



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-50

TEATR

WARSZAWA, ul. Puławska 61

wydanie

1 4 1 6 / 3 1 -07- 1971

Nr z dn.

PZGraf. RSW „Prasa” Bydgoszcz, zam. 43/71

NIEWIERNY czy ZNIEWOLONY?

Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie: **ZEGNAJ, JUDASZU** Ireneusza Iredyńskiego. Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski. Prapremiera w Teatrze Kameralnym 14 marca 1971 r. (fot. W. Plewiński)

Opuszczona sala gimnastyczna. Przy ścianach, a także na środku, przyczepione gimnastyczne: drabinki, kozły, maty itd. Na macie leży mężczyzna czterdziestoletni. To Judasz. Z boku siedzi na kozle mężczyzna w tym samym wieku. To Jan. Na środku duża piłka, tzw. lekarska. Mężczyźni ubrani w standardowe ubrania. — W ten sposób widzi Iredyński scenę, w której rozegra się akcja jego sztuki. Opis wyjąłem z didaskaliów autorskich, podałem go słowami autora.

Konrad Swinarski był posłuszny tym sugestiom. I jako scenograf, i jako reżyser. Zaprojektowane przez niego wnętrza skrupulatnie realizuje wizję autorską. Jest jeszcze zlew z kranem z lewej strony i drzwi z prawej. To wynikało już z akcji sztuki. Swinarski pozostał wierny wizji autorskiej również jako reżyser. Stosował się ściśle do didaskaliów w każdym szczególe. Stąd wynikała potrzeba zainstalowania zlewu z kranem. W pewnym momencie Jan, zjadłszy bułkę z kielbasą, chce się napić wody. Podchodzi do kranu. Zaspokoiwszy pragnienie zostawia kran niedomknięty. Woda cieknie kropla po kropli, odmierzając niejako upły-

wający czas. Zamienia się w symbol tortury. Tyle dodał reżyser od siebie.

Jest więc przedstawienie krakowskie precyzyjną i skrupulatną próbą odtworzenia sytuacji skonstruowanej przez Iredyńskiego. Sytuacji rozgrywającej się w świecie pozornie imitującym życie, „naturalnym”. Podkreślam: pozornie, bo przecież Iredyński traktuje naturalność w sposób przewrotny. On ją demaskuje. Aktorzy zachowują się więc jak w życiu, ich dialogi są swobodne, „naturalne”; jest to mowa dosłownie potoczna, z jej zawieszaniami, zahamowaniami i bezsilnymi próbami nazwania niewyraźnego. Nawet z jej spontanicznością, która zdaje się ofiarowywać nam to, co w aktorze najbardziej intymne.

Świat Iredyńskiego jest nie tylko zamknięty i odgradzony od świata rzeczywistego. Jest to konstrukcja laboratoryjna. W rozmowie (*Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę, Teatr nr 10*) powiedział, że jego sztuki są „modelami sytuacji czy problemu...” To określa ich funkcję. Nierzeczywisty świat jest jakby pomniejszonym uproszczeniem świata realnego, jego zagęszczoną wykładnią. Dzięki temu, albo wskutek tego, zdarza się, że to, co nam odkrywa, odczuwamy jako sprzeczne. Ale równocześnie to, co sprzeczne, odczuwamy jako znaczące, ulrywające treści nie da-

jące się w pełni i jasno wyłożyć. Na tym polega słabość i zarazem wyższość jego teatru.

* * *

Jest rzeczą interesującą, że Iredyński opublikował swoją sztukę w roku 1965, a więc w samym środku sezonu, w którym rozwój teatru wyznaczała twórczość Grotowskiego czy Living Theatre; kiedy teatralne „dzianie się” i „pisanie na scenie” uznane było za drogę prowadzącą ku przyszłości teatru, a autorstwo przedstawienia przypisywano wyłącznie reżyserowi, obywatelowi się bez dramatu pisanego. W tym czasie Różewicz potwierdzał swoimi utworami rozpad form i teatru i dramatu. A Iredyński napisał sztukę zamkniętą, konstrukcyjnie hermetyczną, z góry ograniczającą znacznie interwencje inscenizatorskie pod groźbą zniszczenia samej materii utworu, nie pozostawiając miejsca na „pomysły” reżyzerskie. Jakby na przekór modzie. I Konrad Swinarski, artysta, który nieraz spotykał się z zarzutem „odchodzenia od autora”, czy zbytniego ulegania własnej wizji utworu — uznał, że tym razem wszystko, co się na scenie dzieć będzie, zostało jasno wyłożone przez autora dramatu. Że cała reszta należy do aktorów. Istotnie, w scenariuszu reżyzerskim nie ma odstępstw od tekstu sztuki Iredyńskiego. Wypadek to rzadki. Rzecz tym bardziej uderzająca, że Iredyński zdaje się w sposób ośniewający upraszczać ramy w których umieszcza swój obraz świata, jakby świadomy tego, że im bardziej komplikuje się treść, tym prostsza staje się struktura, w której obrębie treść ta funkcjonuje. Warto zwrócić uwagę, że Iredyński wraca w swojej twórczości do zasady trzech jedności. Akcja *Zegnaj, Judaszu* odbywa się w jednym miejscu, autor zamyka nawet przestrzeń sceniczną wyraźnymi granicami ścian; wydarzenia podstawowe dla dramatu rozgrywają się w ciągu kilku godzin (pierwsze dwa akty), trudno też mieć wątpliwości co do jedności akcji. Przez uproszczenie struktury autor potęguje napięcie wewnętrzne, pozostawiając pole do gry aktorom; w ten sposób wzmacnia wymowę samego dramatu — owej sytuacji modelowej, w jakiej znajduje się Judasz.

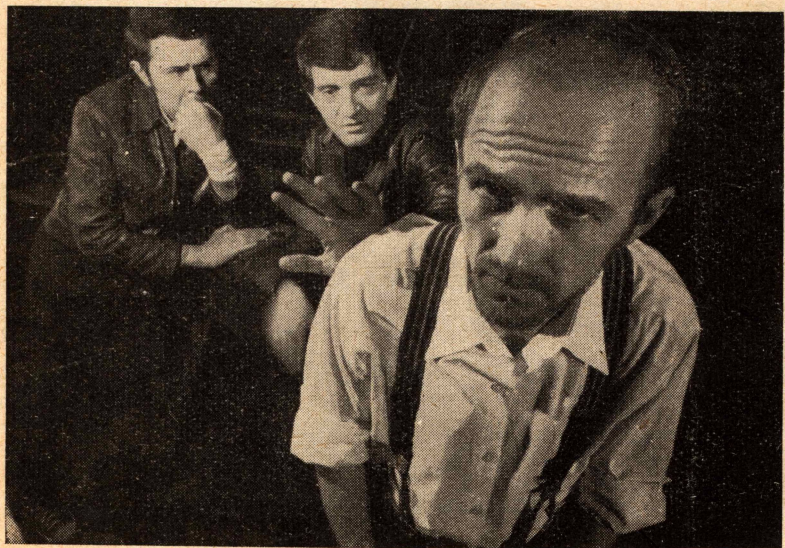
* * *

Więc Jan i Judasz w opuszczonej sali gimnastycznej. To melina konspiracyjna. Przyszli tam na wezwanie szefa. Czeka. Rozmawiają. Rozmowa toczy się leniwie. Jest to właściwie rozmowa o niczym. Do rozwoju akcji niewiele wnosi. Jan (Jerzy Bińczycki) jest prostakiem. Duże, zwalistie chłopisko wolno reaguje, jak stworzenie o opóźnionym refleksie. Co chwila zapomina o czym dopiero co była mowa. Judasz (Henryk Giżycki) to inteligent, sądząc z wyglądu. Ten człowiek wydaje się znać cenę przekleństwa, jakie dźwiga z racji swego imienia. Zna również cenę wierności. Ma ją wypisaną na grzbiecie.

Siedzą w tej sali dość długo, zdążyli zgłod-



Na zdjęciach kolejno do góry: 1. Henryk Giżycki (Judasz) i Jerzy Bińczycki (Jan); 2. Henryk Giżycki (Judasz), Jerzy Trela (Piotr), Jerzy Bińczycki (Jan); 3. Jerzy Nowak (Komisarz) i Henryk Giżycki (Judasz)



nieć. Więc Jan idzie kupić coś do jedzenia. Niepostrzeżenie wchodzi Dziewczyna (Anna Polony). W wersji oryginalnej Iredyński nazywa ją „Młodziotka Błada”. Nie weszła, wśliznęła się niezauważalnie. Jest przezroczysta i bez wieku. Może mieć równie dobrze lat piętnaście, jak dziesięć, tak jak chce autor w didaskaliach. Nie pierwszy raz tu przychodzi. Mieszka obok. Jej ojciec, pijak, jest dozorcą. Przychodzi tu śmieiej, bo Judasz jest jedynym człowiekiem, który ma dla niej dobre słowo.

Jan wraca, przynosi bułki. Judasz, dowiedziawszy się, że mała nie jadła, każe Janowi dać jej swoją porcję. Jan opowiada, że na ulicy rozlepiono plakaty z listem gończym za szefem. Obiecują grubą forszę, może starczyć na resztę życia. Oba mężczyźni bawią się fantazjowaniem na temat tych pieniędzy, ale o wiele bardziej śmieją ich strach, który ogarnął policję; „jakby wiedzieli, że przy szefie jest tylko dwunastu...” Więc parafraza sytuacji biblijnej całkowita. Nie tylko imiona apostołów, ale nawet i liczba ta sama.

Zjadłszy bułkę Jan poczuł pragnienie. Podchodzi do zlewu, pije z kranu nastawiając usta. Zostawił kran niedomknięty i woda ciurka kroplami. Spadanie kropli odmierzają czas, który zdaje się wlewać w nieskończoność. Jak głośnie tykanie zegara. Jak chińska tortura.

Ten zabieg jeszcze mocniej podkreśla atmosferę czekania, która przecież sama w sobie jest już torturą. Prawdziwa tortura zaczyna się nieco później, gdy zjawia się Piotr (Jerzy Trela).

Piotr przyszedł w imieniu i z polecenia szefa. Jest jego zastępcą. Prawie jak w Ewangelii. Każe obydwo oddać broń i rozpoczyna dochodzenie. Chodzi o kontakty z policją. Piotr dobrze wie, że Judasz był już kiedyś aresztowany, że był bity (nosi jeszcze blizny na ciele) i torturowany. Wie również, że żadnego zeznania z niego nie wydobyli. Judasz mówił już o tym szefowi zaraz po wyjściu z więzienia. Ale teraz Piotr poddaje dawne zeznania w wątpliwość. Nie przyjmuje logicznego argumentu, że gdyby zdradził to wszyscy już by nie żyli. Piotr sugeruje, że Judasz mógł zostać wypuszczony po to, aby wydać i skompromitować „cały ruch”.

Znamy takie rozmowy. Z literatury, ze sprawozdań sądowych, i z własnych doświadczeń. Ich sens i przebieg jest nie tyle modelowy, ile schematyczny. Taka typowa huśtawka dialektyczna, w której każde słowo badanego zostaje użyte jako argument przeciw niemu. Założeniem jest to, że Judasz jest zdeteminowany swoją inteligencją jako zdrajca.

To już wykracza poza sytuację ewangeliczną. Judaszem jest w tym wypadku każdy z nas; jest to polski Everyman, który przeszedł przez wojnę i okupację; to każdy Polak, który nauczył się wierności sobie, który wyżej cenił wierność niż wygodę oportunisty. Świetnie zdaje sobie sprawę, że akcja sztuki Iredyńskiego dzieje się „nigdzie”, że jest to okrutna bajka, sytuacja modelowa itp. Ale trudno obronić się przed narzucającymi się skojarzeniami. Czytając w swoim czasie recenzję z przedstawienia *Judasza* w Schauspielhaus w Zurychu stwierdziłem z satysfakcją, że krytyka szwajcarska analizuje przedstawioną sytuację w płaszczyźnie uniwersalistycznej, że jest to dla niej obraz świata, poddany prawom przemocy, i interesuje ją przede wszystkim moralistyczna wymowa utworu. Ale dla mnie jest ona do tego stopnia nasycona realiami, wyrastającymi z naszej gleby, że nie mogę oprzeć się rozpatrywaniu sztuki w bliższej mi perspektywie. Zresztą jest to chyba działanie każdej sztuki o szerszych ambicjach, każdej dobrej sztuki.

Na rozkaz Piotra Judasz ma być przywiązany do gimnastycznego kozła — ta scena została również zrealizowana zgodnie ze wskazówkami autora: Judasz stoi nieruchomo i czeka, Jan, nie widząc oporu z jego strony, waha się, swoim prostackim sposo-

bem myślenia nie może pojąć co się dzieje — nie umie uderzyć człowieka, który się nie opiera, zresztą nie wierzy w to, że Judasz „sypnął”; kilka razy pytał go w czasie „badania”, i jest przeświadczony o jego niewinności. Rozpoczyna się scena prawdziwych tortur. Piotr każe Janowi rozpiąć Judaszowi rozporek i zapalniczką „podgrzać te rzeczy. Wtedy zacznie mówić.” Jan ociąga się. Scena trwa długą chwilę. Dopiero rewolwer wyciągnięty przez Piotra zmusza Jana do zrobienia następnego kroku. Obaj — więzień i jego mimowolny oprawca — znaleźli się w kręgu oddziaływania przemocy.

Milczenie przerywa okrzyk: „ręce do góry”. Efektowna scena strzałów. Szamotanina jak w westernie. Jan przewraca kogoś w drzwiach i ucieka. Na placu pozostaje trup Piotra i Judasz przytroczone do gimnastycznego kozła.

Wchodzi do wnętrza Komisarz (Jerzy Nowak). Teraz dopiero wychodzi na jaw, okazuje się, że Judasz rzeczywiście nie zdradził. Nie powiedział nic policji mimo zadawanych mu tortur. Komisarz zna go dobrze. Komisarz zna naturę Judasza, wie, że żadna siła nie może go zmusić do wydania współników. Nawet groźba tortur na Dziewczynie. Zdaje sobie sprawę, że nie są to już zahamowania natury ideowej. A jednak tym razem Judasz zdradzi. Nie dlatego tylko, że nie wiąże już żadnych nadziei z garstką konspiratorów; jeśli je żywił, to się ich wyżył; ostatecznie przechrzcił szalę mógł nieludzki pragmatyzm Piotra, przekreślający ideową czystość Judasza, manifestujący wyższość racji praktycznych nad racjami moralnymi. I to nie Komisarz sprawił, ani też nie powtórna groźba rozpięcia spodni, że spełnił się los biblijnego Judasza. Z pewnością wiele dała Judaszowi do myślenia równoległość poczynań, identyczność metod zastosowanych wobec niego. Zawalił się świat norm moralnych Judasza. „Niebo gwiazdziste nade mną, a prawo moralne we mnie” — ta dewiza Kanta, stanowiąca wykładnik postawy Judasza, rozspalała się. Judasz utracił wiarę w świat, rządzonego przemocą. Zdradził z obrzydzenia do tego świata, któremu — wbrew jego marzeniom — nie da się narzucić porządkujących norm moralnych.

Judasz biblijny zgrzeszył rozpaczą: zadał sobie śmierć. Judasz Iredyńskiego zgrzeszył pychą, chciał uniknąć ludzkiego losu i pozostać wiernym sobie w świecie rządzonego przemocą. To okazało się niemożliwe. I nie było przed tym ucieczki w miłość do Dziewczynę, która — „czysta, a prawie skurwiona” — miała stać się symbolem zwycięskiego ruchu. „Nie można szukać ucieczki w rzeczach uproszczonych” — powie Judasz.

Andrzej Falkiewicz w eseju o *Niepokojach teatru lat sześćdziesiątych* dochodzi do wniosku (rozpatrując mitem Orestesa), że „wolność — przeświadczenie, że człowiek jest istotą wolną, że ma nieograniczoną możliwość decydowania — zawsze najśliniej przejawia się w czasach niespokojnych, podczas wojen, zamieszek, rewolucji. Natomiast w okresach stabilizacji i pewności, kiedy życie jest bezpieczne a swoboda bytowania wydaje się zapewniona, więc w warunkach kiedy — zdawałoby się — najmniej jest powodów ku temu, pojawia się przeświadczenie przeciwne: człowiek czuje się zniewolony i czując się zniewolony ulega — zostaje poddany władzy groźnych sił metafizycznych, biologicznych, kulturowych, społecznych”.

Próbowałem opisać to piękne, bardzo ludzkie w swojej tragicznej wymowie przedstawienie. Spraw znaczących jest tam z pewnością więcej. Nie wszystkie udało mi się odczytać. Może uzupełni obraz słowo o aktorach. Bo jest to spektakl par excellence aktorski, spektakl w którym się nie czuje reżysera. Chwała Swinarskiemu.

Tym większy jednak ciężar spada na wykonawców, że tylko jedna Anna Polony ma



Henryk Giżycki (*Judasz*) i Anna Polony (*Dziewczyna*)

okazję pokazać rozwój postaci. Oglądamy przemianę zahukanego, skrzywdzonego, niedorozwiniętego stworzenia w kochającą kobietę, której ziemia usuwa się spod nóg, ledwo na niej stanęła. Efekt tym bardziej godny podziwu, że aktorka jest niezmiernie oszczędna w ruchu; Polony wyraża uniesienia grą oczu, błyskiem uśmiechu, rozświetlającym twarz. To wszystko. A przecież wystarczy, aby w skupionej grze aktorki domyślać się tragedii upodlonej ludzkości.

Postać Jana, którą stworzył Jerzy Bińczycki skromnymi, nieefektywnymi środkami, jest z góry określona. Jan się nie zmienia; można by przysiąc, że zszedł ze sceny taki sam, jaki na nią wszedł. A przecież jest taka chwila, dość długa, która pogłębia obraz tego człowieka: wówczas, kiedy Piotr każe mu związać Judasza. Jan pojął w tym momencie, że to samo mogło spotkać jego, że on mógł zostać oskarżony. Na twarzy aktora odcisnął się ślad bezradnego niepokoju osaczanego zwierzęcia. Jan, bokser, który zna siłę ciosu, zrozumiał co to przemoc. Bińczycki stworzył postać, w której daremnie szukać szczylności. To bardzo piękna rola.

Przeciwieństwem Jana jest Judasz Henryka Giżyckiego. Jest to postać jakby pełna szczeliny. Przyjmujemy je za niedopowiedzenia. W nieustającej szamotaninie między Janem i Piotrem, czy między Dziewczyną i Komisarzem — przy jednoczesnej konieczności dostosowywania języka do każdego aktualnego rozmówcy i pełnych skupionej uwagi zwrotach w stronę partnera — nie ma okazji do wyraźniejszego zarysowania profilu bohatera. Judasz Giżyckiego trwa nieprzerwanie w stanie wewnętrznego napięcia i ani na chwilę nie odslania swojej prawdziwej twarzy. Oglądamy ją raczej w odbiciu — w oczach i w słowach pozostałych postaci. Aktor przy tym stosuje bardziej wyraziste środki z niespotykaną wstrzemięźliwością. Nawet w rozmowie z Dziewczyną, kiedy chce jej opowiedzieć bajkę o szczęśliwej wyspie, jest jakby nieobecny, ciągle opanowany jedną, obsesyjną myślą.

Komisarz — Jerzy Nowak — to dobrze komponowane echo i odbicie postaci Judasza. Jego zachowanie jest jakby ilustracją rozważań na temat dyktandki władzy i przemocy. To jakby kolejny stopień, a może cel ostateczny, do którego dążą tacy ludzie jak Piotr. Z tą różnicą, że Komisarz może już mówić o tym bez zahamowań. Piotrowie jeszcze to ukrywają.



NA OKŁADCE:

Scena ze sztuki Iredyńskiego »Żegnaj, Judaszu« w Starym Teatrze im. Modrzejewskiej w Krakowie. Henryk Giżycki (Judasz), Jerzy Bińczycki (Jan), Jerzy Trela (Piotr). Reżyseria i scenografia: Konrad Swinarski (fot. W. Plewiński)