

Premiera „Balladyny” odbyła się już w nowym roku 1938, 28 stycznia. Osterwa przygotowywał ją ponoć od pół roku, próby zespołowe zaczęły 15 grudnia. Miało to być przedstawienie „ku czci”. Komitet uczczenia pamięci Ferdynanda Ruszczyca zaproponował Osterwie wystawienie „Balladyny” według projektów scenograficznych Ruszczyca, odtworzenie malarskiej koncepcji przedstawienia z roku 1914, i dał na to teatrowi pieniądze. Szkice Ruszczycowych dekoracji i kostiumów przechowywał pieczołowicie Teatr Polski. W Teatrze Narodowym wykonano z nich scenografię pod kierunkiem Stanisława Jarockiego. Zachowała się też muzyka Henryka Opieńskiego. Osterwa, jak twierdził, miał własny pomysł na „Balladynę”, ale tym razem starał się, o ile możliwości, wiernie dostosować się do zamówienia. Ekshumacja z góry skazana była na niepowodzenie. Przez ćwierćwiecze technika teatru i scenografia tak się zmieniły, że dzieło Ruszczyca stało się szacownym zabytkiem historycznym.

Baśniowo-realistyczna dekoracja i kostiumy przytoczyły swym ciężarem przedstawienie, skrepiły grę aktorów. Osterwa wybrał obsadę z różnych pokoleń, wśród niej kilka znakomitości: Węgrzyn i Leszczyński (w tych samych rolach Kostryna i Grabca co w roku 1914, ale teraz o dwadzieścia cztery lata starsi), Słbski (na zmianę z Brydzińskim), Solska (ostatnia jej rola w teatrze), Białośczyński, Lubieńska, Wyrzykowski, Kunciewiczówna, Żeliska i jako główny atut Eichlerówna — Balladyna. Wyszło z tego przedstawienia nieskładne, bez jakiegokolwiek pomysłu, każde grało w innym stylu, od sasa do lasa, wszystko było ze sobą w konflikcie. Do tego zmarnowano wiersz, zmieszano go „w miarę dziwacznej prozy, w której błyskały rymy, jak resztki żaru w szczerzających żużlach”; pomniejsze role dawały przykłady „deklamacji wprost amatorskiej”.

Prasa warszawska określiła przedsięwzięcie jako chyblone. Aktorzy też nie zostali oszczędzeni. A Eichlerówna? Opinie były na ogół krytyczne, acz w różnym stopniu, aż do uznania tej roli „znakomitej aktorki” za pomysłkę, o której trzeba jak najprędzej zapomnieć (Słoniński). Balladyna snuła się po scenie senna i bierna jak w hipnozie, ślepe narzędzie losu, poddawała się niemal z pokorą swym czynom (Parandowski). Inni twierdzili, że ten niezrozumiały lunatyk, jednostajność i matowść cechowały tylko pierwszą część przedstawienia, w drugiej odnalazła się Eichlerówna prawdziwa: sugestywna, zaborcza, wstrząsająca, stąd były to jakby dwie różne role (Piasecki). Boy widział fałszywe, kłójące się z tekstem postawienie roli Balladyny-ofiary, choć osobiście go to bawiło i dodawał:

„Zachwycony jestem głosem p. Eichlerówny. Jest to głód, który nie daje się

Polsce bez wielkich zbrodniarzy i bez wielkich świętych, bez wielkich żądź i wielkich cnót, mała wlejska dziewczyna wchodzi na stopnie tronu, bierze koronę, o którą walczyli rzeźmieszki i mazgaje, włada, sędzi, karze. Oto naraz w ten niemrawy rytm dziejów, galaretowaty niczym ciało boginki kopańskiej, wchodzi kościół twardej, dziejowy, tworzący”.

Taka interpretacja dramatu Słowackiego przez Pruszyńskiego — pewne jej elementy trafiły się i w innych recenzjach — wynikała z nastawienia politycznego publicysty, z lansowanej wówczas idei silnej władzy i polski mocarstwo. Z tą interpretacją przedstawienia polemizował w „Słowie” Walerian Charkiewicz wykazując jej rozbieżność z tekstem utworu i pokretność kształtu scenicznego. Przyznał, że w „sieczone reżyserskiej” tylko jedna Balladyna mieści się bez zastrzeżeń w tej koncepcji.

A co na to wszystko Eichlerówna? Widziała porażkę przedstawienia, odczuła głęboko głosy krytyczne o swej roli, nie była do takich przyzwyczajona. Nie podważały one przekonania o słuszności pokazania postaci tej baśni przez własny styl gry, wyróżniający się umiarem, skupieniem, spokojem. Po latach wspominała:

AUGUST GRODZICKI

GWIAZDA WARSZAWY

„Jestem przekonana, że to nie Osterwa stała obsadę. Jako reżyser był mistrzem w trafnym obsadzeniu aktorów, nigdy nie słyszałam, aby popełnił jakąkolwiek pomyłkę na niekorzyść kolegów czy autora. W „Balladynie” brała udział cała plejada wielkich zasłużonych, ale byli to ludzie bardziej czy mniej wiekow. Różnice wieku kolosalne, chociaż wówczas nikt tak specjalnie lat nikomu nie czył. Otóż Osterwa jako reżyser milczał jak zakłęty. Nie robił im, zasłużonym, żadnych uwag. I w tej baśni z czasu króla Piasta każdy z aktorów, nieważnie do swego wieku i stylu, grał dramat Szekspirowski. Nie chcąc powiedzieć, że «od ściany do ściany», z rozmachem i głosem, ale nikt jakoś tak znowu bajkowo nie grał. Ani też balladowo, zgodnie z tytułem sztuki. Zapewne mistrzowie chcieli tak grać, więc przekazywałam im (nie wszystkim!) nowoczesność myślenia i logikę wynikającą z tego. Grałam — jak w bajce — z dziewczynę z chałupy, ogarniętą żądzą kasty, która matki się wstydiła, wspina się, aby sięgnąć wyżej i trupów nie żałka, napięta, obserwująca, skoncentrowana, nie

ultranowoczesna”. (Azer). Mimo wszystko nie czuję się zadowolona. Rozczarowana i zniechęcona do końca sezonu nie przyjął żadnej roli.

W nowym, ostatnim przedwojennym sezonie dyrekcja Teatru Narodowego objął Zelwerowicz sprawując ją z Horzycą. Solskimi nadano godność dyrektora honorowego. Do repertuaru od razu witaly powołać zagraniczne. Już 20 października premiera sztuki Peyret de Chappis „Szaleństwo” w tłumaczeniu Leona Pomirowskiego, reżyserii Antoniego Cwojdzńskiego i scenografii Andrzeja Pronaszki. Eichlerówna, mimo że jej odradzano, zagrała główną rolę „Szaleństwa” przyszło ze sławą najnowszego przeboju teatralnego Parzy. Sama sztuka w Warszawie spotkała się z różnymi ocenami krytyki. Odcyływały między arcybanalnym melodramatem (Piasecki) a dziełem wrosłym z dziedzictwem sztuki tragedii starogreckiej (Kołonecki). Pochwały przeważały. Słoniński, o dziwo, chwalił głębię psychologiczną, śmiałość obserwacji i przede wszystkim tragizm autentyczny. Boy wywodził „Szaleństwo” z Racine’a i przeprowadził „Fedrę” z włoskimi końcówkami: „Świetny teatr dał ten młody aktor; teatr okrutny,

straszliwie brutalny, (...) ale ożywczy jak burza”. Porównanie z „Fedrą” nawiązywało się w miarę przeprowadzonym studium matry kobiecej.

Bohaterka „Szaleństwa” jest czterdziestodwuletnia „stara panna” (termin ten wtedy był jeszcze w użyciu) Elżbieta (w rygnale Estera). Zgorzkniała, zepchniona i zgaszona, nie wierząca w się możliwości, wegetuje w zatechłej atmosferze prowincjonalnej pod panowaniem despotycznej matki. Kocha skądś swego kuzyna Stefana, który wraz z żoną Martą mieszka w tym samym domu rodzinnym. Marta ucieka od męża z aman-tem. Elżbieta pod wpływem wyznania miłostnego ze strony dwudziestoletka z sąsiedztwa uwierzyła sobie, że może być przedmiotem pożądania, odzy-

czynią ostatnich wielkich tragiczek polskich miary Wysockiej czy Solskiej. Rola Elżbiety — obok roli Szimony w „Cydzie” — stanowią w teatralnym dorobku Eichlerówny osiągnięcie najwyższe (Kołonecki). „Wielka aktorka tragiczna” daje tytuł swej recenzji Natanson. I tak dalej. Cały bukiet zachwytyw. Towarzyszą im szersze inotywacje o całości roli i o pojedynczych scenach. „Cały podziemny nurt duszy, gama upokorzenia, wzdarcia, nienawiści, miłości, wszystko grało” pisał Boy. Słoniński podziwiał „niezwykły kunszt, szczerść uczucia i pomysłowość Eichlerówny, a także uświadomienie Elżbiety, otoczenie jej „otoczeniem tajemniczym i urzekającym”. „Gdy ukochany mężczyzna trzyma ją jeszcze w ramionach, Elżbieta mówi o powrocie Marty i patrzy na to ramie, tkliwie zamykające ją w uścisku. Patrzy długo, jak to ramie opada powoli i nieubłaganie. Ta chwila, albo scena z matką, gdy na gorącym tle szczęścia Elżbieta rozgarnia obce i nic nie znaczące, a przecież tak poważne sprawy, lub sceny ostatnie, gdy raz jeszcze próbuje walczyć o swe już stracone szczęście, należą do osiągnięć, które na długo pozostaną w tradycji teatru”. Kołonecki jakby polemizując z cyto-

(III)

waną tu już opinią Grzymały-Siedleckiego z okazji „Balladyny” stwierdza, że gra Eichlerówny „nie rozprasza się w zbytecznych szczegółach lecz wciela myśl koncepcyjną lapidarnie i sydlętycznie”. Artysta nie zaniedbuje resztą żadnych detali ekspresji, które „trafiają do widza najprostszym językiem wzruszenia, jak np. zsuniecie się ręki, wspartej o ramie okna i ramięczka balowej sukni (akt III). Ośchłość Elżbiety i jej maniackalna kontemplacja nad własnym ukrytym cierpieniem w interpretacji Eichlerówny naturalnie przechodzą w nagłe oczekiwanie radości i hamowaną żywiołowość w akcie II. Scena, w której Elżbieta z wiadomości Stefana o uczęszczaniu Marty, dudniła wściekłym słowami, które niosły na przemian tkliwość, okrutność, gniew. W akcie ostatnim zachwycała nas Eichlerówna mistrzowskim spłotem akcentów uniesienia i rezygnacji”. Dla Natansona uderzającą cechą tego ujęcia roli Elżbiety jest jej wyższość intelektualna. Góruje nad otoczeniem „przenikliwością, logiką, pewnością rozumowania, konsekw-

poprzedniczek. Wyposażyła postać Madame Sans Gène w nowe rysy. Wydołała jej podkład uczuciowy i godność wewnętrzną. Powściągliwa w grze, bez żadnych przejawów, była raczej pełną pogardy dla etykiety dworskiej niż niezgrabna, bardziej kpiąca, niż śmieszna: Jej nieporadność, gąfy towarzyskie, miały coś wzruszającego, świeżego, młodzieńczego, co podbiło widza. Wiele drobnych powiedzonek uznano za majstersztyki. Sceny spotkania z Napoleonem (grał go Junosza-Stępowski, ale w recenzjach go nie chwalono) w drugim akcie „wypadły po mistrzowsku, a opowiadanie o wizycie w kawalerskim mieszkaniu porucznika Bonaparte było kunsztem zachwycającym i godnym najwyższego podziwu”. Wacław Syruczek tak ocenił w całości tę rolę: „Jest to kreacja kapitalna, przewyższająca pod pewnymi względami zarówno rolę p. Przybyłko-Potockiej, jak i p. Zimińskiej. Nadmiar godności u p. Przybyłko-Potockiej odpowiada jej niedoborowi u p. Zimińskiej. P. Eichlerówna w idealny sposób sumuje duszę mieszczy, fantazje markietanki, niefrasobliwość rewolucjonistki i wierność cesarzowi. (...) Rozwija bogatą gamę niuansów psychologicznych nawet ponad stan sztuki. Nieomyślność każdego akcentu i podbijający urok postaci, czyli z tej Madame Sans Gène zjawisko wyjątkowe”.

Od pół roku grała bez przerwy dwie tak wyczerpujące, przebojowe role, ale znalazła czas, ochotę i siły, by wziąć udział w dyplomowym warsztacie reżyserskim (a właściwie całkowicie nim kierować) Erwina Axera. Przedstawienie „Panny Julii” Strindberga, przełożone z niemieckiego również przez młodego adepta sztuki reżyserii, dostąpiło szacunku ukazania się na scenie Teatru Narodowego 26 marca 1939. Całą historię Axer opisał przebachnie w swoich „Ćwiczeniach pamięci”. Jak dokładnie obmyślił z natchnieniem Schillera naturalistyczną koncepcję tej „tragicii naturalistycznej”; jak pani Lena od razu na próbę przyszła z własną koncepcją Panny Julii, opracowaną w każdym szczególe i nawet z własnym kostiumem; jak nie zauważała rad reżysera i partnerów i robiła swoje; jak ujmowała rolę w bardzo osobistym stylu romantyczno-ekspresyjnym, który przyniósł jej sławę i patrzyła na Axera „jak na idiotę”; kiedy chciał „zbyć wyrekła się środków (i sposobu myślenia), które stanowiły o jej sukcesach”; jak przedstawienie całkiem różne od zamierzeń, dyplomanta zdobyło uznanie egzaminatorów, publiczności i krytyki, a rola Eichlerówny wzbudziła zachwyty nawet niechętnego jej Schillera. Ona zaś jeszcze w 1946 w liście z Rio do Janeiro do Axera wspominała „Pannę Julię”, „którą cię tak unieszczęśliwiłam! Korciło mnie to zawsze potem, dwa lata temu wzięłam się za sprawdzanie tego tym razem po angielsku — miłośniczka. Erwin cię to było za panem

„Zachwycała jestem głosem p. Eichlerówny i dotąd brzmiał mi w uszach jak najpiękniejsza muzyka jej brzdęcie trójnośne (co miała wyznać, wyznała królowa, a reszta wyzna księdzu na spowiedzi, to była jedna z najszlachetniej wypowiedzianych fraz, jakie zdarza się słyszeć w teatrze)”.

Grzymała-Siedlecki dość niespodziewanie zarzucił „fenomenalnie uzdolnionej” aktorce niezgodne z poetyką tragedii poszukiwanie „szczegółów, drobniactw psychologicznych, ciekawostek duchowych”.

„Gdy Balladyna p. Eichlerówny zbiera się zamordować Alinę, w grze artystki jest taka drobniactwa analiza, taki niemal naukowy rozbiór patologii zbrodniarza, że starczy to za wykład psychofizjologii, ale dramatyczność sceny niemal ze przepadła”.

Zwracano też uwagę na nowoczesność wyrafinowanego aktorstwa Eichlerówny:

„W jej grze uwydatniło się skomplikowanie ambicji i szaleństwa, poezji i instynktu, przebiegłości i dziecinności, okrucieństwa i tęsknoty, które nam czyni Balladynę tak nowoczesną, tak bliską” (Natanson).

Niejaką odpowiedzią krytykom i recenzentom warszawskim było wystąpienie w „Słowie” wileńskim publicysty spoza ich kręgu, młodego Ksawerego Pruszyńskiego. Już sam tytuł ogromnego przez dwie kolumny felietonu zapowiadał nastrożone na wysoki ton pochwały: „Wielkie zdarzenie sceny polskiej. Nowa «Balladyna» Rusczyca-Osterwa-Eichlerówna”. Pruszyński zanalizował koncepcje postaci w tym przedstawieniu. Obie siostry chcą wyjść za Korkora nie z miłości, ale dla kariery, a matka w zachwalaniu swych córek ma cechy stręczycielki. Różne są jednak ich dążenia związane z dobrym mariażem. Alina myśli o wygodzie, dostatku, stroju. Dla Balladyny jest to szczybel do władzy osiągniętej nie dla własnych korzyści, ale dla samego jej sprawowania. Ona urodziła się dla władzy, naznaczona losem nieuchronnym. Na jej czoło spadają „fatalne cienie dawnej tragedii greckiej”. To przez Słowackiego dochodzi do głosu Sofokles, przeznaczenie, ananke. Droga Balladyny do władzy wiedzie przez krew i zbrodnie, ale z włożeniem korony na głowę kończy się „wszystko. Prawo jest z powrotem prawem, jednakowym dla poddanych i dla królowej. Balladyna stosuje je też wobec własnej przeszłości. Jedną po drugiej padają wyroki za zbrodnie morderstw i zabójstw wydawane z poczuciem posłuchu dla prawa. Tak to wywód Pruszyński stwierdza, że Eichlerówna

„jako nowa Balladyna wydobyla z tej roli całą jej nową interpretację. Dyla pełna żądzy władzy i poczucia odpowiedzialności za władzę, szła do boju jak strateg, łamała się w męce serdecznej jak słaba dziewczyna. Stworzyła więc niesamowitą, oto w tej przedhistorycznej

urpka... sięgnęła wyżej i trupów nie była... szwenda się po lesie, nie krzyczy, siedzi czy leży na trawie w rozmyślnościach — no, a Osterwa nie. Z szacunku dla podeszłego wieku kolegów zgadzając się na wszystko. Choć to zapewne ładnie z jego strony, byłam zmartwiona. A gdy prosiłam, żeby dla dobra zespołu wziął jakąś Balladynę starszą, odparł grzecznie jak zawsze: ale Balladyna musi być młoda! I uśmiechał się serdecznie, przekorny w błyskach oczu. Miał uśmiech i przekorę chłopską, najpiękniejszą na świecie. Rozbrajające”.

Były też inne kłopoty. Oddajmy znówu, głos Eichlerównie:

„Kostiumy odtwarzano tak wiernie według rysunków Rusczyca, że ogon mego gronołatajowego płaszcza był mierzony na metry i centymetry tak doładnie, że nawet mnie nie udało się go skrócić, choć biegałam o litość dla królików. A schody na scenie w tych dekoracjach też były. I to jakiej Korona również solidna z grubego metalu i ozdób, parę pudów ważyła, było o co walczyć. Zbroi Balladyny z metalowej siatki od stóp do głów, jej pancerzy, błyszczących, hełmów, i mieczy nie zważę. Nigdy nie zbijałam się męczyć, stałam spokojnie nie ruszając się (choć chodzenie po scenie, gesty, ruch nie sprawiały mi trudności) i mówiłam swoje. Przepięknie byłam królową. Czy od króla Piasta — nie wiem. Ale na końcu, powstawszy z tronu na łąbku schodów, po plorunie musiałam jednak umrzeć i runąć w dół, pamiętaję o kilkunastometrowym ogniu z białych królików z czarnymi kłkami, żelaznej buławy w rękę i metalowej koronie na głowie. Miałam wówczas za mało rąk i na premierze lecąc nie zdążyłam strącić sobie korony, metal wbił się w głowę. Na widowni rozległ się chóralny jęk, łącznie z moim. Kurtyna spadła, wszyscy ruszyli, żeby mi powiażować upadku, a krew kapłała z korony. Nawet Osterwa zasępił! «graj tak zawsze!» i uciekł. Więcej się nie pokazał”.

I jeszcze jedno anegdotyczne wspomnienie o tym przedstawieniu w liście do Szyfmana, (1946) z dalekiego Rio de Janeiro:

„W czasie «Balladyny», podczas której działy się w Teatrze Narodowym kłopoty, a nie było nikogo i nigdzie, kto by mojej pracy nie wykpił, nie wyśmieał i nie wyszydził, przyszedł pocichutku prof. Brydziński do mnie do garderoby i równie cicho powiedział mi, że bym nie rozpaczala, on rozumie dobrze, co ja chciałam i zrobiłam, że mam rację, roli tej nigdy już inaczej grać nie można. I przyniósł mi prezent. (...) Postanowiłam wówczas (co prawda sama ze sobą jedynie) nigdy już więcej nie wystąpić na scenie w moim życiu, nie z powodu kłeski mojej i bezwartościowości, tylko ze trudno aktorce grać rolę dla jednego prof. Brydzińskiego”.

Recenzje mówiły swoje, ale „Balladyna” miała niezłą frekwencję na 18 przedstawieniach. Ludzie przychodzili na Eichlerównę, „która drażniła, niepokoiła, zachwycała. Była kontrowersyjna, żywa i (...) nowoczesna. Nawet



Madame Sans Gêne w Teatrze Letnim w Warszawie, 13 I 1939.

otoczeniem... przelężł wstąpił... powściągliwość... zaszło... żywotnych Elżbiety... władca energia... czysto kobieca — drapieżność... Natanson raz jeszcze zwraca uwagę na nowoczesność gry Eichlerówny. Jej tragizm wyraża się niespodziewanymi środkami. „Elżbieta nie zdradza swego cierpienia patetyczną deklamacją, ani pokrami łez, ani bolesnymi skurczami twarzy, ani obolałym głosem, ani łękiem; cierpienia te wypowiada głębiej, bardziej przejmująco, bardziej nieudparcie, w szyderczym wybuchu śmiechu, w spokoju pozornym, pod którym czujemy wiry przeżyć, uniesień i szpaczę”.

Kazimierz Wierzyński po rocznym pobycie we Francji właśnie wrócił do recenzowania w „Gazecie Polskiej”. W Paryżu widział „Szaleństwo”, była więc okazja do porównań. Germaine Dormos, która grała tam Elżbietę „miała mniej rezonerstwa, a więcej gwałtowności i wybuchowego żaru, ale też szafowała nim zbyt szczerze, od kulisy do kulisy. Skupienie naszej aktorki, umiejętność mówienia, trafność i ekonomia ekspresji przy jakimś tajemniczym, jej tylko dostępnym akcencie, to była właściwie bardziej francuska klasa niż w prototypie paryskim”. Polskie przedstawienie, zdaniem Wierzyńskiego, było lepsze dzięki Eichlerównie. Dzięki niej też sztuka nabrała znacznie wyższej rangi artystycznej. Sprawia to nie tylko fenomenalna, gra aktorki. W opracowanym przez Eichlerównę tekście „Szaleństwa” można prześledzić dokonane poprawki. Dretwe słowa czy zwroty tłumaczenia wyleciały lub zostały zamienione innymi. Przynajmniej część zniknęła po skróceniu fragmenty zbyt natargiwe, bezpośrednio wykładające kawę na łąkę. Ich sens miał być wyrażony innymi, spoza tekstu środkami aktorskimi. Sztuka stała się w ten sposób bardziej zwarta, bogatsza w treści wewnętrzne. Dlatego też mogła Boyowi skojarzyć się z Racinemem.

„Szaleństwu” towarzyszyło istne szaleństwo publiczności oblegającej kasy Teatru Narodowego. Sztuka szła codziennie bez przerwy (w niedziele dwa przedstawienia) do 13 stycznia 1939, kiedy to Eichlerówna rozpoczęła występy w Teatrze Letnim w „Madame Sans Gêne”. I jeszcze do połowy lutego można ją było oglądać na niedzielnych popołudniówkach w Teatrze Narodowym. W sumie 95 przedstawień „Szaleństwa”.

„Madame Sans Gêne” to kolejny wielki sukces, 120 powtórzeń. „Warszawa — pisał Wierzyński — po prostu przepada za tą świętą aktorką, i słusznie. Jako wykonawczyni roli tytułowej oślniła nas znowu ogromną skalą swego talentu, wzruszała liryzmem, porwała zamasztysem gestem i podbiła mocnym, tegim humorem”.

Słynną rolę praczkę, która zostaje żoną marszałka napoleońskiego, grała największe aktorki. Eichlerówna znalazła się na jednym z pierwszych miejsc w galerii swych europejskich

co tym razem po angielsku — i młodszej, Erwin, co to było — a potworzyć tłumaczenie, polskie tłumaczenie! Trzymam tę sztukę przy sobie jedynie po to, żeby Ci pokazać, że to zupełnie coś innego!” (list ze zbiorów Erwina Axera).

„Madame Sans Gêne” w Teatrze Letnim szła do 15 kwietnia. Zdawało się, że będzie można trochę odsapnąć. Ale ZASP zwraca się z apelem: „Ratuj Łódź!”. Teatry tamtejsze pozostające pod dyktando Kazimierza Wroczyńskiego znalazły się w katastrofalnej sytuacji. Wzrastający deficyt, trudności finansowe połączone z nagonką części prasy miejscowej, doprowadziły spółkę Łódzkie Teatry Miejskie do ogłoszenia upadłości. Aktorzy nie otrzymywali gaży, na co reagowali strajkami. W końcu utworzyli zrzeszenie, które miało prowadzić teatr. Stąd zainteresowanie ZASP-u ich losem. Trzeba było znaleźć jakiś magnes, który by przyciągnął publiczność do nowych czyni. Zwrócono się więc do Eichlerówny, by powtórzyła swoje słynne kreacje w trzech sztukach z ostatnich sezonów. Dekoracje i kostiumy sprowadzono z Warszawy, same przedstawienia zmontowane siłami miejscowego zespołu. Łódzka premiera „Madame Sans Gêne” zapowiedziana na 2 maja z powodu niepokójów wewnętrznych w Teatrze Miejskim przesuwana była z wieczoru na wieczór aż do 5 maja.

„Szaleństwo” ukazało się już bez przeszkód 15 maja. „Powodzenie, jakiego nie było od dawna”, „Triumfy Ireny Eichlerówny”, „Porywająca praczka” — to tytuły z gazet. Na widowni mimo upalnego maja komplety publiczności, o której sądzono już, że odzwyczała się od chodzenia do teatru. Niestety, Eichlerówna zapada na zapalenie korzonków nerwowych, gra z ogromnym wysiłkiem wśród dotkliwych bóli. W czerwcu próby „Wilków w nocy” (premiera 28 VI), które idą do 6 lipca. Wreszcie „zwolniono ją”, jak to określili łódzcy koledzy, z podziękowaniem. Trzymiesięczne gazy zostały wypłacone zespołowi. Wyjeżdża na kurację do Iwonicza. Ostatni przedwojenny miesiąc naładowany napięciami przed burzą. 30 sierpnia Eichlerówna wyrusza z Iwonicza do Warszawy po ciągiem nabitym do niemożliwości ciężbą wracających. W domu na Flory nie zastaje już męża, zmobilizowanego do wojska. W czwartek 31 sierpnia prasa drukuje oświadczenie Rządu Polskiego, że „po wydaniu poprzednich zarządzeń zmuszony jest w dniu dzisiejszym wypełnić pogotowie przez odpowiednie do sytuacji opłonne zarządzenia wojskowe”.

W piątek zaczęła się wojna.

AUGUST GRODZICKI

Na tym kończymy druk rozdziału z przygotowywanej do druku książki o Irenie Eichlerównie.