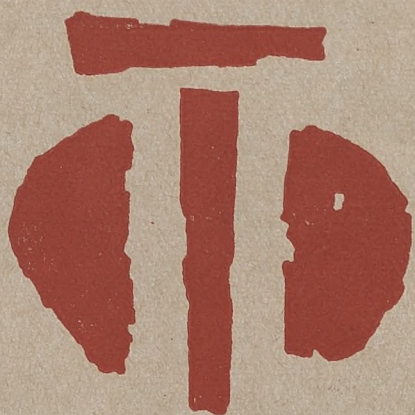


76

76



RÓŻA

TEATR LUDOWY NOWA HUTA

SEZON 1967/8

Dyrektor i kierownik artystyczny: IRENA BABEL

z podziękowaniem
za piękny czas
Babel

Kierownik literacki: JERZY BROSZKIEWICZ



STEFAN ŽEROMSKI

„Róża“ Żeromskiego to ponura, piękna i silna książka: pierwszy i jedyny (jak dotąd) obraz rewolucji przebrzmiałej; i to nie przemyślany na chłodno przy zielonym stoliku — ale przeżyty, jakoby wyrwany z najgłębszej tajni duszy ludzkiej. Krzyk serca schyłego w męce serdecznej nad mogiłami żywych i umarłych, serca rozpalonego bólem miłości — krwawa róża wyrastająca na pobojo wisku — róża, symbol wiecznie odradzającego się życia.

Książka — miecz, książka — róża, walce służąca i pięknu.

„NOWA REFORMA“, 1909 r.

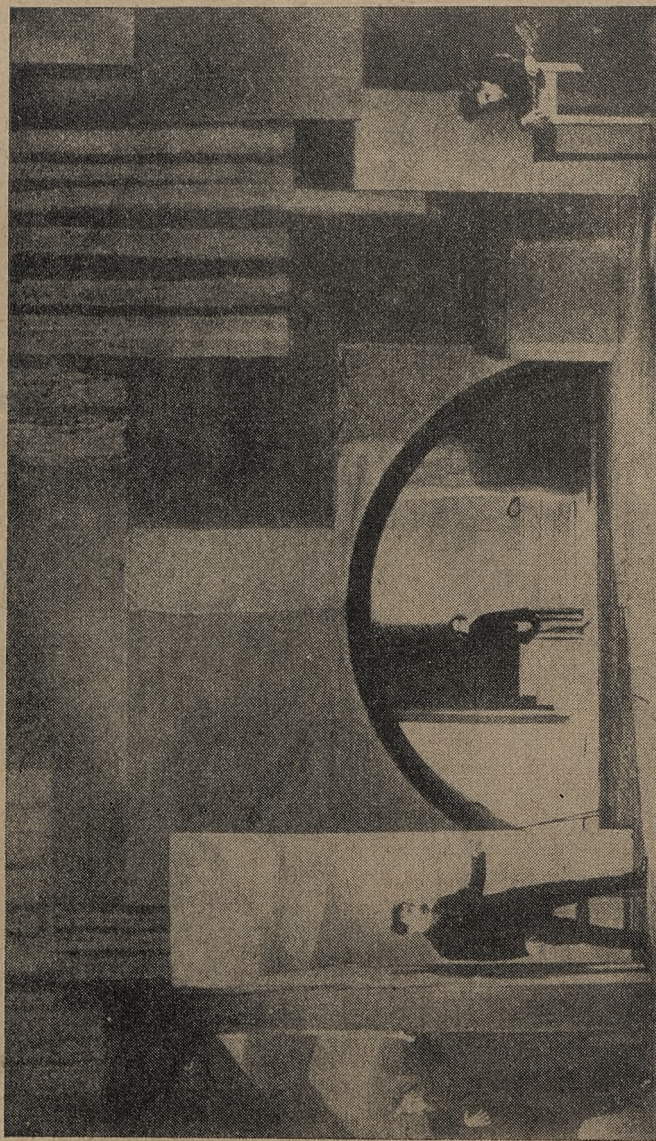
WYBÓR

Żeromski nazwał „Różę” dramatem niescenicznym. Takie było autorskie jego słowo, może przekonanie, a może także próba odnalezienia alibi dla pisarza, który rozumiał, że nie teatr jest jego powołaniem głównym. Była to próba, a raczej: wiele prób. Próba sumienia patriotycznego i próba talentu, próba intelektu i próba rzemiosła, próba polityki i próba wyobraźni czysto pisarskiej. On sam — ten, którego z najwyższym szacunkiem nazywano Panem Stefanem — uznał w końcu, że nie wygrał owych prób. „Róża” była dlań mocno ciernista. Polemizował z nią zresztą wielokrotnie — przede wszystkim chyba w „Przedwiosniu”. Ale do tej polemiki o „Różę”, o doszukanie się w niej — także w niej — wielkości Żeromskiego nie on sam przystąpił. Scena polska wielokrotnie podejmowała próby udowodnienia, że „dramat niesceniczny” ma prawo do sceny i do widowni. Ze może stać się własnością tej dyscypliny sztuki, jaką zwiemy teatrem, a która istnieje przede wszystkim albo i jedynie poprzez ostateczny wynik pracy ludzi sceny stykający się z sądem ludzi widowni.

Teatr Ludowy podejmuje kolejną taką próbę. Próbę udowodnienia, że Żeromski w „Różę” jest sobą. Że mimo goryczy doświadczeń mówi nam o nadziei. Że rozdrapując rany narodowych losów czyni to po to, by odszukać perspektywę zwycięstwa nawet w bitwie przegranej. Musieliśmy i chcieliśmy wybierać z ogromnego tekstu i wielkiego materii pomieszczenia taką „Różę”, która jest aktem szacunku dla patriotyzmu i tej najuczciwszej postępowości Żeromskiego, za którą czarne sotnie i białe ideologie poły go goryczą do jego ostatnich dni.

Wybraliśmy „Różę” ludzi walczących o swoje miejsce w historii, o rewolucyjną nadzieję ojczyzny i świata. Wybraliśmy z „Różę” nie tylko „śmieszna polską nędzę” 1905 roku — ale przede wszystkim dramat apelu nad grobami wszystkich bohaterów tamtego czasu. Wybraliśmy wreszcie taki sens dramatu, który wbrew wszelkim ranom i cierpiom przegranej bitwy o przyszłość ludu zamyka się w słowach Pana Stefana. W tych słowach, które we współczesnym epilogu tragedii sprzed lat sześćdziesięciu trzech uważamy za prawdę główną: „nadejdzie dzień, gdy skruszy się i ocknie niewdzięczne serce w polskim narodzie. Wspomni on imiona więźniów samotnych, co wskrziesili męstwo w milionach niewolników i za niepodległość kraju ponieśli śmierć. Przyjdzie tu lud niepodległy i odgarnie tę ziemię mogilną. Wyznaczy dzień na pograniczu wiosny i lata, kiedy iść tu będą z wielkich miast i dalekich wsi długimi pochodami dzieci ze szkół, śpiewając hymny wolności. Na zaklętych grobach powstańców i bojowników zasadzi lud polski jako znak sławy, nagrodę za bohaterstwo — różę czerwoną, różę świętą, różę”.

Dokonałiśmy wyboru i podjęliśmy próbę. Jak dalece udało się nam sprostać naszym intencjom — rozstrzygnie konfrontacja pracy naszego teatru z osądem naszej widowni. Widowni Teatru Ludowego w Nowej Hucie, w roku 1968, w dwudziestym czwartym roku Ludowej Polski.



„RÓŻA” w inscenizacji Schillera, Warszawa 1926 r.

„RÓŻA” — ALBO SPRAWA NADZIEI

„Róża”, dramat niesceniczny — jak utwór określił Autor — opublikowana była w roku 1905, napisana zaś została nieco wcześniej, w okresie dogasającej rewolucji 1905 roku. Przypominam te daty, gdyż okres, w jakim sztuka powstała, zaważył bardzo silnie na jej artystycznej koncepcji. Żeromski należał w ogóle do pisarzy, inspirowanych w bardzo silnym stopniu przez fakty i nastroje społeczne, reagował spontanicznie na wydarzenia stające się historią, wiele jego dzieł odtwarza wewnętrzny, uczuciowy stan autora wywołany konkretną wieścią, zachowuje ową charakterystyczną świeżość odczucia, świeżość refleksji nieuspokojonej jeszcze, nieopanowanej niejako w swej lirycznej gwałtowności. Pisał ją Żeromski pod wrażeniem klęski pierwszej robotniczej rewolucji na ziemiach polskich, przybity niepowodzeniem, zgnębiony daremnością poświęceń i ofiar. Nie chodziło tu przy tym tylko o klęskę czysto rewolucyjnej, militarnej — by tak rzec — natury. Dla Żeromskiego, jak dla wielu pisarzy związanych z ideą socjalizmu, równie ważną i równie bolesną była klęska polityczna, klęska robotniczej solidarności. Niepowodzenie i lokauty, terror rozpętany przez władze carskie, przeciwdziałanie ugrupowań burżuazyjno-zachowawczych, organizujących akcje kontrrewolucyjne — przyniosły swoje tragiczne owoce w postaci szpiegostwa, donosicielstwa i prowokacji, niepowodzeniom rewolucjonistów zaczęły towarzyszyć podejrzenia i nieufność, powtarzały się fakty zdrady i odstępstw, obok ofiarnych uczestników działań zaczęły się w ruchu robotników pojawiać postaci prowokatorów, podrywających wzajemną solidarność ludzi oddanych sprawie. Terror rodzi terror — jest to konsekwencja nieunikniona i tym dla rewolucjonistów tragiczniejsza, im czę-

ściej w łonie ruchu demaskować musieli i surowo karać szpiegów — dawnych towarzyszy. Pamiętajmy przy tym, że rewolucja nie była dziełem politycznie jednorodnym. Poszczególne orientacje obarczały się wzajemnie winą za niepowodzenia, co tym bardziej pobudzało nastroje rozgorczenia i nieufności, nastroje wzajemnych oskarżeń, „potępieńczych swarów”, czym ugrupowania zachowawcze umiały się posłużyć jako pozornie moralnym argumentem. Dodajmy na koniec, że ogólne rozprężenie społeczne, jakie towarzyszy zawsze przewrotom, czy próbom przewrotów, przyniosło inne jeszcze owoce: zbrojne bandy łupieżcze, dokonujące rabunków i zbrodni w ogólnym chaosie, przejmowały czasem rewolucyjny frazes, a w każdym razie zarówno władze jak i burżuazja za tę działalność obarczały odpowiedzialnością — rewolucję.

Żeromski jako pisarz i jako aktywnie uczestniczący w ruchu socjalistycznym działacz społeczny — głęboko przeżywał wszystkie te wydarzenia i zjawiska. Dał temu wyraz już w „Dziejach grzechu”, gdzie jednak nie podejmował ideowo-politycznych problemów rewolucji, wybierając na głównych bohaterów powieści ludzi związanych w taki czy inny sposób ze środowiskami przestępczymi. W „Dziejach grzechu” pojawia się jednak ów klimat rozprężenia: bunt bohaterki przeciw zadanej jej krzywdzie wyładowuje się w formach gwałtownych i brutalnych, spychając ją na dno poniżenia i moralnej nędzy. I już w „Dziejach grzechu” pojawia się przejęty od Fryderyka Nietzschego model pewnych postaci, ludzi, którzy programowo odrzucają wszelką moralność i wszelkie opory wewnętrzne — w imię wywyższenia się i zapanowania nad innymi. Nie zapominałmy bowiem, że problemy nietzscheanizmu łączyły się u Żeromskiego z problemem rewolucji; dwa najważniejsze utwory, w których podejmował pisarz sprawę jednostki stającej ponad tłumem i pogardzającej moralnymi zasadami społecznego współżycia — „Powieść o Udałym Walgierzu” (1096) i „Duma o Hetmanie” (1908) — napisane zostały właśnie w tym samym okresie.

„Róża” miała się stać rozprawą z rewolucją i ideologią rewolucyjną. „Cała rewolucja w dramacie musi być traktowana jako materiał do głównej treści. Bez tego nie ma wcale sztuki. Musi być oś, koło której zewnętrzna rzecz się obraca” — notował Żeromski pierwszą koncepcję utworu jeszcze w roku 1906. „Róża” jest zatem próbą odtworzenia stanu społeczeństwa i programów działaczy, konfron-

tacją ideowej wzniosłości i poświęcenia — z wywołującą gorycz i ból rzeczywistością, obrazem prawdy w obu jej krańcowych wersjach, obrazem więc ostrych sprzeczności rozdzierających społeczeństwo polskie poddane podwójnemu naciskowi: moralnej presji rewolucyjnego wezwania, a zarazem — terrorowi carskiej policji i oddziałom sprzymierzonym z nią odłamom konserwatywnej burżuazji. Owe całościowe widzenie problemu, ambicja oceny generalnej sprawiła, że pisarz przywiązywał do tego dzieła większe znaczenie niż do innych swych utworów, czekał z niecierpliwością i niepewnością na recenzje i poczuł się bardzo, osobiście, dotknięty ocenami kwestionującymi ogólną wymowę sztuki. Obok bowiem recenzji entuzjastycznych wybitnych krytyków (np. Wilhelma Feldmana lub Stanisława Brzozowskiego) „Róża” stała się przedmiotem ostrych, a nawet zajadłych ocen negatywnych.

Sprzeczności, o jakich wspomniałem, nastroje goryczy po klęsce działań rewolucyjnych sprawiły, że pisarz tym gwałtowniej, tym bardziej kontrastowo przeciwstawił oddanie i poświęcenie rewolucjonistów — nie budzącej optymizmu rzeczywistości. Wynikła stąd potrzeba idealizacji głównych bohaterów sztuki, przede wszystkim Czarowica i Zagozdy, wynikła stąd potrzeba uwznioślenia rewolucjonizmu jako zjawiska duchowego. Symbol róży powracający kilkakrotnie w dramacie, symbol oczyszczający i nobilitujący moralnie uczestników wielkiego społecznego dramatu kojarzy się najczęściej z motywem krwi przelanej za sprawę. Ma on jednakże swój wyższy sens duchowy, róża jest symbolem każdej sprawdzonej cierpieniem i bólem ofiary na rzecz idei, symbolem szlachetnej intencji, symbolem — krótko mówiąc — wartości, jaka kryje się w najwyższym poświęceniu. Rewolucja poniosła klęskę, a zatem poświęcenie to nie może być mierzone praktyczną skutecznością, nie ma ono swej miary obiektywnej. Symbol odwołuje się do zjawisk czysto duchowych, intencjonalnych, do wytrwałości i nieprzejednania, do wierności i zewnętrznej siły. Im bardziej ta rzeczywistość traktowana jest jako zjawisko budzące opór, niechęć czy nawet wstręt, im silniejsza niezgoda na fakty, na rzeczywiste rozstrzygnięcie historii — tym potężniejsze pragnienie przeniesienia sprawy rewolucjonistów w sferę idealną, gdzie można by ją obejrzeć i ocenić z innej, oderwanej od praktycznych wyników perspektywy. Idee artystyczne Młodej Polski, idee wydziela-

jące wartości duchowe z kontekstów społeczno-klasowych bardzo takiemu widzeniu rzeczy sprzyjały. Pamiętajmy jednak, że istniała tu inna jeszcze tradycja, która na Żeromskiego oddziałała bardzo silnie: mianowicie tradycja romantyczna. Oddzielanie wartości duchowych od społecznej praktyki, co jeden z krytyków określił jako bunt kwiatu przeciwko swoim korzeniom, narodziło się wówczas właśnie, w czasach romantyzmu, po doświadczeniu innej historycznej klęski, jaką przyniosło powstanie listopadowe.

Na tym gruncie rodzi się właśnie potrzeba idealizacji bohaterów, na tym gruncie rodzi się szczególna, ku wzniosłości dążąca stylistyka utworu. Literatura naszych lat, sceptyczna, nasycona pierwiastkiem parodii, nie lubi takiej stylistyki. Z zastrzeżeniami i pewnego rodzaju podejrzliwością przyjmuje ją dzisiejszy czytelnik. Teksty Żeromskiego brzmią być może czasem nieco anachronicznie. Razi nas patos, rażą nas wzniosłe hiperbole. Nie zapominajmy przecież, że epoka, w jakiej tworzył Żeromski, tego właśnie od pisarza oczekiwała. I że wszystko, co nie chciało lub nie umiało przybrać form wzniosłych, stawało się w jej oczach małe, płaskie i jałowe.

Istotną gorycz „Róży” rodzi się jednak z innych jeszcze powodów, inne ją warunkują okoliczności. Remedium na spodloną rzeczywistość można było by znaleźć w świecie ducha, rzecz w tym, że nie jest to świat niewinnych, świat ten przeżarty jest zdradą. Motyw zdrady jest drugim, obok róży, motywem powracającym, zaprzeczającym jej pierwiastkom anielskim, wprowadzającym jakości duchowe innej, diabolicznej natury. Zdrada jest wartością odwróconą, zdrajca jako postać symboliczna jest także nieśmiertelny, zdrada nie jest tylko prostym czynem, zdrada jest także realizacją idei, tylko idei odwróconej. W dramacie przejawia się być może pewnego rodzaju obsesja zdrady — motyw ten wraca w różnych okolicznościach, na różnych płaszczyznach: obok prostackiego donosu istnieje przecież zdrada wyższego rzędu — prowokacja. I zdrada właśnie jest najważniejszą chyba przesłanką dramatu wewnętrznego bohaterów: nie terror, nie więzienie, nawet nie klęska — tylko zdrada. Jej trującym oddziaływaniu przeciwstawić się najtrudniej. I jej nosiciele w sztuce obdarzeni zostali szczególnie silną — wśród wszystkich wrogów rewolucji — argumentacją.

Nie dziwny się więc, że pisarzowi tak trudno przychodziło odnaleźć nadzieję, dostrzec perspektywę zwycięstwa. Wydarzenia, dochodzące wieści nie dawały pożywki takiej nadziei. Żeromski z uporem jednak perspektywy takiej szukał, nawet jeśli posłużyć się musiał fantazją. „Róża” jest dramatem człowieka gorzko doświadczonego, który w swojej goryczy i swojej rozpaczycy usiłuje dostrzec zawiązki przyszłego wyzwolenia. Jak Norwid, w popiołach odnaleźć musi diamenty.

Włodzimierz Maciąg

*O Ty, nieśmiertelne Bóstwo,
którego tron jest w głębi myśli ludzkiej,
wzywam Twą siłę i to,
czym człowiek mógłby być — czym nie jest,
czym był kiedyś i czym być musi.*

PERCY B. SHELLEY

STEFAN ŻEROMSKI

RÓŻA

Adaptacja: ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI
Opracowanie dramaturgiczne: ALINA TARNOWSKA
Konsultacja literacka: WŁODZIMIERZ MACIĄG
Reżyseria: IRENA BABEL
Scenografia: URSZULA GOGULSKA
Muzyka: KRZYSZTOF MEYER

O B S A D A

Prolog

Bożyszcze
Anzelm
Żołnierz

— ZYGMUNT MALANOWICZ
— JÓZEF WIECZOREK
— TADEUSZ SZANIECKI

Akt I

Czarowiec
Zagozda
Krystyna

— HENRYK MARUSZCZYK
— JERZY PIWOWARCZYK
— TADEUSZ WŁUDARSKI
— DOMINIKA STECÓWNA
— DANIELA ZYBALANKA

Akt II

Robotnicy —

Oset

Sprawa 1

— STANISŁAW MICHNO
— JANUSZ RAFAŁ NOWICKI
— RYSZARD MAYOR
— LECH BIJAŁD
— JAN KRZYWDZIAK
— JAN TWARDOWSKI
— JÓZEF WIECZOREK

Student
Prowokator

I
II
III
IV

Sprawa 2

Prelegent
Mularz
Malarz
Kobieta
Słuchacz Niezadowolony
Kuba
Pomocnica prelegenta
Grześ

— JAN GÜNTNER
— ZDZISŁAW KLUCZNIK
— EDWARD RĄCZKOWSKI
— MARIA CICHOCKA
— JÓZEF WIECZOREK
— TADEUSZ WŁUDARSKI
— BARBARA ZGORZALEWICZ
— * * *

Pan Dowcipny
Pan Wytworny
Pan Rozbawiony
Pan Wygodny
Pan Złośliwy
Pan Starszy
Dama
Pani Domu
Panienka
Słaz, redaktor
Modelka

Benedykt
Naczelnik
Agent Chrypa
Agent Hilary
Agent Dąsik
Agent Stasiak
Agent Lojalny
Agent Wytworny

Sprawa 3

— JAN TWARDOWSKI
— JERZY SOPOCKO
— MIECZYSLAW FRANASZEK
— TYTUS WILSKI
— STEFAN RYDEL
— BRONISŁAW CUDZICH
— BOGUSŁAWA CZUPRYNÓWNA
— BARBARA STESŁOWICZ
— MARIA ANDRUSZKIEWICZ
— JÓZEF WIECZOREK
— DOMINIKA STECÓWNA
— DANIELA ZYBALANKA

Akt III

— TADEUSZ SZANIECKI
— WITOLD GRUSZECKI
— JÓZEF WIECZOREK
— LECH BIJAŁD
— JAN KRZYWDZIAK
— JANUSZ RAFAŁ NOWICKI
— RYSZARD MAYOR
— HENRYK MARUSZCZYK
— JERZY PIWOWARCZYK

Epilog

Asystent reżysera: TADEUSZ SZANIECKI

PREMIERA: MAJ 1968 R.

W czasie przedstawienia 2 przerwy

LEON BUKOWIECKI

„RÓŻA” NA EKRANIE

Truizmem będzie powtarzać, że adaptacje dzieł literatury rzadko udają się na ekranie. Jest także rzeczą powszechnie znaną, że im wspanialsze dzieło — tym trudniejsza adaptacja. Być może, opinia taka powstała dlatego, że nikogo nie oburza licha adaptacja „Ludzi w hotelu” słabej pisarki Vicki Baum, ale każdego kulturalnego widza oburza okrutnie płaski wizerunek filmowy „Nędzników” Jean Paul Le Chanois.

Im bardziej pozbawiona pionu moralnego, im dalsza od zaangażowania ideowego, im słabsza w środki finansowe jest jakaś kinematografia, tym mniej szans ma adaptowane dzieło. A taka była właśnie sytuacja kinematografii polskiej w okresie sanacyjnym.

Georges Sadoul stwierdził kiedyś, że tylko prawdziwie narodowa kinematografia ma szanse stworzenia wielkich, odrębnych, charakterystycznych dla danego kraju dzieł filmowych. Kinematografia Polski przedwojennej, w beznadziejnych próbach konkurencji z bogatszymi państwami starała się być jak najbardziej kosmopolityczna, naśladując w przytłaczającej większości dzieł filmy amerykańskie. Działo się to — rzecz jasna — na poziomie uboższego krewnego.

Trzeba więc w tym kontekście witać z życzliwością, chociaż nie bez poważnego krytycyzmu, próby adaptowania dzieł literatury narodowej, nawet jeśli rezultaty obserwo wało się ze ściśniętym sercem.

Trzeba dodać, że prób tych było niemało. Na 400 filmów fabularnych lat 1909—1939, według zapewne niepełnych zestawień — mieliśmy 167 adaptacji, w tym jednak niewiele dotyczyło prawdziwych dzieł literatury. Pomijając próby adaptacji dzieł kilku wybitnych pisarzy obcych, najczęściej adaptowano utwory wielkich Polaków: Stanisława Przybyszewskiego (4), Andrzeja Struga (5), Gabrieli Zapolskiej i Henryka Sienkiewicza (po 7) i... Stefana Żeromskiego. Dodajmy, że Żeromski nie mógł konkurować z... Tadeuszem Dołęgą Mostowiczem (12).

Ponieważ Żeromski należał niewątpliwie do najbardziej cenionych i czytanych pisarzy, kinematografia polska, mimo jej słabości ideowej, artystycznej i finansowej, starała się dać tym adaptacjom pozór najdalej idącej pieczołowitości. Jako realizatorów wybierano reżyserów, którzy nie mogąc reprezentować w opisanych warunkach poziomu światowego, jednakże znali przynajmniej warsztat filmowy i odnosili się do dzieła z możliwie największym szacunkiem. „Urodę życia” wg scenariusza Anatola Sterna reżyserował Juliusz Gardan, „Wiatr od morza” wg scenariusza Sieroszewskiego i Sterna — Kazimierz Czyński, „Dzieje grzechu” — Henryk Szaro, „Wierną rzekę” — Leonard Buczkowski. Z reżyserów będących wtedy do dyspozycji „Róża” otrzymała najbardziej renomowanego Józefa Leitesa, którego film „Młody las” otrzymał złoty medal na międzynarodowym festiwalu filmowym w Moskwie. Film powstał między „Barbarą Radziwiłłówną”, wysoko oceniona w Wenecji, a naidojrzalszym dziełem Leitesa — „Dziewczetami z Nowolipek”.

W roku 1936 powstały razem 23 filmy polskie, wśród nich osławiona „Tredowata”, fantazyjny „Pan Twardowski”, zabawna „Jadzia”, wspomniana „Wierna rzeka”. Dwa z tych 23 filmów nakrecone były w języku żydowskim i wyświetlane tylko w bardzo ograniczonym zakresie.

Zdawać by się mogło więc, że w niezbyt licznej i niezbyt świetnej konkurencji „Róża” miała stosunkowo duże szanse. Scenariusz napisał Anatol Stern, zdjęcia robił inż. Seweryn Steinwurz, muzykę napisał Roman Palester, a graли: Irena Eichlerówna (Krystyna), Witold Zacharewicz (Czarowic), Stefan Jaracz (Oset), Kazimierz Junosza Stepowski (sędzia śledczy), Michał Znicz (Anzelm), Dobiesław Damięcki (Dan), Ludwik Sempoliński, Bogusław Samborski (Benedykt), Mieczysław Cybulski (Grzegorz) i Lena Żelichowska (Maria). Nie można z całą odpowiedzialnością za słowa oświadczyć, że film nie był udany, gdyż wokół niego narodził natychmiast skandal po ostrych ciecicach sanacyjnej cenzury. Wszystko to, co pachniało w filmie socjalizmem, a nie zrywem wyłącznie narodowym, zostało z tekstu Żeromskiego bezwzględnie usunięte. Gotowy film miał więc pewne nieporadności montażowe i nie zawsze poszczególne sceny łączyły się w łatwo zrozumiałą całość (a ta cecha, przez „nową falę” potępiana, wtedy była podstawowym kanonem sztuki filmowej). Ponadto niezupełnie trafny był wybór

głównej bohaterki. Irena Eichlerówna zawsze równie doskonała i fascynująca w teatrze, w swych nielicznych rolach filmowych zawiodła. Nie miała na ekranie koniecznej swobody aktorskiej, zbyt wyraźnie akcentowała słowa, będąc wciąż Eichlerówną — a nie Krystyną.

W tych warunkach ze zrozumiałych względów prasa nie odniosła się do filmu życzliwie, publiczność także spodziewała się czegoś więcej.

Oto co pisała wytrawna krytyczka Leonia Jabłonkówna w „Wiadomościach Literackich”:

„Trudno jest zdobyć się na sprawiedliwą ocenę tego filmu z dwóch przyczyn: jedna jest czysto zewnętrzną, mechaniczną niejako: film jest boleśnie zmaltretowany przez cenzurę, która postarała się o odbarwienie go z — pewnie zresztą nielicznych — akcentów społecznych. Otóż „Róża” Stefana Żeromskiego pozbawiona całej swej czerwoności, pozbawiona nawet lekkich rumieńców, wybielona do tego stopnia, że można by śmiało o jej autorstwo posądzić Henryka Sienkiewicza, to jednak jest paradoks posunięty już bardzo daleko”

Ta sama autorka ceni jednak bardzo wysoko kilka scen, a także kreację Jaracza (Oset): „To nie tylko doskonale postawiona po aktorsku postać, to prawdziwy bohater „Róży” — oraz kreację Michała Znicza w roli Anzelma. Nawet łagodne zwykle „Kino” zamieściło recenzję, w której czytamy: „Róża” jest jednym z najlepszych i najbardziej interesujących filmów produkcji polskiej, a przecie ma się tak do swego pierwowzoru literackiego jak zwykła szara fotografia do grającego żywymi barwami portretu”. Postępowe „Sygnały” stwierdziły jednak, że „filmem tym najoczywiściej uderzono w pamięć Żeromskiego i pofałszowano tekst dramatu”.

Czy w warunkach, w jakich powstawała „Róża”, mogło być inaczej, jeśli zważyć jeszcze, że adaptatorem był nie kto inny jak Pobóg Malinowski, historyk co najmniej stronniczy i pragnący rewolucyjności pierwowzoru nadać charakter wyraźnie nacjonalistyczny.

Tak więc, chociaż premiera filmu była mniej więcej zsynchronizowana z dziesiątą rocznicą śmierci Żeromskiego i niektóre fragmenty filmu nosiły pewne cechy realizmu, jakże rzadkiego w kinematografii głównie komercyjnej — dzieło cierpiało na ogólny niedowład cechujący kinematografię ideowo i finansowo słabą.

Jednak gdy młody rewolucjonista zanurzał swą chustkę we krwi swego zabitego przyjaciela i gdy w jego pięści chustka ta układała się jak róża, jak czerwona róża, na chwilę wzruszenie chwyciło widza za gardło. Na chwilę, ale tę się pamięta.

Leon Bukowiecki

DZIEKUJĘ DROGIEMU PANU ZA DOBRE SŁOWO O „RÓŻY”, KTÓRA ROZPALIŁA PRZECIW MNIE WSZYSTKIE PARTIE, ZACZĄWSZY OD NARODOWEJ DEMOKRACJI, PPS FRAKCJONISTÓW, AŻ DO WARSZAWSKIEGO POSTĘPOWICZOSTWA. — SKOŃCZYŁO SIĘ TYM, ŻE OSTATNIO ZOSTAŁEM NAPADNIĘTY, JAKO PANEGIRYSTA FRAKCJI, KTÓRA JEST NA MNIE OBRAŻONA, ŻE JĄ SPONIEWIERAŁEM!

Z listu Stefana Żeromskiego
do Stanisława Witkiewicza

DOTYCHCZASOWE INSCENIZACJE „RÓŻY”

- 1914 r. — Amatorskie Koło Dramatyczne w Zakopanem
- 1926 r. — Scena Robotnicza w Łodzi
- 1926 r. — Teatr Robotniczy Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego w Łodzi
- 1926 r. — Zespół robotniczy „Studio”
- 1926 r. — Teatr im. W. Bogusławskiego w Warszawie
układ tekstu Wilama Horzycy
oprac. insc. i reżyseria Leona Schillera
scenografia Andrzeja i Zbigniewa Fronaszków
- 1926 r. — Teatr Miejski w Łodzi
układ tekstu Wilama Horzycy
reżyseria Mieczysława Szpakiewicza
scenografia Konstantego Mackiewicza
- 1927 r. — Teatr Wielki we Lwowie
układ tekstu Wilama Horzycy
reżyseria Janusza Stachowicza
scenografia Zygmunta Balka
- 1928 r. — Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie
układ tekstu Wilama Horzycy
reżyseria Zygmunta Nowakowskiego
scenografia Mieczysława Różańskiego
- 1931 r. — Teatr Miejski w Wilnie
układ tekstu Wilama Horzycy
reżyseria Mieczysława Szpakiewicza
scenografia Wiesława Makojnika
- 1931 r. — Teatr Miejski w Sosnowcu
układ tekstu Wilama Horzycy
reżyseria i scenografia Jerzego Gołaszewskiego
- 1932 r. — Teatr im. S. Żeromskiego w Warszawie
inscenizacja i reżyseria Ireny Solskiej
i Iwo Galla
- 1933 r. — Teatr im. S. Żeromskiego w Warszawie
układ tekstu Wilama Horzycy
reżyseria Karola Bendy

- 1932 r. — Teatr Kameralny w Częstochowie
inscenizacja i reżyseria Iwo. Galla
- 1936 r. — Teatr Nowy w Poznaniu
inscenizacja i scenografia Janiny i Juliusza
Balickich
reżyseria Nuny Młodziejowskiej
- 1937 r. — Teatr Miejski w Łodzi
inscenizacja i reżyseria Henryka Szletyńskiego
scenografia Konstantego Mackiewicza
- 1944 r. — Scena Szkół Zawodowych im. Baculewskiego
Warszawa, Podziemia Klasztoru Felicjanek
na Glinkach
reżyseria J. Baculewskiego
- 1964 r. — Teatr Klasyczny w Warszawie
adaptacja Zbigniewa Krawczykowskiego
reżyseria Ireny Babel
scenografia Krzysztofa Pankiewicza
- 1968 r. — Teatr Współczesny im. Wiercińskiego we Wro-
cławiu, reżyseria Andrzeja Wtikowskiego, sce-
nografia Kazimierz Wiśniak.

(opracowane na podstawie pracy Marii Hanny Osińskiej
„ROŻA” Stefana Żeromskiego na scenach polskich do
r. 1939”. Archiwalne zdjęcia reprodukowane również z po-
wyższej pracy).

W REPERTUARZE TEATRU

ANTONI CZECHOW

WIŚNIOUY SAD

Reżyseria: Irena Babel
Scenografia: Krzysztof Pankiewicz
Muzyka: Adam Walaciński

LEON SCHILLER

KRAM Z PIOSENKAMI

Reżyseria: Jan Skotnicki
Scenografia: Marian Garlicki

J. CH. ANDERSEN

CZERWONE PANTOFELKI

Reżyseria: Jerzy Sopoćko
Scenografia: Urszula Gogulska
Muzyka: Romuald Żyliński

W PRZYGOTOWANIU:

ALEKSANDER FREDRO

MAŻ I ŻONA

Reżyseria: Irena Babel, współpraca reżyserska J. Sopoćko
Scenografia: Barbara Stopka

SŁAWOMIR MROŻEK

**CZAROWNIA NOC
ZABAWA**

Reżyseria: Bogdan Hussakowski
Scenografia: Marian Garlicki

Kasa teatru czynna na 2 godziny przed przedstawieniem.
Tel. 427-66

Teatr prowadzi sprzedaż biletów na 7 dni przed przedstawieniem — tel. 411-83.

Przedsprzedaż biletów prowadzi ORBIS w Krakowie, Rynek Główny 41.

Dojazd do teatru z Krakowa tramwajami linii 4, 5, 15 albo autobusem pospiesznym do Placu Centralnego, następnie 2 przystanki autobusem linii 126 i 126 bis.

Inspicjent

— JANINA GRUDNIEWICZ

Sufler

— MICHALINA SZRAMEL

Oświetlenie

LUDWIK KOLANOWSKI
CZESŁAW GMITROWICZ

Akustyk

JAKUB DUKAŁA

Brygadier sceny

EDWARD GÓRSKI

Kier. prac. krawieckiej

TEODORA RUCIŃSKA
ADAM KISZKA

Kier. prac. stolarskiej

ZYGMUNT OSIKA

Tapicer

WACŁAW MAJ

Prace perukarskie

ELWIRA JARGOSZ
HENRYK JARGOSZ

Prace malarskie

WŁADYSŁAW GRABOWSKI

Prace modelatorskie

JAN ŚLIWIŃSKI

Program opracowali:
ALINA TARNOWSKA
MARIAN GARLICKI

Exemplarz bezpłatny



**SALON WYSTAWOWY
TEATRU LUDOWEGO
CZYNNY W CZASIE
PRZEDSTAWIEŃ**

