

Lena

A jednak w tym niedobrym dla Leny okresie — nie najkrótszym, bo trwającym prawie dziesięć (!) lat — obok trzech smutnych klęsk przypadły jej co najmniej trzy radosne zwycięstwa. I co najmniej dwa bardzo wielkie triumfy. Ale o triumfach opowiem osobno.

Zwycięstwami zaś — tym bardziej godnymi uwagi, że odniesionymi w rolach bardzo od siebie różnych, dających pojęcie o wielkich możliwościach artystycznych aktorki — były role: Hanki w *Moralności pani Dulskiej* Zapolskiej, Ruth w *Niemcach* Kruczkowskiego, a zwłaszcza pani Warren w *Profesji* pani Warren Shawa.

Przedstawienie *Moralności*, reżyserowane w Warszawie w roku 1950 przez Irenę Babel i związane z jubileuszem 50-lecia pracy scenicznej Mieczysławy Cwiłkińskiej, stało się znamienym sukcesem nie tyle jubilatki, ile właśnie Leny. Ku zdumieniu tych, którzy przywykli widywać ją dotychczas w rolach królewskich heroin, lub mających kompleksy bohaterki, Lena zagrała postać „uwiedzioną pomocniczkę domową” bez jednego fałszywego tonu, ba, wzbogaciła ją nawet dyskretnym dowcipem. Była to zastanawiająca kreacja — zagrały w niej te wszystkie elementy osobowości artystki, które nazwałbym — w dobrym znaczeniu tego słowa — prymitywnymi, naiwnymi; zagrała w niej także jej osobista, życiowa duma, ujawnił się wreszcie bardzo wyraźnie ów dystans, jaki Lena posiada zawsze do każdego ze swych scenicznych wcieleń, choć ukazuje go niesłychanie rzadko. W dodatku dystans ten podkreślony był jak gdyby półuśmiechem; doprawdy, trudno było się spodziewać, że właśnie rolę Hanki można zagrać tak lekko, z takim wdziękiem, a równocześnie nic nie uronić z jej tzw. wymowy obyczajowej i społecznej. Nic dziwnego, że Dulka w wykonaniu Cwiłkińskiej zeszła w tym przedstawieniu zdecydowanie na drugi plan. Uroczą i znakomitą jubilatka pozostała — jak zawsze — uroczą i znakomitą panią Mieczysławą. Natomiast Lena w tym nowym swoim przeistoczeniu ukazała zupełnie nowy aspekt i nowe bogactwo nie tylko talentu, lecz także indywidualności.

I zresztą dobrze się czuła w tej roli i z tą rolą. Hanka dała jej kilka miesięcy „relaksu”. Takie przynajmniej odnosiłem wrażenie. Może właśnie potrzebowała tego cowiecznego ekshibicjonizmu — tej porcji przeżyć „garnkotuka”, demonstrowanych niby żartem, a przecież z całą siłą przekonania, udzielającego się stale wypełnionej widowni? Może bawiło ją to w tym samym stopniu, w jakim dawało jej nieco perwersyjne zadowolenie? Fakt faktem, że Lena jak gdyby przychyliła wewnętrznie, częściej widywało się ją uśmiechniętą, zadowoloną z byle głupstwa, czy przerażonej lunatycki stracili na te kilka miesięcy wyraz przeżycia. Ta Hanka jej pomogła.

Przeskok od Hanki z *Moralności* do Ruth z *Niemców* był wyczynem niemal akrobatycznym, lecz wykonany został brawurowo. Oglądanie Leny w polskiej sztuce współczesnej należało do rzadkości (poza *Fräulein Doktor* żadna inna polska sztuka z udziałem Leny w ogóle w tej chwili nie przychodzi mi na myśl), tym żywsze występy ten wzbudził zainteresowanie. Początkowo Lena zagrała Ruth w Łodzi, prof. Sonnenbruchem w tym przedstawieniu był Karol Adwentowicz. Ale dopiero kiedy tę samą rolę po-

kazała w warszawskim Teatrze Współczesnym (z jego dyrektorem, Erwinem Axerem, podobnie jak przedtem z Horzycą, a potem — już w ostatnich czasach — z Dejmkiem, Lena zawsze dobrze się rozumiała), więc dopiero po kreacji Ruth w Warszawie, rola ta nabrała sławy wielkiego wydarzenia.

I była nim rzeczywiście. Do poziomu Leny, do wspaniałej manifestacji tragicznej pogardy i poczucia własnego osamotnienia w straszliwym otoczeniu, do poziomu tego aktorstwa wzniosła się potem tylko jedna z wszystkich następnych odtwórczyń Ruth (a było ich — jak wiadomo — niemało) — mianowicie Aleksandra Śląska. Na razie jednak Lena nie dzieliła swego bezapelacyjnego zwycięstwa nad tą postacią z nikim; była — jak właśnie Ruth — dumna i pogardliwa, wspaniała i osamotniona.

Nareszcie — w odstepie kilkunastu miesięcy od swojej „relaksowej” Hanki — Lena zagrała rolę, która także wśród oficjalnej krytyki, nigdy wprawdzie wprost artystki nie potępiającej, lecz wiele cech jej aktorstwa mającej jej w tym okresie za złe, zyskała jednomyślne uznanie, więcej: aplauz, jeszcze więcej: entuzjazm. Rolą tą była pani Warren ze sławnej sztuki Shawa.

Potwierdziła się tu raz jeszcze banalna prawda życiowa, mówiąca, iż zwycięstwa przeplatają się z klęskami, gdyż między rolą Hanki a rolą pani Warren przydarzyła się Lenie owa nieudana Eliza z *Pigmaliona*. A przecież Lena „czuła” Shawa, jak z pewnością żadna inna polska aktorka. Nie „czuła”, a raczej nie była w stanie przekazać swej osobowości tylko niektórym jego postaciom. Eliza była jedną z nich, inną (o czym będzie jeszcze mowa) była bohaterka komedii *Zaloty*. Panią Warren „czuła” jednak bezbłędnie i potrafiła ją bez reszty — że tak powiem — wchłonąć. Może to niezbyt piękne wyrażenie, lecz sądzę, że najtrafniejsze.

Pani Warren w tym polu mieściła się doskonale. Nie chcę naturalnie powiedzieć, że właściwości psychiczne podstarzałej właścicielki domów publicznych były aktorce w jakis sposób bliskie, trudno jednak nie przyznać, że w obrębie konfliktu tej sztuki, w granicach ścierających się w niej postaw, a zwłaszcza życiowych doświadczeń w ramach gorzkich prawd z pasją dyskutowanych przez zgrzybliwego Irlandczyka, Lena poruszała się z pełną swobodą i w całej tej dyskusji wiele miała do powiedzenia od siebie. Toteż pokazała panią Warren najbardziej kontrowersyjnie, czyli najbardziej wnikliwie. W rysowaniu tej postaci zastosowała grubą, prostą kreskę; dyskutowała z autorem, z partnerami i z widownią, i w tej dyskusji podkreślała zagadnienia nieraz sprzeczne, lecz naświetlając je jasno, niemal jaskrawo, nie cieniując ich i nie relatywizując. To miałem na myśli, mówiąc o prostym, grubym rysunku. Tak pomyślana kreacja wymagała skrajnie realistycznych środków aktorskich. Lena użyła ich (co właśnie zyskało jej ów jednomyślny aplauz krytyki), nie rezygnując przecież ze swej zwy-



3.

klej wirtuozerii, zwłaszcza w operowaniu głosem.

Spektakl *Profesji* pani Warren reżyserował dawny wielbiciel Leny, Wilam Horzyca. Całe przedstawienie było świetne, było też w pewnym sensie wyjątkowe dlatego, że Lena, jakkolwiek była jego „gwiazdą”, nie wyłamywała się przecież — swoim zwyczajem — z całego obrazu scenicznego, nie grała — jak zwykle — wyłącznie wielkiej partii solowej. W tej sztuce miała bliższy niż zwykle kontakt z partnerami, była — to prawda, że lśniącą najjaśniejszym blaskiem, lecz przecież tylko częścią precyzyjnie skonstruowanej całości teatralnego zdarzenia.

W tej roli na koniec — po raz pierwszy od chwili swego powrotu do kraju po wojnie — Lena pokazała się za granicą. Na zaproszenie Polonii londyńskiej wyjechała do Anglii. W teatrze Stoll w Londynie mieli wówczas sposobność zobaczyć Lenę nie tylko ci emigranci polscy, którzy pamiętali ją z przedwojennej Warszawy, lecz także widzowie i krytycy angielscy. Wtedy też recenzent *Observera* uznał Lenę za jedną z największych artystek dramatycznych Europy, porównując — nb. moim zdaniem najzupełniej niesłusznie — z wielką Francuzką, Edwige Feuillère.

Nie porównał jej natomiast z nikim, lecz bezapelacyjnie przyznał jej palmę pierwszeństwa wśród wszystkich aktorek Europy. Bertolt Brecht po zobaczeniu jej w roli Schillerowskiej *Marii Stuart* w Teatrze Narodowym w Warszawie.

To był triumf. I mimo że studia nad tą kreacją, a także przedstawienia *Marii Stuart* odbywały się jeszcze w czasie dla Leny niedobrym, w czasie jej przerażonego lunatyzmu, to przecież aktorka zaczynała już czuć się lepiej, odzyskiwać równowagę, godzić się z tym, co ją otaczało

czyli RZECZ o AKTORCE

i z tymi, którzy ją otaczali. Jej zawsze duże poczucie humoru odnajdywało swój dawny złośliwy, a teraz trochę zrezygnowany wyraz. Spytałem ją kiedyś:

— Lena, czemu prawie cały pierwszy akt grasz z zamkniętymi oczami?

— Bo nie mogę patrzeć na to, co się koło mnie dzieje.

Rzeczywiście, nie bardzo jeszcze mogła, lecz już próbowała. A z zamkniętymi oczami grała — rzecz jasna — nie tylko dlatego. Ta rola w ogóle była arcydziełem. Istotnie — rola królewska.

Może się komuś Schiller podobać, może się nie podobać, Lenie (nawiasem mówiąc) się nie podobał, ale *Maria Stuart* podobała się jej (a raczej: interesowała ją) jako problem, jako zagadnienie, jako sprawa buntu, uporu, odwagi, wreszcie — śmierci. Te zagadnienia — nie wyłączając ostatniego — zawsze niepokoiły ją najbardziej. Dlatego właśnie była tragiczką, tylko tragiczką, jedynie tragiczką, wyłącznie tragiczką, cokolwiek by grała, nawet w przedwojennej *Madame Sans-Gêne* była tragiczką, nawet w najgłupszej komedii była tragiczką, bo była (i jest) organizacją psychiczną, którą rządzą poczucie tragizmu. Jest ostatnią, prawdziwą, klasyczną aktorką tragiczną nie tylko w całym teatrze polskim, lecz prawdopodobnie — światowym.

Tragedia jest sprawą prostą — kanon tragedii nie pozwala na żadne wykrety, na żadne niedomówienia, na żadną błagę. Nie pozwala ani autorowi, ani aktorowi. Toteż Lena zawsze gra tragedię po prostu, najswobodniej, gra ją luźno, z rozmachem; już przy okazji jej Fedry nasuwało mi się to określenie: radośnie. Lena tragedię rozumie najlepiej, bo żyje na co dzień w swym własnym świecie tragicznym. Ale pragnę wyjaśnić: jeśli piszę, że Lena jest prawdopodobnie ostatnią „klasyczną aktorką tragiczną” i że gra zawsze tragedię z klasyczną prostotą, nie znaczy to wcale, że gra ją kiedykolwiek w sposób konwencjonalny, że w swoich interpretacjach trzyma się jakichś tradycyjnych, ustalonych reguł. Nic podobnego. Aktorka lekko, jakby jednym, ledwie dostrzegalnym gestem, jakby od niechcenia, lecz bezlitośnie i absolutnie burzy wszelkie konwenanse, wszelkie tradycje i to zarówno te odnoszące się do sposobu gry, jak i te, które dotyczą poglądów na samo — takie czy inne — dzieło.

Właśnie w *Marii Stuart* można to było obserwować niemal co chwilę. Dosłownie: każda kwestia, każdy gest i ruch Leny był zaskoczeniem dla widza, bezwiednie oczekującego od aktorki powtórzenia, czy choćby przypomnienia jakiegoś wzoru, schematu, powiedzmy — modelu aktorskiego, uwarunkowanego tradycją i określającego zachowanie się uwiecznionej i skazanej królowej w tej a tej scenie, w tej a tej sytuacji. Lena ani przez chwilę nie dostarczała widowni tych łatwych satysfakcji. Dostarczała jej natomiast całej serii wstrząsów, szokowała ją i zdumiewała, prowokowała niemal do odruchowych sprzeciwów, tylko po to, żeby już w następnym momencie odnieść nad nią pełne zwycięstwo, odzyskać jej całkowite zaufanie, wreszcie skłonić ją do bezwarunkowego uznania swych własnych aktorskich prawd.

Wspominałem o niezwyklej grze jej oczu. Ale równie szokujące — a odkrywczo trafne — były choćby same jej wejścia na scenę. Zwłaszcza wejście do ogrodu, w którym później odbywa się rozmowa z Elżbietą, czy — wprost niesamowite — wejście w akcie ostatnim, przed sceną spowiedzi i odprowadzenia na egzekucję. W tym akcie Lena, ubrana w białą suknię z atlasu (miby owa dziewczyna ze starej szkockiej ballady jadąca przed śmiercią na zabawę do Glasgow), zbiegała szybko, zwiwnym, tanecznym krokiem z wysokich schodów, jak gdyby ten jej dzień ostatni miał być zarazem jej dniem najszcześniejszym. A sposób mówienia tekst! Dziś jeszcze, słyszę kwestie dialogu z Elżbietą, kwestie spowiedzi, a przede wszystkim całe partie słynnego monologu i w nim to zdanie do służebnej, wtrącone pospiesznym szeptem: „Tą chustką potem zawiążesz mi oczy”. Ten szept!

Nic dziwnego, że Brecht, zobaczywszy Lenę w tej roli, długo nie mógł otrząsnąć się z wrażenia. Tak samo zareagowała żona Brechta — sama wybitna tragiczka — Helena Weigel. Autor *Matki Courage* oświadczył, że nigdzie na świecie nie widział aktorki tak wysokiej rangi. A był wszędzie na świecie, przynajmniej wszędzie tam, gdzie istnieje teatr. I — ostatecznie — znał się na tych sprawach. A Helena Weigel nie zerwała przyjaznych stosunków z Leną także po śmierci męża i w kilka lat później, gdy Lena zagrała w Warszawie *Matkę Courage*, przysłała jej w prezencie wspaniałego, teatralnego koguta. (Jak wiadomo, w jednej ze

scen Brechtowskiej „kroniki wojny trzydziestoletniej” Matka Courage skubie koguta. Otóż kogut przysłany Lenie z Berlina, jakkolwiek sam był z gutaperki, posiadał przecież przepiękne, autentyczne pióra, które — po wyskubaniu ich na scenie przez aktorkę — rekwizytor pracowicie umieszczał następnie z powrotem w odpowiednich, specjalnie do tego celu służących, otworkach koguciego kadłuba).

Gdyby Lena nie zagrała w życiu żadnej innej roli poza tymi dwiema: *Fedry* i *Marią Stuart*, już to wystarczyłoby, żeby w dziejach naszego teatru przypadło jej miejsce wśród największych. Tymczasem ona — właściwie niedługo potem — raz jeszcze wzniosła się na szczyt: zagrała *Marię Tudor* Wiktora Hugo.

O tym dramacie — a raczej melodramacie — mógłbym powiedzieć to samo, co o *Fedrze* i o *Marii Stuart*, z tym, że rolę tę Lena ozdobiła — jak nigdy przedtem żadną ze swych ról — zupełnie specjalnym wzięciem, mgielką humoru, a nawet dowcipu podobnego trochę do tego, którym ozdabiała kiedyś — cóż za zestawienie! — swoją Hankę z *Moralności pani Dulskiej*. Lecz przy tym wszystkim — i to najważniejsze — w żadnej z tych trzech swoich największych wojennych kreacji, tak w *Fedrze*, jak w *Marii Stuart*, jak wreszcie w *Marii Tudor*, Lena (będąc każdą z tych trzech królowych) nie przestała ani na chwilę być sobą, Leną; jej własna osobowość tak dokładnie wypowiadała się w każdej z tych trzech kreacji, tak kapitalnie poza tym uzupełniała, przybliżała współczesnym doświadczeniom i tłumaczyła te trzy tragiczne postaci, stworzone przez trzech poetów, że — bez przesady — należałoby ją nazwać współtwórczynią każdej z tych tragedii z osobna. To była jej „trylogia królewska”.

Z owego charakterystycznego rysu tych — i zresztą wszystkich innych — jej kreacji wrogowie aktorstwa Leny zwykli robić jej zarzuty. Mieliby słusność, gdyby Lena była po prostu tylko dobrą aktorką, która wprawdzie nigdy roli nie zepsuje, ale we wszystkich rolach „jest sobą” w znaczeniu „jest taka sama”. Lecz wrogowie aktorstwa Leny tylko pozornie mają słusność. Zgoda, Lena, grając *Kamilię Perichole*, nie jest *Kamilią Perichole*, gra nawet (w tym drastycznym wypadku, żeby wspomnieć właśnie o wypadku drastycznym) wyraźnie przeciw autorowi. Gra jednak *Kamilię* tak, jak nie potrafi jej zagrać żadna inna aktorka i jej propozycje aktorskie dorównują poziomem propozycjom poety, jeśli nawet kłóca się z nimi. Wolę Lenę w roli *Kamili* od prawdziwej *Kamili*, choć po spektaklu mogą sobie snuć dowolne przypuszczenia, jaka też mogła być prawdziwa *Kamila*. Tak jak mogę woleć Lenę w roli *Marii Stuart* od prawdziwej *Marii Stuart*, czy Lenę w roli *Marii Tudor* od prawdziwej *Marii Tudor*, jeśli w ogóle ktokolwiek — nie wyłączając poetów piszących o nich tragedie — wie, jakie były, względnie jakie „powinny były być” te panie. Więc wrogowie aktorstwa Leny nie mają słusności, ponieważ Lena jako aktorka ma do ofiarowania widzom znacznie więcej niż tylko dobre — czy nawet bardzo dobre — rzemiosło. Lena ma do ofiarowania widzom cały swój własny świat tragiczny, wyrażany przy pomocy rzemiosła — jeśli już zostać przy tym określeniu — niezwyklego, niespotykanego na scenach polskich i nie tylko polskich. Świat tragiczny Leny jest

zmienny, tak jak zmienne jest wszystko — oprócz śmierci. Zatem Lena nie zawsze jest „taka sama”, choć zawsze „jest sobą”. To różnica.

Jest wielką solistką, to prawda. Jest samotna nie tylko w życiu. Bywa także najczęściej samotna na scenie. Ale czy to jej

wina? Nie bywała na scenie samotna wówczas, gdy grała z Jarczem, Osterwą, Węgrzynem. Kto z jej dzisiejszych partnerów pierwszy mógłby w nią rzucić kamieniem? □

(Na tym kończymy druk fragmentów książki Juliusza Kydryńskiego o Irenie Eichlerównie.)