ALEJANDRO CASONA

DRZEWA UMIERAJĄ STOJĄC

TEATR ROZMAITOŚCI
Warszawa, ul. Marszałkowska 8

DYREKTOR i KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
EMIL CHABERSKI

ALEJANDRO CASONA

DRZEWA UMIERAJĄ STOJĄC

(Los Arboles mueren de pie)

Sztuka w 3 aktach

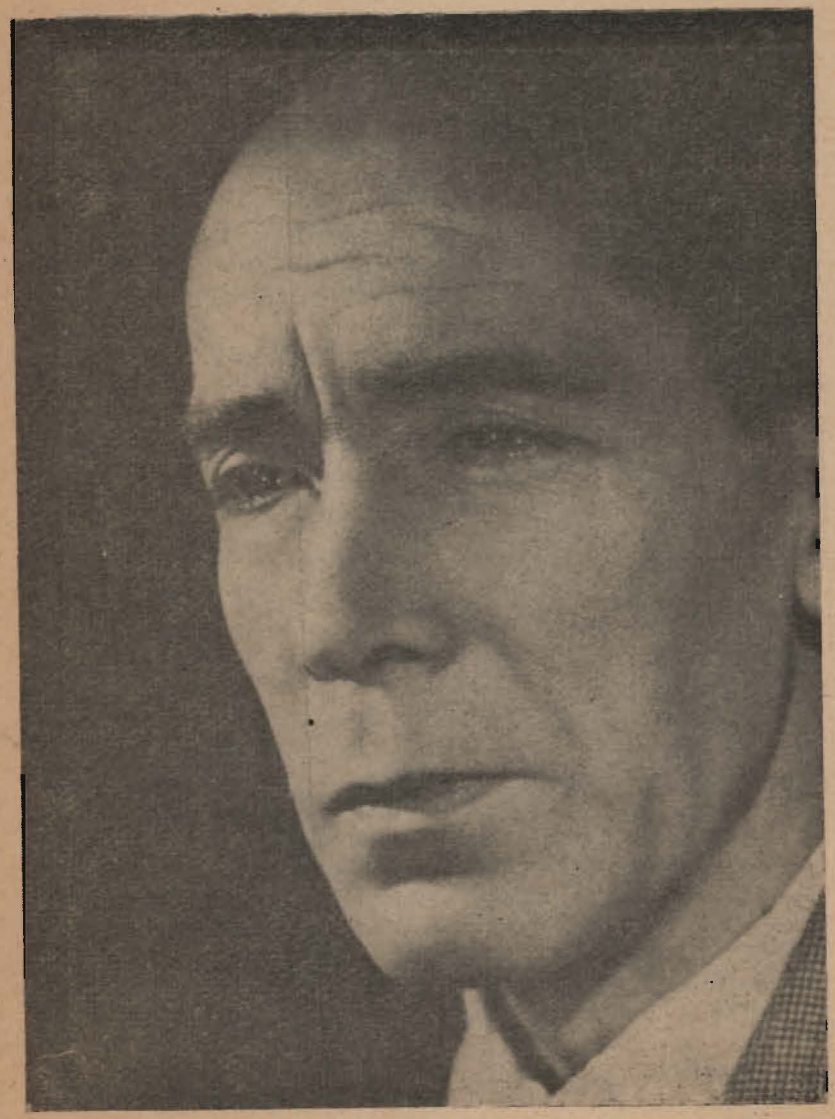
PRZEKŁAD: MARIA STEN

Gościnne występy
MIECZYSŁAWY ĆWIKLIŃSKIEJ

Alejandro Casona o sobie

Jestem zwykłym człowiekiem zwyczajnego życia, życia bez krzykliwych barw i pozorów. Urodziłem się w małej wiosce na północy Hiszpanii, zawieszonej między górami i morzem. Mój kraj rodzinny nazywa się Asturia. Dziadek mój był kowalem i ja sam gdybym nie został pisarzem, chętnie przemieniłbym się w silnego spokojnego kowala, takiego jakim był całe życie dziadek.

Moja matka miała zielone oczy i śpiewała starodawne pieśni. Ona to nauczyła mnie kochać poezję. Pierwszą książką, którą dała mi do ręki, był rozpadający się ze starości egzemplarz szuki Calderona „Życie snem". Nie mogłem zrozumieć wtedy jeszcze jej treści, ale czytałem ją setki razy, aż nauczyłem się na pamięć. Tak więc o wiele wcześniej nastąpiło moje pierwsze spotkanie z poezją niż prozą. Kiedy teraz powiadają, że język moich sztuk nie jest pozbawiony muzykalności, wiem, że zawdzięczam to Calderonowi. Z klasyków hiszpańskiej literatury zawdzięczam najwięcej Serwantesowi, Cevedo i Lope de Vega. Z klasyków rosyjskich — Puszkinowi, Tołstojowi i Czechowowi.



ALEJANDRO CASONA

Jako nauczyciel wiejski zacząłem pisywać szuki teatralne dla swych dzieci szkolnych. Wkrótce wpadłem na pomysł, że mogę równie dobrze pisać dla całej wioski. Przy pomocy zespołu składającego się z pięćdziesięciu studentów wystawiłem pierwszą sztukę dla dorosłych. Z tych też pierwocin powstał pierwszy zespół wędrowny. Przez cztery lata jeździliśmy po najuboższych wioskach na mapie Hiszpanii, dawaliśmy wiejskim ludziom za darmo sztuki teatralne, tradycyjne tańce i pieśni zespołowe. Były to lata pełne wiary w hiszpańską Republikę. Wojna domowa rychło obaliła tę wiarę. Od tego czasu żyję na dobrowolnym wygnaniu w Ameryce Łacińskiej.

Teatrowi poświęciłem całe swe życie. Napisałem około dwudziestu dramatów granych w dwudziestu krajach.

W ciągu swego życia widziałem bohaterstwo i poświęcenie, wzmacniające we mnie wiarę w człowieka. Oglądałem też czyny okrutne, zbrodnie gorzkie i krwawe. W bohaterstwie i poświęceniu odnajdywałem zawsze miłość, pod zbrodnią i okrucieństwem krył się zawsze strach. Ten strach jest chyba naszym największym grzechem. Wtedy dopiero, gdy zwyciężymy go, narody zyskają pokój. I wówczas dopiero ludzie poznają prawdziwe piękno i prawdziwy smak chleba.

MARIA STEN

Twórczość Alejandra Casony

Jeden z wybitnych krytyków hiszpańskich, Juan R. Castellanos zapytany, czy istnieje kryzys teatru w Hiszpanii, tak sformułował swoją odpowiedź: „Trudno mówić o kryzysie lub o jakiejkolwiek możliwości odnowy w teatrze, jeśli dwaj najwięksi dramaturdzy hiszpańscy Federico Garcia Lorca i Alejandro Casona, których sztuki zabroniono grać w Hiszpanii, są prawie nieznani w swoim własnym kraju.

Wiadomo, jaką rolę odegrał we współczesnym teatrze Federico Garcia Lorca i jaki wpływ po dzień dzisiejszy wywiera na młode pokolenie poetów i dramaturgów. Nieznaną natomiast u nas jest postać jego przyjaciela i towarzysza, Alejandra Casony, dziś jednego z najwybitniejszych dramaturgów hiszpańskich.

Pełny rozkwit twórczości Casony przypada na okres jego pobytu poza granicami ojczystego kraju, aczkolwiek pierwsza sztuka, którą napisał w Hiszpanii *Syrena na mieliźnie (La Sirena varada)* w 1934 r. przynosi mu natychmiast ogromny rozgłos. W tym samym okresie otrzymuje on za zbiór opowiadań Państwową Nagrodę Literacką.

Pięćdziesięciopięcioletni dziś Casona mieszka stale w Buenos Aires. Droga do sławy nauczyciela z Madrytu byłaby prawdopodobnie o wiele krótsza, gdyby nie Wojna Domowa (r. 1936). Zapalony miłośnik teatru, odznaczony najzaszczytniejszym wyróżnieniem teatralnym w Hiszpanii „Premio Lope de Vega" które otrzymał za swoją pierwszą komedię, poświęcił Casona swój czas i zapał na tworzenie teatru ludowego, z którym objeżdżał całą Hiszpanię. Były to tzw. „misje pedagogiczne", organizowane przez republikańskie ministerstwo szkolnictwa. Jednym z takich teatrów kierował Garcia Lorca (La Barraca), na czele drugiego (El Teatro del Pueblo) stał Alejandro Casona.

Podczas Wojny Domowej zostaje zamordowany przez faszystów Garcia Lorca. Casona prowadzi dalej dzieło swego zmarłego przyjaciela. Bierze udział w walkach po stronie republikańskiej, objeżdżając ze swoim małym teatrem linie frontu. Losy sił republikań-

skich zostały jednak przesądzone. W 1937 Alejandro Casona zmuszony jest do wyjazdu do Francji, a stamtąd emigruje do Ameryki Południowej. Po krótkim pobycie w Porto-Rico, na Kubie i w Meksyku osiada na stałe w Argentynie, gdzie jego talent rozwija się w pełni.

Mimo, że odcięty od Hiszpanii i że wiedzie życie emigranta, ma tę wielką szansę, że w dalszym ciągu może tworzyć w języku hiszpańskim dla stupięćdziesięciomilionowej ludności Ameryki Łacińskiej.

Casona napisał przeszło 20 dramatów, granych na całym świecie. Wiele z nich osiągnęło wielkie powodzenie i rozgłos międzynarodowy. *Biała Dama (La Dama del Alba)* i *Zabrania się popełniać samobójstwa wiosną (Prohibido suicidarse en prima vera)* grane były w Paryżu, Florencji, Brukseli, Lizbonie, Monachium, Johanesburgu oraz całej Ameryce Łacińskiej. Z najbardziej reprezentatywnych dla jego twórczości sztuk wymienić należy: *Maria Curie, Trzy doskonałe mężatki (Las tres perfectas casadas), Łódź bez rybaka (La barca sin pescador), Klucz na poddaszu (La llave en el desvan), Siedem krzyków na morzu (Siete gritos en el mar)* i *Drzewa umierają stojąc (Los arboles mueren de pie.)*, którą grało kilkanaście teatrów w Zw. Radzieckim, teatry w Brazylii, Chile, Portugalii, Niemczech, krajach Skandynawskich, Szwajcarii, Austrii, Holandii, Francji i Czechosłowacji.

Teatr Casony to połączenie fikcji poetyckiej z realistyczną akcją, to zaskakujący, skrzący się dowcipem dialog, którym mówią ludzie zwykli, codzienni, pełni przy tym jakiegoś wewnętrznego ciepła i głębi. Casona, jak sam pisze, wierzy przede wszystkim w ludzi, w to, że w życiu musi zwyciężyć dobroć i sprawiedliwość.

Czy będzie to *Siedem krzyków na morzu*, gdzie bogaty fabrykant nie rozumie, że nie wszystkich ludzi można kupić za pieniądze, czy będzie to *Syrena na mieliźnie*, gdzie bohaterka musi wybrać między światem irrealnym, a życiem pełnym klęsk i porażek, ale za to prawdziwym, czy będzie to *Biała Dama* — Śmierć, która zabiera niewierną żonę, nie dlatego żeby ją ukarać, ale żeby pozwolić dwojgu skrzywdzonym ludziom zaznać szczęścia, czy będzie to wreszcie sztuka *Drzewa umierają stojąc*, gdzie motywem przewodnim jest to, że każda prawda jest lepsza od szczęścia budowanego na kłamstwie — wszędzie przebija u Casony głęboki humanizm. Człowiek jest dobry — trzeba tylko umieć znaleźć klucz do jego serca...

Maria Sten

ALEJANDRO CASONA

Hiszpański teatr ludowy

W roku 1931 nauczyciel nauczycieli Manuel B. Cossio otworzył piękną kartę ludowej oświaty w Hiszpanii tzw. „misjami wychowawczymi". Nie będę tu przypominał zasad i celów socjalnych tej instytucji, ograniczę się tylko do omówienia tej strony jej działalności, która stała się pierwszą przyczyną i źródłem mych fraszek scenicznych. Chodzi tu o „Teatro del Pueblo". Ludowy teatr, ruchoma scena, wspólnie z Lorci „Barraca" objeżdżała wsie półwyspu, przynosząc radość i sztukę do najbardziej zapadłych wiosek.

Teatr studencki „misji wychowawczych" spełniał ze swymi prostymi kostiumami i dekoracją, ze swym prymitywnym i radosnym programem, wystawianym pod gołym niebem, misję ważną i trudną. Trupa składała się ze studentów, grających bez prób przed wiejską widownią. Dramaty i komedie rzadko tu były wystawiane. Zastępowały je fraszki, rozbudowane w całe dramaciki, przysłowia i bajki, dostępne mentalności surowych mieszkańców zapadłych prowincji. Przywożone przez nas programy stały się niebawem dla tych ludzi tym, czym były od wieków ich śpiewane romance i ludowe piosenki contigas i serranillas.

Juan del Encina, Lope de Rueda, Cervantes ze swymi misteriami, Calderon z fraszkami jácaras i mojigangas, Ramon de la Cruz, wiecznie żywy Molier, stanowili ulubiony repertuar. Niech nikt nie myśli, patrząc na ten doborowy zespół nazwisk, że kierował studentami-misjonarzami jakiś intelektualny zamysł przy układaniu repertuaru. Dalecy od książkowej pedanterii i od troski o historyczną rekonstrukcję dorobku wymienionych twórców, czerpali z ich dzieł to, co było w nich najświeższe i proste. „Gramy to tylko, co zrozumie i czego potrzebuje lud" — mówił Cossio. Sewillski Lope de Rueda, Cervantes i Molier byli tutaj tylko artystyczną pozłotą monety, przyjmowanej wszędzie i zawsze.

W ciągu pięciu lat prowadzenia przeze mnie owego zastępu studenckiego, oglądano nas od Sanabrie do La Manche, od Aragonii do Extremadury. Trasa naszych wędrówek układała się w wielki krzyż,

którego środek znajdował się wśród równin kastylijskich. Objechaliśmy trzysta wiosek, stawiając estrady pod gołym niebem, grając swój program przed uszczęśliwioną i oniemiałą wsią. Jeśli mogę być dumny z jakiejś pięknej pracy, jest nią ta właśnie, jeśli nauczyłem się czegoś o ludziach i teatrze, nauczyłem się tego właśnie wtedy.

Tam uwierzyłem, że wielcy autorzy dramatyczni świata mogą bawić i cieszyć wiejską publiczność, na pewno głębiej niż oświecone społeczeństwo. Tych ostatnich pociąga przede wszystkim czar pięknego słowa płynącego ze sceny. Inaczej reagują wiejscy odbiorcy, którzy chłoną gesty i ruchy, nie oddzielają bohaterów świata autorskiego od aktorów, z prostą mądrością odkrywając centralne problemy moralne. W przeciwieństwie do miast, na wsi żyje silniej i trwalej samo dzieło, a nie jego autor. Bardzo wielu hiszpańskich chłopów nie słyszało nigdy nazwiska Cervantesa, ale nie ma ani jednego, który by nie znał nazwiska, ruchów i wyglądu Sancho Panzy.

Pewnego razu mój nauczyciel Cossio powiedział: „Czemu nie mielibyśmy udramatyzować niektórych rozdziałów z *Don Kichota*. Poeta Antonio Machado, patron misji, zauważył z zapałem: „Przygody Sancha mają nie tylko lekkość i powab, ale czyny jego tchną tym przyrodzonym poczuciem sprawiedliwości, tak nierozłącznie związanym z ludową świadomością". Nikt nie rozumiał tak doskonale całego bogactwa doznań płynących ku artyście z ludowych mas jak właśnie Machado. Doznań mających dość siły, by później wrócić do tego ludu w artystycznym kształcie. Ustami swego Maireny wyraził to Machado doskonale: „W naszej literaturze wszystko jest pedanterią, co nie wiąże się z folklorem".

Uwagę poety potraktowałem jak rozkaz i tydzień nie minął gdy czytaliśmy razem „Sancho Panza w zatoce", włączyliśmy później tę jednoaktówkę do naszego programu. Grana była prawie równocześnie z „Przykładem" wziętym z *Hrabiego Lucana*, osnutego na motywach szekspirowskiego *Poskromienia złośnicy*.

Takie były fragmenty mojej działalności teatralnej wśród ludu, dowcipnego i mądrego ludu Hiszpanii.

EDWARD BONUSIAK

MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA

Portret aktorki z lat powojennych

Pisały o Ćwiklińskiej pióra najlepsze. Makuszyński, Rabski, Boy, Trzciński, Słonimski, Lorentowicz, Grzymała-Siedlecki. Napisali oni tyle pochwał, tyle zachwytów, że piszący o niej dzisiaj jest po prostu bezradny. Bo czy o Ćwiklińskiej można jeszcze coś nowego powiedzieć, coś, co nie byłoby jeszcze jednym powtórzeniem? Jeszcze jedna superlatywa więcej, jedna mniej ocena Jej geniuszu scenicznego nie ma znaczenia. A pisać o Ćwiklińskiej, wbrew pozorom, jest bardzo trudno. Trafnie to wyraziła Leonia Jabłonkówna w recenzji z *Domu Kobiet* („Teatr" Nr 14, 1955 r.). Pisała ona: „...jak tu analizować coś, co jest samym urokiem, samym wdziękiem i radością istnienia? Istnieją takie wartości, których nie da się rozłożyć na „czynniki pierwsze" — zapach kwiatów, promień światła ...Można je tylko wchłaniać, śmiać się z radości i dziękować za nie Panu Bogu".

Miłość, jaką darzy Ćwiklińską społeczeństwo, popularność, jaką posiada, są zaiste zdumiewające. Nie mogę powstrzymać się od wspomnienia pewnego zdarzenia.

W 1945 roku Kraków obchodził uroczyście, jak i cała Polska, pierwsze w wolnej Ojczyźnie święto pierwszomajowe. Na trasie pochodu były niezliczone tłumy. Maszerowali też i aktorzy, z najlepszymi na czele — między nimi Ćwiklińska, którą los rzucił po wojnie do Krakowa i złączył na kilka lat z tamtejszymi scenami. Ćwiklińską prowadzi pod rękę ówczesny prezes ZASP w Krakowie Wiktor Biegański. Aktorów serdecznie witano oklaskami, a z piersi tysięcy ludzi wydobywał się radosny okrzyk: „Ćwik-liń-ska... Ćwik-liń-ska..." i skandowany bez końca unosił się nad trasą całego pochodu. Tak witało miasto ukochaną aktorkę, ktora za kilka dni znów miała stanąć na scenie w roli Lulu w *Skizie* G. Zapolskiej w reżyserii E. Chaberskiego. Tego dnia po południu cały Kraków żartował, że obchodzono „Święto Pracy... Ćwiklińskiej".

W pierwszych latach po wojnie grała Ćwiklińska na scenach Krakowa i Poznania. Warszawskim widzom nie znana jest niestety, Jej twórczość aktorska z tego okresu. Stworzyła wtedy Ćwiklińska kilka niezapomnianych kreacji. Grała m. in. Katarzynę Petkow w *Żołnie-*

MIECZYSŁAWA CWIKLIŃSKA.
Fot. B. J. Dorys, Warszawa, listopad 1958 r.

rzu i bohaterze Shawa, i ekscentryczne arystokratki — Lady Katarzynę w sztuce Somerse Maughama *Życie kręci się w kółko*, Lolotte w *Archipelagu Lenoir* Salacrou i Sybillę Birling w głośnej sztuce Priestleya *Pan inspektor przyszedł*. „Jaszcz" — charakteryzując i porównując wszystkie panie Birling 1948 roku na polskich scenach — twierdzi, że tylko jedna Ćwiklińska była naprawdę plutokratką. W Jej wykonaniu Sybilla była tylko odrobinę śmieszna, tyle ile potrzeba... Nie pominęła żadnego charakterystycznego momentu roli. Ale bardzo konsekwentnie kładła silne dramatyczne akcenty. Dramatyczne było w Jej wykonaniu starcie słowne z Inspektorem, który demaskuje Sybillę. Przejmujący był też moment, gdy na Sybillę spada wiadomość o postępku syna. W tych momentach wyjawiała Ćwiklińska „całą prawdę o tej oschłej zaślepionej egoistce, godnie wraz z mężem reprezentującej żelazną logikę mieszczańskiego myślenia i mieszczańskiej koncepcji życia" (Jaszcz). Była wcieleniem pruderii i zakłamania, podkreślała stale wyrachowanie i bezwzględność Sybilli. Jej Sybilla to w swoim rodzaju groźna mieszczanka, współwinowajczyni zła społecznego.

Lata powojenne mają kolosalne znaczenie w pracy Ćwiklińskiej. Jej dorobek aktorski wzbogacił się nie tylko o nowe role. W nasze wyobrażenia o Jej aktorstwie ten nowy okres wniósł wiele istotnych zmian — wykazał olbrzymią skalę Jej talentu.

Od Ćwiklińskiej bowiem żądano zawsze pogody, wesołości, kobiecego wdzięku i śmiechu, niczego więcej. Wyrządzano tym Jej talentowi i scenie polskiej niepowetowaną krzywdę, bo na osobistym wdzięku i słonecznym humorze nie kończy się przecież magia Jej oddziaływania na widzów.

Częściową rekompensatę, nie taką co prawda jaka Jej się należała, otrzymała Ćwiklińska po wojnie. Wydaje się nieprawdopodobnym fakt, że największa polska aktorka komediowa zagrała pierwszą rolę w sztuce największego komediopisarza dopiero w 52 roku swej kariery aktorskiej. Było to w 1952 roku w Teatrze Nowym w Warszawie w *Uczonych białogłowach*, w których zagrała Ćwiklińska głupią i nadętą snobkę — Filamintę — przywódczynię sawantek. Dwa lata później gra już drugą molierowską postać — Arsenę w *Mizantropie* (Teatr Polski, Scena Kameralna w Warszawie), przy czym w tych dwóch kreacjach aktorskich operowanie wierszem było wręcz znakomite.

Nam z widowni, kiedy Ją obserwujemy, wydaje się, że bez trudu powstają w Jej głosie należyty ton, trafny akcent, bezbłędne pauzy

PRAPREMIERA — LISTOPAD 1958 R.

ALEJANDRO CASONA

DRZEWA UMIERAJĄ STOJĄC

Sztuka w 3 aktach

PRZEKŁAD: MARIA STEN

obsada:

BABKA	MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA
MARIA-IZABELLA	BARBARA STĘPNIAKÓWNA
GENOWEFA	IZA ROWICKA-KUNICKA
HELENA, sekretarka	ALINA ROSTKOWSKA
FELISSA, pokojówka	IRENA KUCHALSKA
AMELIA, maszynistka	STEFANIA STASZEWSKA
MAURICIO	WŁADYSŁAW SURZYŃSKI
PAN BALBOA	CZESŁAW STRZELECKI
NIEZNAJOMY	OLGIERD JACEWICZ
PASTOR	JERZY MICHALEWICZ
KUGLARZ	CZESŁAW JAROSZYŃSKI
MYŚLIWY	ANDRZEJ JĘDRZEJEWSKI
ZŁODZIEJ	MIROSŁAW WOJTULANIS

scenografia
JERZY SZESKI

inscenizacja i reżyseria
NATALIA SZYDŁOWSKA

asystent scenografa
EDWARD GROCHULSKI

asystent reżysera
MIROSŁAW WOJTULANIS

Kierownictwo literackie:
ZDZISŁAW SKOWROŃSKI, WANDA ŻÓŁKIEWSKA

Kierownik muzyczny:
ZOFIA ŁOSAKIEWICZ

i właściwa fluktuacja tempa wiersza. Wierszowany dialog w ustach Ćwiklińskiej lśni, błyszczy się i pieni. Porywa nim Ona widza. Potrafi dosłownie każdemu słowu nadać swoistą wartość, z każdego wyrazu wydobyć czar.

Aleksander Zelwerowicz wypowiedziane przez Ćwiklińską słowa nazwał „gładko toczonymi perełkami". Ćwiklińska sama o sobie mówi: „Kocham mówić wierszem".

Najpierw w Krakowie w 1949 roku, a po trzech latach w Warszawie zagrała Ćwiklińska rolę swatki Fiokły w gogolowskim *Ożenku*. Jedyna to po wojnie i jedna z nielicznych w całej Jej drodze aktorskiej postać kobiety z ludu. Przeobraziła się absolutnie w ruską babę, rozgadaną, chciwą na grosz, zamaszystą w geście, nieutemperowaną, a tchórzliwą. Odziana w nieskończoną ilość spódnic zrobiła się przysadzistą, tęgą i jakby mniejszą. Świetnie też ucharakteryzowana Jej okrągła „buzia" stała się pucułowatą, czerwoną i spoconą twarzą wiecznie zalatanej baby, a zaczerwieniony „nosek" wykazywał zamiłowanie do kieliszka. Oczy bystre, ruchliwe, cwaniacko przemądrzałe. Przez całą sztukę twarz Jej rozpromieniał niby to beztroski uśmiech, pod którym czaiła się obawa kopniaków, jakich Jej nie szczędzono. Aktorka kończyła sztukę wybuchem śmiechu. Ale ten śmiech był inny od dotychczasowego śmiechu Ćwiklińskiej. To nie śmiech dystyngowanej damy, która operuje nim świadomie. To był śmiech mimowolny, niepohamowany, żywiołowy, właśnie „zdrowy — ludowy".

Znakomity dramatopisarz i teatrolog Adam Grzymała-Siedlecki napisał do Ćwiklińskiej: „... byłem w Krakowie na *Ożenku* i dziękuję Pani za majstersztyk swachy. Delektowałem się artyzmem Pani gry — i zadawałem sobie pytanie, jakimi czarnoksięstwami do tego się dochodzi".

Ćwiklińska grała najczęściej role wielkich dam, pełnych dystynkcji i dobrych manier. Fiokła była zastrzykiem świeżej krwi, która żywiołowością, surową prostotą i humorem wyzwoliła z tej genialnej artystki zupełnie nowe i zaskakujące środki aktorskie. Czy rzeczywiście zaskakujące?

Podobnie jędrną i dowcipną, ale jakże inną od dotychczasowych była Jej kreacja w znakomitym przedstawieniu sztuki L. H. Morstina *Polacy nie gęsi*. Rolę kasztelanowej Gnojeńskiej w tej sztuce zagrała Ćwiklińska w Teatrze Polskim za dyrekcji Bronisława Dąbrowskiego. Ćwiklińska wnosiła z sobą na scenę autentyczny kawałek renesansowej Polski. Krystyna Berwińska tak pisała o tej roli

w „Teatrze": „Mieczysława Ćwiklińska — trzeba wziąć głęboki oddech, żeby o tym mówić. To są szczyty aktorstwa. Trafność i celowość każdego ruchu, gestu, spojrzenia. I to, co mają tylko najwięksi: nieomylna pewność bycia na scenie, organiczne zrośnięcie się z postacią, która tak, a nie inaczej musi chodzić, patrzeć, mówić. Gdy wchodzi (...) na scenę, wiadomo od razu, że to szlachcianka z XVI wieku, nie z XV ani z XVII, ale właśnie z XVI i tylko z XVI. Już wyzwolona ze średniowiecznej pruderii a jeszcze nie pogrążona w barokowej obłudzie. Rubaszna, pyszna, despotyczna, używająca życia całą gębą, szczera w swoim egoizmie i sobiepaństwie. Był to prawdziwy okaz warchoła w spódnicy.

Zupełnie odmienną postać stworzyła Ćwiklińska w roli Babci w *Jałowym Ogrodzie* granym w ubiegłym sezonie w Teatrze Kameralnym w Warszawie. Było to jeszcze jedno zwycięstwo talentu, jeszcze jedna urzekająca prawdą psychologiczną żywa postać, tym razem despotycznej babci, sprawującej rządy nad mieszkańcami szkockiego dworku. Postać — niesłychanie trudna do odtworzenia. Despotyzm, wdzięk, kokieteria, humor — i tragizm, kiedy opuszczają ją najbliżsi. Ta ciągła fluktuacja uczuć i nastrojów wyrażona w najdoskonalszym kształcie jeszcze raz przywodziła na myśl owo „Czarnoksięstwo", o które Ćwiklińską posądzał Grzymała-Siedlecki.

Ale Ćwiklińska grała nie tylko wielkie role. W 1951 r. w sztuce Gribojedowa *Mądremu biada* gra epizodyczną postać Chliostowej, a w 1955 r. maleńką rolę matki w *Miesiącu na wsi* Turgieniewa. Miała Ona w tej sztuce zaledwie trzy wejścia. Wypowiadała tylko parę zdań, ale w króciutkiej rozmowie z synem ukazała serce matki rozedrganej troską o dziecko. Skrótowy zarys tych postaci obdarzyła pełnią życia. Objęcie tych dwóch ról przez Ćwiklińską miało wielozn aczną wymowę. W pierwszym rzędzie pedagogiczną. Świadczyło o wielkiej skromności aktorki tak zasłużonej dla polskiej sceny. Udowodniła Ona, że nie chce być w teatrze tylko „gwiazdą", że chce grać nie tylko czołowe role, ale i pozornie nic nie znaczące epizody. Po drugie przekonała nas, że w dobrych sztukach nie ma małych ról, w których nie możnaby pokazać prawdziwego, żywego człowieka.

Ćwiklińska w swej pracy aktorskiej zawsze walczyła z szablonem. Przejawiał się on w nowym ujmowaniu ról niejako uświęconych tradycyjną interpretacją. Dość wymienić przedwojenną Helenę w *Lekkomyślnej siostrze* i Orgonową w *Damach i huzarach* w r. 1949. Ta ostatnia dotychczas była rozkrzyczaną herod-babą. Ćwiklińska obłaskawiła ją. Była to dama przymilnie fałszywa, dokuczliwa. Husarzy

bali się jej złośliwości i ironii (a nie krzyku). Dystynkcja, spokój i ogłada towarzyska jednocześnie w sposób bardzo wymowny demaskowały chciwość Orgonowej. Podobnie było z *Moralnością Pani Dulskiej*, do grania której nakłonił i zaangażował wielką aktorkę ówczesny dyrektor Teatru Nowego Jerzy Macierakowski.

Była to Dulska rewelacyjna. „Rewelacyjna dlatego, że zachowała wiele właściwej swemu talentowi powściągliwości i dystynkcji — pisał w „Nowej Kulturze" Puzyna. — Mało tu dostrzegamy wulgarności i krzykliwości dotychczasowych Dulskich polskiej sceny, gra jest spokojna i oszczędna w geście, charakterek i stanowisko domowego tyrana zaznacza Ćwiklińska tonem głosu bardziej niż natężeniem, maską twarzy bardziej niż mimiką. Dulska Ćwiklińskiej przestaje być ordynarną drobnomieszczanką, grawituje ku sferze wielkomiejskiego salonu..." pewna elegancja i pozory kultury towarzyskiej znacznie wyraźniej demaskowały zakłamanie, amoralność i chciwość Dulskiej.

Po premierze „Moralności" do garderoby wielkiej aktorki przyszedł ówczesny kierownik literacki Teatru Nowego — Julian Tuwim. Klęknął przed Nią i powiedział: „Dziękujemy Pani stokrotnie. Upiękniła ją Pani zewnętrznie, a obrzydziła wewnętrznie".

Ale nie za Dulską kochają ludzie Ćwiklińską. Lubią, kiedy jest piękna, elegancka, urocza. Ot taką jak Lulu w *Skizie*. To był wspaniały, pedantyczny w szczegółach rysunek psychologiczny zranionej w dumie i uczuciach kobiety. Lulu narysowana była przez Nią czarowną pastelową barwą. Przepiękne tło dla Jej Lulu wyczarował wielki artysta Karol Frycz — ówczesny dyrektor Teatru im. Słowackiego w Krakowie: pałacyk rococo, za oknami ogród pełen jaśminów i rozkwitających róż. Była Ćwiklińska jedną z róż tego ogrodu. A grała aktorka tę rolę w 1945 roku, u progu swego półwiecznego jubileuszu aktorskiego. Trudno w to uwierzyc, bo i postacią, psychiką i temperamentem przeczy Ćwiklińska temu jubileuszowi. To, co nas wprowadza zawsze w zdumienie — to Jej wieczna, zadziwiająca młodość. Ma duszę zawsze cudownie młodą, w oczach wiosnę, na ustach promienny uśmiech, sieje blask i radość i „wszystka jest piękna"

Taką była Jej Julia z *Domu kobiet* Nałkowskiej. To jedyna w swoim rodzaju kreacja. Może to zabrzmieć paradoksalnie, ale wielkość jej polega na tym, czego w tej roli nie było. Ćwiklińska grała tu samą siebie. Zastanawiam się nieraz, czy Julia Czerwieńska to właśnie nie Ona. Rola motylkowej Pani Julii przylegała do Jej temperamentu, usposobienia, wyglądu. Wydawałoby się więc, że nic prostszego

jak zagrać samą siebie. To jednak tylko pozór. Jest rzeczą niesłychanie trudną, prawie niemożliwą powtórzyć siebie ze wszystkimi słabostkami i zaletami w sposób artystycznie prawdziwy, w świetle reflektorów, na oczach setek ludzi, w wymyślonych kostiumach i sytuacjach. Rzecz jest prawie niemożliwa, przede wszystkim psychologicznie, gdyż w takich jak na scenie warunkach człowiek jest nieszczery wobec siebie, jest właśnie najbardziej skory do idealizacji swej osoby. Połączone to jest z wysilaniem się, sztucznością, chłodnym kombinowaniem, a w rezultacie prowadzi do prędkiego znużenia. Niebezpieczeństw tych Ćwiklińska uniknęła. Postać Julii wypełniła własną krwią, nerwami, uczuciem i myślami. Każdy jej gest, każdy akcent, każdy wyraz stawał się dla widza jedyny i niezbędny. Ale jednocześnie potrafiła poddać swoje „ja" surowej dyscyplinie aktorskiej, podporządkować jej swój czar, lekkość, uśmiech, tak żeby nie wybijać się ani razu na pierwszy plan, jeśli nie dyktował tego interes całości. I w tym także tkwi wielkość jej talentu. Była to piękna lekcja bardzo trudnej sztuki umiaru i powściągliwości, prawdziwej sztuki Teatru.

W roli tej wystąpiła Ćwiklińska w ubiegłym roku w Londynie na gościnnych występach Teatru Polskiego. Krytyk „News Cronicle" Alan Dent napisał o Niej: „Wynurzała się spośród chmur tej sztuki jak słońce w dzień kwietniowy".

Julia Mieczysławy Ćwiklińskiej była czymś bardzo jasnym, emanowała wewnętrzną pogodą, a gdy wchodziła na scenę, nim się jeszcze odezwała, spojrzała, już samym zjawieniem się sprawiała wrażenie jakby wzmocniono światło w rampie.

I to wrażenie sprawia zawsze. Sprawdźcie to dziś na sobie, gdy wejdzie na scenę.

Edward Bonusiak

IRENA STRZEMIŃSKA

Gdy Ćwiklińska grała w Londynie...

Było to w sobotę, 15 czerwca 1957 roku, w Londynie.

Panią Mieczysławę Ćwiklińską zastałam w małej, ciemnej, niezbyt czystej garderobie teatru Scala, gdzie już drugi tydzień odbywały się gościnne występy zespołu Teatru Polskiego.

Przed chwilą skończyło się popołudniowe przedstawienie *Domu kobiet.*

Pani Ćwiklińska była trochę zmęczona upałem, lecz jak zawsze uśmiechnięta i pogodna. Tego dnia grała w Londynie po raz szósty Julię Czerwieńską.

— Czy można? — zapytałam.

— To pani! Bardzo proszę. Co panią sprowadza o tej porze do teatru? Dzień taki piękny, czy nie lepiej było wyjechać za miasto?

Wyjaśniłam, że przed paroma godzinami otrzymałam telefon z Warszawy. Dzwonili z „Trybuny Ludu" i proszą o przeprowadzenie dla nich rozmów z aktorami na temat wrażeń z pobytu w Anglii.

— Zaraz się rozcharakteryzuję, porozmawiam z tymi, którzy przyszli po autografy, a potem spokojnie pomówimy.

Gdy na prośbę Pani Ćwiklińskiej wyszłam na korytarz, by zapewnić czekających, że za chwilę będzie gotowa, podeszła do mnie młoda, bardzo piękna dziewczyna. Pamiętam dokładnie jej błyszczące oczy. Prawie szeptem — sądzę, że ze wzruszenia nie mogła mówić normalnym głosem — zapytała, czy ja już „dostałam" i czy wszyscy na pewno otrzymają „podpis pani Ćwiklińskiej". Zapewniłam, że tak. Wtenczas nie pytana, w jakichś dziwnych skrótach opowiedziała mi, dlaczego tak bardzo jej na tym zależy. Przyjechała dziś z Brighton. Ojciec wysłał ją tutaj, żeby mogła zobaczyć i zapamiętać na zawsze wielką aktorkę polską, którą sam widział na scenie po raz ostatni przed trzydziestoma laty. I on pragnął przyjechać, ale nie mógł, bo pracuje — sezon w hotelach nad morzem już w pełni. Dla ojca chce zdobyć ten podpis.

Jak zrozumiałam z opowiadania, urodziła się w Anglii. Mówiła prawie dobrze po polsku.

Jestem głęboko przeświadczona, że po rozmowie z Panią Ćwiklińską, zawiozła do słonecznego Brighton nie tylko autograf, ale i obraz nieznanej ojczyzny, której czarującym i dobrym uosobieniem zostanie chyba dla niej na zawsze znakomita Aktorka.

Potem, w opustoszałym teatrze, Pani Ćwiklińska przekazywała mi następujące słowa dla Warszawy: *„Wiedziałam, iż będą patrzeć na mnie ludzie, których nie widziałam osiemnaście lat, albo i dłużej. Premiera była urocza. Ludzie płakali i ja płakałam. Tyle serdeczności, tyle ciepła — niezapomniane wrażenia! Jestem szczęśliwa, gdyż u schyłku życia dano mi przeżyć taką radość. Niemniej jestem szczęśliwa, że już niedługo wracam do kraju"* („Trybuna Ludu" Nr 165, 17.6.1957).

A ci, którzy Ją widzieli w Londynie, pisali:

... ze starszego sekstetu postaci, dzięki wykonaniu i dzięki zarysowi postaci, jakkolwiek jest ona w sztuce nawskroś epizodyczna, nie należąca do właściwego nurtu dramatycznego, wybiła się Mieczysława Ćwiklińska, jako owdowiała po Włodzimierzu Julia (Julcia) Czerwieńska, jedyna postać o pozytywnym stosunku do życia. Jej pierwsze wejście i niejedno zejście ze sceny na premierowym przedstawieniu widzowie przyjmowali frenetycznymi oklaskami. Czas nic nie ujął z jej kunsztu czarowania ludzi, poszerzając nawet jej skalę dramatycznej odtwórczości. („Orzeł Biały, 15.6.1957).

... jest łatwizną pisać o Ćwiklińskiej, po pierwsze dlatego, że postać Julii odbija kontrastową jasnością w jednostajnie mrocznym pejzażu ludzkim sztuki, po drugie dlatego, że jak skóra do ciała przystaje do temperamentu, wyglądu osobistych skłonności tej fenomenalnej artystki. Osobiście jeszcze bardziej od tego, czego dokonała, podziwiałem w niej to, od czego potrafiła się powstrzymać, podziwiałem jej doskonałą dyscyplinę, utrzymanie się w granicach sztuki i w granicach koncepcji reżyserskiej. Znamy dziesiątki ról „Ćwikły". Julia Czerwieńska musi dla nas narazie pozostać jej ostatnim słowem — mistrzowskim w dojrzałości i urzekającym we wdzięku. (Tymon Terlecki, „Wiadomości", Londyn).

... potem gorąco mi się robi z radości, na scenie różowa, bardziej disneyowska niż kiedykolwiek, słoneczna Ćwiklińska, że też ja ją jeszcze oglądam, Boże mój, Boże! Mówi tym samym głosem, niskim, zuchwałym, kpiącym, tą samą nieskazitelną dykcją, której humor rzeźbi zdania, prześwietla słowa, na policzkach ma te same dołeczki! Jak nikt inny, jak żadna inna aktorka, ona, pani Miecia, Ćwikła, zawsze była uosobieniem Warszawy, warszawskiej Starówki. Widzę w niej jakiś głęboki symbol. Po wszystkich bombach i ogniach, burzach i zmorach, ona właśnie, żywa, tryumfująco młoda, rozżarzona uśmiechem, błyska do nas oczyma z londyńskiej sceny, sam już nie wiem — Ćwiklińska, czy nasza, prawdziwa, Warszawa? (Marian Hemar, „Dziennik Polski", Londyn, 13.6.1957).

No, to ja panu powiem: na londyńskiej scenie była nasza Ćwiklińska z naszej zawsze prawdziwej Warszawy.

WYKAZ RÓL GRANYCH PRZEZ MIECZYSŁAWĘ ĆWIKLIŃSKĄ
W LATACH 1945 — 1958

1. *Skiz* Gabrieli Zapolskiej — LULU
1945 r. Teatr im. Słowackiego — Kraków
Reż. E. Chaberski
Dek. K. Frycz

2. *Zemsta* Aleksandra Fredry — PODSTOLINA
1945 r. Teatr im. Słowackiego — Kraków
Opr. scen. T. Trzciński

3. *Życie kręci się w kółko* W. Somerset Maugham. — LADY KATARZYNA
1946 r. Teatr Stary — Kraków
Reż. K. Rudzki
Dek. A. Pronaszko
1947 r. Teatr Nowy w Poznaniu — Powtórzenie roli

4. *Pan Damazy* Józefa Blizińskiego — ŻEGOCINA
1947 r. Teatr Nowy — Poznań
Reż. S. Płońska-Fiszer
Dek. S. Jarocki

5 *Pan inspektor przyszedł* J. Priestleya — SYBILLA BIRLING
1947 r. Teatr Polski — Poznań
Reż. E. Chaberski
Dek. S. Tenarowicz
1948 r. Teatry Miejskie — Kraków — Powtórzenie roli

6. *Archipelag Lenoir* Armanda Salacrou — LOLOTTE
1948 r. Teatr Stary — Kraków
Reż. K. Zelwerowicz
Dek. M. Eille

7. *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry — SZAMBELANOWA
1948 r. Teatr Kameralny TUR Kraków,
Reż. E. Chaberski
1948 r. Teatr Polski — Warszawa
Reż. A. Zelwerowicz
Dek. K. Frycz
1956 r. Teatr im. Jaracza — Łódź
Reż. E. Chaberski
Dek. E. Soboltowa

8. *Żołnierz i bohater* G. B. Shawa — KATARZYNA PEŁKOW
1949 r. Teatr Stary — Kraków
Reż. W. Krzemiński
Dek. A. Stopka

9. *Damy i huzary* Aleksandra Fredry — ORGONOWA
1949 r. Teatr im. Słowackiego — Kraków
Reż. W. Krzemiński
Dek. A. Stopka
1951 r. Teatr Nowy — Warszawa
Reż. J. Warnecki
Dek. T. Błażejowski

10. *Ożenek* Mikołaja Gogola — FIOKŁA
1949 r. Teatr im. Słowackiego — Kraków
Reż. B. Dąbrowski
Dek. A. Stopka
1952 r. Teatr Polski — Warszawa
Reż. B. Dąbrowski
Dek. A. Stopka

11. *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej — DULSKA
1950 r. Teatr Nowy — Warszawa
Reż. I. Babel
Dek. M. Sigmund
1950 r. Teatr im. Jaracza — Olsztyn
Reż. I. Babel
Dek. J. Zboromirski

REPERTUAR

TEATR ROZMAITOŚCI

ul. Marszałkowska 8

A. Grzymała-Siedlecki „POPAS KRÓLA JEGOMOŚCI"
(komediofarsa)

w przygotowaniu:

P. Kohout „TAKA MIŁOŚĆ"

TEATR KLASYCZNY

w Pałacu Kultury i Nauki

St. Wyspiański: BOLESŁAW ŚMIAŁY i SKAŁKA (dramaty)

K. Capek: ROZBÓJNIK (komedia)

G. Zapolska: MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ (tragikomedia)

w przygotowaniu:

M. Gorki: MIESZCZANIE

SCENA DZIECIĘCA

FRANTIK, SKARB I PIRACI — baśń korsarska Tad. Żeromskiego
wg powieści F. Pilarza „Fajeczka Stryja Bonifacego"

w przygotowaniu:

W. Żółkiewska i St. Bugajski: UCZEŃ CZARNOKSIĘŻNIKA
(baśń fantastyczna)

wg M. Konopnickiej: O KRASNOLUDKACH I O SIEROTCE MARYSI

Cena 2.50

Sp. Poligr. „Gryf". Zam. 1291 — 4.200. — A-50.

PRAPREMIERA LISTOPAD 1958

Stt 4-7cm 688:A-50