

„DZIKA KACZKA” W KRAKOWSKIM TEATRZE POEZJI

1-15 IX 57

Sledząc to obecne w Krakowie przedstawienie *Dzkiej kaczki*, raz po raz upewniam się, że reżyser tego przedstawienia, kol. Władysław Krzemiński przystępował do pracy z taką samą bojaźnią, z jaką ja szedłem na spektakl: czy *Dzka kaczka* trafi do widza i słuchacza z 1957 roku, a więc do wnuka jeśli nie prawnuka ludzi, którzy mogli oglądać *Dziką kaczkę* jako utwór świeżo napisany?

Te jego lęki mając na uwadze, dobrze pojmujemy dlaczego wystawiając *Dziką kaczkę* kol. Krzemiński działał systemem asekuracyjnym, dlaczego tok akcji wspomógł zespołem „sposobów” teatralnych, więc np. uwerturami muzycznymi i nastrojową grą światła przed rozpoczęciem każdego aktu, przeniesieniem pewnych fragmentów (finał I aktu i finał sztuki) ze sceny na proscenium, co niewątpliwie wprowadza pewne zaintrygowanie we wrażeniu widza, — następnie: czymś w rodzaju chóru uczynienie rozmowy dwóch lokajów (na początku sztuki) i tym samym chorusowym stylem potraktowanie końca ostatniego aktu (rozmowa Gregora z dr Rellingiem), — wreszcie sprawa wnętrz, w których się akcja odbywa: po realistycznym salonie starego Werlego cztery następne akty (atelier fotograficzne Hialmara) utrzymane w zasadzie „umowności”, z drzwiami osadzonymi w powietrzu, z nieco wizyjnym wiązaniem poddasza etc. Intencja tych pomysłów miała — jeśli się

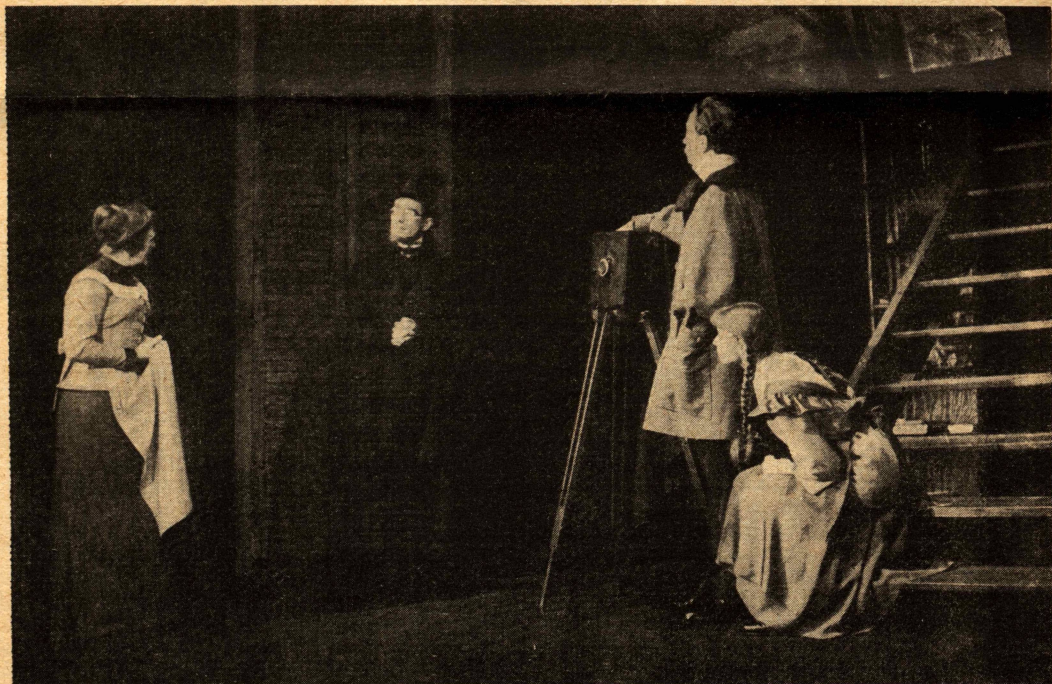
nie mylę — zaspokajać widza, któremu by myślowa i uczuciowa zawartość *Dzkiej kaczki* nie wystarczała. Miała też ona, mniemam, dawać z zewnątrz narzuconą, ale niezbędną porcję nastrojowości. Jeden z prawdziwie inteligentnych miłośników teatru młody intelektualista zapewniał mnie, że bez tych zabiegów, bez tych forteli *Dzka kaczka* nie przemówiłaby już do dzisiejszego audytorium. Jeśli tak jest, to inscenizator miał rację.

Nie wiodąc więc sporu o samo założenie, o potrzebę czy zbędność owych zabiegów asekuracyjnych, stwierdzić jednak należy, że w nich to właśnie, w tych fortelach, spoczęła główna różnica między *Dziką kaczką* w koncepcji kol. Krzemińskiego, a *Dziką kaczką* czasów dawniejszych, np. przedstawieniami Pawlikowskiego. Gdy kol. Krzemiński swoisty ton ibsenowski stara się wydobyć środkami raczej pomocniczymi (światła, muzyka, dekoracje) — przedstawienia dawniejsze swoistość tę wydobywały grą aktorów.

Ale i tu trzeba wejść w położenie dzisiejszego teatru. Czy ma on do *Dzkiej kaczki* tak dostosowanych, tak przysposobionych aktorów, jak ich miał np. Pawlikowski?

Bo rzecz nie tylko w tym, że Pawlikowski rozporządzał tak magnackim zespołem artystów, że wielkiego Kamińskiego mógł obsadzić w minimalnym epizodzie teologa

TEATR STARY im. MODRZEJEWSKIEJ w KRAKOWIE: *DZIKA KACZKA* Henryka Ibsena. Zofia Niwińska (Gina Ekdal), Jerzy Kaliszewski (Gregor Werle), Wiktor Sadecki (Hialmar Ekdal), Maria Ciesielska (Jadwinia). Reżyseria: Władysław Krzemiński, scenografia: Wojciech Krakowski



Molvika, że Solskiego mógł zużyć w małej roli starego Ekdala, że Jadwinie grało złoto dziewczęcego liryzmu: Tekla Trapszo, a znakomity jej ojciec Anastazy Trapszo odtwarzał starego Werlego; nie w tym też rzecz — bo to już raczej przypadek — że Hjalmar wykonawcę znalazł w Knake-Zawadzkim, który urodził się niejako na to, by *Dzika kaczką* trafiła na tak idealnego Hialmara — a i nie w tym nawet rzecz, że do wykonania Gregora reżyser miał Mielewskiego, to ucieleśnienie przekonania i tę siłę wnętrza aktorskiego, które mu sławę dawały i w monumentalnych rolach. — Rzecz natomiast w tym, że każdy z tych wykonawców widywał przedstawienia Ibse- na, rozmyślał nad jego postaciami, marzył latami o tej czy owej roli, gdy więc przyszło do prób z *Dzikiej kaczki*, był on już glebą, przeoraną ibsenowskim plugiem. Fenomenalne informacje Pawlikowskiego chwytały aktorzy w lot i w locie znajdowali sprężyny wykonawcze. Zanim to by nas odciągnęło od tematu, gdybyśmy chcieli obszernymi przykładami zilustrować tę współpracę reżysera z aktorami na historycznej, sprzed 60 laty, krakowskiej *Dzikiej kaczce*, niechże więc chociaż mała rola starego Werlego — pars pro toto — da nam o tym jakieś takie wyobrażenie.

Staremu Werlemu grozi zanik wzroku. Szczegół to ważny w ogólnym wyrazie sztuki kalectwo oczu przekazał przecie i swojej naturalnej córce, tej nieszczęsnej Jadwinie; kalectwo to ma wzmacniać w nas — i istotnie wzmacnia — sumę naszego serdecznego współczucia dla niej. Ze względu na ważność tego motywu postanowiono optycznie uzmysłowić widzowi ślepotę starego Werlego. Opatrzono go ochronnymi, czarnymi okularami. Grał już sam ten rekwizyt, bo nieprzenikniona zasłona szklana nigdy nie pozwalała nam się spotkać z oczami Werlego, nie mieliśmy tedy nigdy czy to potwierdzenia wzrocznego czy wzrocznego zaprzeczenia słowem, które z ust jego wychodziły. Zrozumiałe było: nikt i nigdy nie dowie się, co ten człowiek naprawdę myśli, co czuje — zawsze ochroniony jakąś warstwą izolacyjną. Rzecz jasna, że sugestii tej nie stwarzał w pełni sam rekwizyt — niepokojący nastrój powstawał z gry, do najdrobniejszego szczegółu przemyślanej i opanowanej (w 7 próbach). Z całości artystycznej wyłaniało się, że człowiek ten oślepy jest zarówno cielesnie jak i duchowo. On nic poza sobą nie widzi. Nie widzi cudzych pragnień, cudzych cierpień, cudzych praw do życia. Przebiegły, doświadczony, przez majątek swój pogardliwy dla reszty świata i jak lód zimny. Ostrożny, powolny krótkowidza chód znaczył go jakimś wyrachowaniem nawet w sposobie bycia, nawet w odruchach — i jakby jakimś zaczajaniem się, ale nie zaczajaniem się kota, nie łasicy lecz znacznie drapieżniejszego zwierza, — a zważcie, wszystko to wyrosło z zarodku rekwizytu: z czarnych okularów. Nie przeczę, że nasze młodzieńcze poetyzowanie tak nam formułowało grę Anastazego Trapszy, ale jego gra umiejętnie podprowadzała nas pod taki wyobraźniowy naddatek.

Gdy jesteśmy przy starym Werlem z przedstawień Pawlikowskiego warto jeszcze może zwrócić uwagę na jeden drobny pozornie, ale jakże dla stylu ibsenowskiego ważny szczegół. Jesteśmy w ekspozycji sztuki, ukazuje nam się stary Werle i oto pierwsze jego słowa: „Zauważyłeś, że się dzieliśmy w trzynaście osób przy stole?“ — W informacji autorskiej widnieje, że to ma być przytyk do Hialmara Ekdala, jako zbędnego w ich towarzystwie. Tak, ale Ibsen rzadko kiedy nie podsyła takiej kwestii jakimś innym jeszcze znaczeniem. I trzeba było słyszeć, jak to wtórne znaczenie wydobywał Anastazy Trapszo: ze spojrzeniem w stronę Hialmara, by Gregor wiedział, o kim tu mowa, dyskretnie, by Hialmara nie obrażać, pozornie żartobliwie a naturalnie, a jednak pod dosłownością sensu skryła się jakaś zapowiedź — zapowiedź oczywiście autorska — zapowiedź czegoś co najmniej przykrego, a może i tragicznego.



TEATR STARY im. MODRZEJEWSKIEJ w KRAKOWIE: *DZIKA KACZKA* Henryka Ibsena. Zofia Niwińska (Gina Ekdal) i Wiktor Sadecki (Hjalmar Ekdal)

Nic się nie precyzowało, a ten „trzynasty gość“, jak pianissimo zaznaczony orgelton, przedostał się przez rampę na salę widzów. Takie zastępstwo autora nie do pomyślenia bywa u Gorkiego, Heijermannsa, Recque'a czy innych naturalistów; niezbędnym stało się przy odtwarzaniu Ibsena. Starłem się dać jakieś takie wyobrażenie, jak subtelnie, jak nieodłącznie od realistycznej podstawy zadośćuczyniono ibsenowskiemu „symbolizmowi“ w ibsenowskiej epoce.

Czy dziś można by się pokusić o podobne szczegóły, podobny styl? Artyści krakowscy, którzy mieli w *Dzikiej kaczce* grać, jeśli znali dramaty Ibsena, to co najwyżej z lektury. Może pewna ich część miała sposobność widzieć na scenie *Norę*. Literatura, na której smak swój formowali, sztuki plastyczne, estetyka, którą studiowali, daleko odbiegły od tego, co pozwala w pełni żyć się ze „skandynawskim bardem“. Pomyśl dyrekcyjny zagrania *Dzikiej kaczki* rzucił ich na nieoczekiwane flukta, zaniósł ich do nieznanych lądów. Chybioną zachcianką reżyserską było, by z aktorami o dzisiejszych skłonnościach próbować powtarzać idee Pawlikowskiego. To biorąc pod uwagę, musi się akceptować założenia reżyserskie kol. Krzemińskiego.

Akceptować — ale nie bez dyskusji.

Więc sprawa choćby tych quasi chórow na początku i w finale sztuki. Należy zauważyć, że mamy tu do czynienia z jakimś „wołaniem dnia“; od kilku już młodych artystów, młodych aktorów, reżyserów, reformatorów a nawet od jednego z autorów dramatycznych przydarzyło mi się słyszeć, że dobrze im na duszy gdy tekst nowożytnego utworu w pewnym momencie staje się jakby chórem, głosem jeśli już nie bogów, to głosem społeczności. Tęsknotki te zdrowym są objawem twórczym, bo świadczą o potrzebie szukania czegoś doskona-

łego. Jeśli jednak chodzi konkretnie o chór w dzisiejszym, a zwłaszcza realistycznym dramacie, to trzeba dojść do porozumienia.

Więc rozmaicie: taki chór można nazwać, czy to „głosem sumienia“, „głosem mądrości“, „głosem zbiorowego sądu“ itd., ale w gruncie rzeczy będzie to przecie zawsze głos autora, będzie jego recenzją o czynach czy myślach osób w jego sztuce działających. Mamy w literaturze dramatycznej przykłady podobnego jednoosobowego chóru, to niektóre komedie Bernarda Shaw; — w *Profesji pani Warren* można „od do“ palcem wskazać fragmenty, gdzie akcja naraz ustaje i autor wpada na scenę, by niby to ustami swoich figur, a jednak od siebie wypowiedzieć szereg morderczych spostrzeżeń. Od swojego rodzica czyli od pocziwego morału, jakim sztuki kończył choćby nasz Józef Korzeniowski, ofensywy Shawa różnią się tylko swoją świetnością, ale substancją rodzaju — ta sama. Czy to moral czy shawowska diatryba — zawsze dalekie echo starogreckiego chóru. Dlaczego ten „chór“ nie brzmi tam (np. u Shawa) sztucznie? Bo był przez autora przewidziany, bo miał swoje z góry zaplanowane w tekście miejsce. Rzadko się przydarzy, by reżyser — post factum — mógł w tym zastąpić autora. Nie należy też zapominać, że czy to moral starożytności komedii, czy fajerwerki deklamacyjnego dowcipu autora *Profesji pani Warren* starają się być naturalną częścią dialogu — natomiast gdy nasi choreogowie ostentacyjnie zatrzymują akcję w biegu, zwracają aktorów „en face“ do publiczności, każą im znieruchomieć i z akcentem jakiegoś ceremoniału wygłosić fragment realistycznego tekstu — wówczas następuje jaskrawe przypomnienie, iż jesteśmy w teatrze, czyli: następuje moment jak najzupełniej sprzeczny z zasadniczym pragnieniem nowożytnej sztuki.

Przejdźmy do sprawy scenograficznej. Patrząc przez cztery akty na to atelier fotograficzne bez sufitu (nawet bez zarysu sufitu), na te drzwi na moc osadzone w powietrzu, czulem ogromną wdzięczność dla twórców tak pojętego wnętrza. Tak jest, byłem im wdzięczny, bo mi nasunęli wiele uwag o zmienności gustów artystycznych. W *Dzienniku Goncourtów* pod odnośną datą, w czasach sprzed naturalistycznych nowinek Antoina, znaleźć można wiadomości, jak namiętne prowadzono boje, by z dekoracji teatralnej usunąć paldamenty i kulisy, wprowadzić sufit, ściany i prawdziwe drzwi; *Dziennik* przytacza długie, a i dziś jeszcze godne przeczytania wywody reżysera Odéonu, Poireta, w których wyjaśnia on ile artystycznego zysku może aktor wycisnąć z wejścia lub wyjścia ze sceny autentycznymi drzwiami, ile np. w razę psychicznego może dać oparta o klamkę ręka człowieka wychodzącego ze sceny, a z tym wyjściem ociągającego się itd. itd. Marzenia Poireta i rówieśnych mu naturalistów wywalczyły sobie prawo bytu; sztuki sceniczne doczekały się i zniesienia kulisy i zakładania klamek przy drzwiach i drzwi, osadzonych w ścianach. Trwało to kilkanaście lat — i dziś na pewno można słuchać wywodów, ile to psychicznego zysku mogą dostarczyć drzwi powietrzem umocowane gdy np. aktor — przez omyłkę — nie przez nie, lecz obok nich zejdzie ze sceny — ścianą na wylot...

Ale od rzeczy ogólnych ważniejsza sprawa konkretna: scenografia *Dzikiej kaczki* w krakowskim Teatrze Poezji. Zdaje mi się, że trzeba uważnie wczytać się w utwór. Choćby właśnie ta dzika kaczka. Ileż starania, ile zabiegów kompozycyjnych używa Ibsen, by metaforyczny jej sens twardo stał jednak na realistycznym założeniu, by jako i zwykły ptak oswojony, na zwykłym domowym strychu chowany, miał swój sens. Dowodzi to, jak drogą Ibsenowi jest życiowość jego tworu artystycznego, jego podobieństwo do prawdziwych możliwości, do autentyki. Czy z takimi skłonnościami dzieła harmonizuje umowność, nadrealność wnętrza? — Scenografia Wojciecha Krakowskiego, ani wątpić, dzieło to rzetelnego artysty — i zastosoana do jakiegoś poematu dramatycznego świetnie by z nim współgrała, ale czy przysługuje się *Dzikiej kaczce*?

Nie daleko odbiegłszy od tematu reżyserii Władysława Krzemińskiego — powracamy do niej. Mimo wszelkie zastrzeżenia, jakie wyluszczyłem i jakie by wyluszczyć można, reżyseria to pozytywna, staranna i inteligentna.

Od pierwszych już scen wyczuwa się, jak konsekwentnie wyluskuje on zasadniczą ideę utworu i jak najwyraźniej ją słuchaczowi uwydatnia. A nie łatwe to w *Dzikiej kaczce* zadanie. Nie łatwe, bo w autorze ma ono raczej przeciwnika niż sojusznika. Moralista i reformator Ibsen tworzył sztukę dla celów moralnych i ostrzegawczych, ale w kategoriach artystycznych zwiastun modernizmu za skarby świata nie považyłby się tych swoich celów wypowiedzieć jasno, jak bywało w dramatach à these. Miały one u niego promieniować z historii, która równie dobrze i bez służby etycznym celom mogłaby być pełnym organizmem scenicznym. Historią tą w *Dzikiej kaczce* jest pójście domowe Hialmara Ekdala, pociesnej ofiary swoich złudzeń, frazesowicza, leniucha, człowieka, któremu najlepiej się żyje w urojeniach. Ta to rodzajowa strona dzieła przesłania sobą zagadnienie moralistyczne i wygina linię dramatyczną w kształt niepokojącego znaku zapytania: kto tu naczelną postacią, Hialmar, czy ów Gregor Werle, fanatyk prawdy? Czy może Relling, sceptyczny wyznawca zasady: „Mundus vult decipi”? Kol. Krzemiński dobrze wyczuł, że w dzisiejszej umysłowości nie ma miejsca na nieokreślność wydzwięku, jak w innych dziedzinach tak i w sztuce dzisiejszy człowiek żyć chce zasadą: aut, aut; reżyser trafnie dostrzegł, że minęły czasy, kiedy salę widzów w teatrze entu-



TEATR STARY im. MODRZEJEWSKIEJ w KRAKOWIE: *DZIKA KACZKA* Henryka Ibsena. Zygmunta Milski (Szambelan Balle), Alfred Szymański (Werle), Krystyna Ostaszewska (Pani Sörby), Ryszard Krzyżanowski (Szambelan Kaspersen), Roman Wroński (Szambelan Flor)

zjazzmowały pokazy „dokumentów życia“, więc np. tu w *Dzikiej kaczce* nastroje szarego życia Ekdalów — jasno natomiast zdawał sobie sprawę, że audytorium z 1957 roku do żywa się może przejąć ideą jaka się z dziełem zrosła — i ideę postanowił wyprowadzić pod światło.

Atoli i z tą ideą to też nie zabawka. Zaważała się ona w prostolinijnie postawionej alternatywie: moralność prawdy czy miłosierdzie kłamstwa? Pierwszą z tych ewentualności reprezentuje, jak wiadomo, Gregor Werle, teorię przeciwną — ów doktor Relling, dostawca ułud biednym śmiertelnikom. Przebieg wydarzeń niedwuznacznie opowiada się za racjami d-ra Rellinga, ale w budowlu *Dzikiej kaczki* ten porte parole Ibsena znacznie mniej zajmuje miejsca niż jego przeciwstawienie: Gregor Werle. Z rozmyślań nad tym splotem powstał najważniejszy plus koncepcji reżyserskiej kol. Krzemińskiego: odważnie na pierwszy plan wyprowadzony dr Relling.

Na przedstawieniach bowiem dawniejszej daty Rellinga powierzano, jako epizod, aktorowi drugiej raczej linii, który też roli nie wysuwał na czoło sztuki. Nawet na legendarnym spektaklu Pawlikowskiego nie było w gruncie rzeczy inaczej. Grał Sobiesław, aktor co prawda jeden z naczelných, ale tzw. lekki amant i rezoner, specjalista od sztuk konwersacyjnych; liczono, że jako taki dobrze poda myśli Ibsena. Kol. Krzemiński bystrze dojrzał, że ten „apostoł dobroczynnego kłamstwa“ to nie tylko rezoner, ale i suma głębszych przeżyć ludzkich. Niezbyt wiele u nas czy gdzie indziej widziałem reprezentacji *Dzikiej kaczki*, ale dopiero na tej obecnie z krakowskiego Teatru Poezji — ibsenowski „porte parole“ rozrósł mi się w człowieka. Stało się za sprawą mocniejszego rozporządzenia tego ledwo ledwo w sztuce poruszonego motywu — dawnych uczuć Rellinga dla pani Sorby, dziś narzeczonej starego Werlega. Bodaj że zawsze traktowano te uczucia jako historię wystygłą już w sercu Rellinga; na przedstawieniu, o którym tu piszemy, jasno rysowało się, że i teraz jeszcze, po latach, żywo tkwi w nim dawna miłość. Stawia go to przed nami jako postać szczerze emocjonalną, jako człowieka, który czy to z tej zawiedzionej miłości czy z organicznej potrzeby gorącego serca kocha ludzi, a wśród nich — może ze względu na tę biedną, na ślepotę skazaną Jadwinę — wyjątkowo kocha rodzinę Hialmara Ekdala i z taką też namiętnością chce ją uchronić przed gregorowym „dobrodziejstwem prawdy“. Ileż artystycznie mocniejszą i ileż bardziej ludzką stała się przez to jego walka z Gregorem — i jakże ocieplił atmosferę sztuki Relling tak pojęty.

Nie ma potrzeby dodawać, że całe to szczęśliwe „odczytanie“ Ibsena mogło się na scenie zrealizować tylko dzięki aktorowi, który Rellinga zagrał.

Tadeusza Wesołowskiego ostatni raz widziałem przed wojną. Tkwił wtedy w aman-
tach i do tego lekkich. Zdawało się wów-
czas, że to świetna, ale i jedyna struna
jego uzdolnień. I oto teraz w *Dzikiej kaczce*
wchodzi na scenę, wypowiada kilkanaście
kwestii, które go właściwie niczym jeszcze
nie charakteryzują, a gdy go się słucha,
nieodpornie ogarnia nas przeświadczenie:
„oto aktor“. Przez odpowiedni akcent, przez
wzór oszczędnego gestu i spojrzenia każde
zdanie jakby konturem obwiedzione, każde
zapisuje się w pamięci i każde wzbudza
w nas intrygujące pytanie: co ten człowiek
powie w dalszym toku akcji, czym on się
w tej akcji zaznaczy? Słowo z ust wycho-
dzi mu prościutkie a należyta smugą my-
ślową zabarwione. Prościutkie, doskonale
potoczne, a jednak jakimś sekretem opa-
trujące Rellinga: jesteśmy pewni, że od
tego człowieka moglibyśmy się dowiedzieć
rzeczy stokroć ważniejszych od tego, że
Molvik wczoraj się urzynał, że wedle niego
Hjalmar dąży do wielkich celów etc. Jak-
by ochronną zasłonę czyni Wesołowski z
tych pyłków banalności czy powszedności,
— zasłonę, poza którą — jakże to dobrze
daje się czuć — chowa prawdziwego Rel-
linga. Najklasycyjszy styl ibsenowski.
Każda kwestia jeśli nie każde słowo doda-
wało nową, często ważną kreskę do rys-
pisu postaci, każde poruszenie coś znaczy-
ło. Po takich m.in. szczegółach poznaje się
artystę w aktorze. A cóż dopiero gdy z fazy
anonsu Relling zanurza się w konflikt. Wy-
starczyło gdy Gregorowi warknął: „Na zła-
manie karku zleci pan ze schodów“ (jeśli
zechce zamieszać spokój domu Hjalmarów).
— Pasja, z jaką Wesołowski wydarł to z
siebie, dawała miarę jakże serdecznej tro-
ski o Hjalmar, o Ginę, o Jadwinę. Jakież
do dna żywy człowiek stanął przed nami.
Jaki blask padł na rolę. Rzadko się w te-
atrze zdarza, by jedną swoją kwestią aktor
tak nas sobą nappełnił. A cóż dopiero, gdy
się ma przed nami roztworzyć zadawniony
dramat miłosny Rellinga. Ileż bólu, ile
wściekłości, a ile przejmującego wyrazu za-
warło się w tym nic nie znaczącym, zdawa-
łoby się: „Do widzenia“, którym żegna
niezmiennie kochaną kobietę. Dzięki Weso-
łowskiemu Relling wyrasta na naczelną po-
stać *Dzikiej kaczki*.

Rellingowego przeciwnika, Gregora Werle
odtworzał Jerzy Kaliszewski. Trudna to ro-
la, bo jednak nie w takim to stopniu żywy
człowiek, jak Hjalmar, Gina, Jadwinia, sta-
ry Werle. Jest w nim coś z wymyślnego
jestestwa. Kol. Kaliszewski niewątpliwie
dobrze wywiązał się z zadania. Pierwszy
raz go widziałem na scenie, więc kierując
się raczej domniemaniem, zauważyłem, że
jest on bodaj rodzajem aktora intelektual-
isty. Czuło się, że analiza przerasta tu grę.

Z powodu Gregora i jego wykonawców
nastęrcza się pewna uwaga. Otóż, jak z
tekstu wynika, Gregor ów, doszedłszy do
przekonania, że Jadwinia jest córką natu-
ralną jego ojca, tym samym musi stwier-
dzić, że jest ona jego przyrodnią siostrą.
Jak wiadomo, w akcie ostatnim dochodzi
do sceny między Gregorem a Jadwiną.
Otóż nie zdarzyło mi się widzieć przedsta-
wienia, na którym by w tej scenie z gry
Gregora wynikało, że rozmawia z siostrą
— z tą niespodziewaną przez los zesłaną
mu siostrą. A przecież Gregor ma prawo
w tej rozmowie wybitnie ocieplić się, ma
prawo sercem owiać swoje słowa. — Czy
to ważne? — zapytacie. Ważne, bo przez
te akcenty formuła ideowa, jaką Gregor
jest w sztuce, nabierze cech bliskiego nam
człowieka.

Gina może mieć 36 — 40 lat, ale kłopoty,
praca, byt daleki od dostatku postarzyły
ją. Nie tyle może fizycznie ile w nerwach,
w myślach, w ochocie do życia. Tego to
brakowało Niwińskiej. Osmutniała młoda
kobieta snuła się w akcji sztuki. Ale tu
i koniec zarzutów. Poza tym wzór inteli-
gentnego uchwytu roli, świetnie zaznacza-
ła szarość umysłową Giny, jej bierność, nie-
śmiałość, zautomatyzowanie życiowe. W ni-

czym myśli Ibsena nie zmieniła i nie po-
mniejszała, a co wcale też ważne: dała
Ginie urok niewieści. I Hjalmar i... stare-
go Werlego usprawiedliwia Gina z krakow-
skiego spektaklu.

Nie wiem, czy się długo w Krakowie
uchowa, nie wiem, czy Warszawa nie sięg-
nie po Marię Ciesielską, która gra Jad-
winę. Tyle w tym dziecku szczerości, tyle
artystycznego umiaru, a taka już komuni-
katywność gry, że należy ją już dziś uwa-
żać za kandydatkę na interesującą aktor-
kę. Hjalmarem był Wiktor Sadecki. Kraków
pozostaje pod wrażeniem jego postaci szo-
fera ze *Znajdy* Niewiarowicza. Na niewi-
dziane mogą być upewnionym, że arte mógł
wykonać tę kwintesencję serdeczności, bo
gdy w akcie ostatnim *Dzikiej kaczki* dane
mu było przemówić rzewniejszymi, ludzki-

mi uczuciami — po sali rozeszło się wzru-
szenie.

Zbigniew Filus dźwigał ciężką rolę starego
Ekdala. Udźwignął. Solskiego, który tę po-
stać kreował przed laty, więcej było na sce-
nie, bliższy on był zjawy, bardziej intrygo-
wał i tym kazał widzowi zapominać o chło-
dzie, w jakiej żyła mu rola. Filus jest pro-
stszy, po aktorsku mniej zamożny, ale wnosi
bezcenną dla tego zdzienniałego starca ce-
chę: serce. Więcej niż Ekdałowi Solskiego
współczuliśmy Ekdałowi z obecnej *Dzikiej
kaczki*, co nie obojętne dla tej roli.

Bolesław Loedt, jako stary Werle, oraz
wszyscy wykonawcy innych drobnych ról
sumiennie przyczyniają się do sukcesu arty-
stycznego, jaki w Krakowie odniosła sztuka
Ibsena.

Adam Grzymała-Siedlecki