

MARIA CZANERLE

# CÓŻ, OD TEGOM KOBIETA...

Bo już my kobiety, tośmy wszystkie jednakie. Mężczyźni to się na tym nie rozumieją (W. Hugo — *Maria Tudor*)

Przed kilku laty (1967) pisał Witold Filler o „dziwacznej sytuacji”, w której „najbardziej współczesna z polskich aktorek uwięziona została od lat w gorszej historii repertuaru”. „Aż mi żal — dodał na zakończenie, by niejako spointować swą pretensję — że przeznaczeniem artystki zdaje się być obecnie pobudzanie nas do myślenia głównie słowami klasyków”. Dezyderat wpływowego krytyka został jak widać uwzględniony, bowiem od tamtej pory Eichlerówna występuje już wyłącznie w repertuarze współczesnym. Nie zmieniła się częstotliwość jej teatralnych prezentacji, zmianie uległa tylko ich literacka jakość.

\* \* \*

Zaczął się rok 1973 i jako druga premierę świeżo otwartego Teatru Małego Teatr Narodowy, w którym Irena Eichlerówna kreowała przed laty swoje sławne klasyczne role, wystawił sztukę Istvána Örkény'ego pt. *Zabawa w koty* z Ireną Eichlerówną w roli głównej. Autor jest współczesnym pisarzem węgierskim, sztuka jest o miłości, ale — jak autor wyznaje w programie — „tym się różni od innych że jej bohaterowie mają nie naście czy dwadzieścia kilka lat, lecz wszyscy są po sześćdziesiątce”. Więc eks-piewakiem operowym, w którym się kocha Eichlerówna, jest w spektaklu Andrzej Bogucki, przyjaciółką, która jej go odbija, jest Małgorzata Lorentowicz, starszą siostrą zamieszkałą w Monachium, która ma już te rzeczy poza sobą, jest Karolina Lubieńska, nieobecna w jej (Eichlerówny) życiu rodzinę, córkę i zięcia grają Staniszevska i Machulski, miauczącą Myszkę-sasiadkę, jedyną aluzję do tytułu gra Janina Nowicka.

Wszyscy grają znakomicie, ale dzieło ratuje Eichlerówna. Taka już z niej czarodziejka, że nawet

nieciekawą literacko miłość prawie starszuchów staje się w jej wykonaniu „literaturą piękną”. Jest jak artysta sycyler, który z byle kamienia czy drewna potrafi wyrzeźbić dzieło sztuki. Byłyby jej temat dogadzał.

\* \* \*

Jej wielkim tematem jest kobiecość. Ta najprostsza, bo biologiczna, która nie przepuści nikomu — królowej ani plebejusze. Jej mądrość bywa z reguły ekstraktem kobiecych doświadczeń jej scenicznych bohaterek. Doświadczeń niezbyt szczęśliwych, skoro niemal wszystkie polegały na swoistym mezaliansie i w większości kończyły się klęską.

Warunki stwarzają mezalians, mezalians warunkuje mechanizm. Bo Eichlerówna jest zawsze królową, nawet kiedy gra Orbanową (właśnie w *Zabawie w koty*). Wielka, wspaniała, mądra, wiedząca o partnerze znacznie więcej niż byle partner wytrzyma. Kto podola takiej kobiecie? Pewnie też nie przypadkiem męska kolekcja amantów, jakich w swoim scenicznym dorobku zdołała zgromadzić Eichlerówna, przedstawia się dość groteskowo. „Królowa” nie ma zresztą w tym względzie złudzeń, kiedy mówi językiem Marii Tudor o wiariolomnym kochanku:

„Wstyd mię, sromota — cóż zrobić, kocham go (...) Może bym go nawet nie tyle kochała, gdyby był uczciwy. Zresztą cóż innego jesteście wy wszyscy, ilu was jest na świecie”.

Być może taka „filozofia” daje jej ów sławny uśmiech, w którym jest zrozumienie i mądrość, wyrozumiałość i niezgoda na swą kobiecą przegraną, jaka musi wynikać z układu jej mezaliansów. Ale na kompromis się nie zgodzi. Nie trzeba siedzieć na tronie, żeby mieć naturę królowej. Wóz markietanki Courage staje się dla niej tronem, a wojna trzydziestoletnia historycznym imperium, którym trzeba zawładnąć. Bo też ciężar jej postaci jest niezwykły; niszczy

wszelką konkurencję. W trylogii antycznej w Narodowym (*Agamemnon, Elektra, Zaby*) zburzyła całą kompozycję, wspartą na pytaniu z *Zab*: Który z dramatopisarzy jest większy — Ajschylos czy Eurypides?. W *Agamemnonie* Ajschylosa zagrała Klitajmestrę i przesądziła sprawę, z nim się spektakl rozwinął.

Tak samo jej Szambelanowa w sławnym *Panu Jowialskim* rozsadziła strukturę spektaklu w cień usuwając wszystkich, nawet postać tytułową. Brylowała szampańsko i współcześnie stając się z postaci scenicznej interpretatorką utworu i narzucając widzowi swój komentarz do dzieła Fredry. I tak się to dzieje nie-



Irena Eichlerówna (Orbanowa), Grażyna Staniszevska (Nonka) i Jan Machulski (Józef). Fot. Z. Nasierowska



zmarłychwstała bohaterka próbuje zacząć życie od nowa, na zgłiszczach i bez perspektyw, lecz z aktorskim wigorem, świadczącym o zasobach energii, a także o swoistej filozofii.

I — by skorzystać z okazji — przykład chyba najpiękniejszy owego „instynktu życia”, jakim Eichlerówna obdarza swoje kobiety — spacer więzienny Marii Stuart — jej ostatnie spotkanie z naturą, na które jak na schadzkę z kochankiem zbiega z lekkością dziewczyny w nastroju oczarowania i życzliwości dla ludzi, którzy jej w tym towarzyszą.

Ze jej Maria Stuart zburzyła logikę historii, obaliła rację stanu? Mogłaby zagrać Elżbietę, wtedy Maria przed jej obliczem byłaby prochem i niczym. Ale skoro zagrała Marię odebrała angielskiej królowej wszystkie racje: polityczne, moralne, ludzkie, a przede wszystkim — kobiece.

Jako Agrypina (w *Brytanniku Racine'a*) znalazła się raz jedyny w kłopotliwej sytuacji moralnej: w konflikcie między racją stanu a miłością macierzyńską. Zagrała w tej roli wielkość zarówno uczuć jak racji.

Jej *Fedra* była kiedyś objawieniem. Zjawiskiem niepospolitym, zadziwiającym, szokującym. Zjawiała się bardzo wcześnie. (Jedna z pierwszych jej ról po wojnie) i była niepodobna do niczego, co się wtedy w teatrze działo. Nikt się wtedy tak nie poruszał, nie zachowywał na scenie, nawet sceniczne królowe starały się wyglądać plebejsko. Grała z przymkniętymi oczami dziwnie modelując wyrazy, jakby śpiewała teksty, przeznaczone do mówienia. I te paazy, akcenty, ściszenia i zawieszania głosu, niespodziewane melodie, niespotykane w dramacie. Ten system „znaków” aktorskich, zwany przez niektórych stylizacją — należy dziś do Eichlerówny niby zespół elementów, z których składa się dzieło sztuki.

Miłość Fedry była grzechem, który prowadził do śmierci. Śpiewna tonacja jej głosu brzmiała jak tren modlitewny, cała rola była ceremoniałem. I wtedy należało pomyśleć: czy owe śpiewy, zaśpiewy, intonacje i paazy nie należą do jakiegoś obrzędu, jakim

jest teatr Eichlerówny? A może jej role kobiece, takie różne i takie podobne, to psalmy o losie kobiecym, takim różnym i takim podobnym.

Nie grywała i nie grywa przecie kobiet o nazbyt łatwym życiu, obdarzonych łaskawym losem. Można sobie wyobrazić, co by z takimi zrobiła: skłóciłaby je ze światem, wyodrębniła od reszty, jak wszystkie swoje heroiny, których cienie snują się w pamięci — w *Profesji pani Warren* czy w *Karocy Świętych Sakramentów*... Wszystkie niezależnie od biografii należą do jednej rasy, jak lwice, jak sjamskie koty, takie ospałe, leniwe, ale zawsze gotowe do skoku, jeżeli je ktoś podrażni. ... Ze nie wszystkie są równie doskonałe, że mają swe wynaturzenia, że bywają kobieco kapryśne, a nawet kobieco dziwaczne? U nas się tego nie dostrzega, jest przecie z dawna uznanym klasykiem polskiego aktorstwa, a klasyków się nie sądzi. Napisał o tym Tymon Terlecki z okazji jednego z jej zagranicznych występów w *Profesji pani Warren* żal wyrażając, że „na naszym partykularzu nawet największe talenty w braku konkurencji i dyscypliny marnują się zbyt często”. Zarzucił naszemu aktorstwu brak troski o czystość rzemiosła, skoro „taki diament pierwszej wielkości szlifowany jest na przemian przez mistrza to znów przez partacza, a jednym i drugim jest ona sama”.

Była taka rola, w której Eichlerówna w sposób jawny straciła nagle poczucie swej teatralnej elegancji: jako Serafina w *Tatuowanej róży* Williamsa. Sztuka ma klimat modernizmu — jest tropikalna i duszna, zaprawiona mistycyzmem i seksem. Jej treścią są przeżycia kobiety, która została sama z prochami niewiernego małżonka, miotana namietnościami, dopóki się nie zjawił pocieszyciel. Eichlerówna pokazała tę zwyczajną choć egzotyczną historyjkę w sposób kliniczny, bez dyskrekcji. W tej jednej roli opuściła ją poczucie humoru, ów filozoficzny półśmiesiek, jakim zwykle łagodzi swoje kobiece dramaty.



Maria Tudor w dramacie Victora Hugo (*T. Narodowy* w Warszawie 1959 r.). Fot. F. Myszkowski

Przypomniałam sztukę Williamsa, bo od *Tatuowanej róży* (1960) która mogła stanowić ostrzeżenie, zaczyna się chyba owa „współczesna seria”, o którą upominał się Filler, a której najświeższą pozycję stanowi *Zabawa w koty*. Nie warto tej serii wyszczególniać. Gdzieś poza nią, w dalekiej przeszłości pozostała jej sławna Ruth, bohaterka *Niemców* Kruczkowskiego. Skupiona, sciszona, taka skryta, że tylko jej ostatnie słowa nie dadzą się dotąd zapomnieć: „Liesel, Liesel, cóżeś ty zrobiła”.

Sytuacja się stała dziwaczna. Od iluż to lat ta najbardziej klasyczna z naszych współczesnych aktorek została uwięziona w gorszej współczesnej repertuaru? I gdybyż to była współczesność i gdyby to były sztuki godne aktorstwa Eichlerówny! „Aż żal — że strawestuję Fillera — że przeznaczeniem artystki zdaje się być obecnie pobudzanie nas do myślenia (?) słowami autorów współczesnych”.