

MARIA CZANERLE

GWIAZDY

Wojciech Siemion urządził w Prochowni przy ulicy Boleś Bulwar Zachodzącego Słońca. W modnym, kameralnym lokalu pokazał nie jedną „gwiadę” (taka jest nazwa imprezy), ale cały gwiazdowski. I jego pozostanie tajemnicą, jakich użył sposobów, żeby — przecie nie amant — zwerbować do tej dziwnej imprezy grono znakomitych amantek. Wystąpił tu w roli dobroczynnej: ubrany w uniform woźnego organizuje swoim paniom ich wejście i zejście ze sceny.

Kolekcja świetnych aktorek, które w swych teatralnych biografiach grywały role największe, występuje tu w jednej roli, podzielonej na kawałki: gwiazdy porażonej sklerozą, która wskutek zaniku świadomości mówi strzępkami zdań, przywołujących jakieś sprawy, gdzie rzeczywistość i teatr pomieszały się w jedno. Gdyby tekst, na jakim oparto te zwierzenia, miał nieco więcej spójności, być może zaświadczyłby o jednym: jak bardzo nieautentyczne, uzależnione od zawodu, bywa życie aktorek. I jakim dramatem jest ich starość, w której są tylko skrawki wspomnień czegoś, co było miłością, tęsknotą za macierzyństwem, jakimś życiem osobistym, jakąś historią czy wojną, a co się działo, nie wiadomo — naprawdę czy tylko w teatrze.

Ale treści są tu pewnie pretekstem. Przecie chodzi o pokazanie kolekcji aktorek znakomitych, które teatr zwyczajny zaniedbał, choć mogłyby w dalszym ciągu być jego filarami i zwiększeniem. Założenie jest przeto szlachetne, impreza stosowana i modna, bo jest to niby skrzyżowanie teatru jednego aktora z psychodramą i monodramatem; a mimo tylu argumentów odczuwa się zażenowanie. Po prostu: teatr, z jakim mamy do czynienia, odwykił i nas odzwyczaił od takiej i tak serwowanej porcji ekshibicjonizmu. Te aktorki podawane przez Siemioną są tu jak ofiary wiwisekcji, którą rozmaici spektatorzy, spragnieni niezwykłych wrażeń, przyszli z bliska obejrzeć. Tęsknota za melodramatem czy za zwykłą sensacją, która nam każe podglądać życie intymne ludzi sławnych?

Można by zapytać niedyskretnie, dlaczego czcigodne aktorki przystąpiły na taką imprezę i usłyszeć odpowiedź wykrętą: istotnie, utwór, sytuacja, kondycja, są nie takie, do jakich przywykły, to i cóż z tego? Od tego są aktorkami, żeby grać. Strzępami tekstu starają się przeto coś wykrzesać z pozacieranych wspomnień. Są żalosne i prawie kliniczne, jak symbioza nieszczęścia z patologią. W życiu się od takich ucieka, a bilet do Prochowni zdobywa się w Kolejce.

Najdłuższą i najbardziej dynamiczną, bogatą w odcienie i wymowną, jest tu partia Andryczówny. Jest niby aktem obrony kobiecego rodzaju, który w interpretacjach i partiach innych uczestniczek wieczoru przedstawia się dość nieszczęśliwie. Bo w tej najdrobniejszej ze swych ról, jaką tu kreuje Nina Andrycz, znalazła zastosowanie niemalże cała gama tonacji znanych z jej aktorstwa — od lirycznych do heroicznych; od pianissimo do forte. I stało się coś nieoczekiwane: nigdy jeszcze Andryczówna, tylekroć przecie poma-

wiana o nienaturalność i pychę, nie była tak naturalna, tak bardzo na miejscu i na czasie. Jak gdyby owa majestatyczność, jaką obdarzała do tej pory wielkie heroiny dramatu, obciążając je nią jak biżuterią, przymierzona do roli starej aktorki, znalazła zastosowanie bardziej wła-



Nina Andrycz w roli tytułowej „Marii Stuart” Słowackiego.

ciwe i ludzkie. Rola bardzo potrzebowała tej pomocy. Ukazana w innych fragmentach jako ofiara losu — w interpretacji Andryczówny zachowała jakieś piękne odruchy godności kobiecej czy ludzkiej. Ze skrawków biografii powstał dramat i pastiche tego dramatu. Właśnie chyba ów pastiche jest czymś nowym w sztuce aktorskiej Niny Andrycz, która, jak się dotąd zdawało, odznaczała się zbyt wielkim patosem.

Bo już z okazji pierwszej jej roli, Lukrecji Borgii w sztuce Adolfa Nowaczyńskiego „Cezar i człowiek”, napisano o niej:

„Ta młoda aktorka jest już wielką artystką. Niektóre momenty miała (...) wręcz świetne. Mimo to wydaje się, iż właśnie teraz należałoby nią cofnąć się pod adresem Andryczówny z jak najżywczyliwymi ostrzeżeniami. Ta bardzo zdolna, bardzo sumienna i bardzo pracowita aktorka ma trochę niebezpieczną tendencję do szarży i manery. Pewne wygrywania efektów niskich tonów powtarzają się np. w jej grze. Trochę za dużo gestu heroiny. Doskonała zresztą scena sporu z bratem była właśnie odrobina za bohaterka. Zwłaszcza scena omdlewania — po prostu wypadła za dobrze. Byłoby niepowetowaną stratą, gdyby ten żywy talent

miał się załamać w niepotrzebnej i sztywnej manierze, jak się to zdarza w Warszawie” („Czas”, 17. III. 1936).

Zaś w książce wydanej w 1967 („Polski teatr współczesny”) Edward Csató tak pisał o Ninie Andrycz:

„Prostota nie jest jej domeną, jej rysunek postaci zmierza raczej do kunsztownej niezwykłości. W jej rolach najznakomitszych (w Szimencie w „Cydzie” Corneille’a-Wyspiańskiego, w „Marii Stuart” Słowackiego, w Królowej z „Don Carlosa” Schillera) etykietałny pozór kontrastował (...) z psychiką bohaterki, szarpanych przez niezaspokojone namiętności”.

I tak się to chyba utrwaliło w dość powszechnej reputacji. Aktorstwo Andryczówny bywa jak dzieło sztuki, które zadziwia przede wszystkim perfekcjonizmem wykonania. Postać aktorki wydaje się każdorazowo przesłaniać osobę dramatu, nie dając widzowi zapomnieć o jej własnej urodzie i metodzie. Nawet grając postacie poszkodowane przez los, które winny budzić współczucie, robi to tak wspaniale, że zamiast litości budzi podziw. Także głos, jakim operuje, nie traci swej twardości i głębi, kiedy aktorka się stara być wzruszająca i czuła. Wzruszenie oddaje melodią, osobliwą tonacją frazy, poetyckim zaśpiewem nieodłącznym od interpretacji postaci zmagających się z losem z wyżyn jakiegoś majestatu. Lecz sposób mówienia jest tylko jednym z elementów owego „upozowania”, jakie cechuje te postacie także w sytuacjach i pozach, pomyślanych najprościej.

A przecie pozory są prawdziwe, takie, jakie mogłyby być: kobiety dobrze urodzone czy też dobrze urządzone, królowe i królewskie miłośnice, księżniczki a nawet plebejuszki — bo i takie Andryczównie się zdarzają — mają, niezależnie od stanu, taką lub podobną naturę: obnoszą dumnie swą kobiecość usidlane w dramaty, które są ich światem i świętem, bowiem nie ma w nich dnia powszedniego. Kobięce horyzonty wyznaczone przez kobiece przeżycia spokrewniają ze sobą postacie nawet całkiem odległe: Szimene i lady Milfort, Balladynę i Królową w „Don Carlosie”. Być może ta „monotematyczność” zainteresowała aktorki jest powodem różnego rezonansu granych przez nią bohaterów. Np. św. Joanna w sztuce Bernarda Shawa nie rozbiła dość jasno w konstelacji jej ról, choć zbudowana została tymi samymi, sprawdzonymi środkami; widać młodzieńca Joanna była nie tylko kobietą, a może nią była za mało.

★

Właśnie „kobiece” emplot, predylekcje do kobiet wiele znaczących

i mogących, z charakterami i urodą, zdawały się zbliżać do siebie dwie gwiazdy polskiej sceny — Andryczównę i Eichlerównę. Od dawna je plotka towarzyska próbuje łączyć złośliwie niby konkurentki-prezydentki do tych samych heroin. Może to także plotka, że teatry warszawskie nie zagrały w ostatnim ćwierćwieczu „Antoniusza i Kleopatry”, ponieważ obydwie królowe sceny polskiej pragnęły grać królowę Egiptu, zabrakło zaś Parysa, który by spór bogiń rozszedził.

Lecz na upodobaniach czy ambicjach (któraż aktorka ich nie ma!) kończy się analogia, za którą zaczyna się różnica. Kobiety Eichlerówny obdarzone bywają a priori nadszwiadomością swego losu, która je pewnie wyposaża w tę „fatalistyczną” ironię, boską zgodę na wszystko, co oto się z nimi stanie. Lecz skoro już jest, jak być musi, to czemuż się nie zabawić tym ustalonym porządkiem, perypetiami akcji, które choć z góry opisane, można przecie dowolnie przeżyć, hyle wynik się zgadzał, jak w rachunku. Eichlerówna jest opozycyjna względem wszelkich zasad i przeszkód, które hamują jej swobodę. Za nią ma autorytet, jakie jej autor narzuca, za nic zasady gry, jakie zawiera utwór. Jest najbardziej swawolną królową, jakie się zdarzały na scenie, lekceważy dworską etykietę, bowiem mistrzem ceremonii jest każdorazowo ona sama.

Odwrotnie bywa z Andryczówną, która się mieści bez sprzeciwu w ustalonym ceremoniale. Jego ograni-



Irena Eichlerówna w roli tytułowej „Marii Stuart” Schillera.

czeniu, niewygodom, przeciwstawiła monarszą pozę i hieratyczny gest. Jej sposób bycia, obyczaj są takie, jakie mogłyby być: tak wyglądająca monarchini nie wywołała rewolucji pałacowej, zaś tak wyglądająca kobieta pozwoliła sobie co najwyżej na

drobny skandal towarzyski; nawet jej sławny strip-tease (jeden z pierwszych na naszej scenie) w „Pożądaniu w cieniu więzów” O’Neilla przynależał do roli i nie naruszał reguł publicznej przyzwoitości.

Eichlerówna rozszadza scenę ukazując publiczności horyzonty, których nikt w danej sztuce nie przewidział. Nawet uwieczniona Maria Stuart wygląda, jakby jednym gestem, jak owo sfrunięcie ze schodów, mogła, gdyby zechciała, wyfrunąć z tej klatki pałacowej. Andryczówna nawet w rolach monarszych, osadzona na tronie, wydaje się więźniem stanu czy więzienną dworskiej etykiety, w której pętach się czuje najswobodniej; ona sama ją przecie stwarza, nawet tam, gdzie nie jest to konieczne.

Jej postawa wydaje się mieć jedno na względzie: zachęcić do przyjrzenia się postaci, jej urodzie i oryginalności, właśnie takiej prostej i dumnej, tak pozornie zwyczajnej, z taką widoczną pokorą grającej własną odmienność, sytuację uprzywilejowania. Być może, w arystokratyzm sposobu bycia i urody, ta duchowo-obyczajowa przynależność do innych formacji, jakie czasem demokracji dane są w literaturze, stały się ważnym powodem atrakcyjności Andryczówny. Bo na Andryczównę się chodzi. Podobnie, choć z innych powodów, jak się chodzi na Eichlerównę.

Elegancja i dobre manieri ułatwiają zwykle otoczeniu współzycie z osobą nimi obdarzoną. Dobre maniere aktora utrudniają zadanie krytykowi; łatwiej się pisze o takim, co wyskokczył z orbity dzieła, czy naruszył obyczaje przyjęte w zawodzie. Andryczówny niepodobna złapać na gorącym uczynku. Przy jej salonowym zachowaniu gra Eichlerówny wydaje się hazardowa i nieobliczalna. Można by dla egzemplifikacji zestawili obydwie Marie Stuart — Słowackiego w wykonaniu Andryczówny i Schillera, którą zagrała Eichlerówna.

Maria Eichlerówny im była bliższa śmierci, tym bardziej rozkochana w życiu. Zrzuciła z siebie majestat, zapomniała o polityce, dziedzicznic więzienny stał się światem, do którego zbiegła jak dziewczyna, którym chciała się upić jak spragniony, co wie, że ten dzban pełen wody będzie mu za chwilę odjęty.

Maria Andryczówny była, jaką mogła być — liryczna i majestatyczna, kochała siebie w swych partnerach i pozwalała nieborakom wielbić swoje samoubóstwienie. Nigdy nie widziałam Andryczówny biegnącej czy figlującej, także jej partie miłosne nigdy nie były flirtami. Stąd także jej amanci musieli być godni partnerki o takim rynsztunku i postawie.

Kobiecość Eichlerówny jest pełna niespodzianek i zagadek. Andryczówna niczego nie ukrywa i niczego nie odkrywa. Po prostu rzeźbi swe kobiety w statuy i statuetki, by monumentalizując i wznosząc uchronić ich żeńską kruchość. Jak w owej „Gwieździe” na ul. Boleś, imprezie trzech antyfeministów — Kajzara (autora tekstu), Wardejna (reżysera aktorek) i Siemiona (ich antreprenera).

MARIA CZANERLE