

# O sztuce aktorskiej Cwiklińskiej

Z pięciu wielkich na m'arę europejską, które na przelocie dwudziętych wzięły scenę polską, Mieczysława Cwiklińska jest najmłodszą i najpóźniej też wysunęła się na pierwsze miejsce. Te pięć nazwisk, oprócz Jubilatki, to: Siemaszkowa, Przybyłko, Solska, Wysocka. Zestawione obok siebie przedstawają tak wspaniałą, dopełniającą się wzajemnie sumę kobiecych uzdolnień aktorskich, że dziwić by się należało dlaczego nie znalazł się dotąd u nas twórca wspólnej ich monografii. Właśnie: wspólnej — choćby dlatego, że twórczość ich, wzięta razem, wyczerpuje niemal bez reszty galerię typów niewieścich, stworzonych przez naszą ówczesną literaturę teatralną. Siemaszkowa jeszcze w starym teatrze krakowskim ulubiona liryczna amantka, o urodzie polskiej „panny cy“ a głosie wionczelowo jedynym i cęplym, wprowadzona przez Pawlikowskiego w rejon wielkiego dramatu, tutaj dopiero wygrała cały żywiołowy temperament bujnej kobiecości. Przybyłko, najpierw nałwa w stylu fredrowskim, ale i w typie fin de siècle, później rozwijająca się do końca kariery w niesłychanym wirtuozostwie techniki, które pozwalało jej odtwarzać wiarogodnie postaci biegunowo odmiennie, zdawało by się często, niezgodne nawet z jej naturalnymi warunkami. Solska, egzotyczną urodą jak gdyby uosobienie secesji, o głosie dziwnym, pozornie bezbarwnym i o wąskiej skali, z którego potrafiła wypracować sugestywne bogactwo modulacji i akcentów, stworzona do uosobiania wyrafinowane komplikowanych natur kobiecych. Wysocka, zjawisko na m'arę światową, o niespotykanej dynamice heroicznego patosu w odtwarzaniu twardych prostoliniowych bohaterek, m'istrzyni posągowego gestu, o głosie jak dzwon, przejmującym grozą w momentach ekstatycznych uniesień... I wreszcie coś bardzo jasnego, promieniującego swą wewnętrzną pogodą zaraźliwie na najbardziej skrzywionych hipochondryków — to Cwiklińska.

To, że na samo wejście artystki rozjaśniają się twarze i śmieją ku niej oczy, a ręce składają się do oklasków — ten dar bezcenny zawazył w pewnym sensie niekorzystnie na jej karierze. Lata międzywojenne były w teatrze okresem wielkiej „konjunktury na Cwiklińską“ (mówiąc stylem giełdowym), konjunktury, trwającej zresztą do dziś dnia. Niestety, wśród tych, którzy mieli wiodarzyć tym szczerolotym talentem, nie było już drugiego tak nieomylnie wnikliwego a szczęśliwego w eksperymentowaniu talentami aktorskimi burzyciela pojęć o emploi, jakim był Tadeusz Pawlikowski. Cwiklińska pierwsze wielkie sukcesy odnosiła w operetce, a potem w znakomitym teatrze warszawskiej krotochwili i rodzaj lekkiej komedii przylgnał do niej, uznany za niedoścignioną jej specjalność. Krytyka zazadka i dość miętko upominała się wprawdzie o spróbowanie innych tonów, ale ponęcała Cwiklińską należała zawsze do najskromniejszych ludzi w teatrze, a łokciami rozpęchać się nie umiała, więc wszystko pozostawało po dawnemu. I tak rozmi-

nęła się pani Mieczysława z Moliérem, z jego sawantkami i wykwiłniam, z Ibsenem, w którego utworach czekały na nią: męsk ego charakteru Lona Hessel w „Podporach“, ograniczona ale tak dzielna Gina Ekdal w „Dzkiej kacze“, Ella Rentheim w „Borkmanie“ i żywiołowa pani Maja w epilogu „Gdy zbudzimy się zmarli“, nie trafiała do kobiet Czechowa, nurtowanych głębokim uczuciami a tak na pozór cichych, ani do Bernarda Shaw — z całym wachlarzem możliwości, okazanych jedynie raz.

Znakomita artystka brała swoisty odwet, wyposażając wdzięczne lecz niezbyt głębokie postaci Tristana Bernarda, Savoira, Croisseta, Verneuil lub Coolusa i innych podobnych w takie bogactwo ciałowoczeń-

lub znany u nas z filmów Raimu, albo Niemka Fritz Massary i mnóstwo innych. Aktor operetkowy bez wyrobionej ostrej rzeźby słowa przepadł e, bo zabawne (lub uchodzące za takie) teksty zaginęły w żywych tempach muzyki. Do dramatu wnosił artysta operetkowy dobrą mpostację i dokładną świadomość swojej skali głosu, a co z tym idzie w parze — czystość intonacji, bezbłędne modulacje i brak kiksów (częstszych w dramacie niż w operze), dalekie poczucie barwy słowa, frazowanie i sekundową precyzję trwania pauz.

Czy wykaz ten nie jest jednocześnie rejestrem zalet Cwiklińskiej? Jej komizm operuje w zasadzie dwoma elementami, używanymi z umiarem i dobrym smakiem: dyskretną a niesłychanie wymowną mimiką i równie subtelnymi środkami wokalnymi. Te jej nosowe tony lub pomruki na różnych wysokościach skali, to omdlewające legato fraz opadających coraz niżej, aż do końcowego staccato pointy, te przeskokki od świetnie upozowanych do krótkich odcinków, to wyrafinowane poczucie pauzy i trafność fluktuacji tempa — to wszystko właściwości, ujawniające głęboko wkorzoną muzykalność.

W ostatnich czasach artystka ma rzadziej sposobność błyśnięcia ze sceny tym wszystkim, co na nią wnoszą najcenniejszego. Na oczach naszych dokonywała się z nią znowu jak gdyby zmiana toru — mówiąc szczerze, na zupełne fałszywy. Wszystkie dekady jubileuszowe nie zmieniają faktu, że Cwiklińska należy do tych wybrańców, którzy postępując w lata, nie przestają przez to być młodymi. Czy ta krągła twarz rubensowskiego dzeczka nie została ta sama? Czy temperament ten i werwa przygasty w najmniejszym stopniu? Co ma wspólnego jej dyskretny artyzm z jadowitymi staruchami, z którymi pod rząd musi się borykać? Czy z powodu jubileuszu nie należało by raczej pomyśleć o zorganizowaniu po teatrach kolejnego cyklu pod tytułem: „Role, które ją minęły“?



Mieczysława Cwiklińska  
w „Żołnierzu i bohaterze“ B. Shaw.  
Rys. E. Głowacki

stwa, w tak subtelnie różniczkowany artyzm techniki, że w jej interpretacji wyskakiwały one pozory znacznie wyższej klasy i terackiej, niż miały naprawdę. Był to wielki triumf aktorstwa nad średnim tworzywem literackim. Tym dziwniejsze, iż nie znalazł się śmiech (och, nie taki znowu bohater!), który by zaryzykował próbę, czy w skali kobiecości, prezentowanej przez artystkę, nie pomieściłyby się równie dobrze tony wyższej literatury. Skala ta nie była jaka: od słabej umysłowo, lecz umiającej dobrocią serca kobiety-dzeczka, przez pewną siebie, a rozbijającą nieraz w swej głupocie lalkę salonową, aż do prostej, uczciwej myślicielki towarzyszącej mężczyźnie i rywalki w pracy: do świadomej swej wartości, o bystrej inteligencji, kompletnie nowoczesnej.

Nie zatrzymujemy się jednak za nadto przy rzeczach nieodwracalnych. Cokolwiek bądź Mieczysława Cwiklińska grała, jej żywa inteligencja górowała zawsze nad szkicowym nawet tekstem, wydobywając na jaw jakikolwiek ziarno prawdy ludzkiej. Oswojono się z tym do tego stopnia, iż nikt nie zastanawiał się, że odtwarzając tyle podobnych do siebie postaci, nie popadła artystka nigdy w jednostajność wygodnego szablonu. Wnosiła bowiem zawsze coś nowego, nieoczekiwanego, drobny rys charakterystyczny, szczególnie niespodziany, naświetlone, co nadawało jej kreacji jakąś świeżość. Czy słyszał kto kiedy o niej zarzut, że się powtarza?

Tajemnicą tej nieustającej odnowy jest po prostu niezwykle mistrzostwo żywego słowa Cwiklińskiej — nie tego sublimowanego poetyckiego, lecz codziennego użytkowego dialogu. Z niego wydobyć piękno, poezję i wdzięk, to nieraz daleko trudniejsza sprawa. I nie chodzi tu o samą tylko dykcję, bo tę artystka miała poniekąd we krwi, pochodząc z zasłużonej dynastii aktorskiej Trapszów i obcując od dzieciństwa ze świetnym żywymi wzorami w osobach patriarchy rodu, Anastazego, jednego z najlepszych Cześników fredrowskich, autora podręcznika aktorstwa; dwóch jego córek: Tekli, najbardziej uroczej, najwniejszej i Ireny o niezwykle błyskotliwym wszechstronnym talencie; a już najmłodszej, obojga rodziców, z których ojciec, Marcel Trapszo, zajęty przeważnie reżyserią w świetnej Farsie Teatru Letniego, dawał sobie sam małe role i w nich wyrobił sobie specjalność oryginalnych delikatnie rzeźbionych minut charakterystycznych.

Do tego, co artystka wyniosła z domu, doszły solidne studia śpiewackie i — co jest niezmiernie znaczące — krótka praktyka w teatrze operetkowym. Na przykładach z teatru europejskiego wskazać można, jak dalece aktorzy z przeszłością operetkową, wyróżniają się zawsze szczególnym kunsztem słowa charakterystycznego — jak na przykład: sławna niegdyś Francuzka Lavallère,