

PRZEMIANY

25-366 Kielce
ul. Śniadeckich 2

wydanie

3

-03-85

Nr z dn.

38

teatr

Kolejna premiera T. Byrskiego w Kielcach

Stanisław Żak

IRENA i TADEUSZ BYRS-
CY mają swój ogromny
wkład w rozwój kieleckiego
teatru, a może nawet oni go
dopiero stworzyli po okresie
przygotowawczym Owerły i Mo-
rycińskiego. Wiadomo, że Ta-
deusz Byrski ma reżyserować
sztukę Andrzeja Trzebińskiego
„Aby podnieść różę...” (Warsza-
wa 1970), poety z pokolenia „Ko-
lumbów”, rówieśnika Baczyń-
skiego, Gajcego, Strońskiego,
który zginął tragicznie w egze-
kucji ulicznej (wrzesień 1943)
stała się swego rodzaju sensacją.
Pisze o nim Tadeusz Sołtan, iż
„był typowym przedstawicielem
młodych intelektualistów okresu
konspiracji, szarpającego się mię-
dzy książką i karabinem, mię-
dzy żądzą konkretnego czynu i
pasją życia a skłonnością do
spekulatywnych, teoretycznych
rozważań”.

Był trzecim z kolei redakto-
rem podziemnego pisma „Sztuka
i Naród” (SiN) po Onufrym
Bronisławie Kopczyńskim i Wac-
ławie Bojarskim. Tadeusz Bo-
rowski w „Portrecie przyjaciela”
(Utwory zebrane, 1954) wspo-
mina: „Andrzej chodził wiecz-
nie głodny i niewyspany. Nie
miał porządnego butów. Nosił
drewniak. Ubranie miał jeszcze
to z licealnej, ciasne, krótkie i
wystawione. Słynne były jego no-
pawki, sięgające do pół tydki.
Rzucał się wszędzie w oczu. Kto
go raz widział, pamiętał na zaw-
sze”.

Tadeusz Byrski, który sztuce
Trzebińskiego reżyserował, znał
osobiście poe. W programie o-
pisuje konkurs na dramat, na

który Trzebiński nadesłał „Aby
podnieść różę”. Sztuki nie na-
grodzono, uznano ją za „wydu-
maną, sztuczną, post-witkacow-
ską zabawę, na którą nie na-
leży zużywać siły”. Wspomina
też o niezwyklej wręcz i natar-
czywej ciekawości różnych spraw:
„Ci wszyscy młodzi ludzie —
dwudziestolatki, chcieli wiedzieć
jak było w polityce, w życiu
publicznym polskim, jak było w
teatrze. Nie na wszystkie pyta-
nia mogłem odpowiedzieć wy-
czerpująco ale to nie zniechęci-
ło Trzebińskiego. (...) Po bli-
szym poznaniu Trzebińskiego, za-
częły się budzić wątpliwości, czy
nasz osąd był trafny”. Oczywiście
osąd w konkursie literackim
na dramat Chciałoby się powie-
dzieć, że autor tych wyznań, re-
żyserując sztukę, dał pełną sa-
tisfakcję autorowi. Myślę, że te
osobiste powiązania, te bardzo
skomplikowane przypadki ludz-
kiego losu, które dają się od-
czytywać z biografii Andrzeja
Trzebińskiego, nadają temu spek-
taklowi posmak sensacji; odrzu-
cony na konkursie po wielu la-
tach dramat okazuje się żywy i
nośny, bo wyraża problemy u-
niwersalne najwyższej wagi: jed-
nostka i rewolucja, człowiek i
świat rzeczy.

W interesującym szkicu „Z la-
boratorium dramatu” Andrzej
Trzebiński stworzył jakby swój
komentarz do tego, co dzieje się
na scenie. Pisze bowiem, iż „by-
wały dramaty ludzi zostawionych
samym sobie i dramaty ludzi
przeciwstawionych fatalizmowi.
Nie odczuwano natomiast ko-
nieczności zawiązania dramatu, w
którym partnerami byłiby: czło-
wiek i rzecz”. Ten dramat przez
niego napisany posiada ten watek
wzajemnych zależności, mię-
dzy człowiekiem a rzeczą. Gra
w ping-ponga prezentuje uzależ-
nienie człowieka od piłeczki do
tego stopnia, iż od niej zależy
życie ludzi. W tym aspekcie au-
tor operuje przedmiotami two-
rząc metaforę filozoficzną o przy-
padkowości sytuacji, w jakich
człowiek się znajduje. Owa gra
dwóch championów: mistrza
świata w szachach (Garpadat-
te Sławomir Holland) i mistrza wa-
gi ciężkiej w boksie (Ernest Kan-
gar — Edward Kusztal) ilustru-
je ową przypadkowość, przeja-
wiająca się szczególnie w poli-
tyce. Jemu chodzi o dramat su-
mienia, o poruszenie takich re-
jonów i sfer ludzkiej egzystencji,
które pokazałyby właściwy, peł-
ny dramat człowieka.

Dzięki precyzyjnej sztuce re-
żyserskiej te wszystkie proble-

my zostały wyeksponowane nie
tylko poprzez dialog postaci, ale
także poprzez ich zachowania,
gesty oraz stworzone sytuacje.
Tutaj — wydaje się — reżyser
wspólnie z scenografem (p. Lilia-
na Jankowska) osiągnęli rzadko
spotykaną zgodność intencji in-
terpretacyjnych.

Mamy przede wszystkim jed-
ność miejsca, bo cała akcja roz-
wija się w „ultranowoczesnie u-
rządzoną sportową salę hote-
lu Marokko”, gdzie na pierw-
szym planie stoi czarno-biały stół
pingpongowy, a przy nim dwaj
młodzi ludzie rozgrywają kolejne
sety; natomiast za tym stołem
dwoje ludzi: Ralf Arioni (Zdzisław
Nowicki), „docent czy profesor
socjologii” oraz jego partnerka:
Riza Bliwina (Regina Redlińska)
— „dziewczynka stanowczo lek-
kich obyczajów, nudystka” pro-
wadzi rozmowę, kibicując jedno-
cześnie grającym championom.
Obawy, że jeden z tych planów
„gry” zdominuje drugi okazały
się płonne. Tu widać umiejęt-
ności reżysera w prowadzeniu
obu planów tworzących harmo-
nicznie rozwijającą się akcję dra-
matu.

Rytm tego dramatu i przed-
stawienia także wyznacza nie-
wątpliwie trzykrotnie wypowia-
dana „formuła ideologiczna”,
stworzona przez Deromura Ilfa-
re (Józef Józefczyk) „dyktatora
in potentia”, przez ludzi rewolu-
cji: Chłopca od windy (Antoni
Biegarczyk), Lamo Bazarre (An-
drzej Borysiewicz) „prawa ręka
Deromura Ilfare”, wreszcie po-
raz ostatni przez samego twórcę.
Ale przecież on ujawnił
sztuczność tej formuły, która
funkcjonuje jako hasło walki,
utrzymuje w napięciu walki o
nową sytuację, nigdy nie mającą
się spełnić.

Deromur (do wszystkich) od-
powiada syntetycznie: „Historia
nie jest, proszę państwa, operet-
ką. Historia nasza jest pchnię-
ciem człowieka w rywalizację z
maszynami, jest zmuszeniem każ-
dego do stania się bogiem, do
dwojenia i trojenia sił, do pra-
cy coraz straszliwszej. Do pracy
— powtarzam — pod grozą u-
traty orientacji w świecie. Je-
żeli między fizyczną rzeczywisto-
ścią, stworzoną przez maszy-
ny, a pojęciową czy psychiczną,
wypracowaną przez nas, powsta-
nie szczelina... przepaść... to zgi-
nią w niej wszystkie nie-bogi, ob-
ce rzeczywistości naszego nara-
du... I to będzie nowa skala tar-
pejska, która ochroni naród przed
degeneracją... Stwarzamy najpo-

tężniejsze bodźce, czy podstawy
pracy, jakie kiedykolwiek były...
zmaszynizować raz na zawsze
rzeczywistość”.

Arioni nie jest człowiekiem
łatwowiernym, analizuje ową
formułę ideologiczną i wyraża
sprzeciw. Wtedy Deromur rep-
likuje: „Ach, nie rozumiecie? A
czy wiecie, że nas nie rozumieć
w ogóle nie wolno. Że głos nasz
jest głosem narodu, a naród nie
jest kobietą, aby miał prawo
być niezrozumiany. Że naród mści
się karze? Co?” Wódz nie myli
się nigdy, dlatego nie uwzględ-
nia żadnych pytań, nie znosi
podejrzeń, natomiast żąda po-
wtarzania... bez zrozumienia. Dla-
tego Arioni mówi, że „oni wszyst-
cy powtarzają te hasła, tę całą
ideologię bez wiary, dyktatorze...
Bazarra powtarza nawet pana ca-
łego, ponieważ pan mu imponuje,
ale, dyktatorze, tak jest: nie
wierzy w pana nikt, nawet Ba-
zarra...!”

Szukając motywacji dla zacho-
wań człowieka Trzebiński od-
najduje podstawowe źródło
współczesnego dramatu na płaszczy-
źnie moralnej odpowiedzial-
ności za siebie, która przejawia
się w obronie przed urzeczowie-
niem. Stawia wręcz pytanie: kie-
dy i w jakich okolicznościach
człowiek staje się rzeczą, albo
wartość człowieka równa się
wartości rzeczy. Reżyser bardzo
mocno to wyakcentował, bo to
wydaje się być właśnie „filozo-
ficznym universum” w sztuce.
Zresztą znów poeta stworzył teo-
retyczny komentarz do tej pro-
blematyki pisząc: „wprawdzie
systemy polityczno-socjalne dą-
żą już z zasady do wytworzenia
takiego stanu rzeczy, przy któ-
rym kwitnie między ludźmi har-
monia, a wyrzyna się jak złe
chwasty tragedie, a dramat znów
dąży do postawienia człowieka
przeciw człowiekowi, do rozpęta-
nia w człowieku tej zmyły nie-
widzialnej: sumienia, do roznie-
cenia i później podsycania ży-
wiotu walki między wartościami”.

Cały dramat „Aby podnieść
różę” osnuty został wokół tej
problematyki moralnej, która o-
kreśla lub usiłuje określić mie-
jsce człowieka w ustroju, systemie,
historii. Zapytuje wręcz: „jaki
ustrój polityczny jest dla drama-
turga najbardziej pożądany?” Od-
powiada, iż nie jest to totalizm,
demoliberalizm i nie sztuczne
ich krzyżowanie, ale ustrój ży-
wy, „którego wartość polityczno-
socjalna polegałaby na otwarciu
przed człowiekiem maximum
możliwości życiowych, drogi na
sam szczyt życia”.

Zamykając te rozważania chcę
jeszcze parę słów o ludziach w
tej sztuce. Myślę, że po zespole
można było oczekiwać lepszej
aktorskiej realizacji założeń re-
żysera. Tylko panowie: Sławomir
Holland, Józef Józefczyk i Ed-
ward Kusztal wyczuwali owe
subtelności tekstu, zdawali so-
bie sprawę z umowności situa-
cji przechodzącej w grotesko-
wość, a najważniejsze: oni u-
wierzyli, że mogą to dobrze za-
grać. Muszę jednak lojalnie po-
wiedzieć, że atmosfera premiero-
wego przedstawienia była szcze-
gólna, mogło to udzielić się tak-
że aktorom; byłem na tym przed-
stawieniu za tydzień po premie-
rze jeszcze raz i to już byli inni
ludzie, wolni od napięć, grali
bardziej naturalnie.

To przedstawienie jest wyda-
rzeniem w naszym teatrze, bo
potwierdza autentyczność poszu-
kiwań i ambicję dyrekcji zmie-
rzającej do przywrócenia tej sce-
nie rangi artystycznej; jest to
także wydarzenie, bo oglądamy
— jak przed laty — robotę re-
żyserską wysokiej klasy; wresz-
cie jest to wydarzenie, bo sztuka

posiada wysokie aspiracje
intelektualne, które sprawdzają
niejako jak daleko odeszła kie-
lecka widownia od „Szkariatnych
róż”, „Damy kameliowej” czy
„Pociągu-Widma”. Te przedsta-
wienia ratowały kiedyś Teatr
Byrskich w kłopotach finanso-
wych. Natomiast najlepsze przed-
stawienia padały, bo brakowało
widzów. Myślę o takich premie-
rach jak: „Caligula” A. Camus,
(1957) w reżyserii T. Byrskiego;
„Komentarz do podróży Cooka”
Giraudoux, „Policja” Mrożka,
wreszcie sławna prapremiera
polska sztuki Majakowskiego
„Pluskwa” (1956) w reżyserii Ire-
ny Byrskiej. „Aby podnieść różę”
należy do tych dobrych pre-
mier, do których zaliczyć trzeba:
„Kartotekę” Różewicza, „Odpra-
wę posłów greckich”, „Zemstę”

STANISŁAW ŻAK

PS. Słyszysz się narzekania, że
wszystko odnosimy do Teatru
Byrskich, a przecież nie w tym
złego, skoro odnosimy wszystko
do najlepszych osiągnięć w czter-
dziestoletniej historii kieleckiej
sceny.



Riza Bliwina (R. Redlińska), Garpadat (S. Holland), Lamo Bazarra (A. Borysiewicz), Ralf Arioni (Z. Nowicki).

39