



IRENA EICHLERÓWNA

Andrzej Hausbrandt: Najtrudniej jest zdefiniować terminy potoczne. Gdyby komukolwiek: Pani, mnie, czy naszym znajomym — polecono podać definicję takich pojęć, jak: „dialektyka”, „atom”, „galaktyka”, udałoby się dokonać tego bez porównania łatwiej (nawet nie sięgając do encyklopedii) niż objaśnić precyzyjnie, co to znaczy: „miłość”, „człowiek” lub „sprawiedliwość społeczna”.

Dlatego też wydają mi się wysoce nieprecyzyjne przymiotniki w rodzaju „sztuczny”, „bezpośredni” lub „naturalny”, tak chętnie używane dla określenia sposobu gry scenicznej, charakteru interpretacji roli przez aktora. Bo — zastanówmy się — czymże w istocie jest „aktor bezpośredni, naturalny”, lub „bezpośredni, naturalny styl gry”? Zgodny z „naturą”, „realistyczny”? Czy może odbijający zwyczajne, powszednie zachowanie się człowieka, jego potoczną obyczajowość?

Irena Eichlerówna: Zgodny z umysłowością, osobowością, z naturą własną danego wykonawcy — to dla mnie oczywiste, bez względu na to, w jakim rodzaju czy gatunku dramaturgii. Chodzi o przeciwstawienie oceny dodatniej — ocenie ujemnej. A więc coś jest czy ktoś jest — szczerzy. Niekłamany czy nie zklamany. Bezpretensjonalny — prawdziwy. A coś innego lub ktoś inny jest: sztuczny, kłamany. Sztucznie skleiony nie z własnych elementów, z cudzych twórzów, składników, cech udawanych. Oczywiście, że skoro mówię „zgodny z własną naturą aktora”, przez „naturę” ro-



zumiem mentalność, własną indywidualność, cechy, czy zespoły cech, jakie przynosimy ze sobą na świat i które w procesie kształtowania rozwijają się w nas. Nasza natura jest psycho-fizyczna, a więc dwoista, sprzężona z elementami różnych jakościowo. Natomiast większości ludzi wydaje się, że wystarczy zamaskować to, co fizyczne, by równocześnie ukryć to, co psychiczne. Dziewczyna rozjaśnia sobie włosy sądząc, że dla całego świata stała się liryczną blondynką i nikt nie dojrzy w niej gwałtownej, kąśliwej brunetki, jaką była przed wejściem do fryzjera.

To samo, może jeszcze bardziej drastyczne w formie, obserwujemy na scenie. Przyklejanie siwej brody nie robi jeszcze z aktora starca, podobnie jak korona na głowie — nie czyni człowieka królem. Natura nasza jest dwoista, i psychiczna, i fizyczna równocześnie. Gdybyśmy, nie bacząc na osobiste dyspozycje, na ów zespół naturalnych cech psychofizycznych, mogli zbudować każdą postać, nie byłoby może błędów ani też kłopotów obsadowych. Tylko że do tego trzeba by posiadać i nakręcać maszyny, nie zaś żywych ludzi.

W tym przeciwstawieniu, o jakim pan wspomina, tj. „prawdziwy, naturalny” i „sztuczny” — może słuszniej byłoby stosować terminy: „autentyczny” i „udawany, kłamany”? Uprościłoby to znakomicie sprawę i wyjaśniło nieco wątpliwości.

Jeśli mówimy o terminologii recenzentów i ich opisów, ich nieprecyzyjność, pewna dowolność wynika może stąd, że takby nie było, zawsze opis roli jest subiektywnym obrazem. A nawet więcej — subiektywnym przekazem słownym. I zapewne poszczególne określenia obiegowe dla różnych piszących mają różne wartości. „Prawdziwy, naturalny” dziś i w wieku XIX to na pewno nie to samo. Podobnie jak „naturalny” to co innego dla aktora japońskiego i co innego dla polskiego. Czas, miejsce, tradycja kulturalna, a także bardzo, bardzo wiele różnych czynników, rozmaitych warunkowań nadają poszczególnym terminom odmienne znaczenia. Zresztą nie tylko w opisie spektaklu teatralnego czy roli aktorskiej.

Pozostaje jeszcze pytanie, które odnosi się do powszedniego zachowania się aktora na scenie. Jakim jest ów człowiek? W życiu. Bezpośredni? Szczerzy? Bezpretensjonalny? Autentyczny czy kłamany? On sam. Przecież od tego zależy wszystko. Zachowanie się jest odzwierciedleniem dominujących w człowieku cech wewnętrznych, charakteru i umysłowości.



„Na co dzień” pewnych ludzi uważamy za szczerych, bezpośrednich, naturalnych, innych zaś za sztucznych, jakby nieprawdziwych. Ci właśnie starają się przed nami coś udawać, grać nie swoje role, stroić się w cudze piórka. Manifestują oni cechy, jakich nie posiadają. Tchórże udają odważnych, nieczuli — wrażliwych, wyrachowani — rozrzutnych, ospali — energicznych. Może się pozornie wydawać, że tacy właśnie ludzie — „udający”, „kłamani”, więc „sztuczni” — są materiałem na aktorów. A tymczasem jest odwrotnie: kto nie jest autentyczny w życiu, nie zdoła być nim i na scenie. Postać bohatera scenicznego trzeba budować z własnych, najbardziej autentycznych elementów. Z własnej wrażliwości, temperamentu, rozumowania, sprawności, bogactwa psychicznego, autodyscypliny, opanowania itd. Pokazywać siebie takim, jakim się jest.

Nie znam aktorów, którzy stylizują postaci ze sztuk naszego dnia powszedniego. W wielkim repertuarze klasycznym, zwłaszcza w tragedii, było miejsce na stylizowanie postaci. Tam wszystko rozgrywało się w najwyższych rejestrach

doznań ludzkich. Namietności, konflikty, występowały w najpotężniejszych nateżeniach, jakby w stanie czystym, wydestylowanym z banalnej powszedniości życia codziennego. Można więc, a nawet należało, stylizować, nadając im ton wzniosły, groźny, patetycznie szlachetny, tragicznie bolesny, ponad ludzki, boski. Dobrze to było, gdy szło o Fedrę, Antygone, Ifigenię, Fausta, Hamleta, Orestes... I to trzeba nie tylko umieć. Trzeba mieć na to dane, które zdarzają się niesłychanie rzadko.

Bogowie, królowie, antyczne heroiny, ponadczasowi geniusze — towarzystwo, z jakim nikt na co dzień i za swego życia nie ma kontaktów, mogą być stylizowani, uwznioślani, heroizowani na piękne sposoby. Ale ludzie z naszego dnia niepoetyckiego, powszedniego, muszą być przede wszystkim współcześni, „aktualni”. Zgodni ze znanymi nam lub kursującymi w powszechnej świadomości wzorcami. Bohater sceniczny w sztuce współczesnej (działający się współcześnie), który nie sprawdza się w wzorcu życia codziennego, nie jest w stanie zawiązać pasjonującego widowiska konfliktu. Bo konflikt sam staje się nieprawdziwy. Zupełnie na odwrót niż w wielkim, klasycznym repertuarze. Stylizację wyznacza więc nie temperament czy upodobania artysty, ale ten repertuar. Chyba że myśli pan o teatrze absurdu czy groteski — wówczas dyskusja nasza w ogóle nie ma sensu, gdy w grę wchodzi ekscentryczność farsy i wyolbrzymienie groteski.

Andrzej Hausbrandt: Myślę, że jest to sprawa dyskusyjna, ale nie o nią chodzi, gramy bowiem nie tylko sztuki współczesne i współcześnie działające. Otóż jedni aktorzy stylizują postać, inni zaś starają się zbliżyć ją możliwie najbardziej do tego, czym byłaby ona w codziennym życiu, zakładając, że dana sytuacja sceniczna może zdarzyć się w rzeczywistości pozateatralnej. Różnica między interpretacją stylizowaną roli a interpretacją naturalną stanowi o tym, czy aktor zostaje oceniony jako „realista”, czy też uważa się, iż „formalizuje”.

Irena Eichlerówna: Teraz? Nic mi o tym nie wiadomo! Dlaczego naturalna? Co to znaczy i jak pan to rozumie? To określenie jest nam zupełnie obce, nie znamy go, nie wiemy, co oznacza i czy można do słowa „naturalna” użyć określenia „interpretacja”, to znaczy jaka?

Wciąż mówimy o prostocie, o precyzji pojęć, a jak tu dojść do ładu z tym, co jest stylizowaniem czy — jak mawiano przed dwudziestu paru laty — formalizowaniem w wielkim, a więc klasycznym, repertuarze? Istnieją sztuki (i aktorzy) poetyckie i niepoetyckie. Po prostu istnieją aktorzy, i tacy zresztą zawsze

istnieli, którzy nie potrafili grać klasyki. Nie posiadają do tego potrzebnych właściwości czy wrażliwości. Brak urodzaju na poetów. Gdy się nie posiada koniecznych strun — nie ma dźwięku, jest głucho. A ludzie sztuczni w życiu tacy sami są i na scenie jako aktorzy. Sztuczność to nie jest sposób gry! Oni najczęściej o tym nie wiedzą, że są nieprawdziwi. Nie wiedzą, na czym to polega, o co chodzi. Nie słyszą. Może niekiedy są głuszy na pewne sprawy lub podkradają innym owe zewnętrzne formy, które nakładają niczym maski. Zle dopasowane, za którymi starają się ukryć swoje braki i ułomności uzasadnienia wewnętrznego. Myślą, że dzięki temu stają się inni. Istotnie inni — coraz bardziej sztuczni. Kłamani, udający.

Andrzej Hausbrandt: A więc i w Pani rozumieniu sztuczność jest nie tylko charakterystyką, ale (a może nawet przede wszystkim) oceną. Oceną pejoratywną w odniesieniu do aktorskiego dzieła.

Myślę, że sztuczność wynika zarówno z niedostatków, jak i nadmiarów, jeżeli że jest konsekwencją braku miary aktorskiej. Naturalność zaś oznacza wyważone proporcje.

Denis Diderot w „Paradoksie o aktorze” pisze: „Czy zastanawiałeś się kiedy, co w teatrze nazywa się być prawdziwym? Czyż oznacza to pokazywać rzeczy takimi, jakimi są one w naturze? Nigdy. Prawda znaczyłaby wtedy tyle, co pospólność. Czyż nie jest więc prawda na scenie? Oto zgodność z działaniami, mowami, twarzami, głosami, ruchami, gestami z idealnym modelem, wyobrażonym przez poetę, a często jeszcze wyolbrzymionym przez aktora. Oto cud”.

Irena Eichlerówna: I nie tylko cud, ale aktor do klasycznego repertuaru.

Widzi pan, tu właśnie można by przeprowadzić granicę między repertuarem w wielkim a powszednim. W wielkim, który jest zawsze poetycki, pokazywanie rzeczy takimi, jakimi są w naturze, istotnie oznacza pospólność, w powszednim jest koniecznością. Albowiem w tym ostatnim miejsce wielkich wzruszeń, wzniosłych emocji, wzniosłości ducha — zajmuje gra w prawdopodobieństwo. W bogów i królów wierzy się inaczej niż w sklepowe i przewodniczących rad zakładowych.

Stąd też myślę, że to co innego być naturalnym w klasyce, a co innego w repertuarze powszednim. W klasyce — i tylko w klasyce — można być autentycznym nie będąc pospółtym...

Andrzej Hausbrandt: Naturalnym można być z równym powodzeniem w Szekspirze co w Ibsenie, Mrożku co w Szaniewskim, Beckettie co w Czechowie. Podobnie zresztą i stylizowanym. Sztucznym natomiast — w tym rozumieniu, jakie zaproponowałem — jest się zawsze jakby omyłkowo, błędnie, przez poślizgnięcie się...

Irena Eichlerówna: Oczywiście. Ale z pewnym wyjątkiem: sztuczności zamierzonych, uzasadnionych.

Jakże np. obyć się bez celowej sztuczności, ekscentryczności, wyolbrzymienia w farsie czy grotescie? Tylko — może w pańskiej nomenklaturze to już stylizacja?

Andrzej Hausbrandt: Sztucznym może okazać się zarówno ten aktor, który chciał być naturalny, jak i stylizowany. Oczywiście, że w realistycznym czy naturalistycznym repertuarze łatwiej jest zauważyć sztuczność niż w komediach absurdu lub farsach, gdzie stylizacja często ociera się niemal o sztuczność.

Czy jednak wydaje się Panu, że sposób ustytematyzowania podejścia aktora do interpretacji roli, jaki z grubszą oklęśliśmy w czasie tej rozmowy, byłoby pożyteczny dla możliwie obiektywnego i skrupulatnego opisu reakcji aktorskiej?

Irena Eichlerówna: Nie czuję się bardzo powołana do wydawania tu sądów. Mam oczywiście jakieś własne, swego chowu, bardzo silne przekonania. Ale są one raczej na domowy użytek i nie od czuwam ani żadnej potrzeby, ani pewnością, że powinienem się dzielić nimi publicznie. Zbyt często nudzę samą siebie, aby nie lękać się, że zacznę nudzić czytelników. Co zresztą jest robione tak dosłownie i w obfitości przez specjalistów.

Z mojego doświadczenia czy raczej z lektury wnioskuję, że naprawdę wielkie kreacje i naprawdę wiele aktorzy przezierają jednak poprzez bardziej lub mniej udane przekazy pisemne. Są jakby silniejsi od wszelkich nieporadności warsztatu opisowego, bladej stylu, obrazu, nawet powierzchowności obserwacji. Treść przebijają formę i może dają świadectwo prawdzie.

Nie znaczy to jednak, abym sądziła, że nie należy dążyć do tworzenia coraz precyzyjniejszych, bardziej dokładnych metod opisu spektaklu, jak i pracy poszczególnych aktorów. Choć jest to dla nas ważne, nie bardzo wyobrażam sobie, aby można było raz na zawsze ustalić jakiś operatywny słownik, oś niczym zbiór naukowych terminów, zdolny przekazać w sposób prawidłowy, wiarygodny — obraz naszej pracy, trudu aktora. Słownik niczego tu chyba nie załatwi... Gdy trzeba umieć odczuć własne przekazać słowami innym. A w dodatku ten szczególny typ wrażenia odbiera się poprzez żywy materiał ludzki tylko przez chwilę. A chwila to nie wieczność. Stąd osady są zależne nie tylko od wrażliwości, ale i szybkości skojarzeń, refleksu każdego widza z osobna. A więc i widza piszącego — krytyka. W końcu nie tyle chodzi o to, jakimi ludźmi jesteśmy my — aktorzy, jakie posiadamy światy, co reprezentujemy, widzimy. Chodzi o to, jakimi ludźmi są nasi krytycy, co zauważają, co do nich przemawia, jaki mają smak. Jeżeli np. ktoś chodzi do teatru — każdego teatru i na każde przedsta-

wienie — oczekując strip-teasu, jakże się tu dogadać?

Ostawiłbym dialog z widownią, ze społeczeństwem, to znowu raczej tylko jakieś dwa słowa. Dobrze, że nie jedno. No, i my nie generalnie niestety, choćby się o tym marzyło.

Andrzej Hausbrandt: Ilekroć slegam do dawniejszych recenzji lub czytam oplaty występów dziś już zagastych gwiazd, a nawet gdy cotam się pamięcią do mych własnych doświadczeń teatralnych sprzed lat kilkunastu, z reguły stawiam sobie pytanie: jak ocenialiśmy teraz owe niegdyśjsze sukcesy i triumfy? Czy akceptowaliśmy styl gry tamtych mistrzów? Czy podobnie, jak ich współcześni podziwialiśmy entuzjazm wobec Modrzejewskiej, Żółkiewskiej, Halperowej, Kamińskiego, Królikowskiego, Trapso i wielu innych?

Irena Eichlerówna: Marzy się panu pomieszczenie epok, czasów i ludzi niczym w fantastycznych audycjach radiowych dla dzieci. Chce pan porównywać nieporównywalne...

Wymienił pan kilka wielkich, i na pewno słusznie uznawanych za wielkie, nazwiska Artystów, którzy — jak to dzieje się zawsze — pracowali dla swego czasu. A był to czas bez radia, kina i telewizji. Grałi oni dla ludzi, wśród których żyli na co dzień, ludzi widzących inaczej świat i społeczeństwo, bo zarówno ten świat, jak i to społeczeństwo były inne. Dziś nasi unikalni wielcy i nieobecni znaleźliby się nie wśród swego, lecz naszego czasu: bez wiary, entuzjazmu i radości. Wśród ludzi smutnego dnia utrudzonego. Bez zachwyty teatr nie może chyba istnieć. Traci rację bytu. Wiem, nie mamy tak bardzo czym się w teatrze upajać. Myślę, że ma to jakiś związek z wiarą w wartości. Wartości trwale.

Pańscy antyści z epok minionych, gdyby dokonano się owo „czasów pomieszczenia”, także musieliby tym utrudnieniem, naszym utrudnieniem dnia powszedniego, nasiąknąć i pracować dla otaczającego ich świata, bez wiary, bez naiwności, bez entuzjazmu i zachwyty. Zmieniliby się — jak wszyscy. Jak my się zmieniamy.

Andrzej Hausbrandt: Doświadczenia czerpane ze starych filmów — jednego wizualnego dowodu dawniejszej sztuki aktorskiej — pozwalają żywić nadzieję, że przecie nie wszystko mija. Oto bowiem z jednej strony okazuje się, że ci, których podziwialiśmy przed laty zaledwie czterdziestu, dziś wydają się nieraz śmieszni, żałośni, prowincjonalni, z drugiej zaś, że byli też aktorzy, których, nie bacząc na czas przedział, z największą radością i dziś zaprosilibyśmy na scenę.

Irena Eichlerówna: Zaprosilibyśmy chyba ich wszystkich czym prędzej na scenę. To byłaby sensacja kosmiczna! I leż by człowiek poświęcił, by choć raz na nich spojrzeć i choć chwilę posłuchać...

Ciekawe tylko, kogo wzięto by w ram-

ki na wystawę do Muzeum Narodowego w charakterze „Damy z łasicą”.

Andrzej Hausbrandt: Widzę, że przecież i Pani przejęła się moim „fantastycznym słuchowiskiem dla dzieci”, próbą pomieszaną czasu. Ponieważ jednak nie możemy przywołać materialnie wielkich nieobecnych, przeto spróbujmy skorzystać z jedynej formy, w jakiej się oni utrwaliłi. Z naszej świadomości. Otóż był taki przedwojenny film, osnuty na tle historii Królestwa Kongresowego. Zwał się „Księżna Łowicka” i był nieprawdopodobnym melodramatem ze świetną obsadą. Za młodszych lat zrobił na mnie wielkie wrażenie. Spośród licznych postaci tam występujących wryła mi się w pamięć znakomita, zagrana wstrząsająco i dramatycznie rola majora Łukaszyńskiego. Grał ją Józef Węgrzyn. Przed paru laty ponownie obejrzałem, zszedłszy zachowaną „Księżną Łowicką”. Boże, cóż za rozczarowanie! Przewracanie oczami, lepkie od słodyczy scenki miłosne, gra od kulis do kulis, itd., itd. Dla mnie jest to już nie dramat, lecz pastiche filmu historycznego. Ostał się jeden tylko aktor: Jaracz. Jaracz jako Wielki Książę Konstanty. Ciągłe bezbiedny i jakiś współczesny! Tylko jego czas nie tknął. Dlaczego?

Irena Eichlerówna: Nasz przedwojenny film — nie teatr! — był zaściankowy, robiony dla publiczności z małych miasteczek, przedmieść, dla mas, na szeroką popularność. Tak jak dzisiaj telewizja. I w takich kategoriach musimy podchodzić do dokumentów jego twórczości, do zachowanych obrazów. Pamiętając przecież i o ówczesnym adresacie. To także wymaga pewnej poprawki.

A Węgrzyn...?

Węgrzyn należał do tych, którzy posiadali najbardziej wszechstronne emploi wśród znanych mi z pracy przed wojną wielkich aktorów. Tragik — dobrze, role dramatyczne czy melodramatyczne — dobrze, role komediowe — również! Ale potrafił jeszcze i poza rolami farsowymi robić wspaniałe groteski. Nigdy nie było wiadomo, co go podkusi, żeby nagle uczynić w roli jakiś fantastyczny zwrot. Było to poczucie humoru, oczywiście, ale i ciągoty ku temu gatunkowi, którym władał jak innymi, nie licząc już armii diabłów normalnie siedzących w aktorze. Nasi niepowtarzalni lubili grać z ludźmi utalentowanymi, robili wówczas „dziwne rzeczy”. To były prawdziwe natchnienia, transy improwizacyjne. Teraz tego się nie widuje i zobaczyć już nie można, mimo tak zwanej niby-też-to improwizacji, bo „po pierwsze: nie ma armat”!

Cóż, przyznaję — tęskni się za tymi ludźmi, często widzi się ich, żywych. A Jaracz w roli Wielkiego Księcia „ciągle, nadal jest współczesny”? Widocznie powstać, czy charakter człowieka z tego najmniej zestarzał się w oczach dzisiejszego odbiorcy, po II wojnie światowej jest równie aktualny, jak po wojnach napoleońskich... Zresztą Jaracz należał do tych aktorów autentycznych, czy jak kto woli,

prawdziwych. Nie wylęgli sami siebie, ani nie naśladowali nikogo, mieli własne barwy, pieśń własną. Własne oblicze. To było ich własne, jednorodne i jednolite, żaden tam klecony z cudzych kawałków zlepek.

Jaracz był samorodny jak i wielu naszych wielkich, czy też może jak wszyscy wielcy twórcy.

Grażam z nim w dwu sztukach. Są to wesołe wspomnienia. Łączyła nas jedna wspólna cecha, więc: nie tylko ja, on również cierpiał męką, gdy musiał po przedstawieniu kłaniać się publiczności. Wstydziliśmy się. Stąd też za kulisami odbywały się goniłtwy nie do pojęcia. Bo ten autentyczny człowiek, za mój nie chciał wyjść na scenę i kłaniać się sam. A ja uważałam za właściwe, by to sam robił. Nie chciał. Cóż, nasi wielcy byli zawsze gentlemanami.

Andrzej Hausbrandt: Jeśli zacząć przeglądać stare filmy, nasze polskie, często szmirowate, zawsze ubogie, nędzarskie filmy dwudziestolecia, to okaże się przecież, że kilku, no... może kilkunastu aktorów można by zaakceptować także dziś, wśród uwarunkowań naszego czasu i naszej publiczności, na scenie...

Irena Eichlerówna: Kilku — kilkunastu. Bagatela! To bardzo dużo — choć znowu tylko według przekazu filmowego. A co zostanie z dnia dzisiejszego?

Andrzej Hausbrandt: Byłby to na pewno — obok Jaracza — Junosza Stępowski, Maszyński, no, może jeszcze parę nazwisk. Należeli wówczas do czołówek i bez wątplenia znaleźliby się w niej i dzisiaj, nie zmieniając swego stylu gry. Gdyby czas zatrzymał się dla nich, a dla teatru postępował nadal równym rytmem, sądzę, że Junosza byłby znakomitą, a może najznakomitszym Sonnenbruchem, Maszyński dowiodłby, że teatr jednego aktora jest nie tylko domeną kobiet, a Jaracz? Jaracz miałby do dyspozycji całego niemal Millera, Dürrenmatta (zwłaszcza „Fizycy” i „Wizyta starszej pani”), Williamsa... słowem nie byłoby kłopotu z repertuarem. Bo byli to aktorzy ponadczasowi.

Irena Eichlerówna: Cieszę się, że pani to tak określiła. Zwłaszcza Junoszę Stępowskiego. Ale proszę nie zapominać o Osterwie, chociaż nie znosił brać udziału w filmie, Zelwerowiczu, Stanisławie Wysockiej, Adwentowiczu, o Brydzińskim, Panciewicz-Leszczyńskiej, skoro mówimy już o wielkich zmarłych.

Odnoszę wrażenie, że dziś jesteśmy zdolni wybaczyć talent już tylko umarłym...

Andrzej Hausbrandt: Chodziło mi nie tyle może o zmarłych, co o mistrzów przedwojennych, którzy po 1945 roku już nie ukazali się na scenie, bo ich zabrakło.

I to właśnie: współczesność, aktualność, dzisiejszość owych paru aktorów jest słabym, ale przecież światem nadziei, że może również owe wielkie gwiazdy teatru XIX-wiecznego byłyby w stanie przemówić i do nas. Nie śmieszyć, lecz wzruszać, nie budzić ciekawości i sensacji na kosmiczną skalę — jak

Pani to określiła — ale skłonić do zamyślenia i refleksji, pozwolić nam obcować z pięknem...

Irena Eichlerówna: To byli prawdziwi aktorzy tragiczni, a tragedia to nasze miejsce święte świętych.

Andrzej Hausbrandt: Dlatego chyba dziś także możemy utożsamiać się z nimi. Możemy poprzez nich zdobywać ukojenie w lęku, nadzieję w dążeniu, solidarność w samotności. Możemy doznawać cudownego oczyszczenia: katharsis.

Irena Eichlerówna: Nie wierzę, aby współczesnym było ono dostępne. Znają raczej już tylko katar. Zbyt szybka jest epoka, w której żyjemy, zbyt pośpieszna. Ludzie, których chwala fala informacji, nieustannie poszturchiwani coraz to innymi pobudkami, szokami i ogluszani nowościami płynącymi zewsząd i ciągle, po prostu tępiją. Tracą wrażliwość. Zapominają też o tym, że można zamyślić się nad sobą samym, że trzeba niekiedy porządkować nie tylko zaszargany i zabrudzony świat, ale także siebie.

Za naszą gonitwę płacimy olbrzymią cenę: stajemy się obojętni i znudzeni. Zakracamy doszczętnie cudowną umiejętność dziwienia się. Nic nas już nie jest w stanie oczarować, wszystko rozczarowuje.

Powiedział pan: „katharsis”! Tak, starożytni wiedzieli, co to takiego, owo oczyszczenie przez śmiech i łzy. Kogo dzisiaj obchodzi oczyszczenie? Kto potrafi, kto ma czas zamyślać się nad sobą, robić wewnętrzne „wielkie prania” własnej świadomości. Ludzie już nawet zapomnieli, że to robili niegdyś. No i jedziemy na całym gazie. Ci, którzy wiedzieli, co to katharsis, którzy go potrzebowali, dawno od nas odeszli. Nie przetrzymali epoki pośpiechu, szybkich i powierzchownych doznań, próbowania wszystkiego po trochu, byle jak... Przetrwali ci, co zdołali się przystosować i polubić nerwowe skakanki. Tylko czy oni to naprawdę lubią? A może muszą? Może wolą i potrafią zapomnieć, że świat może być inny?

Andrzej Hausbrandt: Właśnie zastanawiając się nad tymi, którzy przetrwali, i nad tymi, którzy przemineli w dwójnasób, bo odeszli fizycznie i przekreślił ich czas, dochodzę do wniosku, że los obszedł się najsurowiej z aktorami o szczególnym, wymyślnym stylu, lub dokładniej: stylizacji. To, co było wówczas naturalne, proste, choćby wynikało z samej tylko techniki — pozostało, przetrwało i budzi w nas autentyczny, żywy rezonans. Im bardziej zaś było wymyślone, wydumane — tym szybciej podlegało procesowi starzenia się, wędlo i gasko. Czyżby miało to oznaczać, że naturalność w sztuce zapewnia trwałość, obecność i zrozumienie ponad przedziałami czasu?

Irena Eichlerówna: To chyba zapewnia właśnie autentyczność, wielkość osobowości. Po prostu przetrwali najbardziej utalentowani — ludzie wielkiego reper-

tuaru. Wyobraźnia ich, myśli, chyba wyprzedziła trochę czas swego otoczenia, wśród którego i dla którego pracowali, więc żyją dłużej — chyba dużo dłużej — jako „nowocześni”... A poza tym, myślę, że trudno jest ex post oceniać, co kiedyś było sztucznością, a co naturalnością. Można raczej powiedzieć, co jest ciągle jeszcze bliskie naszym dniom dzisiejszym, a co już wyłącznie przynależy do przeszłości. Do poprzedniego czasu.

Wielkość osobowości każdego artysty, a więc także aktora, zapewnia mu ową — jak to pan określił — „ponadczasowość”. I dziś, w perspektywie czasu, możemy z dużą łatwością ustalić, kto był ponad tym czasem, a kto mu podlegał całkowicie. To drobny realizm, weryzm, pietyzm dla szczegółu spychają aktora w jego epokę. Przypisują go w całości czasowi, w którym żył i, jak się potem okazuje, dla którego żył. Mija ten czas, mijają realia współczesności, zmienia się obyczajowość, zmieniają się detale i szczegóły — gąśnie wielkość dzieła. Może, po wielu, wielu latach stać się tylko muzealnym dokumentem swego czasu. A i to dokumentem trochę podrabianym, nie dysponującym cechami pełnej autentyczności, jak np. przekaz obyczaju branego nie ze sceny, lecz z życia.

Natomiast gdy artysta apeluje do tego, co stanowi trwale wartości (czy elementy) doświadczenia, do tego, co nie przemija, lecz trwa z pokolenia w pokolenie, przez wieki i cywilizacje — dzieło jego staje się nieśmiertelne. Prawdziwą nieśmiertelność potrafią sobie w sztuce zapewnić tylko wielkie osobowości. Obojętne, z jakiej zrodzone szkoły, jakimi operujące środkami wyrazu. Dotyczy to chyba również aktorów?

Andrzej Hausbrandt: Zarówno codzienna praktyka jak i historia teatru, zwłaszcza zaś historia krytyki teatralnej pouczają nas, że opis spektaklu, a w szczególności opis gry aktorskiej są zadaniem niewykonanym. Ze środków scenicznych należy przetransponować spektakl w środki literackie, pisarskie.

Ale przecież, jeżeli opis musi być, z natury rzeczy, subiektywny — w najlepszym wypadku stając się dziełem o dziele, to jednak środki, jakich używa do oddania słowem istoty widowiska, mogłyby stać się bogatsze, bardziej różnorodne, precyzyjne. A tymczasem...

Irena Eichlerówna: Cóż, brak poetów parających się czy też pasjonujących teatrem. Tam, gdzie opis przedstawienia czy roli aktorskiej ma stać się — jak to pan powiedział — „dziełem o dziele”, czyli ma oddać w formie artystycznej opis twórczości scenicznej — niezbędny jest artysta. On tylko może dokonać przeniesienia zjawiska w sferę odmiennych środków wyrazu, zamknięcia w słowie tego, co było ruchem, barwą, dźwiękiem, szcze-

gólną emanacją osobowości. I nie lekajmy się — prawdziwemu poecie nie zabraknie przenośni, terminów, określeń, nie zabraknie mu słów. Potrafi dobrać najodpowiedniejsze, to przecież jego powołanie.

Rzecz w tym, że poeci nieczęsto biorą się do opisywania spektakli czy ról. Wolą pisać dla teatru niż o teatrze. I trudno im się dziwić. Recenzjami zajmuje się kto inny: dziennikarze, krytycy...

Andrzej Hausbrandt: Rzeczywiście. Lektura recenzji teatralnych, zwłaszcza w partiach dotyczących opisu gry aktorskiej, poucza, jak ubogie są tu środki wyrazu, jak skromny zapas terminów, nieprecyzyjne sformułowania, jaka to płaska i banalna literatura.

Irena Eichlerówna: A może interpretacje obracają się w ciasnym kręgu?

Nie sądziłam, że będę musiała stać się obrończą krytyków. I to właśnie przed jednym z nich... A zadanie to dla aktora szczególnie trudne, *contre coeur*.

Jednak serio, a może pan miesza dwie rzeczy: słowo pisane i literaturę? Chyba nie wszystko, co zostało napisane, jest od razu literaturą? Może nie zawsze rzemiosłem artystycznym? Dziennikarstwo — rzecz chyba niezbędna, ale to jeszcze nie sztuki piękne? Jeszcze nie piśmienictwo. Wiele czy bardzo wiele recenzji to właśnie dobre czy lepsze lub gorsze dziennikarstwo, które nie wymaga przecież, aby przykładać do niego normy sztuki...? Nie można za wiele wymagać, poza może pewną skromnością, czy umiarem. Bo jakże często spotykam się jednak w prasie, w opiniach ferowanych przez krytyków, z lawiną zbyt pochlebnych, barokowych ocen zarówno sztuk, jak i wykonawców. Spowite wszystko mgłą, kadzidlanych przymiotników wynoszących „pod niebiosa”. A może właśnie — z różnych przyczyn — o to chodzi?

Andrzej Hausbrandt: Boy-Zeleński, uchodzący u nas za niedościgły wzór krytyka teatral-

nego, jest przykładem nonszalanckiej niedbałości w ocenianiu trudu aktorskiego.

Dziś może pisze się o aktorach więcej, ale na pewno też i nie bardziej precyzyjnie, a w każdym razie nie a nie trafniej. Komunały takie same, choć nie te same. Jaka tego przyczyna?

Irena Eichlerówna: Nie wiem? Piękno jakoś niemodne. Może ludzie rzeczywiście mają w sobie tylko poczucie brzydoty? Może ją lubią... choć przecież muszą istnieć i tacy, którzy jej sobie nie życzą, którym jest obca i wstrętna. A zresztą, jak długo można opiewać w recenzjach brzydotę?

Poza tym wszystko trzeba umieć. Może u nas nie ma tych, którzy chcieliby się na tym teatrze znać? A może tym, co się znają, przeszkadzają jakieś względy — powiedzmy — poboczne? Tych ostatnich nie brak przecież nigdy. A może jest jeszcze szereg innych przyczyn, np. niechęć do głoszenia niepopłatnych, niepopularnych osądów?

Andrzej Hausbrandt: No, a gdyby zaczęli pisać współcześni poeci?

Irena Eichlerówna: Trudno mi na ten temat rozmawiać, bo nasuwa się znowu tylko jedno skojarzenie: „po pierwsze, nie ma armat”!

Piękne recenzje o sztuce aktorskiej pisali poeci. U nas choćby Lechoń, Wierzyński...

Wracając jednak do tego, co powiedział pan o recenzendckiej taktyce „albo-albo”: czyli, że aktor ma być albo taki, albo owaki, to wydaje mi się, że nie jest to jeszcze najdokuczliwsza niedokładność czy pochoipność określeń. Bywają na ogół gorsze, w ogóle nie dostrzeganie aktora, traktowanie go jedynie jako uboczny produkt inscenizacji. Ale zresztą...

Ekstremy to czysta teoria, dobra dla klasyfikatorów, do kartotek i zestawień, do statystyki, nie na scenę.

Warszawa, czerwiec 1975

(Fot. Zofia Myszkowska)