

665

BOŻENA WINNICKA

PRZYPOMNIENIE BYRSKICH

Irena i Tadeusz Byrscy przyszedli do Kielca z Torunia, jako twórcy o uznanych indywidualnościach i wyraźnie określonym kierunku zainteresowań. Ich teatr można nazwać, w najlepszym sensie tego słowa, teatrem szkolnym. Ów szkolny charakter teatru kieleckiego jest funkcją temperamentu twórczego Byrskich, temperamentu o wyraźnie pedagogicznym kierunku. Pod względem artystycznym jest to teatr rzetelny, chociaż w skali bezwzględnej nie zawsze rewelacyjny i odkrywczy, teatr o dużej kulturze środków, spokojnej, nieco tradycyjnej formie oraz wyraźnym programie sprowadzającym się do troski o jakość tworzywa i do obrony podstawowych wartości humanistycznych”, pisał Jan Paweł Gawlik w roku 1956.

Teatr ambitny Byrskich proponował miastu liczącemu wtedy czterdzieści tysięcy mieszkańców repertuar, jakiego nie powstydziłaby się żadna scena w kraju. Mickiewicz, Słowacki, Fredro, Żeromski, Ibsen, Strindberg, polska prapremiera „Caliguli” Camusa, pierwsza „Pluskwa” Majakowskiego. Repertuar realizowany, jak oceniano, z poczuciem artystycznej odpowiedzialności. Trochę Byrskich było nie tylko to, co dzieje się na scenie. Stawiali na zespół, na młodzież. Zakładali i prowadzili studia aktorskie. Teatr pojmowali szerzej, jako miejsce specjalne, w którym zespół — szczególnie młody i szczególnie na prowincji — uczyć należy miłości i kultu dla uprawianej przez nich sztuki. Jak to wyglądało na co dzień?

„Przebywając na terenie teatru kieleckiego trudno oprzeć się urokowi jego atmosfery pracy i ogromnej miłości dla sztuki. Przygotowywanie wieczorów klubu teatralnego, skupiającego miejscowych miłośników teatru, stała troską o polepszenie warunków zespołu i 19-osobowej grupy młodzieży Studium, codzienne czuwanie nad drobiazgową estetycznymi uprzejmniającymi otoczenie dopełniającymi dni ciężkiej pracy pedagogicznej i artystycznej. Ale też ile drobnych radości muszą przynosić wykonane — w miarę możliwości we własnym zakresie — urządzenia. Rozbudowany teatr, wygospodarowane dla Studium pokoje, wygodna sala wykładowa, śliczna świetlica ze stylowymi meblami, wesoła stołówka z ręcznymi rysunkami na ścianach i przytulne kominki — to jakieś gospodarskie, przyjemne osiągnięcia”. Tak opisywała Elżbieta Wyśniska swoją wizytę w teatrze Byrskich w roku 1957.

Teatr w Kielcach prowadzili Byrscy pięć lat. Potem był Poznań i Gorzów. Ale okres kielecki, lata 1952/53 — 1957/58, krytycy uznali za najlepszy, a Teatr im. Żeromskiego miał wtedy opinię jednej z najciekawszych scen w kraju.

Mówi się o Byrskich, że w każdym mieście pozostawali po sobie studia aktorskie i kominki. Po ich odejściu studia przestawały istnieć, rozpadały się. Kominki są do dziś. W kieleckim teatrze, w gabinecie dyrektora Bogdana Augustyniaka dotąd stoi kominek przez Byrskich zbudowany.

Po dwudziestu sześciu latach Byrscy wrócili na afisz kieleckiego teatru. Tadeusz Byrski wyreżyserował tu sztukę Andrzeja Trzebińskiego „Aby podnieść różę”. Znał Trzebińskiego, był sekretarzem komitetu, który w czasie okupacji zorganizował podziemny konkurs dramatyczny. Trzebiński nagrody nie dostał. Wyróżniono „Masława” Jerzego Zawieyskiego i „Orfeusza” Anny Swirszczyńskiej. Obydwa utwory zostały przez teatry zapomniane. Do Trzebińskiego się wraca. Rzadko, ale jednak jest grywany, cytowany, komentowany. Czas bezlitośnie weryfikuje opinie.

Kiedy napisał „Aby podnieść różę”, miał dwadzieścia lat. Był niezwykle aktywny i twórczy. Jak romantycy. Dużo pisał. Spieszył się. Tylko że to pokolenie wojennych poetów żyło w „lodowatej groźbie, jaka towarzyszyła walkom”. Nie sposób o tym zapomnieć, kiedy się czyta lub ogląda w teatrze Trzebińskiego. Inaczej wtedy rozumie się i przyjmuje ten swoisty dystans i chłód intelektualny jego utworów. Nie jako wymyślone czy spekulacje, lecz rozpaczną samobronę przed okupacyjną rzeczywistością i absurdem świata, w którym przypadek decydował o życiu i śmierci. Drwina nie jest więc literackim chwytym. Jest obroną przed koszmarem.

Sztuka Trzebińskiego jest taką właśnie obroną, drwiną z rzeczy poważnych. Z ideologii, rewolucji, ze świata i ludzi. Egzotyczny hotel Maroko jest światem zamkniętym, nierealnym, dziwnym. Nie można z niego wyjść. Zresztą ludzie znajdujący się tu nawet tego nie próbują. Są to ludzie przypadkowi: mistrz szachowy, mistrz bokserski, profesor socjologii i dziewczka. I jest okno. Za tym oknem szaleje rewolucja. Rewolucja? „A może to koniec świata?” — pyta ktoś. Ludzi z hotelu Maroko nic to nie obchodzi. Oni nie mają idei, nie mają nawet poglądów. Grają w ping-ponga. Za oknem świat zmienia się, a oni pyk, pyk. I inteligentny dyskursik, przeczucie się sentencjami. Tylko Riza pojmuje absurd sytuacji i dlatego wyrzuci przez okno ostatnią pingpongową piłeczkę. Ale gra toczy się dalej. Bez piłeczki staje się nawet bardziej zaciekła.

Plan pierwszy sztuki: to ludzie wobec rewolucji. Uogólniając — wobec wydarzeń, a więc historii. Ale nawet ludzie będący poza ideologią, poza wydarzeniami, poza poglądami wreszcie, mogą zostać oskarżeni o spisek. Sygnałem i dowodem ich wyrotowego działania jest ta niewinna piłeczka dla kaprysu wyrzucona przez okno. Kaprys decyduje o ludzkim życiu i ludzkiej śmierci.

Plan drugi to gra polityczna. Rewolucja ma przywódców. Historia potrzebuje dyktatorów — wykonawców, posłusznych i bezmyślnych. Naród żąda ideologii. Nie ideologii, hasel, „refrenów społecznych”. Belkot powtarzany wiele razy stać się może idea,

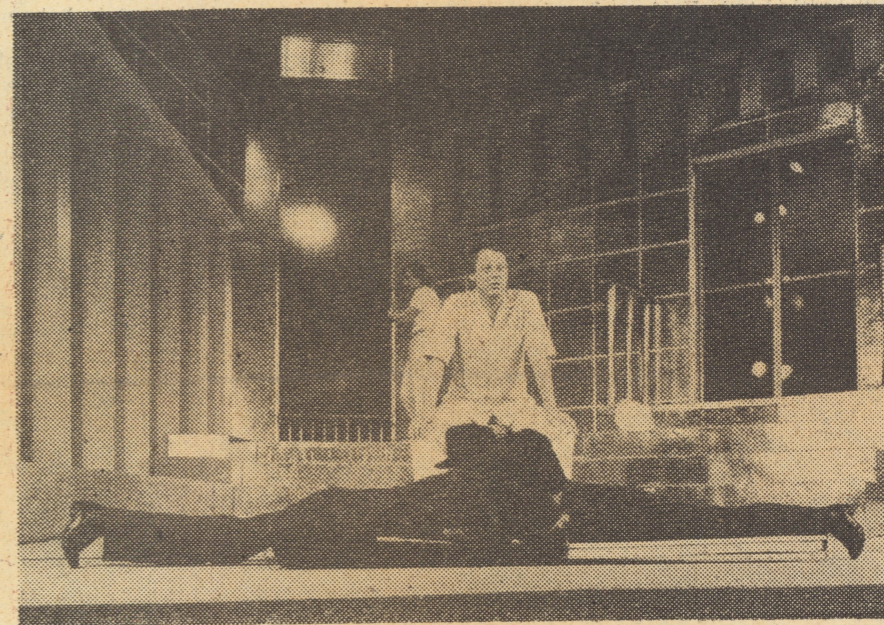
dla której można już mordować. Można i trzeba. Dyktatorzy nie muszą wierzyć w swoją ideologię, kpią z niej. Dyktatorzy się zmieniają, pozostają hasła. Te same lub takie same. I wykonawcy, przy pomocy których zdobywa się władzę. Ci sami. Powtarzanie hasel zmienia się w słowa pozbawione wiary. Tak jak powtarzanie ruchów przy grze w ping-ponga bez piłeczki staje się meczem politycznym. Bezsensownym i absurdalnym, ale rozgrywanym z tym większym zapamiętaniem. Ten mecz jest nie rozstrzygnięty. Zwycięza bowiem „siła trzecia”, z zewnątrz. Arioni, ów „docent czy profesor socjologii”, bierny dotąd obserwator i komentator, który mówi o sobie: „Ja nie mam na te sprawy żadnych poglądów”. Poglądy są zresztą równie bezużyteczne. „Poglądy? Ludzie strzelają do ludzi, a pan mówi o poglądach”. Arioniemu służyć będzie Bazarra ze swoimi dziarskim chłopcami. Ten sam, który ślepo wykonywał rozkazy pierwszego dyktatora. Taka jest dialektyka Trzebińskiego, wynikająca z jego okupacyjnych doświadczeń i młodzieńczych lecz dojrzałych przemyśleń.

Najpierw wylatuje przez okno piłeczka, wyrzucona przez Rizę. Potem czerwona kokardka z jej włosów, która jest ową symboliczną tytułową różą. Wreszcie wypada przez okno żywy człowiek, Riza. Ona jedna nie może znieść świata. Nie jego okrucieństwa, ale jego nonsensu. Człowiek — symbol, człowiek — rzecz. Niepotrzebna i zbędna w świecie fikcji, mistyfikacji, paradoksów, „głupich, nieuniknionych, tragicznych grotesek”. I przypadków, jak przypadkowa i bezcelowa śmierć Trzebińskiego. Nie za jego aktywną działalność w podziemiu, lecz za jeden obiad przypadkowo i nielegalnie zjedzony w przypadkowej fabrycznej stołówce.

Tadeusz Byrski przygotował tę niedoskonałą, przynać trzeba, sztukę starannie. Z szacunkiem dla autora i publiczności. Bez nadmiernego wymyślenia i udiwniania.

Scenografia Liliany Jankowskiej to białe, niemal sterylne, połyskliwe wnętrza. Zamknięte, wypręparowane, obce. Barwną plamą gra purpurowy kostium Rیزی koloru pasowej róży; czarna — mundurowy płaszcz Bazarry. Za oknem, na horyzoncie kosmos, gwiazdy, smugi galaktyk.

„Groteska” i „operetka” — te słowa powtarzają się w sztuce kilkakrotnie. Hotel Maroko jest z groteski, może też być z operetki. Ze współczesnej operetki, czyli z westernu są dwaj kolejni dyktatorzy — Deromur (Józef Józefczyk) i Teneroit (Jerzy Smoliński). Szare garnitury, czarne kapelusze z szerokimi rondami, czarne skórzane rękawiczki. W tym przedstawieniu nie ma, jak odczytywali krytycy, faszystów czy liberałów. Obydwa dyktatorzy są z tej samej, nieco groteskowej operetki. Żaden z nich nie wierzy w to, co głosi. Są sami. Ludzie ich opuszczają. Rewolwer jest pusty, nie ma w nim naboju. Pozostaje gra w ping-ponga jako sposób rozgrywki i walki. Gra bez piłeczki. Najpierw szybka, potem jak w zwolnionym filmie. Wreszcie wezmą się po prostu za lby, pozagryzają i padną obydwaj w tej walce bez sensu i bez zwycięzcy. Riza (Regina Redlińska) podchodzi do okna. Zdejmuje pasową opończę. Jest w białej szacie spiętej na ramieniu. Jak symbol czystości lub statua wolności. Skacze z okna. Na horyzoncie pojawia się świetlna smuga, jak kometa, spadająca gwiazda.



Teatr im. Żeromskiego w Kielcach. „Aby podnieść różę” Trzebińskiego w reżyserii Tadeusza Byrskiego.

Za chwilę ten wszechświat naokoło uspokoi się i zastygnie — biały, lodowaty, plastyczny. Zwycięza „siła trzecia”, intelektualista Arioni. Wkłada marynarkę, Bazarra (Andrzej Borusiewicz) podą mu kapelusze, taki sam jak poprzednich dyktatorów. Tylko kolor jest inny. Arioni schodzi, „aby podnieść nieprawdziwą różę”, stać się kolejnym dyktatorem.

Final sztuki można odczytywać katastroficznym i jako zapowiedź nadziei. Oto władzę obejmuje intelekt, sceptyczny, ale dociekliwy, pragnący poznać i zrozumieć mechanizmy gry w świecie. Byrski interpretuje finał ironicznie. Nie wierzymy Arioniemu (Zdzisław Nowicki). To ubranko, kapelusze, ten sam Bazarra zaprawiony w walkach, już teraz cały w epoletach na swoim czarnym płaszczu. Awansował tymczasem, na głowie splamiony krwią bandaż. Współczesny

stary wiarus. Jest w tym ironia i gorzka drwina.

„Premiera w Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach jest dla nas, Byrskich, szczególnie wielkim świętem. Dzięki uporowi obecnego dyrektora Teatru wracamy na afisz po trzydziestu latach, w mieście, które było dla nas wspaniałym miejscem uprawy kultury, gdzie zyskałiśmy tyle doświadczeń i przyjaźni...”, napisali w programie Irena i Tadeusz Byrscy.

W czasach, kiedy tak łatwo przychodzi zapominać w naszych teatrach o tych, którzy z uporem i wytrwale budowali niegdyś ich fundamenty, tworzyli „dzień powszedni i święta, ambicje i tradycje, zaproszenie Byrskich do Kielca nabiera znaczenia szczególnego. Dlatego właśnie przypominamy Byrskich.

BOŻENA WINNICKA