

*Marta Cebera*

Uniwersytet Gdański

---

ORCID: 0000-0002-1545-6516

## MASKI ALEKSANDRY ŚLĄSKIEJ

**Aleksandra Śląska's Masks**

**Abstrakt:** Artykuł bada dorobek artystyczny Aleksandry Śląskiej (1925–1989), aktorki teatralnej i filmowej, którą zapamiętano głównie jako specjalistkę od ról Niemek i arystokratek. Pokazuje okoliczności powstania tego stereotypu i rozбивa go poprzez prezentację jej mniej znanego oblicza zawodowego. Zawiera analizę szerokiego wachlarza zróżnicowanych portretów kobiecych w jej wykonaniu, od kreacji w *Niemcach* Kruczkowskiego, przez rolę tytułową w *Martwej królowej* Montherlanta i Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Williamsa, po ciekawe wcielenia komediowe, jak Elwira w *Mężu i żonie* Fredry. Śląska należała do pokolenia kształtującego polską kulturę w latach PRL-u i rozwijającego nowe media. Współtworzyła polską szkołę słuchowiska, polską szkołę dubbingu oraz Teatr Telewizji. Mitowi chłodnej, nieprzystępnej aktorki przeciwstawiono wizerunek wszechstronnie utalentowanej interpretatorki, wnikliwie studiującej złożoność ludzkiej natury, kobiety teatru realizującej się na wielu artystycznych polach.

**Słowa kluczowe:** Aleksandra Śląska, aktorka, teatr polski, Teatr Telewizji, film polski, polska szkoła słuchowiska, polska szkoła dubbingu, Teatr Ateneum

**Abstract:** This article covers the artistic achievements of Aleksandra Śląska (1925–1989), a Polish theatre and film actress remembered mainly for her portrayals of German women and aristocrats. The author focuses on the emergence of this typecasting of Śląska and counters it with a discussion of her less known professional image. The article offers an analysis of a wide array of Śląska's diverse roles, from a part in Leon Kruczkowski's drama *Niemcy* (*Germans*), through the title role in Henry de Montherlant's *La Reine morte* and Blanche in *A Streetcar Named Desire*, to successful appearances in comedies, such as Elwira in Aleksander Fredro's *Mąż i żona* (*Man and Wife*). The author shows that Śląska's generation shaped Polish culture under the People's Republic and contributed to the development of new media. Śląska co-created the Polish school of radio play, Polish school of dubbing, and Television Theatre. The article juxtaposes the myth of a cold, unapproachable actress with the image of a multi-talented interpreter exploring the complexity of human nature, a woman of the theatre active in a number of different areas. (*Transl. Z. Ziemann*)

**Keywords:** Aleksandra Śląska, actress, Polish theatre, Television Theatre, Polish film, Polish school of radio play, Polish school of dubbing, Ateneum Theatre

Gdy przyjrzymy się publikacjom podejmującym próbę podsumowania artystycznej drogi Aleksandry Śląskiej, zobaczymy, że wszystkie bez wyjątku eksponują wizerunek aktorki „zimnej”. Ukształtowały go przede wszystkim kreacje „hitlerówek” i królowych, niezwykle wyraziste, a przez to dominujące w powszechnym wyobrażeniu o dorobku gwiazdy Ateneum. Tymczasem stereotyp specjalistki od ról kobiet bezwzględnych, wyrachowanych i oschłych kłóci się z rzeczywistą skalą osiągnięć oraz talentu artystki, która doskonale przedstawiała najrozmaitsze typy kobiecości. Niezauważalna na pierwszy rzut oka obfitość przybieranych przez nią masek zadziwia coraz bardziej wraz z każdą kolejną rolą wydobytą z niepamięci. Co więcej, już wstępna analiza rejestru jej dokonań każe zakwestionować chłodne emploi aktorki. O ile w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rzeczywiście wielokrotnie grała okrutne Niemki<sup>1</sup>, to w kolejnych dekadach zrezygnowała z takich ról na rzecz odmiennych zadań artystycznych. Inaczej sprawa przedstawia się w przypadku postaci arystokratek, które były obecne w całym jej zawodowym życiu. To wyjątkowe przywiązanie Śląskiej do ról kobiet z wyższych sfer można tłumaczyć dwojako: umiłowaniem repertuaru klasycznego, obfitującego w tego typu bohaterki, oraz naturalnymi predyspozycjami aktorki, o których tak pisał Henryk Izidor Rogacki:

Twarz ma arcywyrazistą o posągowej ostrości rysów, z wysokim czołem i jakimś stałym wyrazem zdziwienia i niepokoju pomieszany jakby z zatroskaniem. Uśmiech jest na tej twarzy miłą niespodzianką<sup>2</sup>.

Błada, alabastrowa cera, w połączeniu z chłodnym spojrzeniem niebieskich oczu współtworzyły majestatyczną i surową aparycję Śląskiej. Dopelniał ją pewien intrygujący defekt: potrafiła lekko zezować, by wywołać wrażenie głębi spojrzenia. Pozycję etatowej odtwórczyni ról „hitlerówek” i królowych zapewniała

---

<sup>1</sup> Zagrała w tym czasie w filmach: *Oberaufseherin* w *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej (1948) i *Lizę* w *Pasażerce* Andrzeja Munka (1963); w dramatach Kruczkowskiego: w *Niemcach* – dwukrotnie Liesel (Teatr Współczesny 1949, Teatr Narodowy 1955), trzykrotnie Ruth (Teatr Narodowy 1955, Teatr Ateneum 1967, Teatr Telewizji 1969) i Marikę (słuchowisko radiowe 1959); w *Pierwszym dniu wolności* Inę (Teatr Współczesny 1959).

<sup>2</sup> H. I. Rogacki, *Aleksandra Śląska*, „Scena” 1979 nr 1, s. 10.



Aleksandra Śląska, lata pięćdziesiąte. Fot. Edward Hartwig,  
Narodowe Archiwum Cyfrowe

jej także wrodzona powaga, zauważalna już w czasach dzieciństwa, często mylnie interpretowana jako wyniosłość czy nieprzystępność. Pełen rezerwy sposób bycia, odbierany niekiedy jako dystans wobec innych osób, był przede wszystkim wyrazem koncentracji, skupienia na pracy, do której Śląska podchodziła niezwykle serio. Gotowość do poświęceń, nieustanne dążenie do doskonałości, bezkompromisowość w postrzeganiu etosu aktora – wszystko to kształtowało jej artystyczne wybory i strategię.

Aby lepiej zrozumieć nadreprezentację postaci Niemek i arystokratek w dorobku Śląskiej, warto wziąć pod uwagę jej kryteria doboru ról. Po pierwsze wychodziła z założenia, że gra nie narodowość czy przynależność klasową, lecz jednostkę wyjątkową, przeżywającą swój własny, indywidualny dramat, osadzoną w konkretnym czasie i miejscu, a także uwikłaną w relacje z otoczeniem. Dlatego właśnie irytowało ją akcentowanie postaci Niemek, czemu dała wyraz, mówiąc o filmowych rolach Oberaufeseherin w *Ostatnim etapie* oraz Lizy w *Pasażerce*:

W filmie odtwarzałam dwie Niemki [...] i były one różne, innymi środkami rysowane, w innych utworach, niosących inne przesłanie. Jeszcze raz podkreślam: nie zawód i nie narodowość

gramy. Jeśli chodzi o role, to myślę, że obie wymagały wewnętrznej siły. Musiały mieć indywidualność, ponieważ podporządkowywały sobie otoczenie. W późniejszym okresie grałam Amerykanki, Francuzki, Rosjanki, wiele postaci z repertuaru skandynawskiego, a każdy pyta o Niemki. Magia filmu<sup>3</sup>?

Po drugie Śląska, reprezentująca orientację analityczną w pracy nad rolą, a przy tym wykazująca pewną ostrożność w doborze kreacji, musiała podskórnie wyczuwać potencjał artystyczny tkwiący w postaciach znienawidzonych oprawców. Nie zapominajmy, że grając Liesel i Ruth w *Niemcach* czy Inge w *Pierwszym dniu wolności*, mierzyła się z nowym typem bohaterki, niespotykanym dotąd w twórczości literackiej i teatralnej, za to silnie związanym z nieprzepracowanym jeszcze doświadczeniem zła<sup>4</sup>. Z tym większym zapałem przystępowała do pracy nad rolą, analizowania wypowiedzi postaci, docierania do ich świadomości, prób zrozumienia ich sposobu myślenia<sup>5</sup>.

## NIEMKA

W tym kontekście interesujące wydają się powroty Śląskiej do *Niemców*. Dzięki nim zyskała okazję, by coraz głębiej wchodzić w świat przedstawiony przez Kruczkowskiego, spoglądając na rozgrywany dramat z różnych perspektyw. Każda kolejna rola – zwłaszcza Liesel i Ruth, w mniejszym stopniu także Marika – była szansą stworzenia kreacji stanowiącej niejako odpowiedź na poprzednie wcielenia, wchodzącej z nimi w dyskusję, a tym samym potwierdzającej wielki potencjał interpretacyjny tych bohaterek. W postaci Liesel aktorka z powodzeniem godziła rozpacz pogrążonej w żałobie wdowy z nazistowskim fanatyzmem oraz stopniowo narastającym irracjonalnym pragnieniem zemsty. Potrafiła zróżnicować pod względem psychologicznym dwie interpretacje tej samej bohaterki, eksponując różne wymiary tłumionego cierpienia, ujawnianego wymownym milczeniem i nienawistnym spojrzeniem. Jeszcze większym upodobaniem darzyła Śląska Ruth, córkę profesora Sonnenbrucha, prawdopodobnie ze względu na skomplikowany charakter postaci. Kolejne wcielenia Ruth niuansowała wewnętrznie, sugerując publiczności odmienne odczytania tej bohaterki. Inscenizacja Axera z 1955<sup>6</sup> przyniosła obraz kobiety niezależnej, ratującej Żyda

<sup>3</sup> D. Domański, *Ostatnia rozmowa z Aleksandrą Śląską*, „Życie Literackie” 1989 nr 49, s. 3.

<sup>4</sup> Kilka lat okupacji Śląska (wtedy Wąsikówna) spędziła w Wiedniu, by uniknąć wysłania na przymusowe roboty do Niemiec. Niewiele wiemy o tym okresie, bo – ze względu na tragiczne przeżycia aresztowanego ojca – nie mówiła o doświadczeniach wojennych i pobycie w stolicy Austrii.

<sup>5</sup> J. Zdanowicz, *Przybliżyć ludzi. Rozmowa – bez pytań – z Aleksandrą Śląską*, „Polityka” 1964 nr 37.

<sup>6</sup> *Niemcy* Kruczkowskiego, reż. E. Axer, dek. J. Kosiński, kost. I. Nowicka, prem. 18 II 1955 w Teatrze Narodowym w Warszawie.



Aleksandra Ślaska jako Ruth i Igor Śmiałowski jako Willi. *Niemcy* Kruczkowskiego, reż. E. Axer, Teatr Narodowy, prem. 18 II 1955. Fot. Franciszek Myszkowski, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

nie z pobudek humanitarnych czy politycznych, lecz kierującej się chwilowym kaprysem oraz wyizolowanym z rzeczywistości impulsem moralnym. Z tej interpretacji wyłaniał się następujący wniosek: Ruth działa w ten sposób, ponieważ ideologia faszystowska godzi w jej poczucie dobrego smaku<sup>7</sup>.

Gdy w 1967 Ślaska ponownie zmierzyła się z rolą córki Sonnenbrucha<sup>8</sup>, była już aktorką o ugruntowanej pozycji. Dwunastoletnie doświadczenia zawodowe

<sup>7</sup> A. Wirth, *Ocalenie Sonnenbrucha*, „Nowa Kultura” 1955 nr 20.

<sup>8</sup> *Niemcy* Kruczkowskiego, reż. J. Warmiński, scen. A. Sadowski, prem. 20 X 1967 w Teatrze Ateneum w Warszawie.



Aleksandra Śląska jako Ruth i Jerzy Kaliszewski jako Oficer Wehrmachtu. *Niemcy* Kruczkowskiego, reż. J. Warmiński, Teatr Ateneum, prem. 20 X 1967. Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

oraz ukształtowana w tym czasie świadomość artystyczna warunkowały nową strategię interpretacyjną. Czyny Niemki były tym razem podyktowane nie tylko silną osobowością czy buntem przeciwko ograniczaniu jej autonomii, ale także półświadomą, dopiero rodzącą się niezgodą na zbrodnię, naznaczoną strachem i wahaniem<sup>9</sup>. Nie udzielając jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o motywacje bohaterki, aktorka osiągnęła jeszcze jeden cel: wydobywała bogactwo potencjalnych sensów tkwiących w tej postaci, a tym samym prowokowała odbiorców do różnorodnych odczytań. To widz musiał zdecydować, czy poczynania Ruth interpretować wyłącznie jako przejaw samorodnego buntu, czy też widzieć w nich coś więcej, być może nieśmiałe początki poważniejszego zrywu. Można sobie wyobrazić, że u Śląskiej ten proces twórczo-poznawczy korespondował z artystycznym niedosytem szukającym spełnienia w kolejnych interpretacjach. Prawdopodobnie dlatego podjęła zawodowe ryzyko i dwa lata

<sup>9</sup> J. Szczawiński, *Ocalenie Ruth*, „Kierunki” 1967 nr 49.



Aleksandra Śląska jako Inga. *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego, reż. E. Axer, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 17 XII 1959. Fot. Edward Hartwig, © Fundacja im. E. Hartwiga, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

później jeszcze raz zagrała Ruth, tym razem w Teatrze Telewizji<sup>10</sup>. Możliwość wykorzystania nowego medium dla pokazania niewydobytch wcześniej niuansów emocjonalnych musiała być na tyle kusząca, że aktorka nie żywiła obawy powielenia poprzednich kreacji. Pośrednictwo kamery stanowiło dla niej impuls do ponownego przepracowania roli, analizy psychiki Ruth połączonej z opracowaniem odmiennej strategii interpretacyjnej, uwzględniającej intymny charakter przekazu. Co prawda telewizyjne wcielenie korespondowało z koncepcją przedstawioną w Ateneum, lecz formuła teatru telewizji, bliskość kamery, ułatwiała ukazanie wewnętrznej ewolucji postaci.

Stereotyp „zimnej Niemki” komplikuje również kreacja Ingi w *Pierwszym dniu wolności*<sup>11</sup>, z której uczyniła postać tragiczną – z jednej z strony nienawidzącą hitleryzmu, z drugiej zaś nieumiejącą funkcjonować w powojennej rzeczywistości. Ryzykowna sekwencja z patefonem, w której Inga zaciekle wtórowała hitlerowskiemu marszowi, sprawiła, że zobaczono w niej fanatyczkę pełną odrazy

<sup>10</sup> *Niemcy* Kruczkowskiego, reż. K. Dejmek, scen. W. Sיעiński, prem. 29 IX 1969 w Teatrze Telewizji.

<sup>11</sup> *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego, reż. E. Axer, dek. i kost. W. Krakowski, prem. 17 XII 1959 w Teatrze Współczesnym w Warszawie.



wobec wroga. Śląska zagrała tu na przekór intencjom Axera i samego autora sztuki, co potwierdzają słowa reżysera:

W kluczowej scenie nastawiła gramofon z żołnierską pieśnią *Heili, Heilo*, zaczęła wtórować muzyce, uderzając w stół otwartymi dłońmi, wzmagała siłę uderzeń aż do zapomnienia. Stało się to najefektowniejszym momentem sztuki. [...] Był to u niej rodzaj natchnienia, poczucia efektu roli. Zorientowaliśmy się z Kruczkowskim, co się dzieje, dopiero przy ludziach. Ale to było tak dobre, że zostało<sup>12</sup>.

Jeśli publiczność chciała widzieć w Indze zatwardziałą nazistkę, to Śląska pragnęła zwrócić uwagę na sytuację młodej dziewczyny w potrzasku, jej desperację oraz rozczarowanie światem – wyzwolonym wprawdzie ze zbrodniczego systemu, ale wcale nie lepszym. Sama tak to opisywała:

dochodziło to do takiego zrywu, który przeradzał się potem w histerię. Myślę, że rozpacz Ingi stawała się dosyć ewidentna. Wiadomo było, że po tej scenie musi doprowadzić do czegoś, co będzie punktem kulminacyjnym jej działania. Punkt ten znakomicie korespondował z tym, co zrobił Łomnicki, grający Jana, po zabiciu Ingi. Był to wstrząsający moment, kiedy rozwał o kolano karabin, którym ją zastrzelił<sup>13</sup>.

Interpretacja Śląskiej minęła się więc z oczekiwaniami odbiorców, których świeża pamięć o hitlerowskich zbrodniach skłaniała do jednoznacznej oceny moralnej postaci. Tutaj kreacja wymknęła się twórczyni, o czym świadczą nieuprawnione porównania Ingi do Liesel, Ruth<sup>14</sup> i Oberaufseherin z *Ostatniego etapu*<sup>15</sup>.

Repertuar niemiecki artystki nie ograniczał się wyłącznie do ról „hitlerówek”. W filmie produkcji NRD *Rodzina Sonnenbruchów* (reż. Georg C. Klaren, 1959), będącym adaptacją dramatu Kruczkowskiego, zagrała drugoplanową rolę Fanchette. Tę bezspornie pozytywną postać obdarzyła ponadprzeciętnym temperamentem i młodzieńczą odwagą, czyniąc z niepozornej bohaterki symbol oporu wobec okupanta. Zaledwie kilka minut obecności na ekranie wystarczyło aktorce do wygrania skrajnie odmiennych emocji i reakcji: od postawy zdystansowanej, przez krzyk przerażenia wobec publicznej egzekucji rodaków, po rozpacz i determinację dziewczyny, wołającej w stronę oprawców: „Vive la France! Vive la Résistance!”.

<sup>12</sup> K. Bielas, *Ja ci zagram młodość*, „Gazeta Wyborcza” 1999 nr 219 [dodatek „Wysokie Obcasy”], s. 6–7.

<sup>13</sup> H. Machaj, *Z teatralnego afisza: „Pierwszy dzień wolności” Leona Kruczkowskiego* [audycja radiowa], 1974, Archiwum Polskiego Radia.

<sup>14</sup> „Inga, postać zastygła w bólu, ma w sobie bogactwo psychiki Ruth i niezgłębioną nienawiść Liesel”, H. Bieniewski, *Zwycięzcy i zwyciężeni*, „Orka” 1960 nr 3, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83684/zwyciezcy-i-zwyciezeni> [dostęp: 20 IX 2020].

<sup>15</sup> „Śląska była zasadnicza i oschła. Jej Inga, gdyby była trochę starsza, mogła stać się ową Aufseherką z *Ostatniego etapu*, kobietą, której odtworzenie tak wierne i autentyczne przyniosło kiedyś Śląskiej sławę”, R. Szydłowski, *Osaczeni z Jastrowa, czyli o granicach wolności*, „Polityka” 1959 nr 51, <https://e-teatr.pl/osaczeni-z-jastrowa-czyli-o-granicach-wolnosci-a82095> [dostęp: 20 IX 2020].



Aleksandra Ślaska jako Joanna i Michał Pawlicki jako Franz. *Więźniowie z Altony Sartre'a*, reż. J. Warmiński, Teatr Ateneum, prem. 7 X 1961. Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Kreacja zapada w pamięć także za sprawą sceny konfrontacji z Ruth (Ursula Burg), intensywnej w wymowie, jawiącej się jako walka agresora z ofiarą rozgrywana głównie na płaszczyźnie psychologicznej. Ślaska wpływała więc swoją rolą na odbiór niemieckich postaci, posłużyła się Fanchette, by dokonać zapośredniczonej interpretacji postaci Ruth.

W sztywnych ramach wyznaczonych stereotypowym pojmowaniem niemieckich wcieleni aktorki nie mieści się także kreacja ze spektaklu *Więźniowie z Altony* (1961)<sup>16</sup> w reżyserii Janusza Warmińskiego. W adaptacji sztuki Sartre'a, z akcją toczącą się kilkanaście lat po zakończeniu drugiej wojny światowej, zagrała żonę Franza von Gerlacha, dziedzica przemysłowej potęgi, który najpierw potępia zbrodnię, a następnie morduje wrogów na rosyjskim froncie. Joanna jest postacią

<sup>16</sup> *Więźniowie z Altony Sartre'a*, reż. J. Warmiński, scen. W. Siciński, prem. 7 X 1961 w Teatrze Ateneum w Warszawie.

pozytywną, nieobarczoną moralną odpowiedzialnością za nazistowskie zło, choć poprzez związek z rodziną Gerlachów odczuwa skutki tragicznych wydarzeń XX wieku. Śląska sytuowała ją na uboczu głównego konfliktu między seniorem rodu Gerlachów a mężem, zamkniętym od lat w tym samym pokoju, w kręgu samoudręczenia oraz fanatycznie pojmowanego poczucia sprawiedliwości. Jednocześnie z powodzeniem akcentowała swoją obecność na scenie, eksponując wpływ kobiety na relację syna z ojcem, a także zwracając uwagę na jej własne lęki i poczucie życiowej klęski. Osiągnęła efekt nieprzerysowanego tragizmu, stworzyła pełnokrwistą, głęboko nieszczęśliwą bohaterkę – i nie przeszkodziło w tym osadzenie postaci poza ścisłym centrum wydarzeń.

Omówione role skłaniają do zastanowienia się nad przyczynami wyjątkowego zainteresowania aktorki problematyką drugiej wojny światowej, które mogło wynikać zarówno z pobudek prywatnych, jak i zawodowych. Te pierwsze można opisać jako potrzebę przepracowania doświadczeń czasów okupacji, dążenie do zrozumienia kata. Przenikały się z nimi te drugie, związane z odwagą artystyczną, by podjąć próbę dotarcia do „jądra ciemności” niejednoznacznych bohaterek, ukazania nie wroga czy nazistki, lecz skomplikowanej natury człowieka. Niezależnie od intencji, Śląska wpadła jednak w pułapkę stereotypu i nie zdołała uniknąć niebezpiecznej dla każdego aktora częściowej identyfikacji z granymi postaciami, o czym świadczyły anonimy oraz oskarżenia o sympatyzowanie z nazistami.

## ARYSTOKRATKA

Ról arystokratek w dorobku Śląskiej jest jeszcze więcej. Jej image jako wykonawczynie predestynowanej do grania dam i koronowanych głów utrwaliła w powszechnej świadomości kreacja królowej Bony w serialu Janusza Majewskiego (1982). Przesłoniła ona wcześniejsze wytworne wcielenia gwiazdy Ateneum i w znacznym stopniu przyczyniła się do klasyfikowania jej jako „zimnej królowej”. Tymczasem arystokratyczny repertuar artystki wykraczał daleko poza ten wizerunek, czego dowodzą na przykład role z Teatru Telewizji: w *Marii Stuart* (1965)<sup>17</sup> oraz w *Listach do Delfiny* (1966)<sup>18</sup>. Śląska, zręcznie odwracając uwagę widzów od intelektualnych miedzianych utworów Słowackiego, uwypuklała przede wszystkim sferę psychologiczną tekstu. Jej strategia polegała na podkreślaniu sprzeczności tkwiących w królowej Szkotów: z jednej strony pragnącej szczęścia i miłości, z drugiej targanej żądzą władzy. Apatycznym zachowaniem

<sup>17</sup> *Maria Stuart* Słowackiego, reż. I. Kanicki, scen. W. Sיעiński, prem. 1 XI 1965 w Teatrze Telewizji.

<sup>18</sup> *Listy do Delfiny* wg Krasieńskiego, reż. A. Hanuszkiewicz, scen. A. Wirth, prem. 26 VI 1966 w Teatrze Telewizji.

oddawała fizyczną słabość rozkojarzonej, pogrążonej w zadumie kobiety, jej zmęczenie dworskimi intrygami i paraliżujący strach przed konsekwencjami lekkomyślnych decyzji. Interpretację aktorki trafnie podsumowano na łamach „Radia i Telewizji”:

Aleksandra Śląska przesubtelnie oddała tę skalę różnych uczuć. Jej Maria była przede wszystkim bardzo kobieca: artystka nie podkreślała w tej postaci tonów władczych, królewskich, zaakcentowała głównie jej wewnętrzne zagubienie, niepokój, lęk przed drogą, którą obrała, żal, że nie może być zwyczajnie szczęśliwa<sup>19</sup>.

Natomiast rolą eterycznej Delfiny Potockiej udowodniła Śląska gotowość do udziału w eksperymencie formalnym, jakim była telewizyjna adaptacja listów Zygmunta Krasieńskiego (Gustaw Holoubek) do ukochanej i do przyjaciela, Jerzego Lubomirskiego (Hanuszkiewicz). Nietypowy charakter realizacji Studia 63 opierał się na trzyplanowej konstrukcji przestrzeni, wypełnianej przez uczestników teatru epistolarnego. Brak bezpośrednich interakcji między postaciami wpływał na interpretację wszystkich wykonawców. Aktorka doskonale wyczuwała kamerę, która w intymnych zbliżeniach ujmowała w całym kadrze tylko jej twarz, co determinowało daleko posuniętą oszczędność środków wyrazu.

Obraz „zimnej monarchini” burzyła też kreacja tytułowa w *Martwej królowej* Heniego de Montherlanta (1964)<sup>20</sup>. Rola delikatnej i zalęknionej Inez de Castro pozornie mogła wydawać się nieodpowiednia dla aktorki o takim temperamencie. Jednak Śląska pokazała, że jej zdolność do transformacji jest większa niż powszechnie sądzono. W dodatku Jerzy Kreczmar postanowił wystawić dramat bez skrótów, więc przedstawienie trwało blisko trzy i pół godziny. Śląska mierzyła się zatem z koniecznością sprostania przydługim tyradom pełnym retorycznych zwrotów i aforyzmów, pamiętając jednocześnie o ocaleniu człowieczeństwa i autentycznego dramatu nieszczęśliwie zakochanej kobiety. Nie mniejsze wyzwanie stawiała przed nią obecność Jacka Woszczerowicza w roli króla Ferrante. Jego charyzmatyczna osobowość mogła zdominować postać Inez, którą Śląska za Montherlantem ukazywała jako uosobienie łagodności, dziecięcej naiwności, a niekiedy wręcz anielskości. Rzeczywiście, sceniczny partner, kreślący rolę zdecydowanie grubszą kreską, przesłaniał nieco wykonanie Śląskiej, skupionej przede wszystkim na delikatnym odmalowaniu szlachetności i pokory Inez oraz wydobywaniu jej wewnętrznej siły i odwagi<sup>21</sup>. Sztuka została zaadaptowana dla Teatru Telewizji (1967), gdzie kameralny charakter widowiska bardziej sprzyjał subtelnej interpretacji Śląskiej niż przerysowanej grze Woszczerowicza. Także

<sup>19</sup> K. Kuliczowska, *Maria Stuart*, „Radio i Telewizja” 1965 nr 46, s. 21.

<sup>20</sup> *Martwa królowa* Montherlanta, reż. J. Kreczmar, scen. A. Sadowski, prem. 29 XI 1964 w Teatrze Ateneum w Warszawie.

<sup>21</sup> Zob. np. J. Syski, *Poza i prawda*, „Argumenty” 1965 nr 23, s. 4.



Aleksandra Śląska, lata pięćdziesiąte. Fot. Edward Hartwig,  
Narodowe Archiwum Cyfrowe

koncepcja twórcza aktorki lepiej wpisywała się w nową formułę, gdzie istotniejsze były psychologiczne aspekty starcia dwóch przeciwstawnych motywacji: niewinnej miłości oraz racji stanu.

Wskazane przykłady ról kostiumowych każą widzieć w Śląskiej raczej specjalistkę od prezentowania zniuansowanych odsłon kobiecości niż czołową żonowładczynię. Jednak taki właśnie uproszczony obraz utrwaliły – poza *Królową Boną* – produkcje popularne, trafiające do szerszego grona odbiorców. Filmy – *Młodość Chopina* Aleksandra Forda (1952), *Mansarda* Konrada Nałęczkiego (1963), *Bolesław Śmiały* (1972), serial *Wielka miłość Balzaka* (1973) czy trzyodcinkowy teatr telewizji *Śława i chwala* na podstawie powieści Jarosława Iwaszkiewicza (1974) – przyczyniły się do ugruntowania stereotypu etatowej arystokratki. Można się zastanawiać, czy aktorka mogła tego uniknąć. Wbrew pozorom odpowiedź nie jest prosta. Pamiętajmy, że jej warunki zewnętrzne doskonale wpisywały się tyleż w wyobrażenia o tego rodzaju postaciach, ile w zapotrzebowanie epoki. Aktywność zawodowa Śląskiej przypadła na okres wzmożonej ekspansji

kina kostiumowego oraz tzw. kina historycznego „małej stabilizacji”, zapoczątkowanego odwilżą październikową 1956:

Od połowy lat pięćdziesiątych władze PRL zrezygnowały ze sztywnego, socrealistyczno-stalinowskiego gorsetu i – pomimo wielu nadal obowiązujących ograniczeń ideologicznych – rozwój naukowo-kulturalny Polski zaczął przebiegać wieloaspektowo z uwzględnieniem ogólnoswiatowego dorobku. Związek Radziecki, który nadal oficjalnie był najważniejszym punktem odniesienia w każdej dziedzinie życia, stracił monopol na jedyną słuszną prawdę<sup>22</sup>.

Powstały margines swobody pozwolił zatem na realizację filmów opowiadających o dawnych dziejach Polski oraz będących adaptacjami klasyki literatury, a to z kolei zrodziło potrzebę angażowania aktorek o ściśle określonym typie urody, jak Beata Tyszkiewicz, Pola Raksa czy Jadwiga Barańska. W przypadku Śląskiej chodziło nie tylko o wygląd. Można było odnieść wrażenie, że artystka – swobodnie poruszająca się w wytwornych sukniach i zręcznie operująca rekwizytem – stapia się z kostiumem niczym z drugą skórą. Bardziej niż w kinie było to widoczne na scenicznych deskach, gdzie królowały również inne „monarchinie”: Irena Eichlerówna, Nina Andrycz, Elżbieta Barszczewska<sup>23</sup>. Śląska była od nich młodsza – okres królewskiej świetności tamtych przypadał na czasy realizmu socjalistycznego, podczas gdy jej arystokratyczny wizerunek kształtował się przede wszystkim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Chętnie wybierała te role, z jednej strony odpowiadając na trwający przez dekady popyt, z drugiej – czyniąc je swoim znakiem rozpoznawczym. Całkowita ucieczka od arystokratycznego stereotypu byłaby zatem karkołomnym zadaniem, choć artystka konsekwentnie równoważyła go skrajnie odmiennymi kreacjami.

## KOBIETA NADWRAŻLIWA

Wizerunek specjalistki od kreacji niemieckich i arystokratycznych w największym stopniu burzyły role kobiet nadwrażliwych, neurotycznych czyznaczonych różnymi patologiami. Postacie Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* (1958)<sup>24</sup>, Temple Stevens w *Requiem dla zakonnicy* (1962)<sup>25</sup>, Matki Joanny od Aniołów w *Demonach* (1963)<sup>26</sup> oraz Charlotte Corday w *Marat/*

<sup>22</sup> P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017, s. 84.

<sup>23</sup> Zob. D. Sosnowska, *Królowe PRL*, Warszawa 2014.

<sup>24</sup> *Tramwaj zwany pożądaniem* Williama, reż. J. Warmiński, dek. K. Pankiewicz, kost. M. Zahorska, prem. 31 V 1958 w Teatrze Ateneum w Warszawie.

<sup>25</sup> *Requiem dla zakonnicy* wg Faulknera, adapt. A. Camus, reż. J. Markuszewski, dek. A. Strumiłło, kost. J. Grabowska, prem. 22 VI 1962 w Teatrze Ateneum w Warszawie.

<sup>26</sup> *Demony* Whitinga, reż. A. Wajda, dek. E. Starowieyska, A. Wajda, kost. E. Starowieyska, prem. 2 III 1963 w Teatrze Ateneum w Warszawie.



Aleksandra Ślaska jako Blanche. *Tramwaj zwany pożądaniem* Williamsa, reż. J. Warmiński, Teatr Ateneum, prem. 31 V 1958. Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

*Sadzie* (1968)<sup>27</sup> są wyśmienitym materiałem dla każdej artystki, zwłaszcza dla Ślaskiej, zafascynowanej procesem przenikania ludzkich charakterów, badania mrocznych zakamarków duszy. Role życiowych bankrutek, budowane w ramach „teatru okrucieństwa” Janusza Warmińskiego<sup>28</sup>, pozwalały ujawniać rzadziej wykorzystywane sceniczne możliwości, wychodzić z ram powszechnego wyobrażenia na temat jej emploi. Wymuszały wręcz wyzyskiwanie wszystkich pokładów namiętności. Aktorka sięgała po skrajne środki ekspresji, by uwypuklić tragizm bohaterek, uwikłanych w chorobliwe skłonności, łatwo ulegających niekontrolowanemu emocjom. W stworzonych portretach uderzał szczególnie kontrast między

<sup>27</sup> *Marat/Sade* Weissa, reż. i scen. K. Swinarski, prem. 10 VI 1967 w Teatrze Ateneum w Warszawie.

<sup>28</sup> „Teatr okrucieństwa” Janusza Warmińskiego należy rozumieć jako strategię repertuarową reżysera, niezwiązaną z poglądami Antonina Artauda. Zob. M. Czernerle, *Janusza Warmińskiego teatr okrucieństwa*, [w:] eadem, *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977, s. 199–214.



Aleksandra Ślaska jako Blanche i Stefan Śródka jako Mitch. *Tramwaj zwany pożądaniem* Williamsa, reż. J. Warmiński, Teatr Ateneum, prem. 31 V 1958. Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

klasyczną, spokojną urodą wykonawczyni a gwałtownością i emocjonalnym rozchwianiem odtwarzanych kobiet – sprzeczność, z której uczyniła wspólny rdzeń tych wszystkich ról.

Przed Blanche Ślaska nie zagrała postaci tak złożonej pod względem psychologicznym. Podobnie jak w przypadku *Ostatniego etapu* musiała przekroczyć granice „typowości”, tym razem w konfrontacji z teatralną publicznością<sup>29</sup>. Zamiast epatować stanem obłąkania obrała kierunek przeciwny, wcale nieoczywisty, a jednocześnie trudniejszy. Najpierw przybliżyła widzom postać Blanche poprzez subtelne ujawnianie charakterologicznych niuansów, by następnie ową powściągliwość zastąpić narastającym nastrojem szaleństwa, wciąż jednak pokazywanego

<sup>29</sup> J. Zdanowicz, op. cit.



z umiarem. Nawet w końcowej scenie obłądu zrezygnowała z artystycznej szarży na rzecz budzącego litość zagubienia. Jak napisał August Grodzicki: „Potrafiła połączyć jakiś ton żalostnej śmieszności z tragedią zranionego w swych uczuciach i marzeniach człowieka”<sup>30</sup>. Uwaga ta wydaje się o tyle słuszna, że Blanche Śląskiej rzeczywiście zawierała w sobie całkiem odmienne właściwości: kruchość, naiwność i poczucie niemocy, splecione z neurastenią i rozerotyzowaniem.

Rolę Blanche aktorka darzyła wyjątkowym sentymentem i nazywała swoją ulubioną<sup>31</sup>. Jeden z powodów tej sympatii jest całkiem oczywisty: udział w adaptacji dramatu Williama utorował jej drogę do kolejnych nieoczywistych kreacji, na przykład w *Requiem dla zakonnic* Williama Faulknera. W przypadku Temple Stevens, byłej prostytutki jeszcze mocniej dochodziła do głosu intensywność przeżyć kontrapunktowana lirycznymi momentami. Sensacyjna i skandalizująca tematyka sztuki dostarczała wykonawczyni niezmiernie intrygującego materiału. Bohaterka, znudzona kulturą mieszczańską oraz miałkim małżeństwem z dżentelmenem Gavinem, zmierza ku upadkowi moralnemu. Jej myślom i poczynaniom towarzyszy nieustanne rozdarcie między dobrem a złem, co Śląska najsugestYWniej oddała w scenie spowiedzi przed Gubernatorem:

W sposób kapitalny przeobraziła się niepostrzeżenie, przez jeden ruch papierosem w ustach w dawną prostytutkę. Przechodziła od scen miłości do rozpacz i klęski, wydobywając silne akcenty dramatyczne. Nie było w tym żadnej monotonii, żadnego powtórzenia, żadnego przejawskrawienia. Uderzała w tej postaci wewnętrzna i zewnętrzna prawda<sup>32</sup>.

W popisowym monologu uderzała obrazowość, z jaką przeplatała patologiczny pociąg do grzesznego życia z przejmującym poczuciem winy. Spod oskarżycielskiego tonu i wybuchów gwałtowności Temple przebierała rezygnacja autentycznie cierpiącej kobiety. Łącząc te sprzeczności, Śląska stwarzała atmosferę psychoanalitycznego wyznania, wiwisekcji przeciwstawnych pragnień. Między innymi dlatego określano ten portret jako wstrząsający<sup>33</sup>, a samą aktorkę chwalono za prowokacyjny charakter kreacji, wystawiający na próbę wytrzymałość widzów<sup>34</sup>.

Podczas prac nad adaptacją *Demonów* według Johna Whitinga Andrzej Wajda, pochłonięty innymi aspektami inscenizacyjnymi, dał Śląskiej pełną swobodę w opracowaniu koncepcji roli, co ta skwapliwie wykorzystywała. Nieograniczona kontrolą reżysera, w swojej interpretacji wysunęła postać Matki Joanny na pierwszy plan, postępując w zasadzie wbrew intencjom samego autora. Akcja sztuki Whitinga koncentruje się bowiem przede wszystkim na konflikcie między kardy-

<sup>30</sup> A. Grodzicki, *Zmysły, zmysły...*, „Życie Warszawy” 1958 nr 143, s. 8.

<sup>31</sup> Por. A. Robosz, *Aleksandra Śląska*, „Głos Ludu” 1968 nr 12.

<sup>32</sup> A. Grodzicki, *Zakonnica z domu publicznego*, „Życie Warszawy” 1962 nr 228, s. 8.

<sup>33</sup> K. Beylin, *O kobiecie, która wybiera zło*, „Express Wieczorny” 1962 nr 227, s. 6

<sup>34</sup> Por. Z. Greń, *Dla kogo requiem?*, „Życie Literackie” 1962 nr 43, s. 12.

nałem Richelieu a libertyńskim księdzem Grandierem, zakończonym zgładzeniem tego drugiego za domniemane konszachty z diabłem. Śląska odwróciła proporcje, eksponując osnuty na prawdziwej historii wątek zbiorowej histerii francuskich mniszek, a tym samym również własną bohaterkę. Można sądzić, że zrobiła to celowo, co potwierdzają głosy recenzentów. Rolę „opętanej” urszulanki prowadziła odważnie i ryzykownie, dobitnie wskazywała na cielesne pragnienia owładniętej grzesznymi instynktami kobiety. Istotnym narzędziem w manifestowaniu niezaspokojonej żądz i obsesji na punkcie Grandiera uczyniła naturalistyczne odruchy, takie jak: „bluszczowata gestyka rąk pelzających po murze czy kaskadowe sekwencje śmiechu i nośnego szeptu”<sup>35</sup>. Chwyty te wspierała brzmieniowymi modulacjami, o których pisano na łamach „Ekranu”:

Trzeba usłyszeć jej głos, schrypięty i przechodzący od tragicznego krzyku do niemalże dziecięcego pisku i aksamitnego szeptu kobiety zakochanej. Wielka, wspaniała rola, jaka mogła stać się tylko udziałem rzetelnego, dojrzałego i wszechstronnego talentu aktorskiego<sup>36</sup>.

Wajda przyznawał, że rola przeoryszki znajdowała się na marginesie jego zainteresowań. Świadczy o tym wspomnienie długiej sceny modlitwy, którą Śląska zaskoczyła reżysera:

Ponieważ sztuka była widowiskowa, zająłem się głównie inscenizacją średniowiecza. Nie miałem pomysłu na monolog Śląskiej, a na jej pytania odpowiadałem wciąż: Jeszcze nie teraz, może jutro, pojutrze. Zbliżała się premiera. W końcu ona mówi: To może ja pokażę, jak to sobie wyobrażam. Uklękła przy rampie, blisko publiczności i, zwracając się wprost do niej, wygłosiła pełen udręki monolog przeoryszki. To było wspaniałe, nic już więcej nie inscenizowałem<sup>37</sup>.

Nie podejrzewał nawet, że siła oddziaływania jej kreacji wpłynie na zmianę wymowy spektaklu, wyrzuci pierwotną koncepcję do góry nogami, a także przyćmi Grandiera, którego zagrał Jerzy Duszyński. Strategię aktorki dobrze podsumowuje zdanie: „Matce Joannie od Aniołów nie potrzeba tekstu, wystarczy jej twarz Aleksandry Śląskiej”<sup>38</sup>. Pokazała nie tylko ogromny potencjał wyrazu aktorskiego, ale też zdolność niepilnowanego wykonawcy – czasami niebezpieczną – do manipulowania całością inscenizacji.

Inną taktykę obrała w spektaklu *Marat/Sade* Konrada Swinarskiego, pozwalając w pełni wybrzmieć konfliktowi między Jean-Paulem Maratem a markizem de Sade. Nie znaczy to bynajmniej, że wątek Charlotte Corday był wyłącznie tłem dla pierwszoplanowych rozgrywek. Aktorka zadbała o to, by pokazać wyraźnie

<sup>35</sup> A. Wirth, *Demony Aleksandry Śląskiej*, „Nowa Kultura” 1963 nr 12, s. 6.

<sup>36</sup> W. Czapińska, *Powrót do Loudun*, „Ekran” 1963 nr 14, s. 8.

<sup>37</sup> K. Bielas, op. cit., s. 7.

<sup>38</sup> A. Rudnicki, *Niebieskie kartki*, „Świat” 1963 nr 30 [wycinek], Archiwum Artystyczne Teatru Ateneum,teczka „Demony, 2 marca 1963”.

mentalne rozszczepienie postaci miotanej skrajnymi emocjami. Somnambuliczne obłąkanie pacjentki obrazowała melancholijnym letargiem występującym na przemian z wybuchami ekstazy. Dzięki zastosowanej przez Weissa konwencji teatru w teatrze<sup>39</sup> grała podwójną rolę: niepozorną, ospałą pensjonariuszkę francuskiego przytułku w Charenton oraz zapalczywą żyrondistkę zabijającą Marata. Płynnie przechodziła od mechanicznych działań bezwolnej aktorki-amatorki do naznaczonych fanatyzmem aktów przemocy erotycznie pobudzonej kobiety, przekonanej o słuszności swych działań. Jednocześnie w całym gąszczu anormalnych odruchów artystka znalazła przestrzeń, by ukazać Charlotte jako

młodą idealistkę, marzącą o świecie bez krzywd i niesprawiedliwości, jako istotę „zrodzoną do miłości”, którą okrutny świat zmusza do podjęcia roli kata z całą świadomością, że następnym etapem jest rola ofiary<sup>40</sup>.

O talencie Śląskiej świadczyła również umiejętność pogodzenia temperamentu scenicznego z inscenizacyjnymi założeniami reżysera. Swinarski bowiem głównym bohaterem spektaklu uczynił zbiorowość – kolektyw obłąkańców odgrywających upadek francuskiej rewolucji, a następnie wywołujących własną rebelię, która przywołała na myśl zbiorową psychozę. Śląska, wierząc w słuszność tego pomysłu, z jednej strony trzymała na wodzy własne zapędy artystyczne, z drugiej – nie pozwoliła Charlotte zginąć w tłumie. We wcześniejszych *Demonach* osiągnęła sukces przez zaburzenie proporcji, teraz zaś dzięki ich wyważeniu, co świadczy o wyczuciu tekstu, postaci i sytuacji.

## KOMEDIANTKA

Niewielu pamięta, że Śląska miała też osiągnięcia jako odtwórczyni ról komediowych, którymi kontrapunktowała bohaterki o rysach artstokratycznych, tragicznych czy lirycznych. Nieliczne na tle całości dokonań występy w lżejszym repertuarze wносиły powiew świeżości w jej zawodowe życie, za co bardzo je ceniła. Chyba odczuwała brak komediowych wyzwania, skoro w 1967 deklarowała:

Nic miłszego, jak po dramacie móc zagrać w komedii [...]. To tak jak w życiu. Nie można się ciągle smuć, nie można ciągle przeżywać tragedii, dramatów. Trzeba się przecież czasem uśmiechać. [...] Ciągłe gram dramat<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> W utworze Weissa markiz de Sade podczas pobytu w przytułku w Charenton pisał dramaty, a następnie je inscenizował za przyzwoleniem dyrektora placówki. Aktorami byli pacjenci, a na widowni zasiadała śmietanka towarzyska Francji. Weiss fantazjował, że w jednym ze spektakli de Sade rozprawi się ze swoim ideologicznym przeciwnikiem Maratem.

<sup>40</sup> A. Tatarkiewicz, *Dwa oblicza Markiza de Sade*, „Więź” 1968 nr 1, s. 155.

<sup>41</sup> M. Pindór, *Aleksandra Śląska*, „Zwrot” 1990 nr 4, s. 15.



Aleksandra Ślaska jako Doryna. *Świętoszek* Molière'a, reż. J. Warmiński, Teatr Ateneum, prem. 11 XII 1957. Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Tymczasem jako początkująca artystka nie mała miała do czynienia z tego rodzaju repertuarem. W 1946 zagrała w trzech komediowych premierach Teatru im. Juliusza Słowackiego: Krysię w *Znajdzie Niewiarowicza*, Mariannę w *Świętoszku* Molière'a i Anielę w *Wielkim człowieku do małych interesów* Fredry. Rok później wystąpiła jako Helenka w *Panu Damazym* Błazińskiego oraz w roli tytułowej w *Kapryсах Marianny* de Musseta. Sama przyznawała otwarcie, że podczas nauki w Szkole Dramatycznej myślała o sobie jako o aktorce komediowej<sup>42</sup>.

O ile Kraków obficie obdarowywał Ślaską rolami komediowymi, o tyle w Warszawie sytuacja zupełnie się zmieniła, czego przyczyn można upatrywać w sukcesie, również międzynarodowym, *Ostatniego etapu*. Po przeprowadzce do stolicy

---

<sup>42</sup> Por. J. Zdanowicz, op. cit.

(w 1949) pracowała w Teatrze Współczesnym Erwina Axera, gdzie nie zagrała ani jednej komediowej postaci. Teatr Ateneum (od 1956) był pod tym względem łaskawszy, choć lekki repertuar nigdy już nie dominował w jej działalności artystycznej. Jaka musiała być radość Śląskiej, gdy pierwszą propozycją na scenie przy Jaracza okazała się Roberta Bertolier w komedii bulwarowej Marcela Aymégo *Ich głowy*<sup>43</sup> w reżyserii Zdzisława Tobiasza. Pikantna satyra na skorumpowane sądownictwo dała aktorce sposobność zaprezentowania warszawskiej publiczności komediowego oblicza. Jako pełna wdzięku kobieta, lawirująca między trzema mężczyznami i walcząca na poduszki ze swoją konkurentką, zyskała uznanie widzów i krytyki. Jeden z recenzentów pisał: „Śląska ukazała nową stronę swego aktorskiego talentu – zaprezentowała się nam jako świetna aktorka charakterystyczna”<sup>44</sup>. Nie minęło dużo czasu i ponownie wystąpiła w *Świętoszku*, tym razem jako bezpretensjonalna i krnąbrna Doryna. Grała prostą służącą i wypadła w tej roli wyśmienicie. W inscenizacji dramatu Molière’a pokazała komediowe zdolności i żywiołowość, kpiący ton czy impertynencję stosowała w celu zdemaskowania obłudy:

Tymczasem Śląska w stylizacji Doryny ukazała swój talent, była rozbrajająco ruchliwa, pomysłowa, szczerą w sympatiach i antypatiach, zuchwale skacząca każdemu do oczu, fertyczna i ognista, czelna, a mądrzejsza od swych państwa – słowem, prawdziwa molierowska subretka, uosobienie ludowego rozsądku i prawości<sup>45</sup>.

Nie powinien zatem dziwić fakt, że Warmiński zaufał Śląskiej i dał jej zabłysnąć na scenie w repertuarze fredrowskim. Zaangażował ją do *Męża i żony*<sup>46</sup>. Aktorka czuła, że rola biernej Elwiry, poddającej się cudzym wpływom, pozostaje w niezgodzie z jej temperamentem i aspiracjami. Zmieniła zatem koncepcję postaci – oczywiście wbrew intencjom autora. Jej metoda – jak już wcześniej bywało – polegała na wysunięciu buduarowej żony na pierwszy plan i uczynieniu jej motorem akcji scenicznej. Cel ten osiągnęła poprzez konsekwentne eksponowanie głęboko ukrytej, szczerzej miłości do męża. Swoją strategię sygnalizowała już w pierwszej sekwencji, głośno i ostentacyjnie szlochając, czego nie znajdziemy w literackim pierwowzorze. Z drugiej strony bez ogródek demonstrowała swój krytyczny stosunek do postaci, jawnie drwiąc z jej poczynań. Poszła tą drogą chociażby w scenie zerwania ze zdradzającym kochankiem, gdy demaskowała Elwirę

<sup>43</sup> *Ich głowy* Aymégo, reż. Z. Tobiasz, dek. A. Sadowski, kost. K. Husarska, prem. 1 XII 1956 w Teatrze Ateneum w Warszawie. Wcześniej w 1953, w ramach występów gościnnych, zastępowała J. Szydłowską w roli tytułowej w *Pannie Maliczewskiej* Zapolskiej w reżyserii Warmińskiego. Później w 1961 była w drugiej obsadzie *Ustępłego kochanka* Greene’a w reżyserii J. Bratkowskiego, na zmianę z H. Skarżanką grała Mary Rhodes.

<sup>44</sup> D. Bargielowski, *Rzecz o niższych regionach ciała*, „Sztandar Młodych” 1957 nr 6, s. 4.

<sup>45</sup> J. A. Szczepański, *Potrzebne wznowienie*, „Trybuna Ludu” 1957 nr 348, s. 6.

<sup>46</sup> *Mąż i żona* Fredry, reż. J. Warmiński, scen. A. Sadowski, prem. 29 I 1966 w Teatrze Ateneum w Warszawie.



Aleksandra Ślaska jako Pani Dobrójska i Jan Świdorski jako Radost. *Śluby panięskie* Fredry, reż. J. Świdorski, Teatr Ateneum, prem. 25 IV 1976. Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

udającą gniew i rozpacz. Uwypukliła kabotyzm kobiety, przemawiając w jej imieniu niczym wyuczona papużka<sup>47</sup>. Ta delikatna karykatura, oscylująca między szyderstwem a realizmem, nie wszystkim przypadła do gustu. Halina Przewoska pisała na przykład: „Ośmieszanie aktorskimi środkami i tak już doskonale przez komediopisarza ośmieszonej figury daje podobny efekt, jak przysłowiowe dwa grzyby w barszcz”<sup>48</sup>.

Sposób zastosowany przy realizacji *Męża i żony* – czyli akcentowanie swojej obecności na scenie oraz próby uatrakcyjnienia postaci – w przypadku *Ślubów panięskich* (1976)<sup>49</sup> nie mógł mieć szczęśliwego finału. Wszak ta sztuka Fredry koncentruje się przede wszystkim na perypetiach młodych: Anieli, Klary,

<sup>47</sup> Por. W. Natanson, *Mąż i żona*, „Teatr” 1966 nr 7, s. 14.

<sup>48</sup> H. Przewoska, *Test na poczucie humoru*, „Stolica” 1966 nr 17, s. 4.

<sup>49</sup> *Śluby panięskie* Fredry, reż. J. Świdorski, scen. W. Wigura, prem. 25 IV 1976 w Teatrze Ateneum w Warszawie.

Gustawa i Albina. Mimo to Śląska postanowiła, że jej Pani Dobrójska będzie przykuwać uwagę widzów niekonwencjonalnymi działaniami, a mianowicie nieustannym zwijaniem i rozwijaniem wielometrowych firanek. Ten solowy popis, powszechnie uznany za nieudany, prawdopodobnie wynikał z silnej osobowości Śląskiej oraz przyzwyczajenia do portretowania pierwszoplanowych postaci. W każdym razie większość recenzentów krytycznie odnosiła się do pomysłu artystki, zaakceptowanego przez reżyserującego sztukę Jana Świderskiego<sup>50</sup>. Jedni współczuli Śląskiej, że manipuluje niesformym materiałem, „męcząc się, nieboga, póki go nie upnie na głowach dziewcząt w kształt ślubnego welonu, jakby była krawcową, a nie dziedziczką”<sup>51</sup>. Inni byli mniej wyrozumiali, jak chociażby Krzysztof Miklaszewski nazywający koncepcję aktorki „fatalną inscenizacyjną podpórką”<sup>52</sup>. I nie chodzi tu wyłącznie o intuicję, która tym razem ją zawiodła, czy o przegraną walkę z rekwizytem. Przede wszystkim Śląska boleśnie przekonała się, jak jej – gwiazdzie Ateneum, grającej wiodące postacie w adaptacjach klasyki literatury polskiej i światowej – trudno odnaleźć się w roli drugoplanowej.

Pomijanie teatralnych wcieleni komediowych we wspomnieniach o Śląskiej można by usprawiedliwiać ograniczonym zasięgiem odbiorczym. Takie wyjaśnienie nie sprawdza się w przypadku telewizji, gdzie również ujawniała swoje komediowe oblicze – tym razem przed nieporównywalnie szerszym gronem widzów. Dlaczego zatem nie pamiętamy, jak świetną aktorką kabaretową okazała się Śląska podczas współpracy z Jeremim Przyborą i Jerzym Wasowskim? Przecież rola pani Dyrektor w *Wieczorze 11. Kwitnące szczeble* (1963) doskonale równoważyła jej królewskie emploi. Artystka „puszczała oko” do widzów, rezygnując z tronu na rzecz tonącego w bałaganie biurka szefowej sfeminizowanej instytucji. Bawiła się swoim wizerunkiem, gdy majestatyczną powagę zamieniała na roztargnienie „śmiesznie zmartwionej” bohaterki. Natomiast udział w *Wieczorze 14 i 3/4* (1965) dał jej sposobność wzbogacenia bogatej galerii kobiet uwikłanych w skomplikowane relacje z mężczyznami. Najlepsza pod względem sytuacyjnego komizmu jest chyba scena, w której Tycjanna gasi petrarkowski nastrój i przerywa serię peanów na swoją cześć bezceremonialnym wyznaniem: „A mnie mąż leje”.

Na talencie komediowym Śląskiej poznał się również Romuald Szejda, który obsadził ją w roli Haliny w telewizyjnej adaptacji *Łotrzyk* Agnieszki Osieckiej (1976). Gwiazda Ateneum na zawodową estradę nigdy nie trafiła, ale właśnie w tej kameralnej sztuce dane jej było zagrać aktorkę estradową i to w wyśmienitym duecie z Anną Seniuk. Razem stworzyły podszyty ironią portret niespełnionych artystek chałturzących podczas objazdowych występów. Uzyskały wrażenie

<sup>50</sup> Por. S. Polanica, *Pani Dobrójska na czworakach*, „Słowo Powszechnie” 1976 nr 149.

<sup>51</sup> J. A. Szczepański, *Rozum i afekt*, „Teatr” 1976 nr 15, s. 12.

<sup>52</sup> K. Miklaszewski, *Opolska lekcja klasyki*, „Życie Literackie” 1977 nr 18, s. 16.

spójności między elementami humorystycznymi a atmosferą nostalgii i tęsknoty za prawdziwą sztuką. Pogodziły zakulisowe narzekania i wymówki zarówno z tonami komicznymi, jak i z lirycznymi momentami. Najważniejszą cechą bohaterek tej śmieszno-gorzkiej opowieści była ich emocjonalność: Halina Śląskiej zdawała się bez oporów poruszać między skrajnymi nastrojami – od dziecięcej euforii, przez przygnębienie, po nagły wybuch płaczu. Aktorka wygrywała komediowe akcenty poprzez pracę ciałem oraz wykorzystanie rekwizytów. Nocna gimnastyka czy patetyczny gest przerzucania przez ramię szala z piór wyraźnie kłóciły się z powagą wyznań. Śląska nie mogła oprzeć się pokusie, by z przymrużeniem oka nie ośmieszyć naiwności i słabostek kreowanej postaci. Dała też popis umiejętności wokalnych, już w początkowej piosence *Bo we mnie drzemie tygrysyca*. Szkoda, że jej występ w *Łotrzykach* został zapomniany.

I choć komediowe występy Śląskiej – dzisiaj te utrwalone w archiwalnych zapisach filmowych – dobitnie dowodzą jej talentu, wizerunek posągowej artystki nie został przełamany. Ona sama sprzeciwiała się dzieleniu aktorów na tragiczków i komików:

Myślę, że takiego podziału nie ma i nigdy naprawdę nie było. Ci, którzy przeszli do historii teatru, to po prostu wielcy aktorzy. Zarówno Jaracz, jak Osterwa, Solski czy Węgrzyn, Wysocka czy Helena Modrzejewska zapisali w rejestrze swoich kreacji tak role tragiczne, jak i komediowe<sup>53</sup>.

## POZA TEATREM I KINEM

O wartości dokonań Aleksandry Śląskiej świadczy nie tylko wyjątkowa rozpiętość repertuarowa, ale także szeroki wachlarz zainteresowań artystycznych. Na pierwszym miejscu zawsze stawiała teatr, czuła potrzebę nieustannego kontaktu ze sceną, co nie przeszkodziło jej w rozwijaniu działalności również w innych obszarach. Sprzyjały temu okoliczności zewnętrzne, pojawianie się bądź odradzanie pewnych tendencji estetycznych, polityka kulturalna władz PRL, rozwój nowych mediów. Śląska, nad wyraz aktywna, współtworzyła ważne zjawiska swojej epoki – polską szkołę słuchowiska, polską szkołę dubbingu oraz Teatr Telewizji. Była przede wszystkim aktorką, ale też dyrektorką, wspólnie z Januszem Warmińskim rządzącą Teatrem Ateneum<sup>54</sup>. Spełnienie znajdowała również w pracy pedagogicznej, kształcąc kolejne pokolenia w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej.

<sup>53</sup> E. Berberysz, *Z wielką tragiczką – o komedii*, „Słowo Polskie” 1965 nr 305 [wycinek], Archiwum Artystyczne Teatru Ateneum,teczka „Aleksandra Śląska”.

<sup>54</sup> Śląska miała realny wpływ na dobór repertuaru i obsadę spektakli. Zdarzało jej się tłumaczyć sztuki wystawiane na scenie Teatru Ateneum. Wraz z Warmińskim tworzyli duet nazywany w stolicy „zagłębiem śląsko-warmińskim”.





Aleksandra Śląska, lata pięćdziesiąte.  
Fot. Edward Hartwig, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na przestrzeni kilkudziesięciu lat stworzyła ponad sto sześćdziesiąt kreacji w teatrze wyobraźni. Jej foniczny repertuar był niezwykle bogaty, obejmował adaptacje dzieł klasycznych i współczesnych oraz szereg słuchowisk oryginalnych. Możliwości głosowe, w tym imponujący wachlarz barw, wywoływanie wrażenia intensywności ekspresji i autentyczności przeżyć czy umiejętność posługiwania się niezleksykalizowanymi gestami fonicznymi, pozwalały Śląskiej na portretowanie rozmaitych typów kobiecości. Nie sposób wymienić ich wszystkich, ale na przykładzie kilku można dostrzec zasadnicze różnice. Z jednej strony grała kobiety cierpiące, skrzywdzone przez los, jak Fantyna w *Srebrnych lichtarzach* w reżyserii Warneckiego (według *Nędzników* Hugo) bądź podstępnie zamordowana przez męża Suzy w *Rocznicy ślubu* Kopalki. Z drugiej zaś – chętnie brała udział w fonicznych widowiskach sensacyjno-kryminalnych, jak *Artystyczne dusze* Andrzeja Łapickiego czy *Pożegnanie* Sławomira Pietrzykowskiego, gdzie z niewinnej ofiary przeobrażała się w bezwzględного napastnika. Niewątpliwie miała duży udział w rozwoju polskiej szkoły słuchowiska, której okres świetności przypadał na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, a także realny wpływ na po-

nadprzeciętną jakość rodzimych produkcji. Pracę radiową darzyła wielkim sentymentem, twierdziła, że żadna inna forma sztuki nie daje jej możliwości obcowania z tak bogatą gamą typów kobiecości.

Duże zasługi miała Śląska również dla polskiego dubbingu. W 1955 uruchomiono w Łodzi Studio Opracowań Filmowych, a chwilę później powołano do życia warszawskie Studio Opracowań Filmów<sup>55</sup>. Wysoka jakość realizacji przekładów audiowizualnych doprowadziła do narodzin polskiej szkoły dubbingu. Jej filarem była Zofia Dybowska-Aleksandrowicz, reżyserka polskich wersji językowych kilkudziesięciu zagranicznych produkcji. Śląska, wraz z Zofią Mrozowską, Edmundem Fettingiem, Danutą Szaflarską czy Zdzisławem Tobiaszem, należała do grona aktorów regularnie współpracujących z SOF-em.

Najgłośniejszą kreację stworzyła w serialu BBC, *Elżbieta, królowa Anglii*, gdzie dubbingowała Glendę Jackson w roli brytyjskiej monarchini. Poza technicznymi predyspozycjami – znakomitą słuchem, wrażliwością na dźwięk i poczuciem rytmu – Śląska wykazała się twórczym podejściem do tego zadania. Zamiast ograniczać się do zerojedynkowego przekładu fonicznego, postanowiła zaproponować własną interpretację. W wielu sekwencjach znacząco różniła się z oryginałem. Najpierw różniła się od delikatnej, zalęknionej królowej w wykonaniu Jackson tonem bardziej stanowczym, nieznoszącym sprzeciwu. Potem anglojęzyczna Elżbieta rosła w siłę, przybierała zdecydowaną postawę, natomiast władczyni Śląskiej stopniowo łagodniała. Aktorka pozostawała w stałej opozycji do pierwotnej wersji, dzięki czemu osiągnęła dwa cele. Po pierwsze pokazała niezwykłą pojemność znaczeniową postaci królowej Anglii, umożliwiającą zbudowanie odrębnej roli. Po drugie przeprowadziła metamorfozę swojej bohaterki zupełnie inną drogą, nie deprecjonując gry Jackson. Podobna strategia sprawdziła się podczas prac nad dubbingiem do amerykańskiego filmu *Kto się boi Virginii Woolf?* (1976) pod kierunkiem Marii Olejniczak. Śląska jako Marta celowo kontrapunktowała interpretację Elizabeth Taylor, poskramiając nieco natarczywość, a w zamian uwypuklając skrywaną delikatność i wrażliwość bohaterki. Nie byłaby sobą, gdyby poprzestała na pracy czysto odtwórczej, gdyby nie próbowała dostrzec cech postaci wcześniej niewydobytch. Potrafiła jednocześnie pogodzić własną wizję Marty z fizjonomią, gestami oraz mimiką innej aktorki.

Równie duże wyzwania stawał przez Śląską Teatr Telewizji, zwłaszcza w okresie pionierskim<sup>56</sup>, gdy zasady aktorstwa telewizyjnego nie były jeszcze sprecyzowane. Wszyscy bez wyjątku – wykonawcy, reżyserzy, kamerzyści, sce-

<sup>55</sup> Studio w Łodzi przekształcono w filię ośrodka stołecznego. Główna siedziba SOF-u mieściła się przy Alei Niepodległości, studio dysponowało również salką przy ulicy Nabelaka.

<sup>56</sup> Okres pionierski polskiej telewizji przypadał na lata pięćdziesiąte i początek lat sześćdziesiątych.

nografiowie – uczyli się nowego medium. Nauce tej nie sprzyjały warunki pracy w gmachu przy placu Wareckim<sup>57</sup>, w szczególności: ciasnota studia (porównywanego do pokoju dla krasnoludków<sup>58</sup>) wysoka temperatura generowana przez rozgrzane reflektory, szybkie tempo pracy, regularne usterki sprzętu, a przede wszystkim gra „na żywo”<sup>59</sup>. Ten ostatni czynnik powodował niesłychany stres u całej ekipy realizacyjnej.

Jak w tych warunkach odnajdywała się Śląska? Największą bronią artystki była umiejętność obcowania z kamerą, rozumienie mechanizmów jej działania. Zdawała sobie sprawę, że telewizyjny przekaznik obrazu bywa dla aktora bezlitosny, ponieważ, rejestrując każdy gest, najmniejsze drgnienie warg, może obnażyć najdrobniejszy przejaw fałszu. Na pewno kontakt z kamerą – najpierw filmową, potem telewizyjną – stanowił dla niej bodziec do wykorzystania pozornie tylko niepożądanego zeza, co skomentowała później Wanda Jakubowska: „Jeśli aktorka filmowa nie ma leciutkiego zeza, nic z tych oczu nie będzie, bo patrzy wtedy jak ta krowa. Natomiast leciutki zez daje tym oczom jakiś wyraz”<sup>60</sup>. Zewnętrzny defekt Śląska świadomie przekuwała w atut, nadając spojrzeniu głębię i pewną nieokreśloność. Jednocześnie uczyniła z kamery swego sprzymierzeńca w ukazywaniu intymnego świata ludzkich przeżyć. Widać to chociażby w subtelnych portretach kobiet kruchych, uległych, zaprezentowanych w spektaklach Teatru Telewizji: *Panna Rosita, czyli Mowa kwiatów* (1966)<sup>61</sup> w reżyserii Maryny Broniewskiej oraz *Łagodna* (1968)<sup>62</sup> Warmińskiego. Hiszpańską bohaterkę Federica Garcii Lorki przedstawiła na podobieństwo stopniowo więdnącej róży – najpierw radosnej, beztroskiej i pełnej nadziei, a następnie oszukanej, zgorzkniałej i rozczarowanej życiem, co znalazło odzwierciedlenie w końcowym monologu Rosity, przemawiającej wśród płomieni wprost do kamery. Za to wewnętrzną kruchość żony lichwiarza z utworu Fiodora Dostojewskiego akcentowała statyczną postawą, nieśmiałym wyrazem oczu, pewnym zawstydzeniem. Poprzez delikatność obrazowania stwarzała wrażenie ulotności postaci, a w zestawieniu z oschłym, zachowawczym mężem pokazywała bezgraniczne posłuszeństwo kobiety i jej

<sup>57</sup> Obecnie plac Powstańców Warszawy.

<sup>58</sup> L. Erhardt, *Teatr w pudelku*, „Radio i Telewizja” 1960 nr 43, s. 2.

<sup>59</sup> W pierwszych latach istnienia Teatru Telewizji aparatura nie umożliwiała nagrywania spektakli. Niewiele zmieniło wprowadzenie telerecordingu w 1958, widowiska wciąż były transmitowane bezpośrednio, z powodu niskiej jakości obrazu otrzymanego w procesie rejestracji. Taśmy z nagraniami archiwizowano i przeznaczano na potrzeby powtórek.

<sup>60</sup> W. Jakubowska, *Aleksandra Śląska – w roli głównej*, audycja radiowa, <https://www.YouTube.com/watch?v=Z5az-CtRwkY> [dostęp: 20 IX 2020].

<sup>61</sup> *Panna Rosita, czyli Mowa kwiatów*, reż. M. Broniewska, scen. J. Gorazdowski, prem. 7 II 1966 w Teatrze Telewizji.

<sup>62</sup> *Łagodna* wg Dostojewskiego, reż. J. Warmiński, scen. A. Jarnuszkiewicz, prem. 26 II 1968 w Teatrze Telewizji.

uwielbienie ukochanego. O sukcesie tych ról zdecydowało precyzyjne wyważenie środków ekspresji, ich odpowiednie dawkowanie przy jednoczesnym zachowaniu siły oddziaływania na odbiorcę.

Kamera „lubiła” Śląską także w bardziej wyrazistych odśłonach, o czym świadczy kreacja znerwicowanej pani Stevenson w widowisku Teatru Sensacji Kobra, *Pomyłka, proszę się wyłączyć* w reżyserii Jerzego Gruzy (1964)<sup>63</sup>. Rola chorej przykutej do łóżka, która podsłuchuje rozmowę planującego morderstwo mężczyzn, była w zasadzie monodramem. Ze względu na unieruchomienie sparaliżowanej bohaterki operowano licznymi zbliżeniami twarzy, pozwalającymi Śląskiej na wypuklenie narastającego zniecierpliwienia, a następnie przerażenia przyszłej ofiary. Kreacja pani Stevenson okazała się na tyle sugestywna, że widzowie, uwierzywszy w grożące jej niebezpieczeństwo, dzwoniли do telewizji z żądaniem przerwania transmisji i udaremnienia morderstwa.

\*\*\*

Dzisiaj, przeszło trzydzieści lat po śmierci Aleksandry Śląskiej, z całego bogactwa stworzonych przez nią kobiecych typów pamiętamy zaledwie kilka. Jej dorobek nagminnie zawężany jest do niemieckiego i arystokratycznego repertuaru. Utożsamiając artystkę wyłącznie z chłodem i nieprzystępnością, umniejszamy wszechstronność jej talentu i utrwalamy mit. A przecież potrafiła być zabawna, zakochana, subtelna, szalona, cierpiąca czy nieszczęśliwa. Jednak sama Śląska nie ułatwiła nam zadania – przez całe życie konsekwentnie otaczała się aurą tajemnicy. Bywała powściągliwa w kontaktach z otoczeniem, a do swojego prywatnego świata zapraszała tylko wybrańców. Dystans w obcowaniu z ludźmi pozostawał w harmonii ze stereotypem wyniosłej aktorki, dlatego nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ten wizerunek mógł jej odpowiadać.

<sup>63</sup> *Pomyłka, proszę się wyłączyć* Fletcher i Ullmana, reż. J. Gruza, scen. J. Zygodlewicz, prem. 2 VI 1966 w Teatrze Telewizji.