

## ZYGMUNT APOSTOŁ

- *istnieć komediowo*

Na twarzy Zygmunta pojawił się grymas do złudzenia przypominający owe pretensjonalne „pańcie”, nadęte indyczą powagą i pomazane znamionami ptasiej mózgowicy. Nagle zeskoczył z tapczanu, jedną rękę zarzucił na kark, drugą założył na plecy i wysuwając raz jedną, raz drugą nogę do przodu, w sposób przezabawny sparodiował powszechnie znaną taneczno-operetkową sztamę.

– I raz, i dwa. I prawa nóżka, lewa. A teraz boczkiem, boczkiem. Proszę powtórzyć! I raz, i dwa...

Oboje z żoną śmieją się. Zygmunt, najwyraźniej rozgrzany sytuacją, prezentuje coraz to nowe „układy taneczne”.

– Spójrzcie, ludzie, to jest sztuka! I raz, i dwa. I tantiemy lecą.

– Każdy zarabia, jak potrafi – próbuję tłumaczyć przekornie.

Zygmunt nagle przystaje, patrzy na mnie uważnie, z niedowierzaniem.

– Ty chyba oszalałeś. I kto to mówi? Krytyk?

Ni stąd, ni zowąd moduluje głos, zaczyna miotać się po pokoju, szerokimi gestami rąk rysując znaną nam skądinąd postać pewnej pani reżyser. Piskliwie skrzeczącym głosem woła:

– A teraz proszę wychodzić z prawej kulisy! Nie, nie, co ja mówię! Z lewej, oczywiście, z lewej. Zmieniamy koncepcję, proszę państwa, wszyscy zostają na środku!

I dodaje niskim głosem, podnosząc palce do góry:

– Ja mam pomysł, pani reżyser. Piskliwie:

– Pomysł? Bardzo proszę. Kupuję każdy pomysł, byle dobry.

– Mam pomysł, żeby skończyć próbę.

– Proszę państwa, ja w takich warunkach nie mogę pracować. Tu się robi kpiny, a nie sztukę.

– No właśnie – dodaje Zygmunt po chwili i znów w szampańskim nastroju skacze po pokoju z ręką na karku. – I raz, i dwa...

Osobliwa była jego droga do aktorstwa. Kręta, nietuzinkowa, choć zdaje się w niej przebijać pewna cecha stała. Owym mechanizmem napędowym, ujawniającym swoje istnienie zwłaszcza w momentach rozterki i życiowych meandrów był zawsze instynkt człowieka sceny. Zygmunt Apostoł – aktor, muzyk, niedoszły medyk, autor piosenek, organizator, korepetytor i człowiek estrady – klucząc pomiędzy różnymi swoimi wcieleniami, jednemu z nich największą wierność przyobiegał, osiągając w zamian zasłużony sukces. Aktor charakterystyczny teatru muzycznego zwyciężył, wprowadzając Apostoła do krajowej czołówki i czyniąc ulubieńcem zarówno publiczności, jak i krytyków, co w przypadku tej swoistej odmiany aktorstwa należy do

rzadkości. Pokusy wynikające z wielostronnych uzdolnień często prowadzą z właściwej drogi rozwojowej na manowce, powodują owe „rozmiękanie się na drobne”. W powodzi ciągłych poszukiwań potrafią doprowadzić do niezauważania tej linii działań, która jest optymalna i najbardziej twórcza.

Zygmunt Apostoł szczęśliwie tego uniknął. Po latach różnorodnych pokus, poszukiwań i – jak się domyślam – po gruntownym przemyśleniu sytuacji dokonał wyboru chyba najwłaściwszego, sądząc z perspektywy kilkunastu lat pracy w tym zawodzie – sceny operetkowej. Warunki dane mu przez naturę: zdolności muzyczne, wsparte wykształceniem pianistycznym wraz ze znakomitym poczuciem rytmu, *vis comica* i sylwetka szczupłego, ruchliwego mężczyzny, wdzięk osobisty oraz szczególnie dar obserwacji – stworzyły predyspozycje do kształtowania własnej oryginalnej i trudnej do powielenia osobowości aktora charakterystycznego, specjalizującego się w rolach komediowych.

Jeszcze dwanaście lat temu, będąc u progu swojej kariery scenicznej, choć już znany i lubiany, wyznał w jednym z wywiadów prasowych: „Na szczęście, głos, jakim dysponuję, nie pozwolił mi zostać śpiewakiem i zostałem aktorem. Zrozumiałem też, że moje warunki predestynują mnie do ról wyłącznie charakterystycznych. A tylko taki aktor może sobie znaleźć pole do popisu w teatrze muzycznym, zwłaszcza w operetce, bo tylko taki aktor nie jest spętany szablonem scenariusza. Scenariusze wszystkich operetek operują tymi samymi postaciami: amantem i amantką, wodewilistą i wodewilistką. Niezależnie od tego, gdzie i kiedy, w której z operetek rzecz się rozgrywa – są to dokładnie te same postacie, choć mówią niby co innego. Jedyne działania aktora charakterystycznego różnią się od siebie w tych tekstach – on to bowiem stanowi *spiritus movens* całej akcji dramatycznej”.

Można nie zgadzać się z apodyktycznością stwierdzeń Apostoła i pewnymi ich uproszczeniami, należy jednak zauważyć, że przytoczona wypowiedź zawiera w sobie coś w rodzaju *credo* artysty. W postaciach charakterystycznych widział szansę własnej kreatywnej, nieszablonowej wypowiedzi artystycznej, takiej, która mogła przynieść mu satysfakcję, bawiąc jednocześnie publiczność.

Cytowany pogląd aktora sygnalizuje też jedną z głównych cech jego osobowości: chęć tworzenia. Upatrywał właśnie w postaciach charakterystycznych „źródła napędu” akcji dramatycznej utworów operetkowych. W poszukiwaniach swego miejsca na scenie ogniskował uwagę tam, gdzie jego zdaniem znajdowało się pole działań najintensywniejszych, wyzwolonych z przestarzałej już konwencji gatunku, pozwalających na stosunkowo największy wkład twórczy samego aktora.

Urodził się w 1931 roku w Katowicach, gdzie ukończył Liceum Muzyczne w klasie fortepianu, a następnie przez dwa lata studiował pod kierunkiem Jana Gawłasa podstawy harmonii i kompozycji. W tym czasie – jako muzyk i organizator – czynnie uczestniczył w „katakumbowym” ruchu jazzowym i wraz ze Zbigniewem Kalembą marzył o wprowadzeniu jazzu do uczelni muzycznej. Po latach współpomysłodawca Zbigniew Kalemba zrealizował to marzenie, tworząc Wydział Muzyki Rozrywkowej oraz Big Band przy PWSM w Katowicach (gdzie pełni funkcję dziekana).

W roku 1955 Zygmunt Apostoł został studentem Akademii Medycznej w Zabrze, ale nie zagrał tam miejsca, angażując się do Teatru Satyry i Rozmaitości w Katowicach, kierowanego wówczas przez Kazimierza Pawłowskiego. Debiutował... jako wibrafonista w teatralnym zespole



Zygmunt Apostoła jako Puk w musicalu Marka Ałaszewskiego i Krzysztofa Pankiewicza  
*Sen nocy letniej*, 1974 © Edward Hartwig

muzycznym Wiktora Kolankowskiego (notabene będąc jednym z pierwszych wibrafonistów w powojennej Polsce) oraz jako statysta i „adept sztuki teatralnej”. Już rok później, w 1956 roku – po odejściu Kolankowskiego – objął kierownictwo zespołu muzycznego. W prezentowanych wtedy trzech jednoaktówkach Prospera Mérimée: *Sposobność*, *Afrykańska miłość* oraz *Niebo i piekło*, z muzyką Henryka Czyży i w scenografii Tadeusza Kantora, Zygmunt Apostoł po raz pierwszy w pełni zaakcentował dwoistość swojego oblicza artystycznego. W pierwszej i trzeciej części spektaklu w „cywilnym” ubraniu kierował przy fortepianie zespołem muzycznym, a w *Afrykańskiej miłości* zagrał na scenie Baba Mustafę – pierwszą swoją rolę charakterystyczną (zresztą sceniczny eunuch Mustafa był także postacią inicjującą zdarzenia muzyczne).

Po rozwiązaniu katowickiego Teatru Satyry i Rozmaitości w roku 1958 Zygmunt Apostoł znalazł się w Szczecinie. Przez trzy lata pracował w miejscowej operetce jako korepetytor oraz aktor estradowy. Od 1961 roku został zaangażowany do Operetki Szczecińskiej, prowadzonej podówczas przez Edmunda Waydę, jako solista. Pozostał w tym teatrze przez siedem kolejnych sezonów, coraz mocniej wpisując się w panoramę szczecińskich działań artystycznych i inicjatyw kulturalnych. W 1962 roku zdał w Warszawie eksternistyczny egzamin aktorski, który stał się formalnym, prawnym potwierdzeniem uprzedniego wyboru drogi życiowej.

Znamienny jest fakt, że już po czterech latach pracy na scenie Operetki Szczecińskiej Zygmunt Apostoł otrzymał dwukrotnie (1965 i 1966) Bursztynowy Pierścień – nagrodę dla najpopularniejszego aktora, wybieranego w plebiscycie publiczności „Kuriera Szczecińskiego”. Czy świadczyło to tylko o szybkiej aklimatyzacji w nowym zawodzie (trzy lata po egzaminie!), w nowym mieście i zespole artystycznym? Czy owa popularność wśród widzów w nienajwiększym środowisku teatralnym, jakim wówczas Szczecin dysponował, znajdowała odpowiednik w opiniach krytyki?

Usiłując odpowiedzieć na te pytania, raz jeszcze przekonałem się, że w przypadku działalności aktora teatru pozawarszawskiego dokumentację recenzyjną mogę znaleźć tylko w prasie miejscowej. Po przejrzeniu recenzji z siedmiu lat stwierdziłem, że mniej więcej od roku 1964 opinie o kolejnych rolach Apostoła w premierowych spektaklach Operetki Szczecińskiej znamionowało coraz wyższe uznanie dla gry artysty, jego kultury scenicznej i poczucia smaku, co w przypadku postaci przez niego kreowanych miało szczególne znaczenie. Coraz częściej też podkreślano stały rozwój umiejętności warsztatowych.

Już w 1964 roku – po premierze *Życia paryskiego* – Michał Misiorny i Bogdan Jankowski pisali w „Głosie Szczecińskim”: „Zygmunt Apostoł w roli Jean Fricka jest brawurowy, niewyczerpany w pomysłach komicznych (parodie Bismarcka wywołują na sali wybuchy wesołości) i ma również tę wewnętrzną barierę, która nie pozwala przekroczyć granicy dobrego smaku i kulturalnej zabawy”.

Nie była to opinia odosobniona, umiejętność bowiem w wyznaczaniu granic komizmu gry (poza którymi, jeśli się ich nie wyczuje, rozciąga się puste komedianstwo i tzw. gra pod publiczność) podkreślano już po pierwszych występach Apostoła na szczecińskiej scenie. Powracano do tego typu stwierdzeń prawie przez cały czas jego pracy w tym teatrze. W jednej z pierwszych recenzji, po premierze *Balu w Savoyu* (rok 1963) czytamy m.in.: „Ocenę tego fragmentu trzeba zamknąć wyróżnieniem Zygmunta Apostoła, doskonale powściągliwego, wolnego od szarży, ale też nieodparcie komicznego w roli Celestyna...”

Myślę, że jedną z głównych cech aktorstwa Zygmunta Apostoła jest wewnętrzne poczucie

dyscypliny, ten swoisty czujnik aktora komediowego, który nakazuje – czasami wbrew narastającej temperaturze oklasków i śmiechowi widowni – wyhamowanie, autoselekcję prezentowanych gagów, właściwą stymulację płynącą z wewnątrz wesołości, podsycanej reakcją widzów. Podkreślam to, bo wydaje mi się, że właśnie aktorowi jest niezwykle trudno – po nawiązaniu rzeczywistego, zwłaszcza zabawowego kontaktu z publicznością – nie szarżować, nie podsycać jeszcze bardziej oklasków w imię tak trudnego do określenia „dobrego smaku”. Działanie owego czujnika, wyznaczającego pewne bariery w grze scenicznej, wypływa chyba ze swoistej intuicji aktorskiej, odróżniającej dobrych komików od miernych komediantów.

Siła komizmu Zygmunta Apostoła już w okresie pracy na scenie szczecińskiej musiała być rzeczywiście duża (piszę przypuszczająco, ponieważ poznałem artystę dopiero na scenie Operetki Warszawskiej, około dziesięciu lat temu). Nawet pewien nieskory do śmiechu krytyk, zwany potocznie „zgrzyźliwym staruszkim”, po podróży do Szczecina wyznał na łamach „Kurierza Polskiego”: „(...) na *Dziękuję ci, Ewo* nie śmiałem się, ale najdosłowniej ryczałem ze śmiechu, rozbawiony widokiem przebranego za rewiową cizję Zygmunta Apostoła i urzeczony inteligencją, kulturą i autentyczną *vis comica* tego aktora. Wystarczy, że, już w męskim stroju, nasunie zawadiacko na czoło słomiany kapelusz, a człowiek (...) czuje się dźwignięty w górę i pokrzepiony...” (1967).

Czasami do śmiechu potrzeba tak niewiele...

Najwyższym uznaniem dla aktora kreującego rolę tytułową może być taki oto tytuł recenzji: *Apostoł, czyli „Ciotka Karola”*. Recenzję taką znalazłem w prasie szczecińskiej po premierze komediofarsy Brandona Thomasa *Ciotka Karola* w 1964 roku. Grał w tym teatrze w ponad dwudziestu sztukach, od operetkowej klasyki (debiutując mizernie jako służący Kalmana w *Baronie cygańskim*, potem grając znaczniejsze role, jak na przykład Pimpinello w *Paganinim*, Kolomana Żupana w *Hrabinie Maricy*, Fricka w *Życiu paryskim* czy Robaczka w *Ptaszniku z Tyrolu* i Pappacodę w *Nocy w Wenecji*), poprzez polskie komedie muzyczne (Kluczborski w *Dziękuję ci Ewo*, Józek w *Ja tu rządzę*, Franek w *Pannie Wodnej*), po klasykę światowego musicalu (Mustafa w *Can-Canie*, Jannie w *My Fair Lady*).

Od dziesięciu lat Zygmunt Apostoł związany jest z Operetką Warszawską. Na tej scenie prawie każda jego rola budziła (i budzi) szczerą entuzjasm publiczności, krytycy zaś przy okazji każdej premiery, w której występował, nie omieszkiwali zaznaczyć jego obecności na scenie, na ogół w samych superlatywach. Pracę w Warszawie rozpoczął 1 września 1968 roku, a już 16 listopada, po premierze *Aniuty Milutina*, czytaliśmy w „Trybunie Ludu”: „(...) podkreślić też trzeba obecność w grupie solistów kilku nowych, świetnych nabytków tej placówki, należy do nich przede wszystkim śpiewający aktor par excellence komediowy Zygmunt Apostoł...”

Jego działalność na scenie warszawskiej od początku towarzyszyła dobra opinia widzów i krytyki, dla których był przecież mało znanym lub wręcz nieznanym „nowym nabytkiem”. Fakt ten jest o tyle łatwy do wytłumaczenia, że Zygmunt Apostoł przyszedł do stołecznej operetki już jako aktor dojrzały, mający za sobą pierwszy, siedmioletni próg doświadczeń scenicznych. Nie wszystkie premiery, w których brał udział, przyniosły teatrowi aplauz, lecz w żadnej z nich nie sposób było nie zauważyć jego – Pi-Pi, Froscha, Fricka, Puka, Hermana, Leibrocka...

Przyglądając się od lat jego występom, niejednokrotnie miałem mu za złe to, że schodząc z pierwszego planu, nawet zaszyty w najciemniejszym kącie sceny, ogniskował na sobie uwagę widza, ściągając ją z postaci pierwszoplanowych. Potrafił być w swojej pozascenariuszowej grze

ciekawszy od męczących się w świetle reflektorów śpiewaków, jeżeli jego improwizowane gagi bardziej były interesujące od arii i dialogów pierwszoplanowych – nie można mu tego mieć za złe. Widz ma prawo brać ze sceny to, co go najbardziej interesuje. Gorzej by się stało, gdyby chęć ściągnięcia na siebie uwagi widza wiązała się z niepotrzebnym przerysowaniem, z tym, co nazywamy pustym komedianctwem. Apostołowi prawie się to nie zdarzało. Chociaż na przykład w *Rose Marie* – jednym z lepszych w ostatnich latach przedstawień Operetki Warszawskiej, w którym wystąpił w roli Hermana, pozwalał sobie czasami na pozascenariuszowe figle.

Napomykam o tym nie po to, by deprecjonować jego niekwestionowane osiągnięcia i by w jakimkolwiek stopniu pomniejszyć autonomiczną pozycję, jaką sobie aktor ten wypracował w zespole stołecznej operetki. W przypadku innego aktora komediowego prawdopodobnie nie zwróciłbym na to nawet uwagi, ale ponieważ uważam Zygmunta Apostoła za najlepszego obecnie aktora charakterystycznego naszych teatrów muzycznych, najdrobniejsze nawet wahnięcia formy, szarża w doborze środków wyrazu wzbudzają we mnie natychmiast pewien niepokój.

Spośród wielu ról, w jakich wystąpił Apostoł na warszawskiej scenie, przynajmniej trzy można nazwać prawdziwymi kreacjami. W *Zemście nietoperza* niektórzy obserwatorzy uznali Zygmunta Apostoła za najlepszego – po austriackim aktorze Heinzu Ruhmannie – odtwórcę postaci Froscha. Jeśli dodamy, że uczyli to właśnie Austriacy...

Spektakl *Snu nocy letniej* w inscenizacji Krzysztofa Pankiewicza oceniano rozmaicie, ale rola Puka w wykonaniu Zygmunta Apostoła wzbudziła jednogłośnie uznanie. Nawet nieskory do pochwał Bogusław Brelik pisał po tej premierze: „W roli Puka Zygmunt Apostoł stworzył kreację wokalną i aktorską na miarę najwybitniejszych artystów musicalu na świecie”. W moim natomiast odczuciu jego najpełniejszą i najciekawszą kreacją była rola Bojara w *Popłochu wśród dziewcząt Milutina*. Tu nastąpiło pełne zespolenie cech solisty prawdziwie nowoczesnego teatru muzycznego: aktora-tancerza-muzyka. Z muzyki i słów w naturalny sposób rodził się śpiew, z gry aktorskiej – taniec. Znerwicowany staruszek Bojar nie tylko śmieszył lub skakał niczym cyrkowiec, bronił się przed agresywnymi kandydatkami na żonę, ale co najważniejsze: nawet w najbardziej nieprawdopodobnej sytuacji wszystko czynił z taką oczywistością, że można by w końcu uwierzyć, iż chodzenie na rękach czy podpieranie się nosem należy do jego naturalnych odruchów.

Właśnie w recenzji po tym spektaklu nazwałem Apostoła najlepszym aktorem teatru muzycznego. Zresztą nie byłem w tym odosobniony. Irena Kellner pisała na łamach „Teatru”: „Jego uniki wobec szarżujących nań brawurowo kandydatek na carowe (...) winny zostać utrwalone na taśmie filmowej jako wzór znakomitego operetkowego aktorstwa”.

Skoro już mowa o taśmie filmowej, przypomnijmy, że pracując na scenach teatralnych, Zygmunt Apostoł wielokrotnie pojawiał się też na ekranie filmowym i telewizyjnym. Krótkie résumé tej działalności odnalazłem na łamach „Filmu”, który kreśląc sylwetkę Apostoła, pisał m.in.: „Dla filmu odkrył go reżyser Julian Dziedzina, powierzając mu charakterystyczną rolę harmonisty w *Rachunku sumienia* (1965). Temu też reżyserowi zawdzięcza następne próby filmowe. Był zadzierzystym kibicem w *Bokserze* (1967), cierpiącym na ból zębów automobilistą angielskim w *Czekam na Monte Carlo* (1969)’, znudzonym strażnikiem w *Małym* (1970). Każdą z tych postaci potrafił przesycić humorem, każdą obdarzył charakterystycznymi rysami (...) W komedii *Nie lubię poniedziałków* udało mu się znaleźć wyraz dla konwencjonalnej figury roztargnionego artysty. Są w tej roli jakby refleksy stylu Jacquesa Tatiego, zbudowana jest



Zygmunt Apostoń z Wandą Polańską w *Aniucie Milutina*  
(Operetka Warszawska 1968) ©Jerzy Płoński

konsekwentnie i logicznie, wywołując wybuchy śmiechu na widowni”.

Grał również w telewizyjnym filmie *Dziedziny Trochę nadziei* jedną z głównych ról, „drapieżną postać ojca rodziny walczącego o spadek”; poza tym w telewizyjnych serialach *Gniewko, syn rybaka*, *Przygody psa Cywila*, w Molierowskich *Szelmostwach Skapena* (1975 – Leander), w *Pięknej i Bestii* Grochowiaka w reżyserii Jana Skotnickiego (Kupiec). Występował też w wielu innych programach telewizyjnych.

O filmie i telewizji wspominam na marginesie, wydaje mi się bowiem, że o miejscu, jakie Zygmunt Apostoł zajmuje dziś wśród naszych aktorów zdecydował prawie wyłącznie teatr, a ściślej: scena operetkowa. Wypracowany na niej warsztat aktorski w połączeniu z warunkami naturalnymi pozwala dziś Apostołowi na stosunkowo dużą wszechstronność, na istotny, oryginalny wkład własnej osobowości do koncepcji realizatorów poszczególnych spektakli, na tworzenie kreacji konsekwentnych w rysowaniu postaci, a zatem takich, które najbardziej przemawiają do wyobraźni widza i które najdłużej się pamięta. W chwili gdy piszę te słowa, Zygmunt Apostoł pracuje nad rolą Rasplujewa w musicalu radzieckiego kompozytora Kołkera *Wesele Kreczyńskiego* (wg *Małżeństwa Kreczyńskiego* Suchowo-Kobylińska). Znów będzie scenicznym służącym, który (podobnie jak i w *Królu walca*, choć w nieco inny sposób) musi dzierżyć w ręce nici akcji dramatycznej. I myślę, że znowu, po wyjściu z nowej premiery Operetki Warszawskiej, widzowie na długo zapamiętają Rasplujewa...

Tak to już zwykle bywa, że role, jakie twórcy operetek i musicali powierzają aktorom charakterystycznym, to najczęściej postaci służących, totumfackich, ludzi usytuowanych znacznie niżej od gwiazd danego przedstawienia. Lecz jednocześnie na aktorach tych spoczywa zadanie najważniejsze: rozweselenia widowni, stworzenia zabawowego klimatu dla lepszego odbioru popisowych arii i pas. Na nich też spoczywa często ciężar wiązania i rozwijania akcji scenicznej.

Wieczne i najbardziej sympatyczne sługi teatru muzycznego.

Kiedy zbierałem materiały do szkicu o Zygmuncie Apostole – mimo że chodziło tu o człowieka uśmiechu – ogarniały mnie zgoła niewesołe refleksje. Myślę o swoistej presji środowiska muzycznego i teatralnego, przez którą uśmiech znajduje się na cenzurowanym.

Występuje pewien paradoks: z jednej strony odczuwamy coraz większą potrzebę rozweselenia się, odprężenia, uśmiechu, co daje się zauważyć wśród każdej publiczności, gorąco przyjmującej nawet najmniejszy objaw żartobliwości czy humoru scenicznego – z drugiej zaś strony robimy wszystko, by deprecjonować aktorstwo komediowe, w teatrze muzycznym w szczególności. Deprecjonowanie to przejawia się różnorodnie. Wśród samych artystów teatrów muzycznych nawet mierny solista opery stawiany jest wyżej niż najlepszy komik operetkowy czy musicalowy. O presji, jaką ta nieoficjalna gradacja wywiera na solistów, niechaj świadczy fakt, że początkujący, młodzi śpiewacy, nawet szczególnie predysponowani do repertuaru operetkowego, dążą do występów w operze i marzą o nich. Wolą skazać się na granie ogonów w operze, niż błysnąć na pierwszym planie w operetce.

Jeśli baczniej przyjrzymy się naszym scenom operetkowo-musicalowym, zauważymy, że powoli zamierają na nich resztki aktorstwa komediowego. Ci, którzy potrafią jeszcze tworzyć postaci charakterystyczne, a jest ich mało, w zasadzie nie mają następców. Niektóre z teatrów muzycznych dysponują najwyżej jednym lub dwoma takimi aktorami, najczęściej bliskimi już emerytury. Pozostałe zaś – zmuszone typem repertuaru – nakłaniają co najwyżej solistów niezbyt



dobrze czujących ten typ aktorstwa do obejmowania ról komediowych (z wiadomym zresztą skutkiem artystycznym).

Rozmawiałem z artystami teatru dramatycznego, dzieląc się moimi refleksjami na temat „wesołego aktorstwa”. Okazało się, że podobnie deprecjonowana jest (nieoficjalnie, środowiskowo) komediowość w teatrach niemuzycznych. Dodajmy: czy którykolwiek z naszych szanowanych kompozytorów współczesnych napisał komedię muzyczną, musical? Tylko Augustyn Bloch odważył się na taki „niepoważny” krok artystyczny. Aż wierzyć się nie chce, że nikt z pozostałych twórców (a jest ich kilkudziesięciu, licząc tylko tych z uznanym dorobkiem) nie odczuwał i nie odczuwa potrzeby wypowiedzenia się w tym gatunku. Jaka jest tego przyczyna? Brak poczucia humoru? Nadęte „poważniactwo”? A może wypływa to z zazdrości o popularność, jaka najczęściej otacza aktorów komediowych? Zresztą duża popularność też „nie jest w cenie” w opiniach wewnątrzśrodowiskowych. A ludzie chcą się śmiać, i to nie z byle czego.

Teatr operetkowy i musicalowy powszechnie nie cieszy się dobrą opinią. Przyczynę tego należy upatrywać w reprezentowanym obecnie poziomie artystycznym. Uogólnienia typu „operetka to szmira” obejmują swym zasięgiem także i tych, nawet najlepszych, aktorów charakterystycznych, którzy występują na scenie operetkowej. Ich zasługi zostają przekreślone z rozpędu. Pomaga w tym także krytyka. Zauważyłem, że we wszystkich prawie recenzjach, jakie pisano o premierach, w których brał udział Zygmunt Apostoł, krytycy komplementowali go jakby ze wstydem: w jednym, najwyżej w dwóch zdaniach. Żaden z tych komplementów, nawet najwyższej rangi, nie został poparty argumentami wynikającymi z oceny jego gry. „Wspaniały”, „niezwykły”, „trzymający przedstawienie”, „oryginalny w pomysłach”, „kulturalny” – ale dlaczego?

Zaintrygowany tym spostrzeżeniem, zacząłem czytać inne recenzje pod kątem oceny gry aktorów charakterystycznych. Przekonałem się – niestety – że owo poklepywanie po ramieniu najlepszych nawet komików jest regułą.

Artyści wstydzą się śmiechu. Krytycy lekceważą komediowość. Publiczność łaknie uśmiechu. A następców w tym fachu – coraz mniej. Nikt bowiem nie chce zadbać o to, by chronić talent ludzi śmiechu, by go rozwijać, by tworzyć wzorce, które przyciągną do tego zawodu innych.

Kim więc jesteśmy, skoro nie cenimy uśmiechu?

1978



©Wacław Panek  
waclawpanek@waclawpanek.pl

