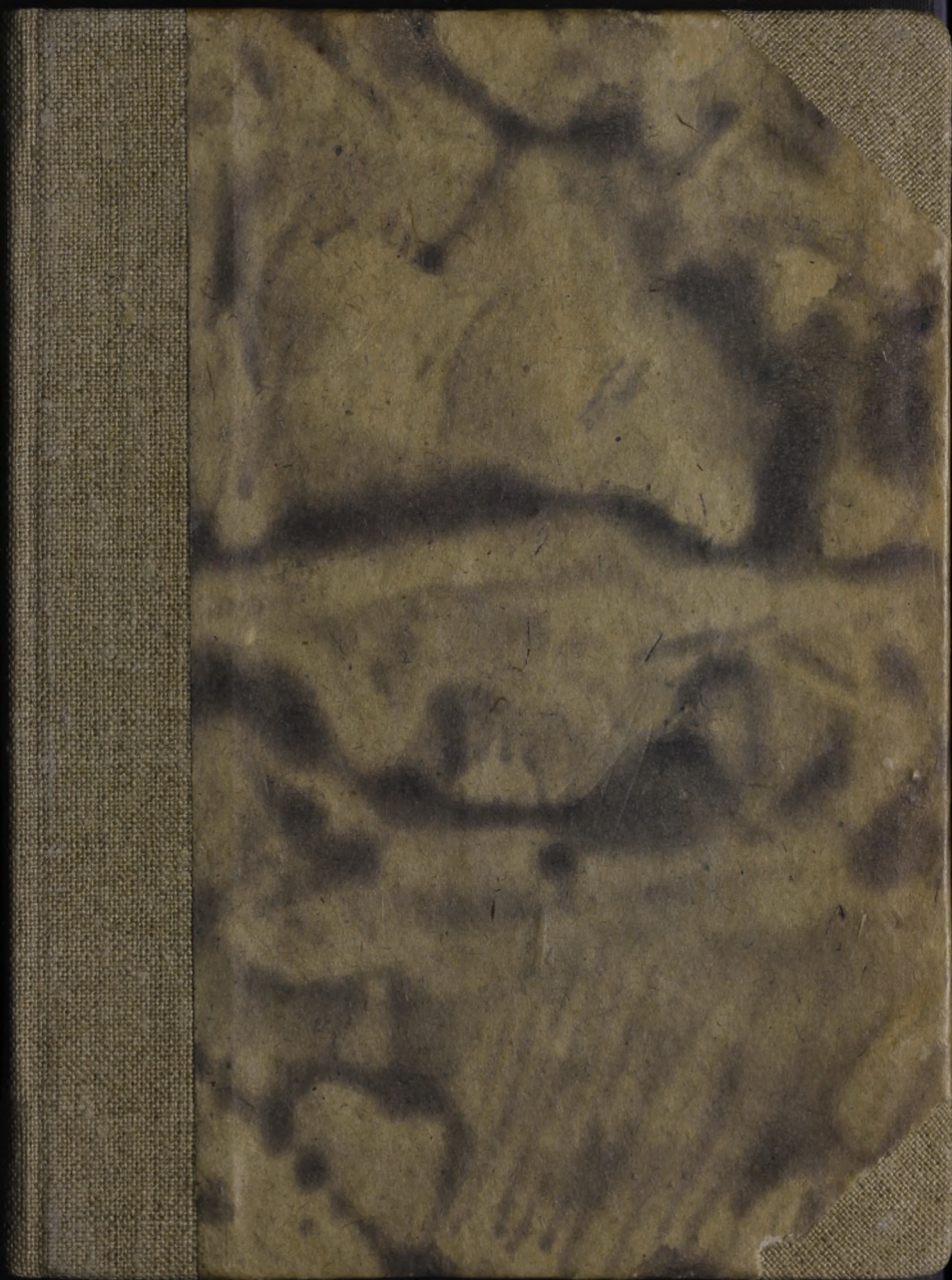
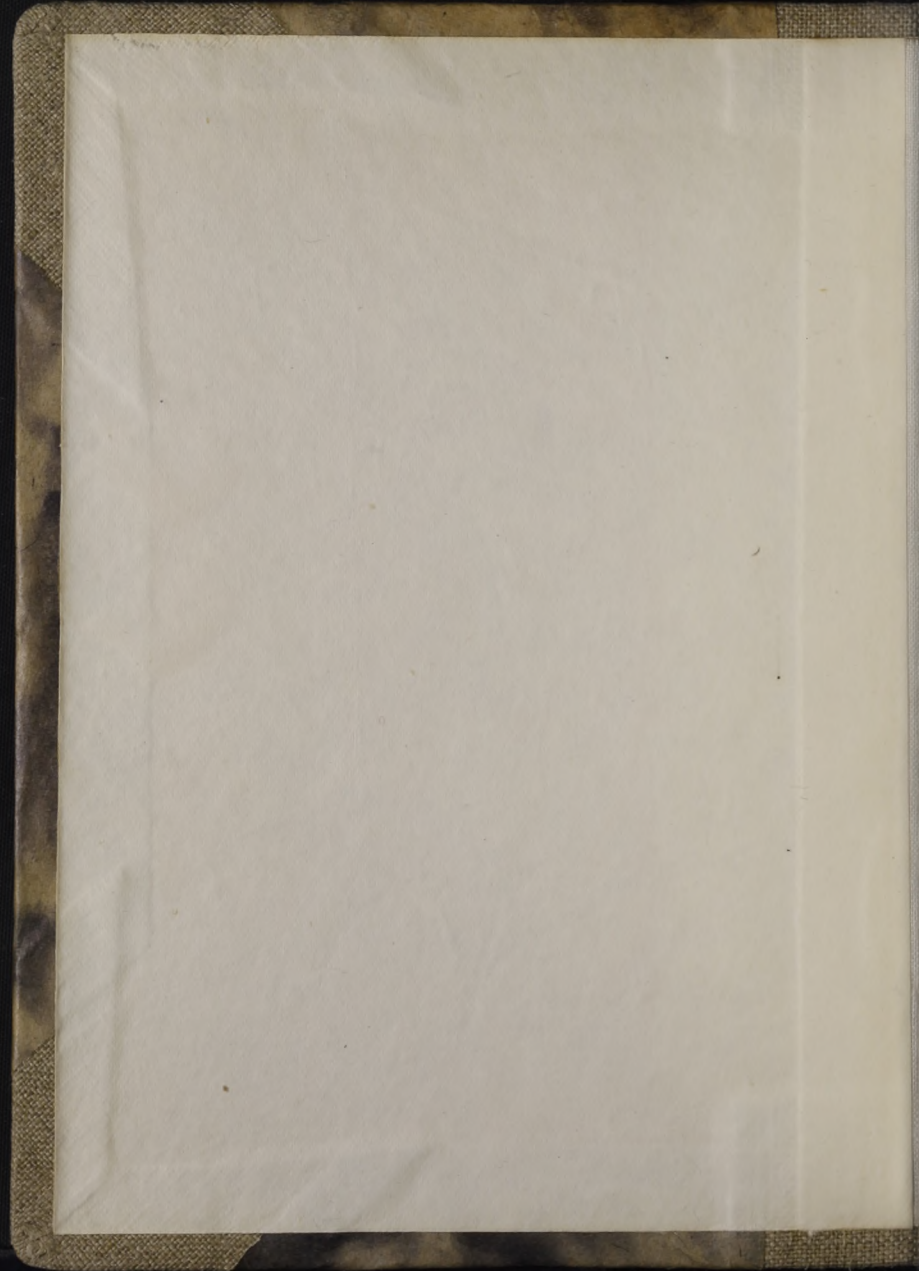
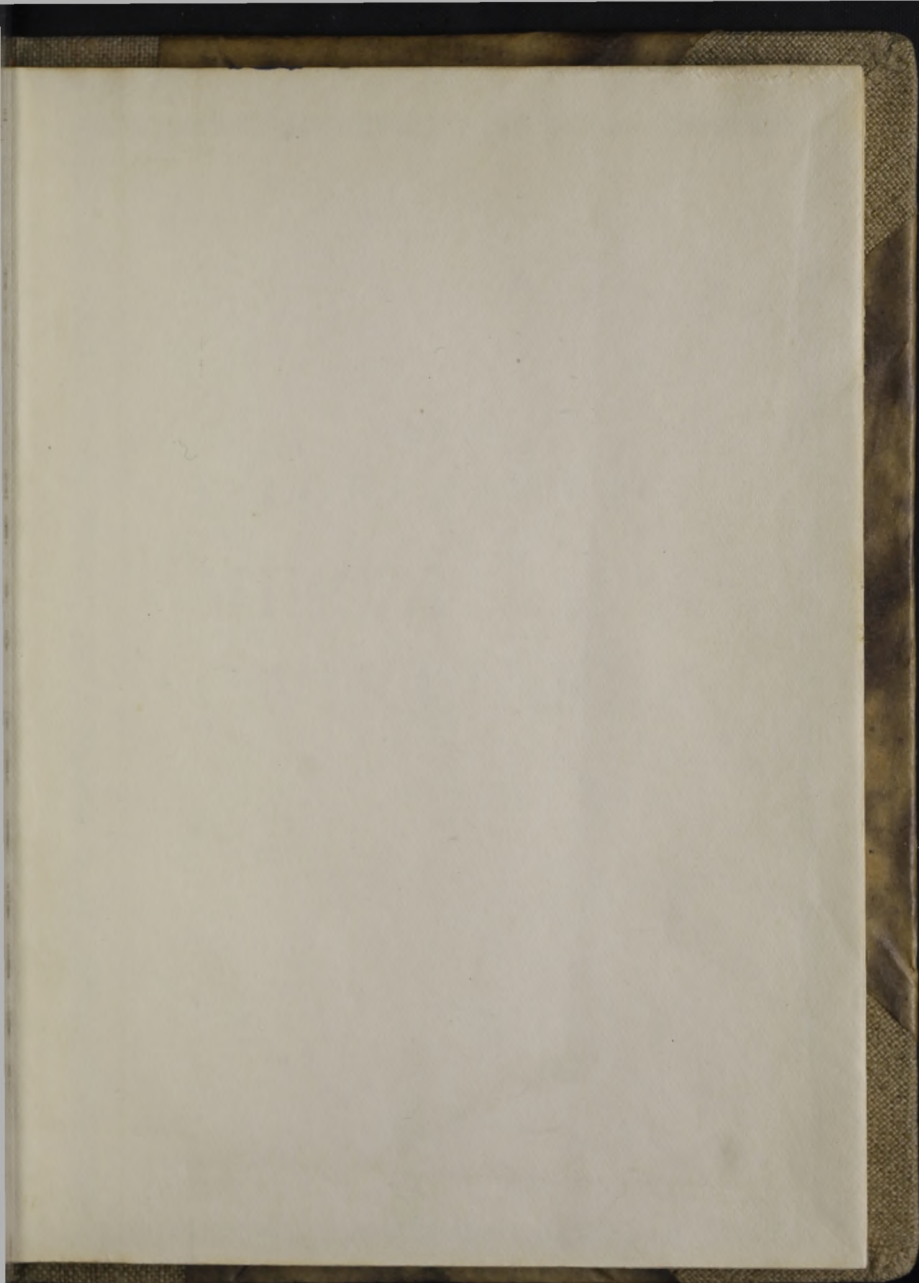
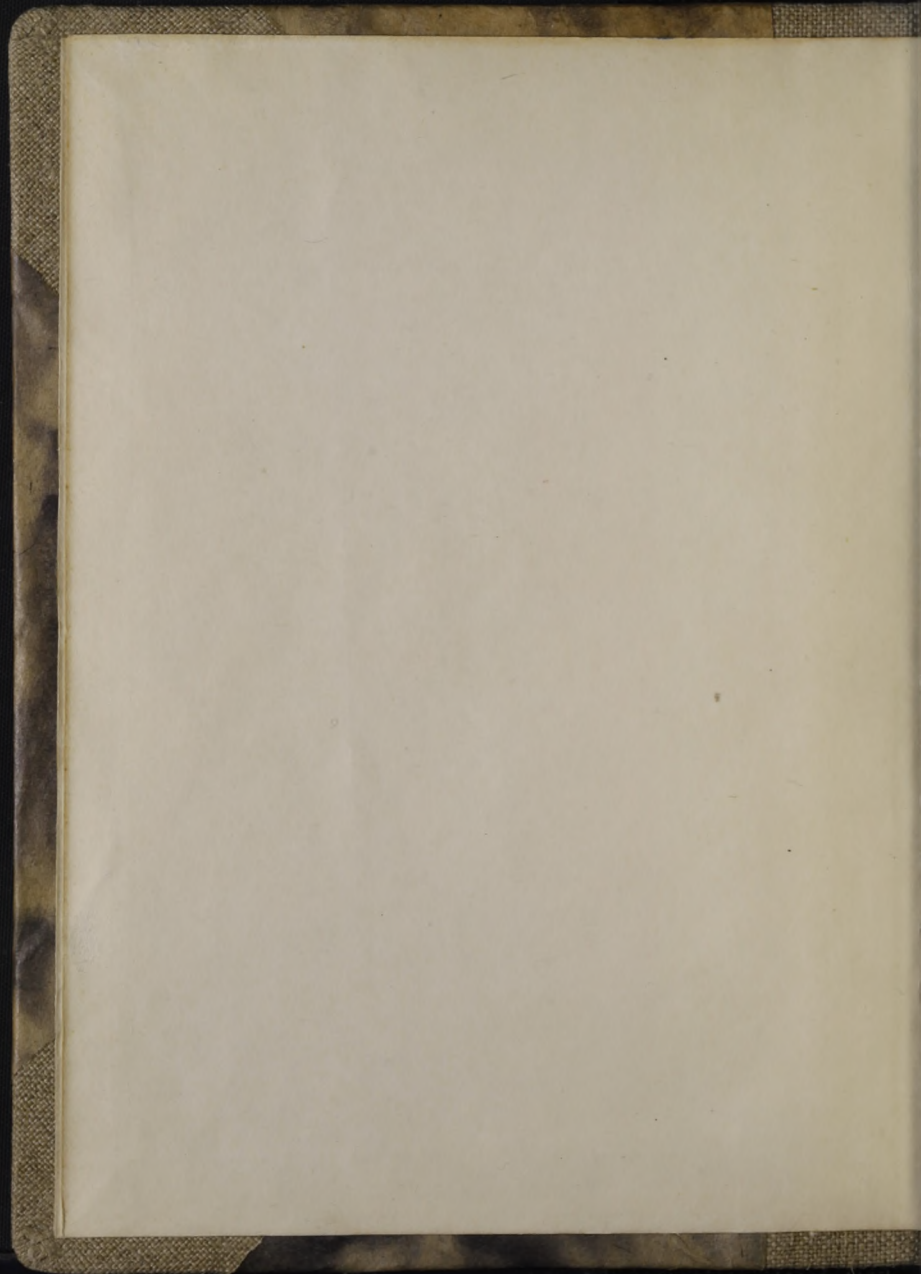










1258,860

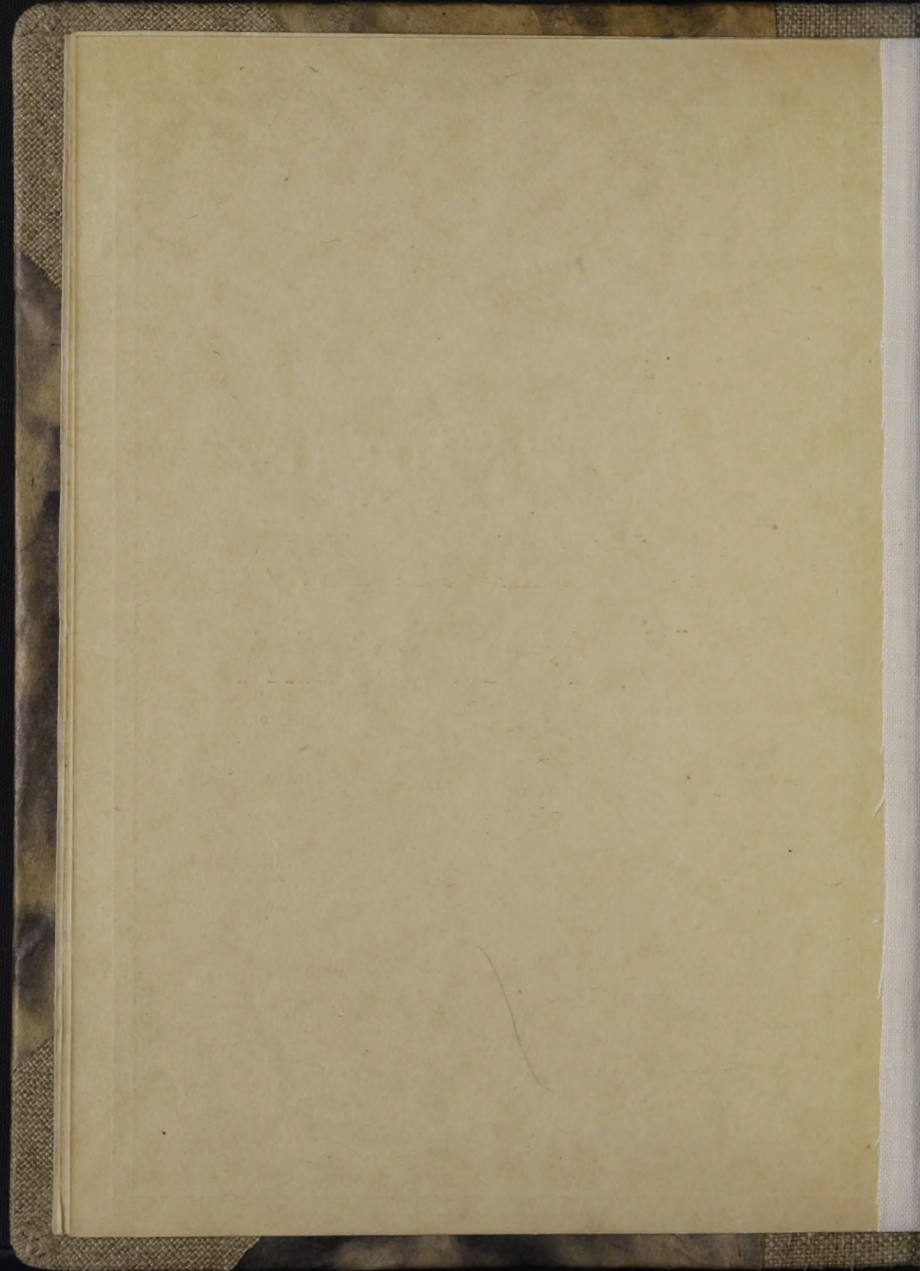
x

7

2900

J. LORENTOWICZ

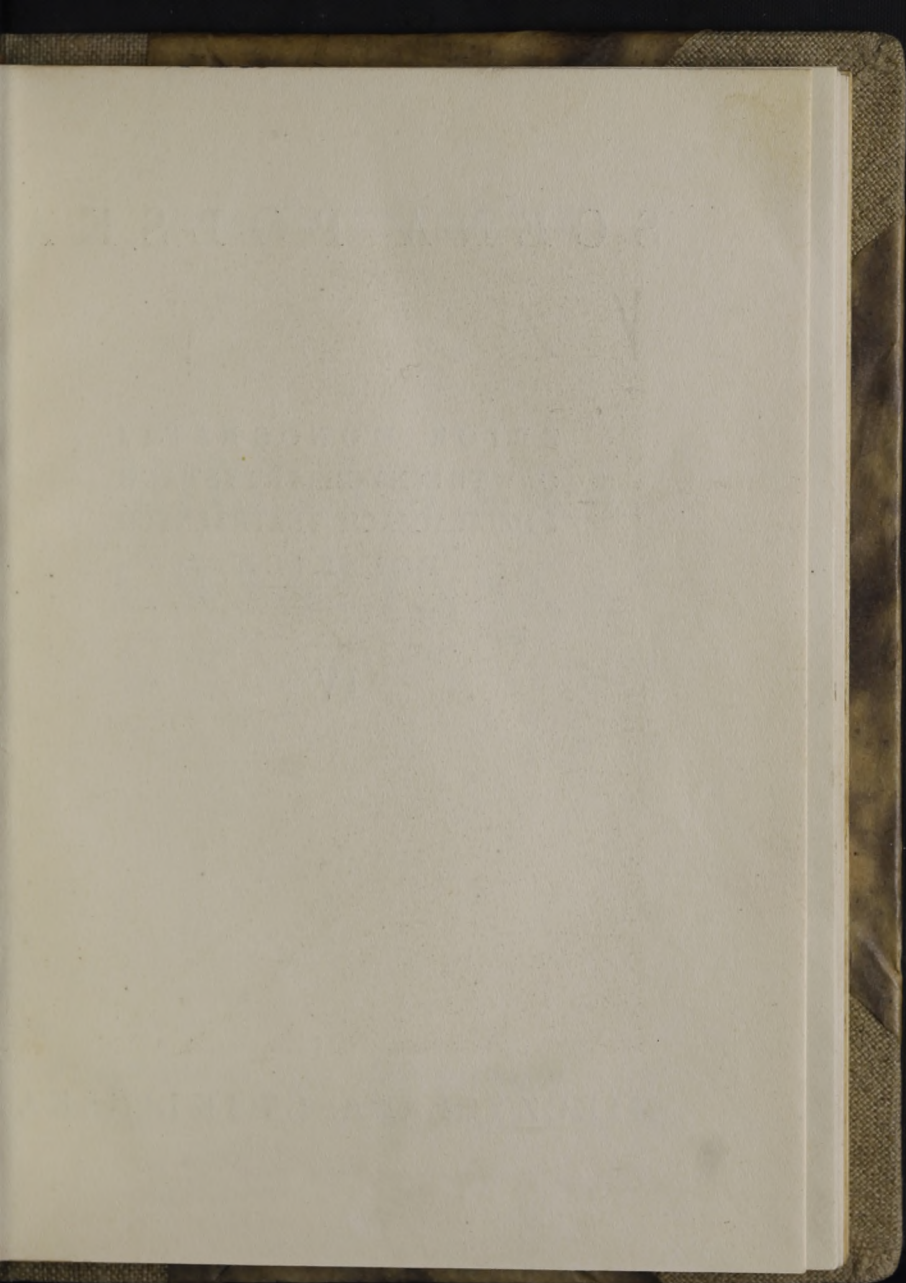
MIECZYŚŁAWA
ĆWIKLIŃSKA







Mieczysława Ćwiklińska (1936)



SCENA POLSKA

ZBIÓR MONOGRAFIJ
O WYBITNYCH ARTYSTACH
I DZIAŁACZACH TEATRALNYCH
POLSKICH

IV

MIECZYŚŁAWA ĆWIKLIŃSKA

JAN LORENTOWICZ

MIECZYŚŁAWA
ĆWIKLIŃSKA

WYDAWNICTWO TOW. KRZEWIENIA KULTURY
TEATRALNEJ W POLSCE, WARSZAWA 1936

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001016541090

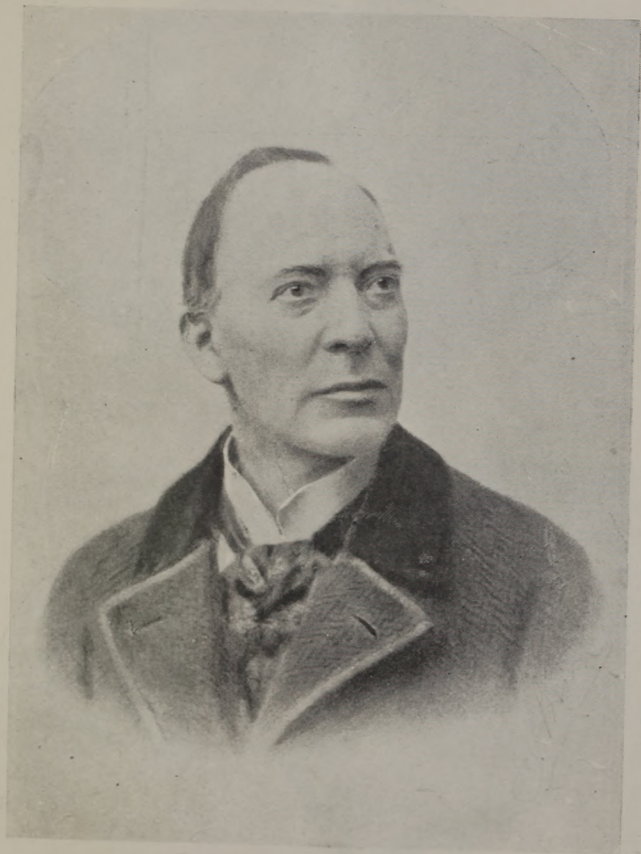


1238860

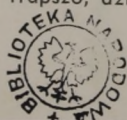


TŁOCZONO W ZAKŁADACH DUKARSKICH „DRUKARNIA KRAJOWA”
pod zarządem Władysława Krawczyńskiego.
Warszawa, ul. Chłodna 44. Tel. 5.88-70.

str. 25



Anastazy Trapszo, dziadek artystki





Aleksandra Trapszo, matka artystki



Marcei Trapszo, ojciec artystki



Stanisław Trapszo,
stryj artystki



Irena Trapszo - Chodowiecka,
ciotka artystki



Tekla Trapszo - Krywulłowa,
ciotka artystki



Ćwiklińska — pensjonarka

Z A M I A S T W S T Ę P U

Znakomity a bardzo już sędziwy aktor, któremu pewnego dnia postawiłem zwyczajowe pytanie: „co słysząc”, odpowiedział melancholijnie:

— Żle, zupełnie źle. Nic nie gram. Chodzę, jak maniak na przedstawienia i myślę sobie, jakbym ja to umiał zagrać. I zalewa mnie jakaś niedorzeczna gorycz. Powie pan naturalnie, że czas odpocząć po pięćdziesięciu latach pracy. Otóż, proszę wziąć pod uwagę, że my, aktorzy, istniejemy naprawdę o tyle tylko, o ile gramy. Pisarz, malarz, rzeźbiarz czy architekt zostawia swe dzieło: można je czytać lub oglądać. Po aktorze zostaną tylko owe wzmianki, których mu raczą udzielać panowie krytycy. A wie pan przecież doskonale, jak mało są w tych sprawach hojni, chociaż bez nas niema podobno teatru. Ileż razy zdarzało mi się czytać po kilka zdawkowych słówek „sprawozdania” z wyników mojego ciekiego trudu wielu tygodni! A potem... potem wszystko pogrąża się szybko

w niepamięć. I niema na to żadnego ratunku. Kiedy rozważam życie własne lub życie moich kolegów i koleżanek, kiedy dostrzegam nieraz ostateczne zniechęcenie, — wiem, że niema takiej siły, któraby mogła oderwać kogokolwiek z nas od sceny. Jesteśmy do niej jakby przykuci na całe życie. Dochodzę do najszczerzego przekonania, że istnieje jakiś zarazek teatralny, jakaś bakterja osobliwa, która wgryza się w organizm, w mózg i serce, — na zawsze. To nie jest, proszę pana, żaden mistycyzm aktorski. Człowiek, dotknięty takim zarazkiem, nie porzuci teatru nigdy, czy to będzie aktor, reżyser, dyrektor, czy nawet (bo i tak bywa...) — krytyk teatralny. A najbardziej godne podziwu, że z a r a z e k sceny jest widocznie równie niebezpieczny i uparty, jak np. suchoty, bo się łatwo przenosi na potomstwo i rozrasta się w niem jeszcze bujniej. Zauważył pan, ile mieliśmy w teatrze „dynastyj” aktorskich?

— Czy nie zawiele goryczy? — zauważyłem. — Bo przecież myli się pan, twierdząc, że wszystko z twórczości aktorskiej ginie bezpowrotnie. Ani pisarz, ani żaden inny artysta nie otrzymuje tyle bezpośrednich dowodów uznania, a nawet uwielbienia, jak doskonały aktor. Przez cały wiek dziewiętnasty publiczność nasza żyła

nie tyle teatrem, ile uwielbieniem dla aktorów, a los chciał, że mieliśmy wśród nich talenty nadzwyczajne. Do duszy widza wpadał obfity zasiew piękna, a takie imponderabilia nie dadzą się nigdy zważyć dokładnie. Mamy jednak dowody, że ten zasiew wydał plon niezawodny: wielcy aktorzy żyją w naszej ustnej tradycji przez szereg pokoleń. Nie można tego powiedzieć o pisarzach. Zgadzam się, że świadectwa drukowane o sztuce aktorów są u nas zbyt wątłe. Wina to może nie tylko samych krytyków. Trzeba wziąć pod uwagę, że ocena wykonania roli aktorskiej należy do zadań niezmiernie subtelnych, wymaga bowiem szczegółowego zestawienia z charakterem odtwarzanej postaci, co w dorywczej recenzji nie da się przeprowadzić wyczerpująco. Brak ten mają uzupełnić „monografie” o wybitnych aktorach, zorganizowane przez T. K. K. T. Ale łatwo zrozumieć, że monografista staje raz po raz wobec trudności niepokonanych, gdyż dla pełni portretu musiałby dać najpierw analizę najważniejszych chociaż kreacyj aktorskich. Nie może się przytem posługiwać wyłącznie materiałem drukowanym, gdyż ten, z natury rzeczy, jest dość nikły; polegać musi na własnej pamięci czyli na instrumencie niezawsze dokładnym. To też w monografii

o wybitnym aktorze znajdzie się zawsze wiele rzeczy niedopowiedzianych, rozwieje się we mgłę wiele wrażeń niepochwytnych a ważnych, bo braknie im tej dynamiki uczuciowej, której krytyk, wraz z widzem, ulega na przedstawieniu, gdy pełnię atmosfery sztuki tworzą cztery elementy: tekst autora, gra aktora, układ reżyserski i — nieobliczalność nastroju sali widzów. Ścisłe odgraniczenie udziału każdego z tych elementów jest trudne nawet nazajutrz po premierze. A trudność ta wzrasta, gdy zapagniemy pochwycić najwydatniejsze rysy portretowe aktora z okazji jubileuszu. Niekiedy przywiązuje się wagę do szczegółów bez znaczenia, albo znowu wyolbrzymia się nadmiernie to, co było wynikiem chłodnej pracy konstruktywnej, albo wreszcie popełnia się jeszcze raz częsty błąd widza, t. j. nieodróżnianie „doskonałej roli” od doskonałej gry. Dobra wola krytyka nie zapełni, oczywiście, braków syntezy, ale może być wyrazem jego osobistej wdzięczności dla wielkiego artysty lub artystki za doznane wzruszenia artystyczne. I wtedy nie wszystko „pograża się w niepamięć”...



Ćwiklińska (1901)



Ćwiklińska (1904)





Krysia w operetce „Krysia - Leśniczanka”





W operetce „Skowronek” Lehara

„DYNASTJA“ TRAPSZÓW

Zjawisko dziedziczności talentów aktorskich uderza dość znamienne w historii polskiej sceny. Działo się tak od samego początku Teatru Narodowego. Niepodobna wyliczyć wszystkich wypadków „upartego“ działania „zarazka teatralnego“; wystarczy wymienić szereg „dynastyj“ najważniejszych. Założyciel sceny narodowej, Wojciech Bogusławski, pozostawił syna, Stanisława Bogusławskiego (1805 — 1870), artystę dramatycznego i zdolnego komedjopisarza, którego synem był Władysław, znakomity krytyk teatralny. Alojzy Gonzaga Żółkowski, sławny i w całym kraju popularny „komik“ dał scenie dwoje swych dzieci: genialnego Alojzego Żółkowskiego (1814—1889) oraz córkę — Nepomucenę Żółkowską (1807—1847), artystkę Rozmaitości. To dziedzictwo talentu podkreślała publiczność z całą sympatją. Gdy Nepomucena wystąpiła poraz pierwszy w nowo-otworzonym teatrze Rozmaitości i powiedziała ze swej roli

zдание: „ten talent w mojej rodzinie od dawnego czasu słynie”, — widzowie przyjęli to oświadczenie długotrwałymi oklaskami. Truskolawscy, oboje świetni artyści teatru Bogusławskiego, wydali na świat znakomitą córkę, Józefę Ledóchowską (1780—1847), pierwszorzędną tragiczkę europejskiej miary. Bogate talenty aktorskie przyniosła rodzina Szymanowskich. Protoplasta jej, Marcin (1778—1830) był ozdobą teatru Narodowego; syn jego, Wojciech (1799—1861) doskonały aktor i pisarz, był ojcem jednej z najznakomitszych artystek polskich, Wiktorji z Szymanowskich Bakałowiczowej (1835—1874) oraz Władysława Szymanowskiego (1943—1917), wybitnego aktora i reżysera Rozmaitości.

Niemniej licznie reprezentowana była w Teatrze wysoce uzdolniona rodzina Ładnowskich. Zasłynął najpierw Aleksander Ładnowski (1815—1891), obdarzony niepospolitym talentem komicznym i ożeniony ze zdolną artystką, Rozalją z Brzozowskich (1818—1898). Z tego stadła małżeńskiego scena polska otrzymała: znakomitego artystę, Bolesława Ładnowskiego (1841—1911), Bronisławę Wolską, art. dramat., oraz sławną tragiczkę, Aleksandrę Rakiewiczową (1840—1898). Emil Deryng (1818—1897) art. dram., pisarz i dyrektor szkoły dramatycznej był

ojcem cenionej wysoce Marji Derynżanki. Chlubnie zasłużoną dynastję aktorską założył Wincenty Rapacki (1841—1924), ojciec Wincen- tego, uzdolnionego artysty teatru Letniego oraz wybitnej artystki komedjowej, Honoraty Le- szczyńskiej, której synem jest świetny arty- sta, Jerzy Leszczyński.

*

Najobficie rozrosła się w teatrze naszym „dynastja” T r a p s z ó w, ta właśnie, która nas w tej chwili najbliżej obchodzi. Protoplastą jej był Anastazy Trapszo (1832—1898), syn Franciszka, oficera wojsk polskich, urodzony w Za- mościu. Tradycja rodzinna opowiada, że Trap- szowie pochodzili z Litwy, z miejscowości Traby (dzisiaj małe miasteczko w powiecie wołożyń- skim). Podobno nazwisko pierwotne brzmiało T r a b s z a, a zmienione zostało przez jednego z przodków, który dłużej przebywał we Francji. Dochowane w papierach rodzinnych drzewo ge- nealogiczne dociera do Krzysztofa Trabszy, ży- jącego w początku wieku XVII. Taż sama tra- dycja rodzinna szepce z zażenowaniem demokra- tycznym, że pewien antykwaryusz warszawski posiada pisane dowody, z których wynika, że bywali śród T r a b s z ó w senatorowie Rzeczy- pospolitej. Niejeden z tych dygnitarzy przewró-

ciłby się zapewne w grobie, gdyby się dowiedział, że jego potomkowie wybrali sobie zawód „komedjantów”, których jeszcze w osiemnastym wieku nie chciano chować na cmentarzu. Ale chwała tych komedjantów jest tak rzetelna, że mogą sobie z dumą powiedzieć: „drzem sobie duszo, co ci do tego, że... ktoś ciekawy początku swego, ze starych grobów kurze odmiata”.

Anastazy Trapszo skończył w r. 1852 gimnazjum realne w Warszawie, w którym okazał wybitne zdolności matematyczne. Założył prywatną szkołę matematyki, do której zapisywali się uczniowie wyższych klas gimnazjalnych oraz słuchacze wydziału technicznego ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych. Namówiony przez jednego z artystów sceny warszawskiej, wstąpił do Szkoły Dramatycznej Jasińskiego. Zaangażowany po jej ukończeniu przez A. T. Chełchowskiego do teatru lwowskiego, debiutował tam w r. 1856 w „Hrabi na Wątorach”. Wędrował jakiś czas z trupą Chełchowskiego, a w r. 1858 wezwany został przez Józefa Rychtera do teatru Rozmaitości, w którym przebył do r. 1866, grywając między innymi role: Birbanckiego w „Dożywociu”, Rembajły w „Liście żalaznym”, Cześnika w „Zemście”, Majora w „Geldhabie”, Kaniowy w „Miodzie kasztelańskim”, Burgmeistra w

„Marji Stuart”. Uwięziony w r. 1863, został zwolniony za wstawiennictwem A. Żółkowskiego i Bakałowiczowej. W r. 1864 opracował projekt założenia teatru ludowego w Warszawie, który został zatwierdzony przez Radę Administracyjną, ale nie zyskał aprobaty dyrektora Komisji Spraw Wewnętrznych, ks. Czerkaskiego. W tym samym roku otwiera A. Trapszo przy teatrze szkołę dramatyczną, która miała stanowić zawiązek teatru ludowego. Nie otrzymawszy na ten teatr koncesji, zakłada A. Trapszo w r. 1866 z resztą swych uczniów teatr w Lublinie. Jednocześnie wygotował A. Trapszo plan utworzenia na całe Królestwo trzech, dobrze zorganizowanych towarzystw prowincjonalnych, solidarnie ze sobą związanych. Do planu tego włączył również projekt założenia w Lublinie szkoły dramatycznej, któraby stale zasilala sceny prowincjonalne wykwalifikowanymi adeptami. Zwrócił się do dyrektorów: Ratajewicza i Okońskiego z propozycją podpisania umowy, ale ci dali mu odpowiedź odmowną. Wr. 1868 wniósł Trapszo podanie do prezesa teatrów, Muchanowa, aby mu pozwolił przyjechać do Warszawy ze swą trupą na lipiec, do cyrku Salomońskiego. Muchanow odpowiedział: „Jeżeli bym komukolwiek pozwolił na coś podobnego, to jednak



nigdy — Panu, gdyż wiedząc, jakie dobre masz Pan towarzystwo i jak u Pana idą sztuki, nie mogę dopuścić do jakiegokolwiek konkurencji. Ale dziękuję Panu za podsuniętą myśl utworzenia teatru letniego w Warszawie". W dwa lata później stanął istotnie rządowy Teatr Letni. Uparty w swych zamierzeniach A. Trapszo zdołał wyjednać u samego namiestnika zezwolenie na grywanie latem w Warszawie. Od tej pory rośnie jego popularność, dzięki żywemu repertuarowi, jaki przywoził i dzięki znakomitej pracy w teatrach prowincjonalnych, w których pierwszy wprowadził stałe gaże aktorskie i wykształcił cały szereg wybitnych później aktorów. Pracował na scenach polskich 42 lata z jednako-
wem zawsze zamiłowaniem i obywatelskim poczuciem kulturalnych zadań teatru. Wyrazy powszechnego uznania zbierał obficie podczas uroczystego obchodu czterdziestej rocznicy swej pracy. Pozostawił „Podręcznik sztuki dramatycznej” (Kraków, 1899).

Ciężki trud żywota, spędzonego przeważnie na dyrektorstwie scen prowincjonalnych i na wędrowności po kraju, opromieniły Anastazemu Trapszy radości życia rodzinnego. Zaślubiwszy Annę z Ćwiklińskich, doczekał się niezwyklej pociechy z czworga dzieci: dwóch córek i dwóch

synów, którzy wszyscy wstąpili na scenę i wszyscy okazali nieprzeciętne talenty. Irena Trapszo-Chodowiecka zasłynęła, jako wybitna artystka liryczno - dramatyczna w Rozmaitościach, skąd przeniosła się na stałe do Lwowa; Tekla Trapszo-Krywultowa przez długie lata była w Rozmaitościach najlepszą wykonawczynią ról o podkładzie czysto lirycznym, które pogłębiała wielką szlachetnością tonu. Młodszy syn, Stanisław Trapszo (1836—1896), kształcony w sztuce scenicznej przez ojca, występował najpierw w teatrze poznańskim, a później przybył z tym teatrem do Warszawy, gdzie zdobył ogólną sympatię. Zorganizował własne towarzystwo i wyruszył z niem do Odessy. Wkrótce potem, w r. 1890, występuje na scenie lwowskiej, gdzie pozyskał szczerze uznanie i gdzie przez pięć lat odtwarzał z wielkiem powodzeniem postacie komedyj: Blizińskiego, Fredry (syna), Jordana, Bałuckiego, Zalewskiego, Graybnera. Świetne warunki zewnętrzne, wdzięk, czystość dykcji, miara artystyczna, gorący zapał, zapowiadał piękny rozwój talentu. Podziwiano stale delikatność rysunku, jaką nadawał kreowanym przez siebie postaciom. Umarł przedwcześnie, w trzydziestym trzecim roku życia.

Ze względu na linję genealogiczną, zajmuje

nas bliżej starszy syn Anastazego: — Marceli Trapszo (1860—1921). Obydwaj z bratem Stanisławem uczęszczali w Warszawie do szkoły realnej braci Łopuskich. Ojciec pragnął, aby Marceli przygotował się gruntownie do wolnego zawodu. Tymczasem młody realista w tajemnicy przed rodziną przepisuje sobie role, uczy się ich z zapalem i wreszcie zdaje przed ojcem egzamin. Doświadczony dyrektor teatru stwierdza rzeczywisty talent i przyjmuje syna do swojej trupy. W r. 1882 Marceli Trapszo debiutuje w Krakowie, za dyrekcji Koźmiana, w „Wujaszku Alfonsa”. W następnym roku angażuje się do Rychtera w Poznaniu, gdzie grywa z wielkiem powodzeniem role charakterystyczno - komiczne. W latach 1886 i 1889 przyjeżdża do Warszawy na miesiące letnie z trupą poznańską, jako jej kierownik. Wielki sukces zyskał Marceli w Rozmaitościach w r. 1887, gdy razem z bratem, Stanisławem, w ciągu długich tygodni grali znakomicie „Wicka i Wacka”. W r. 1890 objął Marceli Trapszo reżyserję w teatrze Łódzkim, nie zaniedbując występów gościnnych w Warszawie, Lwowie i Krakowie. Razem z Adolfina Zimajerówną zakładają w r. 1900 własną trupę, ale przedsięwzięcie to rozchwiało się po jednym sezonie. W następnym roku powołano Marcelego



W „Kładce” Gavault'a



W „Niebieskim Lisie” Herczego





W „Banco“ Savcir'a





„Mecenas Bolbec“

Trapszę na reżysera w warszawskim teatrze Ludowym, gdzie grywa również obficie i staje się ulubieńcem publiczności. Po zamknięciu tego teatru, przechodzi do teatru krotchwili, gdzie znowu, jako świetny artysta i doskonały reżyser, zajął stanowisko pierwszorzędne. Stworzył na scenie zgórą 200 ról. Był wybornym aktorem charakterystycznym z odcieniem komizmu. Humorem tryskały wszystkie jego kreacje w farsie. Z ról komedjowych Marcelego wymienianją krytycy z uznaniem: Harpagona, Papkina, Sołoduchy, Pana Damazego, Radosta, Geldhaba, Beneta, Giboyera i t. d.

Wybitny talent chaarkterystyczny miała również żona Marcelego, Aleksandra z Ficzkowskich (1856—1909), zrazu artystka teatru krakowskiego, a później (od r. 1883) teatru poznańskiego, gdzie zasłynęła kreacjami charakterystyczno-komicznymi. Od r. 1890 grywała przez cztery lata w teatrze łódzkim, a w r. 1889 została zaangażowana do warszawskich teatrów rządowych, w których objęła repertuar charakterystyczno-komiczny i wytrwała do śmierci na pierwszorzędnem stanowisku.

Marceli i Aleksandra Trapszowie byli rodzicami Mieczysławy Trapszo-Ćwiklińskiej.

KARJERA WIELKIEJ ARTYSTKI

Państwo Trapszowie, pomimo nieustannych wędrówek po miastach prowincjonalnych, otaczali wielką troską wychowanie i kształcenie swych dzieci. Pannę Miecję, urodzoną „w drodze”, t. j. w Lublinie, oddali później na wyższą pensję poznańską p. Anastazji Warnkównej, zapalanej miłośniczki teatru. Na kilka miesięcy przed otrzymaniem matury, panna Micia przyjechała, z okazji świąt wielkanocnych do Łodzi, gdzie ojciec był reżyserem w miejscowym teatrze. Miała lat siedemnaście. Poznała w owym czasie mojego kolegę szkolnego, Zygmunta Bartkiewicza, zdolnego malarza i dziennikarza, a później, po latach, znakomitego powieściopisarza. Olśniony uroczem zjawiskiem, jakim była młodziutka pensjonarka, zapalał do niej gorącym uczuciem i począł marzyć o jej poślubieniu. Panna Micia zdała maturę, wróciła do rodziców, przyjęła oświadczyny Zygmunta i wkrótce stanęli na kobiercu ślubnym. Zygmunt

pisywał w „Gońcu Łódzkim” tryskające dowcipem feljetony, z tego jednak nie był w stanie „utrzymać rodziny”. Założył w Łodzi „Salon sztuki”, ale jego bujny temperament i usposobienie typowego cygana literacko-malarskiego nie nadawały się do pracy regularnej. Pani Miecisia musiała sama borykać się z trudnościami przedsięwzięcia, które w Łodzi nie bardzo liczyć mogło na powodzenie. Była bardzo muzykalna, ale teatrem nie interesowała się wcale. Współżycie młodej pary, komplikowane niespodzianymi okolicznościami, nie zapowiadało stałej harmonji. Małżeństwo Bartkiewiczów rozchwiało się po kilkunastu miesiącach: pani Mieczysława wyjechała do Warszawy, Zygmunt pozostał w Łodzi, a później wyruszył na studia malarskie zagranicę. Pani Mieczysława, szukając samodzielności, marzyła o... sklepie kapeluszy przy ulicy Niecałej, ale wkrótce rodzice wyperswadowali jej takie zajęcie. Marceli Trapszo objął reżyserję w teatrze Ludowym przy ulicy Ciepłej i namówił córkę do pracy na scenie. W r. 1900 p. Mieczysława (pod pseudonimem „Gryf”) wystąpiła w „Grubych rybach” (w roli Helenki), a potem w „Zręczności i przekorze”. Krytyka przyjęła debiut bardzo przychylnie. „Debiutantka — pisał sprawozdawca z „Kurj. Warsz.”

— wywiera wrażenie osoby, obytej ze sceną albo z nią oswojonej. Żywość ruchów i swoboda w traktowaniu roli, doskonała dykcja, lekkość w prowadzeniu dIALOGU, a chwilami odzywający się akcent szczerego uczucia—są to zalety nader dodatnie i ujmujące". Ł. Kościelecki, dawny aktor i dyrektor teatru, tak streścił swe wrażenia: „Świadomi tego, że panna Gryf pochodzi z rodziny aktorskiej, niebardzo się dziwili animuszowi debiutantki; natomiast z przyjemnością słuchali miłego głosu, szczerego śmiechu, nieco mniej szczerego płaczu, dobrej wymowy i patrzyli na miły uśmiech, zręczne ruchy i zgrabną figurkę młodej debiutantki, z której każda scena miałaby pociechę".

Po takich powitaniach, droga kariery p. Mieczysława była zapewniona. Zręczny łowca talentów, Ludwik Śliwiński zaproponował jej wstąpienie do teatru Nowości, który wybudował własnym kosztem p. Stępiński i wynajął go rządowej dyrekcji teatrów. Panna Mieczysława nie chciała słyszeć o Nowościach. Przemówiła jej do rozsądku matka: — „Tyle doskonałych aktorów — mówiła — męczy się na prowincji i marzy o wejściu do zespołu teatrów rządowych, a ty możesz się tam dostać bez szkoły, bez starań i zabiegów i — jeszcze grymasisz?". Perswazje

zrobiły swoje:: p. Mieczysława wystąpiła w komedji Fredry „Gwałtu, co się dzieje“, którą da-
no na otwarcie teatru Nowości d. 5 stycznia 1901
roku. Za poradą Śliwińskiego, który uznał, że
„za dużo już Trapszów. na scenach“, przyjęła
jako pseudonim nazwisko *Ćwiklińska*, bę-
dące panięńskim nazwiskiem żony Anastazego
Trapszy, Anny z *Ćwiklińskich*.

Krytycy witali teraz p. Mieczysławę, jako
dobrą znajomą (z teatru Ludowego) i zapewnia-
li, że rokuje pomyślne dla sceny nadzieje.
W „Nowościach“, pod kierunkiem Ludwika Śli-
wińskiego, imponowało zawsze żywe tempo pra-
cy. Grywano naprzemian krotochwile i operetki.
Pani Mieczysława zrazu występowała nieustan-
nie w krotochwilach i zjednywała sobie coraz
mocniejsze sympatje publiczności; Śliwiński jed-
nak uważał, że dobrze jest ćwiczyć głos w ope-
retce i powierzał *Ćwiklińskiej* mniejsze partje
śpiewacze. Nie wiedział, że p. Mieczysława ma-
rzyła oddawna o operze i pragnęła rozpocząć po-
ważne studia wokalne, czemu, prócz pięknego
głosu, sprzyjała jej wielka muzykalność. W r.
1906 wyjeżdża *Ćwiklińska* do Paryża i uczy się
śpiewu u prof. Giulianiego. Po powrocie w roku
następnym śpiewa już z wielkiem powodzeniem
w „Zemście nietoperza“, nie przestając występo-

wać w krotchwili. Wyrusza ponownie do Paryża do Giulianiego i w r. 1909 śpiewa w Nowościach „Krysię Leśniczankę”.

Za dyrekcji Małyszewa (1907 — 1914) stwierdzono, że operetka daje największe dochody ze wszystkich teatrów rządowych (w roku 1907 — Operetka przyniosła 261.803 rb. dochodu, Farsa — 133.071, Rozmaitości 148.442 rb.). Wskutek tego zabezpieczono teatr Letni od zima w taki sposób, aby można było grywać w nim przez cały rok i przeniesiono do niego Farsę, Operetkę zaś pozostawiono w Nowościach. Ćwiklińska, coraz popularniejsza i coraz bardziej atrakcyjna, grywa w jednym i drugim teatrze, z widoczną już przewagą pracy w Operetce, w której święci poważne tryumfy artystyczne.

W r. 1911, po odegraniu partji w „Hrabim Luksemburgu”, p. Mieczysława uległa pokusie tryumfów „na szerokim świecie”. Poznała się z p. Felicją Kaszowską, śpiewaczką, która przez wiele lat była primadonną opery w Darmsztadzie i która namówiła ją, aby zabiegała o e n g a g e m e n t śpiewacze w Niemczech. Próba głosu, odbyta w Berlinie przed agentem operowym, wypadła tak pomyślnie, że zjawił się natychmiast u Ćwiklińskiej drezdeński dyrektor „Central Theater”, Gordon i zaprosił ją na występy

w roli Angèle Didier z „Hrabiego Luksemburga”. Umowa wstępna zastrzegąca, że zaangażowanie może nastąpić dopiero po pierwszym występie. Ćwiklińska wyruszyła do Drezna. Już po pierwszym akcie, Gordon przyszedł za kulisy z oświadczeniem, że e n g a g e m e n t podpisuje. Podanie o zwolnienie z pracy w warszawskich teatrach rządowych przyjęto przychylnie. „Dyrekcja — odpowiedział wice-prezes, K. Hulewicz — nie sprawi Pani żadnego kłopotu. Życzę Pani sukcesu, na który Pani zasługuje swym wielkim talentem. Mam nadzieję, że wyjazd Pani nie będzie ostateczny i że pewnego dnia Warszawa, której Pani jest ukochanem dzieckiem, pozyska ją ponownie”.

Pisma drezdeńskie przyjęły Ćwiklińską z wielką życzliwością i uznaniem. „Artystka — pisał sprawozdawca z „Dresd. Nachrichten” — posiada dobrze postawiony lekki sopran o bardzo przyjemnem brzmieniu i potrafi świetnie wyzyskać swe zasoby głosowe. Wytworna a zarazem zabawna w każdej scenie, z ładną postawą, ubrana w kosztowne, zachwycające szaty o wspaniałem bogactwie barw, ożywia w najbardziej uroczy sposób tę mocno ograną sztukę. W głosie, w grze, w całej postaci posiada owo „coś”, czemu ulegną z rozkoszą, zawsze nową.

nawet najbardziej wyrafinowani bywalcy tej operetki". Inny sprawozdawca (z „Dresd. Journal”) dojrzał w występie Ćwiklińskiej „rzadkie zjawisko śpiewaczki operetkowej, posiadającej kulturę muzyczną, nie zaś jednej z tych naturalistycznych śpiewaczek, które zazwyczaj zużywają cały swój zasób wokalny”. Zdania takie, wypowiedziane w jednym z najmuzykalniejszych miast niemieckich, miały niemałą wagę dla polskiej artystki. Po dwóch miesiącach Gordon, przeniósł całą swą operę komiczną na występy do Berlina i tam Ćwiklińska śpiewała w „Zakazanym pocałunku”, z niemniejszym niż w Dreźnie sukcesem.

Ta tryumfalna gościna zawierała w sobie ważny szkopuł, którego nie dało się niczem usunąć. W Dreźnie, które nie ulegało hakatystycznym nastrojom pruskim, nazywano Ćwiklińską: „artystką z Warszawy”; w Berlinie była „rosyjską śpiewaczką z cesarskich teatrów w Warszawie” — a sprawozdawcy z delikatniejszym sumieniem nazywali ją „śpiewaczką s ł o w i a ń s k ą”. Wrażliwość Polki nie mogła zezwolić na takie manewry zaborcze. Ćwiklińska rzekła się kariery śpiewaczki w Niemczech i powróciła do swych zamierzeń operowych. Wyjechała znowu do Paryża (1911 r.), tym razem z mocnem posta-



Ćwiklińska i Kazimierz Kamiński w „Ogniach sztucznych” Chiarellego



Ćwiklińska i Solski w „Lekarzu miłości” Perzyńskiego





Cyprianna w „Rozwiedzmy się”





„Pani Ministrowa” — Grzymały - Siedleckiego

nowieniem dłuższej i solidniejszej nauki. Rozpoczęła studia wokalne u sławnego tenora, Jana Reszkego. Znalazł on w swej uczennicy poważny materiał głosowy. W przeciągu trzech lat, Ćwiklińska przygotowała pod jego kierunkiem dziesięć partyj operowych: Toskę, Fausta, Cyganerję, Traviatę, Manon, Tais, Freischütz, Trubadura, Lohengrina i Pajaców.

Wybuchła wojna. Studja zostały przerwane. Ćwiklińska bierze udział w akcji pomocy dla ofiar wojny, występuje na koncertach w Paryżu, śpiewa na wielkim koncercie w Operze Lyońskiej, gdzie, po odśpiewaniu „Jeszcze Polska nie zginęła“, wywołuje gorącą manifestację publiczności na rzecz Polski. W r. 1917 zyskała Ćwiklińska możliwość wyjazdu z Francji. Drogą na Londyn i Torneo, przybywa do Petersburga, a potem do Moskwy w nadziei, iż odnajdzie swego brata, którego zabrano na wojnę, jako inżyniera wojskowego. Odszukała go dopiero w Kijowie, gdzie musiała się zatrzymać aż do pokoju brzeskiego. Wraca nareszcie do Warszawy.

W teatrach zmieniły się tutaj stosunki o tyle tylko, że zamiast „dyrekcji rządowej“, gospodarowały wcale sprawnie zrzeszenia aktorskie. Widowiska przez cały czas wojny nie były przerywane nawet na kilka dni. Ludwik Śliwiński za-

prosił Ćwiklińską do grania w teatrze Letnim w sztuce „Polka Ameryce” i to był jej powrót na dawną scenę. Znowu jak poprzednio, występowała zarówno w Farsie, jak w Operetce, w której zyskała, między innymi, wielki sukces w „Skowronku” i w „Róży ze Stambułu”. W roku 1921 Ćwiklińska straciła ojca. Cios ten uczynił ją na krótki czas niezdolną do pracy. W teatrze okoliczności tych uwzględnić nie chciano. Nastąpiła scysja, z której powodu Ćwiklińska dotrwała do końca sezonu i ustąpiła z teatru. Zorganizowano w tym czasie t. zw. „Nową Operetkę” w teatrze przy ul. Marszałkowskiej. Zaproszono do udziału Ćwiklińską, jako pierwszorzędną już gwiazdę. Grała przez jeden sezon i święciła nowe tryumfy w „Japonce” i w „Dziwczęciu z Holandji”. Dyr. Szyfman, opierając się na swem długim doświadczeniu, doszedł do wniosku, że Ćwiklińska przeznaczona jest na wybitne stanowisko w komedji. Zaprosił ją do swych teatrów i — nie pomylił się zgoła. Wszystkie jej kreacje z tego czasu były rewelacyjne.

Ostateczne zerwanie Ćwiklińskiej z operetką było szeroko omawiane w prasie. Zastanawiano się, dla czego zarzuciła rodzaj sztuki, w której przez szereg lat była wybitną interpretatorką. Wyjaśnienie dała Ćwiklińska znacznie później:

„Wkładałam w operetkę — mówiła — za wiele powagi myślenia, za wiele nerwów, a jest to rodzaj sztuki, który może najmniej tego potrzebuje. To mnie zjadało. Zanadto się „wypruwałam” (że użyję gwary aktorskiej) ze wszystkiego, co było we mnie a jeszcze mi coś w życiu zostaje... Zresztą zdaje mi się, że jakaś ręka kieruje naszym życiem, że robimy nie tak, jakbyśmy chcieli...”

Znacznie trudniej zrozumieć rezygnację Ćwiklińskiej z występów operowych. Było to przecież marzenie całego życia. Trzy razy wyjeżdżała na studia wokalne do Paryża, a ostatnim razem opracowała już z Reszkiem dziesięć oper. Gdyby ta wstrzemięźliwość była kwestią głosu, Reszke ostrzegłby swą uczennicę zawczasu. Ale on właśnie zachęcał ją gorąco i dobrą wróżył jej przyszłość. Więc dlaczego nie spróbowała chociaż jednego występu?

— Trema — tłumaczyła mi raz p. Mieczysława. — Jest to moja chroniczna choroba, którą podtrzymują nerwy. Mam tremę zawsze, przed każdą premierą, niekiedy tremę śmiertelną. Jest to męka niewypowiedziana. Nie pomoże żadne rozumowanie; mogę mieć najlepiej opanowaną rolę, a pomimo to zawsze się niepokoję okropnie. O śpiewaniu w operze marzyłam od

najwcześniejszej młodości. Uczyłam się zapamiętała. Ale kiedy pomyślę, że to, co mam dać w śpiewie, nie będzie doskonałe w tym stopniu, jak pragnę — braknie mi sił, żeby się odważyć na występ publiczny. Ile ja z tego powodu przeżyłam zmartwień! A co najgorsze nie wyleczyłam się całkowicie z moich złudzeń operowych. Nawet wtedy, gdy już nad moją operą położyłam krzyż, nie przestałam śpiewać. Po wojnie, niemal do ostatnich czasów chodziłam co drugi dzień na ćwiczenia wokalne do p. Adamowej Dobrowolskiej; dopiero występy w filmie zabrały mi resztę wolnego czasu i przerwały moje ćwiczenia. Śpiewem można się upajać, jak haszyszem. Jest to bardzo niebezpieczny narkotyk...

W r. 1924 Ćwiklińska wstępuje do zespołu teatrów miejskich, za dyrekcji generalnej B. Rostkowskiego. Zapisano ją po dawnemu do grupy artystów teatru Letniego, w którym przez tyle lat zbierała oklaski. Wyjałowienie produkcji farsowej francuskiej, którą żył teatr Letni, odebrało mu dawny charakter. Wprowadzono tu sztuki innego typu, nie wyłączając melodramatów. Ćwiklińska nie czuła się zbyt dogodnie w tej nowej atmosferze. Po dwóch latach pracy dała się namówić do zmiany stanowiska. Zrzeszenie aktorów,

pod kierunkiem pp. Maydego i Boczkowskiego, poprzednio dyrektorów *Qui pro quo*, założyło w r. 1926 teatr komedjowy przy Nowym Świecie i zaprosiło do współpracy dwie dawne „gwiazdy” t. Letniego: Ćwiklińską i Fertnera. Pragnąc podkreślić specjalny charakter nowej imprezy, dano jej nazwę: „Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera”. Była to w Warszawie pierwsza próba teatru wielkich aktorów, tak częsta w Paryżu. Praca komedjowa Ćwiklińskiej zajaśniała nowym blaskiem. Budziła już teraz entuzjazm wyrafinowana gra w „Bolbec’u, w „Szkole kokot”, w „Tej, która zwycięża”. Teatr nie wytrzymał kalkulacji. Z początkiem nowego sezonu znajdujemy Ćwiklińską w teatrach miejskich, gdzie już teraz jej mistrzostwo w tworzeniu postaci komedjowych nie ulega żadnej wątpliwości. Byłem tym, który zaprosił ją do Teatru Narodowego. Zagrała „Niewierną” Roberta Bracco i „Lekarza miłości” Perzyńskiego w sposób tak znakomity, że nasuwały się porównania z tradycją gry Bakałowiczowej. Po długiej epoce różnorodnych prób, Ćwiklińska stanęła przed publicznością w pełni olśniewającego i dojrzalego talentu, którzy podziwiają wszyscy od lat dziesięciu.

SZTUKA ĆWIKLIŃSKIEJ

Praca teatralna Ćwiklińskiej rozwijała się w trzech dziedzinach: w farsie, operetce i komedji. Pierwsze dwie były jakby długiem i osobliwym przygotowaniem do trzeciej. Namowa rodziców sprawiła, iż p. Mieczysława wystąpiła po raz pierwszy w teatrze ludowym, szczęśliwemu zaś przypadkowi zawdzięczała młoda adeptka, iż się odrazu dostała do farsy „rządowej”. Czy miała tam warunki dogodne dla rozwoju swego wrodzonego talentu?

Była to epoka bujnego rozrostu krotchwili francuskiej. Francuzi zdobyli na długie lata jakby monopol na „pusty” śmiech. Polska rozbrzmiewała niegdyś rubasznymi konceptami szlachty, ale po upadku Rzeczypospolitej śmiech ten zamilkł. W ciągu niewoli przestaliśmy śmiać się zupełnie. Dobra krotchwila polska była i jest do dnia dzisiejszego nadzwyczajną rzadkością w polskim teatrze. Ale społeczeństwo uczuwało nieustannie potrzebę śmiechu, jako pierwiastku zdrowia i pogody.

Francuscy autorowie fars jeszcze przed Bergsonem zbadali dokładnie, że do śmiechu potrzebne są takie warunki: wszelka sztywność, wynikająca z nałogu lub roztargnienia, wszelkie zautomatyzowanie charakteru, które niszczy giętkość myśli i woli; wszelka sytuacja, wynikająca ze skrzyżowania się dwóch niezależnych od siebie zdarzeń i dająca się tłómaczyć w dwóch odmiennych znaczeniach, czyli t. zw. *qui pro quo*; wszelka nedorzecznosc, która zostanie wcielona w formę zdania uświęconego zwyczajem; wszelka miła niespodzianka, wszelka niezwykła ruchliwość lub zmienność czegoś, co jest mniej więcej stałym i t. d. Do tej recepty ogólnej dołączono jeszcze takie natłoczenie przypadków, aby widz nie miał czasu zastanawiać się nad niemi, szukać ich logiki i prawdopodobieństwa. Przy podobnej konstrukcji sztuki, aktor musiał nieraz wykazać wiele fizycznej zręczności, aby podołać przeróżnym komplikacjom wydarzeń. Otrzymywał jednak możność obfitej charakterystyki, posuwanej przez autorkę karykaturze. Najczęściej farsa francuska była jaskrawa i nieprawdopodobna; ocalał ją dowcip dialogów i umiar w grze aktora. O ten umiar było najtrudniej; nadużywano ostrej szarży, a ponieważ sytuacja i postacie były dość często

podobne do siebie, więc nawet wysoce uzdolnieni aktorzy wpadali w dokuczliwą manierę. Pomimo to farsa w teatrze Letnim słynęła przed wojną z nadzwyczajnego zgrania się zespołu. Dziś pozostało po niej wspomnienie, że się tam dobrze bawiono, że śmiech był mocny, chociaż po kilku dniach nikt już nie obarczał pamięci ani treścią, ani nawet tytułem sztuki.

Cwiklińska grała w kilkudziesięciu farsach. Nie przepadała nigdy za tym rodzajem teatru i nie umie już pewno przytoczyć nawet kilkunastu własnych ról farsowych. Nie znaczy to, aby nie pamiętali jej uroczej gry bywalcy teatru Letniego i Nowości. Wyróżniała się mocno dwiema cechami: głębokie poczucie komizmu (odziedziczone po matce) i poczucie umiaru (odziedziczone po ojcu). Unikała najdrobniejszej szarży, a umiała być zabawną w gestach dyskretnych i w dykcji powściągliwej.

Znacznie lepiej czuła się w operetce. Mogła tu przede wszystkim zaspokoić swoje umiłowanie do muzyki i śpiewu. Systematyczne studia wokalne nauczyły ją władać umiejętnie głosem miękkim i dźwięcznym, a wielka rutyna, nabyta w krotchwili, dawała jej swobodę ruchów i wyrazistość ekspresji, jakiej nie mają śpiewacy operetki, wysuwający popis śpiewaczy na plan



Majstrowa w „Majstrze i czeladniku” Korzeniowskiego



W „Wiosnie narodow” Nowaczyńskiego





Szambelanowa w „Jowialskim” Fredry





W „Klubie Kawalerów“ (obok: Węgrzyn, Grabowski i Wesołowski)

pierwszy. Ćwiklińska była zawsze w operetce doskonałą aktorką, panującą nad swymi ruchami, nad chęcią popisu głosowego i czuwającą nad plastyką postaci i jej komizmem. Oddali jej pod tym względem sprawiedliwość cudzoziemcy, a widzowie warszawscy pamiętają dobrze piękne jej sukcesy w takich operetkach, jak: Hrabia Luksemburg, Zemsta nietopierza, Szalona dziewczyna, Mały Faust, Mimi, Krysia Leśniczanka, Róża ze Stambułu, Skowronek, Japonka, Dziewczę z Holandji. Podziwiano powszechnie wytworność Ćwiklińskiej, jej smak, humor i wdzięk, a przede wszystkim — czarujące akcenty dykcji.

Przed wojną Operetka cieszyła się specjalnymi względami dykcji rządowej, najpierw ze względu na swą dochodowość, następnie zaś, jako teatr sztuki całkowicie międzynarodowej, upodobanej przez sfery urzędnicze, a zwłaszcza przez załogę warszawską. Gdy, po odzyskaniu niepodległości, miasto wzięło pod swoją opiekę b. teatry rządowe, wyłączyło z nich Operetkę, jako teatr rozrywkowy, którego twórczość polska nie zasilala prawie nigdy. Operetka pozostała przy zrzeszeniu artystów. Nie mogła już występować z dawną okazałością, miała egzysten-

cję trudniejszą, gdyż straciła prawo korzystania z lokalu, utensyljów i dekoracyj teatrów miejskich. Zrzeszenie pozbawione gmachu teatralnego, przeniosło się na Bielańską i tam dawało przedstawienia operetkowe. Wkrótce potem powstała „Nowa operetka” (przy ulicy Marszałkowskiej), do której zaangażowała się Ćwiklińska. W ten sposób otrzymała Warszawa aż dwa teatry operetkowe: ten z Marszałkowskiej, po zatargu organizacyjnym z Z.A.S.P. został przez przedsiębiorcę zamknięty; drugi zaś, przy ulicy Bielańskiej, trwał jeszcze jakiś czas i również uległ rozwiązaniu.

*

Powściągliwość, którą Ćwiklińska stosowała w farsie, precyzyjność dykcji, naturalność, swoboda ruchów i wdziek, którymi czarowała w operetce — były kapitałem, który wniosła do swej sztuki komedjowej. Już po pierwszych rolach Ćwiklińskiej odzywały się głosy zdumienia, że artystka podobnego pokroju tak długo szukała swej drogi, że nie było nikogo, kto by ją na tę drogę wcześniej wprowadził lub namówił do próby w tym kierunku. Ujrzelśmy pełnię dojrzałego talentu, operującego z niesłychaną dokładnością i sprawnością swymi środkami, utrwalającego z każdą nową rolą prawdziwy feno-

men sztuki aktorskiej. Zaczęto porównywać Ćwiklińską z Kamińskim. Porównanie było powierzchowne i mylne. Realizm Kamińskiego opierał się na intensywnej pracy konstruktywnej, na długim studjowaniu szczegółów, na bogatej i wyrafinowanej charakterystyce zewnętrznej. Metoda jego pracy przygotowawczej była rozumowa, analityczna. Zupełnie inaczej pracuje Ćwiklińska.

— Nigdy — oświadczyła niegdyś w tygodniku „Comœdia” — żadnych ruchów, póz, min nie studjuję przed lustrem. Uważam to za śmieszne. Dobry aktor — mimikę ma w sobie. System mój (o ile to można nazwać systemem) polega na tem, że usiłuję grać na scenie podczas prób; nie „markuję” nigdy. Ale od pierwszej próby nieustannie myślę o postaci, którą mam odtwarzać. Pracują we mnie, zupełnie podświadomie, jakieś struny. Idę ulicą i nagle przypominam sobie: „to zdanie trzeba powiedzieć tak i tak”. Nie przeszkadza to, że powiem je na scenie jeszcze inaczej i — wtedy jest właśnie najlepiej. Dobry aktor „mimikę” ma w sobie. Z chwilą włożenia na siebie kostjumu — wszystko z nas powinno wypływać samo: ruchy, gesty, pozy, mimika.

Talent Ćwiklińskiej, którego istotę otaczają mgły podświadomości, czerpie swe zasoby formalne z żywej inteligencji i głębokiej intuicji,

połączonej z nadzwyczaj jasną wizją plastyki odtworzonej postaci. Odziedziczony po rodzicach, urósł do poziomu rzadko spotykanego wśród aktorstwa. Zadziwia u Ćwiklińskiej przede wszystkim różnorodność kreacyj, subtelne wykończenie portretu coraz to nowej figury i takie zespolenie się z nią, że każdy akcent dykcji, każdy gest i wyraz mimiki staje się dla widza jakby jedynym, ostatcznym, niezbędnym. A nigdy, w żadnej okazji nie dostrzeżemy u Ćwiklińskiej wysilenia, chłodnej kombinacji, nadmiaru intelektu lub nagłego znużenia. Z największą swobodą przetwarza się z „Niewiernej” w panią Majstrową, z Żegociny w królową (ze „Szkłanki wody), z Szambelanki w „Panu Jowialskim” w nawytworniejszą l a d y. Zawsze jest postacią precyzyjnie narysowaną, ale — pełną, żywą i twórczo wyrażoną. Ćwiklińska lubi komedje angielskie, bo są — jak mówi — „czyste w rysunku, harmonijne, spokojne i dalekie od szarży” („Romans” Sheldona, „Karolina” i „Skandal” Somerset-Maugham’a, „Wir” N. Cowarda). Nie znaczy to, aby nie znajdowała dostatecznej satysfakcji w sztukach francuskich, bo w nich właśnie roztaczać mogła najobficiej wszystkie czary swego subtelnego dialogu („Król” i „Gaj święty” Caillaveta i Flersa, „Mademoiselle” i „Towariszcz” Devala, „Gdybym

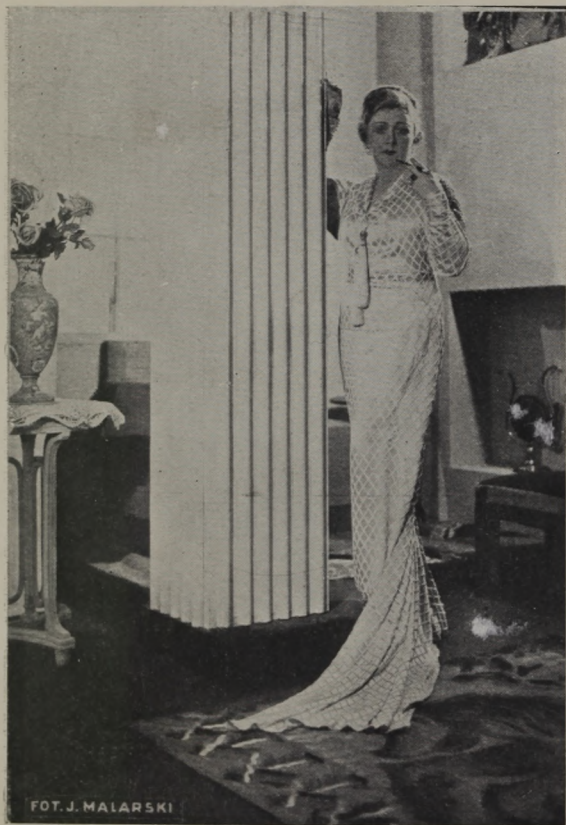
chciała" Géraldy'ego, „Radość kochania" Verneuila, „Banco" Savoira, „Szkłanka wody" i „Walka kobiet" Scribe'a, „Rozwiedzmy się" Sardou). Z jakimże zachwytem powitanoby w Paryżu w tych sztukach interpretatorkę równą talentem Ćwiklińskiej!

Najswobodniejszą czuje się Ćwiklińska, oczywiście, w komediach oryginalnych. Swojskość ich umie podkreślać w sposób odrębny, przystosowany do naszej rzeczywistości obyczajowej. Pamięta doskonale, że akcenty muszą mieć tutaj własną barwę uczuciową, że komizm bywa tu mniej skomplikowany, łatwiej połączony z sentymentem. Galeria typów polskich, jakie Ćwiklińska stworzyła w komedji, żywiej stoją w pamięci widzów teatralnych. (Blizińskiego „Pan Damazy", Bałuckiego „Klub kawalerów", Korzeniowskiego „Majster i czeladnik", Fredry „Pan Jowialski", Zapolskiej „Ich czworo", Perzyńskiego „Lekarz miłości" i „Lekkomyślna siostra"). Współcześni polscy pisarze komedjowi wiedzą doskonale, ile miłego śmiechu i uroku wniesie do ich sztuk udział Ćwiklińskiej, więc zabiegają o powierzanie jej głównych ról (Kiedrzyński „Cudowne medjum", Grzymała-Siedlecki „Pani Ministrowa" i „Maman do wzięcia", Miłaszewski „Bal w obłokach", Nowaczyński „O

zonach złych i dobrych" i „Wiosna narodów“, Winawer „Smaczny chleb kłamstwa“, Wroczyński „Wywczas donżuana“, Rapacki „Cichy współnik“ i „Papa się żeni“).

*

W dziejach naszego aktorstwa, Ćwiklińska stanowi zjawisko dość wyjątkowe. Zainteresowanie się jej pracą jest bardzo rozległe. Niewiele mieliśmy w Polsce artystek dramatycznych, któreby darzono takim uznaniem. Najbardziej nawet powściągliwi w swych sądach krytycy używają w stosunku do Ćwiklińskiej superlatywów pochwalnych. Padają raz po raz wyrazy: „genjalna“ lub „arcydzieło“. Czytamy zapewnienia, że „że nikt nie mówi na naszej scenie dowcipu z takim smakiem“; że „jej subtelnie prowadzony dialog — to rzeczywiste arcydzieło scenicznego kunsztu“; że w jej interpretacji niejednej roli widać „najwyższą kulturę, wysoką rasę i porywający talent“; że „analityczny rozbiór jej kunsztu odtwórczego równałby się męce uchwycenia definicją blasku drogiego kamienia“; że mistrzostwo jej „przebija się w każdym spojrzeniu, w każdym powiedzeniu, zarówno w subtelnych gestach, jak i w gwałtownych spazmach“ (mowa o Żegocinie) ; że „jej metoda po-



FOT. J. MALARSKI

„Karolina“ Sommerset - Maughamm'a



Królowa Anna w „Szklance wody” Scribe’a



Adela w , „Był sobie więzień” Anouilh'a



Stryjna w filmie „Pan Twardowski”

dawania dowcipów powinna stać się — sama przez się tradycją" i t. d.

Ćwiklińska odczuwa niewątpliwie głęboką satysfakcję, gdy umie wzruszyć krytyków nawet najbardziej powściągliwych w swych sądach. A. Grzymała-Siedlecki, z powodu roli pani Lancaster w „Wirze“ N. Cowarda, tak pisze o Ćwiklińskiej: „Jeszcze raz udowodniła nam, jak dla artystów jej miary, niema tak zdawkowego słówka, tak pozornie nic nie znaczącego momentu, którego nie można owocnie zużyć, jako materiału na budowę charakterystyki postaci, którą się gra. Najmniejszy pyłek roli umiejętnie oświetlony i unaoczniony. A jeżeli ta maestrja, ta imponująca wirtuozeria była tu powtórzeniem zalet aktorskich Ćwiklińskiej — to znowu siła dramatyczna, jaką tchnęła w panią Lancaster stała się nowem olśnieniem dla wielbicieli jej artyzmu. Jakaż fenomenalna prawda uczuć w bólu, w rozpacz, w szale zawiedzionej miłości kobiety! Jakie z dna duszy wyszarpywanie cierpienia i jaka nieteatralna naturalność, jaki w każdym krzyku duszy żywy, najprawdziwszy człowiek! Teatr zamarł w zdumieniu i we współczuciu“.

Jak to nieraz bywa, zdarzało się czasem, że Ćwiklińska otrzymywała rolę nieodpowiednią dla siebie. Znajdowała wówczas obronę u najpaważ-

niejszych krytyków: „Cudowny talent p. Ćwiklińskiej — zawołał Boy po premierze „Ślubnego łoża” — jest dobrem państwem; nie przestaniemy protestować w razie jego marnowania, choćby nam przyszło odwołać się do samego p. ministra oświaty, aby rozciągnął kuratelę nad tą nieopatrzną, a tak hojnie obdarzoną córę Melpomeny”. A w innej recenzji krytyk oświadcza: P. Ćwiklińska jest jednym z owych stworzeń zesłanych po to, aby rozjaśniać ten padół smutku; urocze zjawisko, subtelna artystka, wzór gry inteligentnej, świetnej, pełnej uśmiechu i życia. Niech jej Bóg da wszystko najlepsze”.

Krytyk jest widzem, który otrzymał prawo publicznego wypowiedzania swych wrażeń z widowiska scenicznego. Obok niego siedzą w teatrze niemi widzowie, którzy sądy swe o sztuce i grze aktorów zachowują dla siebie lub — przyjaciół. Znacznie częściej jednak, niż przypuszczamy, widz, wzruszony głęboko grą artysty, odzywa się do niego bezpośrednio z wyrazami uznania i wdzięczności. Ćwiklińska otrzymuje nieraz takie listy. Jeden z nich, napisany przez wybitnego artystę-architekta, profesora Politechniki, pozwalam sobie przytoczyć nie tylko dlatego, że jest piękny, ale że stanowi dobre świadectwo naszej kultury:

„Pani!

Pojmuję, jak daleko idącym zuchwałościem jest pisać do wielkiej artystki, ale sądzę, że zechce mi to Pani wybaczyć, poznawszy pobudki, dla których ośmielałam się ludzi nadzieją, że Pani list ten przeczyta.

Od lat wielu, wraz z moją żoną jesteśmy trwałymi wielbicielami talentu Pani, nie opuściliśmy ani jednej sztuki rozjaśnionej występem Pani, a poddając się czarowi Jej gry, biliśmy oklaski.

W ostatnich latach, bezustannie rozwijająca się sztuka Pani, wzniosła się na takie wyżyny, kultura słowa osiągnęła taką finezję, że oklaski stały się zbyt nikłym wyrazem tych uczuć, jakie gra Pani wzniesła w sercach widzów i słuchaczy.

Zapraǳiliśmy napisać Pani to, co czuje prosty widz, śledzący z krzeseł wirtuozyę gry Pani, nie patrzący na Nią sceptycznymi oczyma krytyka, lecz pełnemi optymizmu i zachwytu, człowieka, który zna zbyt dobrze proces narodzin dzieła sztuki, aby móc odczuć, że to, w co kładzie Pani duszę swoją na scenie, to już nie sztuka aktorska, to nie kreacja, nie czylerski popis wymowy. — To już nie jest gra.

Jak poszczególne tony spływające z pod palców wirtuoza, przestają być grą, zamieniając się na muzykę, tak postaci sceniczne, w oczach, ustach i uśmiechu Pani, zaczynają żyć własnym życiem. Zatraca się w nich „rola“, zatraca się Ćwiklińska (pardon!) — rodzi się synteza kobiecości.

Gdy sięgamy pamięcią wstecz, obejmując kreacje lat ostatnich, coraz bardziej umacniamy się w przekonaniu, że o sztuce Pani niepodobna pisać w zależności od poszczególnych ucieleśnień, lecz trzeba ująć całość, a ująwszy — przycisnąć do serca, bo znajdziemy w dłoni najpiękniejszą wiązanek tych wszystkich uczuć, zarówno rzewnych jak i radosnych, stanowiących istotę duszy kobiecej. Nie tej indywidualnej, dobrej lub złej — szczerej lub fałszywej, ale tej, która po wszystkie czasy była, jest i będzie niepokojącą i nieodgadnioną.

Ta tajemnica kobiecości, stanowiąca istotę gry Pani, przykuwa do Jej rydwanu coraz nowe rzesze wielbicieli Jej sztuki tajemnej, sprawia, że oczekujemy każdego nowego występu Pani z serdecznym niepokojem...

...w którąż teraz? W którą strunę, drga-

jącego kobiecego serca uderzy niepospolita artystka?!

Oto jak pojmują sztukę Pani ci, którzy tylko oklaskami, mogą myśl swoją wypowiadać, chyba, że, korzystając z dnia Jej imienin, zbiorą na odwagę, by do innych, licznych powinszowań, dołączyć wyrazy serdecznej wdzięczności, za niezapomniane chwile wrażeń artystycznych od

*Jadwigi i Lecha
Niemojewskich*

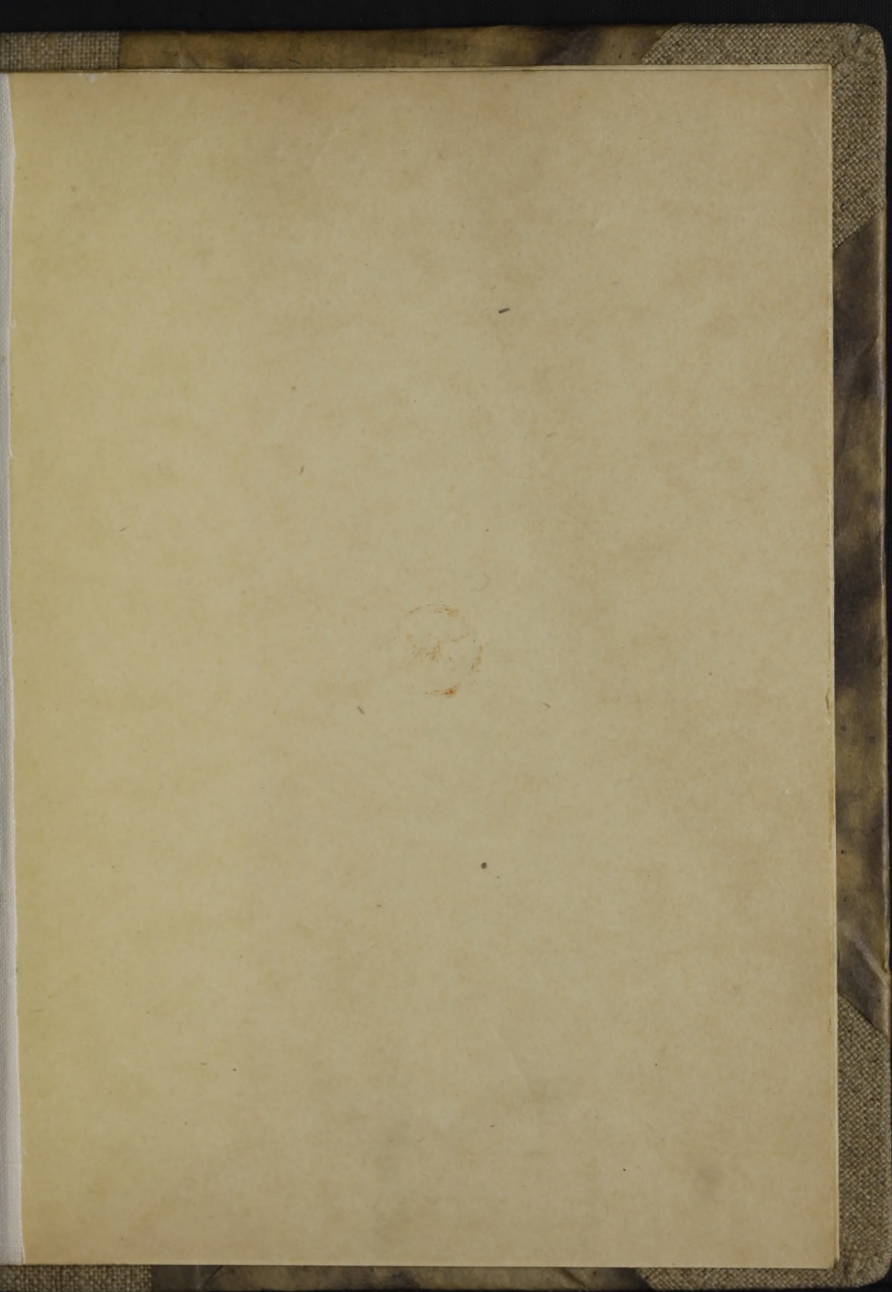
31 grudnia 1924 roku.

*

— To była jedna z najmielszych przygód, jakie mnie spotykały — oświadczyła pani Mieczysława, gdy ją pytałem o szczegóły życia. A po chwili dodała ze swym czarującym uśmiechem: — Wogóle nic nadzwyczajnego nie działo się ze mną. Kochałam się i — pracowałam. To wszystko. Sądono mą pracę sceniczną bardzo przychylnie, a każdy nowy dowód uznania był zawsze moją wielką radością.



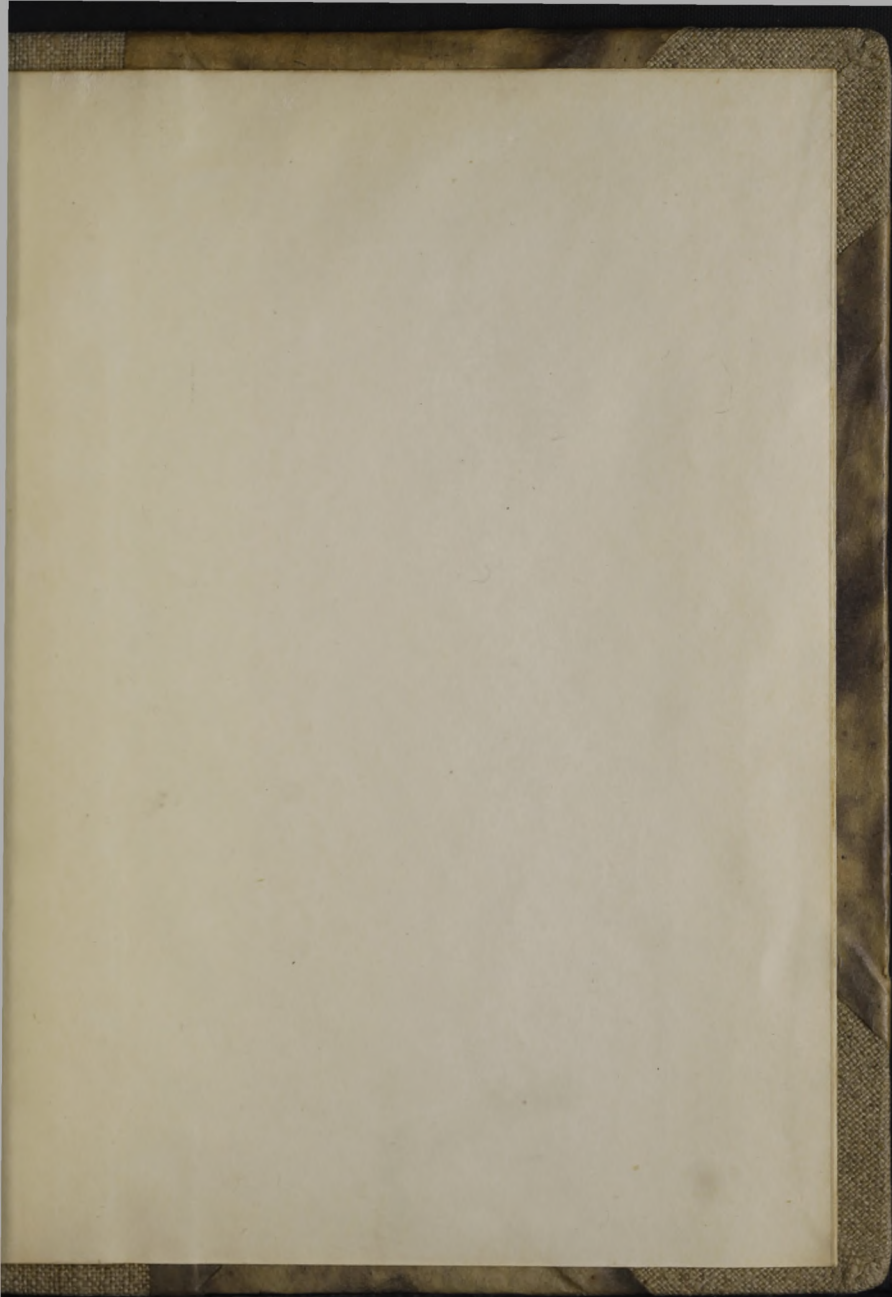
3440/36

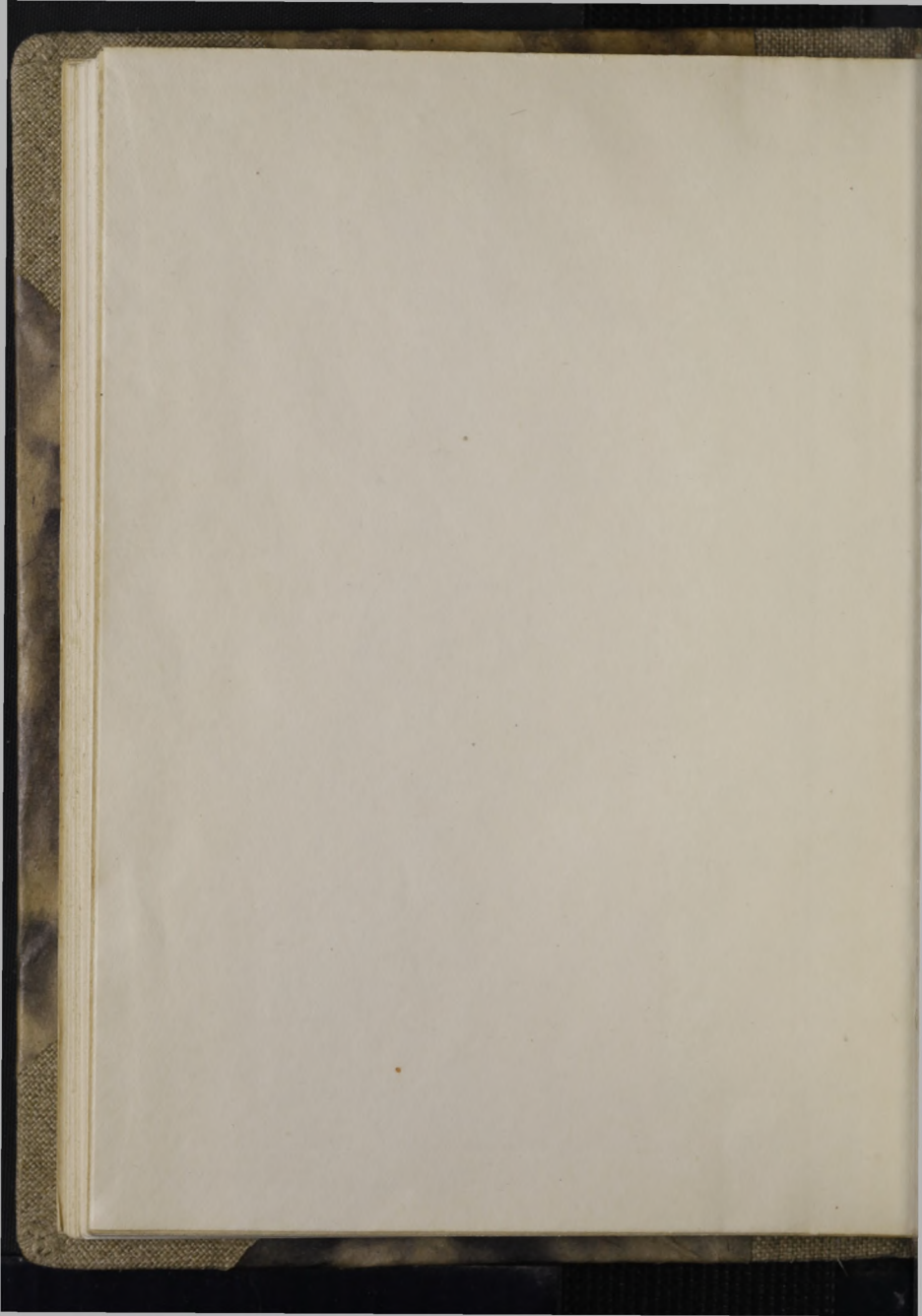


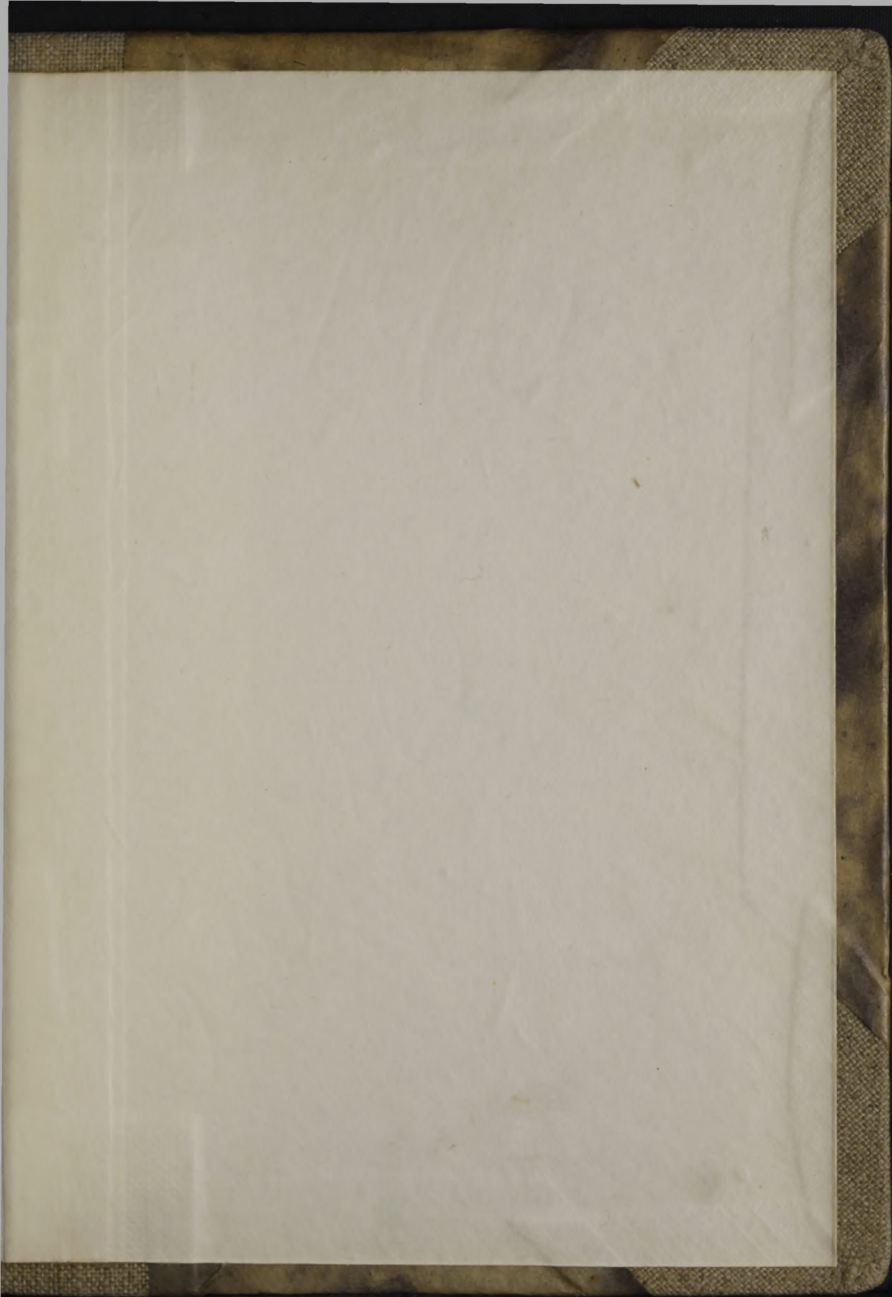
2 8 KWIE 1936



3.









238860



Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001016541090