

Gazeta Krakowska

KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1
A magazyn

wydanie 67 20 21 -03-1971

Problemy zdrady, połączone z dociekaniem, co wpływa na kształt osobowości zdrajców, nie raz znajdowały ujęcie w literaturze. A więc i na terenie dramatu. Najpierw Teatr Kameralny zaprezentował sztukę Łubieńskiego „Zegary”, która była swoistym studium na ten temat, a obecnie ta sama scena wystawia utwór Ireneusza Iredyńskiego pt. „Zegnaj Judaszu” o podobnej problematyce.

Sztuki dwóch polskich autorów młodszych pokolenia (z tym, że Iredyński nie jest debiutantem scenicznym) mają wspólny rys, aczkolwiek dzieją się w różnych epokach. Tym wspólnym i bardzo ogólnym rysem staje się motywacja działań bohaterów, którzy — wbrew obiegowym pojęciom „zdrady” — nie są typowymi, czarnymi charakterami, więc zbiorowiskiem zła moralnego. Oba dramaty łączy jeszcze pewna literackość języka — co sprawia — że czyta się je znacznie lepiej, aniżeli odbiera w kształcie teatralnym.

Oczywiście, język Iredyńskiego i język Łubieńskiego różnią się w sposób zdecydowany. Autor *Zegarów* posługuje się papką słowną i zbitkami zdań, charakterystycznymi dla mowy-trawy pierwszej połowy XIX w. w Polsce, gdzie patos romantyczny nabiera karykaturalnych brzmień w tzw. rozmowach potocznych — zaś twórca *Zegnaj Judaszu* swoim dialogom i stylowi wyrażania się narzuca krzepę i męskość spod znaku „twardej” naturalistycznej prozy amerykańskiej (od *Caldwella* po *Faulknera*).

I podczas, gdy u Łubieńskiego ta dość frywolna stylizacja ma wcale zabawny wdzięk przy lekturze — to u Iredyńskiego zabawa jest raczej wymuszona. Przy wszelkich cechach — a może pozorach? — zgrabnej roboty literackiej.

W zasadzie, sztuka Iredyńskiego jest bardziej sceniczna od utworu Łubieńskiego, którego „urode” stanowi niemal wyłącznie warstwa językowa, w tonacji ironicznej. Ale — co wydawać by się mogło paradoksem — owa niedoskonałość dramaturgii Łubieńskiego zyskuje sobie więcej uznania, aniżeli lepszy konstrukcyjnie i na oko ambitniejszy w ustawianiu problematyki, dramat *Zegnaj Judaszu*.

Ten bowiem, w przeciwieństwie do potknięć debiutanckich twórcy *Zegarów* — narzuca wrażenie wtórności, zarówno literackiej jak i my-

mentatora intelektualno-ideowego sztuki, nie może przeobrazić się na scenie w postać. Nawet, jeśli tę rolę próbuje zagrać bardzo dobry, skądinąd, aktor.

Owiana złą legendą, osoba Judasza, wielokrotnie trafiała do literatury dramatycznej. W scenerii „historycznej” lub jako pretekst, przenosiła. Drukowany w *Dialogu* z r. 1965 tekst *Zegnaj Judaszu*, również sąsiaduje z jednoaktową tragedią *Inny Judasz* pióra A. Castiello. Co, jak mniemam, nie jest przypadkiem — lecz potwierdzeniem tych dwóch, niemal klasycznych, możliwości ujęcia tematu judaszowego. Iredyński bierze na warsztat schemat sprawy o zdradę i kokietuje odbiorcę przejrz-

czej bliższe pospolitym przestępcom, aniżeli ich — później odkrywany — postawom intelektualnym oraz ideowym. Pomińmy to jednak, choć owe rozbieżności powodują, zresztą nie jedyne, pęknięcia materii dramatu.

Autor chciałby narzucić widowni pogląd, poparty literackim upiększeniem, że właściwie każdy człowiek „nosi” w sobie potencjalnego *Judasza*. Może więc zdradzić — Sprawę, swoich bliskich. Niezależnie od ceny. Ale w zależności od stopnia utraty wiary w samego siebie. Dość karkołomnie spiętrza więc Iredyń-

wyższości nad *Sprawą* i współkolegami?

Iredyński posługuje się tu dość mglistymi motywacjami, trochę wymyślonymi, a najwyraźniej podciągany do tezy swego dramatu. Tworzy teatr okrucieństwa i retoryki. Gromadzi trywializmy i brutalizuje sceniczny świat. Aż wpada w sidła pretensjonalności. Ten zlepek różnorodnej literatury naturalistycznej, efekciarskiej w potoku złotych myśli i ubogiej jednocześnie w myśli pogłębione — staje się wykładnią półprawd, razi sztucznością. Mimo tu i ówdzie zgrabnych chwytów literackich. Nie wiadomo wreszcie — czemu to ma służyć? Leczeniu kompleksów i obsesji?

To fakt, że sztuk współczesnych pisarzy polskich nie ma zbyt wiele. Niechże się zatem sprawdzają w teatrze. Ostatecznie, dopiero widownia określa, czy będzie to dialog — czy tylko monolog sceny, autora. Wydaje się, że tym razem mamy do czynienia z monologiem. Nawet, jeśli spektakl przyrządził tak twórca, czy inscenizator, jak *Konrad Swinarski*. I on nie potrafił ożwiid (wewnętrznie) sztuki. Pogłębił jeszcze jej naturalistyczne cechy, efektami usiłował zasłonić braki w dramaturgii i w warstwie intelektualnej. Ale nie zasłonił całkowicie. Pozostał bowiem obraz, który nie tchnie autentyzmem przeżyć, lecz pragnie epatować modą na surowy i egzotyczny wzór dramatów egzystencjalnych; modą i wzorami, zebranymi z wielu poletek pisarzy, obsesyjnie zafascynowanych wizją teatru okrucieństwa.

Jedyną, dobrą rolę przedstawienia była *Młodziutka Błada* — *Anny Polony*. Reszta osób dramatu składała się głównie z teatru, a najbardziej odpowiedzialną postacią okazał się *Komisarz*, którego słowa i działanie sceniczne przykrył beżmiar papieru. *Jerzy Nowak*, nie mógł być niczym więcej na scenie, jak tylko wycinanką postaci. *Henryk Giżycki*, *Jerzy Binczycki* i *Jerzy Treła*, odegrali swych Judaszów, Janów i Piotrów — równie serio i naturalistycznie, jak tego chciał autor oraz reżyser.

Jerzy Bober

TEATR

OBSESJE i REFLEKSJE

ślowej. Jest w nim coś drażniącego, ale nie w sensie pozytywnego pobudzenia wyobraźni odbiorcy, tylko w utajonym przekonaniu, że autor usiłuje rozdać, w gruncie rzeczy — małe baloniki — do objętości balonu stratosferycznego. Złazsza, że swój zamysł fabularny i filozoficzny traktuje piekielnie serio. W czym mu pomaga (?) reżyser krakowskiej prapremiery. Pisarz oraz inscenizator rozbudowują — przeważnie z pozorów — dramat egzystencjalny. Coś, co przypomina echa twórczości Ionesco, ale bez finnej tamtego. I coś w rodzaju nagiego biologizmu na scenie.

Powstał z tego jakiś ekliwy brutalizm, nafaszerowany filozofikami z drugiej ręki. A, co mniej jeszcze strasne: filozofia ta, zamiast mieścić się w postaciach i poglądach ludzi, bohaterów dramatu — jest głosem papierowym. Dlatego np. rola *Komisarza*, owego ko-

sta metaforą, upraszczając nawet rzecz tak dalece, że imiona współczesnych bohaterów dramatu już z góry określają ich sferę działania: *Judasz*, *Jan*, *Piotr*. Zaś *Castillo* nie szuka odpowiedników współczesności. Akcja jego utworu rozgrywa się na tle, przekazanym nam przez ewangelistów. Chodzi tylko o interpretację czynu *Judasza*, o motywy zdrady mistrza przez najbardziej zaprzyjaźnionego z nim i obdarzonego zaufaniem — ucznia oraz współtowarzysza walki.

Współtowarzyszem walki o *Sprawę* jest również *Judasz Iredyńskiego*. Autor nie precyzuje bliżej, jaka to sprawa. Zgodnie z logiką tekstu, idzie o nielegalne ugrupowanie polityczne. Za ujęcie *Szefa* tej organizacji policja wyznaczyła nagrodę pieniężną. Natomiast pierwsze partie sztuki odmalowują uczestników konspiracji, jako członków nie bardzo określonego gangu, co akcentuje słownictwo *Judasza* i *Jana* (byłego boksera), ra-

ski zdarzenia wokół swego bohatera. Nazwawszy go *Judaszem*, każe mu przewdziać pancerz, który — jak biblijna przestroga — będzie go chronił przed popełnieniem zdrady. Byłoby to zbyt prymitywne, gdyby *Judasz* współczesny wydawał swojego *Szefa*-mistrza tylko dlatego, że pisarz nadał mu symbolicznie brzmienie imię. Nie. Autor poddaje *Judasza* próbom, z których ten wychodzi zwycięsko. Ani tortury fizyczne, ani presja psychiczna nie złamią lojalności spiskowca wobec osoby *Szefa*. Przełom nastąpi niespodziewanie. Może w odruchu współczucia w stosunku do dziewczyny upośledzonej, zwierzątka prawie — za cenę iluzji jej krótkotrwałego szczęścia? A może i dla pozorów szczęścia samego *Judasza*, który już zwątpił w siebie i w cały świat, a zachował „czystość” idei jedynie w przekonaniu o własnej