

TRZY KRÓLOWE

Irena Eichlerówna. Maria Tudor, czyli kobieta

Zainspirowany rolą Eichlerówny w *Marii Tudor* Józef Gruda – reżyser teatralny, napisał *Szkic do portretu aktorki*, który został opublikowany w „Teatrze”:

Który z krytyków teatralnych nie czuje się bezradny, gdy musi pisać o aktorstwie? Zawodzą wszelkie kruczki, zawodowe slogany, chwytły, uniki, słowo staje się mało przydatne. Ta materia jest chyba nazbyt złożona i ruchliwa, by dało się ją uchwycić, ująć w słowa. Nawet kamera fil-

mowa zarejestruje tylko ruch. A gdzie reszta, która jest istotą tego métier? Sto uśmiechów Giocindy, każdy inny, sto studiów dłoni Rodina, sto wizji Chagalla, analiz Picassa, psychoanaliz Prousta, rzuconych na instrument i ekran, którym jest psyche i ciało aktora, jednoczy dopiero wspólnie myśl, rzeźbę, psychologię, impresję, ruch, słowo i filozofię w jednym dziele sztuki.¹

Odpowiedzi autora śmiało wkraczają w przestrzeń zmysłowości i erotyki:

Eichlerówna jest pełna, gęsta, duża, czasem ogromna. Interesująca przede wszystkim jako człowiek, w którym wszystko: wielka namiętność, wielka zbrodnia, gniew, przewrotność, miłość, zdrada, małość, poświęcenie i szlachetność mieści się razem. I może wybuchnąć spod maski pozornego spokoju, lenistwa, stylizacji. Oto kobieta – chciałoby się rzec – na którą składa się niejedna Elektra, Joanna, pani Warren, Maria Stuart, Fedra, Maria Tudor. Role jak suk-

Autorka jest doktorantką w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW. Pracę magisterską na temat konstrukcji postaci w Bernhardowskich inscenizacjach Krystiana Lupy obroniła w 2007 roku. Niniejszy artykuł jest fragmentem jej pracy doktorskiej zatytułowanej *Królowe PRL – 3 sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* przygotowanej pod kierunkiem profesora Wojciecha Dudzika. Autorka jest także Wiceprezeską Fundacji Propaganda.

¹ Józef Gruda *Szkic do portretu aktorki*, „Teatr” nr 22/1959.

nie okrywają tylko ciało. Dlatego każda z nich staje się prawdopodobna w jej wykonaniu.

Jednocześnie to nie jej role, nie „suknie” fascynują autora, lecz skryte pod nimi „ciało”. Ono jest tu obiektem pożądania – pożądania, które wyraża się w chęci nazwania, zdefiniowania, ujęcia jego natury. Gruda próbuje je dostrzec przez kostium i rolę Marii Tudor. Analizując zabiegi Eichlerówny („kokuje widownię maleńkim, rozbrajającym cynizmem kobiety”; „kontrastuje pozę, wielki frazes i wielkie namiętności królowej ze szczerością zwykłej kobiety”; „[efekt] jest pełny uroku i przewrotności”), dochodzi do wniosku:

Oto prawdziwa kobieta, niegdyś i teraz, cywilizowana, w równej mierze prymitywna, władca czy pokorna, kochanka, mścicielka, w mansardzie czy na sali tronowej, praczka i królowa jednocześnie! Tylko prawdziwa kobieta przebrana w inne suknie jak w role. Jak zwykle w kreacjach Eichlerówny pełny człowiek, który nie lęka się obnażenia swych słabości najbardziej bezwstydnie, bo wie, że to jest właśnie dowodem siły. Sprawa płci, proszę państwa, o tym nie wolno zapominać! Przecież nawet słowo „publiczność” jest rodzaju żeńskiego. Eichlerówna zawsze o tym pamięta, biorąc widownię na powierzchni spraw nader intymnych zdobywa szturmem jej zaufanie i serce.

W tekście ujawnia się jego właściwy temat: „sprawa płci”, dla której postać Eichlerówny jest swoistym polem badawczym. Gruda definiuje płć, używając cytatów z thaitańskiego dziennika Paula Gauguina *Noa Noa* dotyczących jego młodziutkiej żony – Tehury (Teha’amany), które funkcjonują niczym motta dla poszczególnych akapitów tekstu.

Można się domyślać, że przywołanie Paula Gauguina związane jest z wystawą, która trwała od 30 kwietnia do 31 maja 1959 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie.² Zatytułowana *Od Gauguina do*

dnia dzisiejszego i przygotowana przez Jeana Cassou prezentowała dzieła najważniejszych francuskich artystów dziewiętnastego i dwudziestego wieku: Gauguina, Seurta, Toulouse-Lautreca, Chagalla, Rouaulta, Matisse’a, Picassa, Braque’a, ale także Kandinskiego, Miró i wielu innych. Wpisywała się tym samym w odwilżowe związki z francuską kulturą opisane między innymi przez Ludwika Flaszena³:

Zachód! Francja! Paryż! Zawsze uważaliśmy, że jesteśmy Europą Zachodnią, z jej łaciną, z jej kulturą śródziemnomorską, z jej prawem rzymskim, z jej katolicyzmem, z jej oświeceniem. Tyle że nieco prowincjonalną. Do tego niezbyt kochaną, jakbyśmy byli dziećmi Europy z gorszej linii. Więc ciągle aspirujący do europejskości, więc nie bez kompleksów. Albo – jako ich odwróceniem – z sarmacką dumą, szukaniem zalet w naszej cieplejszej niż Francja swojszczyźnie. Otwarcie popaździernikowe pozwoliło naszej generacji wystawać, jakie jest rzeczywiste miejsce Europy w naszym życiu duchowym, i na podstawie niejako empirycznej uruchomić proces pojmowania siebie w relacji do tej naszej większej duchowej ojczyzny.⁴

Ta relacja z Zachodem okazała się jednak pełna ambiwalencji i napięć, oscylowała między bezkrytyczną akceptacją, poczuciem niższości i ostrą krytyką, rozczarowaniem. Francja – egzystencjalizm, surrealizm, kubizm, abstrakcja były stałym punktem odniesienia odwilżowej retoryki. Jakby na dowód też Flaszena Joanna Guze w omówieniu wystawy malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym pisała:

Wystawa pozwala utwierdzić się w przekonaniu, że większość spraw, które wyznaczyły malarstwo dzisiejsze, rozegrała się nad brzegami Sekwany i że teatrem działań był najczęściej Paryż. Jeśli podział ról jest niejednakowy i jeśli – jak zawsze i wszędzie – są wielcy aktorzy i są statyści, nie ma w tym nic dziwnego; ale zasmu-

³ Wysłanego na miesięczne stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki PRL do Paryża latem 1958 roku.

⁴ Ludwik Flaszen *Dzieci Października patrzą na Zachód*, część 1, wyborcza.pl, http://wyborcza.pl/1,97737,6302274,Flaszen_Dzieci_Pazdziernika_patrz_na_Zachod_cz_html?as=10&ias=10&startsz=x, data dostępu 20 marca 2010.

² Premiera *Marii Tudor* w Teatrze Narodowym odbyła się niespełna dwa miesiące później. Zob. Joanna Guze *Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*, „Nowa Kultura” nr 19/1959.



cający jest raczej fakt, że im bliżej naszych dni, tym węższe staje się to wspaniałe, prężne i łągpe łne dynamizmu malarstwo abstrakcyjne, tym łbleysz jest odbłaskiem dawnej łwietnołci.⁵

Użycie przez Grudę cytatów z Gauguina do opisu aktorstwa Eichlerówny można odczytać jako element ówczesnego kodu, znak ideologicznego stanowiska wobec sztuki uwolnionej z socrealizmu. Z drugiej jednak strony tekst malarza niesie ze sobą pewien określony obraz kobiecości, który autor *Szkiu* przyjmuje jako definicję tego, co nazywa „sprawą łci”.

Najłwinniejszy obraz, na którym Gauguin uwiecznił Tehurę, nosi tytuł *Manao Tupapau* (Duch zmarłych czuwa) i przedstawia nagą, łniadą dziewczynę leżącą na brzuchu na łółku w pozie wyrażającej przerażenie i bezradnołć. Z tyłu majaczy złowroga postać ducha. W ksiąźce *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History*, której obszerna część poświęcona jest łyciu i malarstwu Gauguina, Griselda Pollock stwierdza, że przedstawiona na nim kobieta wywłaszczona została ze swojej tożsamołci i geograficznej przynależnołci. Nazwana przez Alfreda Jarry'ego „czarną Olimpią” Tehura miała zapewnić Gauguinowi wysoką pozycję w łrodowisku paryskiej awangardy. Wykorzystane, pozbawione naturalnego kontekstu ciało dziewczyny staje się elementem walki o wplywy i władzę.⁶

Z kolei polemizująca z Griseldą Pollock Linnea Dietrich, znana ze swoich opracowań dotyczacych sztuki Gauguina, stara się pokazać malarza raczej jako antropologa zafascynowanego innołcią, szukającego w Tehurze własnego odbicia, podwojenia, obrazu własnych emocji i strachów, dołwiadczejącego w kontakcie z nią i jej kulturą egzotyki jako przewartołciowania i wewnętrznej przemiany. Według Linnei Dietrich, mimo że Gauguin „mógł być «Tu-

rystą» na Tahiti, jak portretuje go Pollock, a pewno nawet gorzej”⁷, jego dzieło niesie w sobie głęboką refleksję na temat innołci – rasy, łci, kultury. Niezależnie od tych sporów obraz kobiecołci, jaki i w malarstwie, i w dzienniku z podróży krełłi Gauguin, przesycony jest poczuciem wabiącej obcołci, niedostęпноłci i niemożnołci pojęcia, nazwania. Pożądanie wyraża się tu w chęci zawładnięcia wizerunkiem. Wystraszona Tehura, wtulająca się w małżeńskie łółko ze strachu przed duchem zmarłych; odwrócona Olimpia, która zamiast wabić łwiadomym i wyrafinowanym erotyzmem, zamiast kusić, odłłania się całkiem w zwierzej niemał pozycji, staje się nową Ewą. Jest tu i dzikołć, i upokorzenie, i innołć, i przekroczenie. Męskie spojrzenie ujarzmiające i spychające dziewczynę do czysto cielesnej obecnołci, a z drugiej strony nieokiełznanie tego ciała, które wymyka się próbie oswojenia przez reprezentację.

Jeden z przywołanych przez Grudę cytatów stwierdza: „...nawet wtedy, gdy zdaje się, że się ją poznało do gruntu, zbija z tropu nagłymi i zgoła nieprzewidzianymi reakcjami”⁸. Jednocześnie kobiecołć jest tu aktem oglądanym, który funkcjonuje niczym teatralna rola. Inny z użytych przez Grudę cytatów brzmi: „...była raz bardzo rozważna, kochająca, to znów szalona i płocha. Dwie wręcz odmienne istoty w jednej – nie licząc wielu innych nieskończenie rozmaitych – które zaprzeczały sobie wzajemnie i następowaly jedna po drugiej niespodziewanie z zawrotną szybkołcią. Nie była ona zmienna, była dwojaka, trojaka, wieloraka: dziecień rasy starej”. Płć kobieca przekracza możliwołć nazywania, choć stale domaga się oswojania. Własnle takie rozumienie kobiecołci – jako tego, co realizując się w cielesnołci, zmysłowołci, pozostaje poza dyskursem, skąd zresztą bie-

⁵ Guze, op.cit.

⁶ Zob. Griselda Pollock *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History*, London 1992.

⁷ Linnea Dietrich *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History by Griselda Pollock*, „Woman's Art Journal” nr 16/1995.

⁸ Gruda, op.cit.

rze się erotyczna siła fascynacji – pozwala Grudzie stwierdzić, że Eichlerówna:

Zawsze jest bogatsza wielokrotnie od tekstu, który mówi i który przemilcza. Zawsze sprężona do ataku i obrony, jak kot leniwa, zmysłowa, drapieżna. Igra wami jak myszą, kiedy was wreszcie z kręgu swej władzy wypuści, nie wiecie. Żartowała, czy też byliście o włos od śmierci. Nawet gdy blefuje, nie sposób jej na tym przychwycić. Patrzymy na nią, jak rybak na toń nieznanego mu jeziora: widzi powierzchnię, nie zna głębi. Może się jej tylko domyślać. I każde słowo, jak każdy rzut sieci, niesie w sobie ryzyko jałowego połowu.

Z Gauguina także zaczerpnął autor odpowiedź na te niebezpieczne cechy aktorki: „Mówi się nieraz, że nie słucha reżyserów. To chyba dobrze i to pewnie bardzo źle. Dobrze – bo cóż ci panowie czy panie mogą jej pomóc? Czy to są zawsze ludzie na jej miarę? Źle – bo w naszej cywilizacji najlepszy nawet diament wymaga dobrego szlif, by podwoić, a nawet potroić swój walor”. Niczym tahitańska piękność Eichlerówna została tym samym przypisana do sfery instynktu, natury, dzikości. Przywołany autorytet cywilizacji pomaga ustanowić pożądaną relację władzy. To właśnie z tej pozycji można już bezpiecznie podziwiać to, co pozostaje poza obrębem znanych kategorii.

W tym, z dzisiejszej perspektywy, wyjątkowo interesującym opisie aktorstwa Ireny Eichlerówny w charakterystycznej relacji pozostaje więc społeczno-polityczny kontekst jej twórczości – odwilżowa retoryka uwolnionych związków polskiej kultury z Zachodem oraz poszukiwanie kategorii dla mówienia o fascynującej sile jej ról, która zawsze okazuje się powiązana z niedefiniowalną, lecz wyczuwalną ich kobiecością. To wielopoziomowe zderzenie polityki z płcią nadaje kolejny wymiar omawianej tu figurze królowej, która pozostając w samym centrum struktur władzy, jednocześnie znajduje się poza systemem binarnych pojęć określających cywilizowaną rzeczywistość. Królowe Eichlerówny są niczym egzotyczne Obce, które choć fascynujące i godne uwielbienia, pozostają

inne, niewłączone w porządek struktury i dyskursu, chyba że jako ich brak. Stają się tym samym figurami alienacji.

Eichlerówna doświadczała jej zresztą osobiście. Wojnę przeżyła na emigracji, co wpłynęło znacząco na jej wyobcowanie w środowisku. Właściwie tę swoją nieobecność odkupi w jakiejś mierze dopiero rolą Matki Courage w 1962 roku. Jak już było powiedziane, nie znalazła miejsca w żadnym zespole teatralnym aż do 1955 roku, kiedy przyjęto ją do Teatru Narodowego. Tam jednak grała rzadko, a jeszcze rzadziej pojawiała się w rolach na miarę swojego formatu. Co więcej, jej upór i niezależność, gra na przekór wizji reżysera i dominująca sceniczna pozycja zmieniły się w legendę. Jej wyobcowanie, górowanie nad resztą zespołu, osobność podkreślał każdy niemal recenzent. Niczym Tehura w odwróconej pozycji Olimpii, Eichlerówna pozostaje obca, pozbawiona naturalnego dla siebie kontekstu, przynależnego otoczenia, pamięci i kontynuacji przedwojennego teatru, z którego wyrosła, związków z teatrem brazylijskim, na którego kształt miała wpływ.

Jednak, co jeszcze ciekawsze, właśnie ta alienacja uosabiana w kolejnych królewskich rolach była, jak pokazywał cytowany już Ludwik Flaszen, także formułą ówczesnej polskiej inteligencji. Pocucie marginalności, odcięcia, prowincjonalizmu, nie-przynależności, „sarmackiej dumy” i rozczarowania wyznaczały dynamikę stosunku do zachodniej kultury.

Co do Francuzów – ci w gruncie rzeczy żerują na nas. Problematyka władzy, wolności i konieczności, jednostki i masy, aura kataklizmów dziejowych – bardziej doskwiera nam niżli im. Te treści od dawna dojrzewały w naszych bebach. A napatoczyli się oni i wyrazili je szybciej i sprawniej niż my. [...] Widocznie Zachód też ma swoje kryzysy, skoro nami żyje, nie sobą. Widocznie też gnębi go jakaś zapaść, skoro usiłuje odmłodzić się naszymi treściami. W poszukiwaniu bogactw wdepnęliśmy wszak w cudzą jałowość, jakby nam rodzimej nie dostawało. I w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu. Wspaniali są,

⁹ Flaszen, op.cit.

nie ma gadania, ale Bogiem a prawdą nieco już nas znużyli⁹

– pisał w 1957 Flaszem, streszczając, jak sam stwierdził, nie tyle swoje prywatne odczucia, ile ówczesny vox populi. Eichlerówna w królewskich rolach ucieleśniała właśnie ten kompleks wyobcowania, wielopoziomowej alienacji doświadczanej między innymi przez popaździernikową inteligencję. Stąd jej popularność i ważne miejsce, jakie zajmowała w polskim teatrze. Była obcą w samym środku własnej sławy, otoczona entuzjazmem publiczności i wyróżniana nagrodami państwowymi. Jej inność i osobność były płaszczyzną utożsamienia z nią. Stawała się aktualna w poczuciu obcości wobec otaczającej rzeczywistości.

Nina Andrycz. Święta Joanna, czyli małżonka

Na początku 1955 roku Arnold Szyfman wrócił do Teatru Polskiego. Jak sam się zwierzał, zastał teatr w fatalnej kondycji – zaniedbany finansowo i kadrowo. Wobec zmieniającej się sytuacji politycznej coraz bardziej oczywiste było, że Nina Andrycz w zespole musi zajmować wyjątkowe miejsce. Żona Szyfmana, Maria Gordon-Smith, opowiada:

Po objęciu Teatru Polskiego w 1955 roku Szyfman zaczął się głowić, jaką rolę znaleźć dla Niny Andrycz. Jednak miesiące mijały i nic odpowiedniego nie przychodziło mu na myśl. Złośliwcy teatralni zaczęli plotkować, że dla pani premierowej właściwa może być tylko rola królowej lub... Matki Boskiej! Ten żart spodobał się Arnoldowi, który wymyślił dla niej coś pośredniego: rolę świętej Joanny w sztuce Shawa!¹⁰

Wydawało się, że data premiery przypadła w idealnym momencie: 17 listopada 1956 roku, niecały miesiąc po wiecu na placu Defilad.

¹⁰ Maria Gordon-Smith *W labiryncie teatru Arnolda Szyfmana*, Czytelnik, Warszawa 1991 s. 156.

Lesław Bartelski pisał w „Nowej Kulturze”:

Shawa wystawiono, niestety, pod pretekstem setnej rocznicy jego urodzin, przy czym spóźniono się o parę miesięcy, jak zwykle u nas z jubileuszami! Sztuka powinna się ukazać w dniach VII Plenum, gdyż wielki pisarz urodził się 26 lipca 1856 roku, tymczasem ujrzelśmy ją na scenie miesiąc po VIII Plenum. To też ma swoje znaczenie i swoją wymowę.¹¹

I dodawał:

Musimy więc przyjąć *Świętą Joannę* o wiele bardziej serio, aniżeli przyjmowano ją w 1925 roku i w latach późniejszych. To, co wtedy było nawet gorzką drwiną, w naszych czasach stało się rzeczywistością. A to pewna różnica. Śmiejemy się i kwitujemy oklaskami słowa hrabiego Warwicka składającego swej przeciwniczce politycznej, Joannie, gratulacje z okazji rehabilitacji, ale to nie jest śmiech pełen bez troski. Natomiast trudno nam się śmiać, gdy w epilogu (zjawiający się po swej śmierci, zhańbiony i ekskomunikowany za postawę wobec Dziewicy) biskup Cauchon z całą zawziętością podkreśla, że zawsze lepiej, gdy heretyk jest martwy. Znamy przecież nie tylko sprawy, ale i losy Kostowa i Rajka¹², by słowa biskupa z Beauvais traktować wyłącznie jako drwinę; dla nas są one gorzkim przypomnieniem i prawdą naszych dni.

O roli Niny Andrycz Bartelski pisał:

Rolę Niny Andrycz należy uważać za jedną ze świetniejszych jej kreacji. Denerwująca w pierwszych odsłonach, gdy usiłuje stworzyć z siebie wiejskie dziewczętko, znakomita, gdy staje się prawdziwą Joanną, świadomą tego, o co walczy. Jej „głosy” nie są poetycką transpozycją wyobraźni, lecz głosem sumienia. Scena na dziedzińcu katedry, kiedy ma zdecydować się jej los, przekonywa siłą wewnętrznego przeżycia.

¹¹ Lesław M. Bartelski *Jeszcze jedna rehabilitacja*, „Nowa Kultura” nr 49/1956.

¹² Trajczko Kostov Djunev – bułgarski polityk, prezes Rady Ministrów i Sekretarz Generalny Komitetu Centralnego Bułgarskiej Partii Komunistycznej. Skazany na śmierć przez bułgarski Sąd Najwyższy 14 grudnia 1949. Dwa dni później stracony.

László Rajk – węgierski działacz komunistyczny. W 1948 został ministrem spraw zagranicznych. W 1949 aresztowany i oskarżony o spisek kontrrewolucyjny, nacjonalizm, związki z Titą i współpracę z pięcioma wywiadami państw imperialistycznych. Skazany w pokazowym procesie na śmierć.



Rola Joanny ukazuje, jak mocny jest związek Królowej Sceny Polskiej z polityką i władzą, której jest reprezentacją. Paradoxs polega na tym, że wiwaty i oklaski publiczności kierowane są do żony tego polityka, który jeszcze niedawno był symbolem opresji uciszającej protestujących robotników z Poznania. Teraz za to przybiera funkcję zakulisowej siły, która doprowadziła do „rehabilitacji” Gomułki i umożliwiła falę odwilży. Co więcej, Nina Andrycz, która tym razem zamiast pereł i korony wkłada zgrzebną, więzienną szatę, na scenie jest jednocześnie sobą – żoną premiera, o czym świadczą kierowane ku niej wiwaty na cześć władzy, jak i postacią symbolizującą terror totalitaryzmu, oskarżającą o zbrodnie tę samą władzę, której ciągłość gwarantuje postać Cyrankiewicza. Publiczność jednak nie zważała na takie niuanse. Nina Andrycz stała się emanacją nowego porządku, oderwaną od konkretów i faktów; jako Joanna skupiła w sobie całą traumę stalinizmu, pozwalając ją nazwać, przeżyć i zamknąć w formule „rehabilitacji”.

Święta Joanna stała się jednym z najważniejszych spektakli politycznych, temperaturą widowni dorównującym niemalże wiecowi na placu Defilad. Nina Andrycz urosła zaś do rangi symbolu wolności i oporu, nowoczesnej świętej, jak Joannę D'Arc interpretował Jan Kott, który pisał o utworze Shawa jako o zerwaniu zarówno z religijnym zabobonem, jak i wolteriańskim rozsądkiem. Joanna jest świętą, choć Bóg nie jest konieczny dla jej interpretacji:

Ale *Święta Joanna* Shawa nie da się zamknąć jedynie w historycznej interpretacji średniowiecza, chociaż interpretacja taka wydaje się mądra i słuszna. Jest to także sztuka współczesna. Sztuka o zbrodni politycznej. Wśród wielu postaci sztuki są ludzie przyzwoici i rozsądni, ale jedynie Joanna nie jest oportunistką. Tylko ona ma charakter i odwagę; aż do końca jest konsekwentna. Czują i ludzka, boi się śmierci i męki, ale pozostaje wierna sobie. Nie załamuje się w cza-

sie śledztwa. Na stos posyła ją aparat państwa-wy i kościelny¹³.

Jednak na końcu Kott, który już w 1957 roku odda legitymację partyjną, przestrzegając: „Joanna została zrehabilitowana w dwadzieścia pięć lat po jej straceniu. Jest to miara czasu, która odpowiada naszym doświadczeniom. Ale Shaw nie zostawia nam żadnych złudzeń. Joanna została zrehabilitowana tylko po to, aby uprawomocnić koronację Karola VII. Gdyby ożyła, stracono by ją niezawodnie po raz drugi. Jako męczennica jest bardzo pożyteczna i wygodna. Gdyby była, byłaby znów groźna”. Krytyk miał oczywiście rację. System trwał i miał się dobrze, wygrywając tylko swymi pozornymi posunięciami większą legitymizację społeczną. Fala odwilży nie trwała długo. Część obiecanych swobód została znów odebrana. Społeczny entuzjazm wobec nowej władzy także powoli opadał.

W reportażu Lisy Larsen z popaźdźnikowej Polski autorka umieściła zdjęcie Niny Andrycz. W mieszkaniu, na niskim czarnym łóżku, na tle stosu książek i papierów oraz bukietu białych chryzantem siedzi w nonszalanckiej, lecz jednocześnie pełnej skupienia, wyćwiczonej pozie, czytając jakiś tekst. Obok niezbyt naturalnie siedzi Cyrankiewicz i uważnie na nią patrzy. Podpis głosi: „Józef Cyrankiewicz siedzi w domu na niskim łóżku w studio-salonie, podczas gdy jego żona-aktorka, Nina Andrycz, przegląda scenariusz nowej sztuki”¹⁴. Te domowe, starannie zaaranżowane pielesze są dla autorki interesujące tylko jako kulisy polityki, a nie pracy artystycznej. Aktorka jest tu ukazana jednoznacznie jako żona premiera, a jej teatralna rola staje się elementem uprawianej przez niego polityki.

Reportaż w „Life” ujawnia to, co sama Nina Andrycz starała się zawsze masko-

¹³ Jan Kott *O historyczności i współczesności „Świętej Joanny”*, „Przegląd Kulturalny” nr 47/1956.

¹⁴ Lisa Larsen *The new Poland achieves some liberties*, „Life” nr 2/1957.

wać: jej aktorstwo funkcjonowało w ściśle politycznym kontekście i zawsze miało związek z rolą społeczną, którą odgrywała z równym namaszczeniem, jak sceniczne królowe. Była bowiem królową także poza sceną, i polityczny performans, który wykonywała jako żona premiera, stanowił zawsze kontekst dla jej scenicznych osiągnięć. Święta Joanna, tak jak obietnice Gomułki, jest zręczną symulacją, jej polityczna siła wynikała z kalkulacji, a efekt jej działania przeminął tak szybko jak odwilżowa ekstaza. Jeśli dzięki spektaklowi udało się może w niewielkim stopniu skanalizować i okiełznać rozbuchane nastroje społeczne, to przecież nie stał się on wydarzeniem historycznym ani w sensie artystycznym, ani społecznym. Geniusz Szyfmana pozwolił trafić w najodpowiedniejszy moment, lecz nie stało za tym nic poza zręcznym zabiegiem i w rezultacie spektakl pozostał bez trwałego społecznego oddźwięku. Nina Andrycz znów założyła koronę i w poodwilżowej rzeczywistości wróciła do swego utwierdzonego statusu Królowej.

Elżbieta Barszczewska. Lilla Weneda, czyli święta

W 1974 roku Elżbieta Barszczewska jako „wielka dama polskiej sceny”, opowiadała dziennikarce „Stolicy” o swojej pierwszej roli na scenie świeżo odbudowanego Teatru Polskiego. Jako Lilla Weneda w spektaklu Juliusza Osterwy wkroczyła wtedy na dobre do historii polskiego teatru.

Wreszcie przyszedł dzień premiery. Pierwsza rocznica wyzwolenia Warszawy! Dzień 17 stycznia 1946 roku. Dzień ważny i niezapomniany. Za kulisami jeszcze ostatnie przygotowania, poprawianie charakterystyki, jeszcze kilka uwag reżysera – Juliusza Osterwy. On sam jest już w kostiumie i naciąga teraz na twarz rodzaj maski z długim nosem zmieniającym go do niepoznania w postać Ślaza. Wszyscy jesteśmy, razem z dyrektorem Arnoldem Szyfmanem, podnieceni i bardzo szczęśliwi. W garderobie poprawiam jeszcze przed lustrem swój kostium, dotykam tak ważnego w sztuce rekwizytu – wieńca z lilii

wodnych, bo „Lilije wodne od głodu bronią, ilekroć zboże roku nie dotrzyma”. Podnosi się kurtyna. My i oni – warszawscy aktorzy i warszawska publiczność. Przetrawiliśmy, żyjemy, widzimy znów was, a wy – nas. Na scenie Roza Weneda (Seweryna Broniszówna) i ja – Lilla Weneda. Zza sceny dochodzą odgłosy walki. Wchodzi Harfiarze – Czy mój ojciec i bracia moi, jakim cudem wyrwali się od śmierci? – pytam. – O, biada nam, biada, twój ojciec wzięty. Żołnierzy gromada otoczyła go z harfą jego złotą. Bracia twoi wzięci. Na scenie toczy się akcja. Wzięty do niewoli Król (Gustaw Buszyński) – sponiewierany, oślepiiony, wtrącony do lochu na śmierć głodową. Lilla Weneda walczy o uratowanie jego życia. Trzykrotny zakład, że uratuje go – wygrywa. Ona wierzy w zwycięstwo swego narodu. Tak jak i my, jak autor Lilli Wenedy – nasza wspólna wiara, że szlachetne ludzkie ofiary nie są daremne, że naród przetrwa i powstanie na nowo. Kończy się spektakl. Rozpoczyna nowy okres w życiu Teatru Polskiego. Brawa. Uściski. Jesteśmy szczęśliwi. Wielu ma łzy w oczach. I ci na scenie, i ci na widowni.¹⁵

Zadaniem inscenizacji *Lilli Wenedy* było ustanowienie nowej, a właściwie odnowionej rzeczywistości teatralnej. Spektakl odwoływał się do tradycji romantycznej jako źródła tożsamości narodowej. Sam dramat Słowackiego wydawał się jakby napisany na tę okazję. Napaść Lechitów na Wenedów kojarzyła się jednoznacznie z napaścią Niemiec na Polskę. A wieńcząca dramat przepowiednia Rozy Wenedy stojącej nad trupami swego rodu i zapowiadającej powstanie z ich prochów bezlitosnego mściciela, spełniła się niejako na oczach tych, którzy przeżyli wojnę. Osterwa używał dramatu Słowackiego, by ocalić możliwość sztuki wzniosłej i jednocześnie przepracować wspólne doświadczenie traumy. Racje w dramacie były więc rozdane, sensy jasne, interpretacja spójna i jednoznaczna. Fantazmatyczna wizja Słowackiego zyskiwała cechy realizmu. Wenedzi byli okupowaną Polską, Lechici okrutnym najeźdźcą. W tym kontekście kluczową postacią dramatu stawała się grana przez

¹⁵ Elżbieta Barszczewska *Mój powrót*, „Stolica” nr 3/1974.

Barszczewską Lilla – jej świadoma ofiara była dla twórców nie tyle klęską, ile gestem głęboko etycznym; jako jedyna postać tragedii Lilla zachowywała integralność własnej podmiotowości, nawet w obliczu walgęcego się świata. Taka bohaterka na ruinach Warszawy zyskiwała ogromną moc symboliczną, do tego stopnia, że księżniczka Weneda długo jeszcze była kojarzona z wyzwoleniem i odbudową stolicy.¹⁶

Tymczasem czytelnicy wpływowego i agresywnie popierającego politykę władz „Odrodzenia” mogli przeczytać:

Wśród ruin, wypalonych ulic Warszawy – łśni błękitem i złotem, płonie świeżością i światłem, odbudowany i pierwszy upaństwowiony, dawny teatr Szyfmana. Po dawnemu sprawny technicznie, po dawnemu gromadzący na afiszu nazwiska, po dawnemu myślący i czujący. Wybór *Lilli Wenedy* na uroczystość otwarcia teatru w rocznicę wyzwolenia stolicy, sceniczne opracowanie tej ponurej i krwawej historii oraz zapowiedzi repertuarowe świadczą, że będzie to jeszcze jedna scena eklektyczna, bez wyraźnego oblicza społecznego i artystycznego, bez oblicza nowego. [...] Niebezpieczny ton przedstawieniu inaugurującemu odrodzony i państwowy Teatr Polski nadała niewłaściwa inscenizacja Juliusza Osterwy, niepoprawnego „cierpiętника”, który zdecydowanie „uszekspirował” widowisko, dał mu kształty realistyczne, zatracając zupełnie baśń i poetyczność dzieła. Nawet bajka o czynach Lilli miała charakter realistycznego dramatu. Nieprzekonywające dekoracje Borowskiego, nadużywanie kotar, przedziwny sposób wygłaszania wiersza, pomieszanie patosu dykcji i ruchów z naturalistyczną swobodą – dało przy widocznym wielkim nakładzie pracy wcale niszczącą operę.¹⁷

W podobnym duchu *Lillę Wenedę* krytykowała marksistowska „Kuznica”. Z kolei w „Gazecie Ludowej” i „Robotniku” dominował podniosły nastrój chwili.

¹⁶ Na przykład: 1946 z perspektywy. O pierwszej rocznicy, z Elżbietą Barszczewską rozmawiała EL.ŻM. [Elżbieta Żmudzka, wł. Janina Lilejko], „Zwierzciadło” nr 12/1969; Elżbieta Barszczewska *Ta premiera była naszym wkładem w odbudowę*, „Słowo Powszechne” nr 19/1975.

¹⁷ Stanisław Witold Balicki *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie” nr 9/1946.

Jeszcze rok temu tuż koło ścian teatru bieły linie frontowych zasieków kolczastych, jeszcze rok temu gmach teatru był prawie w gruzach, dziś przed odbudowanym teatrem, jak dawniej, szeregi wytwornych limuzyn, a wewnątrz na scenie pierwszego w Polsce teatru państwowego dzieło największego poety polskiego. [...] Trzeba pamiętać, że Lilla Weneda to tragedia narodu, podbitego przez obcą przemoc i skazanego na zagładę, trzeba pamiętać, że nieśmiertelne dzieło mistrza słowa polskiego, oglądane dziś przez nas na scenie Teatru Polskiego, to ostatni krzyk narodu, startego przez dziką przemoc z powierzchni ziemi, trzeba pamiętać, że tragiczny los, jaki spotkał Wenedów, to jakże prawdziwa, prorocza wizja tego, co nasz naród przeżywał w ciągu ostatnich sześciu lat, długich jak sześć stuleci, pod krwawą okupacją hitlerowską, trzeba o tym wszystkim nie zapominać, a nie będzie na pewno pytań, czy właśnie Lilla Weneda winna była stworzyć nową kartę dziejów zasłużonego w historii kultury naszego narodu Teatru Polskiego¹⁸

– pisał Jan Szczawiej. Wtórował mu w podkreślaniu tragicznego patosu dzieła Jan Nepomucen Miller, który formułował aktualną interpretację dramatu: „W chwili obecnej więc w Lilli możemy się dopatrzeć niemałej ilości zadzierzgnięć o Polskę współczesną, która właśnie po tysiącletniej społecznej niewoli odradza się w zapomnianym przez wieki kształcie wenedyjskim, wznosząc gmach życia państwowego i społecznego, opartego na współpracy robotnika i chłopa, wyzwolonych z pęt ucisku kapitalistycznego fabrykanta i ziemianina. Przeżywamy więc obecnie w Polsce okres odrodzenia i realizacji kultury wenedyjskiej”¹⁹.

Spektakl został zagrany sto trzydzieści osiem razy. Publiczność z całego miasta docierała do teatru na piechotę lub w załadowanych przez Szyfmana ciężarówkach. „Pomiędzy wawozami gruzów i zgłiszczy ciągnęli w stronę Karasia szczęśliwcy, którzy zdobyli wejściówki na powojenną pre-

¹⁸ Jan Szczawiej „Lilla Weneda” w *Państwowym Teatrze Polskim*, „Gazeta Ludowa” nr 25/1946.

¹⁹ Jan Nepomucen Miller *Państwowy Teatr Polski*, Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”, „Robotnik” nr 21/1946.



mię Teatru Polskiego, Prezydent, ministrowie, warszawiacy – w kusych ubran-
kach przerobionych z wojskowych mundu-
rów, w wykoszlawionych butach, ożywie-
ni jednak i odświętni²⁰ – wspominał po la-
tach Ryszard Kosiński. Był to niewątpliwy
sukces teatru. Przytaczane w późniejszym,
jubileuszowym wydawnictwie fragmenty
listów od widzów świadczą o tym, jak waż-
nym wydarzeniem stała się ta premiera:
„Dotąd, ilekroć brałem do ręki jakiś utwór
sceniczny, przeważnie ciężko mi było
wczuć się w rolę którejś z osób. Dziś zaś
Lilla Weneda, która kiedyś była dla mnie
czymś martwym, tętni życiem²¹. Lub:
„Bardzo bliskie mi było po okresie okupa-
cji zachowanie Derwida i jego synów wo-
bec wrogów. Przytłaczające wrażenie wy-
warła na mnie ostatnia scena, gdy Roza
Weneda rzuca zwycięskiemu Lechowi pod
nogi kajdany. Scena tak mocna, a tak dziś
aktualna. Gruzy i zgliszczą Warszawy to
właśnie «łańcuchy» rzucone wrogowi pod
nogi. Stwierdzają one twardo, że z nas nie-
wolników nikt nie uczyni²². Toczony
w prasie spór nie miał więc wiele wspól-
nego z reakcjami widzów i nie odzwiercie-
dlał społecznej wagi inscenizacji Osterwy.
Zarysowuje jednak oś konfliktu o pojęcia
takie jak tradycja, klasycyzm czy roman-
tyzm, który przecinać będzie całą historię
PRLu.

Tymczasem jednak, nawet jeśli recen-
zenci zajmują inne stanowiska wobec
Osterwy i Słowackiego, to jednogłośnie
zachwycają się rolą Barszczewskiej.
„Barszczewska w roli Lilli Wenedy wnio-
sła dużo prawdy i piękna do przedsta-
wienia²³; „Barszczewska tchnęła rozrzuca-
jącym dramatycznym pięknem²⁴; „Na

szczególne wyróżnienie zasługuje Elżbie-
ta Barszczewska w roli Lilli²⁵; „Elżbieta
Barszczewska w czołowej roli Lilli Wene-
dy stworzyła niezapomnianą postać aniel-
sko dobrej, zdolnej do poświęceń dziew-
czyny. Taką Lillę wymarzył na pewno po-
eta – szlachetną i piękną w każdym ruchu
i wyrazie twarzy. Barszczewska wrzusała
w każdej scenie²⁶; „Najwybitniejszą kre-
ację daje Barszczewska w roli tytułowej,
subtelne uosobienie liryzmu, nie płacziwe-
go, ale pełnego wdzięku i życia²⁷.

Pełna poświęcenia, wruszająca i czy-
sta Lilla była uwznioślonym obrazem sa-
nitariuszki, bohaterki powstania, kobiety
czasów okupacji walczącej o wolność swej
ojczyzny. Odpowiadała na palącą potrzebę
mitycznej narracji o odbierającej mowę
katastrofie, stała się aktywnym symbolem
umożliwiającym wspólnotowe katharsis.

Barszczewska grała Lillę tak, jak tego
oczekiwał Osterwa – bez dystansu, bez in-
telektualnego podważania racji postaci, re-
alistycznie, czyli bez znaków jej fantazma-
tyczności. Zbudowała postać bliską widzom,
ludzką i jednocześnie wzniosłą. Była „szla-
chetna i piękna”, „anielsko dobra”, „lirycz-
na”, „pełna poświęcenia”. Te powtarzające
się określenia każą zastanowić się nad in-
nym jeszcze modelem podmiotowości, do
którego odwoływała się rola Barszczewskiej.
W okolicznościowym wydawnictwie Teatru
Polskiego opublikowanym w 1971 roku jest
tylko jedno zdjęcie z Lilli Wenedy. Widać
na nim przytuloną do harfy Lillę-Barszczew-
ską ubraną w białą, lejącą się szatę. Złote
włosy spływają lokami na plecy. Dziewczę-
ca twarz pełna jest skupienia i smutku. Na
głowie ma królewski diadem, którego nie
sposób nie skojarzyć z aureolą. Lilla Wene-
da nosi koronę, gdyż jest świętą, wybraną,
naznaczoną, pomazaną.

Elżbieta Barszczewska w roli Lilli, ale
także we wszystkich innych rolach, wciąż

²⁰ Ryszard Kosiński *Głowy stołeczne: Elżbieta Barszczewska*, „Świat” nr 33/1963.

²¹ Cyt. za: Jarosław Iwaszkiewicz *Teatr Polski w Warszawie 1938-1949*, Warszawa 1971, s. 6.

²² Tamże.

²³ Szczawiej, op.cit.

²⁴ Kazimierz Wierzyński *Panstwowy Teatr Pol-
ski „Lilla Weneda”*, „Kurier Codzienny” nr 20/1946.

²⁵ Miller, op.cit.

²⁶ Zofia Karczewska-Markiewicz *„Lilla Wene-
da” w Teatrze Polskim*, „Rzeczpospolita” nr 20/1946.

²⁷ Balicki, op.cit.

nazywana jest szlachetną, wzniosłą, anielską i niewinną. Opisy granych przez nią postaci wciąż oscylują wokół pojęcia świętości²⁸. Zawsze jednak ten wyjątkowy status nadawany jej jest, nawet jeśli nieświadomie, w ramach paradygmatu romantycznego,

przez który nieodmiennie odczytywane są jej kolejne role. Królowa Serc, jak nazywano Barszczewską, jest zakorzeniona w romantyzmie, który w czasach PRLu był jednym z głównych elementów gry politycznej prowadzonej w przestrzeni kultury.

²⁸ „Owa czystość i niewysłowiony urok, owo nieskalanie brudami życia. Recenzenci pisali: nawet role kobiet bynajmniej nieświętych, przepuszczone przez filtr jej aktorstwa, nabierają owych cech. Może za to właśnie kocha Barszczewską publiczność? Widz szuka w niej portretu kogoś, kim sam chciałby być – bezskutecznie, jako że ułonna jest natura ludzka. Sama aktorka przyznaje zresztą, że takim jest właśnie jest jej zamierzenie twórcze: z każdej postaci stara się wydobyć to, co w niej najlepsze, najszlachetniejsze”, ds [Danuta Sochacka-Csató] *Jak byc kochana*, „Kobieta i Zycie” nr 30/1973.