazji mogła nareszcie robić to, do czego dążyła przez lata – mianowicie: reżyserować samą siebie. Natomiast wystawiając *Madame de Sade*, sztukę wyłącznie z kobiecą obsadą, wyświadczyła przysługę koleżankom aktorkom, otrzymały bowiem szansę sportretowania nieprzeciętnych bohaterek nieprzysłoniętych męskimi kreacjami. Inne zaś znaczenie, choć w równym stopniu odzwierciedlające artystyczną dojrzałość i wysoki stopień samoświadomości, miała praca Śląskiej w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (PWST). Jej powrót do szkoły pokazuje, w jaki sposób historia zatoczyła koło. Oddając się wychowaniu młodego pokolenia ludzi sztuki, Śląska – w sposób symboliczny – spłacała dług swym wielkim mistrzom.

Wyodrębnione przeze mnie sekwencje pełnią podwójną funkcję. Po pierwsze przybliżają ówczesne środowisko artystyczne działające w specyficznych okolicznościach polityczno-społecznych oraz czasach paradoksalnie sprzyjających twórczemu fermentowi. Śląska działająca na wielu polach stanowiła integralną część świata kształtującego obraz polskiej kultury czasów PRL-u. Po drugie podział kreacji zastosowany w rozprawie pokazuje różnorodność repertuarową, w tym artystyczne preferencje Śląskiej, jak również rekonstruuje poszczególne elementy stereotypu „zimnej” aktorki, by następnie go podważyć.

Zdając sobie sprawę z ograniczeń, jakie napotyka każdy interpretator ulotnej sztuki aktorskiej, świadoma bezradności wobec kryterium prawdy, zajęłam się odtwarzaniem nie realnej osoby, lecz swego rodzaju mitu Aleksandry Śląskiej. Bo cóż takiego zostaje po aktorze poza prasowymi wycinaniami, kreacjami zapisanymi na taśmie filmowej i magnetofonowej bądź wspomnieniami jeszcze żyjących osób? To zaledwie skrawki, które po ich scaleniu dają jedynie pozory prawdy, kolejny wizerunek opisywanej osoby. Bo w myśl słów Marka Zaleskiego wszelka prawda jest nie odkrywana, ale konstruowana, a wszelkie biografizowanie to tylko dzieło literackie<sup>14</sup>. Duże znaczenie miały też działania samej Śląskiej, a konkretnie: kreowanie przez nią własnego wizerunku. Skoro aktorstwo to zawód publiczny, mimowolnie powstaje w nas przekonanie, iż artysta gra w pewnym sensie również poza sceną, modelując swój własny obraz w oczach odbiorców.

<sup>13</sup> Nie licząc roli w słuchowisku *Rozmowy z nieobecnymi*, według tekstu Haliny Krzyżanowskiej, w reżyserii Stanisławy Grotowskiej. Utwór o rozważaniach samotnej kobiety – o różnych etapach jej życia oraz o ludziach, z którymi była związana – można uznać za monodram.

<sup>14</sup> Zob. M. Zaleski, *Kłopoty z monografią* [w:] *Aktor. Niepewna tożsamość...*, s. 141.

Śląska otaczała się aurą tajemnicy, co w połączeniu z sekretami aktorskiego przeistoczenia wyznaczało prostą ścieżkę do narodzin mitu gwiazdy Ateneum – nieprzystępnej, skrytej, wyniosłej, a przez to jeszcze bardziej fascynującej. Budowany przez lata, tak powszechnie znany, fasadowy obraz aktorki nie ułatwił mi poznania jej prawdziwej osobowości – kobiety bez maski, człowieka w czystej postaci

Podobno we wszystkich rolach aktora można doszukać się cząstek jego własnej osobowości, bo zawsze zachowuje w nich coś z siebie. Na tym między innymi polega sukces zagadkowego misterium przeistoczenia: gdy wykonawca potrafi przemycić do fikcyjnej postaci swą indywidualność, swój stosunek do świata i relacji międzyludzkich. Jest to pewien trop dla badacza, wymagający jednak wyjątkowej czujności oraz umiejętności oddzielania atrybutów bohatera od cech kreatora – z unikaniem pułapki stawiania znaku równości między odrębnymi przecież bytami. Nigdy jednak nie uzyskamy pełnego obrazu, zawsze pozostaną w nim luki niemożliwe do zapełnienia. Podobnie przedstawia się sprawa ze skazanymi z góry na niepowodzenie próbami wpisywania aktorstwa Śląskiej w konkretny wzorzec gry. Jan Kulczyński w recenzji sporządzonej na potrzeby przewodu kwalifikacyjnego Śląskiej na stanowisko docenta dostrzegwał w jej metodzie aktorskiej obecność dwóch przeciwstawnych teorii: Konstantego Stanisławskiego oraz Bertolta Brechta. Przypisywał jej równocześnie umiejętność godzenia i dokonywania syntezy zaleceń obu tych, jakże różnych kodyfikatorów sztuki scenicznej<sup>15</sup>. Strategie przeobrażeniowe Śląskiej wymykały się bowiem sztywnym podziałom na modele aktorskie, tworząc jeszcze jedną zagadkę do ujawnienia. Nigdy zresztą nie identyfikowała się z określonym systemem gry aktorskiej, większą wagę przykładając do procesu odkrywania rzemiosła, nieustannego sprawdzania i poszerzania granic swych możliwości. Wszak nie raz wspominała, że swój aktorski warsztat zawdzięcza wszystkim dotychczasowym doświadczeniom zawodowym.

W świetle powyższych refleksji dzielam opinię Joanny Krakowskiej, trafnie podsumowującej rozterki każdego monografisty:

Inaczej niż książka, człowiek wymyka się ocenom krytyków. [...] Zwodzi historyków, pozostawiając ich w wiecznej niepewności. Nie liczy się z czytelnikami, prowadząc ich na manowce niejasnych celów i skrywanych motywacji, prawd i pozorów, zakłamań i tajemnic. [...] W najlepszym wypadku może

<sup>15</sup> Jan Kulczyński, *Aleksandra Śląska*, Warszawa 1983, ze zbiorów Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej.

---

przedstawić propozycję nie do odrzucenia: jedną z wielu możliwości narracji do wyboru. Bo choć człowiek nie jest książką, można część jego życia w książce opowiedzieć<sup>16</sup>.

Taki właśnie zamiar powzięłam – zapisać puste karty historią o życiu kobiety, artystki i pedagoga, z zachowaniem harmonii między biografią Aleksandry Śląskiej a narosłym wokół niej mitem – moją intencją nie było wznoszenie pomnika ku czci gwiazdy Ateneum, co zapewne odbyłoby się z niemałą szkodą dla jej wizerunku. Oczywiście, prezentacja znanej postaci w takim ujęciu wydaje się kuszącą perspektywą, bo komponując się ze stereotypem kobiety o majestatycznej fizjonomii i poważnym spojrzeniu. Jednak daleko bardziej interesujące jest spojrzenie na Śląską wymykającą się arystokratycznemu sztafażowi i dostrzeżenie jej innego nie mniej zajmującego oblicza<sup>17</sup>. Dlatego postanowiłam nieco odmitologizować wizerunek wielkiej aktorki, utrwalony w świadomości pokoleń, przywołując nie tylko jej sukcesy i atuty, ale także niepowodzenia czy słabości. To portret kobiety niedoskonałej – i tym bardziej fascynującej.

---

<sup>16</sup> J. Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, s. 7–8.

<sup>17</sup> Temat zróżnicowanych kreacji Śląskiej poruszam również w artykule poświęconym artystce, zob. M. Cebera, *Maski Aleksandry Śląskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 2020, nr 3, s. 105–132.





## Rozdział I

### Wąsikówna

Okazała kamienica przy ulicy Poniatowskiego 34 to wyjątkowe miejsce na mapie Katowic. Przed II wojną światową w budynku tym rezydowali najznamienitsi mieszkańcy dzisiejszej stolicy województwa śląskiego. Lekarze, urzędnicy, prawnicy w drodze do swoich lokali przechodzili przez elegancką, wyłożoną ozdobnymi kafelkami klatkę schodową, krocząc po leżących na schodach czerwonych chodnikach. Nowoczesne kwatery z wygodnymi łazienkami oraz wydzielonymi toaletami wynajmowali od inżyniera Jana Wojnara, należącego do kręgu najzamożniejszych katowiczian. Stupięćdziesięciometrowe mieszkanie zajmowało małżeństwo Wąsików, wraz z trojgiem dzieci. Nazwisko Edmunda Wąsika było rozpoznawalne nie tylko wśród lokalnej społeczności. Pochodzący z kolejarskiej rodziny wicedyrektor Okręgowej Dyrekcji PKP, a przy tym prezes Związku Zawodowego Kolejarzy był uczestnikiem III powstania śląskiego. Należał również do grona bliskich współpracowników komisarza plebiscytowego, Wojciecha Korfantego. Przed wybuchem wojny jego praca na rzecz ojczyzny zataczała szersze kręgi, w latach 1935–1938 bowiem zasiadał w Sejmie II Rzeczypospolitej. Wąsik skończył czterdzieści lat, gdy na jego drodze stanęła trzydziestosiedmioletnia Helena z Masłowskich – wdowa po farmaceutycie, Janie Jewasińskim, matka kilkuletniej Bożenki, a także przewodnicząca Towarzystwa Polek w Gliwicach. Spośród wspólnych cech, które zapewne łączyły parę i pomogły im się zbliżyć, na pewno trzeba wymienić odwagę oraz skłonność do otwartego manifestowania swoich poglądów. To stosunkowo późne spotkanie zaowocowało nie tylko ślubem, ale także narodzinami kolejnych dzieci: córki Oli oraz syna Olgierda.

Ola Wąsikówna, znana później jako Aleksandra Śląska, przysła na świat 4 listopada 1925 roku. Na podstawie zarysowanych powyżej portretów rodziców widać, że wywodziła się z „rodziny o zdecydowanie polskiej

orientacji, z dobrego, mieszczańskiego domu”<sup>1</sup>, co miało niebagatelny wpływ na jej wychowanie i edukację. Wraz ze swym rodzeństwem dorastała w towarzystwie opiekunki oraz służących prowadzących dom, od których – co ciekawe – wszyscy troje nauczyli się mówić gwarą. Matka dialektu śląskiego nie знаła, ojciec zaś posługiwał się nim wyłącznie w chwilach wzburzenia – podobno doskonale kłął po śląsku<sup>2</sup>. Był też poliglotą, po którym Wąsikówna odziedziczyła zamiłowanie do nauki języków obcych i świetnie władała niemieckim, francuskim oraz angielskim. Beztroskie dzieciństwo upłynęło jej na szkolnych zajęciach oraz snuciu marzeń o występach scenicznych. Czas spędzony w szkole podstawowej im. Królowej Jadwigi<sup>3</sup>, a następnie w żeńskim gimnazjum i liceum przy ulicy 3 Maja<sup>4</sup>, łączyła z regularnymi wizytami w katowickim Teatrze Polskim im. Stanisława Wyspiańskiego, co niewątpliwie rozbudziło w niej fascynację aktorstwem. Na spektakle chodziła nie tylko z klasą, lecz również z rodzicami. Częste wypadki do przybytku Melpomeny zawdzięczała przywilejom, jakim cieszył się ojciec jako poseł – a mianowicie, na każdy spektakl przysługiwały mu dwa darmowe bilety. Można by podążać tropem Anny Podsiadło, która w broszurze poświęconej Śląskiej pytała:

Co mogła wtedy zobaczyć na scenie? Kto mógł w niej obudzić marzenia o zostaniu aktorką? Czy mogła widzieć *Zygmunta Augusta* Wyspiańskiego z wielką aktorką Wandą Siemaszkową w roli Bony [...]? Może zachwycił ją Leopold Pobóg-Kielanowski jako Don Fernand w *Księżciu Niezłomnym*? Prawdopodobnie oglądała *Damy i huzary* Fredry, w których u boku Wandy Siemaszkowej (Orgonowa) [...] występowała Irena Kwiatkowska. A może zobaczyła *Pana Jowialskiego* Fredry czy też jedną z ostatnich przedwojennych premier – *Ponad śnieg* Żeromskiego?<sup>5</sup>

Wąsikówna bardzo wcześnie zaczęła zdradzać upodobania do scenicznych występów, co przejawiało się – jak w wypadku wielu przyszłych akto-

<sup>1</sup> M. Palka, *O aktorstwie filmowym Aleksandry Śląskiej* [w:] *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, pod red. A. Gwoździa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005, s. 201.

<sup>2</sup> Zob. G. Kuźnik, *Panna z dobrego domu*, „Dziennik Zachodni – Katowice” 2001, nr 34, s. 16.

<sup>3</sup> Szkoła, usytuowana w małej kamieniczce przy ulicy Kościuszki, znajdowała się niemalże naprzeciwko jej domu.

<sup>4</sup> Obecnie w XIX-wiecznym budynku mieści się Liceum im. Marii Skłodowskiej-Curie.

<sup>5</sup> A. Podsiadło, *Aleksandra Śląska (1925–1989)*, Urząd Miasta Katowice, Katowice 2008, s. 3.

rów – licznymi rolami w dziecięcych przedstawieniach czy popisami podczas szkolnych akademii. Nie było w zasadzie inscenizacji teatralnej, w której nie brałaby udziału, czym zasłużyła sobie na miano specjalistki od wierszyków<sup>6</sup>. Po latach wspominała, że to właśnie poezja pozwoliła jej dotrzeć do innych dziedzin sztuki. Stosunkowo szybko odkryła w sobie potrzebę obcowania z tym rodzajem twórczości:

Wierszyk, źle mi przeczytany we wczesnym dzieciństwie, nie satysfakcjonował mnie zupełnie. Natomiast przeczytany dobrze, niesłychanie podniecał. Doszłam w pewnym momencie moich dzieciennych lat do takiego nawet stanu, że piosenki odzierałam z melodii po to, żeby pozostał wierszyk. Miałam nawet zatarg z panią polonistką w pierwszej klasie szkoły powszechnej. Powiedziałam, że nie będę śpiewać piosenki, bo jest głupia, mogę natomiast powiedzieć wierszyk. Ta fascynacja poezją zawsze kojarzyła się z potrzebą przeżycia jej nie tylko w sensie kontemplacyjnym, ale również interpretatorskim. Tak zostało do dziś. Nie umiem cicho czytać sobie wierszy – poezja niewypowiedziana jest jak melodia niezagrana, a tylko napisana<sup>7</sup>.

Wąsikówna prezentowała recytatorskie umiejętności zarówno przed szerszym audytorium, jak i przy okazji zwykłych spotkań z koleżankami na gruncie prywatnym. W domowym zaciszu marzenia o aktorstwie dochodziły do głosu z równie wielką siłą co podczas publicznych deklamacji: „Przebierałam się, malowałam i «grałam» przed lustrem. Te strusie pióra to stary wachlarz mamy, a lśniąca «balowa suknia» – to jedwabny szalik ojca. Strasznie lubiałam fotografować się przebrana «za artystkę»<sup>8</sup>.

W 1939 roku władze szkoły, już dawno dostrzegłszy kiełkujący talent Oli, postanowiły posłać ją na lekcje retoryki do samej Wandy Siemaszkowej. Perspektywa prywatnych zajęć u słynnej aktorki wydawała się całkiem realna, w tym czasie bowiem występowała ona na deskach katowickiego Teatru Polskiego. Jednak wybuch II wojny światowej udaremnił te plany – zburzył również dotychczasowe życie Wąsikówny, przerywając radosne chwile dorastającej nastolatki.

Gdy Niemcy przypuścili atak na Westerplatte, Ola miała niespełna czternaście lat. Wrzesień 1939 roku upłynął pod znakiem tułaczki, która ostatecznie okazała się bezcelowa. W obawie o życie swoje i dzieci Wąsikowie

<sup>6</sup> Zob. A. Budzińska, *Sztuka aktorska Aleksandry Śląskiej*, „Trybuna Robotnicza” 1965, nr 25.


<sup>7</sup> H. Komorowska, *Sądy nieostateczne, czyli niepoeci o poezji i poetach*, audycja radiowa, 1977, Archiwum Polskiego Radia.

<sup>8</sup> H. Kowzan, *Ola ze Śląska*, „Panorama” 1954, nr 27.

zdecydowali się uciekać na wschód, nieświadomi niebezpieczeństwa nadciągającego ze strony Rosji. Przemierzali ponad trzysta kilometrów, docierając aż do Lublina, gdzie i tak nie zagrzali długo miejsca. Po trzech tygodniach, na wieść o nadciągającej Armii Czerwonej, wrócili do Katowic. Podobnie jak wielu innych polskich rodzin nie ominęła ich utrata eleganckiego mieszkania, poprzedzona otrzymaniem kartki z żądaniem: *Raus!* Wypędzeni z kamienicy przy Poniatowskiego, w 1940 roku znaleźli inne lokum na oddalonej o kilometr ulicy Kochanowskiego 2, gdzie pozostali do końca wojny. W tej kwaterze daleko było do wygod, do których przyzwyczaili ich utracony na kilka lat dom, choć warunki okupacyjne nie sprzyjały kapryszemu. Krótka wypowiedź siostry Aleksandry Śląskiej, Bożeny Naturskiej, na temat nowego mieszkania dowodzi, jak wielka przepaść dzieliła ich dotychczasowe, beztrudne życie od wojennej zawieruchy: „To było niegdyś laboratorium chemiczne, pokoje wymalowane były farbą olejną. Z ulgą wróciłam po wojnie na Poniatowskiego”<sup>9</sup>.

Na tym jednak nie skończyły się problemy Wąsików, którzy coraz częściej odbierali pisma z Arbeitsamtu zwiastujące rychłą możliwość wywiezienia nastoletniej Oli na przymusowe prace polowe w głąb Niemiec. Ryzyko utraty córki było na tyle wysokie, że rodzice podjęli decyzję o posłaniu jej do ciotki mieszkającej w Wiedniu. Kulisy organizacji tej ucieczki nie są znane – niewiele też wiadomo o samym pobycie w stolicy Austrii, gdzie Wąsikówna spędziła prawie całą wojnę, aż do wyzwolenia spod okupacji niemieckiej. Dysponujemy jedynie szczątkowymi informacjami na temat jej pracy zarobkowej jako damy do towarzystwa w domu pewnej arystokratki, co nie należało do przyjemnych doświadczeń i zapewne uważała je za upokarzające. Chociaż obcując przez kilka lat z elegancką damą, szybko przyswoiła wytworne maniery, które z pożytkiem wykorzystywała już jako znana aktorka, odtwarzająca role z królewskiego repertuaru. Nie zmienia to jednak faktu, że aktorka nigdy nie dzieliła się w wywiadach wspomnieniami z pobytu na obczyźnie. O udziale w wiedeńskich kursach scenicznych wiemy tylko z doniesień jej starszej siostry. Sama Śląska natomiast, chętnie rozwodząca się w wywiadach na temat swej aktorskiej edukacji, austriacki etap teatralnego wtajemniczenia pomijała milczeniem. Powściągliwość ta wynikała być może z powodu wątpliwych moralnie koneksji ciotki, pozostającej w związku małżeńskim z krewnym Hitlera. Nastoletnia dziewczyna musiała czuć swego rodzaju dysonans, przebywając z dala

<sup>9</sup> G. Kuźnik, *Panna z dobrego domu...*, s. 16.



Seria wydawnicza *Dissertationes Laudatissimae Universitas Gedanensis* została utworzona w celu wspierania osiągnięć młodych naukowców, nowo wypromowanych doktorów Uniwersytetu Gdańskiego. Składają się na nią prace doktorskie wyróżnione przez władze dziekańskie i rektorskie Uniwersytetu Gdańskiego. W ramach serii ukazują się książki z bardzo różnych dziedzin i o różnej tematyce, a łączy je wszystkie fakt, że autor każdej z nich jest laureatem Konkursu Prorektora ds. Nauki Uniwersytetu Gdańskiego na dofinansowanie wydania wyróżniających się prac doktorskich w Wydawnictwie Uniwersytetu Gdańskiego. Seria ta jest zatem wyrazem wsparcia młodych naukowców, a także docenienia często bardzo ciekawych badań prowadzonych przez nich na etapie drogi do uzyskania stopnia doktora nauk.