BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

TEATR
WARSZAWA, UL. SENATORSKA 13/15

wydanie .....
Nr 14 16 z dn. 31 VII. 68

20

SPRAWA BOŻYSZCZA

LEONIA JABŁONKÓWNA

„O Ty, nieśmiertelne Bóstwo,
Które władasz w głębokościach myśli ludzkiej,
Zaklinam Twą moc i wzywam Cię
Przez wszystko, czym człowiek być może, przez wszystko czym nie jest,
Przez wszystko, czym był niegdyś i czym być musi!"

Przytaczam tę apostrofę z Shelley'a — którą Żeromski przejął jako motto do *Róży* — ponieważ, jak mi się zdaje, zawiera ona niezwykle celne, jasne i zwarte określenie tej zasadniczej idei, jaką w *Róży* personifikuje postać Bożyszcza. Bożyszcze jest przecież wcieleniem owego Bóstwa, które „włada w głębokości myśli ludzkiej" i zmusza każdego człowieka, by spojrzał w siebie i poznał „czym być może i czym nie jest". To, co poeta angielski wyraża w zwięzłej formule słownej, u Żeromskiego obleka się w kształt cielesny i materializuje w konkrecie akcji dramatycznej.

Bożyszcze staje się niejako przyczyną sprawczą, właściwym motorem owej walki, jaką każdy z głównych bohaterów sztuki toczy z własnym sumieniem. Przypada mu funkcja nadrzędna, funkcja „dramatis personae" — by użyć nomenklatury, jaką Wyspiański stosuje dla określenia występujących w *Weselu* „osób dramatu".

To zestawienie wygląda, być może, na paradoks. Tak bardzo przywykliśmy traktować *Różę* jako „dramat niesceniczny" — co prawda, sprowokowani do tego przez samego autora — że jakiekolwiek analogie z tą kwintesencją teatralności, jaką stanowi *Wesele*, mogą się wydać sztucznie naciąganą konstrukcją. W szczególności dotyczy to właśnie Bożyszcza, zazwyczaj stylizowanego na modłę statycznej i posągowej „kamiennej osoby", która opuściła swój piedestał tylko po to, by towarzyszyć Czarowicowi w jego „drodze przez mękę". Przy takim ujęciu trudno w istocie dopatrzyć się w tej postaci jakichkolwiek znamion owej wewnętrznej pulsacji, owej utajonej energii, która jest niezbędnym składnikiem dramatyczności; zdaje się nam ona raczej jednym z ornamentów stylistyki młodopolskiej, anachroniczną figurą z rekwizytorni starego teatru, niepotrzebnie wprowadzoną na scenę, przypadkowo wplątaną pomiędzy żywych aktorów.

A przecież właśnie poprzez tę postać Żeromski objawia swój autentyczny, choć może nie w pełni rozwinięty instynkt dramaturga. Przede wszystkim Bożyszcze nie jest związane wyłącznie z Czarowicem; jest tym adwersarzem, którego potężne oddziaływanie odczuwa na sobie i Anzelm, i Dan, i ów bezimienny sołdat carski, strażujący pod krwawym murem Cytadeli. Każego z nich Bożyszcze „wiedzie na pokuszenie" — każdy oddzielnie przeżywa ciężką godzinę swoich zmagań, swoją indywidualną walkę Jakuba z aniołem. Przy tym walka ta nie toczy się tylko w sferze wyabstrahowanej retoryki, lecz wyraża się poprzez konkret scenicznej sytuacji. Jej najpiękniejszym, najbardziej wzniosłym i zarazem obdarzonym największą pełnią dramatyzmu przejawem — jest rozwiązanie sprawy zdrajcy Anzelma: poprzez syna, Olesia. Scena Olesia i Michasia — braterstwo synów kata i jego ofiary, zdrajcy i bohatera — to nie tylko najbardziej przejmujący, najgłębszy pod względem ideologicznym i moralnym moment w utworze; to także jedno z najznakomitszych, uderzających swą inwencją i świeżością psychologiczną rozwiązań scenopisarskich w naszej literaturze dramatycznej.

Trudno zrozumieć, czemu ten właśnie motyw, motyw rozbrzmiewający nutą nadziei i wiary w zwycięską siłę młodości — nie został podjęty przez żadną z powojennych realizacji *Róży*. A miał on piękną tradycję w teatrach Polski przedwrześniowej. Natomiast problem bardziej generalny: odpowiednie ustawienie postaci Bożyszcza, uwydatnienie jego funkcji nadrzędnej w wewnętrznej strukturze dramatu — także i wówczas, nawet w najwybitniejszych spektaklach, nie znalazł, jak się zdaje, pełnego i prawdziwie twórczego rozwiązania. „Sprawa Bożyszcza" była i jest wciąż jeszcze otwarta...

Myślałam o tym z żalem, śledząc układ obrazów w spektaklu *Róży*, wystawionej ostatnio w nowohuckim Teatrze Ludowym w reżyserii Ireny Babel. Spektakl, jakkolwiek pod względem aktorskim nie wychodzi poza poprawność, odznacza się kulturą i czystością

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: „Róża" Żeromskiego. Jerzy Piwowarczyk (Czarowic) i Daniela Zybalanka (Krystyna). Reż. Irena Babel, scen. Urszula Gogulska

środków wyrazu; w pewnych momentach ma w sobie dużą ekspresję i siłę; dotyczy to zwłaszcza początkowych sekwencji Prologu (Pod Cytadelą), którym sugestywny rytm werbla żałobnego (muzyka Krzysztofa Meyera), nastrój wytworzony przez światło i koloryt dekoracji (scenografia Urszuli Gogulskiej) i odpatetyczniony, ale zdradzający głębokie zaangażowanie wewnętrzne, ton wypowiedzi Bożyszcza (Zygmunt Malanowicz) nadaje znamię apelu za poległych. Ale ten moment zostaje zbytnio przedłużony; wrażenie byłoby bardziej intensywne, gdyby zostało skondensowane w czasie. Uległy natomiast niemal zupełnej likwidacji najważniejsze implikacje tekstu w tym obrazie — mianowicie właśnie owo dramatyczne starcie się Bożyszcza z Anzelmem, gwałtowna dialektyka tego psychicznego pojedynku. A to wielka strata: tym bardziej, że jak widać z dobrze poprowadzonej w następnym obrazie dyskusji ideologicznej Czarowica (Jerzy Piwowarczyk) z Zagozdą (Tadeusz Włudarski), reżyserka potrafiłaby chyba wydobyć z takiego dialogu jego wewnętrzną siłę i drapieżność.

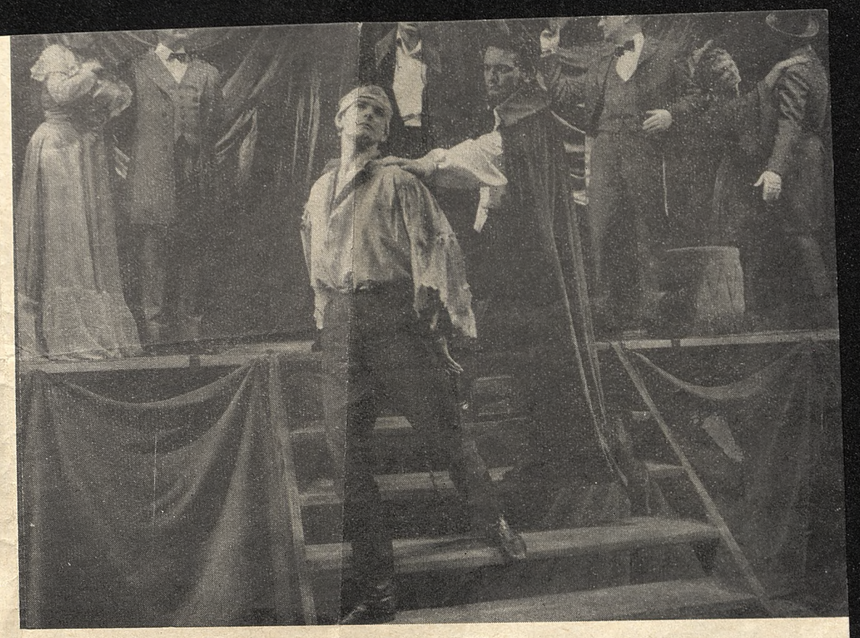
Zasadniczym mankamentem całego przedstawienia są według mnie nie tyle uchybienia w wykonawstwie, ile jednostronność i ograniczenie w układzie scenariusza. Oczywiście, *Róża* jest całością zbyt złożoną i wieloraką, by dało się przekazać wszystkie jej wątki w jednorazowej transpozycji scenicznej; każdy realizator ma prawo do zastosowania tutaj swego indywidualnego klucza — wedle własnego rozeznania. Ale klucz, zastosowany w spektaklu nowohuckim, pozostawia, jak mi się zdaje, zbyt wiele drzwi zamkniętych — i to drzwi, za którymi się kryją prawdziwe skarbce. Myślę, że naprawdę ważniejsze byłoby przekazanie scen Sprawy VI — a więc przede wszystkim rozmowy z chłopcami, ale także i z Nastką — niż cały epizod z Benedyktem. I wbrew niektórym opiniom szkoda mi także osoby Dana — bo to znów wzmogłoby element dramatyzmu; zarówno w scenie więziennej, gdzie owo pukanie Dana w ścianę jest świetnym efektem teatralnej ekspresji (nie mówiąc już o jego sensie ideologicznym) — jak w Sprawie Siódmej: starcie się z Bożyszczem.

A jednak muszę sprawiedliwie przyznać, że nawet tak okrojony dramat *Róży* świadczy o dobrej robocie Teatru Ludowego. Spektakl, na którym byłam obecna, odbywał się przy wypełnionej w trzech czwartych widowni; a działo się to w sobotę wieczór, pośród największej kanikuły tegorocznego „czerwca stulecia". Ale najbardziej niespodziewany c a s u s spotkał mnie w drodze powrotnej z przedstawienia: kiedy po wyjściu z teatru wraz z towarzyszącym mi kolegą wbiegliśmy zadyszani do autokaru, czekającego jak zawsze na widzów przybyłych z Krakowa — okazało się, że jesteśmy jedynymi pasażerami! Na próżno kierowca przedłużał postój: spośród gromady opuszczającej teatr, nikt nie zamierzał skorzystać z naszego pojazdu. Wszyscy ci ludzie rozchodzili się w różne strony spacerowym krokiem, charakteryzującym tubylców, znajdujących się na własnym gruncie, w pobliżu swych miejsc zamieszkania.

I tym spektaklem, który przyciągnął stałych mieszkańców Nowej Huty, nie była operetka, ani występ beatlesów, ale trudny, zawiły i posępny „dramat niesceniczny"...

LEONIA JABŁONKÓWNA

Scena zbiorowa ze „Sprawy 3" aktu II



1. Scena ze „Sprawy 1" aktu II, pośrodku Jerzy Piwowarczyk (Czarowic); 2. scena z aktu III: Ryszard Mayor (Agent Lojalny), Stanisław Michno (Oset), Lech Bijald (Agent Hilary), Witold Gruszecki (Naczelnik), Jan Krzywdziak (Agent Dąsik), Henryk Maruszczyk (Czarowic)

WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

TYGODNIK POWSZECHNY
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 12

wydanie .....
Nr 22 z dn. 2. VI. 68

TEATR

«RÓŻA»

W dwudziestoleciu międzywojennym kroniki polskiego teatru zapisały 14 premier „Róży", w dwudziestoleciu powojennym — jedną. Dopiero ostatni sezon jest nieco łaskawszy dla Żeromskiego: przynosi dwie inscenizacje „Róży" w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu i Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Tę ostatnią przygotowała Irena Babel, która w 1964 r. wprowadziła „Różę" po raz pierwszy po wojnie na nasze sceny. Nie widziałem tamtego spektaklu sprzed lat czterech; nie potrafię powiedzieć, w jakim stopniu Irena Babel pozostała przy sformułowaniach z r. 1964, a w jakim — od nich odeszła. Nie ulega wątpliwości, że powtórzenie stało się niemożliwe chociażby z tej przyczyny, że z wyjątkiem reżysera pracowali nad tekstem inni ludzie i w innych warunkach. Okoliczność to istotna i rozstrzygająca o kształcie przedstawienia.

„Róża" stanowi tak ogromny materiał dla inscenizatora, że nie sposób przekazać go w całości, że musi się wybierać. A każdy wybór wiąże się z koniecznością z odrzucaniem. Odrzucanie zniekształca, zuboża, ustala nowy porządek kompozycyjny, nową hierarchię spraw i zagadnień. Nie formułuję tego spostrzeżenia jako zarzutu. Teatr nie może być muzeum, musi z czegoś zrezygnować, by coś ocalić, by wygrać te znaczenia, które są najistotniejsze w danym czasie, które angażują emocjonalnie widza. Spektakl „Róży" w teatrze nowohuckim — powiedzmy to otwarcie — zostawia jednak pewien niedosyt. Nie kwestionuję wyboru spraw z „Róży", sensowności skrótów i przestawień, które zaproponowali inscenizatorzy. Wybór jest podstawowym prawem każdej twórczości. Chodzi przede wszystkim o doczytanie „Róży" do końca. Tekst Żeromskiego mógł się stać okazją do przekucia i zrewidowania wielu pojęć obrosłych z wiekiem w obce treści i skojarzenia. Mógł stać się zaproszeniem do dyskusji na temat natury i struktury narodu, dramatu jednostki w społeczeństwie, które jej nie rozumie, nieodwołalności klęski tych, którzy przebudowując społeczeństwo zapomnieli o człowieku. Nie twierdzę, że tych rzeczy w „Róży" Ireny Babel nie było. Były, tylko za mało wyakcentowane, nie rozwijane przez reżysera i nie doprowadzone do jakiejś jednej intelektualnie ważkiej formuły — może zresztą nie z winy inscenizatora?

Irena Babel eksponuje w „Róży" dramat jednostki, jednostki opętanej naprawą i uzdrawianiem świata — samotnej i wyobcowanej w społeczeństwie skłóconym i podzielonym pomiędzy klasowe interesy. Obraz jest mroczny, zbudowany z rozpaczy i zwątpienia. Większość postaci z „Róży", to tchórze, niewolnicy, karierowicze, odstępcy, szpicle, obłudni deklamatorzy. Lud jako całość, jako siła społeczna nie doszedł jeszcze do pełnej świadomości narodowej, politycznej. Ciemny, bezbronny, cierpiał głód w czasie strajków, gumowe kije, wystawiał nagie piersi na kule. (Temat sztuki wiąże się z rewolucją 1905 roku, jej przegraną. Jest próbą zbadania przyczyn tej przegranej.)

„Wszelką prawdę może człowiek zdradzić na ziemi". Postacią centralną sztuki jest zdrajca idei rewolucji (Anzelm), postać bardzo złożona. W interpretacji Józefa Wieczorka za bardzo uproszczona, jednoznaczna, wydrenowana chyba niesłusznie z tragiczności i wewnętrznych rozdarć. Postać, która poniosła klęskę, gdyż zwątpiła w możliwości realizacji dobra w świecie okrucieństwa, przekupstwa, bata, w świecie, w którym jedna ręka podaje powróz, a druga trzos nabity. Człowieczeństwo w takiej rzeczywistości staje się prawie niemożliwe. Cena jego jest tak wielka, że płacić ją potrafią tylko nieliczni, wybrani. To cena katorgi, więzienia, męczeństwa. Cmentarze, sale przesłuchań, cele więzienne — to niemal jedyne miejsca akcji „Róży" która w realizacji scenicznej Teatru Ludowego przybiera postać zadumy i elegii nad tragiczną przeszłością Polski poniżanej, zniewalanej, wyniszczanej biologicznie i duchowo.

Przedstawienie „Róży" w teatrze nowohuckim ma więc w pewnym sensie charakter narodowych zaduszek, zaduszek celebrowanych z dostojeństwem, powagą należytą obrzędowi. Ton ten poddaje muzyka Krzysztofa Meyera, a także bardzo ekspresywna i bardzo teatralna, zwłaszcza w akcie II, obraz 3 (bal), scenografia Urszuli Gogulskiej. Scena balu odznacza się dużą urodą plastyczną, efektowna kompozycja kolorystyczna, prawie nadrealistyczna, zbudowana z połączeń ugru, oranżu i rudego brązu — rozegrana konsekwentnie w tonacji groteski (skonwencjonalizowany ruch aktora, charakteryzacja twarzy, sztuczna intonacja frazy).

Aktorsko przedstawienie nowohuckie wydało mi się nierówne, w kilku przypadkach nie dopracowane w szczegółach (nie najlepiej było z dykcją, intonacją, pauzami). Jedyną kreację bez pęknięć wewnętrznych i szczelin stworzył Jan Güntner w roli Prelegenta. Potrafił donieść do widowni cały komizm postaci i sytuacji, wzbogacić go o skojarzenia z teraźniejszością. Kulturalnie, dobrze podając słowo, wywiązał się ze swej roli (Bożyszcze) Zygmunt Malanowicz. Dużą radość widowni, choć w epizodycznej rólce (Malarz), sprawił Edward Rączkowski. Ciężar postaci Czarowica dźwigał z różnym powodzeniem Jerzy Piwowarczyk. Jest to aktor świeżo po szkole, który nie przeszedł jeszcze potrzebnego mu do tak wielkiej roli treningu. Obserwując jego grę miałem wrażenie, że rola przerasta jego możliwości techniczne, że nie może wyprowadzić jej z jakiegoś cząstkowego rozmienienia, ustalić jej osobowości. Miał sporo interesujących nawet świetnych ujęć — ale jakby nie potrafił ich zebrać, powiązać w jedną wewnętrznie spójną konstrukcję. Może to tylko odczucia subiektywne recenzenta?

Spektakl „Róży" w Teatrze Ludowym uświadamia nam — i w tym widzę jego istotny sens — że jeszcze bardzo tkwimy w Żeromskim, że nie możemy od niego odejść, mimo że wypieramy się z nim związków, mimo że je ukrywamy, zamazujemy, szukając innych miłości i innych przywiązań. Wciąż od niego odchodząc, nigdy nie odchodzimy do końca.

BRONISŁAW MAMOŃ

Stefan Żeromski: „Róża". Adaptacja: Zbigniew Krawczykowski. Opracowanie dramaturgiczne: Alina Tarnowska. Konsultacja literacka: Włodzimierz Maciąg. Reżyseria: Irena Babel. Scenografia: Urszula Gogulska. Muzyka: Krzysztof Meyer. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

PANORAMA
KATOWICE, UL. MŁYŃSKA 1

wydanie .....
Nr 31 z dn. 4. VIII 68

26

teatralne remanenty

RYSZARD KOSIŃSKI

Ten sezon teatralny mamy, jak powiadają warszawiacy, z głowy. Słońce stoi wysoko, skończyły się dawno truskawki, na straganach pokazały się pierwsze papierówki — komu więc tam myśleć o teatrze. Największe kłopoty są teraz z miejscówkami na sierpień, kiedy to przez Polskę popłynie nowa fala pielgrzymów ze skierowaniami Funduszu Wczasów Pracowniczych i bez tych skierowań. Sceny stołeczne zaś, nie zamykane tym razem w sposób stadny, podgrywać będą — jak by powiedział Wyspiański — śtraśne śtuki.

Jak to też było w ubiegłych dziesięciu tak zwanych sezonowych miesiącach na tym gruncie. Trzymając się lata i papierówek można właściwie powiedzieć, iż z teatrami **WARSZAWY** jest podobnie, jak z jabłkami — obradzają co drugi rok. Ten miniony należał raczej do nieurodzajnych. Żadnych właściwie odkryć repertuarowych, bieda ze współczesnymi sztukami, przeciętność artystyczna realizowanych programów. Dramaturdzy nic albo niewiele piszą — powiadają reżyserzy. Tęsknimy za spektaklami aktorskimi — narzeka publiczność. Brak jest większości warszawskich teatrów własnego statusu artystyczno-ideowego — krzywią się recenzenci. I wszyscy mają po troszę rację.

Przypominam sobie śpiesznie plan przedstawień ostatniej jesieni, zimy, wiosny i początku lata. No więc znaczyło coś kilka tylko spektakli. Zapamiętało się „Pana Jowialskiego" w Polskim z Ireną Eichlerówną w roli Szambelanowej, „Anabaptystów" w Dramatycznym, „Wkrótce nadejdą bracia" Janusza Krasińskiego w Ateneum, w tymże teatrze „Biografię" Maxa Frischa, „Rewizora" w Ludowym, „Dziś do ciebie przyjść nie mogę" czy „Horsztyńskiego" w Klasycznym, dalej... Co dalej? Oczywiście można dorzucić kilka jeszcze tytułów, że wspomnę „Skiza" Zapolskiej, lekko i uroczo zagranego na małej scenie Teatru Współczesnego lub tejże autorki „Kobietę bez skazy" na scenie Polskiego.

Oczywiście nie jest to pełny obraz Warszawy teatralnej. Na afiszach utrzymują się od dawna stare znakomite przedstawienia staropolskiego teatru Dejmka w Narodowym, a więc „Żywot Józefa" i „Historyja o chwalebnym zmartwychwstaniu pańskim", „Przepióreczka" Żeromskiego czy chyba już półtysięczny spektakl Mrożkowego „Tanga" i ciesząca się dobrym powodzeniem ładnie przez Erwina Axera przyrządzona „Irkucka historia".

Nie miejsce tu dociekać przyczyn tych chudych miesięcy. To laboratorium, w którym się warzy artystyczne mikstury, ma nie tylko swoje tajemnice, lecz i okresy trudno wytłumaczalnej niemożności. Przecież zespoły są te same w zasadzie co przed dwoma laty, gdy teatr stołeczny szedł niczym wino do głowy, mamy nadal wybitnych aktorów i reżyserów znających świetnie swoje obejście zawodowe, a jednak, a jednak tym razem raczej nie wyszło. Mechanizmy teatralne stały się ciężkie i nieruchawe, po scenach powiało nużącą i smutną przeciętnością. Widownie świeciły wysepkami pustych miejsc.

Zostały więc tylko, jak się rzekło, te stare wypróbowane pozycje, musicale, te swoiste nasze musicale, które mają tak szalone wzięcie u publiczności, że wspomnę Ireneusza Kanickiego widowisko w Klasycznym — „Dziś do ciebie przyjść nie mogę", niezawodna Zapolska, która — i słusznie, cóż to bowiem za pisarka sceniczna — przeżywa nową młodość w naszych teatrach, jej „Skiz" zagrany jest lotnie przez Gordon Górecką, Andrzeja Łapickiego i Barbarę Sołtysik i popisowo przez Ignacego Gogolewskiego, dalej jedna i druga pozycja w teatrach dramatycznych, no i wreszcie niezawodnie frekwentowana „Syrena" przy ulicy Litewskiej. Prowadzona pewną ręką spółki autorsko-kierowniczej czyli Gozdawy i Stępnia, z gwiazdami starszego i średniego pokolenia, więc Adolfem Dymszą, Ludwikiem Sempolińskim, Kazimierzem Krukowskim, Stefcią Górską, Ireną Kwiatkowską, Hanką Bielicką i Aliną Janowską. W ostatniej zaś rewii „Bujamy wśród gwiazd", zrobionej z werwą, humorem, świetnej choreograficznie, dobrej tekstowo, występuje na dodatek — Loda Halama. Jak żywa. Nie uwierzyłbym, gdybym nie ujrzał tego, co ona wyprawia na scenie, jak tańczy. Przyznam, że jest to widok po prostu optymistyczny. Okazuje się, że tyle lat można zostać w formie artystycznej, jakiej pozazdrościć muszą nawet najmłodsi tancerze.

Teatr, jak się powiada w Warszawie, został tego roku na prowincji. W terenie. Krajowa mapa teatralna jest nie tylko rozległa, sięga nie tylko po Gorzów, Wałbrzych czy Jelenią Górę. Odbija jeszcze coraz więcej śladów świetnego działania artystycznego. Tak zwana prowincja dawno przestała być teatralną prowincją, jeśli już to ten przymiotnik można przyłożyć tej czy tamtej scenie stołecznej. Socjologia sukcesu artystycznego nie musi być bowiem uwarunkowana miejscem geograficznym teatru, choć — rzecz jasna — wiele przyczyn się na to składa, iż w stolicy jest o ten sukces znacznie łatwiej.

Rozejrzyjmy się więc szybko po kraju. Wpadnijmy przede wszystkim do **WROCŁAWIA.** To trzeci już chyba sezon gospodarzą tam na scenie Teatru Polskiego Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski. Wybitny tandem, który w krótkim czasie dźwignął Wrocław do rangi przodującego ośrodka teatralnego. „Stanisław i Bogusław" Marii Dąbrowskiej, „Sprawa Dantona" Przybyszewskiej, „Życie snem" — Calderona, czy wreszcie „Zemsta" Fredry, stały się już spektaklami głośnymi w całym kraju. Wyznaczają one rangę i program teatru, program zanurzony w repertuarze tak wielkiej klasyki, jak i pisarstwa współczesnych, teatr wielkiej nośności artystycznej, a jednocześnie istotnych znaczeń politycznych czy światopoglądowych.

Dobry sezon miał także **KRAKÓW.** Od dawna zresztą, jak wiadomo, miasto wielkich tradycji teatralnych i właściwie nie tylko kolebka tych tradycji, ale nadal nieustannie zasilający sceny krajowe kadrami aktorskimi.

Cóż więc w Krakowie? Było piękne przedstawienie „Fantazego" Słowackiego w reżyserii Konrada Swinarskiego, był Szekspirowski „Cymbelin" roboty Jerzego Jarockiego, „Edyp król" Sofoklesowy w reżyserii Lidii Zamkow i jej już znacznie mniej udana „Ameryka" według Franza Kafki, budowana, że tak powiem, buffo, na zasadzie spiętrzeń karykaturalnych, byli Krasińskiego „Wkrótce nadejdą bracia" w ładnej reżyserii Bogdana Hussakowskiego. Poza dwoma wiodącymi scenami Krakowa, więc Teatrem Starym i Słowackiego, na deskach Rozmaitości próbowało się choćby „Hamleta", a w nowohuckim Ludowym „Różę" Żeromskiego. To tylko kilka pozycji z tego miasta, listy nie chcę przedłużać, a można by to bez trudu zrobić.

No, a przecież mieliśmy nadto znakomite przedstawienie „Ryszarda III" w Szczecinie, które wyszło spod ręki Maciejowskiego, „Rudą Julkę" w Poznaniu, mamy jeszcze ambitny teatr w Olsztynie pod dyrekcją Aleksandra Sewruka, Bielsko kierowane przez Józefa Parę, Zieloną Górę pod dyrekcją Jerzego Hoffmana i tak dalej, i tak dalej. Co w **KATOWICACH?** Duża część Czytelników „Panoramy" wie o tym najlepiej. Dyrektor Górkiewicz „spełnia" właściwie pierwszy sezon. Nie tak łatwo określić charakter teatru w ciągu niewielu miesięcy. Pożyjemy, zobaczymy — jak mawiają Rosjanie.

Polacy kochają teatr. Któż go zresztą nie kocha. Przyczytałem nie tak dawno kronikę teatralną polskiej sceny czasu II wojny światowej i okupacji, napisaną przez Stanisława Marczaka Oborskiego. Najbardziej zdumiewiająca w tej książce jest niezniszczalna potrzeba teatru nawet w warunkach nieistnienia przecież jakiejkolwiek rzeczywistości kulturalnej. Ta potrzeba była silniejsza niż lęk przed śmiertelnym terrorem okupanta, niż dramat obozu jenieckiego, niż niebyt normalnego świata.

Rozglądając się od szeregu lat po scenach całego kraju, dostrzegam jak to umiłowanie i szacunek do teatru rośnie. Na naszych scenach nie brakuje właściwie żadnych pozycji z repertuaru klasycznego czy współczesnego, który się liczy w świecie. Powiedziałbym nawet, że owych dobrych i złych nowin sceny europejskiej mieliśmy w nadmiarze ze szkodą dla polskiego repertuaru. Sytuacja jednak wraca do normy. Nowalijki przestały być nowalijkami, czerpie się teraz z obcego sensowniej i oględniej.

Bo widz czeka na teatr, na sztuki, które by przede wszystkim służyły jego czasowi i jego krajowi. Cóż, wybitnych dzieł literackich, a więc także i pisarstwa teatralnego, nie zapewni jednak żaden dekret. Niemniej trzeba mieć nadzieję, że coś się ruszy. Pisze Stanisław Grochowiak, piszą Janusz Krasiński, Jerzy Broszkiewicz, Tadeusz Różewicz, Mrożek i Choiński — to tylko kilku autorów średniego i młodego pokolenia. A zostają jeszcze pióra naszych żyjących klasyków, że wspomnę Jarosława Iwaszkiewicza, który w ub. sezonie dał „Kosmogonię".

Przyszły zaś rok jest rokiem trzydziestym od wybuchu Września i dwudziestym piątym od ogłoszenia Manifestu Lipcowego. Jeśli utrzymujemy, iż teatr jest zwierciadłem rzeczywistości, to niewątpliwie te dwie daty znajdą wybitne odbicie w repertuarze narodowej sceny.

W Krakowie — piękne przedstawienie „Fantazego" Słowackiego w reż. Konrada Swinarskiego.

BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
WYCINKI PRASOWE GLOB
RSW „PRASA"
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

DZIENNIK POLSKI
KRAKÓW UL. WIELOPOLE 1
A
wydanie .....
124 ..... 25. V. 68
Nr ..... z dn. .....

Krystyna Zbijewska

26

RÓŻA

Czerwoną różę złożył Żeromski na piersiach ukochanego syna Adasia, żegnając go na zawsze. Ten kwiat — symbol spraw najwznioślejszych, uczuć najgorętszych, użyty przez pisarza jako tytuł dramatu o rewolucji 1905 roku i w utworze tym zjawiający się kilkakrotnie w formie metaforycznego orderu rangi najwyższej, mówi najwymowniej o serdecznym stosunku autora „Róży" do spraw rewolucji. Właśnie — serdecznym. Stosunku dyktowanym raczej sercem, niż rozumem. Pisał Żeromski w swych notatkach: „Musi być rzucone w świat uczucie socjalizmu".

Owo uczuciowe, wynikłe ze współczucia dla ludzkiej nędzy, z gorącości serca, ze szlachetnego poczucia sprawiedliwości, podejście do przemian społecznych — mimo pozornego rozumienia ich radykalizmu (pisał Żeromski do Stanisława Witkiewicza wiosną 1905 r.: „Wytworzyły się nowe światy, wypłynęły nowe roty ludzi, ocknęły się olbrzymie i święte idee. We wszystkim czuć drganie nowego życia.") — zrodziło nieco poetyckie, utopijne widzenie i pojmowanie przezeń istoty rewolucji. Mimo swych związków z najbardziej postępowym odłamem lewicy inteligencji, mimo aktywnego — poprzez działalność oświatowo-społeczną — włączenia się do socjalistycznego ruchu, Żeromski nie rozumiał do końca istoty i prawdy rewolucji.

Dowodem właśnie pisarskie spojrzenie na ruch rewolucyjny roku 1905, traktowany przez autora „Róży" jako wznowienie polskich tradycji powstańczych, jako ciąg dalszy walki szlachetnych jednostek o wolność, o wyzwolenie ojczyzny. Nie wiązał pisarz ruchu w Królestwie z rewolucyjnym zrywem proletariatu rosyjskiego, nie dostrzegał w nim roli mas ludowych, nie rozumiał walki klas. Samotny bohater, ofiarą własnej krwi i własnego majątku mający pomóc warstwom cierpiącym nędzę i wyzysk, to w dobie narastającego kapitalizmu podejście do spraw rewolucji równie utopijne, co absurdalne.

Irena Babel
Rys. Br. Cudzich

Toteż w „sprawach" — obrazach „Róży" częściej przejawiają się echa romantycznych dramatów i poematów („Dziadów", „Nieboskiej", „Anhellego") czy młodopolskich wizji („Wesele"), niż realny wizerunek wypadków 1905 roku. A jednak gorącość serca pisarza nie przysłoniła bez reszty trzeźwości spojrzenia i oceny owych wypadków przez pisarza - realistę. Na tle symboliczno-poetyckiej kanwy utworu kreśli Żeromski obrazy konkretne, prawdziwe, nierzadko o demaskatorskim wręcz wyrazie, maluje sylwetki żywe, jędrne, ukazujące nowe wstępujące siły społeczne (rewolucyjny Zagozda czy niezłomny robotnik Oset).

I choć w „Róży" owym nowym siłom nie przydaje jeszcze autor znaczenia decydującego (znajdzie ono wyraz dopiero w epilogu „Przedwiośnia"), jak na ówczesne czasy utwór to był prawdziwie rewolucyjny (wydany ze względów cenzuralnych pod pseudonimem) i jako taki wywołał wielką burzę i krytykę ugodowych, wstecznych kół. Toteż i po 60 latach — mimo całej dyskusyjności politycznej oceny utworu — pozostała dla nas „Róża" żywa i cenna. Nie tylko jako ciekawy dokument literacki epoki, ale też jako utwór zawierający wiele bliskich treści, szlachetnych uczuć i wzniosłych idei. Bardzo romantyczny w swym rewolucjonizmie, ale i bardzo — polski.

Dlatego wszelkie próby przeniesienia na scenę tego „dramatu niescenicznego" traktować należy jako wielce pożyteczne i potrzebne. A zadanie to — nie tylko ze względu na ową ideową dyskusyjność — niełatwe. Niełatwa jest przede wszystkim sprawa scenicznego przetransponowania tego tak niejednolitego dramaturgicznie epicko-publicystyczno-poetyckiego utworu. Udaje się to współczesnym inscenizatorom. Dowodem — zajęcie czołowego miejsca na niedawnym festiwalu kaliskim przez wrocławski spektakl „Róży" (inscenizacja Andrzeja Witkowskiego). Dowodem — ostatnia premiera „Róży" teatru nowohuckiego — w adaptacji Zb. Krawczykowskiego i opracowaniu dramaturgicznym A. Tarnowskiej. Dzieło inscenizacyjne Ireny Babel. I Urszuli Gogulskiej. Bo oprawa plastyczna przedstawienia — surowa, wręcz monumentalna w swej prostocie — walnie przyczynia się do stworzenia właściwej atmosfery, właściwego klimatu widowiska.

Stanowi „Róża" w Teatrze Ludowym wariacje na tle utworu Żeromskiego. Rezygnując z całych warstw tematycznych — może niekiedy i pierwszoplanowych dla autora (jak problem wynalazku Dana — machiny piekielnej niszczącej wroga), na pewno ważnych dla określenia psychicznych sylwetek bohaterów (pominiecie sprawy Olesia, syna szpiega Anzelma), a często stanowiących najpiękniejsze partie dramatu (rozmowa Czarowica z małą Nastką) — wydobywa nowohucka inscenizacja, na tle panoramy społeczeństwa, sprawy rewolucji. Jej szlachetnych porywów i jej brutalnych wypaczeń, jej wzniosłych bohaterów i jej zaciekłych wrogów.

Te założenia inscenizacyjne nakazały zerwanie z fabularnym tokiem utworu, rezygnację z wielu konkretnie przez pisarza potraktowanych realiów poszczególnych scen (niektóre z nich rozgrywają się w utworze na tle scenerii Nałęczowa, w którym pisarz przeżył okres rewolucji) i ukazanie „Róży" poprzez przeżycia, myśli, wspomnienia Czarowica. Rzeczywistość miesza się więc na scenie z imaginacją, konkretne przeżycia z myślowymi wyobrażeniami. Stąd i romantyczna postać Bożyszcza, widziana przez Żeromskiego w zagadkowym stroju Warneńczyka (symbolu walki, skazanej na klęskę?), przekształca się niejako w ducha, myśl, alter ego głównego bohatera. Osadzenie całości w ramach mogił — („zagonu ziemi wolnej") — symbolu dziejów narodu, skazanego na stałe ofiary, stałe przelewanie krwi, stałe rozczarowania i tragedie, stanowi metaforyczne uogólnienie, teatralne dopowiedzenie o sprawach historycznych i nowszych, bliższych naszej epoce.

Owe sprawy — współczesnego teatralnego widzenia „Róży" — wydają się najbardziej pasjonujące dla dzisiejszego odbiorcy tej sztuki. Oczywiście, nie sprawdziłyby się myślowe konstrukcje adaptatora i inscenizatora, — gdyby nie — wykonawcy. W tej dziedzinie Teatr Ludowy przeżywa ostatnio wyraźną stabilizację. Poziom aktorski tej sceny staje się coraz bardziej wyrównany i co najmniej poprawny. Spektakl „Róży" „trzyma" postać głównego bohatera — nowy aktor Teatru Ludowego: Jerzy Piwowarczyk (rolę dubluje Henryk Maruszczyk). Zarówno swym wyglądem zewnętrznym, jak grą wyrazistą, przepojoną żarliwością, a zarazem pełną wewnętrznego skupienia, stanowi on idealną sylwetkę bohatera - romantyka. Nie można chyba traktować jako zarzutu faktu, że gra to wyraźnie przeprowadzona... „pod Boukołowskiego"; dobry to wzór dla młodego aktora.

Przeciwwagą uosabiającego działanie sercem Czarowica jest Bożyszcze — może aż nadto potraktowane „rozumowo" czy pomnikowo przez Zygmunta Malanowicza. Reszta postaci — to właściwie sceniczne epizody. Niekiedy jednak nawet w kilkuzdaniowych rolach umiano stworzyć żywe, znakomicie wkomponowane w nastrój całości sylwetki. Przykład: Zagozda Tadeusza Włudarskiego, Oset Stanisława Michny, Prelegent Jana Güntnera, Malarz Edwarda Rączkowskiego, Naczelnik Witolda Gruszeckiego. Odbiegały od klimatu całości dwie postaci: Krystyna (Daniela Zybalanka; dubluje Dominika Stecówna) i Benedykt (Tadeusz Szaniecki). Ona — za bardzo sztuczna i afektowana w pierwszych partiach, dopiero w scenie końcowej mogąca wzruszyć widza subtelnością i prostotą gry; on — tworzący sylwetkę zbyt prostaczego hreczkosieja. Oczywiście, owa realność postaci, stanowiących jedynych reprezentantów innego „normalnego" świata, zjawiającego się na wezwanie wyobraźni przed kratami więzienia, mogła być założeniem reżyserskim.

„Róża" w Teatrze Ludowym silnie przemawia do widza — zarówno przekazywanymi ze sceny treściami, jak teatralnymi obrazami. Zmusza do zastanowienia, pobudza do myślenia. Choć trudne to przedstawienie i jako takie stanowi dość ryzykowne przedsięwzięcie artystyczne w nowohuckim środowisku (znamiennych w tej materii głosów nasłuchałam się w czasie przerw w przedstawieniu) — przedsięwzięcie to na pewno ambitne i godne uznania. A spektakl idzie kompletami!

BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ECHO KRAKOWA
A
KRAKÓW, UL. WIŚLANA 2
wydanie .....
Nr 108 z dn. 8. V. 68

[redacted]

Jan Pieszczachowicz

Z teatru

Rapsod o bohaterach rewolucji

Inscenizacja „Róży" Żeromskiego, niezbyt często granej na deskach naszych teatrów, jest przedsięwzięciem niemałym. Zespół, który je podejmuje, ponosi ryzyko wzięcia na warsztat utworu „niescenicznego", stanowiącego raczej typ „Lesedrama" (sztuka do czytania), niż materiał dramaturgiczny. Najczęściej bodaj grano „Różę" w układzie tekstu Wilama Horzycy. Zespół Teatru Ludowego postanowił dać wersję adaptacji wypróbowaną już przez Irenę Babel w Teatrze Klasycznym w Warszawie (1964 r.), w opracowaniu dramaturgicznym Aliny Tarnowskiej i przy literackiej konsultacji Włodzimierza Maciąga. Spektakl reżyserowała Irena Babel, w znakomitej scenografii Urszuli Gogulskiej, z muzyką trafnie punktującą całość — Krzysztofa Meyera.

„Róża" atakuje widza przede wszystkim warstwą obrazową, wizualnie. U. Gogulska zabudowała scenę w dwóch kontrastujących z sobą w kolejnych odsłonach kolorach: zimnym, pełnym cieni błękicie i oranżu pomieszanym z czerwienią. Ten kontrapunkt wydaje mi się niezwykle interesujący i trafny, jako kolorystyczna metafora. Scenografia jest zresztą monumentalna, ewokując patos rapsodu o bohaterach rewolucji. Potężne kraty, ogromna sylwetta carskiego orła, w niektórych scenach dwa poziomy akcji sprawiają wrażenie rozmachu. Reż. Irena Babel manewruje na tle tego ogromu trafnie bohaterami, jakby przytłoczonymi scenerią, ale mimo wszystko zaznaczającymi swoje istnienie w sposób zdecydowany.

Przedstawienie zbudowane zostało z bogatego zestawu środków recytacji tekstu. Już nagranie głosu i jego odtworzenie tak, że sprawia wrażenie echa w potężnym, rozległym gmachu (kościele? panteonie?) należy uznać za pomysł bardzo interesujący. Babel zastosowała także coś na kształt melorecytacji oraz recytację „kapłańską", dostojną, jakby było odprawiane uroczyste nabożeństwo za dusze poległych. Zresztą, sam początek sztuki ma charakter apelu poległych a całość jest rapsodem o bohaterskich czynach, poświęceniu, zdradzie, tragizmie samotnego działania. Trzeba od razu powiedzieć: to bardzo romantyczna inscenizacja, zerkająca w stronę teatru z czasów Mickiewicza. Bożyszcze — Zygmunt Malanowicz (dobra rola tego zdolnego aktora) prezentuje się jak jakiś Konrad; „Sprawa 3" żywo przypomina sposoby inscenizacji „Balu u Senatora" z „Dziadów" Mickiewicza... W ramach przyjętej przez realizatorów konwencji, patos i romantyzm są atoli zgodnym sąsiedztwem.

„Róża" nie jest w swojej wymowie utworem jednoznacznym ani prostym. Zmaganie się wielkiego pisarza z tematem odbywało się na gorąco; dramat napisany został jeszcze przed końcem rewolucji 1905 r. Dlatego, być może, tyle tu uczucia zamiast refleksji, romantyzmu i patosu w miejsce analizy. Mimo to znalazł Żeromski miejsce na próbę diagnozy. Wędrówka Bożyszcza z Czarowicem po ziemi polskiej, to niezwykle trafny skrót sytuacji, symbol rozdarcia między świadomością szlachecko-inteligenckich rewolucjonistów a rzeczywistością społeczną. Wiele zjadliwości pod adresem „liberałów" i „postępowiczów" mieści w sobie scena prelekcji (sprawa 2), w której jako Prelegent błysnął Jan Güntner. Nad wszystkim zaś unosi się atmosfera terroru i zdrady. Wydaje się, że oprócz konkretnych historycznych przesłanek (zdrady i niezgody w owym czasie nie brakowało!), Żeromski zawarł w postaciach licznych szpiegów, prowokatorów, z arcyzdrajcą Anzelmem na czele, metaforę: oto, mimo istnienia rewolucjonistów i klasowo uświadomionych robotników, idea wolnościowa została zdradzona.

Bohater „Róży" jest samotny. Samotni są wszyscy, którzy nie chcą ulec machinie carskiej przemocy, którzy chcą zachować twarz.

Stan ów powiększa i fakt, że ci, dla których walczą, odwracają się od ich szlachetnych, aczkolwiek być może zbyt indywidualistycznych wysiłków. Gorzka jest ta wiedza o patriotyzmie, jaką przekazuje nam Żeromski — ale obojętnym nie pozostawia. Realizatorzy trafnie ją wypunktowali. Mimo to całość przedstawienia jest trochę nierówna. Akt I-nudnawy, natomiast II i III pełne dramatyzmu. Wśród tłumu wykonawców trudno wymienić wszystkich. Oprócz Malanowicza i Güntnera na uwagę zasługuje Anzelm — Józef Wieczorek, Czarowic — Henryk Maruszczyk (mimo że nie w całości jego interpretacja mi się podobała), Krystyna — Dominika Steców-na, Malarz — Edward Raczkowski, Naczelnik — Witold Gruszecki, Benedykt — Tadeusz Szamiecki. W gromadzie wytwornych bywalców warszawskiego salonu zauważyliśmy dobrze się spisującego w roli wodzireja absolwenta PWST, Mieczysława Franaszka.

„Różę" zrealizowano dużym nakładem pracy i wysiłku. Wysiłek ten opłacił się.

Stefan Żeromski: Róża. Adapt.: Zbigniew Krawczykowski. Opr. dram.: Alina Tarnowska. Kons. lit.: Włodzimierz Maciąg. Reż.: Irena Babel. Scen.: Urszula Gogulska. Muz.: Krzysztof Meyer. As. reż.: Tadeusz Szaniecki. Teatr Ludowy.

Świętochowskiego „Aspazja". To jeszcze jeden dowód, że kultura może rozkwitać i rozwija się bujnie u nas za rogatkami wielkich miast i daleko od rojnych i gwarnych ośrodków.

Trzy teatry polskie wyjechały w maju za granicę. Teatr Narodowy z Warszawy odniósł wielki sukces w Budapeszcie, wystawiając tam w dniach 11—14 maja „Żywot Józefa" Reja i „Namiestnika" Hochhutha. Teatr im. Jaracza z Łodzi udał się na występy gościnne do Jugosławii, rewizytując teatr z Zenicy, który występował w maju w Polsce. Już wcześniej bawił w Jugosławii Teatr Klasyczny z Warszawy, odnosząc duży sukces na festiwalu w Sarajewie i zdobywając tam czołową nagrodę za przedstawienie widowiska piosenek partyzanckich „Dziś do ciebie przyjść nie mogę". Z końcem maja wyjechał na występy gościnne do Finlandii Teatr Powszechny z Warszawy, który zagrał w Helsinkach „Wesele" Wyspiańskiego i „Don Juana" Moliera.

Posypały się też na ludzi teatru liczne nagrody i odznaczenia. W Krakowie otrzymał jedną z nagród kulturalnych miasta dyrektor Starego Teatru Zygmunt Hübner, we Wrocławiu nagrodzono Andrzeja Witkowskiego, w Lublinie — zasłużoną pisarkę, krytyka teatralnego i wieloletniego kierownika literackiego teatru im. Osterwy — Marię Bechczyc-Rudnicką (która obchodziła w maju rzadki jubileusz: 80-lecie urodzin i 55-lecie pracy pisarskiej).

Wielką stratę poniósł teatr polski na skutek śmierci dra Edwarda Csato, redaktora naczelnego czasopisma „Teatr", wybitnego krytyka, teatrologa, tłumacza, wykładowcy Uniwersytetu im. Kopernika w Toruniu, Wyższej Szkoły Teatralnej i ASP w Warszawie. Dr Csato, autor tak cennych szkiców o dramatach Słowackiego, książki o polskim teatrze współczesnym pierwszej połowy XX wieku i nie opublikowanej jeszcze wielkiej pracy monograficznej o twórczości Leona Schillera, zmarł nagle w dniu 27 kwietnia w Toruniu, wracając ze swego ostatniego spotkania ze studentami toruńskiego uniwersytetu.

R. Sz.

WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

WSPÓŁCZESNOŚĆ
WARSZAWA, UL. KOSZYKOWA 6A

wydanie .....
Nr 14 z dn. 3 - 16. VII. 68

Jeszcze jedna „Róża"

„Róża" Żeromskiego w nowohuckim Teatrze Ludowym. Kolejna próba sprawdzenia pisarza i jego utworu. Przedsięwzięcie ryzykowne ale i ambitne. Konsekwentne i fałszywe zarazem. Dokonane dużym wysiłkiem i z próbą artystyczno-ideowego uzasadnienia. Adaptacja jest dziełem Zbigniewa Krawczykowskiego. Po poprawkach teatralnych nabrała ona charakteru symetrycznego utworu z prologiem i epilogiem. Sceny wewnątrz zostały oczyszczone, ujednolicone stylistycznie i przekomponowane służebnie dla zilustrowania jednego założenia. Jest nim — sprawa Czarowica, bohatera romantycznego, który w kilku scenach styka się z wybranymi problemami i ponosi klęskę, oddając swe życie w służbie bardzo indywidualnie traktowanej rewolucji.

Adaptacja ta jest praktycznym zabiegiem interpretacyjnym, dokonanym na tekście „Róży" w oparciu o dominujące koncepcje historyczno-literackie. Stanowi po prostu ich ilustrację. Bo historycy literatury właśnie Czarowica uznają za głównego bohatera. Stąd obarczanie Czarowica wymyślonymi i faktycznymi ograniczeniami ideowymi pisarza, który *„nie wyprowadza żadnych wniosków z porażki ideologicznej swego bohatera"*. Dalsze konsekwencje są już oczywiste w tego typu analizie. Skoro założyło się, że pisarz nie rozumiał mas ludowych i walki klasowej, to musiano wybrać bohatera typu romantycznego o obciążeniu prometejskim, który poświęci się za innych. Łatwo teraz wskazać — dla potwierdzenia takiej tezy — odwołania się Żeromskiego do tradycji dramatu romantycznego, cytując sceny więzienne i balową „Róży" jako analogie do III części „Dziadów", a scenę fabryczną — jako pokrewieństwo z „Nie-Boską komedią".

Badacz literatury jest zainteresowany w wyśledzeniu powiązań danego dzieła z tradycją literacką, w omówieniu i ocenie zawartości filozoficzno-ideowej, którą może odnieść do określonych czy obowiązujących kryteriów. Obowiązkiem natomiast inscenizatora powinno być zaprezentowanie utworu pisarza takimi środkami teatralnymi, aby zbliżyć go do nas, odkryć w nim to wszystko, co jest aktualne, żywe, cenne i nadal funkcjonuje we współczesnej świadomości. Powiedzmy to dobitniej: zadaniem inscenizatora nie jest obnażanie słabości pisarza, rzeczywistych czy wmówionych przez interpretatorów, lecz proces wręcz odwrotny. Chociażby krytycy zgodnym chórem odsądzali go od prawa do bezgrzesznego ideowo nieba literatury.

Irena Babel zaufała sugestiom egzegetów i poprowadziła spektakl po tropach tradycji badawczej. Wybrała model romantycznego teatru. I romantycznego bohatera. Układem adaptacyjnym i pomysłami reżyserskimi wsparła koncepcję samotnego bohatera, wydobywając z „Róży" mało frapujące, kiepskie literacko powiązania z romantyczną literaturą. Usiłując zbudować jednolity spektakl i monolityczną postać Czarowica zaprzepaściła największą chyba szansę sceniczną tego utworu: możliwość ukazania poprzez amorficzną dramaturgię autentycznego zagubienia jednostki w rewolucyjnym rozrachunku z rzeczywistością. To duże uproszczenie: pokutujący nawyk patrzenia na złożoną problematykę „Róży" poprzez Czarowica. Jego droga wśród porażek, poszukiwań i upadków jest prowadzona przecież równolegle z postawami i losami innych bohaterów „Róży". W pozytywnym i negatywnym znaczeniu. W tekście Żeromskiego tkwi, okazuje się, ciągle nie odkryty przez teatr prawdziwy dramat człowieczej egzystencji tym ostrzej zarysowany, bo zespolony z trudnymi sprawami rewolucji i pryncypiami narodowymi.

W ujęciu zaproponowanym przez Babel nie zmieścił się jednak tragiczny los Anzelma — mimo że problem zdrady pojawia się kilka razy w spektaklu. Odpadło pasjonujące przecież zagadnienie wyboru postaw życiowych, które roztrząsa Oleś, syn zdrajcy Anzelma i Michałek, syn bohatera Osta; przedstawiciele nowego pokolenia, ciągle zafascynowanego bohaterstwem, określaniem miejsca w życiu i roli w społeczeństwie. Musiał zniknąć w takim rozumieniu „Róży" niewygodny Dan z obsesją wynalazcy, którego dzieło życia może być wykorzystane przeciwko ludziom.

To, co zostało w spektaklu nowohuckim, funkcjonuje na zasadzie zużytego schematu literackiego o losie romantycznego samotnictwa i zaczadzenia poezją. Anzelm (Józef Wieczorek) wręcza Czarowicowi (Jerzy Piwowarczyk) zamiast kielicha książkę — vinum daemonum. Bożyszcze (Zygmunt Malanowicz) wkłada mu na ramiona długi, czarny płaszcz i wyprowadza z celi więziennej do hali fabrycznej, na odczyt i do sali balowej. Śmierć Czarowica w trakcie przesłuchania na policji poprzedza rozmowa z Krystyną (Daniela Zybalanka), która staje się dlań w sensie romantycznym kobietą fatalną. Konsekwencja reżyserki w budowaniu jakiegoś nowego wcielenia Konrada-Kordiana-Czarowica, ciągłe umieszczanie go w tradycji odebrało mu właściwie osobowość. I cały ładunek problemów, z którymi się potyka, do końca nie mogąc się z nich wyzwolić. Wyobcowanie, ukoturnowienie Czarowica, przemienienie go w umowny nieomal znak teatralno-literacki doprowadziło do sztucznej, miejscami nawet prymitywnie pojętej konfrontacji z ówczesną rzeczywistością polską.

W narzuconej bowiem dość rygorystycznie konwencji romantycznej teatru Irena Babel wzbogaciła poszczególne „obrazy" rodzajowością. Zabieg ten okazał się zgubny. Rozmowa Czarowica z robotnikami w dziwacznej scenerii fabrycznej robiła wrażenie parodii Witkacego. Śpiące babiny wiejskie na odczycie, poszturchiwane przez Prelegenta (Jan Güntner) — jak z produkcyjnej obyczajówki. Zgrywy Mularza (Zdzisław Klucznik) i Malarza (Edward Rączkowski) przed Szopą — rodem z farsy. Bal — bardzo pięknie rozegrany, ale na zasadzie autonomicznego obrazu. I monstrualny zgoła popis śpiewających wodewilowych zuchów w biurze policji. Malowniczy tajniacy, zadający wystudiowane uderzenia, zawodowo doskonałe ciosy. Cała ta celebrowana fachowość bicia przekreśliła wielką scenę Osta (Stanisław Michno) i Czarowica. *„Scena szpiegowska poprzedzająca tortury ma w sobie rysy, na które nie zdobyłby się mistrz okrucieństwa Dostojewski"*. Tak pisał współczesny Żeromskiemu Stanisław Brzozowski. Przeszło pół wieku później teatr robi z tego podrzędny kryminał.

Nowohucka „Róża" to jeszcze jedna porażka Żeromskiego na scenie, mimo ogromnej pracy całego zespołu Teatru. Okazało się, że utworu tego nie należy przypasowywać do literatury i teatru romantycznego. Wówczas pokazuje się wszystkie jego słabości. „Róża" musi na scenie porywać, wstrząsać, nawet zadawać ból swoją ostrością sądów o jednostce, społeczeństwie, historii. Jeżeli tego wszystkiego jej brak — przeznaczmy ją lepiej na dysertacje doktorskie.

MARIAN SIENKIEWICZ

BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2
wydanie .....
22 2.VI.68

ELŻBIETA MORAWIEC

Sprawa „RÓŻY"

„Różę" w Teatrze Ludowym oglądałam nie w czasie odświętnej prasówki, lecz w zwykły, roboczy dzień teatru. Przedstawienie zakupił kombinat im. Lenina. W kilku zdaniach, którymi powitano publiczność ze sceny przed spektaklem, padły ważkie choć proste słowa o dniu wczorajszym i dzisiejszym polskiej rzeczywistości — o czerwonych różach walki i ofiarnictwa i o różach spokojnych ogrodów i alej. To dobrze, to pięknie, że teatr wychodzi w tej formie na spotkanie widzom, że troszczy się o zrozumienie dzieła pisarza i własnego. To miara jego zaangażowania, miara jego praw do tytułu „ludowy", zasługująca ze wszech względów na uznanie, jak zasługuje na nie wybór sztuki.

„Róża" Żeromskiego to dla dzisiejszego teatru zadanie bardzo ambitne i odpowiedzialne — zarówno sam dramat (niescenicznym przecież nazwał go pisarz) nasuwa trudności, jak i jego teatralna wizja. Problem polega nie na tym, aby być wiernym tekstowi jako takiemu, trzeba mu być wiernym w tym, czego nie przekreślił czas, jaki upłynął od jego napisania. Teatr staje się więc rzecznikiem nieśmiertelności pisarza, jego aktualności. Rzeczą teatru jest sprawy pisarza nie przegrać. Nie przegrać też własnych ambicji artystycznych. Zadanie wielkie, jeśli się zważy, że w scenicznych dziejach „Róży" widnieje inscenizacja Schillera, Horzycy i Pronaszków z r. 1926. Rzeczą teatru wreszcie jest nie przegrać widza w dziele włączenia go w krwiobieg narodowej tradycji, angażowania go po stronie tej tradycji zrozumiałej i bliskiej. W tym celu nie wystarczy widzowi powiedzieć: wielki polski pisarz, Stefan Żeromski. Takie przeświadczenie powinien wynieść z teatru sam, po spektaklu.

„«Róża» to jest wieść z dna polskiego piekła (...) Wydobyła na powierzchnię słowa samo wewnętrzne jestestwo podłości, wyspowiadać się ją zmusiła, z uczuć nie znoszących imienia" — pisał Brzozowski. Polskie piekło — rosyjski car i jego polscy szpiedzy, „śmieszna polska nędza", co rodzi hańbę i wielkość. Żeromski nie bał się takich zestawień. Jego nadzieją i rozpaczą zawsze są ludzie i ich losy: Anzelma, Zagozdy, Czarowica, Osta. Losy polskiego ofiarnictwa i zdrady, tak ściśle ze sobą splecione, iż zdawałoby się jedno warunkuje drugie. Powróz albo trzos — to dwa imiona spełnień polskiej doli. A z głębin hańby najostrzej się Żeromskiemu rysują ideały. Inaczej słowa Czarowica w rozmowie z policmajstrem w scenie przesłuchania — *„Teraz, w tej rewolucji, którą pan uważasz za skończoną i zdławioną, myśmy wam lud nasz ze szponów wyrwali"* — brzmiałyby tylko jak deklaracja. Inaczej, tzn. gdyby nie było przedśmiertnej straszliwej modlitwy Osta do polskich oprawców na usługach rosyjskiego cara, gdyby nie było postaci Anzelma.

W przedstawieniu nowohuckim sprawy Anzelma tak jakby nie było. Obraz I prologu: rozmowa Anzelma z Bożyszczem na cytadeli. U Żeromskiego to scena o ogromnym ładunku dramatycznym. To carski szpieg opowiada historię rewolucjonizmu polskiego, wymienia imiona swych niedawnych, poległych towarzyszy walki, których zdradził. To Anzelm, stojąc pod murem cytadeli, w miejscu narodowego męczeństwa, śmieje się drwiąco — śmieszna polska nędzo! — nie wiadomo z losu własnego bardziej czy ze zdradzonych ideałów. Scena w swoim tragizmie równa chyba tylko ostatniej prośbie Osta do oprawców — dwa oblicza polskiej modlitwy o przyszłość. Aniołowie i szatany w jednym piekle. A w Teatrze Ludowym? Bożyszcze, spowite w romantyczny płaszcz Kordianów i Konradów, odmawiało nieskalanymi ustami narratora stojącego poza konfliktem wspominki za poległych — tekst Anzelma. Zza sceny akompaniował mu elegijny zaśpiew (Duch Historii? duch Żeromskiego?).

Adaptator usunął też „sprawy Anzelma" i „sprawy Osta" ciąg dalszy, czyli tekstu Żeromskiego sprawę szóstą: rozmowę Czarowica z synami bohatera i zdrajcy, Olesiem i Michałem. A przecież to znów okazja do zamknięcia w cykl pokoleniowy marzeń o bohaterstwie, okazja do naszkicowania drogi idealizmu, którego reprezentantem jest Oleś — syn zdrajcy Anzelma.

Przedstawienie nowohuckie wydobyło z „Róży" właściwie jeden tylko wątek: Czarowica. Po cytowanym już prologu pokazano scenę więzienną — Czarowica i Zagozdę: bohatera, wzrosłego na tradycji romantycznej pięknych słów, i rewolucjonistę, rozumiejącego rzeczywistość czynów. Postawę trzecią reprezentuje Krystyna, szukająca wolności we własnym sprzedanym życiu. Potem następowała scena Czarowica z Bożyszczem, które — włożywszy nań czarny płaszcz romantyka — powiodło go ku rzeczywistości polskiej: hala fabryczna, odczyt prelegenta, bal. Czarowic wrócił do celi poniósłszy całkowitą porażkę — romantyczny ideolog, przekreślony przez rzeczywistość. I cóż wtedy? Wtedy zesłano mu anioła opiekuńczego romantycznych dusz nieszczęśliwych, kobietę, którą kochał, Krystynę, co zrzekła się dla niego dostatku u boku jego brata. Podniesiony na duchu postanowił chyba walczyć dalej, skoro następnym obrazem było przesłuchanie — jego i Osta. Potem już mógł umrzeć. Obraz to różny jednak od myśli Żeromskiego, gdzie scena przesłuchania w biurze policji i śmierć Osta jest chyba najważniejszym etapem dojrzewania Czarowica, a scena z Krystyną następuje po niej. Bo i dla kogo miałaby poświecać swe życie w przeciwnym razie, kogo uwznioślać? Przegranego romantycznego fantastę? W epilogu wystąpiło znów Bożyszcze, które ostatecznie udekorowało ten pomnik sztuczną różą, rzuconą na groby tych, co polegli, i okolicznościowym przemówieniem (tym samym co w prologu) przypomniało, jak polegli.

Jedynie scena balu wypadła dobrze i aktorsko i reżysersko. A także Zygmunt Malanowicz w roli Bożyszcza, powściągliwie bez egzaltacji mówiący tekst. Nie wychylił się ani na moment poza romantyczny płaszcz Czarowic Jerzego Piwowarczyka. Anzelm (Józef Wieczorek), pozbawiony wszystkich napięć przez bezpardonowe cięcia tekstu, z konieczności musiał się wcielić w szablonową postać szpiega i takaż agenta Chrypy. Scena w hali fabrycznej i odczyt prelegenta raziły swą powierzchownością. Zgubiono także przejmujący dramatyzm sceny przesłuchania — aktorzy, wystylizowani na apaszów raczej niż kapusiów, nie mogli już potem podołać zadaniu okrutnego „tańca" z Ostem i Czarowicem.

ELŻBIETA MORAWIEC

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Stefan Żeromski: „Róża". Adaptacja: Zbigniew Krawczykowski. Reżyseria: Irena Babel. Scenografia: Urszula Gogulska. Muzyka: Krzysztof Meyer. Premiera: maj 1968.

Od lewej S. Michno, W. Gruszecki i H. Maruszczuk.

WŁODZIMIERZ MACIĄG

„RÓŻY" sprawa druga

Do wtrącenia dwu uwag do recenzji Elżbiety Morawiec czuję się zmuszony z paru względów, z których najważniejszym jest wrażenie pośpieszności niektórych ocen. Jak długo bowiem pozostajemy w sferze szlachetnych postulatów ogólnych, wszystko wydaje mi się w porządku: nie trzeba oczywiście być wiernym tekstowi jako takiemu, trzeba mu być wiernym w tym, czego nie przekreślił czas. A czego w „Róży" nie przekreślił czas? Autorka recenzji cytuje emfatyczne określenia Brzozowskiego, z których wynikać ma dla nas, dzisiaj, że „Róża" jest sztuką o zdradzie i podłości. I zaraz następuje stanowcze stwierdzenie: „w przedstawieniu nowohuckim sprawy Anzelma tak jakby nie było". Domyślam się wobec tego, że w naszej wizji rewolucji 1905 roku czas nie przekreślił przede wszystkim problemu zdrady. Że „Róża" powinna być dzisiaj sztuką o zdradzie i hańbie.

Niech mi daruje Autorka, ale nie widzę powodu, aby konwencjonalny frazes egzystencjalistyczny uznawać za współczesne widzenie Żeromskiego. Żeby to jeszcze był egzystencjalizm w jego najlepszym camusowskim wydaniu, z jego poczuciem tragizmu. Ale nie, chodzi o ów pierwiastek drżączkę budzącej sensacyjności: że historię robią zbrodniarze i kryminaliści. Odszukać trzeba tych zbrodniarzy, a kto ich nie docenia — ten „sztuczny" i niewspółczesny. I to akuratnie przy rewolucji 1905 roku, tej rewolucji, która jak żadna inna może w dziejach naszego kraju zbliżyła do siebie pisarzy myślących bardzo różnie, od Tetmajera i Micińskiego — aż do Daniłowskiego i Żeromskiego. Czy wobec tego zdrady w ruchu rewolucyjnym tego czasu nie było? Ależ była, każdy, kto się tym interesował, dobrze o tym wie. Ale kto pisze, że to było w niej najważniejsze — nie wie po prostu, co czyni. Czy doprawdy trzeba tłumaczyć, jaka różnica jest między działaniem wielkich arywistów, dążących do władzy po trupach, w typie szekspirowskim — a ruchem rewolucyjnym, którego plebejskiej autentyczności chyba nie będziemy kwestionować?

Ale nie będę Autorki szantażował polityką, jej chodziło może o mocne efekty artystyczne. Wyobrażam sobie taką „Różę", z Mefistofelesem w roli głównej, demonicznym chichotem Anzelma i może jeszcze Krystyną upozowaną na prowokatora w spódnicy. Podobałoby się to może komuś, bez wątpienia. Nie dajmy się jednak namówić na teorię, że byłaby to „Róża" współczesna i „naturalna". Chyba że przyjmiemy, że współczesne — to jest właśnie to, co odpowiada manierze najchętniej przyjmowanej i oswojonej, tej, na którą co lepsza publiczność zaczyna ramionami wzruszać.

Popatrzmy teraz na rzecz od drugiej strony: czy rzeczywiście sprawy Anzelma „tak jak gdyby" nie było. Ależ była — i to wcale nie przesunięta na drugi plan, była na planie pierwszym, przewijała się przez wszystkie akty, jako pewnego rodzaju stały refren każdego scenicznego wydarzenia. Idea ta pojawia się w prologu, jako partner Bożyszcza, powraca w scenie więziennej Czarowica, później we wszystkich scenach wędrówki Czarowica z Bożyszczem — aż do ostatniego aktu, gdzie ideę zdrady uosabia Chrypa. To Anzelm wręcza w scenie więziennej Czarowicowi puchar w postaci „książki zbójeckiej", co było bardzo ciekawym pomysłem reżysera, drobnym może, ale odwołującym się do mitologii romantycznej i sytuującym w ten sposób rozterki Czarowica w specyficznych „archetypach" tradycji literackiej. Może to źle? W każdym jednak razie wypadało coś niecoś z tego zauważyć, a nie pisać beztrosko „sprawy Anzelma tak jak gdyby nie było". Jak gdyby! Nasze babcie patrzą na kuso ubrane wnuczki i mówią: jak gdybyś była naga. Ale czy krytykowi wypada posługiwać się taką warunkową hiperbolą?

Druga moja uwaga dotyczy sprawy Czarowica. W świetle recenzji Elżbiety Morawiec Czarowic stał się w przedstawieniu naiwniakiem bełkoczącym coś tam o pięknych ideach — i ponoszącym porażkę przy pierwszej okazji. To, co Autorka pisze o Krystynie, nie będzie już przedmiotem polemiki, bo wynika z nieporozumienia. Krystyna staje się bardzo dwuznacznym „aniołem opiekuńczym", może Autorka nie dosłyszała tekstu, może nie zrozumiała — nie wiem, pominę to w każdym razie, daruję sobie zbyt łatwe argumenty. Ale Czarowic jest sprawą ważną, bo on jest głównym bohaterem „Róży", tak to rozumiał chyba Żeromski i tak to chyba należy i dziś rozumieć — w imię współczesnego odczytania sztuki. Z przedstawienia wynika dość jasno, że Czarowic działał jako bojowiec p r z e d swoim uwięzieniem. I miał jakieś doświadczenia za sobą, kiedy toczył spór z Zagozdą i kiedy rozmawiał z Krystyną i Benedyktem. Albo też przyjmiemy założenie, iż policja carska tak była przebiegła, że podejrzanych z góry zamykała, zanim jeszcze swoje bomby zdążyli popodkładać. Tak pewnie i bywało, jednak nie w „Róży". Czarowic coś tam już zrobił i właśnie po tym, co zrobił, odczuł potrzebę przemyślenia całej sprawy od nowa. Dla Autorki recenzji jest to niewspółczesne. A dla mnie ta powtórna refleksja, następująca już po działaniu, ta potrzeba ponownego uzasadnienia wybranej drogi, ta bezradność przy próbach odnalezienia argumentów nieodpartych, to swego rodzaju zaciekłość odwołująca się w końcu do romantycznego pieknosłowia — to wszystko bardzo silnie do mnie przemówiło. Może należało to dla wygodniejszego rozumienia logicznie „poukładać"? Wtedy twierdziłoby się pewnie, że w przedstawieniu jest mało nowoczesnej, nie liczącej się z prawami czasu — wyobraźni.

Krótko mówiąc konkretne oceny Autorki recenzji, jakie wynikają z postulatu uwspółcześniania Żeromskiego, wydają mi się co najmniej wątpliwe. A co także nie jest bez znaczenia, krzywdzące autorów spektaklu. Bo jakąś tam koncepcję oni mieli, po swojemu sztukę przemyśleli i te przemyślenia należało omówić. Może są one do luftu. Mimo wszystko zasługiwały chyba na trochę dobrej woli.

WŁODZIMIERZ MACIĄG