

CÓŻ, OD TEGOM KOBIEȚA...

Bo już my kobiety, tośmy wszystkie jednakie. Mężczyźni to się na tym nie rozumieją (W. Hugo — *Maria Tudor*)

Przed kilku laty (1967) pisał Witold Filler o „dziwacznej sytuacji”, w której „najbardziej współczesna z polskich aktorek uwięziona została od lat w gorszej historii repertuaru”. „Aż mi żal — dodał na zakończenie, by niejako spointować swą pretensję — że przeznaczeniem artystki zdaje się być obecnie pobudzanie nas do „myślenia głównie słowami klasyków”. Dezyderat wpływowego krytyka został jak widać uwzględniony, bowiem od tamtej pory Eichlerówna występuje już wyłącznie w repertuarze współczesnym. Nie zmieniła się częstotliwość jej teatralnych prezentacji, zmianie uległa tylko ich literacka jakość.

* * *

Zaczął się rok 1973 i jako druga premiera świeżo otwartego Teatru Małego Teatr Narodowy, w którym Irena Eichlerówna kreowała przed laty swoje sławne klasyczne role, wystawił sztukę Istvána Órkeny'ego pt. *Zabawa w koty* z Ireną Eichlerówną w roli głównej. Autor jest współczesnym pisarzem węgierskim, sztuka jest o miłości, ale — jak autor wyznaje w programie — „tym się różni od innych że jej bohaterowie mają nie naście czy dwadzieścia kilka lat, lecz wszyscy są po sześćdziesiątce”. Włec eks-spiwakiem operowym, w którym się kocha Eichlerówna, jest w spektaklu Andrzej Bogucki, przyjaciółka, która jej go odbije, jest Małgorzata Lorentowicz, starszą siostrą zamieszkałą w Monachium, która ma już te rzeczy poza sobą, jest Karolina Lubieńska, nieobecna w jej (Eichlerówny) życiu rodzinie, córkę i zięcia grają Staniszevska i Machulski, miauczającą Myszkę-sąsiadkę, jedyną aluzję do tytułu gra Janina Nowicka.

Wszyscy grają znakomicie, ale dzieło ratuje Eichlerówna. Taka już z niej czarodziejka, że nawet

nieciekawą literacko miłość prawie staruszków staje się w jej wykonaniu „literaturą piękną”. Jest jak artysta snyder, który z byle kamienia czy drewna potrafi wyrzeźbić dzieło sztuki. Byleby jej temat dogadzał.

* * *

Jej wielkim tematem jest kobiecość. Ta najprostsza, bo biologiczna, która nie przepuści nikomu — królowej ani plebejuszce. Jej mądrość bywa z reguły ekstraktem kobiecych doświadczeń jej scenicznych bohaterów. Doświadczeń niezbyt szczęśliwych, skoro niemal wszystkie polegały na swoistym mezaliansie i w większości kończyły się klęską.

Warunki stwarzają mezalians, mezalians warunkuje mechanizm. Bo Eichlerówna jest zawsze królową, nawet kiedy gra Orbanową (właśnie w *Zabawie w koty*). Wielka, wspaniała, mądra, wiedząca o partnerze znacznie więcej niż to byle partner wytrzyma. Kto podoła takiej kobiecie? Pewnie też nie przypadkiem męska kolekcja amantów, jakich w swoim scenicznym dorobku zdołała zgromadzić Eichlerówna, przedstawia się dość groteskowo. „Królowa” nie ma zresztą w tym względzie złudzeń, kiedy mówi językiem Marii Tudor o wiarolomnym kochanku:

„Wstyd mi, sromota — cóż zrobić, kocham go (...) Może bym go nawet nie tyle kochała, gdyby był uczciwy. Zresztą cóż innego jesteście wy wszyscy, ilu was jest na świecie”.

Być może taka „filozofia” daje jej ów sławny uśmiech, w którym jest zrozumienie i mądrość, wyrozumiałość i niezgoda na swą kobiecą przegraną, jaka musi wynikać z układu jej mezaliansów. Ale na kompromis się nie zgodzi. Nie trzeba siedzieć na tronie, żeby mieć naturę królowej. Wóz markietanki Courage staje się dla niej tronem, a wojna trzydziestoletnia historycznym imperium, którym trzeba zawładnąć. Bo też ciężar jej postaci jest niezwykle; niszczy

wszelką konkurencję. W trylogii antycznej w Narodowym (*Agamemnon, Elektra, Zaby*) zburzyła całą kompozycję, wspartą na pytaniu z *Zab*: Który z dramatopisarzy jest większy — Ajschylos czy Eurypides?. W *Agamemnonie* Ajschylosa zagrała Klitajnestrę i przesądziła sprawę, zanim się spektakl rozwinął.

Tak samo jej Szambelanowa w sławnym *Panu Jowialskim* rozsądziła strukturę spektaklu w cień usuwając wszystkie, nawet postać tytułową. Brylowała szampańsko i współcześnie stając się z postaci scenicznej interpretatorką utworu i narzucając widowni swój komentarz do dzieła Fredry. I tak się to dzieje nie-



Irena Eichlerówna (Orbanowa), Grażyna Staniszevska (Ilona) i Jan Machulski (Józef). Fot. Z. Nasterowska

Teatr Nowy 1-15 III 1973



Maria Stuart w tragedii Schillera (T. Narodowy w Warszawie 1955 r.). Fot. E. Hartwig

mal wszędzie: jej role wielkie i małe zmieniają jak gdyby swą naturę i zyskawszy samodzielność stają się monodramatami.

* * *

Zarzucono jej nieraz, że nie szanuje autorów. Że w ogóle nie szanuje nikogo — reżyserów, partnerów, scenografów, nawet dyrektorów teatrów. Sama sobie wybiera role i opracowuje teksty, sama sobie projektuje kostiumy, sama siebie reżyseruje.

Nawet w przypadku klasyków od niej wyłącznie zależy interpretacja postaci. Nie gra z zasady kobiet małych i głupich. Nie robi tego z kokieterii, by się przypodobać publiczności, jak to bywało w zwyczaju dziewiętnastowiecznych gwiazd. Obchodzi ją „wieczna kobiecość” w wymiarze ponadczasowym, mieszcząca w sobie syntezę losu, charakteru, mentalności kobiecego rodzaju. Może stąd ów uroczy melange śmieszności i dostojności, siły, słabości i chytrłości, wielkiej zaradności z bezradnością, lekkomyślności i wyrachowania. Być może ta ambiwalencja, sąsiedztwo plebejuszki z monarchinią stanowi o jej wielkim uroku. Kiedyś zagrała taką scenę, która nie każdemu by uszła. Kiedy niewierny Gilbert (w *Marii Tudor*) wchodził do zamkowej komnaty i pytał czy stoi przed nim królowa, odpowiadała żało-

nie wycierając rękawem nos: „Tak, tak; królowa”. Zaś jako Madame Sans Gene, nie mówiąc o Matce Courage, bywała jakże królewska.

* * *

Ktoś wypomniał Eichlerównie, że Marię Tudor zagrała inaczej niż panna Georges, modelowa odtwórczyni tej roli. Że z melodramatu królowej, który tyle wyciskał łez, zrobiła zabawę w melodramat. Panna Georges, jak się łatwo domyślić, mogłaby dzisiejszej widowni wydać się bardzo śmieszna. Eichlerówna, jak współczesny wirtuoz, pokierowała tym śmiechem.

Ta rola była wielką zabawą z żartobliwym morałem: na temat ludzkich ułomności i grzechów historii. Ekwilibrystyka aktorki wygrywała grę interesów, które w jednej osobie dotyczyły królowej i kobiety. Królowa się mściła za zniewagi, jakich doznawała kobieta, a kobieta jak to kobieta, kompromitowała królową słabościami swej natury. Z jakąż pyszną dezynwolturą traktowała tu Maria Tudor atrybuty swej władzy, świętości, na jakie przysięgała, dokumenty, jakie miała uszanować, jak nonszalancko i wdzięcznie organizowała swe intrygi — z pomysłowością kobiety i cynizmem królowej. Żadna z ról Eichlerówny nie wzbudziła tyle entuzjazmu co ta Wielka



Fedra w tragedii Eurypidesa (T. Narodowy w Warszawie 1957 r.). Fot. E. Hartwig

Improwizacja osnuta na starej kanwie, której literacką materię nadwerżył od dawna czas.

* * *

Ktoś zarzucił Eichlerównie, że sprzeńiewierzyła się Brechtowi, pokazując Matkę Courage taką niepodobną do Weigel! Tamta była ciemna i ślepa, wychudła i na dwoje złamana, marksistowska ofiara historii, a ta wiedziała o historii więcej niż wypadało i nie chciała się poddać ani autorowi ani wojnie. Nie była hieną wojenną, handlarzką ani cwaniarą, chociaż niektórym z krytyków przypominała okupację. Po prostu skorzystała z okazji i zagrała Matkę Courage na własną aktorską miarę: obdarzyła markietankę charakterem i nie poskapila jej wdzięku, jak przystoi bohaterce nie kończącej się wojny. Nie była ofiarą wojny, choć wojna uśmierciła jej dzieci, lecz poza wojną nie było życia. Dlatego po śmierci Katarzyny zarzucała na siebie uprząż i z głową dumnie wzniesioną ruszała ze swoim wozem rzucając w pustą przestrzeń niby bojowe zawołanie: „Trzeba na nowo zabrać się do handlu!” Wielki gest, wysoko wybita pointa, scena, którą trudno zapomnieć, choć przeciw takiej Courage zaprotestowała sama Weigel.

* * *

W *Matce Courage* pewnie wyraźniej niż gdzie indziej została ukazana hierarchia wartości, jakim hołduje Eichlerówna — kobieta-człowiek. Można je ułożyć w tabelkę: dzieci — mężczyzna — życie. Dzieci są obowiązkiem i kocha je po swojemu, kucharz jest potrzebą i pomocą, życie, nawet takie jakie było, mogło zawierać nadzieję, lub stanowić wewnętrzną konieczność. Każda z tych stref uczuciowych ma w jej grze wydzielone rejestry. Jest nienaganną matką dopóki dzieci są żywe; od nieżywych odwraca się twardo, jak żołnierz od straconych pozycji. Macierzyństwo jest może ważnym, lecz pewnie nie najważniejszym elementem jej kobiecości. Każde dziecko nazywa się inaczej, co świadczy o trybie życia, jaki wojna narzuciła Annie Fierling. Po prostu: wojnę prowadzą chłopcy, więc kobieta ma szansę. Wojna daje jej dzieci i zabiera. Ale miłość jest potrzebą i korzyścią. Także miłość z Kucharzem zaczęła się od interesu i skończyła z powodu konfliktu wynikłego z różnicy interesów.

Wszystko się stopniowo wykruszało, tylko instynkt życia pozostał. Podobny, niezmożony i witalny, jaki w wersji drwiącej, ironicznej odezwał się w scenie finałowej *Zabawy w koty*: kiedy (po nieudanym samobójstwie)

zmarłychwstała bohaterka próbuje zacząć życie od nowa, na zgłiszczach i bez perspektyw, lecz z aktorskim wigorem, świadczącym o zasobach energii, a także o swoistej filozofii.

I — by skorzystać z okazji — przykład chyba najpiękniejszy owego „instynktu życia”, jakim Eichlerówna obdarza swoje kobiety — spacer więzienny Marii Stuart — jej ostatnie spotkanie z naturą, na które jak na schadzki z kochankiem zbiega z lekkością dziewczyny w nastroju oczarowania i życzliwości dla ludzi, którzy jej w tym towarzyszą.

Ze jej Maria Stuart zburzyła logikę historii, obaliła rację stanu? Mogłaby zagrać Elżbietę, wtedy Maria przed jej obliczem byłaby prochem i niczym. Ale skoro zagrała Marię odebrała angielskiej królowej wszystkie racje: polityczne, moralne, ludzkie, a przede wszystkim — kobiece.

* * *

Jako Agrypina (w *Brytanniku* Racine'a) znalazła się raz jedyny w kłopotliwej sytuacji moralnej: w konflikcie między racją stanu a miłością macierzyńską. Zagrała w tej roli wielkość zarówno uczuć jak racji.

Jej *Fedra* była kiedyś objawieniem. Zjawiskiem niepospolitym, zadziwiającym, szokującym. Zjawiała się bardzo wcześnie. (Jedna z pierwszych jej ról po wojnie) i była niepodobna do niczego, co się wtedy w teatrze działo. Nikt się wtedy tak nie poruszał, nie zachowywał na scenie, nawet sceniczne królowe starały się wyglądać plebejsko. Grała z przymkniętymi oczami dziwnie modelując wyrazy, jakby śpiewała teksty, przeznaczone do mówienia. I te paury, akcenty, ściszenia i zawieszania głosu, niespodziewane melodie, niespotykane w dramacie. Ten system „znaków” aktorskich, zwany przez niektórych stylizacją — należy dziś do Eichlerówny niby zespół elementów, z których składa się dzieło sztuki.

Miłość Fedry była grzechem, który prowadził do śmierci. Spiewna tonacja jej głosu brzmiała jak tren modlitewny, cała rola była ceremonialna. I wtedy należało pomyśleć: czy owe śpiewy, zaśpiewy, intonacje i paury nie należą do jakiegoś obrzędu, jakim

jest teatr Eichlerówny? A może jej role kobiece, takie różne i takie podobne, to psalmy o losie kobiecym, takim różnym i takim podobnym.

* * *

Nie grywała i nie grywa przeciw kobietom o nazbyt łatwym życiu, obdarzonych łaskawym losem. Można sobie wyobrazić, co by z takimi zrobiła: skłóciłaby je ze światem, wyodrębniła od reszty, jak wszystkie swoje heroiny, których cienie snują się w pamięci — w *Profesji pani Warren* czy w *Karocy Świętych Sakramentów*... Wszystkie niezależnie od biografii należą do jednej rasy, jak lwice, jak sjamskie koty, takie ospałe, leniwe, ale zawsze gotowe do skoku, jeżeli je ktoś podrażni. ... Ze nie wszystkie są równie doskonałe, że mają swe wynaturzenia, że bywają kobieco kapryśne, a nawet kobieco dziwaczne? U nas się tego nie dostrzega, jest przecie z dawna uznanym klasykiem polskiego aktorstwa, a klasyków się nie sądzi. Napisał o tym Tymon Terlecki z okazji jednego z jej zagranicznych występów w *Profesji pani Warren* żal wyrażając, że „na naszym partykularzu nawet największe talenty w braku konkurencji i dyscypliny marnują się zbyt często”. Zarzucił naszemu aktorstwu brak troski o czystość rzemiosła, skoro „taki diament pierwszej wielkości szlifowany jest na przemian przez mistrza to znów przez partacza, a jednym i drugim jest ona sama”.

* * *

Była taka rola, w której Eichlerówna w sposób jawny straciła nagle poczucie swej teatralnej elegancji: jako Serafina w *Tatuowanej róży* Williamsa. Sztuka ma klimat modernizmu — jest tropikalna i duszna, zaprawiona mistycyzmem i seksem. Jej treścią są przeżycia kobiety, która została sama z prochami niewiernego małżonka, miotana namietnościami, dopóki się nie zjawił pocieszyciel. Eichlerówna pokazała tę zwyczajną choć egzotyczną historyjkę w sposób kliniczny, bez dyskrekcji. W tej jednej roli opuściła ją poczucie humoru, ów filozoficzny półśmiech, jakim zwykle łagodzi swoje kobiece dramaty.



Maria Tudor w dramacie Victora Hugo (*T. Narodowy* w Warszawie 1959 r.). Fot. F. Myszkowski

Przypomniałam sztukę Williamsa, bo od *Tatuowanej róży* (1960) która mogła stanowić ostrzeżenie, zaczyna się chyba owa „współczesna seria”, o którą upominał się Filler, a której najwiewszą pozycję stanowi *Zabawa w koty*. Nie warto tej serii wyszczególniać. Gdzieś poza nią, w dalekiej przeszłości pozostała jej stawna Ruth, bohaterka *Niemców* Kruczkowskiego. Skupiona, sciszona, taka skryta, że tylko jej ostatnie słowa nie dadzą się dotąd zapomnieć: „Liesel, Liesel, cożes ty zrobiła”.

Sytuacja się stała dziwaczna. Od iluż to lat ta najbardziej klasyczna z naszych współczesnych aktorek została uwieczniona w górsce współczesnego repertuaru? I gdyby to była współczesność i gdyby to były sztuki godne aktorstwa Eichlerówny! „Aż żal — że strawestuję Fillera — że przeznaczeniem artystki zdaje się być obecnie pobudzanie nas do myślenia (?) słowami autorów współczesnych”.