

665

Andrzej Górny

DRAMATURGIA „NA DZISIAJ“ | „NA ZAWSZE“

Dramaturgia polska zawojo-
wała teatralny Poznań. Wprawdzie różne były tego re-
zultaty, powstały jednak spek-
takle, których znaczenie wy-
kraczało poza lokalne granice.
Nagroda na festiwalu we Wro-
cławiu dla Izabelli Cywińskiej
za reżyserię „Wijunów” T.
Lubkiewicz-Urbanowicz (przy-
pomnijmy, tamże nagroda dla
J. Witkowskiego za „Darz
Bór” wyreżyserowany w Tea-
trze Polskim w roku poprzed-
nim), kontrowersyjna realiza-
cja „Wesela”, co odbiło się sze-
rokim echem w krajowej pra-
sie kulturalnej. „Wesele” w
Teatrze Polskim nie było „czyn-
nem jubileuszowym” jak mo-
żna było przypuszczać na po-
czątku sezonu. Późniejsi „Uła-
ni” J. M. Rymkiewicza w re-
żyserii J. Grudy oraz „Derby
w pałacu” J. Abramowa —
Neverlego uczytelniały zamie-
rzenia i wskazywały na celo-
wość inicjatywy Teatru przy-
gotowania sezonu polskiej dra-
maturgii współczesnej. Ambitny i ciekawy zamysł uległ
jednak pewnemu zatarciu —
„Okapi” St. Grochowiaka oraz
„Czapa” J. Krasińskiego wy-
łamywały się dość wyraźnie.

Tym motywem przewodnim
stała się „sprawa polska” z
przynależnym jej demaskowa-
niem mitów, kompleksów, ste-
reotypów, uwikłań społecznych
i narodowych. Wspomniane
obie sztuki są dramaturgią,
która chce prowadzić dialog z
współczesną świadomością Po-
laków, z tym wszystkim co się
na nią zdaniem autorów skła-
da. U Rymkiewicza mamy
rozprawę z określonymi stere-
otypami tradycji narodowej,
„Derby...” w reżyserii R. Kor-
dzińskiego, które nazwałbym
po prostu komedią omyłek
czyli snem o bohaterze, jakie-
go nie ma — to przecież „pol-
skie bebechy”, wentylowanie
zakłęsłej atmosfery niby —
działań, kiedy autorowi pozo-
staje inteligentna ironia i hu-
mor jako jedyna rozsądna i
znacząca postawa. W „Weselu”
owej niemożności towarzyszyła
ostateczność pragnień — tutaj
w rzeczywistości opatrzonej na
scenie cudzysłowem, celem jest
zdystansowanie się; to będzie
dla świadomości spełnienie

ludzkiej jednostkowej autono-
mii, a nie czyn.

Ta zauważalna ciągłość, wra-
żenie, że każda ze wspomnia-
nych realizacji coś dokłada,
akcentowały scenografie Z. Be-
dnarowicza. Ostre, bogate w
symbolizujące skonstrastowania
w obrazie „Wesela”, urok, gład-
kość i elegancja wszechpanu-
jącej kompozycji w „Ułanach”
i „bebechowość” w „Derbach”
przybrana w patos teatralności
obrazu scenicznego, co przyda-
wało całości atmosferę czegoś
monstrualnego, głęboko smut-
nego.

W tym ostatnim przypadku
konfrontacja dramaturgii z pu-
blicznością wypadła znakomi-
cie. Reakcja widowni była
świetna. Porozumienie i kon-
takt, o które tak się dzisiaj za-
biega, tutaj narzuciły się sa-
me i były rzeczywiście pełne.
Spektakl dotyczył spraw, o
których widz pragnął, żeby mó-
wiono. Mieli w tym udział
również aktorzy, przede wszyst-
kim Janusz Greber i Jaro-
sław Jordan w roli robotników,
Józef Jachowicz jako hrabia
Zygmunt, Włodzimierz Kłó-
pocki, który zagrał uprzednio
świetnie postać Grafa w „Uła-
nach” a także Aleksander Bła-
szyk, Marzena Trybała-Dą-
browska jako Czarna Dama z
portretu.

Mieliśmy też okazję prze-
konać się w minionym se-
zonie, jak bardzo nasza dra-
maturgia współczesna jest róż-
norodna, myślę o „Wijunach”
Lubkiewicz-Urbanowicz, za-
skakującej odrębności tej sztuki.
Zobaczyliśmy w Teatrze
Nowym nie rzeczywistość od
razu i natychmiast rozpozna-
walną, której jesteśmy pełni
„po uszy”, nie człowieka wid-
zianego poprzez grę jego spo-
łecznych zachowań i relacji,
zidentyfikowanego z rolą spo-
łeczną sprowadzoną do stereo-
typu — „Wijuny” chcą widzieć
człowieka w innej perspekty-
wie, niejako od nowa, jak gdy-
by można jeszcze raz człowie-
ka nazwać, określić jego sto-
sunki ze światem od począt-
ku. Z pozoru mogłoby się wy-
dawać, że to tylko powrót do
subiektywnego świata do-
świadczeń jednostki, rezultat

skrajnie indywidualistycznej postawy. W recenzjach przyznawano sztuce oryginalność i źródło upatrywano w obsesji, pisano, że siła jej leży przede wszystkim w języku, dialogu wywodzącym się ze wsi białoruskiej. Myślę, że warto przyjrzeć się tej sztuce i pięknemu przedstawieniu w Teatrze Nowym bliżej, dosłownie uniwersalną prawdę w tkaniu egzotycznej poniekąd faktografii pochodzącej ze świata, który lokujemy dzisiaj na pograniczu folkloru, o czym zresztą już pisano.

Bo „Wijuny” są przede wszystkim próbą wyobraźni: człowiek w obliczu świata absolutu. Nie było to dla mnie tak jasne przy czytaniu. Wtedy narzucał się właśnie język, był to rodzaj okrutnej baśni o człowieku rządzonej prawami zła. Przedstawienie przyniosło te treści jak gdyby na inny poziom rozumienia. Zaczęła działać atmosfera nie-

Dopiero razem z nimi — jest cała prawda o nim? Należałoby powiedzieć, że ukazanie się ludzi w wilczej skórze jest rezultatem mylącego rozszczępienia na użytek świadomości, która w ten sposób siebie oszukuje w chwilach słabości. I wreszcie ktoś nie wytrzyma, rzuci im wyzwanie, nie będzie chciał być „gorszy”. W istocie będzie to tylko gra czyjejs świadomości ze sobą samym. Mamy więc najpierw klęczące wilczyśka, potem stworzenia uprawdopodobniają coraz bardziej swą tajemniczą egzystencję, przypominając ludzi znanych lub znanych choćby ze słyszenia. Ale zawsze pozostaje pewna doza niepewności, zawsze jeszcze świadomość chce rezerwować sobie atut ostatecznej identyfikacji lub opowiedzenia się na jakiś nieprzewidziany moment w tej grze ze sobą (T. Drzewiecki, A. Lajborek, J. Różański i L. Dąbrowski zachowali ową

który buntuje się by w konsekwencji siebie zniszczyć, to znaczy los przynależny jednak spełnić. Będzie więc spektakl misterium śmierci — ale również i miłości. Bo są to przecież dwa momenty (trzecim byłoby narodziny, ale własna świadomość ich nie obejmuje), kiedy absolut świata przemawia naszym głosem za nas, chociaż to my się ruszamy, mówimy. A jeżeli misterium, to czas własny, wyrwany z kalendarza, z rzeczywistości codziennego życia. Odpowiada temu w sztuce zerwanie z dramaturgią czasu i miejsca akcji. Jest świadomość pulsująca rytmem trawiącej ją męki — przywoływanych obrazów jako samopotwierdzenia jednego tylko faktu, że się jest, że wydziera się światu jakąś jego cząstkę własną świadomością i mówi: to ja.

Misterium przynosi wymiar absolutu, tą atmosferą tchnie cała scena. Mamy więc wne-

umiejscowiony w takim kontekście świat realiów związanych z wsią białoruską, obyczajem, folklorem tamtych stron egzystuje w spektaklu na innej i szerszej zasadzie. Nie jest to realistyczne odtworzenie środowiska — jawi się nam ta faktografia odległych i nieznanymi stron jako fantomy jakiejś obcej rzeczywistości, potęgując niesamowitość. Tym bardziej, że zostały przez Cywińską przywołane imponującą precyzją i dbałością o każdy jej szczegół. Ten świat konkretny został więc spożytkowany dla wywołania nie wrażenia swojskości co na ogół wiąże się dla nas z manifestacjami kultury ludowej i życia wsi — lecz właśnie dziwności. Dzięki temu rzeczywistość jawi się nam jako istniejąca wyłącznie na swoich własnych prawach — tak jak na przykład matka Adela podnosząca się w trumnie w czasie stypy i kładąca się po chwili znowu, co nie powoduje u nikogo załamania, nie każe się nikomu nadto dziwić, strach gości i płaczek staje się niemal należnym rytuałem: bo przecież kiedy dzieje się inaczej, niż zwykle być normalnie, trzeba się bać przynajmniej przez chwilę. Głębokość, a właściwie nieczytelność świata, który ukazuje się nam na scenie, w ten sposób się potęguje. Cała ta konkretna rzeczywistość będzie więc przypisana tylko rzeczywistości natury duchowej, to po prostu fantom czyjejs duchowości. Czy mamy więc prawo poznać ją naprawdę? Rozwiązać jak szaradę czy krzyżówkę w gazecie? To rozstrzyga o tym czy materia tej sztuki będzie nas dezorientowała i zamazywała wymiar uniwersalny — czy stworzy jedynie połyskliwą powierzchnię tajemnej prawdy wewnętrznej, gdzie fakty odbijają się tylko jako refleksy intensywności życia przebiegającego głębiej, życia którego jest więcej, aniżeli dostrzegamy. Zwłaszcza w pierwszym akcie przedstawienie było nasycone owym podskórnym działaniem się. Mniej tu było przeskoków czasu i miejsca, poszczególne sceny z ich charakterystyczną statycznością uzyskały dynamikę wewnętrzną, atmosfera dialogów, poruszania się na scenie tężała, jak gdyby rosła wewnętrznie równoległe do fizycznego trwania sytuacji. Obraz uzyskiwał jakąś szczególną intensywność, przypominało to rzeczywistość proces wywoływania czy raczej „wyświetlania” w świadomości poszczególnych faktów składających się na ową pogłębiającą się coraz spieszniej udrekę ducha. Ten pierwszy akt miał w sobie coś z antycznej tragedii, gdzie poza widzialnymi mocującymi się siłami kryje się rzeczywisty plan zmagania z mojrą. Potem następuje zbyt częsta zmiana planu czasowego, obrazy tracą trochę gęstość psychicznego wyrazu, widz szuka energiczniej więzów przyczynowo-skutkowych by odbudować sobie porwany łańcuch perypetii. Piszę o tym, bo nieczęsto oglądamy przedstawienia o tak precyzyjnej robocie reżyserskiej, kiedy realizator respektuje surowe reguły w gospodarowaniu środkami, jakimi dysponuje w teatrze i nie pod-



Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu. Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz: „Wijuny”. Reż. Izabella Cywińska, scen. Kazimierz Wiśniak. Scena zbiorowa. Fot. A. Jaloński

przekraczalnej tajemnicy, która nie tyle ma być rozszyfrowana, co przede wszystkim doznawana jako realna prawda człowieczego istnienia, zlobiąc je dogłębnie i boleśnie. Przypomniano konieczność, która musi spełniać się w obcowaniu ze światem: trzeba doświadczyć człowieka tym czego w sobie nie rozumie, wobec czego czuje się bezsilny. Jesteśmy częścią świata a więc trzeba ponosić konsekwencje. Jest w nas po prostu coś więcej, aniżeli chcemy, aniżeli mamy nad tym władzę. Są więc czyny niezrozumiałe czy przekłete, które chcąc nie chcąc musimy sobie przypisać, uznać za swoje, choć wyrzeklibyśmy się ich, gdyby to było możliwe. A więc zmierzyć się ze sobą, to znaczy także z czymś czego ożarnąć się nie da. Zobaczyć jak nas to złości wyrwale, rzeźbi nieustannie. Może to jest zło? Może wijuny to właśnie owo dopełnienie świadomości Cyranka o siły, które mu przynależą, choć ich za swoje nie kwapi się uznać?

cięką i konieczną granicę; sprawa w tym przypadku właściwie decydująca o wyrazie całości).

Są więc „Wijuny” wizją człowieka skazanego na los. Piętno tego pali świadomość, wgrzyza się, pozostawia ślad nie usuwalny. Jest to właściwie rana zadana duchowości na wzór grzechu pierwotnego w chrześcijaństwie. Źródło zła. Bo wiadomo, że jesteśmy obarczeni odpowiedzialnością za siebie, a przecież moje życie nie podlega mi całkowicie, nie jest moim własnym, składa się na nie znacznie więcej. Czyż w tym punkcie nie musi kiedyś narodzić się bunt, czy ktoś kiedyś nie zechce się przeciwstawić losowi i powiedzieć sobie: to ja zrobiłem i dla potwierdzenia wyprzedzi o ten ułamek los, tak jak to zrobił Cyranek, chcąc zabić i zabijając.

Wydaje mi się, że reżyserka przedstawienia pojęła te sztuki jako misterium udręczonej świadomości ludzkiej, jako bezpośrednio jej głos własny,

trze chałupy zawieszona jak gdyby w przestrzeni bez dachu, otwartą od pułapu na tę właśnie przestrzeń. Kazimierz Wiśniak zbudował też ogromną płaszczyznę: jest raz jasną, złocistą wstęgą rozwięzniętego firmamentu, raz — niebem zimnym jakby zeszywniałym i zamarłym od mrozu. I zawisa nieruchomo nad tym co się dzieje nisko i płasko przy ziemi. Ta skala jest zbyt wyraziście by nie ważyła na wyrazie obrazu i jego znaczeniach. Rzadko kiedy w teatrze grającym na tradycyjnej scenie w budynku, przestrzeń sceniczna w tak istotny sposób dopełnia sensu. Ma tutaj wymiar ciszy i bezruchu — nieodłącznych cech prawdziwej przestrzeni nieba i ziemi. Jest też na kurtynie — złocistej wstędze Drogi Mlecznej, jak by można powiedzieć — przez krótką chwilę mała plamka krwi, znak ludzkiej obecności, co niknie w oczach, jeżeli chce się tylko objąć wzrokiem całość ogromnej płaszczyzny.

Akcentują te elementy, bo

daje się pokusie by widza trochę poczarować, omamić, czymś mu załsnąć przed oczami, „pomóc trudnej sztuce”, co jest przecież w końcu argumentem, z którym trzeba się liczyć i nie łatwo twórcy to pomijać.

Dzięki temu też misterium nie jest w przedstawieniu zbyt akcentowane elementami formy, pozostaje ukryte, przebijając się przede wszystkim atmosferą wysiłku i napięcia świadomości pogrążając się w medytacji nad nieprzekraczalnymi granicami losu, który ogarnia nas swoją własną logiką. Chce się ta świadomość zbuntować w momentach najtrudniejszych, kiedy odpowiedzialność roztopia się i zacierają. I chyba dlatego Cyrankę zabija, chyba dlatego tak zbliża się do śmierci i nawiązuje z nią własny intymny kontakt. Zobaczymy zresztą jak zawiązuje się to współzycie z absolutem dostępnym namacalnie człowiekowi właśnie w takim akcie jak śmierć. Matka Cyranka, Adela, przygotowuje się na przyjęcie śmierci, dokonuje czegoś w rodzaju podsumowania. Widzimy ją po jednej stronie sceny, podczas gdy Cyrankę po przeciwnej konstruuje żelazną pułapkę, rodzaj kłusowniczych sideł, rozwierających się i kłapiących raz po raz stalowymi zębami, jakby każdej chwili ktoś miał w ten potrzask wpaść. Można to rozumieć jako akt symboliczny, odbierający siłę śmierci albo właśnie ją wzmacniający czy wręcz kreujący. Jako akt rozpaczny lub nienawiści, wywodzący się po prostu z ludzkiej bezsilności. Jest to też przede wszystkim akt interwencji człowieka, który chce zawładnąć, opanować los. Jedyny sposób — to zadać śmierć samemu. Oto bunt Cyranka. Ale jest to jednocześnie wyrzeczenie się człowieczeństwa, jakie zostało nam przypisane. Naruszenie tego musi w konsekwencji przynieść proces unicestwienia siebie samego. Zabijając kogoś, Cyrankę zabija też siebie. Można by powiedzieć, zwykła dialektyka życia. Bunt przeciw losowi podjęty został jak gdyby po to, żeby mógł się tym skutoczniej spełnić. Przez cały spektakl mamy nieodparte wrażenie dążenia do śmierci, przygotowywania się na nią: śmierć matki, pojawienie się ludzi w wilczych skórkach, wreszcie próba miłości, zdania się na świat, na pełne z nim stopienie — i w końcu zostaje przemożna siła matki, teraz już jej nie ukrywanej nieobecności, nie mającej Cyrankę pozorami fizycznej bliskości jak na początku sztuki. Bo czy myśl o matce, dochowanie jej wierności w chwili największej szansy, aby się od niej oderwać i przejść na stronę życia — nie jest wiernością owemu ostatecznemu naszemu przeznaczeniu? Bo czy śmierć matki, która nas urodziła, nie jest naszym otwarciem na to przeznaczenie prawem naturalnej kolejności? Czy nie dlatego musi zabić Cyrankę Antolkę, żeby ujawnić prawdę swego ludzkiego losu. Zwycięstwo Antolki byłoby potwierdzeniem harmonii świata, a przecież spełnienie się człowieczeństwa to bunt przeciw absolutowi, to los jego własny, swoisty, który musi się doko-

nać. I dokonuje się. Cyrankę zabija, wijuny mogą wrócić, przystąpić do niego z gestem uderzenia, którym i on rozstrzyga o losie innych. Podnoszą ręce i opuszczają, jeszcze to się widzi i zaraz potem ciemność. Świadomość została wygaszona. Koniec przedstawienia. Sukces „Wijunów” w Teatrze Nowym to niewątpliwie umiejętność nadania postaciom tej sztuki wymiaru symbolicznego, poprzez które możemy odkrywać coraz istotniejsze pokłady znaczeń i sensów.

W związku z tym, co powiedzieliśmy wyżej, najbarziej dramatycznie nośnym ogniwem jest w spektaklu owa próba miłości a więc jedności w poczuciu pełnej harmonii ze światem. To Antolka. Joanna Orzeszkowska wnosi tutaj ton prawdziwie poetycki. Drobna, mała, szara postać, gumiaci, licha sukienka, oczy często półprzymknięte, brak wyrazistości w całej sylwetce — wydawałoby się, że wszystko to powinno

też wrażenie, jakby cały czas myślała jeszcze o czymś innym aniżeli mówi czy robi. Ale dlatego też Cyrankę ją kocha, bo kocha to co nieosiągalne, bo czuje się jakoś potajemnie z tym związany. Cyrankę Janusza Michałowskiego jest człowiekiem wewnątrz porażonym swoją wyobraźnią jak obcą mową, jak światem który nieustannie zapisuje mu jego los. Stąd wrażenie przyczajenia, swego rodzaju bierności. Cyrankę jest „w sobie”. Michałowski nie akcentuje charakterystyczności i to właśnie dystansuje go w znacznym stopniu wobec całej rodzajowości, z której postać przecież wyrasta, to czyni go tym „innym”, w sposób dyskretny odiała, zapowiada podległość siłom na scenie nie ujawniającym się wprost.

Ten duet aktorski waży na przedstawieniu, przydaje mu wibrowania, pełno tu tonów zmiennych, kapryśnych, wieloznacznych. Każdej chwili mo-

tuje tutaj relację Antolki i Cyranka. U Mikołaja Komasy wszystko, co w nim powiedziane jest w słowach, geście i mimice. Jest w tym wysiłku jakaś skrupulatność, jak gdyby był to jego prywatny sposób na obłaskawienie czy zlekceważenie szaleństwa świata, jakie rozpętuje się tuż obok. Istnienia jego chyba się domyśla, a mimo czy właśnie dlatego programowo oddaje się w opiekę myślenia racjonalnego. Ten Mikołaj jawi się nam więc jako zabłąkany w grucie rzeczy i bezradny ślepiec. Na przykładzie tej postaci można uzmysłwić sobie na jakiej zasadzie racjonalność daje nam poczucie bezpieczeństwa i pewność, czego jesteśmy tak spragnieni. Po prostu nie pozwala kontaktować z niczym innym, nie przystaje do niczego, żadnego innego porządku poza swoim systemem. Nie ma dla Mikołaja niebezpieczeństwa, przerażenia, męki — może się tylko przestraszyć, nie rozu-



Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu. Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz: „Wijuny”. Reż. Izabella Cywińska, scen. Kazimierz Wiśniak. Scena zbiorowa. Fot. A. Jajosiński

przemawiać przeciwko niej, a jednak aktorka osiągnęła taki stopień koncentracji i skupienia, że mówienie o grze, środkach aktorskich brzmi od razu jak niepotrzebny stereotyp, czyta się po prostu emanację osobowości, sugestynność ruchową (bo nawet nie gestu). Zapewne efektywniej i łatwiej byłoby zobaczyć tę rolę przez biologię, ale wówczas zaginąłby wymiar całej sprawy, zostałaaby realistyczna sytuacja określona psychologią mężczyzny i kobiety. Znakomite były wejścia Antolki do izby, kiedy wracała z pola, z lasu — „ze świata”. Bo widziało się w tym jej rozkołysaniu dopiero tu w izbie powściąganym, wyciszonym, jak przed chwilą biegła nie wiadomo dlaczego aż do utraty tchu, aż do łomotania serca w piersiach. Antolka żyje w płaszczynie porozumienia ze światem, które trudno komukolwiek w słowach wytłumaczyć. Sprawia

żemy być zaskoczeni wybuchem adresowanym do drugiego, niedopowiedzianym do końca, jakimś nagłym zwarciem fizycznym w milczeniu, spełniającym zasępczo wszystko to co mogłoby się stać, a nie stanie się nigdy. Przypomnę moment śmierci Adeli, kiedy leży skrzycona, czarna, nieruchoma, jak „te wijuny” — zapowiedź tego co przyjdzie i wkroczy między nich, ale w tej chwili jeszcze stoją po przeciwległych stronach izby, patrzą na siebie, bo nagle zrozumieli że są sami we dwoje i w tej puszcze, która na moment zaistniała i musi się nagle wypełnić nic ich już nie może powstrzymać, idą do siebie oboje jednocześnie.

W tym stanie zawirowania opozycją, wyspą ludzkiej racjonalności — wydawałoby się ostatnią deską ratunku dla Antolki — jest narzeczony, Mikołaj. Wiesław Komasa buduje postać, która kontrapunk-

mieć, zdziwić się, odwrócić, cofnąć.

Bardzo efektowną postać stworzyła Wanda Ostrowska w roli matki, choć chwilami chciałoby się widzieć Adelę bardziej wewnętrznie stęszalą, jest to przecież kobieta, w której wszystko zastygło, zważyło się, pozostała praca pamięci. Aktorsko spektakl jest zresztą wyrównany, przypomnijmy wyrazistą, zestrojoną z różnych elementów scenę stypy.

Realizacja „Wijunów” jest wyrazem dużej dojrzałości teatru, zachowuje równowagę wielu warstw, całej różnorodności materii teatru, jaka składa się na spektakl. Myślę, że to dobra zapowiedź na przyszłość i na bieżący sezon. Myślę także, że wycucie dnia dzisiejszego jakie Kordziński ujawnił w „Derbach w Pałacu” każe oczekiwać z zainteresowaniem kontynuacji.

Andrzej Górny