

# Wijcie się »Wijuny«!



**JÓZEF  
RATAJCZAK**

*Wijuny* Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, sztuka nagrodzona na konkursie debiutów Teatru Ateum w 1974 roku, doczekały się wreszcie scenicznej realizacji. Rzec wzięła na warsztat Izabella Cywińska, zamawiając scenografię u Kazimierza Wiśniaka a muzykę u Franciszka Woźniaka. Do udziału w sztuce zaproszeni zostali najlepsi aktorzy Teatru Nowego w Poznaniu: Stawa Kwaśniewska, Halina Labonarska, Joanna Orzeszkowska, Wanda Ostrowska, Janusz Michałowski, Wiesław Komasa, Tadeusz Drzewiecki... W ten sposób dokonano wprowadzenia do teatru nowej autorki dramatycznej — nie szczędząc starań ani wysiłków, aby wejście to uczynić jak najbardziej ważnym, znaczącym. W każdym razie teatr pragnął wywiązać się ze swoich obowiązków jak najlepiej — sugerując co najwyżej, że ewentualne niedociągnięcia wynikają po prostu z samej materii dramaturgicznej, debiutanckiej przecież ze swej natury i „nie ucukrowanej” na scenie jak należy.

W istocie Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz znana była do tej pory przede wszystkim jako autorka wielu słuchowisk radiowych, a także kilku tekstów drukowanych na łamach *Dialogu*. Ale rzeczy te mogły zwracać uwagę od razu zarówno własnym miejscem w obrębie tematyki wiejskiej — tak ubogo zresztą i szablonowo reprezentowanej w dramacie — jak również swoistym, dosyć hermetycznym nawet i w pełni ukształtowanym „światem przedstawionym”. Autorka nawiązuje bowiem wyraźnie do poetyckiej opowieści, do ludowej ballady, do przesądu, mitu i baś-

Teatr Nowy w Poznaniu: *WIJUNY* Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz. Reżyseria: Izabella Cywińska, scenografia: Kazimierz Wiśniak, muzyka: Franciszek Woźniak (fot. A. Jąlosiński)

ni, ale swoich nie ukrywanych związków z tradycją nie traktuje w sposób niewolniczy. Potrafi też zdobyć się niejednokrotnie na własny ton, rozszerzający dotychczasowe ramy zarówno chłopskiej tragedii mitologicznej, jak i poetyckiego realizmu. Nie ma już tutaj nieświeckiej liturgii, dwóch znaczących do niedawna układow: naturalnego i boskiego. Jeśli natomiast mamy do czynienia z fatum, jest to uosobienie mocy biologicznych, tkwiących w człowieku czy raczej w jego zwierzęco-ludzkiej naturze, a nie — poza nią. Jeśli jest zło — to funkcjonuje ono nie tyle w kategoriach etyki, co leży po prostu u podstaw ludzkiej egzystencji, wyjąłkowej z wszelkich „odgórných” racji moralnych.

Oczywiście zgodnie z istotą dramatu poetyckiego Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz dąży nade wszystko do stworzenia przypowieściowej metafory, ale nie usiłuje tego osiągnąć na siłę, a przezór „materiałowi życiowemu”, prawdzie szczegółu i socjologicznych obserwacji. Nie upraszcza więc rzeczywistości, nie odrealnia obrazu świata, nie pozabawia bohaterów rysów indywidualnych. Mało tego: nie zmierza również do efektownych rozstrzygnięć, do wyrazistej pointy, do ukazywania serii skomplikowanych, lecz zewnętrznych — perypetii. Na odwrót, autorka *Szczenięcia wilkolaka* i *Wijunów* idzie na pozór właśnie w kierunku rodzajowego obrazka, prezentacji ściśle określonych charakterów, naturalistycznej bez mała troski o dokładność szczegółu — zawsze realistycznego i sprawdzalnego. I oto na tej drodze, tak przesiąkniętej jak gdyby „małym realizmem”, zdarzają się naraz zaskakujące niespodzianki, tajemnice, przepastne otchłanie ludzkiej psychiki i egzystencji, a człowiek odsłania nieoczekiwane wilcze kły.

Pod tym względem *Wijuny* stanowią kontynuację i rozwinięcie poprzednich propozycji teatralnych Lubkiewicz-Urbanowicz. W warstwie realistycznej jest to rodzajowy obrazek z kresów. „Pomysł sztuki — wyznaje autorka w programie teatralnym —

powstał ze strzępów wspomnień, dziecińczych przeżyć i wrażeń. Stypa na białoruskiej wsi. Trumna na środku zrobionego z prostych desek stołu, w niej staruszka. Dookoła otwartej trumny michy z jedzeniem. W ścianach fuczywa, bo chata kurna, bez komin. Przejmujące zimno. Chłopi — rodzina zmarłej i goście — w kozuchach, włosom na wierzch. Placzki zawodzą: »Nożeńki moje, nożeńki... i zaraz potem, po samogonce, inny ton: »Hop siup za mąż poszła... (...) Wrażenie tego obrazu jest tak samo silne jak wspomnienia wojny, toczącej się gdzieś daleko od wiejskiego domu, ale ciągle obecnej, zatrzymującej myśli, wypaczającej ludzkie charaktery. Bandyckie najścia. Przychodzili zbrojni, zaścieniali słomą cały dom, pijani, groźni. Jedli, pili, spali. Ich opowieści o zabijaniu, ich bełkot. Śmierdzieli ostro jak zwierzęta (...) I na zawsze zapamiętane dwie skurczona — pod lasem na śniegu — ludzkie kukły. (...) Dwie bezbronne ofiary wojny».

Ten plan zarysowano w przedstawieniu najbardziej konsekwentnie. Surowe drewno wypełnia scenę. Na ścianach wiszą drobne sprzęty. Narzędzia gospodarzkie. Dziwaczne wyniki. Prymitywne akcesoria mordu. Na wszystkim zalega śnieg cieniutka, lecz niezniszczalna warstwa. Zapach bigosu jedzonego podczas stypy dolatuje aż na widownię. Leje się wódka. Tym razem „teatralna”. W stronę realizmu oscyluje również aktorstwo: wyciszone, kameralne, budowane przede wszystkim na kontrastowaniu słowa z oszczędnym, surowym gestem.

Tak przeprowadził rolę Cyranka — Janusz Michałowski. Określił swoją postać jednoznacznie kresowiackim przysięwem i chropowatą powściągliwością wyrazu, prostactwem, które wynika nie z ograniczonej przeżyć wewnętrznych, lecz z traktowania własnych poczynań sucho i rzeczowo, jakby również śmierć i zdrada wchodziły w skład codziennych zwyczajnych zajęć, a zmarli mogli towarzyszyć żywym jak gwojacy, nie jak straszyla z innego świata. Sugestywną postać matki stworzyła Wanda Ostrowska. Su-

cha, skurczona, pół żywa i pół martwa — zapobiegliwie troszczy się o swoją śmierć, która nie powinna zbyt obciążać syna. Dopiero po śmierci odradza się jak gdyby przywrócona ponownie młodości, ukazuje się z mężem, otulona ślubnym welonem wie-dzie Cyranka do jednego ślubu, jaki może on zawrzeć: do wieczystego ożenku z własną pamięcią, z przeszłością, od której nie ma ucieczki. Realistycznymi w pełni kreskami zarysowane zostały postacie Antolki, krewnej gospodarza (ładna rola Joanny Orzeszkowskiej), Mikołaja, jej narzeczonego (Wiesław Komasa), Sąsiada, Bartłomieja i płaczek.

Ale Teresie Lubkiewicz-Urbanowicz nie chodziło bynajmniej przede wszystkim o stworzenie rodzajowego obrazka i to, co ją w istocie rzeczywiście interesowało dzieje się na skrzyżowaniu realizmu ze swoistym ludowym nadrealizmem, na pięciu folklorystyki i obyczajowości z koturnowością mitycznego dramatu, w którym specyficznej liturgii towarzyszy drapieżny biologizm. Dlatego właśnie realistyczny rysunek istnieje tutaj o tyle tylko, o ile można go uzupełnić, podbić i zakwestionować arealistycznymi naddatkami. Stąd pojawiające się wśród żywych postacie zmarłych.

„W sztuce zaciera się czas — powiada autorka. — Cyranek szykuje swoją pułapkę, choć brat i siostra już dawno nie żyją. Ci, co odeszli, wracają i żyją umarłym życiem. Można ich poniżyć, można ich dalej nienawidzić, tak jak Cyranek siostry swojej, Heleny (...) Jest też zmarły ojciec Cyranka, który szykując się do ślubu widzi swego nienarodzonego jeszcze syna.” W przedstawieniu poznańskim plan zmarłych funkcjonuje na mało znaczącym marginesie. Ich egzystencja wiąże się nade wszystko z osobą Cyranka. Jemu ukazują się zmarła matka i siostra. Ojciec Kazimierz. Jak gdyby wszystkie zjawy były jego projekcją bądź retrospekcją. Taki charakter ma zresztą scena z Antolką ubraną do ślubu, która tylko dla Cyranka staje się jego zmarłą matką przebraną w szaty panny młodej, a dla innych ani na chwilę nie przestaje być



Janusz Michałowski (Cyranek), Joanna Orzeszkowska (Antolka), Wiesław Komasa (Mikołaj)

Antolką. Słabe, niebieskie światło, towarzyszące „upiorom”, pewne znieruchomienie postaci, ubiory przybrudzone nieco ziemią, wyszarżale, blade twarze pozbawionych jakby charakterystyki — wszystkie te efekty użyte zostały na szczęście w sposób niezwykle umiarkowany, ocierając się, lecz nie grzęznąc w nasuwających się bezwiednie schematach.

Jeszcze trudniejsze zadanie stanęło przed reżyserką w odniesieniu do postaci ludzi-wilków, gdyż rozwiązanie tego planu — przypowieściowo-metaforycznego — decyduje o percepcji całej sztuki. „Ludzie w wilczych skórach — świadkowie, kompania od bandyckich rozbojów, pół-ludzie, pół-wilki — pisze Lubkiewicz-Urbaniowicz. — Ta sfera natychmiast, niejako instynktem, wyczuje Cyranka słabość, niszczy go”. Przypaźmy się, jakie właśnie oni mają w przedstawieniu entrée, decydujące o ich scenicznym bytowaniu: odbywa się stypa, matka leży w trumnie, na stole michę, śpiewy, żarcie, picie — nagle otwierają się drzwi, na tle szarzejacej poświaty ukazują się efektownie upozowane trzy postacie w kozuchach i wilczych maskach na twarzy, wkraczają do izby, po pierwszych słowach wiadomo, że to obcy, inni, groźni, ale scena gwałtownego tańca z Antolką urywa to wrażenie, wilcze głowy idą na bok, widzimy zwyciężających wiejskich chłopaków spod budki z piwem, właściwie swoich, choć może budzących trochę obaw, czy potrafią się odpowiednio zachować. Nic dziwnego, że w drugiej części są już na swoich miejscach, a wilcze łby



całkiem niegroźnie wiszą w rogach izby. Nawet zabicie Cyranka dokonuje się prawie mimochodem: masz, czego chciałeś!

Toteż właśnie plan „wilków”, a nie „ludzi” odslaniać może pewne słabości inscenizacji, ponieważ poetayka szczegółu i dosłowności zdolała za bardzo pochłonąć nadbudowaną ponad dosłownym obrazem metaforę, sens — leżący poza postaciami, poza konkretnym przypadkiem życiowym, który miał egzemplifikować jedynie wyższy, ogólniejszy

porządek i sięgał do stałych determinant człowieka, w którym tak często dochodzi do głosu dzikie zwierzę. Izabella Cywińska była jednak wierna literaturze, nie wychodziła poza słowo, rozwiązała dramat poprzez jak najwierniej zagrane charaktery i wypowiedziane kwestie. Tymczasem mniej starannie wydobyla rzeczy przemilczane, nie ukazane w słowach obszary losu ludzkiego, dlatego zabrakło w spektaklu oddechu wielkiej poezji, wielkiej syntezy, która powstaje przecież za pomocą środków bardziej

ekonomicznych niż słowo i podatniejszych do przenoszenia różnych pokładów znaczeniowych. W każdym razie pocieszające jest, iż można zgłaszać wreszcie przy okazji wystawienia polskiego dramatu współczesnego — tego rodzaju pretensje i w dobrym, ciekawym, interesującym — chciałoby się dostrzec jeszcze ową nadwyżkę ujawnianą zazwyczaj wyłącznie w wielkim repertuarze.

JÓZEF RATAJCZAK