

# Irena Eichlerówna

Kiedy w 1948 roku grupa wielbicieli witała aktorkę w porcie w Gdyni, Irena Eichlerówna była już legendą.

Ranek był pochmurny, dżdżysty – jak to w kwietniu. „Waryński” przybił do portu gdyńskiego o 7.30. Na Eichlerównę czekali: brat Mieczysław, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki, naczelnik Urbański, reporterzy z prasy miejscowej i stołecznej, gromada entuzjastów. Powitania, pierwsze wywiady. Kwiaty. „Jakie piękne, jakie piękne. W Rio nie ma róż. Jest mnóstwo ślicznych kwiatów, ale takie inne”. Reporterzy notują, że „ubrana bardzo spokojnie”, jest taka sama jak dawniej, nic nie zmieniona, tak samo nawet uczesana jak w tych latach, kiedy podziwiano ją na scenach teatrów warszawskich<sup>1</sup>.

Żywa, „nic nie zmieniona” historia przedwojennego teatru.

Eichlerówna była wychowanką Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy. Po skończeniu szkoły teatralnej w Warszawie<sup>2</sup>, w 1929 roku wyjechała do Wilna za Zelwerowiczem, obejmującym tam dyrekturę po Juliuszu Osterwie. W Teatrze na Pohulance i w Teatrze Polskim „Lutnia” grała bardzo dużo, często nawet statystowała, byle tylko

---

<sup>1</sup> August Grodzicki, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989, s. 135.

<sup>2</sup> Oddziału Dramatycznego przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym pod kierownictwem Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy.

pojawić się na scenie. Spośród dwudziestu pięciu ról z tego okresu ponad połowa należała do lekkiego, rozrywkowego repertuaru. Dużą część jej bohaterek tworzyły kobiety demoniczne, *femme fatale*, przyrównywane do trujących kwiatów i bluszczu. Fenomen Eichlerówny polegał na tym, że krytyka i publiczność potrafiły dostrzec w tych w dewilowych kokietkach postaci tragiczne<sup>3</sup>. W Wilnie została do końca sezonu 1930/1931. Kiedy Zelwerowicz zrezygnował z dyrekcji i wyjechał do Warszawy, Eichlerówna trafiła do Krakowa. Była tam jednak krótko – w Starym Teatrze czuła się obco i nieswojo. Już w 1932 roku przeniosła się więc do Lwowa. Tam dyrektorem został właśnie drugi z jej ukochanych nauczycieli – Wilam Horzyca. Tutaj też zauroczony Eichlerówną wielbiciel jej aktorstwa, młody spiker radiowy Józef Tępa, napisał dla niej sztukę: *Fräulein Doktor*. Bohaterką dramatu jest Anna Maria Lesser – genialna agentka wywiadu niemieckiego z czasów pierwszej wojny światowej. W 1933 roku żyła jeszcze w Szwajcarii.

Tępa przedstawił jej niezwykle i tragiczne losy w sześciu obrazach „faktomontażu prawdziwego”, korzystając z odpowiednich opracowań historycznych. Forma faktomontażu wchodziła wówczas w modę w teatrze. Sensacyjność tematu szpiegowskiego, spopularyzowanego takimi filmami jak *Mata Hari* czy *X27*, trafiała w zainteresowania publiczności. Akcenty antywojenne w całej sztuce, a zwłaszcza w epilogu z płonącym Reichstagiem i groźnym marszem wojsk, mieściły się w aktualnych nastrojach i niepokojach pacyfistycznych<sup>4</sup>.

Dzięki tej roli aktorka trafiła w końcu do Warszawy. Arnold Szyfman, dyrektor Teatru Polskiego, ściągnął przedstawienie do stolicy. Od tej pory, krążąc między Warszawą a Lwowem, Eichlerówna zdobywała kolejne laury i coraz większą popularność. Występowała na scenie Teatru Narodowego z największymi: Juliuszem Osterwą, Ludwikiem Solskim, Ireną Solską, Józefem Węgrzynem, Jerzym Leszczyńskim, Kazimierzem Junoszą-Stępowskim. Pasma sukcesów przerwała wojna.

---

<sup>3</sup> Zob. Mieczysław Limanowski, „Broadway” *Dunninga i Abbotta na Pobulancie*, w: tegoż, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*, wybór i oprac. Zbigniew Osiński, Warszawa 1992, s. 234–237.

<sup>4</sup> August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 76–77.

Po licznych perypetiach i podróżach aktorka znalazła się w Brazylii, w Rio de Janeiro. Nauczyła się portugalskiego i występowała tam na scenie. Razem ze Zbigniewem Ziemińskim, Zygmuntem Turkowem<sup>5</sup> i Bogusławem Samborskim<sup>6</sup>, Irena Stypińska (w Brazylii Eichlerówna występowała pod nazwiskiem ówczesnego męża) jako *turma da Polónia* („ekipa z Polski”) przyczyniła się wręcz do swoistej rewolucji w teatrze brazylijskim. Ich wpływ na rozwój tamtejszej sceny opisuje w książce *Diálogos sobre teatro* Jacó Guinsburg – znany krytyk, eseista i historyk teatru:

Dziś duże rozdrobienie, tempo [w stosunku do Europy] realizacji nowych dramatów na scenach brazylijskich prowokują nas, by przyrzeć się naszej niedawnej przeszłości. I, jakkolwiek dziwne by się to nie wydawało, na ołtarzu historii brazylijskiego teatru spotykamy wciąż tę samą sztukę: *Vestido de Noiva*<sup>7</sup> [Ślubną suknię] Nelsona Rodriguesa w reżyserii Zbigniewa Ziemińskiego<sup>8</sup>.

Najśłynniejsza chyba realizacja tej sztuki miała miejsce w teatrze Fênix, ówczesnej siedzibie teatru Os Comediantes, w 1945 roku. Główną rolę zagrała w niej oczywiście Irena Stypińska. Jej rola była dużym wyzwaniem. Akcja sztuki rozgrywa się bowiem w trzech planach: rzeczywistym, retrospektywnym i wizyjnym. Bohaterka, Adelaide, zginęła w wypadku samochodowym i czuwa jako pani Clessy przy własnym ciele. Jest jednocześnie uosobieniem wszystkiego, co dla Adelaide pozostawało ukryte i wstydlive – niespełnionych pragnień,

---

<sup>5</sup> August Grodzicki, pisząc o brazylijskich losach Eichlerówny, zmienia jego imię na Jerzy, zob. August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 128.

<sup>6</sup> Samborski dotarł do Brazylii już po wojnie i po wyjeździe Eichlerówny. Musiał opuścić kraj, gdyż w 1948 roku został zaocznym wyrokiem polskiego sądu skazany na dożywocie za współpracę z okupantem (grał w nazistowskich filmach propagandowych). Jego nazwisko pojawia się jednak w kontekście polskiego udziału w odnowie brazylijskiego teatru i w tym sensie łączone jest z Eichlerówną.

<sup>7</sup> Zrealizował ją 5 razy: w 1943, w 1945, dwa razy w 1947 i w 1976 roku, zob. *Enciclopédia Itaú Cultural Teatro*, [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbe=864&cd\\_item=22](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbe=864&cd_item=22), data dostępu: 20.05.2010.

<sup>8</sup> Jacó Guinsburg, *Diálogos sobre teatro*, org. Armando Sérgio da Silva, São Paulo 2002, s. 70.

rozkoszy, zatracenia i zbrodni. W wywiadzie dla dziennika „Folha Carioca” aktorka tak charakteryzowała graną przez siebie postać:

Najbardziej niepokojącym ujawnieniem w *Ślubnej sukni* jest dla mnie osobiście to, że w głębi każdej kobiety tkwi jakaś pani Clessy, z której kobieta na ogół nie zdaje sobie sprawy lub co najwyżej tylko przeczuwa jej istnienie. Dopiero przy wielkich napięciach lub kryzysach druzgoczących duszę objawia się ona jak tajemniczy kwiat. Wielu zapyta: a u kobiet uczciwych? Trzeba powiedzieć wtedy: właśnie u nich. Gdyż Pani Clessy jest postacią niezwykłą, można by rzec demoniczną, instynktownie zrozumiałą przez kobiety<sup>9</sup>.

W Brazylii Eichlerówna znalazła więc odpowiedni klimat dla mówienia o tych aspektach kobiecości, które w jej rodzimej kulturze były odsyłane w przestrzeń melodramatu, wodewilu i innych lekkich gatunków. Ujęte w figurze *femme fatale*, mogły się ujawnić jedynie za cenę kłęski postaci. Eichlerówna ratowała je, nadając im wymiar tragiczny. Ocalała w ten sposób ich autonomię i cofała ujarzmiający gest ostatecznego upadku. Jednak otwarcie brazylijskiej publiczności na kobiecą zmysłowość, erotykę i seksualność dały jej nieoczekiwane poczucie wyzwolenia. Siła Adelaide/Pani Clessy nie polegała już na tragizmie, lecz na afirmacji kobiecych pragnień<sup>10</sup>. Dla Brazylijczyków aktorka stała się „świętym monstrum”; kometą, która choć zniknęła, pozostawiła w ich pamięci nieusuwalny ślad.

Czy wróciłaby do Polski, gdyby nie listy Arnolda Szyfmana? Objąwszy zaraz po wojnie dyrekcję Teatru Polskiego w Warszawie, namawiał ją serdecznie do powrotu. Na jej list z gratulacjami i życzeniami powodzenia odpowiadał: „Droga Pani Ireno, nareszcie, nareszcie, nareszcie! Wiedziałem, że Pani żyje, że Pani jest w Brazylii, ale przykre mi było, że ani słowa od Pani nie otrzymałem, a myślałem o Pani często w czasie wojny i po wojnie i odczuwałem brak Pani na scenie naszej. Proszę więc jak najszybciej wracać!”<sup>11</sup>. Korespondencja toczyła się

<sup>9</sup> Cyt. za: August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>10</sup> Zob. Luiza Barreto Leite, *A mulher no teatro brasileiro*, Rio de Janeiro 1965, s. 46.

<sup>11</sup> Arnold Szyfman, list do Ireny Eichlerówny z 1 sierpnia 1946 roku, cyt. za: August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 131.

dwa lata. Szyfman planował kolejne premiery z udziałem Eichlerówny: *Oresteja*, *Makbet*, *Warszawianka*. Ona przesyłała mu swoje tłumaczenia, egzemplarze sztuk amerykańskich, pisała o pomysłach na role. Odnalazła też znanego jej z lat lwowskich Erwina Axera: „Chodzę nabita [sprawami teatralnymi] jak torpeda, która spadnie równiutko pośród Was [...]”<sup>12</sup> – pisała w liście do niego.

Jednak kiedy schodziła na ląd w Gdyni, wracała do nowej rzeczywistości.

Po odpoczynku w Grand Hotelu w Sopocie nazajutrz, we wtorek 13 kwietnia, odlot wraz z bratem do Warszawy. Na lotnisku Okęcie witają Eichlerównę: Arnold Szyfman, który zabiega o zaangażowanie jej do Teatru Polskiego, zaprzyjaźniony z nią w czasach przedwojennych Jerzy Macierakowski, świeżo mianowany od najbliższego sezonu dyrektorem Teatru Nowego, przedwojenni koledzy, wielbiciel. [...] Artystka ubrana w granatowy płaszcz, brązową spódniczkę o przepisowej długości – 30 cm od ziemi i bluzkę koloru złota w delikatny czarny deseń. [...] Jest bez kapelusza. Ciemne włosy spuszczone luźno spadają jej aż na ramiona. Rysy twarzy wyraziste, usta silnie zarysowane, pełne<sup>13</sup>.

\* \* \*

Wbrew oczekiwaniom nic nie wyszło ze snutyh jeszcze na emigracji planów. Mimo podpisanej umowy i włączenia w zespół Teatru Polskiego w Warszawie oraz obietnicy dużej roli na otwarciu sezonu 1948/1949, Eichlerówna nie zagrała tu ani razu (zresztą aż do 1967 roku!). Szyfman wciąż tłumaczył się brakiem zgody Ministerstwa na zgłoszone propozycje repertuarowe lub innymi ograniczeniami formalnymi. Grała więc gościnnie w Teatrze Polskim w Poznaniu, w Teatrze Współczesnym w Warszawie, w Teatrze Powszechnym w Łodzi, w Teatrach Nowym (Scena Komediiowo-Muzyczna) i Ludowym w Warszawie. Aż do 1955 roku nie była związana z żadnym teatrem na stałe, nie miała żadnej umowy, żadnego zatrudnienia. Tym samym już w tych pierwszych miesiącach zdefiniowana została nowa

---

<sup>12</sup> Irena Eichlerówna, [list do Arnolda Szyfmana z 5 sierpnia 1946 roku], cyt. za: tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

pozycja gwiazdy – choć wciąż podziwiana i błyszcząca, została zepchnięta na swoisty margines. Oklaskiwana i wyróżniana nagrodami nie była nawet w połowie tak obecna na scenie jak przed wojną. Z tego niezwyklej statusu zrodziła się nowa figura opisująca jej aktorstwo. W PRL-u Eichlerówna – symbol demonizmu i tragizmu – stała się Królową. Zagrała ją w sześciu spektaklach, a nadany jej tytuł Królowej odmieniany był w recenzjach przez wszystkie przypadki. Jej królowe pochodziły z różnego repertuaru – od klasycznej tragedii po melodramat. Były to: Fedra Racine’a w latach 1949 i 1957, Maria Stuart w sztuce Friedricha Schillera w 1955 roku, Maria Tudor w sztuce Victora Hugo w 1959 roku, Agrypina w *Brytaniku* Racine’a i Klitajmestra w *Agamemnonie* Ajschylosa – obydwie w 1963 roku. Pierwsza sztuka, *Fedra*, w reżyserii Wilama Horzycy, premierę miała 5 października 1949 roku w Poznaniu, dziewięć miesięcy po słynnym szczecińskim Zjeździe Związku Literatów Polskich, który uważa się za symboliczny początek socrealizmu w Polsce, oraz cztery miesiące po narodzie teatralnej w Oborach, dekretującej estetykę realizmu socjalistycznego na polskich scenach.

## Fedra – w pułapce pożądania

Rewolucja kulturalna – przedziwna i przerażająca mieszanka koniecznej w kraju „rewolucji oświatowej” z tezą o „zaostrzaniu się sprzeczności klasowych w miarę postępów w budowie socjalizmu” – weszła w etap decydujący od początku 1949 roku i to niemal jednocześnie we wszystkich dziedzinach. Po kolei odbywały się zjazdy (lub „robocze narady”) wszystkich środowisk artystycznych, poczynając od pisarzy (Szczecin, 20–23 stycznia), a kończąc na filmowcach (Wisła, 19–22 listopada) [...]”<sup>14</sup>.

I Krajowa Narada Teatralna zwołana przez KC PZPR, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Literatów Polskich odbyła się w dniach 18–19 czerwca 1949 roku w Domu Pracy Twórczej w Oborach pod Warszawą. Jak pisze Małgorzata Jarmułowicz:

---

<sup>14</sup> Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998, s. 283.

[...] nie odbiegnie [...] od obowiązującego scenariusza tego typu posiedzeń. Powszechnością poparcia udzielonego postulatami partii uda jej się nawet zdystansować poprzedzające ją konferencje literatów i plastyków. „Realizm socjalistyczny uznawali za swój drogowskaz wszyscy uczestnicy zjazdu” – odnotuje sprawozdawca miesięcznika „Teatr”. Nawet on nie będzie jednak krył przeświadczenia, że część zjazdowego gremiumu poprzestała w tej aprobacie na samych tylko deklaracjach<sup>15</sup>.

Proces upaństwowiania teatrów, coraz większy wpływ na repertuar poprzez podporządkowanie poszczególnych instytucji władzy centralnej (w niektórych przypadkach nawet władzy najwyższej, wystarczy przypomnieć słynną naradę w sprawie wystawienia *Dziadów* przez Schillera, która odbyła się z udziałem ówczesnego prezydenta, Bolesława Bieruta, w 1948 roku<sup>16</sup>), znaczące zmiany dyrekcji w teatrach przygotowały środowisko teatralne na postulaty i zasady działania socrealizmu. Jak dalej pisze Jarmułowicz: „W referacie wstępnym Sokorskiego, który narzucił tematykę i ton późniejszej dyskusji zjazdowej, kwestie stricte teatralne zejdą – paradoksalnie – na dalszy plan. «Rewolucja w teatrze – orzeknie minister – to zagadnienie walki o nową treść, a nie o nową inscenizację w oderwaniu od treści. Nowa treść wprowadzi nowe elementy w konwencji teatralnej»”<sup>17</sup>. Głównym frontem walki o nowy teatr będzie więc dramat, który ma oddawać rytm najbardziej aktualnej współczesności. Na zjeździe w Oborach, spośród trzydziestu biorących w nim udział osób, tylko pięć reprezentowało praktyków teatralnych (Erwin Axer, Dobiesław Damięcki, Bronisław Dąbrowski, Bogdan Korzeniewski, Józef Maśliński), za to jedną trzecią stanowili literaci. Zresztą, jak przyzna po latach Włodzimierz Sokorski, to właśnie sprawa repertuaru „spowodowała najwięcej sporów, dyskusji i sprzeciwów”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 42.

<sup>16</sup> Zob. Andrzej Pronaszko, *Narada w Belwedrze*, „Dialog” 1981, nr 6 oraz s. 181 niniejszej pracy.

<sup>17</sup> Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń...*, dz. cyt., s. 43.

<sup>18</sup> Tamże.

Centralne zarządzanie repertuarem doprowadziło wkrótce do upadku poziomu artystycznego teatrów, likwidacji różnic między poszczególnymi scenami oraz stało się pierwszym impulsem do krytyki teatralnego socrealizmu, która zaowocowała odwilżowymi zmianami. Na razie jednak kolejni dramatopisarze składali samokrytykę.

Nie wnikając w kwestie szczerości i faktycznych motywacji takiej postawy twórców, Sokorski w podsumowaniu obrad z satysfakcją skonstatuje jej powszechny charakter: „Ton [...], zapoczątkowany przez kolegę Ważyka, dźwięczał we wszystkich niemal wypowiedziach”. W rzeczywistości kalibrem swoich samooskarżeń Ważyk pobije na głowę wszystkich innych dyskutantów: napisaną przez siebie w 1945 roku sztukę *Stary dworek* obarczy ciężkim grzechem żeromszczyzny, o *Bankierach* ruin z 1948 roku powie, że komponował ich jak racjonalista, a nie jak marksista, wreszcie zaś zrugą krytykę, która nie dostrzegła fundamentalnych błędów utworu, skupiając się na błahych zarzutach. Jako wzór postawy do naśladowania lepiej wypadnie jednak Leon Kruczkowski, który samokrytyczny stosunek do swego dzieła, a konkretnie do sztuki *Odwety*, będzie umiał niezwłocznie przekuć w czyn, po prostu pisząc drugą, poprawioną wersję utworu. Uczestnicy zjazdu wysłuchają na tę okazję z jego ust lekcji o tym, „jak trafność i słuszność ideologiczna sztuki oznacza niemal automatycznie jej ulepszenie artystyczne”<sup>19</sup>.

Zgoła inaczej naradę w Oborach podsumował po latach Erwin Axer:

W Oborach chodziło o praktykę, nie o teorię. Poszczuto autorów na ludzi teatru. Autorom, w ogromnej przewadze grafomanom, ukazano miraż otwartych podwojów sceny, rozgłosu i zarobków oczywiście. Wtedy powiało grozą, bo rodzimych autorów kto żyw unikał jak ognia. Nie mówię o wybitnych, tych zawsze było niewielu. Ale już przed wojną Boya akcja wspierania rodzimej twórczości (z nędznymi wynikami) traktowana była w środowisku teatralnym jak próba szantażu. Teraz hordy grafomanów miały wyprzeć ze sceny wybitnych autorów obcych, ale także naszą klasykę<sup>20</sup>.

W listopadzie 1949 roku, jako bezpośredni wynik narady w Oborach, rozpoczął się także Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich.

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 45.

<sup>20</sup> Erwin Axer, *Socrealizm codzienny*, rozm. Elżbieta Wysiąska, „Dialog” 1997, nr 7.

Data otwarcia Festiwalu, wyznaczona na 27 listopada, została wpisana w kalendarz obchodów Miesiąca Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, finał z kolei zaplanowany był na 21 grudnia – dzień siedemdziesiątych urodzin Stalina. Początek sezonu teatralnego upływał więc na gorączkowych przygotowaniach do Festiwalu. W cytowanej już rozmowie z Axerem Elżbieta Wyścińska przypomina: „Mówiąc o próbach upolitycznienia środowiska teatralnego, powinniśmy wspomnieć o jednym z najpoważniejszych przedsięwzięć roku 1949, o Festiwalu Sztuk Radzieckich i Rosyjskich w Polsce<sup>21</sup>. To była impreza na dużą skalę – do konkursu przystąpiły wszystkie teatry zawodowe i ponad tysiąc teatrów świetlicowych. [...] W Festiwalu brał udział także Teatr Współczesny”<sup>22</sup>. Erwin Axer odpowiada:

Początkowo Sokorski w konsekwencji moich nalegań zwolnił nas z obowiązku uczestniczenia w festiwalu. Zgodził się z argumentem, że wszystkie proponowane sztuki są słabe. W parę tygodni później zadzwonił, powiedział, że mu przykro, że dostał za nas po uszach i że musimy coś wystawić z tej puli sztuk. Zostało ze trzy tygodnie czasu. Jerzy Kreczmar wybrał sztukę Sofronowa, moralnie obojętną, jeśli wolno użyć tego słynnego niegdyś terminu księdza Pirożyńskiego. Próby trwały dwa tygodnie, może dwa i pół w hotelu, po części w pokoju Śląskiej, ja reżyserowałem. Premiera odbyła się na krótko przed zakończeniem konkursu<sup>23</sup>.

Festiwal był olbrzymim przedsięwzięciem – wzięło w nim udział pięćdziesiąt siedem teatrów zawodowych, 1212 zespołów świetlicowych i 1215 zespołów wiejskich. Ogromna, nierzadko przymusowo organizowana, publiczność zapewniła frekwencyjny sukces Festiwalu. Przez sceny teatralne przewinęły się sztuki Czechowa, Gorkiego, Majakowskiego i Gogola (w przytłaczającej większości), ale także współczesne produkcyniaki radzieckie. Sztucznie wykreowana, odgórnie narzucona i ideologicznie sterowana „gorączka” ogarnęła polskie teatry. Tak jak na farsę zakrawał sam Festiwal, tak też jego wyniki nie

---

<sup>21</sup> Elżbieta Wyścińska zmienia kolejność przymiotników w nazwie, która brzmiała: Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

przełożyły się na żaden jasny komunikat co do nowej drogi teatru w Polsce. Przyznano bowiem aż sto dwadzieścia nagród, nie ogłaszając jednoznacznego zwycięzcy konkursu.

\* \* \*

Tymczasem Wilam Horzyca, od 1948 roku dyrektor zjednoczonych teatrów poznańskich, konglomeratu składającego się z Teatru Polskiego, Nowego, Komedii Muzycznej i Teatru Objazdowego<sup>24</sup>, funkcjonującego jako Państwowy Teatr Polski, na rozpoczęcie sezonu (premiera odbyła się 5 października 1949 roku), wystawił tragedię Racine'a – *Fedrę*.

Horzyca nie był wielkim miłośnikiem dramaturgii francuskiej, szczególnie klasycystycznej – pisze Wojciech Dudzik w monografii poświęconej teatrowi Horzycy. – Można przypuszczać, że Racine'a wystawił z dwóch powodów. Po pierwsze – aby dać rolę, jedną z najwspanialszych ról kobiecych w literaturze dramatycznej, Irenie Eichlerównie, którą koniecznie chciał gościć w swoim teatrze, po drugie – dostrzegął w *Fedrze* siłę dramatyczną osiągniętą prostymi środkami, właściwie tylko słownymi, ale ubranymi w kształt wielkiej poezji. [...] Chodziło jednak także o coś więcej. Szczegółowa Horzycowska interpretacja *Fedry* okazywała się bowiem bardzo nowoczesna<sup>25</sup>.

Na czym polegała ta nowoczesność? W programie do spektaklu reżyser pisał:

Francja klasyczna to był salon czy system salonów [...], a zwierciadlane ściany otaczały tu ludzi [...] błędzących jak cienie bezkrwiste po elizejskich salonach i strzyżonych ogrodach. Władza monarchy zamknęła ich tu jak owe dusze potępione w sartrowskich *Przy drzwiach zamkniętych* i uczyniła ich potępieńcami, potracającymi się w ścisku złotej klatki Wersalu. To była rzeczywistość nakazana przez Ludwika XIV; odcięty od świata, osamotniony człowiek. Człowiek in abstracto. Samotna dusza ludzka. [...] teatr Racine'a potrafi być wartością wciąż aktualną, ukazując w swym zwierciadle

---

<sup>24</sup> Zob. Wojciech Dudzik, *Wilama Horzycy dramat niespełnienia*, Warszawa 1990, s. 67–68.

<sup>25</sup> Tamże, s. 72.