



**Artyści sceny polskiej**

*Ewa Lassek*

Zdjęcie górne: Ewa Lassek jako Zona w «Nie-Boskiej komedii» Krasieńskiego (Stary T. im. Modrzezewskiej w Krakowie, r. 1965). Fot. W. Plewiński; po lewej: jako Ifigenia w «Ifigenii w Taurydzie» Goethego (T. Słaski im. Wyspiańskiego w Katowicach, r. 1961). Fot. B. Stapiński; po prawej: jako Ewa (z Markiem Walczewskim) w sztuce Różewicza «Wyszedł z domu» (Stary T. im. Modrzezewskiej w Krakowie, r. 1965). Fot. W. Plewiński

**KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI**

Receptę na trafne opisanie aktorskiego trudu wymyślić trudno. Myślę, że rzecz nie w rejestrze możliwości, jakie narzuca aktorowi w trybie administracyjnym machina teatralna tej aktorki. W przypadku prezentacji Ewy Lassek zadecydował wybór, który zgodnie z

praktyką ograniczał ją w ostatnim czasie do trzech nazwisk: Czechow — Witkacy — Różewicz. Czy jest to tylko ograniczenie egzemplifikacyjne recenzenta? Już dzisiaj wiadomo, że nie. Wiadomo też, że Lassek poprzez świadomy i układający się w określone ciągi zestaw ról odpowiadzieć sobie próbuje na dręczące ją podstawowe pytania własnej egzystencji. A są to już pierwsze znaczące rysy portretu artystki, który pozostaje nie tylko w pamięci widzów.

1. Uważa się Ewę Lassek za aktorkę jednego reżysera. Jest to prawda nie najtrudniejsza do odkrycia, zważywszy i powiązania rodzinne z Jarockim, i niezmienną od lat kilku obecność Lassek w inscenizacjach męża. Ale by wniosek z takowej konstatacji doprowadził do merytorycznych uogólnień, obserwacja ta wymaga zmiany optyki. I Jarockiego bowiem, i Lassek uznaje się powszechnie za artystyczne filary krakowskiego Starego Teatru. W wysokiej po-

zycji tego zespołu mieści się wiele osobistego wkładu małżeństwa Jarockich. Ale opisany układ pomiędzy aktorką, reżyserem a zespołem jest układem zwrotnym: to właśnie w Starym Teatrze powstały największe realizacje Jarockiego, to właśnie tu kreacje Lassek zelektryzowały krytykę i podbiły publiczność. Jest więc Ewa Lassek nieodrodnym dziećciem Starego Teatru, a najważniejsza cecha, którą po swojej macierzystej





## Ewy Lassek niepokoje egzystencjalne



Zdjęcia górne: 1. jako Księżna Irina (z Jerzym Binczyckim, Markiem Walczewskim, Jerzym Trelą i Juliuszem Grabowskim) w „Szwcach» Witkiewicza (Stary T. im. Modrzejewskiej w Krakowie, r. 1971). Fot. W. Plewiński; 2. jako Baronowa (z Renatą Kretówną) w „Garbusie» Mrożka (Stary T. im. Modrzejewskiej w Krakowie, r. 1975). Fot. W. Plewiński; zdjęcie dolne: jako Masza (z Kazimierzem Fabisiakiem i Jerzym Binczyckim) w „Trzech siostrach» Czechowa (Stary T. im. Modrzejewskiej w Krakowie, r. 1969). Fot. W. Plewiński

scenie dziedzicy, zawiera się w charakteryzującym zespół krakowskiego teatru określeniu Zygmunta Grenia: „Polega ona — napisał autor szkicu *Portret teatru* — na otwarciu wszystkich wobec wszelkich szans, na oczekiwaniu po prostu na szansę jedyną i własną, na unikaniu przedwczesnego wyboru”.

Cytat ten domaga się dodatkowego komentarza: postawa artystyczna Lassek nie pociąga za sobą negatywów „otwarcia”, jakie wnikliwy krytyk dostrzegł

także w sytuacji Starego Teatru. „Otwarcie” oznacza dla Ewy Lassek nie tylko indywidualną decyzję poszukiwań, ale i atmosferę zespołowej akceptacji często ryzykownych dla profesjonalistów wyborów. Dlatego tak istotnym elementem jej pracy staje się reżyser i — partner-aktor. Partner stały, dobrze znany, odpowiadający na odzew, zdolny do poświęceń. Marek Walczewski, Wiktor Sadeccki, Jerzy Trela, Jerzy Binczycki — uosabiają różne przejawy

takiej postawy. Właściwie pojęte współpartnerstwo oznaczać może zaprzeczenie pojmowania aktorstwa jako procesu odtworczego na rzecz jego właściwości kreacyjnych.

Charakterystyczną cechą pracy Ewy Lassek nad rolą jest bowiem wewnętrzne dążenie do nie zamykania konstrukcji postaci na generalnej próbie, nawet na pierwszych przedstawieniach. „Kiedy mogę jeszcze podjąć własną, osobistą decyzję wypełnienia pozostawionych a pokry-

tych tymczasową techniką »pustych miejsc« interpretacyjnych, tzw. »białych plam«, wtedy czuję, że coś istotnego, coś twórczego w mojej pracy zaistniało” — powiedziała Lassek w telewizyjnej audycji z cyklu „Twarze teatru”. Jest to istotny autokomentarz, ukazujący rolę i znaczenie kontaktu z partnerem i powiązań z widownią. Umiejętność autoanalizy, dostrzeganie procesu nawarstwiania się w pracy poszczególnych elementów — doprowadziły aktorkę do na-



stępującego wyznania: „To ciekawe, że rozwiązanie jakiegoś problemu »gubi się« po to, by »wrócić znowu«. Najbardziej fascynuje mnie fakt, że nowe odkrycia w czasie eksploatacji spektaklu są często powrotami do faktów już kiedyś na tej samej kanwie utkanych”.

2. Istotny sprawdzian aktorstwa Ewy Lassek stanowiła i stanowi dramaturgia Tadeusza Różewicza. *Wyszedł z domu* i *Moja córeczka* to jakby dwa bieguny tego sprawdzianu. Przeważająca rola Ewy w „tej fudze dramatyczno-poetyckiej” — jak gatunkowo określił sztukę *Wyszedł z domu* Józef Kelera — pozwoliła aktorce nie tylko na maksymalne skupienie w modlitwie Ewy o „zmartwychwstanie jej młodego ciała”, ale i na pełen samiczej cielesności wybuch sennego marzenia Różewiczowskiej bohaterki. Lecz kiedy do głosu doszła potraktowana burleskowo polemika z egzystencjalizmem, w ustach poddanej kompleksowi biologii kobiety, złośliwy komentarz zabrzmieć musiał szczególnie ironicznie. Nic dziwnego, że Lassek podawała tekst jakby wsłuchiwała się w siebie, w swój biologiczny rytm, wyznaczający zwyczajne życiowe działania, motoryczną siłę rodzinnego życia.

Jeszcze bardziej charakterystycznym dla metody wypełniania przez Lassek „białych plam” — ucieleśniania metaforycznych przyległości Różewiczowskiej frazy, stała się epizodyczna rola Kierowniczkii w *Mojej córeczce*. I właściwie dopiero na przykładzie tej roli, opartej na „przezroczyństwie”, „białym” przekazie tekstu, zobaczyć można kierującą rolą zasadę konstrukcyjną. Ta porzucona przez męża, sparaliżowana stara kobieta, przykuta do inwalidzkiego wózka, przekazuje widzowi swoją filozofię tylko za pomocą słów i ekspresji twarzy. I wkrótce, już po pierwszych kwestiach, uzyskuje miazdzącą przewagę nad partnerami. Głos Lassek drżący i chropawy rozplywa się najpierw w konfidencjonalnym szepcie, potem narasta, pulsując kaskadami zdań informacji najintymniejszej, różnicującej natężenie dźwięku oraz zmieniającej rytm, a w końcu znajduje ujście w bezsilnym krzyku i zamiera w filozoficznym pogodzeniu kobiety ze sobą i światem. To majstersztyk prawdziwy, który sprawił, że odtworczyli epizodu przejęła nagle kompetencje autorskie i stała się obok głównego bohatera najważniejszą interpretatorką ładunku myślowego utworu. Na tym polega intelektualne podniesienie roli Kierowniczkii do rangi tragicznego komentatora świata, w którym Henryk na próżno poszukuje wartości.

Zadziwiające, jak bogactwo „wyobraźni lirycznej” aktorki doprowadza ją do komentarza intelektualnego pełnego przeciwnie skierowanych napięć. Fascynujące, jakiej siły wewnętrznego żaru trzeba dla konstrukcji tak pojętego kobiecego dystansu wobec świata. Zastanawiające, jak autoanaliza aktorska prowadzi do odszukania autora wspianiale zamaskowanego. „Co było zakryte, jest odkryte” — sparafrazujmy Różewicza, który przyznaje się obecnie do Ewy Lassek jako do swojej aktorki.

3. Lustro drugie stanowi Czechow — mistrz postaci kobiecych. W ostatnim okresie do roli Maszy w *Trzech siostrach* doszła Raniewska z *Wiśniowego sadu* i Arkadina z *Czajki* w Teatrze TV. I podczas gdy telewizyjna parabola z ustrzeloną czajką, potraktowana zbyt serio, okazała się ryzykowna w swojej prostocie i swoistej malowniczości dramatycznego motywu, co odbiło się na wymowie wszystkich postaci, to sceniczna Raniewska godna jest szczególowej analizy. Przede wszystkim dlatego, że — jak zauważyła trafnie w *Dialogu* Natalia Modzelewska — Jarocki wraz z Lassek, porzucając obowiązujący do tychczas stereotyp, zapropono-

ność, z jaką przeżywa kłęski autentyczne, i tragiczna wyrozumiałość, z jaką traktuje dramaty bliźnich.

Sceny na ściernisku i scena pożegnania z domem są tak przejmujące, że przejdą do historii polskiego teatru jako udane próby zobaczenia innej Raniewskiej, bliższej współczesnemu widzowi.

4. Jest Lassek aktorką odbarzoną szczególnym wycuciem formy. Dała tego dowody w inscenizacjach dramatów Witkiewicza. Idzie o dwie wersje *Matki* (jeśli nie liczyć nieudanej ze względów realizacyjnych próby telewizyjnej) i o *Szewców*.



Ewa Lassek jako Pani w »Pokojówkach« Geneta (Stary T. im. Modrzezewskiej w Krakowie, r. 1966). Fot. W. Piewiński

wał nową wersję postaci. Decydować o tym miały trzy zabiegi: podniesienie rangi intelektualnej bohaterki, uszlachetnienie jej uczuciowości, a także — co najistotniejsze — wzbogacenie mentalności Raniewskiej o całe Czechowowskie spojrzenie na świat. Tym sposobem ta żywa, dramatyczna w swych niepokojach, wahaniach i oczekiwaniach kobieta kreowana została na postać dominującą. Nawet „przygaszona”, dyskretna tonacja zawarta w mini-gestach i przyruchach, manifestujących czy to dyskretną ironię, czy lekkie zniecierpliwienie, nie osłabiła jej „komentującej” ostrości widzenia. Podobnie jak Różewiczowska Kierowniczkia jest postacią nieszcześliwą, zlaną, ale jednocześnie na tyle świadomą i doświadczoną, by nie wierzyć w „szczęśliwe powroty”, „odmiany losu” i życiowe happy end’y. Stąd cicha god-

Zwłaszcza tytułowa rola w *Matce* dostarcza znakomitego materiału obserwacyjnego. W pierwszej wersji Lassek poddana została bardzo trudnej próbie: takiego zagrania ze starczą charakterystyką, by w finale podać w wątpliwość sprawę wieku poprzez odmłodzenie. Jej działania aktorskie bliskie poetyce Witkacowskiego „nadmokabaretu” podporządkował narzucony przez Jarockiego rytm. Nienaturalne skandowanie i „zaśpiewy” znakomicie wyrażały plastyczność Witkacowskiego słowa. Te efektowne, ale bardzo formalne zabiegi zamazały przenikającą postaci Witkiewicza dialektykę powagi i humoru. Stąd też wersja druga, rezygnująca z czysto formalnych „podpórek” na rzecz uwydatnienia niepokojów cywilizacyjnych, przybliżyła widzowi i Leona i Matkę. Co więcej, Matka w nowej interpretacji Ewy Lassek wyposażona została

w tragiczną świadomość dojrzałości: nie tylko rozumie idee Leona, ale jest od nich przyszłościowo „mądrzejsza”. To, że nie powstrzymuje syna, idącego ku zagładzie, wynika z przeświadczenia o konieczności historii, która ma zniszczyć klasę, którą wraz z synem reprezentuje. W Witkacowskich Okopach Świętej Trójcy panuje koszar niesamowitego napięcia pomiędzy autentycznym tragizmem, który przynosi wdzierająca się rzeczywistość, i kabaretową mitologią — doskonałym azylem dla głupców i tak skazanych na zagładę.

Analogiczną funkcję dramatyczną otrzymała w inscenizacji *Szewców* Księżna Irina. Ostentacyjną retorykę, atakującą wprost, uzupełniła Ewa Lassek wysmakowanymi perwersyjnymi dyskusjami ze Scurvy’em i Czelnikami na temat przenikającej politykę erotyki. Grając cały czas „naddemona”, poraża całe otoczenie swą inteligencją, kaprysem i wyrafinowaną, perwersyjną „sprawnością erotyczną”. Bawi się Witkacowską frazą, próbuje demaskować zdradliwe pokłady metaforycznego międzysłowia i odwołuje się wreszcie do kreatywności siły „walki na słowa”. Księżna w wydaniu Lassek — to wprowadzie postać z nadrealistycznego kabaretu, ale kabaretu groźnego, bo ujawniającego prawdziwa funkcjonowania społeczeństwa.

5. „Męka tworzenia to wprowadzie cudzysłów, ale ona istnieje — i co więcej — jest autentyczna. Ta męka nas wyniszcza, ale potem buduje i pcha dalej” — powiedziała kiedyś Ewa Lassek w telewizyjnym wywiadzie. Ta wypowiedź bardzo trafnie charakteryzuje usiłowania aktorki, która podejmuje za każdym razem jak gdyby od nowa próbę ukazania postaci złamanej wewnętrznie, nieszcześliwej, a broniącej się przed światem posiadającym kapitał nadświadomości. Świadomość egzystencji własnej i otoczenia, wyznaczająca zwykle punkt widzenia autora, w niewielkim stopniu samą postać usprawiedliwia. Pozostaje bowiem gorzcy przegranej i konieczność doprowadzenia swego losu do końca. Przewrotności działań towarzyszą wtedy prawdziwe załamania, lży powstrzymuje często ironia i złośliwość, wielkoduszność wobec równych sobie wypiera pogarda wobec słabszych, prawdziwe wzruszenie pokrywa natychmiast aktorskie udanie, a czynowi niegodnemu przydaje życia prawdziwe i nieklamane poświęcenie. Takie są postaci Ewy Lassek, bogate i niejednoznaczne, odkrywające zamiary autora lub też idące przeciw tradycyjnemu stereotypowi interpretacji. Bezbledne operowanie językiem polskim na scenie, umiejętność wykrzesania ze słów ich „fonicznych zakłęć” i ukrytych semantycznych znaków, a przede wszystkim uszanowanie partnera i widza, stawiają Ewę Lassek pośród aktorek, których pojawienie się na scenie gwarantuje nieklamane przeżycia, a każda nowa rola każe spodziewać się od artystki wciąż nowych zaskoczeń i niespodzianek.

KRZYSZTOF  
MIKLASZEWSKI