

SERAFINA CZYLI KLĘSKA KOBIETY

MARIA CZANERLE

Eichlerówna, jak wiadomo, rzadko była posłuszna autorowi i sztuce. Posługuje się tekstem utworu, żeby pokazać, jak wyglądałaby Fedra, pani Warren, Mar'a Stuart i Maria Tudor, gdyby przypadkiem ona, Eichlerówna znalazła się w sytuacji bohaterki Racine'a, Shawa, Schillera, Hugo. Jej postacie stają się niezależne od filozofii i logiki dzieła, mają własne życie wewnętrzne i własną logikę. Własny charakter próbują wkomponować w sferę zdarzeń, jakie przedstawia utwór.

Dzieło, w którym zagrała, zmienia się w monodramat z pewną ilością postaci pomocniczych. Wszelki impresario czy kibic mają tu w istocie niewiele do powiedzenia. Sama upora się z tekstem: charakter, słowa i gesty postaci przymierza do swego charakteru, sposobu mówienia i gestykulacji. Sama reżyseruje swą rolę i sama projektuje dla siebie kostiumy. Reszta jest milczeniem.

Zdobyła w teatrze przywileje, jakie mają tylko bardzo nieliczni. Lecz nikt tego nie kwestionuje i nikt nie zgłasza pretensji. Reżyserzy i partnerzy, autorzy i scenografowie zrzekają się dobrowolnie własnych ambicji i praw. Z podziwu czy z rezygnacji poddają się zjawisku, które muszą uznać za niepowszednie.

Gra zwykle kobiety trawione namiętnością, która uruchamia wszystkie „moce produkcyjne” ich charakteru. Obdarza je siłą indywidualności, przez co stają się niezwykle, nieporównywalne i niezwykłe. Kobiety Eichlerówny nie przegrywają nigdy. Nawet kiedy bogowie i ludzie odwracają się od nich i wymierzają

im karę za to, że przeciwstawiły się obyczajom boskim i ludzkim. Widz, urzeczony ich potęgą i czarem ma dla nich własny wyrok, niezależny od wyroku historii, mitologii i autora. Bo i co z tego, że Rosita została starą panną, że Fedrę potępili bogowie, Marii Tudor zabito kochanką, a Marii Stuart obcięto toporem głowę? Eichlerówna przegrywając wygrywała. Jej klęska nie była nigdy przeżyciem, które mogłoby się przytrafić kobietom siedzącym na widowni. Jej losy i reakcje były niepospolite i nieporównywalne. Postacie przez nią stworzone można było podziwiać, nie sposób się było nad nimi litować. Choćby się życie z nimi najokrutniej obeszło nie znać w nich było sponiewierania ani ponizienia. Przyjmowały swój los z monarszą godnością, albo z filozoficzną zadumą. Były wyższe nad własne przeżycia. Były jak dzieła sztuki, w których zachwyty budzi przede wszystkim mistrzostwo artysty. I chyba właśnie to — dystans indywidualności, którą trudno z kimś znanym porównać — stanowiło o ich zwycięstwie.

Serafina della Rose, bohaterka *Tatuowanej róży* Williamsa odniosła w sztuce zwycięstwo. Zdobyła w końcu to, o co w jej kobiecej tragedii chodziło — mężczyznę. Ale Serafina w wykonaniu Eichlerówny poniosła klęskę. Za wiele powiedziała publiczności o sobie. Zbyt brutalnie obnażyła koszmarny przeżycie kobiety, która została sama z prochami niewiernego męża. Takich rzeczy nie ujawnia się w normalnym i dobrze wychowanym społeczeństwie. Nawet sąsiadom nie wolno

wszystkiego pokazać, jeśli się pragnie potem zachować pozory godności i dobrych obyczajów. Osoba, która się ujawniła, wyłącza się sama ze zdrowszej czy bardziej cynicznej gromady. Ludzie jej tego nie zapomną. Jej kompromitację osądzą po swojemu: odmówią jej prawa do szczęścia.

Eichlerówna pokazała co innego i znacznie więcej, niż napisał autor. Serafina Williamsa wpada w stan przygnębienia i hysterii po stracie męża, bo nie umie żyć bez mężczyzny. Rzecz nieprzypadkiem odbywa się wśród sycylijskich imigrantów, jak w *Widoku z mostu* Millera. Egzotyczne warunki mają tu w sposób naturalny uzasadnić ograniczenie ludzkiej osobowości do seksualnych przeżyć. Tylko nazbyt gorącą krwią i prymitywnym umysłem można normalnie wytłumaczyć nienormalne zachowanie Serafiny. Odezwane od „tropikalnego temperamentu” wkracza dość mechanicznie w sferę patologii.

W przedstawieniu niewiele zostało z owej tropikalności. Nie ma jej w dekoracji Zenobiusza Strzeleckiego, który stworzył wnętrza pónure i duszne, jak dla sztuki Zapolskiej. Zlekceważył wyraźne wskazówki autora, który pragnie mocne przeżycia swoich egzotycznych postaci pokazać w sposób groteskowo przesadny i uduchowiony. W tym celu przecie Williams wprowadził tyle dziwacznych rekwizytów i symboli: tatuowaną różę na piersi przemysłowca; jego żony i jej kochanka; dwa krawieckie manekiny (Serafina jest krawcową), które wedle autora mają uosabiać matkę i córkę „ustawione do siebie twarzami w pozach gwałtownych”; urnę z prochami ubóstwianego szmuglera, który dziesięcioletnią ciężarówką woził banany, a pod bananami narkotyki; ołtarz Matki Boskiej, przed którym młody marynarz musi złożyć przysięgę, że uszanuje cnotę córki krawcowej; czarną kozę, symbol nieszczęścia, czarownicę handlującą ziołami itp. Ale w spektaklu Teatru Narodowego pokazane na scenie rekwizyty, mają normalne wymiary i kształty. Scenograf potraktował tu wszystko z całą powagą i z prawie zupełnym brakiem krytycyzmu i wyobraźni. A może pragnął tylko dostosować scenografię do „prawdziwej tragedii” Serafiny, jaką stworzyła Eichlerówna? Może nie godziło się rozładowywać gęstego klimatu sztuki żartobliwą scenerią, skoro ujęciu Eichlerówny bardziej odpowiadało wnętrze naturalne i duszne? Ale to w edgę tylko bogowie spektaklu: Krasnowiecki (reżyser), Strzelecki i Serafina.

A krytyk i widz wie tylko jedno: że *Tatuowaną różę* trudno jest brać na serio. Za wiele w niej autor nagromadził pomysłów tandetnych i pretensjonalnych, by niesmaczny i płaski melodramat zrobić dla widza strawniejszym. Być może, że biologiczno-freudowskie problemy bohaterki, zaprawione gęsto metafizyką, dałyby się lepiej wyrazić z uśmiechem lub drwiną. Sztuka znaczyłaby wtedy: tak się to dzieje u natur prymitywnych, gdy fizjologiczne popędy i naiwne wierzenia stają się jedynym regulatorem życia. Przyznaję, że czegoś takiego oczekiwałam, idąc na spektakl.

Ale, czyż można czegokolwiek oczekiwać z góry idąc na premierę z Eichlerów-



Irena Eichlerówna (Serafina) i Danuta Wodyńska (Assunta)



Cyrulik sewilski Rossiniego w Operze Łódzkiej. Reżyseria Ewa Bonacka, scenografia Władysław Daszewski, kierownictwo muzyczne Władysław Ormleki. Scena finałowa. Zdjęcie dolne: Zofia Rudnicka (Rozyna), Romuald Spychalski (Almawiwa) i Stanisław Heimberger (Figaro)

ogromne możliwości zorganizowania wesołej, pełnej smaku i pogody — zabawy. Wyrzista i precyzyjna charakterystyka postaci, rozkoszne rozegranie sytuacji, groteska, która nie przechodzi w farsę, odrobina liryzmu (choć z przymrużeniem oka), stale wyczuwalna koncepcja całości, oto główne walory tej inscenizacji. Nad tym wszystkim panuje pełna wdzięku, zaskakująca za każdym razem swoją świeżością i urokiem muzyka, potraktowana jako naczelnny element widowiska. Plan i szczegóły tej inscenizacji wydają się być podporządkowane muzyce; Rossini panuje w tym przedstawieniu i to jest główne osiągnięcie Bonackiej. Wspomniałbym komentarzem do tej muzyki są dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego. Pomysł ze „złotą klatką”, główną dekoracją opery, od razu umieszcza mu-

zykę we właściwym otoczeniu i stwarza dla niej wdzięczne i przejrzyste tło.

Przejdźmy teraz do refleksji, od których rozpoczęliśmy te uwagi. Przypuszczalnie na przedstawieniu premierowym wszystkie składniki realizacji były świeże i musiały z miejsca podbijać urokiem młodości, wciągając publiczność w atmosferę feerycznej zabawy. Przedstawienie które oglądałem (z drugą przeważnie obsadą) miało chwilami te zalety, których oczekiwalibyśmy po premierze. Chwilami jednak odczuwało się wykruszenie pierwotnego tempa akcji, organizacji ruchu i gestu, co nie pozostawało bez wpływu na stronę wokalną, która natychmiast traciła na wyrazie i przekonywującej sile. Niektórzy wykonawcy (jak Rozyna — Zofia Rudnicka, czy Almawiwa — Tadeusz Kopacki) „rozkrećali się” w trakcie przedstawienia i dopiero w dalszych scenach dołączali do wytkniętej marszruty — inni znów (wyczerwało się to zwłaszcza w roli Figara wykonanej przez Jerzego Artysza skądinąd bardzo atrakcyjnie, przede wszystkim głosowo) tracili konieczną dyscyplinę i skaniali się w stronę farsy. Jakąś równowagę potrafili zachować Bartolo (Tadeusz Gawroński) i Basilio (Igor Mikulin), którzy wspólnie z orkiestrą (dyrygował Mieczysław Wojciechowski) stanowili najbardziej ustabilizowaną grupę wykonawców. Zabawny, a przy tym zdyscyplinowany okazał się chór.

Zjawisko opadania poziomu przedstawienia, im bardziej oddala się ono od premiery, rzadkie w teatrze dramatycznym, tłumaczy się trudnymi warunkami, w jakich pracują nasze opery, a szczególnie Opera Łódzka. Felsenstein w swoich znakomitych realizacjach ustalała tylko jedną obsadę, doskonale wyćwiczoną, często kontrolowaną, nie uznając dublowania partii. Jest to być może korzystne i wygodne założenie. Opera Łódzka dąży do wychowania swego zespołu. Przy fatalnych nadal warunkach lokalnych (które podobno wkrótce mają się poprawić, gdy Opera otrzyma pierwsze pomieszczenia dla prób w budującym się gmachu) nie można stosować zmiennego

repertuaru, a trzeba unikać „przestoju” śpiewaków. Z tych wychowawczych i finansowych powodów stosuje się u nas po dwie a nawet i trzy obsady. Jeśli jednak przyjmuje się tego rodzaju założenie, to należałoby pomyśleć o zagwarantowaniu takiej organizacji prób i kontroli reżyserskiej, żeby zapewnić utrzymanie stałej mobilizacji wysiłku aktorskiego w zespole. O tego rodzaju rozwiązanie wszystkie zespoły operowe, a zwłaszcza tak ambitne, jak łódzki, powinny jak najusilniej się dobijać.

Zwrócenie uwagi na stronę inscenizacyjną i coraz śmielsze wprowadzanie teatru do opery datuje się u nas od niedawna. Opera Łódzka ma w tej dziedzinie szczególne zasługi i osiągnięcia. Ryłoby więc jej bardzo chwalebna zasługa, gdyby właśnie ona poprowadziła walkę o dalszy krok w tym zakresie — o stałą opiekę reżyserską w operach, próby kontrolne, odświeżanie raz ustalonej inscenizacji. Zwłaszcza, jeśli to jest tak rzetelna i iskrząca się humorem robotą, jak inscenizacja Ewy Bonackiej.

WITOLD RUDZIŃSKI



Najlepszą radą
na trudności
w nabyciu „Teatru”
w kiosku
jest
PRENUMERATA