

Skończyła dwadzieścia dwa lata. Dwa sezony wileńskie wyniosły młodą aktorkę w opinii krytyki — a także we własnym przekonaniu — na wyżyny, z których można się już mierzyć ze szczytami sztuki teatru. Porwała widzów od razu w debiucie niezwykle osobowością sceniczną, zadziwiająco dojrzałymi środkami aktorskimi. Utrzymała i rozwinęła te wartości w następnych rolach, a było ich — i to poza dwiema wszystkimi głównymi — 23 w ciągu dwu lat. Fascynująca — to określenie nieraz wracało w opiniach widzów i krytyków, w późniejszych wspomnieniach kolegów i nawet koleżanek teatralnych.

Fascynację łatwiej stwierdzić i odczuć niż dociec, na czym polega. Działała niewątpliwie uroda. „Prześlicznie wyglądała” — ten zwrot powtarzał się często w recenzjach, choć znaczy niewiele. Więcej można odczytać w starych fotografiach. Uroda niezwykła, oryginalna wydawała się uragą kanonów klasycznej harmonii piękna. Łączyła w spójną całość elementy potocznie uchodzące za sprzeczne z sobą. Może właśnie gra tych sprzeczności stanowiła o uroku? Młoda kobieta — bo nie dziewczyna — wysoka, wysmukła, ale o mocnej budowie i okazałej postawie zapowiadającej w przyszłości kształty typu „belle femme”. Bujne włosy kasztanowate o ciemnym walorze i duże niebieskie oczy z zielonym odbłaskiem, skośnie osadzone, silnie podkreślone łukami brwi. Prosta linia nosa leciutko zginająca się w górę nad nieco rozszerzonymi nozdrzami. Pięknie wykrojone usta z wydatnymi, zmysłowymi wargami. Spojrzenie nie łagodne i pogodne — jak by

Dyrektorów. Dyrektorzy wobec ciężkiego kryzysu gospodarczego domagali się rewizji kontraktów i obniżenia gaź aktorskich, aktorzy zaś broniли swych praw. Żadna ze stron nie chciała ustąpić. Aktorzy ogłosili strajk. Niektórzy zaczęli łączyć się w zrzeszenia, które wynajmowały sale i miały prowadzić teatr na własną rękę. Na takich zasadach Żelwerowicz tworzył w Warszawie Teatr na Chłodnej z częścią zespołu Szyfmana. Zamieszanie trwało przez miesiąc wakacyjny i jeszcze do połowy września. Niełatwo było o zaangażowanie w większych ośrodkach. Szyfman już przedtem pragnął pozyskać Eichlerównę dla Teatru Polskiego, ale w tej sytuacji był bezradny. Lena w razie zdecydowała się na Kraków. Miasto o starej kulturze. Teatr im. Juliusza Słowackiego o wielkiej tradycji, obecnie pod dyrekcją artystyczną Teofila Trzczyńskiego, a administracyjną Eugeniusza Bujanańskiego. Bujanański przyjechał do Warszawy na ostateczne podpisanie ośmiomiesięcznego kontraktu.

Okres krakowski Eichlerówna wspomina niechętnie, jako coś nieważnego, epizod bez znaczenia w karierze artystycznej. Czuła się tu obco. W Wilnie w teatrze sami swoi, dyrektor wielbił jej wartości, publiczność gorąco oklaskiwała. W Krakowie środowisko zupełnie nieznanne, z odmiennymi obyczajami teatralnymi. Wprawdzie dochodziły tu echa wileńskich sukcesów młodej aktorki, ale traktowano ją jeszcze jako świetnie zapowiadającą się talent, a nie artystkę pierwszą z pierwszych. Musiała to Lenę irytować. Wysoka pozycja w Wilnie przysła jej niejako sama przez się, talent, praca i... wdzięk torowały gładką drogę bez

daktor Emili Haecker — i żydowskim „Nowym Dziennikiem”.

Po zażegnaniu sporu aktorsko-dyrektorskiego Teatr Słowackiego ruszył 17 września na razie wznawieniami z poprzedniego sezonu. Świętą premierą zapowiedziano na 26 września: „Powrót do grzechu” Stefana Kleczyńskiego. Nie wypadło Kleczyńskim zaczynać nowego sezonu, oficjalną inaugurację przesunięto na 3 października, z „Mindowem” Słowackiego, po raz pierwszy wystawionym w tym teatrze. Przed premierą „Powrotu do grzechu” prasa komunikowała, że „w głównej roli kobiecej przedstawi się nowo pozyskana dla Krakowa, artystka scen wileńskich, p. Irena Eichlerówna” („IKC”, 24 IX 1931). Powitanie przez krytyków było życzliwe acz nieco protekcyjne.

Sinko: „Nleco uroku dodała (sztuce) nowa «jeune amoureuse» sceny krakowskiej, p. Irena Eichlerówna, osobka o typie swej poprzedniczki p. Dziewońskiej, o miłym głosie i pięknej dykcji”.

Haecker: „...posiada sympatyczne warunki zewnętrzne, wdzięk i niewątpliwą zdolność i zapowiada się bardzo dobrze”.

Waškowski: „Trudno z tej jednej kreacji sądzić o skali talentu młodej artystki. Wielki umiar jej gry, a przede wszystkim uroda i postawa sceniczna nakazują nam wybaczyć ubytą monotoność głosu...”

Piotrowski uniósł się w zachwycie: „Ten nabytek udał się nam w całej pełni. Artystka dysponuje nie tylko świetnymi warunkami zewnętrznymi, wręcz wymarzonymi do tej roli, ale także zręcznym prowadzeniem dialogu, szlachetnym brzmieniem głosu, nadzwyczajną umiejętnością wycieniowania poszczególnych kwestii w tej roli. Tak zachowy-



Panna Maliczewska w sztuce Zapolskiej

ścia z jednego do drugiego motywu pokazała p. Eichlerówna z przekonującą prawdą psychologiczną” (recenzje z 12 I 1932).

I jeszcze Leon Templer w „Nowym Dzienniku” (13 I 1932): „Żywiłość, bezpośredniość, prostotę serca, przy tym głębokie cierpienie, nieodpartą tęsknotę, cicha próba walki i jeszcze bardziej ci-

rek — zakończona remisem, w sztuce i w teatrze, w kolejnej za tydzień premierze (8 III) „Dzikiej pszczoły” Ludwika Morstina Sztuka pozyciwa polityczanie narwna z dobroliwie satyrycznymi ukłuciami w środowisko małomiasteczkowych notabli, z postacią pszczelarza-entomologa-filozofa na miarę wiejskiego dworku Pojedynek kobiet toczy się tu o energicznego — w urzędowaniu i w miłości — starostę, który równocześnie kocha swoją żonę Olę i pożąda młodej rozwódki Marii. W tej walce już, już ma zwyciężyć Olga; przenieść się z mężem do Warszawy, gdy ten wykorzystuje przypadek by pozostać na miejscu i nadal kochać i żyć z dwiema partnerkami równocześnie za ich obopólną zgodą. Te dwie postacie Morstina potraktował z sentymentem współczującym zrozumieniem i pobłażliwością, jakie zawsze zachowywał w stosunku do kobiet. Alfred Woyciecki człowiek, któremu nie co krakowsko-teatralne nie było obce, po latach wspominał „Dziką pszczołę”.

„Role dwóch rywalek objęły: Zofia Jaroszevska i Irena Eichlerówna. W Zofii zdążył się już zakochać cały Kraków, a nawet dla wielu kobiet była ideałem. Irena (dla najbliższych — Lena) była w Krakowie jeszcze mało znana. Bawiła tu zbyt krótko. (...) Pojedynek z Jaroszevską był dla niej ogniową próbą. A efekt? Jak od kilku lat Warszawa podzieliła się na dwa klany, z których jeden uwielbiał Malicką, drugi Modzelewską, tak od premiery „Dzikiej pszczoły” Kraków miał dwa klany: Jaroszevskiej i Eichlerówny. Istotnie im w pierwszym rzędzie przypisać trzeba zasługę, że przedstawienie było znakomite” („Za i przeciw”, 22 I 1937).

Tego samego zdania byli współczesni recenzenci, choć niewiele powiedzieli, na czym znakomitość gry obu aktorek polegała.

„W stenowanej grze p. Eichlerówny wyraziła się przygnębiona już przez życie, choć jeszcze zdolna do nowych zapalów dusza młodej rozwódki” („Naprzód”).

„P. Eichlerówna należyście zaakcentowała bierność kobiety, która znalazła się w potrzasku” („Nowy Dziennik”).

Piotrowski zaś zapewniał, że „była jak zawsze uroczą mimo że sposób mówienia tej wybitnie utalentowanej aktorki, pieczętujący trochę senny nie bardzo harmonizował z rolą. Należy się wystrzeżać manieri głosowej” (recenzje z 8 III 1932).

O wiele więcej o tej roli i o samej artystce mówi anegdotyczna opowieść Morstina, nawet jeżeli uwzględnić pątyne wspomnień jaką obrosły fakty po latach trzydziestu. „Dzika pszczoła” reżyserował Teofil Trzczyński i na próbach miał wiele zastrzeżeń do Eichlerówny.

„Twierdził — pisze Morstina — że lekceważy jego uwagi reżyzerskie, jest krnąbrna, a za grosz nie ma talentu. Ja, przeciwnie od razu spostrzegłem fenomenalne walory talentu tej artystki.

AUGUST GRODZICKI

Krakowska przygoda Eichlerówny

przystało błękitowi oczu — ale poważne, zamyślane, głębokie, jakby ociężałe. Cała radość życia tryskała w uśmiechu zaprawionym jednak szczyptą ironii czy nawet drwiny, co nie odbierało, przeciwnie, dodawało jeszcze niepospolitego wdzięku. Uśmiech rozjaśniał całą twarz, zapalał iskry w oczach. Magnetyczny głos, dźwięczny i nośny z ogromną skalą „od wiolinu do basu”, od pełnych brzmień do ledwo słyszalnych ściszeń, od ostrych do „aksamitnych” tonów. Ten głos już wtedy zaczynał — nie zawsze szczęśliwie — formować modulacje, które z czasem miały się stać tak bardzo

przeszkód. Dobijanie się wszelkimi sposobami do kariery nie leżało w jej charakterze. I jeszcze jedna sprawa. W Krakowie absolutnie pierwsze miejsce w teatrze zajmowała Zofia Jaroszevska. Rywalizacja, przelamywanie nawyków publiczności, to Lenę nie odpowiadało. Nawet prima inter pares by jej nie zadawała. W dodatku obciążano ją przeważnie w bzdurnych, nieraz — co tu dużo mówić — szmiorowatych komediach i farsach, co groziło wyrobieniem specjalności aktorskiej w ograniczonym i nie chcianym gatunku. „Tę dramaturgię dawano Jaroszevskiej a także młodej żonie

wał się może na scenie tylko ktoś, kto ma dobry porządek w głowie, serce na miejscu, no i talent także — oczywiście” (recenzje z 29 IX 1931).

Następna premiera Eichlerówny „Rabunek u jubilera” (17 X), sztuczdyło Fodora o „gentlemanie włamywacz”, „damie z towarzysztwa” i jej przyjaciółce (tę właśnie grała Eichlerówna), niewiele dodała do tamtych spostrzeżeń krytyków:

„...znakomicie utrafiła w ton sztuki stwarzając kreację kuszącą, bardzo zmysłową, pólseńską, bardzo kobiecą, prawdziwie emocjonującą” (Piotrowski);

...miała akcenty tak szczerze frywol-

che poddanie się i smutek przegranej w życiu — wszystko to wcieliła p. Eichlerówna w postać naprawdę jakby ze świata Zapolskiej. W pomoc przyszły artyście odpowiednie warunki fizyczne, a przede wszystkim należyście inscenizowany (?), swoisty głos mezzosopranowy o śpiewnym, „łwowskim” — tym razem — akcencie. Była to naprawdę rasowa p. Maliczewska. Przemiana z kociaka, pełnego radości ale i nieświadomości życia w «aszantkę» złamaną serdecznym bólem — zarysowane należyście, choć nie dość może jeszcze pogłębione. W każdym razie artystyce pogratulować można sukcesu”.

z czasem miały się stać tak bardzo osobistym stylem Ireny Eichlerówny. Do tego bogate „wnętrze” aktorskie, pozwalało ukazywać w kreowanych postaciach ukryte, a nieraz dopiero przez aktorkę odkryte, zarówno dramatycznie spłoty uczuć jak nieprzebrane pokłady humoru.

W sumie typ urody i osobowości, co się zowie, nowoczesny — wówczas. Nic z dziewczątka czy pierwszej „nawnej”. Toteż Zelwerowicz obsadzał Lenę tylko w repertuarze współczesnym. Nawet sztuki dawniejsze, w których występowała („W sieci”, „Noc listopadowa”, „Salome”), z czasem powstania, i w poetyce były bliskie ówczesnej współczesności. Grała kobiety silne, zbuntowane, namiętne, cierpiące, kobiety wampy, zagadkowe, niepokojące, skomplikowane, awanturnicze. Postacie w płaskich komediach obdarzała urokiem kobiecości, życiowym sprytem i rozsądkiem nie mówiąc już o poczuciu humoru. Wypracowywała te role sama. Zelwerowicz już w szkole zostawiał jej samodzielność, teraz trwał w tym nadal. Pośledniejsi reżyserzy ustępowali tym bardziej, co najwyżej troszcząc się o właściwe wykorzystanie jej talentu. W trudzie przygotowywania ról nie tyle czerpała z zasobów intelektualnych. Działał raczej jakiś szósty zmysł intuicyjny w psychologicznym przenikaniu postaci, rzutowaniu jej na ekran wyobraźni i zmyslnym konstruowaniu. Na próbach często tylko markowała grę, dopiero na generalnej pokazywała, co w domu przemyślała, z efektem dla partnerów piorunującym¹⁾. Bezpośrednio przed premierą niemal automatycznie zapadała na kilka godzin w głęboki sen, budziła się punktualnie, by wypoczęta zdążyć do teatru. Ten nawyk potem jej przeszedł.

Przyjazd do Wilna tak wielkich aktorów jak Junosza-Stępowski był zawsze ważnym wydarzeniem. Grając z nimi, być może, podpatrywała ich umiejętności, z pewnością zaś widziała dystans, jaki w tych umiejętnościach istniał między nimi a resztą zespołu. Pragnęła zbliżyć się do tego poziomu i rzeczywiście się zbliżała, zwiększając równocześnie swój dystans artystyczny wobec pozostałej braci aktorskiej. „Wileńska gwiazda” takim epitetem opatrywano jej zdjęcia w prasie, tak nazywali swą ulubienicę widzowie. Mimo tego miała Wilno opuścić.

Bezpośrednią przyczyną było odejście Zelwerowicza, serdecznego opiekuna, który Eichlerównę uważał za największy talent dramatyczny swego życia. Działył chyba także inne powody. Bycie „gwiazdą” cieszyło, ale Wilno zrobiło się już za ciasne. W dodatku repertuar ostatnich miesięcy stoczył się w blahostki nie dające żadnej satysfakcji. Tak czy owak zostać tutaj nie chciała. Zmiana miejsca przepadła w bardzo trudnej sytuacji w teatrze polskim. Od czerwca 1931 trwała wojna między ZASP-em a Związkiem

Jaroszewskiej a także młodej żonie dyrektora Jadwidze Zaklickiej („Ifigenia w Aulidzie”, „Egmont”).

Teatr im. Juliusza Słowackiego był wtedy w Krakowie jedyną zawodową sceną dramatyczną, dzielą ją zresztą w poniedziałki z półzawodowym zespołem operowym; w Bagateli rządzi-



Maria w „Dzikiej pszczoł” Morstina

ła rewia. W latach kryzysu cierpiał na brak frekwencji. Przedstawienia często nie przekraczały dziesięciu powtórzeń²⁾. Premieri odbywały się zawsze w sobotę. Zawsze we wtorek ukazywały się we wszystkich dziennikach krakowskich recenzje. Na rynku prasowym panował wszechwładnie „Ilustrowany Kurier Codzienny”, popularnie zwany „Ikaćem”, pismo święcie redagowane acz merytorycznie nieraz sięgające bruku. Recenzje teatralne oznakowane literkami rz, pi-sywał tu lekarz ginekolog Kazimierz Plotowski, tylko wyuczonym zawodem — hiczym więcej — przypominał Boya na którego po trosze pozował. Czuli się najlepiej w repertuarze bulwarowym i ten repertuar głównie popierał Boy wtedy w „Ikaću” umieszczał swe felietony o teatrach warszawskich. W konserwatywnym „Czasie” działał prof. Tadeusz Sinko (podpisujący się literą S.), celował głównie w repertuarze poważnym (zwłaszcza w ulubionym Wyspiańskim), ujmując go przede wszystkim od strony literackiej. Recenzje Antoniego Waśkowskiego w chadeckim „Głosie Narodu” były dość zdawkowe. To samo można powiedzieć o socjalistycznym „Naprzódzie” — tu pisał je sam naczelny re-

dał akcenty tak jak w frywoli, że pokazała prawdziwą vis comica” (Sinko).

Sztuka, w której bogobojni krakowianie dopatrywali się „bojszewickiej tendencji”, padła po sześciu przedstawieniach. Przez cały listopad występował w Krakowie Osterwa w wielkim repertuarze: „Dziady” (grał Księża Piotra), „Wyzwolenie”, „Fircyk w zalotach”. Eichlerówna pauzowała. Dopiero w grudniu wystąpiła w „Młodym lesie” (5 XII) J. A. Hertzka („maleńki epizod w interpretacji utalentowanej artystki żył niefalszowanym życiem scenicznym” — „IKC” 8 XII 1931) i w głównej ale nieciekawej roli w „Burzy w szklance wody” (12 XII), Brunona Franka:

„...i tym razem wniosła na scenę ogromną bezpośredniość, opartą na rozumnym przemysleniu odtwarzanej postaci. Może była trochę zbyt stonowana, zanadto dyskretna, może swą rolę ujęła zbyt poważnie. Są to jednak drobiazgi, świadczące co najwyżej o tym, że szlachetny kamień talentu potrzebuje jeszcze trochę precyzyjnego szlif...” („IKC”, 15 XII 1931).

„Maleńki epizod” w „Młodym lesie” to Pani Jakubowska wręczająca lampionkę profesorowi rosyjskiego gimnazjum za przepuszczenie syna do następnej klasy.

Rok kończył się mało efektownie. Przez trzy krakowskie miesiące Eichlerównie nie dano możliwości pełnego pokazania talentu, choć Piotrowski ciągle nawoływał do powierzenia jej jakiejś większej, odpowiedniej dla niej roli. Pewna poprawa nastąpiła w nowym 1932 roku. 9 stycznia premiera „Panny Maliczewskiej” Zapolskiej i pierwszy prawdziwy triumf Eichlerówny w Krakowie. Recenzje entuzjastyczne, niektóre oprócz najwyższych pochwał dawały też pojęcie o tym, jak ta rola wyglądała. Sinko podnosił wiele zasług reżysera Jerzego Szyndlera zarzucał mu zły nabieżństwo do drobiazgów, które sprawi-

ło, że „każdy z trzech aktów ciągnął się prawie przez godzinę. Na dłuższe nerwy to tempo zanadto powoli”. Na szczęście wyborna gra p. Eichlerówny w roli Maliczewskiej nie dopuszczała do nudów. Młoda artystka osadziła bowiem swą kreację na silnej podstawie prostej, dobrego dziecka natury, którego nie czepia się brud otoczenia; oszpeciła ją szczerymi uśmiechami w stronę studentów, cętym dowcipem wobec sytych «burżujów», a zawód spowodowany powtórzeniem się losu w osobie drugiego przyjaciela wyraziła z tak szczera beznadziejnością, że usprawiedliwiła najwyższe oczekiwania wzbudzone jej pierwszymi występami”.

Podobnie Waśkowski: „Młoda a tak świetnie rozwijająca swój talent artystka wygrała w swej roli dwa zasadnicze motywy: siłę temperamentu zrywającej się do lotu statystki teatralnej i refleksje dziewczęcej duszy, zamykającej na dnie dramat rzeczywistości. Prze-

Wreszcie obsady znalazły się: Zofia Zaleska (Zelazka), Józef Leliwa (Daum), Stanisław Michalak (Filo), Roman Hierowski (Bogucki).

Niestety, po sztuce Zapolskiej nastąpiła dla Eichlerówny znowu artystycznie gorsze czasy. „Fortepian” (20 II) Szaniawskiego, świeżego laureata nagrody państwowej, poniósł klęskę u publiczności (5 powtórzeń) i krytyków. Sinko uznał dzieło za „chybione”, o „akcji niezdecydowanej” i „osobach szablonowych”. Haecker kpił z „poezji z sokiem malinowym i kremem waniliowym”, co autor „chciał wyrazić, trudno powiedzieć. Może to za głębokie, czy raczej — za naiwne. (...) To, co się mówi przez trzy akty, nie trzyma się kupy”. Siłą sztuki odbiła się na grze aktorów. Zdaniem Sinko „cała twórczość aktorska” skupia się tu w wielkim dialogu między Waldemarem (Jerzy Szyndler) i Tylem (Józef Karbowski), resztę wykonawców krytyk grzebał ryczałtem:

„...nie mieli sposobności do żadnej twórczości scenicznej i musieli poprzestać na mniej lub więcej żywym recytowaniu papierowego tekstu”.

Piotrowski, jak zawsze, poddawał się ujmującemu wdziękowi Eichlerówny zaznaczając jednak, że przydałoby się jej „większe opanowanie i dokładniejsze opracowanie gestykulacji” (recenzja z 23 II 1932).

Już w następną sobotę (27 II) premiera „Tragedii bez bohatera” Gina Rocca dała okazję do pierwszego spotkania na scenie Eichlerówny z Zofią Jaroszewską, okazję zresztą nie najlepszą. Sztuka zawdzięczała swój żywot w Teatrze Słowackiego tłumaczce, pani Zofii Jachimeckiej, która w Krakowie patronowała zarówno literaturze włoskiej jak i... salonom literackim. Treścią tego melodramatu kryminalnego z trupami jest walka dwóch kobiet o mężczyznę, który będąc bohaterem sztuki wcale się w niej nie pojawia — stąd tytuł. Dwie przeciwstawne sobie kobiety to wielka kurtyzana (grała ją Jaroszewska) i tzw. uczciwa kobieta (to rola Eichlerówny), która sprzedaje się swemu mężowi, by potem w wygodnym małżeństwie rzącać się z rozkoszą acz niezawodowo w awantury miłosne. Wyświechtany banał sztuki i postacią sprawił zapewne, że obie aktorki nie wzbudziły szczególnego entuzjazmu u krytyków. Najbardziej chwalił Sinko Jaroszewską, za „użycie wszelkich efektów starej szkoły, kwitujących wciąż jeszcze w romansach kinowych”. Eichlerównę, że „przeciwwstawiła jej rozległej namętności skupiony egoizm zepsutej niszczycielki mężczyzny”. Inni aprobowali trafne ukazanie „zimnego i bezlitosnego okrucieństwa” damy z wielkiego świata zastrzegając się jednak, że „rola ta nie leży zapewne w możliwościach psychicznych”. Eichlerówny (recenzja z 2 III 1932).

Znacznie ciekawiej rozegrała się partia dwóch kobiet — i dwóch akto-

menajne walory talentu tej artystki. Bezpośredniość i siła, z jaką uczucie u-zewnętrznia się u niej w wyrazie twarzy i oczu, Natychmiastowa zmiana, za-stygnięcie lub ożywienie ruchu i gestu, a równocześnie bogate życie wewnętrzne, ładunek emocjonalny. Byłem zachwycony.

— Zobaczysz — mówiłem do Trzcinińskiego — co o niej niedługo mówić i pisać będą. Cała Polska będzie się nią zachwycać.

Tego już było Trzciniśkiemu za dużo. Bardzo się na mnie rozłościł. Ale u niego zawsze szczerzy afekt kojarzył się ze sztucznie robioną pasją. (...)

— No, oczywiście, oczywiście — wołał targając brodę — ja się nie znam na teatrze, to chcesz powiedzieć. Nie umiem ocenić wartości aktora. A i tak na swoim postawię i to Boże cię, zresztą bardzo ładne, nie będzie chodziło po mojej scenie. Jutro jej powiem, że jej rolę odbieram. (...)

— No to ja wycofuję sztukę.

— Bardzo mi przykro, ale mnie nikt nie zmusi z tą dziewczuchą pracować. Niech idzie na modystkę, na pielęgniarkę, na profesora uniwersytetu, w teatrze nic nie ma do roboty! (...)

Wiedziałem, że Trzciniśki roli artystce nie odbierze, a on wiedział, że ja sztukę nie wycofam, że nasza przyjaźń wytrzyma tę próbę. Na drugi dzień nie było więcej o tym mowy. Trzciniśki z wielką cierpliwością robił uwagi artystce, ona się uśmiechała i robiła po swojemu. A raczej nic nie robiła, bo odtąd nie grała, tylko markowała.

Aż przyszyła premiera i z nią rewelacja! Rewelacja takiego talentu, jakiego dawno nie oglądaliśmy na naszych scenach. Z roli Marii zrobiła wielką kreację i zachwycała widownię mimo groźnej rywalizacji Zofii Jaroszewskiej, bardzo wtedy popularnej w Krakowie.

— No cóż, drogi Teofilu, jak ci się dzisiaj podobało to cię u na scenie? Kto miał rację?

— Oczywiście ja miałem rację — odparł bez wahania — tylko dzięki mnie tak zagrała, tylko ja potrafię robić takie cuda, z każdego beztalenta wielką artystkę. — I śmiał się serdecznie sam z siebie” („Moje przygody teatralne”, Warszawa 1961).

Marzec upłynął pod znakiem „Dzikiej pszczoły”. Zanosilo się już na bliższe pożegnanie Eichlerówny z Krakowem. Wilam Horzyca w styczniu objął dyrekcję teatrów lwowskich i od razu pomyślał o ściąganiu do nich swej dawnej, tak świetnie zapowiadającej się absolwentki szkoły dramatycznej. Lena z radością przyjęła propozycję dawnego profesora. Podpisuje kontrakt gotowa opuścić Kraków nawet w ciągu sezonu.

Na razie do Teatru Słowackiego zjeżdżają Kazimierz Junosza-Stępowski.

(Ciąg dalszy na str 13)

KRAKOWSKA PRZYGODA EICHLERÓWNY

(Ciąg dalszy ze str. 5)

Jego gościnne występy zajmują cały kwiecień. Powtórzy raz jeszcze dwie słynne kreacje. „Ten, którego biją po twarzy” idzie bez Eichlerówny, mimo że grała z Junoszą w tej sztuce w Wilnie. W „Carze Pawle I” (16 IV) Mereżkowskiego dostaje rolę żony następcy tronu, Elżbiety. Rola drugoplanowa, postać — jak wszystkie, oprócz tytułowej, w tej sztuce — ledwo naszkicowana, ale co za przyjemność znowu grać z wielkim aktorem. Recenzje zajmują się obszernie tylko Junoszą, który „stoi u samych szczytów sztuki aktorskiej” („IKC”, 19. IV. 1932) i jeszcze trochę Pahlenem (Wacław Nowakowski) resztę wykonawców kwitując tylko wymienieniem nazwisk. Mimo to przedstawienie pod względem gry i reżyserii (Józef Karbowski) uznano za najlepsze w sezonie. „Takiego ścisłego kontaktu duchowego z widownią i tak bezwzględnej sugestii sceny nie osiągnięto w żadnej innej sztuce” (Rusinek, p. przypis 2).

W węgierskim dziełku niejakiego Bakonyiego „Złota rękawiczka” (30 IV) Junosza gra w Krakowie po raz pierwszy, jego partnerką jest Eichlerówna. Ta para, Hrabia Robert i jego żona Andrea, dominuje w sztuce, inne postacie schodzą na daleki plan. Sztuka z powtarzaniem do znudzenia tematem zdrady małżeńskiej, zazdrości, wyrzutów sumienia (nie obeszło się też bez strzałów z rewolweru) ma pewne walory teatralne, ale w całości nie wzbudziła zachwytu. Sinko narzekał na jej chaotyczną budowę, niekonsekwencje psychologiczne i zakończenie

„równie niespodziewane jak nieumotywowane charakterem Andrei, która w interpretacji p. Eichlerówny nie złożyła się w jakąś żywą całość z tych efektownych scen granych (pod reżyserią p. W. Nowakowskiego) z rutyną większą od pogłębienia”.

Za to Wałkowskiemu wszystko się podobalo, a „młoda artystka była czarująca przede wszystkim w wydatnieniu kontrastów w grze — niektóre momenty psychologiczne (zwłaszcza w akcie II) zaliczyć można do najświetniejszych w sztuce aktorskiej p. Eichlerówny”.

Najwlepiej jednak udało się powiedzieć Piotrowskiemu nie tyle o roli Andrei, co o kreuującej ją aktorce: „Utalentowana młoda artystka włożyła w tę rolę swoje efektowne i oryginalne warunki sceniczne, pięknie brzmiący, choć

wadliwie impostowany głos, duży umiar sceniczny, który nie wynika z pewnością z braku temperamentu. Dobry reżyser, na którego p. Eichlerówna niewątpliwie jeszcze natrafi w swej karierze scenicznej, będzie musiał wyzwolić z niej talent wewnętrznej transformacji, pozwalający na rozmaite inkarnowanie swego «ja» scenicznego zależnie od wymagań ról. Piszę to, bo mam wrażenie, że w psychice młodej aktorki kryją się złoże talentu, czekające na racjonalną eksploatację” (recenzja 28. V. 1932).

Warto zatrzymać się nad tymi uwagami, punktuja one kilka cech aktorki określając na pożegnanie jej osobowość sceniczną w tym okresie Bo Andrea w „Złotej rękawiczce” to ostatnia rola Eichlerówny w Krakowie. Zdecydowana na Lwów w maju wyjechała z Krakowa.

Jakie więc były cechy młodej aktorki zauważone przez recenzentów krakowskich? Oryginarna uroda i ogromne złoże talentu — to już wiemy i to nie budziło wątpliwości. „Wewnętrzna transformacja pozwalająca na rozmaite inkarnowanie swego «ja» scenicznego”? Jeżeli szwankowała, przyczyna tkwiła nie w braku umiejętności technicznych. Te w odpowiedniej roli ukazywały się w pełnym blasku, na przykład w „Pannie Maliczewskiej”. Inaczej sprawa wyglądała w kieszkońskich monotonnych w swym podobieństwie postaciach, jakie Eichlerównie przypadło odtwarzać w potocznym repertuarze. Wyposażyła je we własne „ja” grała siebie. Inna rzecz, że to ukazywanie własnego „ja” bez szczególnej transformacji stawało się u niej zasadą. Ta wówczas nowość w sztuce aktorskiej mogła nie trafić do recenzentów o tradycyjnych przyzwyczajeniach, choć uwagi o nadużywaniu tej zasady nie wydają się pozabawione słuszności. W omówieniu gry Eichlerówny powtarzały się takie określenia jak umiar, ściszenie, dyskrecja, jakaś senność nie zawsze odpowiadająca roli. Taki styl, z delikatnym nalotem ironii, był także czymś nowym, odmiennym wobec powszechnie wówczas stosowanej wyrazistości środków aktorskich zarówno realistycznych jak ekspresjonistycznych. Nieco później zasłynęła nim Marlena Dietrich. Można więc mówić o pewnym prekursorstwie Eichlerówny. Nie znaczy to, by styl ten był mało wyrazisty. Piszący te słowa widział „Carę Pawła I” w Krakowie. Z całego przedstawienia nic a nic nie pozosta-

ło w pamięci poza jedną jedyną sceną: dialogiem Cara z Elżbietą. Widzę potworną maskę twarzy Junoszy-Stępowskiego i wyniosłą postać Eichlerówny w długiej szarej sukni, nawet zarys dekoracji pałacowego pokoju z oknem, do którego podchodziła Elżbieta, tyłem obrócona do widzów. Nie pamiętam, o czym mówili, ale słyszę jej głos stonowany, tak wiele wyrażający. Ze nie zapomniałem Junoszy, nic dziwnego, ale Eichlerówna? Rola niewielka; scena nie najważniejsza w sztuce, mało efektowna; aktorka daleka jeszcze od sławy swego partnera. I po pięćdziesięciu latach obraz nie zgubił się w zapomnieniu. Jak sugestywna musiała być jej osobowość na scenie!

W aktorstwie Eichlerówny głos od początku odgrywał rolę niepoślednią. Nikt nie podważał jego niezwykłych walorów, ale zarzucano, że jest źle „impostowany” czyli ustawiony to znaczy, że w operowaniu nim nie wszystko układało się najlepiej w barwie, sile, intonacji. Przy uznanym ogromnym bogactwie środków aktorskich zastrzeżenia zjawiały się niekiedy co do właściwego ich stosowania. Wydaje się, że do udoskonalenia tych środków młoda aktorka dochodziła sama, bez, niczyjej pomocy Nie chciała jej, ufna we własne siły, własną wynalazczość. Nic dziwnego że w dysponowaniu takim bogactwem przy wynikających z wieku niedostatkach doświadczenia mogły się zdarzać potknięcia. Stąd nawoływanie recenzentów o reżysera.

Z takim bagażem artystycznym Eichlerówna wyjeżdża do Lwowa. Tu, w teatrze Horzycy miał nastąpić okres decydujący o jej dalszej drodze aktorskiej.

AUGUST GRODZICKI

Rozdział z przygotowywanej do druku książki o Irene Eichlerównie.

1) Zofia Nawińska w liście do autora z 30 IV 1933.

2) W sezonie 1931/32 wystawiono 36 sztuk. Przeciętna frekwencja i sztuka — 9 przedstawień. Por. Michał Rusinek „Teatr krakowski”, w: „Rocznik literacki za rok 1932”, Warszawa 1933.