

O ROLE DLA EICHLERÓWNY

WOJCIECH NATANSON



Urodziłem się w mieście, które doznawało gorącej tęsknoty za sztuką Dalekiego Wschodu. Tęsknoty, a może raczej: przecucia. Wśród tajemnic, którymi mnie zaskakiwał w Krakowie w latach dwudziestych mój szkolny kolega, Jan Sztaudynger, znalazło się również opowiadanie o wspaniałościach japońskiego malarstwa. Odkrywał je polskim artystom Feliks „Mangha”-Jasiński. Wydaje mi się, że w ówczesnych olśnieniach było, między innymi, połączenie radości kolorystycznej z jakimś metaforycznym zasugerowaniem smaku i zapachów. „Malarstwo kwiatu wiśni” opierało się na skojarzeniach owych radości i zachwyty, jakie człowiekowi współczesnemu daje pełność i różnorodność wrażeń. Kojarzyć i zbliżać to, co dalekie, rozbudzać w ten sposób najistotniejszy żywioł sztuki, którym jest wyobraźnia — oto cel, który sobie wytyczali propagatorzy sztuki Dalekiego Wschodu.

Niegdys Mickiewicz zelektryzowała

wiadomość, że widowisko analogiczne do obrzędu „dziadów” odprawiane bywa w Japonii. Za naszych już czasów Wilam Horzyca marzył o wystawieniu jakiegoś japońskiego „Nô”. Pamiętamy, jak silnych wrażeń doznawaliśmy przed kilku laty, oglądając autentyczny chiński teatr z Syczuanu. Czy byłoby tak samo z teatrem japońskim?

Nigdy go nie widziałem. Niemal cała widowia polska jest w sytuacji podobnej. Nostalgia się wzmacnia, gdy czytamy w programie warszawskiego Teatru Współczesnego inteligentny i rzeczowo informujący artykuł Konstantego Puzyry. Pokazano nam w tym teatrze trzy dawne japońskie utwory klasyczne, zaadaptowane przez współczesnego pisarza, Mishimę. Adaptacja, usiłując nam zbliżyć utwór dawny, pozbawia go nieraz niejednego z najcenniejszych uroków. Odziera go z tego, co w utworze — czasowo i przestrzennie odległym — bywa pociągające, urocze, przykuwające. Radość odkrycia na tym

przecież polega, że pewne zjawisko, bardzo nam obce, niespodziewanie staje się drogie.

Utwory japońskiego pisarza, już tak „przefiltrowane”, tak przybliżone modnym a zbanalizowanym gustom, zostały przetłumaczone na język angielski przez Amerykanina, Donalda Keene — i dopiero w tej wtórnej postaci dostały się na warsztat tłumaczki polskiej, Anny Gostyńskiej. Sądzę, iż zostały przełożone wierne. Ale trudno przypuścić, by umysłowość Donalda Keene nie wycisnęła swego piętna na japońskich utworach. Daleką więc drogę musiały odbyć owe trzy niedługie utwory, nim się dostały w ręce polskich aktorów. Nic dziwnego, że w samych tekstach niewiele znajdują ożywczego pokarmu nasi widzowie.

A jednak wieczór jest interesujący, ponieważ dostarczył materiału dla twórczej pracy aktorów. W pierwszej z trzech jednoaktówek Mishimy, w *Wachlarzu*, temat „rozmijania się” dwójga ludzi mniej nas

Teatr Współczesny (scena przy ul. Czackiego) w Warszawie: trzy jednoaktówki Mishimy. Reżyseria i opracowanie dramaturgiczne: Tadeusz Łomnicki, scenografia: Julian Pałka. Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Irena Eichlerówna (Pani Tsukioka) w „Adamaszkowym bębnie”; 2. Tadeusz Łomnicki (Yoshio) i Marta Lipińska (Hanako) w „Wachlarzu”; 3. Irena Eichlerówna (Stara kobieta) i Tadeusz Łomnicki (Porta) w „Jesteś piękna”





interesuje, niż na przykład u Lorki (*Dona Rosita* jest przecież andaluzyjską „transpozycją” motywu dziewczęcego czekania). Ale za to jakiś wspaniały popis Ireny Eichlerówny! Subtelnymi, misternymi, nie zdradzającymi swej techniki środkami, Eichlerówna — grająca niemal drugoplanową rolę malarki — stwarza osobowość fascynującą i pełną, skomplikowaną a krystalicznie jasną, utrzymaną na pograniczu melancholii i ironii. Od pierwszych słów, operując wspaniałym i bardzo ekspresyjnym uśmiechem, Eichlerówna nadaje urodę każdemu z wypowiedzianych zdań. To ona, czytając gazetę, wprowadza (mimo wszystko!) znak równości między ciekawostką dziennikarską, anegdotą o dziewczynie czekającej na narzeczonego — a dawną legendą poetycko-filozoficzną. W rozmowie z niecierpliwym narzeczonym umieścić w dialogu, słyszalne dla najmniej wpraw nego ucha, uklucia ironii. Tu, w tym jednym miejscu, aktorka daje coś w rodzaju — leciutko zaznaczonego — kolorytu egzotycznego. Jej grzeczność jest nieskazitelna, nie można jej nic zarzucić; grzeczność i dobry ton zaznacza się w sposobie mówienia, ruchach, mimice, uśmiechu. A jednak, ileż w niej się kryje bezlitosnej ironii, gdy na przykład mówi o „rumowisku”, jakim jest młody partner tej rozmowy. W innym momencie pyta tonem wielkiej damy: „Czy nie mógłby mi pan wyświadczyć tej łaski, by nie podnosić głosu?”. A potem, gdy z uśmiechniętą naturalnością obserwuje rozmowę dwojga młodych, tak triumfalnie potwierdzając jej przypuszczenia, Eichlerówna nawiązuje ów kontakt milczeniem, które jest jednym z wielkich narzędzi aktorskiego mistrzostwa. I wreszcie, gdy ta malarka, opiekująca się biedną dziewczyną, niezdolną do wyjścia z zakłętego kręgu swego marzenia, zostaje sama z wychowanką — Eichlerówna uśmiechem, tak pełnym i jasnym jak światło na obrazie impresjonisty, przyjmuje wymówki obłąkanej dziewczyny. Ale w zakończeniu osuwa się na ławkę, prawie złamana, zostawiając nam do rozwiązania zagadkę: czy przyczyną odruchu stało się współczucie dla ludzi rozmiłujących się z losem, czy może nagle uświadomienie sobie smutku własnej egzystencji, poczucie, że jej sukces jest bardziej niż kiedykolwiek „pyrrusowym” zwycięstwem? I już chyba nie jest potrzebna pointa końcowa, ironiczne stwierdzenie „piękności” życia. Bo, dzięki grze Eichlerówny, krótka onowiesć sceniczna nabiera mądrości i pięknej ironii

(w Norwidowskim „sensie tego słowa, tj. stwierdzenia sprzeczności między zamierzeniami ludzkimi a ich spełnieniem).

Druga jednoaktówka mniej daje możliwości dla wielkiej aktorki. 99-letnia staruszka, która niegdyś nosiła imię (czy przydomek) „Pięknej”, raz jeszcze nocą, w parku, przeżywa dramat swego, prawie satanicznego uroku. Wyczuwa się, że w tym utworze może najmniej pozostało z dawnej sztuki japońskiej; współczesny adaptator przetworzył ją na dramacik o smaku symbolistycznym, kojarząc się nam z utworami „moderny”, z Przybyszewskim, Leopoldem Kampferem, Maciejem Szukiewiczem, niektórymi sztukami Rittnera. Wystarczyło wtedy powiedzieć „jakie to wszystko dziwne!” — z pewnym przeciągnięciem i przeakcentowaniem głosi „i” — by osiągnąć nastrój „niezwykłości”. Rzecz ciekawa, że aktorstwo Tadeusza Łomnickiego, zazwyczaj operujące „zewnętrznymi” efektami (w dobrym, konstrukcyjnym sensie tego słowa) tu znajduje całkowicie odmienne zastosowanie. Łomnicki jest, jako młody poeta, skupiony i bardzo prosty; bez żadnego zbędnego efektu przeprowadza postać poprzez rafa grożącej tu

Irena Eichlerówna (Pani Tsukioka) i Tadeusz Łomnicki (Iwakichi) w „Adamaszkowym bębku”

sztuczności, rysuje linię przeobrażenia i stopniowego poddawania się śmiercionośnemu urokowi. Sprawia, że mu prawie wierzymy! Scena tańca wywiera niezaprzeczalne wrażenie. I tak stopniowo odwracają się role: Łomnicki, grający rolę hipnotyzowanego, przejmuje prowadzenie, funkcję teatralnie czynną, podczas gdy Eichlerówna zostaje raczej pochłonięta ową grą, wciągnięta w nią w sposób niemal bierny.

Jednoaktówka trzecia — *Adamaszkowy bębenek* — zaczyna się komediowo. Łomnicki gra rolę zakochanego staruszka. Tu właśnie dochodzi do głosu znana „zewnętrzność” jego aktorstwa, tak charakterystyczna w *Arturze Ui*, *Trzech siostrach*, czy *Dożywociu* (ale nie w *Pierwszym dniu wolności*). Od czasu do czasu jakiś drobny rys „zaznacza” sprawę starości w tej sylwestrze prawie młodzieńczej; technika przypomina tu niemal „scenografię cząstkową”, gdzie jakiś szczegół — „detal”, jak mówią malarze — zaznacza realność drzwi, okien, czy mebli na niemal „abstrakcyjnym” tle. Sama zresztą komediowość w owych pierwszych scenach *Adamaszkowego bębna* nabiera cech dość ostrych, niemal farsowych, czy kabaretowych. Łomnicki zerka w stronę widowni, nawiązuje z nią kontakt przez wtrącenie słówka „no, no”, jakby sugerującego zabawę w zgadywanie, prowadzi rozmowę z Dziewczyną (graną przez Martę Lipińską) w sposób niepozabawiony rubasznych przekomarzań. Po przeciwnej stronie sceny, w domu mieszczącym modny magazyn krawiecki, kilka ról również zbudowano w sposób komediowy: pysznie tu szkicuje figurę urzędnika japońskiego MSZ elegancki i pełen godności Tadeusz Surowa; z satyrycznym wdziękiem zarysowuje postać młodego i sprytnego baletmistrza niezwykle utalentowany, młodziutki aktor, Damian Damiński; sekunduje im, z ironicznym humorem, Barbara Drapińska. Eichlerówna ukazuje się rzadko. Ale ma pyszny moment, świetnie wykorzystany: ten, w którym skinieniem głowy i jasnym swym uśmiechem wyraża zgodę na dość nieładny żart ze staruszką.

Ten żart daje autorowi okazję powrotu do drogiej jego sercu aury symbolistycz-



Damian Damiński (Fujima), Irena Eichlerówna (Pani Tsukioka), Tadeusz Surowa (Kaneko) w „Adamaszkowym bębku”