

## E I C H L E R Ó W N A

Ujęcie przez Irenę Eichlerówną roli pani Warren w przedstawieniu warszawskiego Teatru Współczesnego słusznie zyskało opinię świetnej kreacji aktorskiej. Na marginesie tej roli ludzie interesujący się teatrem przypominali inne grane przez Eichlerówną ostatnio postacie, tocząc np. dyskusję nad wyższością „realistycznej“ pani Warren nad „formalistyczną“ poznańską Fedrą. Jestem z tych, co wolał Eichlerówną jako panią Warren od jej Fedry. Wydaje mi się, że w ogóle takie zestawienie różnych ról jednego artysty jest słuszne i celowe, ponieważ daje możliwość lepszego zorientowania się w drogach jego rozwoju, co i dla publiczności i dla niego samego jest sprawą ważną. Interesuje mnie jednak pytanie, dlaczego „wole“ panią Warren, dotychczasowe bowiem fragmenty dyskusji nie dały mi w tym względzie odpowiedzi. Jest mianowicie w takich rozmowach naturalna skłonność do rozprawiania się z całym problemem przy pomocy łatwych etykietek. Grozi to pewnym niebezpieczeństwem. Oto nasz widz i czytelnik zaczyna podejrzewać, że aktor może grać swoją rolę tak albo inaczej, realistycznie albo formalistycznie, naturalistycznie albo ekspresjonistycznie i że zależy to od jego decyzji, od wyboru środków wyrazu spośród przygotowanych artystycznych arsenatów.

Zresztą i na samą sprawę tych środków wyrazu w aktorstwie przywykliśmy patrzeć zbyt powierzchownie. Mam wrażenie, że gdyby np. Eichlerówna akcentowała tekst Fedry w sposób bardziej potoczny, bardziej banalny, opinie o formalizmie tej roli zmniejszyłyby się poważnie.

A przecież sama oryginalność akcentowania nie musi jeszcze wcale świadczyć o formalizmie. Wszędzie tam, gdzie aktorstwo jest sztuką, środki wyrazu są czymś wtórnym, a zasadniczy problem polega na postawie artysty, na jego wyobrażeniu świata. Nauczyliśmy się rozumieć to w odniesieniu do literatury i nie pytamy np. poety, czy przenośnia jego jest bardziej czy mniej śmiała, tylko szukamy, jaki wyraża ona sens i jaką prawdę. W stosunku jednak do sztuki aktorskiej nie dochowujemy tej rzetelności.

A więc chyba nie na zewnętrznych tylko środkach ekspresji polegało to, co odczuwaliśmy w Fedrze jako formalizm. Nie sądzę zresztą, aby te środki w przypadku Eichlerówny pozwoliły tak dalece odróżnić jej panią Warren od jej Fedry — oczywiście, jeśli pominiemy inność samych postaci literackich. Eichlerówna jest tak bardzo dojrzałą artystką, że posiada w pełni ukształtowany indywidualny wyraz aktorski — to właśnie, co nazywamy stylem. Styl ulega oczywiście pewnym przemianom, odpowiadającym zmianom świadomości artysty, metamorfozy owe jednak nie przebiegają tak po prostu, że można by łatwo przeskoczyć od zdecydowanego formalizmu do pełnego, twórczego realizmu. Przemiana stylu twórczego aktora, jak u każdego artysty, to sprawa przestopowania całego człowieka, który tworzy, jego temperamentu, uczuć, myśli, doświadczeń i walk, jego ideologii, jego poglądu na świat.

Ale tu przechodzimy do innego nieporozumienia. Niektórzy z dyskutantów, jak się zdaje, skłonni byłiby widzieć realizm pani Warren w ujęciu Eichlerówny w tym, co można by nazwać charakterystycznością jej postaci. Rzeczywiście, pani Warren Eichlerówny to znakomita rola charakterystyczna, pełna wyrazistych szczegółów, wyczelowanych drobiaźdzków, ruchem, gestem, sposobem mówienia, pudrowaniem nosa i zajądaniem czekoladek malująca stan, pochodzenie, środowisko, profesję bohaterki Shawa. Wszystko to jest bardzo prawdziwe. Ale wybierzmy sobie coś podobnego — nie u Eichlerówny, bo myślę, że ona wolałaby umrzeć, niż taką rzecz zrobić — w zastosowaniu do Fedry Racine'a, i każdy chyba się zgodzi, że wyszłaby z tego postać okropna i bezsensowna. Konwencja pseudoklasycznej tragedii nie dopuszcza bowiem takiego ujęcia; ale wobec tego nie można twierdzić, że większa realizm pani Warren w porówna-



Teatr Współczesny w Warszawie: G. B. Shaw: „Profesja pani Warren“. Scena z aktu II: Irena Eichlerówna (pani Warren) i Adam Mikołajewski (Crofts). Reżyseria Wilama Horzycy.

niu z Fedrą polega na rysach, których w Fedrze w ogóle być nie może. Gdzie indziej trzeba szukać przyczyn.

\*

Eichlerówna była uważana przed wojną za jedną z naszych najbardziej nowoczesnych aktorek. Niepokoiła i fascynowała wyobraźnię widza, ukazując mu w postaciach mieszczanek z jego bliskiego otoczenia niespodziewane głębie, których nie przeczuwał i odstaniając przed nim w bohaterkach wielkich klasycznych dramatów dna, o których nie miał pojęcia. Warto zastanowić się, że takie ujęcie aktorstwa było w gruncie rzeczy niedalekie od całej atmosfery, panującej wówczas w górniejszych sferach mieszczańskiej kultury. Był to przecież okres, w którym imaginację kulturalnego odbiorcy zaludniali: dumający nad treścią ludzkiego wnętrza Hans Castorp z *Czarodziejskiej góry* Manna i jego egzotyczna ni to kochanka — Kławdia (*Buddenbrookowie* byli już zbyt realistyczni), proustowski Swann ze swą niecierpliwą namiętnością, poeta z *Uliksa* Joyce'a, coraz głębiej zanurzający się w grzędawisko własnej psychiki, z bliższych nam — niektórzy bohaterowie Nałkowskiej, Iwaszkiewicza. Psychologiczna metafizyka Freuda czy Adlera chodziła po intelektualistach, przysiadła się w kawiarni do stolika, nurzała się po szpalach pism literackich, czepiała się teatralnej kurtyny. W filozofii panował relatywizm, literatura produkowała wybór baśni psychologizujących i krzyki późnego ekspresjonizmu.

W takiej atmosferze pracował nasz teatr w okresie pomiędzy wojnami. Oczywiście, przenikanie tej atmosfery do teatru było nierównomierne; środowisko aktorskie jest bardzo zróżnicowane i dobrą orientacją w problemach żywych w najkulturalniejszych kręgach mieszczaństwa mogło się pochwalić niewiele jego przedstawicieli. Sam zresztą repertuar tych lat, na ogół wcale niewyrafinowany, ale właśnie banalnie drobnomieszczański, nie zbliżał wcale ludzi teatru do ówczesnych „najnowocześniejszych“ treści kulturalnych. Stykali się oni raczej z niektórymi modnymi hasłami w rodzaju kompleksu Edypa czy małowartościowości, w popularnym uproszczonym wydaniu. Dlatego najnowsze wówczas prądy literacko umysłowe w znacznie mniejszym stopniu odzwierciedlały się w pracy aktorstwa, niż np. równoległe z nimi prądy plastyczne w scenografii. Były rzecz prosta wyjątki, lepiej czy gorzej uposażone, ale w każdym razie okazujące wrażliwość wobec drgań intelektualnej atmosfery. Poprzez te rzadkie dość umysły przefiltrowywały się do teatru tamte sposoby ujmowania świata, tamte smaki, upodobania i projekty, przetłumaczone już na sceniczne środki wyrazu.

Aktorski styl Eichlerówny, który tak bujnie i śmiało wykształcił się w ostatnich latach przed wojną i z którym — uproszczonym jeszcze i pogłębionym — przyjechała ona znów do kraju po wojnie, miał w sobie wiele wyraźnych cech tamtej atmosfery. Dziś już możemy określić jasno, na czym w istocie swej to widzenie rzeczywistości polegało, wiemy, że było ono wyrazem bezradności mieszczańskiego intelektu wobec świata w okresie najgłębszego schyłku burżuazyjnej formacji. Można by tomy spisać o ucieczkach w najróżniejsze egzotyki, o wojażach imaginacyjnych we wszystkie możliwe krainy cieniów, które dając artystom jakieś pozory rzeczywistości, odwoływały uwagę od jej groźnej pełni. Psychologizm miał swoje rozkoszne małe odkrycia, zadziwiające jakąś migawkową trafnością. Z tych odkryć tworzyły się fantazje o człowieku, izolowanym od społecznej rzeczywistości.

Tę małą odkrywczość psychologizmu spożytkowało aktorstwo Eichlerówny w sposób swoisty i ciekawy. Trzeba bowiem powiedzieć, że Eichlerówna nie należała chyba nigdy do artystów, których pasjonowała dociekliwość psychologiczna dla niej samej. Owe niespodziewane treści ludzkiej natury, ujawniające się dla niej w przenikliwej analizie fragmentów tekstów, już wielokrotnie odczytywanych i myślałabyś, prostych, i potem łączone z zadziwiającą konsekwencją w sceniczne postaci, zdają się mieć w twórczości Eichlerówny cel in-

ny, niż samo opowiadanie o człowieku. Ten inny cel możemy zrozumieć, gdy przypominamy sobie o drugim bujnie rozwijającym się w dwudziestoleciu prądzie późnomieszczańskim — o ekspresjonizmie. Teoretycy ekspresjonizmu u podstaw swych koncepcji kładli podział funkcji mowy i w ogóle środków wyrazu na komunikowanie i wyrażanie, czyli jakieś sugestywne przekazywanie odbiorcy treści pozaintelektualnych — uczuć, namiętności, pragnień. Mowa ekspresjonizmu lubowała się w efektywnych układach rytmów i kadencji, które nie znacząc nic, sugerowały uczucia i nastroje. Aktorska twórczość Eichlerówny była temu prądowi bardzo bliska. Ten związek z ekspresjonizmem dawał jej — olom ową niepokojącą sugestywność, działającą poza samym tekstem, poza samym racjonalnym obrazem postaci. Ten związek sprawił również, że żadna rola Eichlerówny nie miała rysów owego pozorowego obiektywizmu, jaki cechował np. psychologistyczne aktorstwo Osterwy. Z tego związku wreszcie wynikł u niej dobór samych zewnętrznych środków wyrazu, jej koncentrowanie się na rzadkich a silnych efektach, jej sposób podania tekstu, akcentujący melodię monotonii niespodzianie znajdowanymi nasileniami tonu jej gesty i ruchy.

\*

W nasz obecny okres artyści, którzy rozwijali się przed wojną, weszli z bagażem swoich dawnych doświadczeń i upodobań. Wiemy, w jak silnym stopniu odbiło się to na charakterze pierwszego okresu naszej powojennej twórczości — w literaturze, plastyce, muzyce, teatrze. Pamiętamy dzieła, które wówczas powstawały. Nacisk społecznej rzeczywistości stopniowo przekształcał te upodobania, przeciwstawił dawnym doświadczeniom inne, prawdziwsze. Realistyczna sztuka naszego czasu rośnie powoli, z jednej strony manifestując się pełnymi świeżością choć często nieporadnymi jeszcze dziełami ludzi młodych, wolnych od obciążeń burżuazyjnego okresu, z drugiej — stopniowym kształtowaniem się nowych treści w twórczości artystów dojrzałych. Oczywiście, nowe dzieła tych ostatnich nie mogą jednym szarpnięciem zerwać węzłów, łączących ich z dawnym warsztatem; każdy z nich musi przyjść do realizmu od tej strony, po której znajdował się dotychczas. Jest to droga pełna niespodzianych trudów i ciężkich walk, których ślady odkryć można w dziełach artystów. Zauważmy np., jak u pisarzy hołdujących ongiś psychologizmowi zainteresowanie sprawami ludzkiego przeżycia nie maleje, ale zostaje coraz bardziej podporządkowane proporcjom rzeczywistego świata. Realizm nie rezygnuje z psychologii, ale zamiast psychologizujących baśni i mitów daje prawdę o psychice ludzi, żyjących w konkretnym społeczeństwie. Realizm zwalcza bezkształtność ekspresjonizmu, irracjonalizm jego teoryjek, ale widzimy, jak np. współczesny nam teatr niemiecki, wyrosły z ekspresjonizmu, stara się odrzucać jego balasty, wnosząc jednak do swoich realistycznych przedstawień pewne jego zaobycze w dziedzinie plastyczności środków wyrazu.

Jak się zdaje, Eichlerówna należy do tych artystów, których przemiany są szczególnie trudne, ponieważ nie zadowolają się oni powierzchownymi pozorami, walcząc z ambicją i uporem o jednolitość swej wizji. Dlatego każda niemal z jej powojennych ról stawała się ważnym wydarzeniem, ciekawym przez swoje osiągnięcia i przez swoje błędy; ciekawym, kiedy jej konsekwencji, odkrywczoci psychologicznej i sile wyrazu zawdzięczamy wżbo acenie naszej pamięci artystycznej o 'tak prawdziwą postać, jak Ruth w *Niemcach*, i ciekawym, kiedy owa siła ekspresji, odkrywczoci i niemniejsza konsekwencja doprowadziły ją do widmowej Fedry, szarpiącej się w egoistycznym świecie swego miłosnego szaleństwa.

Mówiliśmy, że bardziej realistyczna postać literacka nie decyduje jeszcze sama przez się o bardziej realistycznej robocie aktorskiej. Jest to słuszne, z tym wszakże zastrzeżeniem, że chodzi o artystę rozporządzającego w pełni wypracowanym realistycznym warsztatem. W okresie jednak, kiedy artysta dopiero uczy się rozpoznawać prawdziwe proporcje świata i stosować się do nich w swej pracy, temat dalszy, „mniej realistyczny“, łatwo te proporcje rozchwiewa. Eichlerówna w Poznaniu z całą swoją świetną pasją zabrnęła w psychologizujący ton Racine'a, w ową rzekomą pozaczasowość wewnętrznych ludzkich doznań. „Psychologizm“ siedemnastowiecznego klasyka wywołał u niej eksplozję tych wszystkich treści, które jej psychologizacyjne tradycje w niej osadzały.

W *Pani Warren* udało się Eichlerównie stworzyć postać ludzką prawdziwą społecznie — bardzo indywidualną, niepodobną do innych, a jednak typową przez swoje podporządkowanie regułom życia w kapitalistycznym ustroju. Postać ta w ujęciu Eichlerówny mówi nam nie tylko o tym, że pani Warren jest np. człowiekiem namiętnym i bezkompromisowym, ale również i o tym, jaki jest świat, który jej bezkompromisowości narzucił kompromis; a jej namiętność zmusił do obronienia tej właśnie drogi życiowej, drogi „kobiety, która nie chciała zostać posługaczką“. I właśnie nie na charakterystyczności pani Warren (to jest sprawa drugorzędna), ale na usytuowaniu jej przeżyć w rzeczywistym, historycznie wiernym środowisku polega istotny realizm kreacji Eichlerówny.

To zainteresowanie światem zewnętrznym, chęć powiedzenia obiektywnej prawdy o pani Warren, pozwala Eichlerównie osiągnąć w tej roli doskonałą proporcję między treścią, którą wypowiada a środkami ekspresji. Z taką pełnią po raz pierwszy chyba w jej powojennej twórczości wypowiada się zrozumienie istoty artystycznego realizmu. Dlatego widzimy w tej roli wielkie zwycięstwo, jedno z tych, które stanowią piękne przykłady siły oddziaływania na sztukę naszej rewolucyjnej rzeczywistości.

Zdjęcie w Nr 2 „Teatru“ na okładce (Irena Eichlerówna jako pani Warren) wykonała COPA—E. Hartwig.