

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Ireneusz Iredyński

**Żegnaj,
Judaszu**

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Ireneusz Iredyński

Żegnaj, Judaszu

Sztuka w trzech aktach

reżyseria i scenografia

Ryszard Jaśniewicz

asystent reżysera

Bogdan Kajak

premiera 9 lutego 1985 r.
mała scena

OSOBY

Judasz – TOMISŁAW
RYCZKO

Młodziutka

Błada – IRENA WÓJCIK

Jan – JERZY KARNICKI

Piotr – BOGDAN KAJAK

Komisarz – BORYS
BORKOWSKI

Policjant – RYSZARD
JAŚNIEWICZ

inspicjent

Łuiza Kwiecień

sufler

Aldona Staszewska

Ireneusz Iredyński

o sobie i swojej twórczości

Drukować zacząłem mając czternaście lat i teraz patrzę z rozbawieniem — ale i też z zazdrością — na tego chłopca, który lechtany przez Demonka Dorastania pisał gorączkowo wiersze i biegi z nimi do redakcji pełen wiary w uświęcającą moc Literatury; jakże nie zazdrościć temu chłopcu wiary, dzięki której miał poczucie sensowności tego, co robi? Dzisiaj, mając za sobą kilka tomów wierszy, trochę więcej powieści i jeszcze więcej sztuk teatralnych, mając za sobą to, co niektórzy nazywają sukcesem zawodowym, odnoszę często wrażenie, że pisanie jest absurdalną grą. Nie jest to, oczywiście, totalna niewiara w literaturę, gdyby tak było, zmieniłbym zawód; myślę, że te częste momenty zwątpienia są nieodzowne, jeśli chce się mieć trochę satysfakcji z tego, co się robi. Czytałem o sobie najróżnorodniejsze zdania, a to, że jestem młody, gniewny, sentymentalny, awangardowy, konserwatywny, amoralista, moralista, i tak dalej i tak dalej; każde z tych zdań przyjmowałem do wiadomości, jakby dotyczyło kogoś innego. Wiem, że ciągle piszę ten sam wiersz, tę samą powieść, tę samą sztukę, chociaż gatunki to odległe, łączy je ten sam rodzaj wyobraźni. I wystarczy mi, że ten rodzaj wyobraźni jest rozpoznawany jako mój przez pewien krąg odbiorców z różnych pokoleń. Jeżeli już jestem przy kwestii wieku, to zadziwiają mnie tak ostatnio popularne narzekania niektórych młodych i młodzieżowych pisarzy na swą nieciekawą biografię, co ma oznaczać żal, iż nie przeżyli oni aktywnie wojny; uważam ich za szczerych idiotów, choćby tylko dlatego, że pisarzowi nie są potrzebne martyrologie lecz talent.

Patronów literackich nie mam, bo po co? Lubię, oczywiście, pewnych pisarzy z różnych epok i kręgów kulturowych, ale nie ma to nic do mojego pisania.

W poezji jestem lirykiem. Zresztą już sam gatunek predysponuje do mówienia innym tonem. Proza może służyć wszystkiemu... Mówiąc nawiasem, nie uważam się wyłącznie za satyryka. Epiki już nie ma. Była. Uważam się za poetę piszącego wiersze, prozę i dramaty.

Tutaj i teraz to jestem ja. A sztuki dzieją się w świecie bajkowym. Wymyślonym dla sceny. Tak samo bajkowym jak ten, w którym rozgrywają się tzw. sztuki realistyczne... Problematyka np. „Żegnaj, Judasz” była tak samo aktualna w starożytnym Rzymie, jak i dziś. Mówiąc, że piszę jedną i tę samą sztukę myślałem o problematyce. Choć zmieniają się konwencje literackie, to jednak literatura wciąż zajmuje się tymi samymi problemami. Robi to raz gorzej, raz lepiej. Dzieła sprzed stulecia często przewyższają dzieła współczesne, mimo że mamy za sobą wieki doświadczeń zarejestrowanych w uczonych księgach, że mamy wspólną technologię i naukę. W literaturze, wbrew krytykom niektórych szkół, nie istnieje coś takiego jak postęp. Wciąż przeżywamy w niej to samo życie lub śnimy ten sam sen.

O roli pisarza

We wczesnych latach pięćdziesiątych, wbijano nam w szkole do głów, że pisarz jest „inżynierem dusz ludzkich”... Już wtedy nie było dla mnie bardziej odstręcającej definicji. I dla pisarza i dla czytelników! Pisarz jawi się jako zależny od dalekich dyrektorów manipulator jednostek stojących niżej od niego... Czym jest pisarz? Medium swego czasu. Według możliwości własnych i sytuacji ogólnej... Albo najprościej: pisarz to taki pan albo pani, która opowiada historyjki.

Trzeba się zgodzić ze swoją sytuacją. Miejsce wieszczów zajęły środki rozpowszechniania informacji. Podziwiam tych, którzy chcą przywrócić literaturze miejsce, jakie zajmowała kiedyś w historii. Złoty często bywają szlachetne i wznioste. A ja lubię teatr patetyczny...

(...) Jestem pewien, że pisarz powinien dawać wyraz swoim prywatnym przekonaniom — jeżeli je ma — w literaturze. Jeżeli myśli i mówi prywatnie coś innego, to jest to albo oportunistą albo prostytutką intelektualną... Natomiast pisarz, który w życiu prywatnym byłby tylko uosobieniem swoich obsesji piśmarnych, wydaje się nie do pomyślenia. To byłby potwór.

O umiejętności przewidywania pewnych procesów społecznych

Nigdy nie pisałem o ludziach tak zwanego marginesu społecznego, pisałem o ludziach, którzy nie chcą brać udziału w jakiejś grze. To, że z punktu widzenia społecznego ich zachowanie było naganne, to zupełnie inna sprawa. U mnie był raczej typ sfrustrowanego intelektualisty — czy półintelektualisty — niż faceta o mentalności bandyckiej... A co do przewidywań, to jestem jednym z wielu pisarzy, którzy przeczuwają nadchodzące zjawisko, ta zdolność do materializowania w słowach tego, co wisi w powietrzu, wydaje mi się dość naturalna u poetów. Każdy z nas jest trochę wieszczkiem... A przewidziałem nie mentalność gitowca, lecz młodego Człowieka Odmowy... Dlaczego stworzyłem tak dużo postaci agresywnych i brutalnych? Może dlatego, że sam jestem łagodny i nieśmiały.

O sukcesie

Nie odniosłem sukcesu. Po prostu tu i ówdzie coś o mnie usłyszeli, pozyskałem trochę przyjaciół i trochę wrogów... Nie ma to jednak najmniejszego wpływu na życie prywatne... Z punktu widzenia światowca jest ono szalenie ubogie. Dużo pracuję.

Wypowiedzi Iredyńskiego pochodzą z wywiadów prasowych z lat 1971–75.

„ŻEGNAJ, JUDASZU”: PRÓBA UMIEJSCOWIENIA W CZASIE

Cechą nieodmiennie kojarzącą się z dramaturgią Iredyńskiego jest eklektyzm. I to eklektyzm niemal programowy. Wystarczy pokrótce przypomnieć niektóre jego utwory: „Mężczeństwo z przymiarką” — psychologizm, „Jaselka-moderne” — demonizm, „Dacza” — obyczajowy obrazek z lat siedemdziesiątych, „Terrorysty” — realizm aktualizujący, „Żegnaj, Judaszu” i „Ołtarz wzniesiony sobie” — alegoryzm.

Są to określenia zbyt uproszczone, ażeby wystarczały za komentarz i interpretację do poszczególnych dramatów, niemniej już pobieżny rzut oka wskazuje na ich niejednorodność stylistyczną. Ani to dobrze, ani źle. Zamiast sądu wartościującego zdalaby się konstatacja, że Iredyński to nadzwyczaj zdolny imitator. I to nie imitator w znaczeniu pospolitym — jako bezwolny naśladowca pewnego rodzaju dramatycznego. Raczej jako twórca wyczuwający styl lub nadążający za problematyką modną w danej chwili. Dywagacje te trzeba by uznać za jałowe, gdyby ten sam autor nie napisał jednocześnie „Daczy” i „Ołtarza wzniesionego sobie”. Mniejsza o temat. Różnice jak między niebem a ziemią tkwią już w samej próbie podjęcia tematu. W pierwszym z dramatów Iredyński stara się przedstawić model życia konsumpcyjnego, tak rozpowszechniony w poprzednim dziesięcioleciu, drugi jest sumą przeżyć Polaka lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ukazanych w formie tak zwartej i oddziałującej na wyobraźnię swoją mądrością, celnością i szerokością spojrzenia, że aż dziw bierze, że oba wyszły spod jednego pióra. Przy błahości „Daczy” „Ołtarz wzniesiony sobie” urasta do najwybitniejszych dramatów polskich po wojnie; można go przyrównać bodaj do „Kartoteki” Różewicza.

To jest właśnie skutek eklektyzmu: nierówność. Iredyński zdolny jest do napisania zarówno tu-

zinkowych, jak wybitnych rzeczy. „Żegnaj, Judaszu” plasuje się gdzieś pośrodku tej hierarchii, jednak bliżej „Ołtarza...” niż „Daczy”. Nie tylko ze względu na podobieństwo stylistyczne, także na powinowactwo kulturowe. Piotr M. z „Ołtarza...” to antybohater, przekreślenie mitu o „Polaku potrafiącym”, Judasz to zaprzeczenie zdrady zwyczajowo łączonej z imieniem. Nagle za sprawą Iredyńskiego ma ono utracić swą frazeologiczną wymowę? Spytajmy wprawdzie: po co? Po to jedynie, aby paradoks stał się pomysłem do napisania dramatu? Przecież nie. „Wierny Judasz”, owszem, brzmi to nieprawdopodobnie, ale czy może kusić dramaturgicznie samym tylko odwróceniem znaczenia. Dla tych samych powodów nie może kusić „dobroduszny Jagon”, „tchórzliwy Cyd”, „święty Lucyfer” i Bóg raczy wiedzieć, kto jeszcze. To są jedynie pomysły. Dopiero wokół pomysłów należy rozłożyć życie.

! to życie rozkłada Iredyński z właściwym sobie rozmachem. Nie pierwszy to dramat, w którym stosuje chwyt z pogranicza sensacji i horroru. Wymieńmy „Łagodną piosenkę”, „Jaselka-moderne” czy „Terrorystów”. Rzecz jasna, niewiele ma to wspólnego z naturalizmem. Naturalistyczna jest sytuacja, ale wytworzona właśnie po to, ażeby bohaterowie byli szczerzy. Iredyński wie, że szczerzy są jedynie wtedy, gdy dotyka ich ostateczność. Przecież Judasz ustawicznie oscyluje pomiędzy upadkiem i ratunkiem. Najpierw działa w tajnej organizacji, jest bity przez policję, potem posądza się go o zdradę, wreszcie z litości, a może z miłości do dziewczyny, której grożą tortury, zdradza szefa i organizację, by zakończyć życie samobójstwem. Nawet bez znaczenia wydaje się fakt współpracy Młodziutkiej Bladej z policją. To nie sytuacja go stwarza, ale on stwarza sytuację. Zawsze. Niezłomność Judasza to niezłomność jego wolnej woli. Kto wie! tu kolejny paradoks Iredyńskiego, czy nie jest to postać najsilniejsza z tych, jakie wykreował sam autor. Konsekwencja, z jaką Judasz postępuje, zastanawiać może każdego. Akt samobójczy jest takim samym wyrazem silnej woli jak jest nim ów upór nieidentyfikowania się z organizacją. Zdaje się, że Judaszowi i jedno, i drugie przychodzi równie łatwo.

Koniec końców nieugiętość ta zostaje złamana poprzez zwykły odruch sympatii, jaką obdarza dziewczynę. Sympatii, może za mało powiedziane. Jakichś uczuć wyższych, których nie doświadczał albo od bardzo dawna, albo wcale. Ale i gdy to go zawodzi, postanawia postąpić tak, jak postępują prawdziwie silni mężczyźni. Zatem silny Judasz. Historiografia poucza, że uczeń Chrystusa powiesił się, gdyż był słabego charakteru. Tę z kolei słabość implikowała inna słabość: zdrada. Do dziś Kościół uważa targnięcie się na własne życie za akt tchórzostwa. Iredyński usiłuje nas przekonać, że jego Judasz do końca dotrwał jako człowiek silny. Cóż by mu zresztą pozostało, gdyby wybrał życie? Na pewno nie ciekawość dla świata. Zdażył ją w sobie zaspokoić. A może rozpamiętywanie chwil radosnych i smutnych na przemian... Zajęcie nie na resztę życia, co najwyżej na pierwsze miesiące. Przypuszczalnie pograżyłby się w nudzie. Ta, jak wiadomo, odbiera nawet chęć zabicia się. Nie miał specjalnego wyboru.

Iredyński opublikował „Żegnaj, Judaszu” w 1965 roku we wrześniowym numerze „Dialogu”. Był to czas dziwny: ni to uspokojenia, ni to naddciągającej burzy. Mniej więcej dziesięć lat wcześniej zawitał do Polski egzystencjalizm, roznamietnił publiczność z mocą oddziaływania zakazanego owocu. W 1968 roku jego wpływ zmalał, zelżał. Wypadki marcowe w kraju, ruch kontestatorski na Zachodzie, praska wiosna: oto czym żyła ówczesna Europa. Zawsze ryzykownym manewrem jest doszukiwanie się sensów tam, gdzie ich nie ma. Można przypuścić, że Iredyński jest z gruntu ahisteryczny, że bardziej pochłania go psychologia postaci niż miejsce i czas akcji. Bo istotnie: często decyduje się na symboliczne niemal rozwiązania, takie, co do których jest pewien, że same w sobie znaczą więcej niż najwymyślniejsze koncepty. Dość wspomnieć „Jaselka-moderne”. Czas: II wojna światowa. Miejsce akcji: obóz koncentracyjny.

!le trudno wyobrazić sobie „Żegnaj, Judaszu” w oderwaniu od sytuacji historycznej, nawet gdyby się nie wydarzyła lub została określona przez autora na zbyt ogólnikowo. Sam dramat można umieścić w polowie drogi, między rokiem 1956 a 1968. To nie ulega

wątpliwości. Wyznacza go sartre'owska „wolność do...”, wieńczy zaś czynna forma buntu, na razie skierowana przeciwko sobie. Nie jest dziełem przypadku, że dla teatru polskiego utwór ten zaistniał dopiero w roku 1971, zatem w sześć lat po ogłoszeniu. (Przedstawienie w Starym Teatrze w Krakowie reżyserował Konrad Swinarski; prapremiera światowa odbyła się w Zurychu w 1963). Do 1968 nie interesowano się nim, bo i ludzi interesowało co innego. Tuż potem nie było z kolei sposobności. Teatr — owszem — chciał, ale nie chciał kto inny. Lecz kiedy stało się to, co miało się stać, okazało się, że diabeł nie taki straszny jak go malują. I w zasadzie nikt się dzisiaj Judasza nie boi. Dla jednych spoczcwiwał, gdyż bezkompromisowość, której dawał niezliczone dowody, ma świadczyć o nieznanomości życia, dla drugich ofiara, którą złożył, nie przystaje do miarkości sytuacji. Dla tych, gdy odebrane zostaną wszelkie nadzieje, pozostaje jeszcze cynizm: ostatni ratunek. Judasz albo tego nie wiedział, albo tego nie chciał.

Wreszcie są tacy, którzy tę jego autonomiczność doceniają, uznają. Z pewnością należy do nich Piotr M., który, choć doskonalszy od niego, nie rozwinąłby się, nie okrzepł bez jego udziału. Zresztą i samo życie potwierdziło, że nie na nich jednych wyczerpuje się rejestr tych, którzy odznaczają się wysoce rozwiniętą świadomością. Zapewne skutek przykładu.

Credo artystyczne Iredyńskiego trzeba rozumieć w całej jego dialektyce i wewnętrznej sprzeczności. Głosząc program sztuczności, manifestuje on jednocześnie silną więź z rzeczywistością i równie silne poczucie więzi generacyjnej. Uważa, że pisarz jest „medium swojego czasu według możliwości własnych sytuacji ogólnej” i że „wszyscy jesteśmy osadzeni w swoim Czasie i poza ten czas wyjść nie potrafimy”. Siebie przypisuje do pokolenia „Współczesności”, do jego trudnych doświadczeń i zawiedzionych nadziei.

Ma ambicję „mówienia własnym głosem o interesujących (go) sprawach”. Przyznaje się do moralistycznych zamierzeń, nazywa siebie „moralistą à rebours”, a nawet „trochę wieszczkiem”, pamiętając, że „pisarz musi sobie zdawać sprawę z nikłości swoich wysiłków w dzisiejszym świecie, ale mimo to dalej robić swoje”. Uważa, że w literaturze nic się nie zmienia, że „wciąż przeżywamy w niej to samo życie, lub śnimy ten sam sen”, ale winna ona zawsze dawać odbiorcy „bodźce do przemyśleń i wzruszeń”.

Własną twórczość nazywa sztuką jednego problemu i stałych obsesji tematycznych — wyznaje: „Wiem, że ciągle piszę ten sam wiersz, tę samą powieść, tę samą sztukę”, „Wszystkie moje sztuki są o przemocy, takiej czy innej, ale o przemocy. To wisi w powietrzu, nosimy to w sobie”.

Z tych tendencji, odczuwanych ostro i gwałtownie, wyrasta cała dramaturgia Iredyńskiego. Jest ona szukaniem najbardziej wyrazistych znaków epoki, drążeniem niepokojących problemów naszego czasu. Wynika ona z poczucia wielorakiego zagrożenia, jakie stwarza dla jednostki

i społeczeństwa nowoczesna cywilizacja, ale też — i obaw i kompleksów, jakie pozostawiła w ludzkiej psychice ostatnia wojna. Wyraża świadomość współczesnego człowieka, stan jego lęków i obsesji.

By zrozumieć, a może usprawiedliwić historię i współczesność, by znaleźć klucz do zrozumienia świata, sięga Iredyński w swoich pierwszych dramatach do mitu jako uogólnionego doświadczenia ludzkości, do mitologii, której prawdy przekraczają chwilę historyczną, a czas jest „wiecznym czasem teraźniejszym”. Prawdy mitu przylegają do prawdy współczesności, mówią o terrorze jako podstawie porządku świata, o sile i bezwzględności jako warunku istnienia, o okrucieństwie natury ludzkiej.

Spogląda on na teraźniejszość poprzez archetypy wywiezione z mitu, na człowieka poprzez postać Heroda, Judasza, Hioba; dostrzega ten sam los wyznaczony przez okrucieństwo, zdradę, cierpienie. Umieszcza swojego bohatera między skrajnymi biegunami: siłą i słabością, dominacją i uzależnieniem. Czyni go ofiarą lub pogromcą, każe mu cierpieć lub zadawać ból, zdradzać lub być zdradzonym. Jego egzystencję ujmuje jako walkę, agresję i obronę.

W świecie Iredyńskiego istnieje próżnia etyczna, brakuje autorytetów, nie ma religii, ale rozplenią się idee i przybywa proroków obiecujących szczęście. Tymczasem każda dobra nowina okazuje się kolejnym fałszem, a każdy prorok — ukrytym dyktatorem. Ideologie, programy, hasła oddzielają tu jednostkę i społeczeństwo od prawdy, służą dominacji małej grupy nad wielką zbiorowością.

Iredyński pisze sztuki o przemocy, o władzy człowieka nad człowiekiem, ujmuje ją w płaszczyźnie jednostkowej i społecznej, pokazuje jej psychologię i mechanikę, bada jej możliwości i granice. Widzi ją jako zjawisko nieuchronne, wynikłe z naturalnego konfliktu między siłą i słabością, aktywnością i biernością.

Mechanizm okrucieństwa realizuje się w świecie Iredyńskiego pośrednio, bierze swój początek w rzeczywistości sztucznie wykreowanej, która jest iluzją rzeczywistości. Zasady działania terroru są tu zasadami gry, której cel i szczególne znane są tylko inicjatorom zdarzenia — mistrzowi,

przywódcy. Przyjęta gra, która ma być zabawą — w teatr, w fikcję, w iluzję — powoli staje się rzeczywistością realną: autentycznym uzależnieniem, prawdziwą agresją, nieudawaną śmiercią. Uczestnicy wykreowanych sztucznych zdarzeń stają się ich rzeczywistymi ofiarami. Ten wyrafinowany mechanizm okrucieństwa sytuuje Iredyński głównie w czasie pokojowym, spokojnym, gdy człowiek ma pełne poczucie bezpieczeństwa, gdy znudzony i znużony swoją „średniością” i szarością własnego życia, pragnie mocnych wrażeń. Ale widzi go również w kontekście wojny, kiedy terror może przejawiać się najprościej i bez kamuflażu, a jednak nie rezygnuje z wyszukanej dramaturgii i estetycznego wyrafinowania. (...)

Dramaturgia Iredyńskiego tworzy jedność myślową i formalną, powraca w niej trwale jedna idea, jeden temat i jedna tendencja stylistyczna. W planie treści dramaturgia ta jest przeglądem masek, kłamstw, zagrożeń i lęków cywilizacyjnych. Wyraża się w niej gwałtowne przeżycie kryzysu kultury i form życia społecznego, zatrwożenie stopniem degradacji człowieka w doświadczeniu wojny i doświadczeniu stabilizacji.

W planie formalnym dramaturgia Iredyńskiego należy do ważnego nurtu teatru światowego, znanego pod nazwą „teatru okrucieństwa”. Odnajdujemy w nim pisarzy, również jak Iredyński głęboko osadzonych we współczesności — jak Jean Genet, Fernando Arrabal, Peter Weiss — pisarzy tak różnych, reprezentujących rozmaite poetyki, których łączy wspólna formuła teatru, najpełniej i najszerzej określona przez klasyka kierunku — Antonina Artauda. Dziś Martin Esslin tak ją wyraża: „Teatr współczesny to teatr szoku. Każdy zabieg szczerze artystyczny musi pociągać za sobą pokaźny zasób agresji, przemocy, szoku. Sztuka jest przebudzeniem, a nie usypianiem człowieka”. Peter Weiss żąda, by teatr stanowił intelektualne wyznaczenie, by „niepokoił publiczność, a nie bawił ją”. Te intuicje wyraża również literatura — Mieczysław Jastrun pisze o okrucieństwie w sztuce, które wynika z „nienawiści do zła” i jest „formą prawdy”.

Suchanie prawdy o człowieku i świecie zawsze łączy się z postawą okrucieństwa. Dramaturgia Iredyńskiego, brutalna i szokująca, jest agresją artystyczną i myślową

provokacją, skłaniającą ku refleksji moralnej. Przez okrucieństwo moralistyka Iredyńskiego nabiera głębi nie stając się nigdy prostoduszną dydaktyką.

Sława Bardijewska: Moralizm przewrotny (fragmenty), „S C E N A” 1982 nr 3/4



SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor
JERZY RUDNIK

Kierownik artystyczny
RYSZARD JAŚNIEWICZ

Wydawca:

Słupski Teatr Dramatyczny
ul. Wałowa 3, tel. 38-39, 49-60

cena: 20 zł