

IRENA EIO



FEDRA
w tragedii Rasyna

WSPOMNIENIA TEOZOFKI

Wspomnienia Lady Emly Lutyens*) są miłe dzięki prostocie jej opowiadania. Najdrobniejszy cień egzaltacji zaszkodziłby jej rzeczowości i obudził nieufność czytelnika.

Nie wiem czy tylko „wamp”y należy zaliczać do rzędu kobiet niebezpiecznych? Są one do siebie podobne, a więc łatwiejsze do poznania, a tymczasem kobiety nieraz ciche jak woda sprawiają najdziwniejsze niespodzianki.

Lady Emily urodziła się obdarzona wieloma zdolnościami i aspiracjami nie zaspokojonymi przez małżeństwo i rodzinę z pięciorga dzieci. Mąż jej, Edwin Lutyens, był zdolnym i wziętym architektem, twórcą wielu oficjalnych budynków i pomników. Zażęcia zmuszały go do częstych podróży, w domu siedział zamknięty nad planami i rysunkami, ale lubił też życie towarzyskie, które żonę jego nudziło. Pod tym względem byli niedobrani, bo Lady Emily, niepraktyczna i niepunktualna, nie umiała przyjmować, szukała zaś ujścia dla swojej energii w działalności społecznej, dopominając się o prawa polityczne dla kobiet.

Traf sprawił że zetknęła się we Francji z małżeństwem teozofów, następnie poznała Annie Besant, i od tej chwili dwadzieścia lat poświęciła współpracy z głównymi przedstawicielami teozofii. Do wschodniego ezoteryzmu wniosła cechę narodu który wydał tak sławną instytucję jak Thos. Cook and Sons: zawsze pamięta i notuje jakim okrętem jechała i gdzie co jadła. Piękne krajobrazy opisuje pobieżnie i bez wrażliwości artystycznej, ale dobrze oddaje uczucie szczęścia które w niej budziły.

Zjazdy w Holandii, w Australii, w Adyar koło Madrasu, pod pewnym względem przypominały rekolekcje po klasztorach. Celem ich był postępowanie w duchu uduchowienia, a zarazem odetchnięcie spokojem wśród grona bliskich wiarą współwyznawców. Droga do przezwyciężenia Karmy nakazywała przezwyciężenie własnego ja, unikano więc zawiści i gniewu, a kierownicy Lady Emily przestrzegali ją przed jej wadami: zapalczywością w rozmowie i zaborczością w miłości. Wtajemniczonych wyższych stopni łączyło coraz ściślejsze braterstwo, a gromadnie współzycie odpowiadało lepiej naturze Lady Emily niż towarzystwo salonowe.

Lady Emily zaznała wielkich chwil szczęścia na tej drodze. Obracała się w świecie tak odrębnym że wydarzenia pierwszej wojny światowej prawie nie docierały do tej krainy bajki.

Filozofię swoją teozofowie zaczerpnęli z Indii, ale wśród łóż i członków angielskich doszły do głosu także cechy narodowe jak zamiatowanie do stroju, oznak i ceremoniału: Lady Emily zabożyła order Gwiazdy, z trzema stopniami wtajemniczonych; różne powstały na tym tle spory, m.in. czy gwiazda miała dostać skrzydła,

czy też zachować zwykły kształt płócianymi.

Jeden z przewodców teozofów, C. W. Leadbeater, spotkał w Indiach syna bramina wysokiej kasty, którego promieniowanie, czyli aura, wydały mu się pełne znaczenia, i obrał go jako ostatnie wcielenie Bodhisathwy, emanacji Buddy, a więc przyszłego Mesjasza. Mrs. Besant w r. 1911 przywoziła do Anglii 15-letniego Krisznę i jego brata Nitję. Lady Emily poczuła dla pięknego chłopca głęboką litość. Los jego był nie do pozazdrośczenia w obcym klimacie, w zmieniającym się środowisku. Matkę stracił w dzieciństwie i do dobrej kobiety Ignął jak do jedynego oparcia. Lady Emily swą miłość macierzyńską starała się przekształcić w przywiązanie uczennicy do mistrza, nie mniej każdy szczegół życia Kriszny był jej miły, opisuje jego urodę, strój, zachowanie i swoje cierpienie gdy się z nim rozstawiała.

„Gdyby nie moje oddanie się Krisznie, — pisze, — nie wiem czy bym została długo w Tow. Teozoficznym... a więzy, które mnie z tym ruchem przez tyle lat łączyły, miały swe źródło w przemożnej osobistej miłości”. „Dla mnie — kończy swoją książkę — Kriszna pozostaje jedyną w swoim rodzaju, najczystsza i najdoskonalszą istotą, jaką spotkałam, prawdziwym kwiatem ludzkości”.

Drugim bohaterem opowieści, choć pozostawionym bardziej w cieniu, jest Edwin Lutyens, mąż Lady Emily. Listy, które wymieniali, tchną zawsze nutą życzliwości i przyjaźni. Nigdy Krisznie nie okazał niechęci, a jeżeli komu miał za złe uwiedzenie żony, to Mrs. Besant. We własnym domu patrzył na to jak dzieci skazane są na jarską dietę.

Raz zaprotestował. Budował wtedy gmachy rządowe w New Delhi, napisał więc do żony że jeżeli po przyjeździe rozpocznie kampanię za autonomią Indii, zrujnuje go i zmusi do opuszczenia stanowiska.

Lady Emily zaznacza, że chwilami ogarniały ją skrupuły, ale że gdyby dane jej było prawo powtórnego wyboru, postąpiłaby tak samo. Lecz kiedy wszystko inne zawiodło, spokojnie wróciła do męża.

Kriszna długo słuchał rad opiekunów i odległych mistrzów, którzy w sposób nadprzyrodzony porozumiewali się z przewodnikami teozofów. Kiedy dojrzał na drodze duchowej, wrócił do podstawowych zasad religii przodków, odrzucił naleciałości ceremoniału i rzekomego cudotwórstwa, nauczał o prawdzie i życiu wewnętrznym, dostępnym każdemu człowiekowi.

O rozłamie, który nastąpił, Lady Emily pisze z dyskrecją. Kriszna wybierając drogę własnego powołania oddalił się i od niej. Czas zawsze przynosi ukojenie, autorka więc swoją opowieść kończy bez goryczy.

Książka nasuwałaby wiele komentarzy zarówno sceptykom jak wierzącym. Chroni ją od tego osobistość Lady Emily i jej bezwzględna uczciwość.

*) Candles in the Sun. By Lady Emily Lutyens. Londyn, Rupert Hart-Davies, 1957; str. 196 i tabl. 10.

EICHLERÓWNA W



MARIA STUART
w dramacie Schillera

WYSTĘP W „PROFESJI PANI WARREN”

Po odwiedzinach Teatru Polskiego mieliśmy w Londynie wizytę solistki — Ireny Eichlerówny w jednej z najzuchwalszych sztuk Shawa.

Z dwu możliwości zanurzenia się w żywym nurcie teatralnym pierwsza jest oczywiście bardziej pożądana i celowa. Przenosi ona na obcy grunt całość artystycznie jednolitą; w przypadku letniej gościny Teatru Polskiego (z „Mężem i żoną” i „Domem kobiet”) było to posunięte tak daleko że przywieziono nie tylko pełny zespół z aktorami dublującymi jedną rolę, dekoracje i kostiumy, ale umożliwiono reżyserom czuwanie nad swoimi dziełami, scenografowi nad oprawą plastyczną, przywieziono nawet perukarkę i garderobianę.

Występ Eichlerówny był pozbawiony tego wszystkiego, doszedł do skutku własnym, ofiarnym wysiłkiem sceny emigracyjnej. Przypominał instytucję już właściwie historyczną, zabytkową, należącą do XIX w.: gościnny występ „gwiazdora” na tle i w otoczeniu które należą do innego wymiaru i spełniała tylko rolę służebną. Ten rodzaj widowiska stał się przedmiotem krytyki od czasu meiningenczyków i teatru Stanislawskiego, od chwili gdy zjawilo się pojęcie „zespołu”, „gry zespołowej”, przedstawienia pomyślanego od początku do końca jako całość organiczna, poddanej jednej zasadzie kształtowania, zrównoważonego i zharmonizowanego we wszystkich elementach składowych. Jest to paradoks naszej epoki i naszego zbiorowego życia, że wróciliśmy do tej zamierzonej i zdawałoby się przetrwałej formy występu „gwiazdorskiego”. Szczególnie okoliczności w jakich się odbył ten występ, kazaly odstąpić od dogmatycznej ortodoksji. Byliśmy wdzięczni losowi, że mogliśmy zobaczyć Eichlerównę w dorywczo stworzonych dla niej ramach. Lepsze to niż nie zobaczyć jej wcale.

Ta artystka średniego pokolenia należała już przed wojną do zjawisk fascynujących, stanowiła — jak powiedział na powitanie Marian Hemar — klasę dla siebie i rodzaj sam w sobie. Jest to aktorka z aurą, z niesłychanie silnym piętnem indywidualnym, które narzuca się od pierwszego wejrzenia, a umyka określeniom. Idąc od szczegółów najłatwiej uchwytnych, chce się myśleć że na tę osobliwość składają się duże, skośne oczy, gorzkie usta i przede wszystkim głos o obrzynie skali i jedynej barwie, głos którym Eichlerówna posługuje się jak śpiewaczka operowa. Schodząc głębiej, natyka się na kontrast masywności i eteryczności, potężnej biologii, bujności cielesnej i tajemniczego promieniowania duchowego, instynktownego czucia dla tego co nieuchwytnie, pozazmysłowe, wrodzonej poetyckości. Jeśli dodać silnie rozwiniętą wyobraźnię aktorską, nieraz przekorną, skłoną do egotyzmu i samowoli, wpadającą we własne zasadzki — byłyby to najgrubszy, schematyczny rysopis tego zjawiska aktorskiego.

Miałem możność śledzić rozwój Eichlerówny prawie od samych początków. Pamiętam olśniewającą kreację w lichym sztucznyde Molna-

ra „Olimpia” (w młodzieńczym ulesieniu napisałem o niej kilkusetwierszowy felieton) rozzdzierającą Szlimę w „Cydzie” Wyspiańskiego, „Panję Julię” Strindberga graną raz lub dwa w t.zw. Warsztacie Teatralnym, „Judyte” Giraudoux w Teatrze Nowym, Smugonię w wojennym Paryżu. Spotkanie po latach, po tylu doświadczeniach, po długim obcowaniu z teatrem angielskim nie umniejszilo mego podziwu dla Eichlerówny. Nie znaczy to jednak żebym przyjmował w niej wszystko, nie zgłaszałem żadnych wątpliwości i zastrzeżeń.

Najpierw nigdy bym jej nie obsadził w „Profesji pani Warren”. Przynamniej nie w obecnej chwili. Jest ona na tę rolę ciągle jeszcze za młoda, zbyt szlachetna, zbyt poetyczna. W moim przekonaniu stanowi przede wszystkim medium wielkiego, wielowymiarowego, poetyckiego dramatu. W tej roli, żeby użyć terminu Sartre'a, „elle est de trop”, jest nadmiar i zbytkiem. Dlatego ci którzy jej nigdy poprzednio nie widzieli, mogli mieć wrażenie obrazu, który jakby przelewał się przez ramy, rzeźby której kontur przekracza granice kamiennego bloku. To nasuwa pytanie, co Eichlerównę przywiodło do tej roli: osobiste upodobanie czy koniunktura? (Nb. przejrzałem pilnie książkę wydaną w r. 1938 na 25-lecie Teatru Polskiego którą życzyła mi dusza przysłała mi świeżo z Kraju, i stwierdziłem, że ta scena, jedna z najbardziej szawowskich scen świata, do wojny nie wystawiła „Profesji pani Warren” ani na wspaniałych deskach ani na deskach swojej filii kameralnej, Teatru Małego).

Ujęcie roli przez Eichlerównę nasuwa podejrzenie że mamy tu do czynienia z kaprysem wyobraźni aktorskiej. W tym ujęciu pani Warren — potentatka kapitalistyczna w dziedzinie nierządu, właścicielka międzynarodowego trustu domów schadzek — jest urzekającym potworem cynizmu podniesionego do wyżyn prawie metafizycznych. Eichlerówna zrobiła z niej postać nieomal tych wymiarów co Tartuffe czy Hupagon. A przecież Shaw nie miał takich ambicji. Jego Mrs. Warren jest tworem pradoksalnym, śmieszno-żalnym, śmieszno-tragicznym, należy bardziej do sfery „dialektyki” niż psychologii. Jest to profesjonalistka, w której żyją instynkty i aspiracje mieszczańskiej kokoszy. Jest to istota, w której komedianstwo miesza się w równej mierze ze szczerością, uczucie ze snobizmem, poczciwość z wyrachowaniem. Ukazany przez Shawa konflikt między matką-p prostytutką a córką-purytanką ociera się o melodramat. W ujęciu Eichlerówny jest to dramat, „haute comédie”, komedia z groźną perspektywą możliwą.

W ramach własnej i spornej koncepcji rozwinęła Eichlerówna niewolące bogactwo sugestii i środków technicznych. Dwie wielkie sceny z Vivią w II i IV akcie pobily wrażenie zawrotnych arii operowych odśpiewanych z wirtuozowską maestrią. Obie miały świetnie wytrzymałą linię konstrukcyjną. W pierwszej pani Warren startuje „z pozycji” szczerzego buntu przeciw życiu, ustrojowi społecznemu

i gospodarczemu i nim uzasadnia swój cynizm: zwycięża córkę; akt kończy się tryumfalną fanfara. W drugiej zstępuje z piedestału kome-dianckiego cynizmu na dno upokorzenia: ponosi klęskę, jedyną prawdziwą klęskę swego życia; sztuka zamyka się przejmującym ściszeniem tonu. W tych wielkich ariach i między nimi Eichlerówna pokazała jak świetnie umie nosić suknie już właściwie „stylowe”, jak świetnie je dobiera (wyzywająco biała niewinność w akcie III, kokieteryjnie szydercza żałoba w IV). Olśniewała przede wszystkim bogactwem gestu, cieniowania psychologicznego, frazowania głosowego.

Od tego końca można zacząć rejestr zastrzeżeń. Głos Eichlerówny ma nieodpartą siłę magiczną, ale ociera się o groteskę, gdy najprostsze słowa, np. „Chodźcie na herbatę”, rozpinają się na fantastycznej kaden-cji muzycznej. Gest zdradza podobną skłonność do przerostu, uderzającą zwłaszcza na tle Anglii. Największym niebezpieczeństwem tej wspaniałej artystki stanowi anarchiczna wyobraźnia, która jest sama sobie panem, a rzadko wędzidłem.

Patrząc na Eichlerównę po tylu latach, w tak nie sprzyjających warunkach, w roli budzącej tyle zastrzeżeń, nie mogłem się obronić skojarzaniu z Edwige Feuillère wokół której rok temu rozpętała się nie w jej francuskiej ojczyźnie ale właśnie w Anglii, nie po angielsku namiętna a po polsku beznadziejna dyskusja na temat czy jest ona czy nie jest największą żyjącą aktorką sceniczną. Nie tykając tego sporu trzeba powiedzieć, że Eichlerówna ma w sobie więcej dziwności, jest masywniejsza, bardziej monumentalna, ale ustępuje wielkiej Francuzce brakiem samodyscypliny, brakiem umiaru, całkowitego władania sobą i swoimi możliwościami. Byłoby interesujące porównać z sobą ich Fedry grane tak blisko siebie (Edwige Feuillère grała ją rok temu w Anglii, Eichlerówna przyjechała do Londynu nazajutrz po ostatnim przedstawieniu tragedii Rasy na Teatrze Narodowym). Nie można sobie jednak polskiej artystki wyobrazić w ramach tak zdyscyplinowanego, absolutnie zrównoważonego, absolutnie doskonałego przedstawienia jak „Partage du Midi”, pod batutą J. L. Barraulta.

Po dziesięciu latach Eichlerówna pierwszy raz wyjechała na Zachód. W ciągu dziesięciu lat nie wzięła udziału w żadnym z wyjazdów reprezentacyjnych teatru polskiego, w okresie socrealizmu piętnowano ją jako nosicielkę zginiłych miazmatów zachodnich. Należałoby pragnąć, aby mogła zobaczyć aktorkę z którą łączy ją uderzające podobieństwo duchowe, aby w niej, poprzez nią, dojrzała swoją olbrzymią siłę i swoje słabości, aby mogła na świecie reprezentować polski geniusz aktorski tak jak Edwige Feuillère reprezentuje geniusz francuski. Jest do tego powołana. Byłaby to szkoda, gdyby z jakiegokolwiek przyczyny nie mogła spełnić tego powołania.

Tymon Terlecki.

LONDYNIE



PANI WARREN
w komedii Shawa

DRAMAT NASZEGO POKOLENIA

Lódź, w grudniu 1957.

Kilka teatrów w Polsce wystawiło wstrząsający dramat Romana Brandstaettera p.t. „Milczenie”.

Autor sztuki, przed wojną znany poeta, po wojnie stał się jednym z wybitniejszych autorów dramatycznych. Wracając do kraju przywiózł dramat o Rembrandcie „Powrót syna marnotrawnego” (grano go w Pradze i radiofonizowano w Brnie) oraz o Mickiewiczu „Noce narodowe”^{*}. Sztuka o Stanisławie Auguście i Bogusławskim p.t. „Król i aktor” (1952) ugruntowała pozycję Brandstaettera, który jest również twórcą libretta głosnej opery Tadeusza Szelińskiego „Bunt żaków” (krakowskich). W ub.r. po 7-letnim wyczekiwaniu weszła na desk sceniczne sztuka Brandstaettera „Ludzie z martwej winnicy”.

W związku z wystawieniem „Milczenia” Brandstaetter pisze:

„Przez dziesięć lat nasze czynniki oficjalne różnymi sposobami starały się mnie nakłonić do napisania sztuki współczesnej. Do r. 1956 nie mogłem napisać aktualnego dramatu przeznaczanego do grania, bo musiałbym kłamać. Kłamać nie chciałem. W r. 1951 napisałem dramat „Milczenie” o tematyce współczesnej i schowałem go do szuflady. Sztuka ta, w której starałem się spojrzeć przez pryzmat zagadnień moralnych i psychologicznych, pod bezpośrednim wstrząsającym wrażeniem dziejów mego przyjaciela i opowiadania pewnego prokuratora, przypadkowego zresztą rozmówcy. Miał to być dramat pokolenia, prawdy i kłamstwa, zmiażdżonych charakterów”.

Akcja „Milczenia” (występuje w nim tylko sześć osób) rozgrywa się w r. 1951 w Warszawie, w domu literata Ksawerego Ponilowskiego, przedwojennego komunisty, który w obliczu tragedii, wynikającej z jakże wielkiego odlegnięcia rzeczywistości od ideałów, złamał pióro i z rozpaczą pije. Córka jego Wanda, zetempówka (zjawiająca się na scenie, ku uciesze publiczności, w mundurze należącego już do historii, bo po Październiku rozwiązano Związek Młodzieży Polskiej) upaja się frazesami budownictwa socjalistycznego. Trzecia już żona Ponilowskiego Irena jest osobą wierzącą, dzięki niej w pokoju w którym rozgrywa się akcja sztuki wisi obraz Matki Boskiej.

Dalszymi osobami dramatu są: sąsiad i przyjaciel pana domu, zakochany w jego żonie, gruzlik, prokurator Witowicz, człowiek ideowy, przeżywający głęboko wypaczenia reżymu; ex-ziemianin Piotr Niedzicki który prosi o schronienie przed zamierzoną ucieczką za granicę a który Ponilowskiemu wyświadczył drobną przysługę przed wojną; wreszcie funkcjonariusz urzędu bezpieczeństwa, chamstwo i wszechwładza.

W drukowanym w programie Teatru Dramatycznego w Koszalinie omó-

^{*} por. recenzję Marii Danilewiczowej w nr. 484 „Wiadomości” (przyp. red.).

wieniu sztuki Walerian Lachnitt pisze: „W czterech ścianach mieszkania Ponilowskich zamknął Brandstaetter cały nasz dramat lat ostatnich. Za każdą z ukazanych na scenie postaci stoją setki tysięcy podobnych im w życiu. Zaszczytów — jak Niedzicki, bezsilnych — jak Irena, bezkrytycznych — jak Wanda, postaci — skrót całego pocholenia młodzieży”.

Wanda zachwyca się płynącą z radia (krajowy popularny aparat „Pionier”) „pieśnią masową”: „Budujemy nową Polskę, budujemy nowy ład, w którym wszystko będzie lepsze...” — i to w chwili, gdy jest ona tylko bolesną ironią. A w konsekwencji doznosi do władz bezpieczeństwa o przebywającym u nich w domu Niedzickim, mówiąc że robi to z polecenia ojca. W rzeczywistości chce go w ten sposób zmusić do wzięcia znowu „godnego udziału w budownictwie socjalistycznym”.

Ponilowskiego wzywają do urzędu bezpieczeństwa dla złożenia zeznania. Musiałby tam, albo zgodnie z prawdą powiedzieć że córka nie z jego polecenia zadenuncjowała Niedzickiego, albo potwierdzić jej zeznanie. Powiedzenie prawdy podłągnęłoby dla niego tragiczne konsekwencje, chciałby jednak za wszelką cenę udowodnić żonie że ze zdradą nie miał nic wspólnego. Pije... a potem wybiera wieczne milczenie, wieszając się w kuchni.

Rozmowy Ponilowskiego z Niedzickim i Witowiczem dają pełny obraz życia polskiego minionych lat. Właściwym bohaterem dramatu nie jest nawet milczenie, na które wszyscy są skazani, ale strach, na co słusznie zwrócił uwagę Julian Przyboś w „Dialogu”. On to zmuszał wszystkich do milczenia na zewnątrz. Szmer idzie po widowni, gdy Ponilowski mówi: „Nie ma w Polsce człowieka, który się nie boi”. Na tym polega „rzeczywistość — straszna rzeczywistość”. Wokoło są „ruiny jestestw ludzkich, gorsze niż ruiny miast”, spowodowane wojną. W Polsce odbył się ogólny „akt wyprowadzenia sumienia gdzieś daleko”, a „wiele goryczy nagromadziło się w ludzkich sercach”. Jest jednak na to wszystko lekarstwo: „Czwartka wódki wystarczy, aby przemieść się w inny świat... I dlatego chlać będę”...

„Milczenie” nie jest oskarżeniem ani ludzi ani systemu. Tego by nie mógł dać zresztą Brandstaetter, nawet gdyby chciał. Czuwa bowiem w dalszym ciągu Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, czyli cenzura. Brandstaetter oskarża „ludzi, którzy chcieli być bogami...”, oskarża rozbieżnością między ideą a jej urzeczywistnieniem.

Lachnitt pisze słusznie: „Milczenie”, to akt oskarżenia niedawnej miażdżącej charakteru przeszłości, wytoczony jej w obronie człowieka, jego godności, prawa do zgody zasad sumienia z praktyką życia, to wielki dramat społeczny — skrót dziesięciu lat życia naszego narodu”.

Antoni Wojciechowski.