

IRENY EICHLERÓWNY WIELKA ROLA TRAGICZNA

Analiza wielkiej kreacji aktorskiej jest zawsze zadaniem bardzo trudnym i — niewdzięcznym. Zbyt często się zdarza, że krytyk, działając w najlepszej wierze, wyrządza krzywdę artyście, którego grę omawia, gdyż albo — stworzywszy sobie swoje własne, idealne wyobrażenie danej roli „tak, jak ona powinna być zagrana“ — ignoruje zupełnie koncepcję aktora i tam, gdzie odbiega ona od owego idealnego wyobrażenia, widzi jej niewybaczalne braki i błędy; albo też przyjmuje koncepcję aktora bez zastrzeżeń, a wówczas nie dostrzega, lub z góry usprawiedliwia wszystkie istotne jej słabości, nie zauważa mielizn, rozgrzesza nawet wady samego wykonania. Analiza wielkiej kreacji aktorskiej jest jeszcze trudniejsza, gdy kreację tę stwarza Irena Eichlerówna.

Przed wszystkim dlatego, że indywidualność artystyczna Eichlerówny jest tak potężna, że zwycięsko obala wszystkie próby uzyskania pewnego dystansu wobec kreowanej przez nią postaci scenicznej; po drugie zaś, Eichlerówna — jak wszyscy wielcy artyści — jest nieomylna. Chcę przez to powiedzieć, że ilekroć taka czy inna jej koncepcja roli, lub sposób podania jej widzom, wywołuje sprzeciw (bo sprzeciwów oczywiście nie brak), zawsze okazuje się w końcu, że słuszność miała właśnie Eichlerówna. Obiektywna wartość i ranga artystyczna każdej jej kreacji jest tak wysoka, że wygrywa wbrew wszystkim i wszystkiemu.

Fakt, że po siedmiu latach pobytu w kraju artystka kreuje obecnie dopiero drugą w całej pełni odpowiadającą jej i godną jej rolę, nie leży w tej chwili w obrębie niniejszych rozważań. Nie należy też sądzić, że ośmiem pozostałym ról, które Eichlerówna grała w Polsce po wojnie, były to role dla niej nieodpowiednie, lub z tych czy innych względów nieinteresujące. Przeciwnie, wszystkie one pozostaną ważnymi osiągnięciami w krótkiej historii naszej powojennej sceny. Trzeba jednak pamiętać, że Eichlerówna jest tragiczką. Z predyspozycji psychicznych i fizycznych, z temperamentu, ze skłonności intelektualnych — jest w całym tego słowa znaczeniu głęboką, przejmującą tragiczką, której stopy przywykły do koturnu,

a ramiona do hieratycznego gestu. Otóż pierwszą po wojnie jej rolą tragiczną była Fedra, grana w Poznaniu w r. 1949. Drugą — jest schillerowska Maria Stuart, grana obecnie w warszawskim Teatrze Narodowym.

Z przyczyn, o których wspomniałem na wstępie, trudno będzie poniższe uwagi nazwać analizą tej kreacji. Sądzę, że będą one raczej próbą jej opisu i wyjaśnienia — zarówno sobie samemu, jak czytelnikowi — na czym polega istotna jej wielkość.

Ile razy oglądam Eichlerównę na scenie, zawsze na nowo zdumiewa mnie jej zdolność łączenia doświadczeń aktorskich tradycyjnego teatru z najbardziej nowoczesnymi



TEATR NARODOWY W WARSZAWIE: „MARIA STUART“ Fryderyka Schillera. Irena Eichlerówna (Maria Stuart)

środkami ekspresji. Uderza to zwłaszcza w *Marii Stuart*, tragedii romantycznej z jej całym teatralnym sztafażem, kuszącym aktora bogactwem możliwych rozwiązań, dającym wdzięczne pole do tzw. „szerokiej“ gry. Ileż tu jest do „przeżywania“ i dla aktora i dla widzów! Jakież czekają ich emocje!

Właśnie — emocje. Aktorstwo Eichlerówny jest jednak aktorstwem par excellence intelektualnym. Emocjonalny stosunek aktorki do odtwarzanej przez siebie postaci ustępuje u niej zawsze drobniawo przemyślanej konstrukcji jej losów, ukazanych następnie z precyzją, pozwalającą widzowi w dobrze znanym tekście odkryć zupełnie nowe, nieraz całkiem niespodziewane perspektywy. I kiedy w tak granej roli użyje aktorka tam, gdzie uzna to za stosowne, gestu konwencjonalnego — przyjmujemy go jak rewelacyjną nowość, wzbogacającą nieoczekiwanie — a jakże trafnie — odpowiedni moment gry.

Przypomnijmy sposób, w jaki Eichlerówna-Maria rozmawia z Pauletem w pierwszych scenach tragedii. Pełną godności skargę wypowiada artystka głosem spokojnym i opanowanym, ale chodzi przy tym po scenie tak, że widz natychmiast odczuwa i dzieli z bohaterką przepełniający ją niepokój, zanim jeszcze zda sobie sprawę z tego, co go wywołuje. A wywołuje go właśnie owo chodzenie, właśnie owe „ósemki“, których kontury przemierza na scenie aktorka, przymknąwszy oczy i beznamiętnie na pozór wypowiadając tekst.

Ktoś, kto zna dobrze niezwykle głos artystki i kto potrafi znajdować w jego brzmieniu tyle wzruszeń, że zdarza mu się czasem na widowni przymknąć na chwilę oczy, by żadne inne wrażenia nie przeszkadzały mu wsłuchiwać się w wypowiedane przez Eichlerównę słowa, może być w pierwszej chwili nawet zaskoczony jej opanowaniem, spokojnym tokiem frazy. Ale ten głos zabrmi jeszcze w tragedii przejmującym tonem. Tylko teraz dźwięczy obojętnie, jak obojętna jest twarz artystki. Gdyby nie te kroki po scenie i zamknięte oczy... tak; całą prawie rolę gra Eichlerówna z zamkniętymi oczami, w oderwaniu od otaczających ją spraw, które są już poza nią. Tym sil-

niej działa jej wzrok, gdy uniesie powieki. Czyni to m. in. w chwili, gdy Mortimer zawiadamia ją o zapadnięciu wyroku. I wówczas jedno spojrzenie aktorki wystarczy za wszystko, zastępuje słowa, których zabrakło poecie. Przerazający jest ten spokój kobiety skazanej, która jeszcze nie wierzy, że jej wrogowie odważą się wyrok wykonać. A więc w jej wzroku i w lekkim, prawie nieodróżnialnym grymasie ust jest tylko pogarda, ta sama, która później osiąga swój szczyt w scenie z Burley'em. Eichlerówna-Maria schodzi ze sceny, odniósłszy podwójne moralne zwycięstwo: nad Elżbietą i nad wyobraźnią widza i słuchacza.

Pojawia się powtórnie w akcie trzecim. Istnieją słynne „wejścia“ sceniczne, których przestudiowanie odkryłoby może tajemnicę zmuszenia publiczności do uważnego skupienia od pierwszych momentów roli. Jak dobry film, którego pierwsza klatka od razu przykuwa życzliwą uwagę. Trzeba powiedzieć, że scenograf *Marii Stuart* nie ułatwił na ogół, „wejść“ bohaterce. Do celi więziennej Maria schodzi po schodach, zamkniętych u góry kratą, którą trzeba otworzyć i zamknąć, a jeszcze przed jej otwarciem aktorka widoczna jest dla publiczności. Odpada moment zaskoczenia, tak ważny nieraz przy wejściu. Zanim aktorka — od chwili ukazania się oczom widzów — dotrze do swego planu, trwa to dość długą chwilę. Zobaczymy wkrótce, jak całą tę chwilę Eichlerówna wygrywa jako jedną z najbardziej wstrząsających partii roli. Ale na początku aktu pierwszego te schody i kraty są wyraźną przeszkodą. Oczywiście aktorka ją unicestwia, niemniej widz ją zauważa.

Natomiast w akcie trzecim, rozgrywającym się w zamkowym parku, sprawa wejścia zależy wyłącznie od artystki. Toteż oglądamy jedno z najpiękniejszych wejść, jakie zdarzyło nam się widzieć w teatrze. Z rękami wzniesionymi w górę, artystka zjawia się, właśnie zjawia się na scenie, jak ptak, szukający radości i spokoju wśród galezi parkowych drzew. Taneczna płynność porużeń, wygrana całym ciałem przy nieruchomych ramionach, lekkość owego bezszelestnego, dwukrotnego przebiegnięcia przez scenę, jest jak gdyby muzyczna — choć niedosłyszalna — uwerturą do mającej nastąpić lirycznej rozmowy z Kennedy, również przeprowadzonej w miękkim, rozlewnym tonie aż do chwili wejścia Pauleta, a wraz z nim — do pierwszych oznak niepokoju w zachowaniu Marii. Oznaki te są znów stopniowo a po mistrzowsku przygotowanym przejściem do pierwszego z dwóch kulminacyjnych punktów całej kreacji: wielkiej rozmowy z Elżbietą i jej dramatycznego zakończenia.

Teraz dopiero widz orientuje się, że Maria-Eichlerówna od początku czekała na to spotkanie z wielką przeciwniczką, na czwartą scenę trzeciego aktu. Gromadziła na nią zasoby sił i środków działania, aby uderzyć z całą mocą; w tej scenie decyduje się nie tylko los Marii; w tej scenie zamyka się także pierwszy etap imponującej konstrukcji aktorskiej, budowanej dotychczas na sztucznym systemie gestów i spojrzeń, przy świadomym oszczędzaniu najsilniej brzmiących rejestrów głosu. Teraz artystka sięga do tych rejestrów. Po znakomicie pokazanej nieszczeroci usiłowanych samouporzeń, po słowach „tego już za wiele“, wypowiedzianych ze ściągnięciem ust jakby w niesamowitym półśmiechu, rozpętuje się burza, zmiatająca ze sceny Elżbietę, jej dwór i lordów, a Marię wprowadzającą w krótkotrwałą euforię, znów ujawnioną przede wszystkim olśniewającym wibrowaniem głosu.

Gwałtowna scena z Mortimerem tylko pozornie jest „chwilą oddechu“ dla widza. Jej napięcie dramatyczne jest co najmniej równie silne jak sceny spotkania z Elżbietą. Eichlerówna jednak wygrywa je zupełnie innymi środkami, tutaj najdrobniejszy ruch ramion, niepewna nuta, która niekiedy za-



TEATR NARODOWY w WARSZAWIE: „MARIA STUART“ Fryderyka Schillera. Irena Eichlerówna (Maria)

dźwięczy w słowie, najprecyzyjnie różnicowane tempo wygłaszania zdań, oddaje aż zbyt sugestywnie zmieszanie, a nawet popłoch kobiety, której ewentualny wybawca pragnie być kochankiem. W całości jednak, mimo wszystko, scena z Mortimerem robi wrażenie mniejsze niż scena z Elżbietą, wrażenie — rzecz jasna — świadomie przez jej bohaterkę zamierzone, gdyż nie ulega wątpliwości, że inaczej nie byłibyśmy w stanie udźwignąć wielkiego tragizmu sceny aktu piątego. Sceny Marii z tego aktu, w wykonaniu Ireny Eichlerówny, powinny zostać sfilmowane, jako świadectwo i dokument gry dotychczas w naszych teatrach nie oglądanej.

Pierwszym wstrząsem dla widowni jest znów wejście artystki. Przygotowanie w tekście pozwala nam oczekiwać czegoś zupełnie innego niż to, co oglądamy i do czego przyzwyczailiśmy nas dotychczasowe teatralne obserwacje. Spodziewamy się wejścia celebrowanego, majestatycznego, słowem jeszcze jednego — choć zapewne znacznie lepiej



TEATR NARODOWY w WARSZAWIE: „MARIA STUART“ Fryderyka Schillera. Irena Eichlerówna (Maria) i Władysław Grabowski (Melvil)

wygranego — z tych wejść, których widzieliśmy już tak wiele. Kosiński przecież nawet przygotował schody, po których tak efektywnie zazwyczaj zsuwają się zwolną treny powłóczystych szat. Tymczasem Eichlerówna wchodzi szybkim, zdecydowanym krokiem kobiety, która spieszy załatwić coś ważnego, a czasu... tak, czasu niezbędnego do załatwienia wszystkich ważnych spraw, pozostało jej już bardzo niewiele. Maria więc przede wszystkim żegna się z oddanymi sobie ludźmi, którzy nie opuścili jej do końca. Żegna się i rozdaje im podarunki-pamiątki. Sposób mówienia przez Eichlerównę wiersza w tej scenie wznosi się na niespotykane wyżyny rycytacji, szarmonizowanej tak niezawodnie z poruszaniem się artystki po scenie, że widz nie może nie poddać się czarowi tej elegii, dla której słowa poety są wspaniałym wprowadzeniem, ale tylko tłem. Artystka mówi przy tym wciąż głosem pełnym, lecz znów bardzo spokojnym, opanowanym. I nagle... znów wstrząs. Widownia wstrzymuje oddech w momencie, gdy Maria oddając wiernej towarzysze własnoręcznie haftowaną chusteczkę i zniżając głos do szeptu, wypowiada słowa: „Tą chustką dzisiaj zawiążesz mi oczy...“

Szept Eichlerówny... Pamiętam, jak grając przed sześciu laty *Fedrę* w Poznaniu artystka, mówiąc słynną apostrofę do Venus z trzeciego aktu, ostatnie jej słowa powiedziała szeptem—wtedy także szept ten uderzył w słuchaczy jak pocisk. Kwestia Marii o chusteczkę, powiedziana tak, jak mówi ją teraz artystka, uzmysławiała w tym jednym zdaniu całą grozę okrutnie, brutalnie zadanej śmierci, w stopniu znacznie silniejszym, niż całe tyrady. Ten szept wzbudza dreszcz i jest tym bardziej niesamowity, że już następny wiersz wypowiada Eichlerówna tak dźwięcznie i śpiewnie, jak mówiła przedtem całą elegię o samej sobie.

Ryzykowną scenę spowiedzi (sceny komunii reżyser nam oszczędził) Eichlerówna buduje ze zdumiewającą inwencją, zdumiewającą głównie przez swą prostotę, której działanie — jak się okazuje — jest niezawodne. Upadając do nóg Melwila, w pół leżąc na podłodze, aktorka z odwagą, właściwą tylko największym artystom, świadomie teatralizuje do ostatecznych granic tę scenę i tak już nazbyt „teatralną“, w niekoniecznie dobrym tego słowa znaczeniu. Jest to rozwiązanie zaskakujące, jeszcze jedna wielka niespodzianka w tej kreacji, pełnej niespodzianek najwyższej miary, rozwiązanie najślusniejsze, choć na pozór paradoksalne. Niełatwo jest trudnej sytuacji odebrać cechy sztuczności poprzez pozorne ich pomnożenie.

I wreszcie ostatnie frazy, prowadzące do drugiego — ostatniego — punktu kulminacyjnego: rozmowy, a raczej apostrofy do Lestera, wygłaszanej bezpośrednio przed zejściem ze sceny. Artystka, zwrócona plecami do widowni, mówi znów beznamiętnie, głosem człowieka, wyzwolonego już od ludzkich spraw i niepokojów, głosem, który ostatnie zdanie zawiesza w pustce, w tej samej bezdennej pustce, która za chwilę odsłoni się przed nieszczęśliwą Marią.

To wszystko. Jak powiedziałem, kreacja ta pełna jest niespodzianek. Wydaje mi się, że widzowie *Marii Stuart* są co wieczór świadkami tworzonego w ich oczach dzieła wielkiej sztuki, gdyż właśnie w owych niespodziankach — nazwijmy je raczej odkryciami — przejawia się istota twórczości aktorskiej Ireny Eichlerówny. Jej odkrycia aktorskie, wyrażane poprzez mistrzostwo rzemiosła, sięgają jednak daleko głębiej: do najskrytszych pokładów wiedzy o człowieku i świecie, tej wiedzy, która jest udziałem artystów.