

Małgorzata Sugiera

Leworęczna i wilkołak : "inny" w dramatach Lubkiewicz-Urbanowicz

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (58), 145-155

1999

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata SUGIERA

Leworęczna i wilkołak: „inny” w dramatach Lubkiewicz-Urbanowicz

Liczący się polscy dramatopisarze współcześni rzadko pisali słuchowiska, lekceważąc radio jako miejsce pierwszych przymiarek tematycznych i poręczne pole warsztatowych ćwiczeń. Właściwie jedynie Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz należała w pierwszej połowie najlepszych dla polskiego radia lat siedemdziesiątych do czołówki autorów słuchowisk. Nie bez przyczyny sztuka radiowa, której materiałem jest wyłącznie język, zainteresowała tę znaną już wtedy dziennikarkę i autorkę opowiadań. Wszystkie jej utwory rozgrywają się bowiem w świecie, który krytycy nazwali „doskonale prowincjonalnym”¹, gdzieś daleko na zabitej deskami wsi kresowej, jaką znamy dziś głównie z powieści Czesława Miłosza i Tadeusza Konwickiego. Podczas jednak gdy Miłosz czy Konwicki przede wszystkim opisują kolory i zapachy tamtego utraconego bezpowrotnie świata, Lubkiewicz-Urbanowicz pozwalała go usłyszeć. Odmiany i odcienie języka z jej rodzinnych okolic Wilna tworzyły łatwo rozpoznawalną cechę słuchowisk, które dzięki swoistej intonacji i charakterystycznej składni powoływały w wyobraźni słuchaczy do istnienia światów zarazem swojski i egzotyczny.

Lubkiewicz-Urbanowicz nie ograniczała się jednak do odtworzenia fonetyczno-stylistycznej powłoki zapamiętanej z dzieciństwa mowy. Sposób mówienia nierozłącznie kształtował styl życia i myślenia jej postaci, przyciągający i odpychający zarazem relikdami zachowanych wierzeń ludowych, jakie mocno kłóciły się z racjonalnością myśli i zachowań propagowanych przez realny socjalizm. Bowiem Lubkiewicz-Urbanowicz nie powracała po prostu nostalgicznym wspomnieniem do lat przedwojennych, by własną pamięcią zaświadczyć o istnieniu jednej z „małych ojczyzn”. Nie próbowała też z kronikarskim zacięciem rejestrować zachodzących przemian, stąd niesłusznie bodaj krytycy wpisywali ją do tak zwanego

^{1/} Por.: W. Billip *Ciepieliszki i szeroki świat*, „Tygodnik Kulturalny” 1977 nr 5, s. 16.

Interpretacje

nurtu wiejskiego, obok – podobnie przeplatających jawę ze snami i baśnią – powieści i opowiadań Tadeusza Nowaka. Interesowały ją przede wszystkim dramatyczne spięcia i tarcia między dwoma nie przystającymi do siebie światopoglądami i rzeczywistościami, między wierzeniami ojców i pragmatyką codziennego życia. Nic nie świadczy o tym lepiej niż przypominające *Wesele w Atomicach* Sławomira Mrożka słuchowisko *Kwiat paproci*². Dysproporcję między zabobonem a postępowym wykorzystał Mroźek dla zbudowania groteskowego obrazu schizofrenicznego świata, równą niechęcią darząc oba jego bieguny. Natomiast kiedy Lubkiewicz-Urbanowicz w konwencji *science-fiction* realnego socjalizmu XXI wieku pokazała wysiłki reaktywowania „na bazie sztucznego drzewostanu” wierzeń „prostego ludu” (s. 47), w negatywnym świetle groteski postawiła jedynie świat, który zbyt późno przypomniał sobie o zdradzonej przeszłości.

Radiowe medium – jak bodaj żadne inne – nadaje się do szkicowania płynnych konturów świata, w którym jawa bezkarnie miesza się ze snem, a językowa metafora niespodziewanie owocuje metamorfozami i transformacjami dotykanej (słyszalnej) rzeczywistości. Ze szczególnym znanstwem Lubkiewicz-Urbanowicz wykorzystywała w swoich słuchowiskach możliwości tego medium, by wprawić słuchacza w pomieszanie, zręcznie odbierając mu zdrowy osąd i trzeźwe widzenie, a bezwarunkowo poddając władzy umiejętnie przez nią stymulowanej, kapryśnej wyobraźni. Nigdzie lepiej tego nie widać niż w drukowanym na łamach „Dialogu” *Wieczorze z Łońką*³, przewrotnie wykorzystującym tradycyjny schemat komedii. Jak typowy komiczny ojciec chce bowiem Wasilewski wydać najmłodszą córkę za mąż dla policzalnych korzyści. Przecież kandydat na zięcia pracuje w pobliskim skupie żywca i jednym ruchem palca zdecydować może o cenie za kilogram tucznej od miesiący maciory. Jak typowa komiczna córka nie chce też tytułowa Łońka poddać się bez oporu ojcowskiej woli, bo serce oddała już komu innemu. Nie dziwi też w spisie osób obecność jeszcze jednej postaci, służącej Adeli. To wszak ona winna wymyślić i przeprowadzić sprytną intrygę, by na ślubnym kobiercu stanął obok Łońki wybranek jej serca. Nie tym jednak utartym traktem rozwijają się wydarzenia w *Wieczorze z Łońką*, choć panna, ulegając rozkazowi ojca, podejmuje kolację referenta od skupu żywca. Kiedy jednak ojciec z premedytacją zostawia ich na chwilę samych, Łońka z mroku deszczowej nocy na pomoc przywołuje czarnego kota, który – jak wcielenie jej gniewu – ostrym pazurem sięga łysiny referenta. I radio na to pozwala, byśmy – choć słyszymy miauczenie i reakcję postaci – nie byli do końca pewni, czy kot na życzenie Łońki zmaterializował się na chwilę w izbie, czy tylko przywidział się amantowi, który w ten sposób próbował zrationalizować jej nagły gniewny gest. A kiedy pijany referent chce później w niedwuznacznych zamiarach dotrzeć nocą do panny, staje mu na drodze ktoś, kto raz mówi głosem i stylem Łońki, a raz – służącej Adeli. Trudno się więc dziwić, że niedoszły żonkoś mimo nocnej pory usiłuje czmychnąć czym prędzej i nawet przyjmuje pomoc

^{2/} T. Lubkiewicz-Urbanowicz *Kwiat paproci*, „Teatr Polskiego Radia” 1973 nr 4, s. 45-58.

^{3/} T. Lubkiewicz-Urbanowicz *Wieczór z Łońką*, „Dialog” 1970 nr 2, s. 5-12.

Sugiera Leworęczna i wilkołak: „inny” ...

w znalezieniu powrotnej drogi od nagle pokornej Lońki, która sadowi się za nim na motorze. Czuje wtedy ponownie ostre pazury kota i nagle, tuż przy samym mikrofonie, złowrogo krzaczę wrona. W tym właśnie momencie dla niego i słuchaczy zaskakująco zapętała się czas, bo kiedy przerażony gwałtownie stuka do drzwi, to okazuje się, że u Wasilewskich jeszcze nie był i nie jadł z nimi kolacji. „To wszystko już było” – powtarza kompletnie zdezorientowany amant. Na domiar złego wpada Adela z wiadomością, że Lońka demonstracyjnie zamknęła się w komórce. A kiedy usłużny referent wdrapuje się na stół, oferując swoje barki służącej, by wspiąwszy się na nie zajrzała przez okienko, ona widzi tylko znanego już nam czarnego kota z oczami „jak dwa zielone wiadra” (s. 12). *Wieczór z Lońką* kończy wrzask referenta i łoskot przewracanego stołka.

Choć Lońka zgodnie z komediowym schematem niweczy plany ojca, nie doprowadza jednak do oczekiwanego *happy endu* na ślubnym kobiercu, a jej postępowaniem kieruje inna tradycja; tradycja przejętych przez *fin de siècle* i uformowanych w postać *femme fatale* odwiecznych wyobrażeń o niebezpiecznej istocie kobiecości, którą utożsamiano z naturą, instynktem i animalizmem⁴. Lubkiewicz-Urbanowicz nie pozostawia co do tego żadnych wątpliwości, każąc Adeli nazwać Lońkę „nienormalną” i tak to skomentować: „Jej siostry mądre, to po miastach siedzą. Ona po polach lata. Kiedy przyjdzie deszcz albo zima, chodzi pod oknami i wyje, słuchać nie można. Z wronami gada na mogiłkach. W zeszłym roku lisa oswoiła, łąził za nią, aż stary wziął i kijem przetrącił. Zwierz powinien wiedzieć, gdzie jego miejsce” (s. 8). Nie tylko oswojony lis, także Lońka zupełnie nie wie, „gdzie jej miejsce”, bo przeciwstawia się rozsądnym planom ojca i postępuje niezgodnie z obowiązującym wzorcem zachowań. Lońka jest inna i dlatego sprytna Adela, która już przymierza stroje ze skrzyni zmarłej gospodyni, szykując się zająć puste miejsce u boku gospodarza, odmawia jej rozumu i przynależności do wspólnoty ludzi normalnych. Podobnie „nienormalne” są też inne bohaterki słuchowisk i dramatów Lubkiewicz-Urbanowicz: leworęczne, przesiadujące na miedzach i mogiłkach, milknące nagle i popatrujące w okno, zdadne tylko do chodzenia koło krów i świń, bo bliższe natury niż ludzkiej cywilizacji i moralności w jej wsiowym wydaniu. Dlatego trudno oprócz się wrazeniu, że nie tylko zachowane strzępy wspomnień i dziecinne przeżycia znajdują się u źródła twórczości Lubkiewicz-Urbanowicz. Opisywana przez nią zamknięta wiejska wspólnota, złączona przeciw światu roślin i zwierząt wspólnym, ściśle przestrzeżanym kodeksem postępowania, stanowi bowiem doskonałe tło dla pokazania mechanizmów piętnowania i marginalizacji „odmieńców”. Tych „nienormalnych”, którzy szukają swojej istoty gdzie indziej niż w poczuciu przynależności do wiejskiej wspólnoty.

Najbardziej rzucające się w oczy piętno marginalizującej inności noszą u Lubkiewicz-Urbanowicz kobiety. Nie wiem, czy polska autorka miała kiedykolwiek

^{4/} Por.: B. Pohle *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt/Main 1998.

Interpretacje

okazję zetknąć się z powstającymi właśnie w latach siedemdziesiątych pracami i ideami francuskich feministek, lecz powracający w jej twórczości dla radia i teatru obraz kobiety jako innej bardzo je przypomina. Trudno znaleźć lepszy na to przykład niż tekst opublikowanego w 1975 roku słuchowiska *Nietutejsza*⁵. Niewiele wiemy o przeszłości głównej bohaterki. Ledwo w jednej ze scen Mężczyzna w sklepie z pieczywem, który kiedyś ją znał, mówi: „Ojciec martwił się o ciebie. Chorowałeś, czy co? Coś tam takiego było...” (s. 35). To niedopowiedziane „coś”, sugerujące tabu, otaczające zwykle w wiejskich społecznościach domniemane choroby psychiczne, gna ją teraz po świecie i sprawia, że nigdzie nie potrafi zagrzać miejsca. „Chcę wyjść! Wysiąść! [...] Ja chcę stąd wyjść!” – powtarza i kurczowo przyciska do piersi zabitego przez samochód zająca, a potem kupiony bochenek chleba. Czego szuka tak uporczywie? Lubkiewicz-Urbanowicz ledwo to podpowiada, wprowadzając w pewnym momencie postać Karzełka, który zaprasza dziewczynę na występy do cyrku, otwierając przed nią możliwość istnienia innej rzeczywistości. I choć cyrk w tamtych okolicach gościł już podobno przed dwoma tygodniami, dziewczyna z cichym uporem powtarza wszystkim, którzy twierdzą, że Karzełek ją oszukał: „Nie, nie, nie... on się śmiał do mnie...”. Lecz na tym nie koniec. Inność i tytułową nietutejszość głównej bohaterki sygnalizuje bowiem jej pozawerbalne zachowanie, które zdaje się być żywcem zapożyczony z rozważań francuskich feministek.

W słuchowisku *Nietutejsza* łatwo rozpoznawalnym znakiem „nienormalnej” młodej dziewczyny we wszystkich kolejnych stacjach jej wędrówki przez obcy świat jest, zgodne ze specyfiką radiowego medium, nucenie. Wstępne didaskalia charakteryzują je w następujący sposób: „Piosenka jest smutna, nieskładna, jakby własnej kompozycji...” (s. 31). W tym samym 1975 roku, kiedy Lubkiewicz-Urbanowicz opublikowała *Nietutejszą*, Hélène Cixous i Catherine Clement wydały swój pierwszy manifest, *La jeune née*, zawierający pochwałę kobiecego pisania (*écriture féminine*) wyzwolonego spod dominacji męskich kodów i gatunków, wcielających tradycję europejskiej literatury. Za jedną z podstawowych cech kobiecego pisania uznały wtedy głos bezpośrednio wyrażający zmysłową cielesność i przeciwstawiający się w ten sposób racjonalnej logice męskiego słowa pisanego; żywe słowo mówione, wolne od restrykcji gramatyki i stylistyki, podatne na wszelkie fluktuacje subiektywnego „ja”; słowo rezonujące, słowo-śpiew, śpiew jako pierwotną muzykę ciała, „nim jeszcze oddech zostanie pocięty przez symboliczność”⁶. Taką pierwotną muzyką ciała wydaje się także konstytuujące bohaterkę *Nietutejszej* nucenie jako znak i wyraz jej kobiecej istoty, jej nietutejszości, inności. Lecz pomimo wyraźnych podobieństw, Lubkiewicz-Urbanowicz nie walczyła o równouprawnienie kobiecej twórczości i nie opisywała „nietutejszości” swoich bohaterek jako – mniej lub bardziej zamierzonego – aktu wywrotowego. Kobięca inność intereso-

^{5/} T. Lubkiewicz-Urbanowicz *Nietutejsza*, „Teatr Polskiego Radia” 1975 nr 2, s. 31-40.

^{6/} H. Cixous, C. Clement *La jeune née*, Paris 1975, s. 172.

Sugiera Leworęczna i wilkołak: „inny” ...

wała ją w nieco innym aspekcie, co przekonująco pokazuje już jej pierwsze opublikowane w 1968 roku słuchowisko, *Prynuka*⁷.

W *Prynuce*, jak w późniejszym o dwa lata *Wieczorze z Łońką*, akcja osnuta została wyraźnie wokół szkieletu tradycyjnej komedii, skoro Wacław z ojcem przyjechał po kościelnej sumie do panny Marysi w jednoznacznie matrymonialnych zamiarach. Lecz sytuacja jest tu od początku wyjątkowa, bo cielaka z wiana Marysi porwał wilk, którego „dalekie, niewyraźne wycie” (s. 17), wplecione w narastający szum wiatru, przez cały czas towarzyszy akcji. Nie dość, że od ponad pięćdziesięciu lat wilki tak wcześnie nie podchodziły pod ludzkie siedziby, to jeszcze chłopci gonią je jako szczególnie niechętnie, ryzykując ich nadmierne spoufalenie z ludźmi. Wyjątkowość sytuacji w *Prynuce* Lubkiewicz-Urbanowicz wiąże niedwuznacznie z postacią i przeżyciami Marysi, wołą ojca wydawanej za męża. „Mnie dzisiaj cały dzień tak jakoś dziwnie jakby we śnie” (s. 26) – powiada Marysia, którą wciąż coś woła na dwór, do czarnej wody w ogrodzie – „głębiej, głębiej”. Jak się wydaje, to niechciane zamążpójście rodzi myśli o samobójczej śmierci, prefigurowanej w losie cielaka porwanego przez wilka. Lecz wilk zdaje się być w jeszcze bardziej sekretny sposób związany z Marysią. Świadczy o tym relacjonowana słowami Parobka reakcja krowy, która na widok panienki „skoczyła jak wściekła” (s. 19). Ale nie tylko. Już w tym wczesnym słuchowisku Lubkiewicz-Urbanowicz stosuje chwyt zmiany osobowości, sygnalizowanej przez zmianę głosu. Podczas jednak gdy w późniejszym *Wieczorze z Łońką* szukający erotycznych przygód referent raz będzie gadał z córką gospodarza, a raz ze służącą, w *Prynuce* schizofreniczne rozdwojenie psychiki Marysi, poddawanej ciśnieniu przymusu „normalności”, przybiera bardziej prawdopodobny psychologicznie kształt: to ona sama mówi zmienionym głosem i budzi w Wacławie przerażenie nagłym wybuchem swojej seksualności. Lecz podchodzące coraz bliżej wilki wydają się tyleż związane z jej stłumionym buntem, co z przyjętym na kresach obyczajem manifestacyjnej gościnności. Wcielony w tytułową prynukę, czyli niemal rytualnie ponawiane zachęcanie do jedzenia, już wkrótce odsłania skrywaną pod pozorami serdeczności egoistyczną pazerność i organiczną niemal wrogość. Widać to wyraźnie w finale, kiedy tuż po awanturze o posag i huczne wesele, Marysia podchodzi do okna i opowiada o wilkach siedzących w oczekiwaniu na śniegu. Gospodarz dławi się ze strachu, potem zaś skrzeczy: „Proście! Proście! Wiedźcie, że bez prynuki nic nie zjedzą”. A sąsiad, który dotąd coś niewyraźnie bełkotał o powrocie do domu, dodaje: „Musi będzie wojna, kiedy wilki tak blisko podchodzą” (s. 30).

Ten sam obraz wilków łączy zatem w słuchowisku Lubkiewicz-Urbanowicz dwa przypadki skrajnych zachowań, podważających przyjęte normy stosunków międzyludzkich: niechęć Marysi wobec małżeństwa i jej prowokującą seksualność z zapowiedzią wybuchu wojny, ujętej jako podobnie niekontrolowany – choć na innej płaszczyźnie – wybuch tłumionych emocji. Można by zatem mówić o dwóch obliczach hysterii w *Prynuce*. Tę pierwszą, indywidualną, Freud w swoim opisie

^{7/} T. Lubkiewicz-Urbanowicz *Prynuka*, „Teatr Polskiego Radia” 1968 nr 6, s. 17-30.

Interpretacje

przypadku Dory połączył na trwałe ze stłumionymi emocjami i kobiecym ciałem, buntującym się przeciwko „nieodwołalności” małżeństwa i macierzyństwa⁸. Ta druga, „męska histeria”, zwana urazem psychicznym pod wpływem bombardowania (*shell-shock*), po raz pierwszy ujawniła się na wielką skalę w okopach I wojny światowej, również jako wyraz buntu przerażonego ciała przeciwko patriarchalnemu kodeksowi męskiej samokontroli, odwagi i honoru⁹. W obu przypadkach ekstremalna sytuacja jedynie ujawniła to, co tkwiło pod maską tak zwanej „normalności”. Lubkiewicz-Urbanowicz nie tylko przypisuje tym skrywanym emocjom konkretny głos – wilcze wycie, lecz wkrótce też nadaje im złowrogi kształt wilkołaka, człowieka-wilka. O jego narodzinach opowiada jej pierwszy sceniczny dramat, *Szczenie wilkołaka*¹⁰.

Znów jesteśmy we wnętrzu wiejskiej chaty, gdzie z boku rozpycha się ruski piec. Lecz jakby posunęliśmy się krok dalej w historii życia „nienormalnej”. Nazywa się teraz Helena, nosi wyraźne piętno wykluczającej leworęczności i jest od lat żoną Gospodarza, którego kiedyś sprytnie wmanewrowano w małżeństwo i który traci powoli cierpliwość do niezrozumiałej „inności” żony i jej równie nieudanych dzieci. Najchętniej wprowadziłby do chałupy młodą kuzynkę, która w pierwszej scenie zręcznie myje mu plecy i niczym nie odstaje od reszty bab we wsi, przydatnych w gospodarstwie. Lubkiewicz-Urbanowicz zgodnie z poetyką swojej twórczości replikuje podstawowy układ postaci w innym, nadając tym samym materialny kształt skrywanym emocjom i wyostrając międzyludzkie relacje. Już w pierwszej scenie pojawia się na chwilę w izbie suka z sieni, „dziwny jakiś mieszaniec, brzydki” (s. 5). Jeszcze ostatniej zimy pomagała Gospodarzowi w polowaniu na lisy, aż niespodziewanie jednego z nich puściła wolno. Wściekły gospodarz nie pozwala jej karmić, choć pomimo posuniętego wieku właśnie się oszczeniła. Po raz kolejny kobietę, zwierzę domowe i dzikie łączy tajemne pokrewieństwo, bo oczy błyszczą suce jak u wilka, a także twarz Heleny potrafi nagle tak się zmienić, że paraliżuje ruch męża. Lecz nie między mężem i żoną przebiega tym razem główna oś konfliktu. Pod piecem siedzi przez cały czas milczący młody mężczyzna, Józef, spokojnie czyszcząc broń. I to właśnie syna w przerażeniu i napięciu wciąż obserwuje Helena, daremnie błagając, by odłożył broń. W kulminacyjnej scenie dramatu *Szczenie wilkołaka* do Gospodarza przychodzą miejscowi chłopci na tradycyjne wielkanocne kaczanie jajek. W pewnym momencie wybucha bójką tajona nienawiść. A napięcie w tej scenie wzmacnia jeszcze jakby Gombrowiczowskie podbechtywanie, jakim córka Heleny stara się zachęcić jednego z gości, by udusił dziewczynę, która bardziej mu się podoba niż ona. Wtedy do drzwi ktoś puka, przynosząc wiadomość o pojawieniu się we wsi wilkołaka. Jeden z gości ostrzega: „Cicho! On czochna się o węgiel domu. Ojciec nieboszczyk mówił, że kiedy on tak koło domu chodzi, ktoś

^{8/} Por.: S. Freud *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* [1905], Frankfurt/Main 1993.

^{9/} Por.: E. Showalter *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York 1985.

^{10/} T. Lubkiewicz-Urbanowicz *Szczenie wilkołaka*, „Dialog” 1970 nr 11, s. 5-22.

Sugiera Leworęczna i wilkołak: „inny” ...

nim zostanie” (s. 21). Z sieni dobiega niesamowite wycie i Józef wychodzi tam z bronią, a wracając po chwili odzywa się po raz pierwszy: „Zabiłem go” (s. 22). Gospodarz jednak uspokaja, że duren zastrzelił tylko jego sukę. Do sieni wychodzi też Helena i wraca trzymając w rękę małego szczeniaka. Didaskalia nie pozostawiają wątpliwości co do sensu tego gestu: „Helena jest inna niż w poprzednich scenach. Jest w niej coś niesamowitego, co każe ludziom cofnąć się nagle od stołu” (s. 22). Wówczas jeden z gości krzyczy: „Boże! Szczenię wilkołaka!” i pokazując na Helenę dodaje: „To ona!” (s. 22).

Co znaczy ten oskarżający Helenę, zamykający *Szczenię wilkołaka* gest? Jeśli nałożyć na siebie dwa równoległe prowadzone wątki i obrazy, to okaże się, że napiętnowana przez ludzi ze wsi i własnego męża Helena, podobnie jak odrzucona przez niego i ukarana za „inność” suka, urodziła syna-wilkołaka, który niesie zło i zabija. Leworęczna i wilkołak rymują się więc ze sobą jako usunięte na społeczny margines patologiczne zjawiska, jednak ich natura różni się diametralnie. Pozwala to klarownie zobaczyć rozwijana od kilkunastu lat przez Julię Kristewą teoria „podmiotu w procesie”, odwołująca się do konceptu dialogiczności Bachtina, by poarystotelesowskiej tradycji tożsamości przeciwstawić „człowieka mnogiego” (*homo multiplex*). Z jej koncepcją podmiotu, bardziej konstytuowanego przez egzystencjalne „jestem” niż Kartezjańskie „myśle”, wiąże się nierozzerwalnie pojęcie abjektu¹¹. Kristeva w swoich rozważaniach ponownie przywraca użyciu stare francuskie słowo z XV wieku, *abject*, które z kolei wywodzi się z łacińskiego *abiectus* – o charakterystycznie podwójnym znaczeniu, raz podkreślającym cechy własne określanego, a raz uwypuklającym stosunek doń określanego: z jednej strony bowiem *abiectus* to „odrzucony, darzony pogardą”, z drugiej natomiast – „nikczemny, wstrętny”. Tym właśnie słowem nazywa Kristeva ten obszar podmiotowości, w którym gromadzi się to wszystko, co marginalizowane, nieakceptowane społecznie – nieczystość, nikczemność, ohyda. Z powodu swego aspołecznego pogardzanego i nieczystego („złe moce”) charakteru, abjekt przeraża, ale jednocześnie fascynuje swoim wynaturzeniem, które łączy w sobie obcość i sztuczność, gdyż narusza przyjęte „normy”, które zdają się nawet nie wymagać uzasadnienia. Jedną z technik społecznych radzenia sobie z abjektem jest leżąca u źródeł europejskiego teatru koncepcja kozła ofiarnego, czyli wyrzucenia nieuświadomionego i nie poddanego procesowi przyswajającej sublimacji zagrożenia z wnętrza podmiotu na coś zewnętrznego, obarczenie odpowiedzialnością za czyny jednostki obce moce, których bezwzględnemu działaniu została poddana.

Uparte łączenie „nienormalnych” kobiet, tych odrzuconych przez wiejską społeczność „innych”, z wilkiem jako symbolem przychodzącego z zewnątrz zła z wiejskich wierzeń, z jakim wciąż spotykamy się w twórczości Lubkiewicz-Urbaniowicz, tu bodaj znajduje swoje wytłumaczenie. W obu przypadkach chodzi przecież o podobny mechanizm usuwania na zewnątrz zjawiska uznawanego za społeczną patologię, choć ten pierwszy – marginalizacja „nietutejszego”, obcego –

^{11/} Por.: J. Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1983.

Interpretacje

wyduje się bardziej znany i oczywisty. Lubkiewicz-Urbanowicz tak zatem rymuje oba te mechanizmy, by pierwszy oświetlał drugi, wydobywając zarazem na jaw świadomie zapomniane rodowód wilkołaków: gest usunięcia na zewnątrz obcego, który faktycznie znajduje się we wnętrzu podmiotu. I nie tyle nawet chodzi o to, że podmiot zostaje wówczas nieodwołalnie zredukowany wyłącznie do tego, co społeczne, a jego tożsamość wyczerpuje się w przynależności do określonej grupy, bez miejsca na indywidualne przeżycia. Autorka *Prynyki* chce raczej – podobnie jak Julia Kristeva – zwrócić uwagę na jedyną drogę ku dojrzałości podmiotu, jaką jest rozpoznanie własnego abjektu; chce przypomnieć prawdę ewangelicznego: „Nic nie wchodzi z zewnątrz w człowieka, co mogłoby uczynić go nieczystym; lecz to, co wychodzi z człowieka, to czyni człowieka nieczystym” (Mk 7, 15). Tak właśnie można też interpretować jej najbardziej znany dramat *Wijuny*¹².

Kim są tytułowe wijuny? Słowa tego próżno by szukać w słownikach, a i sam dramat nie do końca jasno podpowiada jego znaczenie. Wijuny bowiem to ci, co się „przeciwia”, stawiają opór, krzyczą głośno i wiją po ziemi. Tak wyjaśnia główny bohater, Cyranek, opisując śmierć swego wprost organicznie znieawidzonego rodzeństwa, które wydal w ręce bandytów w czasie wojny, zapowiadanej już w *Prynyce*. Cyranek z *Wijunów* to także bliski krewny Józefa z dramatu *Szczenie wilkołaka*, do którego Lubkiewicz-Urbanowicz wyraźnie nawiązuje już w pierwszej scenie. Cyranek siedzi tu na stołeczku pod piecem i w skupieniu montuje skomplikowaną pułapkę na zbliżającą się do obejścia parę młodych ludzi, śledzony przez cały czas spod okna czujnym wzrokiem matki. Może zresztą Cyranek jest tamtym szczeniem wilkołaka, co zdążyło już wyrosnąć na prawdziwego złoczyńcę, każdym kolejnym strzałem zabijając też swoją matkę, teraz już staruszkę, której za chwilę płaczki zaśpiewają na stybie? Choć przecież wojna dawno minęła, a w wiejskiej izbie z rosyjskim piecem widać rekwizyty nowoczesności, w centrum dramatu Lubkiewicz-Urbanowicz znajduje się tamta zbrodnia i nierozłącznie z nią związana relacja między matką a jej pierworodnym. Zdarzenia zatem nie układają się linearnie, czas rozwarstwa się nieustannie, stypa sąsiaduje z weselem, umarli przechodzą do żywych, żywi dawno wewnątrznie obumarli i – po raz kolejny w twórczości Lubkiewicz-Urbanowicz – widzi Cyranek pod weselnym welonem raz twarz matki-staruszki, a raz młodej krewnej. W jednej ze scen *Wijunów*, w której krytycy (zapewne słusznie) dopatrywali się reminiscencji z *Matki Witkacego*¹³, zmarła matka-staruszka w ślubnej sukni opowiada panu młodemu czekającą ich wspólną przyszłość, przedstawiając też dorosłego już pierworodnego, który zmieni jej życie w przekleństwo. Sens tej sceny wyjaśnia klarowniej kolejna sekwencja akcji z udziałem tych samych trzech osób. Staruszka rozmawia tu z synem, jeszcze raz zdaniem w czasie przyszłym dokonany podejmując wysiłek rekonstrukcji tego kluczowego momentu z przeszłości, kiedy on, siedząc przy stole, zdecyduje się wydać brata i siostrę, a ona przeczuje to i się nie przeciwstawi. Potem wraca wspo-

^{12/} T. Lubkiewicz-Urbanowicz *Wijuny*, „Dialog” 1975 nr 12, s. 5-30.

^{13/} Por.: M. Sienkiewicz *Wijuny, czyli zło, które jest w nas*, „Kultura” 1976 nr 18, s. 13.

Sugiera Leworęczna i wilkołak: „inny” ...

mnienie sytuacji, kiedy Cyranek po raz pierwszy zabił człowieka, a ojciec łatwo wymówił się od jakiegokolwiek odpowiedzialności, podważając swoje rodzicielstwo. „I tak już pozostał ten ból we mnie i krzyk” – podsumowuje matka, jak wcielenie prawosławnego kultu uczucia (*katanyxis*), na który powołuje się Kristeva, analizując takie doskonałe wcielenie obiektu w literaturze, jakim jest Smierdiakow Dostojewskiego, oraz modelową scenę przebaczenia ze *Zbrodni i kary*¹⁴. Religia prawosławna nakazuje bowiem – wyraźniej niż katolicka – akceptować zło, przyjmować je z wdzięcznością i pokorą, a nie sądzić. Matka w *Wijunach* powstrzymuje się zatem przed sądzeniem czynów Cyranka, przyjmuje jego zło jak własne, bo w jej przypadku ciałem stało się ewangeliczne stwierdzenie, że „to, co wychodzi z człowieka, to czyni człowieka nieczystym”. I tylko chwilę przed śmiercią ostrzega młodą krewną, by trzymała się od niego z daleka.

Nie bez przyczyny dopiero w czasie stypy z trzaskiem rozstępujących się ścian wchodzi do izby ludzie w wilczych skórach, którym Cyranek wydał kiedyś swoje rodzeństwo. To tyleż ludzie z krwi i kości, co kulturowy i sceniczny znak tego zła, które istnieje w Cyranku; zła, do którego nieświadomie nie chce się przyznać i wyrzuca na zewnątrz, by pozostać pozornie niewinną ofiarą tego, co stamtąd, z daleka przychodzi. Co ciekawe, tylko on czuje bijący od ludzi w wilczych skórach smród; ten sam smród zła, który podpowiedział Dostojewskiemu znaczące nazwisko Smierdiakow dla kogoś, kto podobnie wciela wyrzucone na zewnątrz, eksterioryzowane zło w *Braciach Karamazow*. Skupiając w *Wijunach* uwagę na relacji między człowiekiem a wyrządzanym przezeń złem, wcielonym w paradymatyczną scenę zabójstwa rodzeństwa (jak Kain) i wydania ich w ręce morderców (jak Judasz), Lubkiewicz-Urbanowicz posługuje się typowym dla jej dramaturgii chwytem zwielokrotnienia tej samej relacji, który przede wszystkim umożliwia odbiorcy rozpoznanie jak w lustrzanym odbiciu. Pokazana w pierwszej scenie dramatu relacja między matką a synem symbolizuje przecież nie tylko jej stosunek do niego; ten stosunek trwożliwego czuwania, który można określić jako dobrowolną zgodę na przyjęcie krzyża. Ta relacja to także ukonkretniona w przestrzeni funkcja matki wobec syna, funkcja zewnętrznego wyrzutu sumienia. Kilkakrotnie powraca przecież Cyranek do tego samego. „Tyle lat tu siedziała – wspomina na stypie – przed tym oknem, mnie pilnując. Poszedł człowiek na zabawę, młody był, głowę komuś rozbił, a ta siedzi i patrzy” (s. 13). „Ona była cały czas najmocniej ze mną. Ona... mamusia...” (s. 27) – podsumowuje kiedy indziej. Nic więc dziwnego, że coraz bardziej niecierpliwie czeka na powrót zmarłej, pozbawiony z jej śmiercią tego jedyne punktu oparcia w świecie, który nadawał dotąd sens jego czynom, pozwalał oddzielić dobro od zła i czynić tylko zło przeciwko jej milczącej dezaprobach, jej milczącemu cierpieniu. Nie mogła zatem lepszej prowokacji wymyślić w finale *Wijunów* młoda krewna niż to kłamstwo o matce Cyranka: „Przed samą śmiercią mi powiedziała, że była zimna jak kamień. Nic nie czuła, nic!” (s. 30). Toteż kiedy prowokatorka uduszona przez Cyranka osuwa się na podłogę, nad nim zwierają się

^{14/} Por.: J. Kristeva *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris 1993.

Interpretacje

kłapiące paszcze ludzi w skórach i gaśnie światło. Pozbawiony zewnętrznego wyrazu sumienia, który dotąd pomagał mu utrzymać wewnętrzną równowagę, Cyranek padł ofiarą własnego, niesublimowanego, a jedynie projektowanego na zewnątrz abjektu.

Zglądając w świat wewnętrzny swoich bohaterów, by pokazać niebezpieczeństwo zła, jakie kryje się w ludzkiej podmiotowości; niebezpieczeństwo tego „innego”, którego za wszelką cenę usiłujemy się wyprzeć, Lubkiewicz-Urbanowicz konkretyzowała mityczne i językowe metafory w metamorfozach i transformacjach postaci i sytuacji, budując w ten sposób płynny i jawnie heteronomiczny świat, gdzie pieczołowicie w duchu „małego realizmu” oddane folklorystyczne realia sąsiadowały z wysoce skomplikowaną symboliką, ocierającą się o wymiar rytuału i mitu. Sprzeciwiała się tym samym nie tylko obowiązującej poetyce dramatu, która bez wahania oddzielała rodzajowy obrazek od sennych fantasmagorii pozbawionych restrykcji realistycznego i psychologicznego prawdopodobieństwa, narażając się na zarzuty o dramaturgiczną nieporadność w określaniu miejsca akcji, budowaniu postaci i napięć dramatycznych¹⁵. Jak się bowiem okazało podczas premiery *Wijunów* na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu¹⁶, opór jej scenicznym wizjom stawiała także materia samego teatru.

„Pomysł sztuki – wyznawała autorka w programie teatralnym – powstał ze strzępów wspomnień, dzieciennych przeżyć i wrażeń. Stypa na białoruskiej wsi”¹⁷. Reżyserująca poznański spektakl Izabella Cywińska przyjęła te słowa za punkt wyjścia, kładąc nacisk na realistyczne podłoże akcji i wierne oddanie – w języku, kostiumach i zachowaniach – warstwy obyczajowej, co doprowadziło do zachwiania istniejącej przecież w tekście równowagi między realizmem a nadrealizmem, folklorem a mitem. Dotyczyło to nie tylko ludzi w skórach, którzy na scenie raz zdjawszy wilcze skóry i maski do końca akcji pozostawiali wyłącznie chłopakami zza Dzitwy, który przyszedł po śniegach, szukając zaczepki i w finale dosłownie trawiali Cyranka nogami. W dramacie Lubkiewicz-Urbanowicz tymczasem to tylko jedna z możliwych interpretacji tych wieloznacznych postaci, które – zależnie od sytuacji – raz stają się bardziej wilkami, raz ludźmi w wilczych skórach, a raz złowrogimi wilkołakami. Podobnie w przypadku panny młodej, spod której welonu w *Wijunach* widać to twarz matki-staruszki, to młodej krewnej. Lubkiewicz-Urbanowicz każe nam obserwować te metamorfozy oczami Cyranka, by – jak w słuchowiskach radiowych – pozostawić w niepewności co do statusu panny młodej. W spektaklu Cywińskiej weselną suknię nosiła młoda krewna, w której tylko Cyranek widział postać zmarłej matki, co jednoznacznie demaskowało heteronomiczną rzeczywistość *Wijunów* jako jego przywidzenie. Radio, sztuka słowa i dźwięku, okazywało się w ten sposób medium bardziej dostosowanym do potrzeb

^{15/} Por.: M. Sienkiewicz, *Wijuny...*

^{16/} *Wijuny*, Teatr Nowy w Poznaniu, reż. Izabella Cywińska, scen. Kazimierz Wiśniak, premiera: 6 III 1976.

^{17/} Cyt za.: J. Ratajczak *Wijcie się „Wijuny”!*, „Teatr” 1976 nr 11, s. 10.

Sugiera Leworęczna i wilkołak: „inny” ...

tej dramatopisarki, która chciała podważyć jednoznaczność materialnego konkre- tu i poddać w wątpliwość władzę zmysłów postaci i widzów. Jak wcześniej w przy- padku niemieckich ekspresjonistów, teatr zdradzał dramat, który nie operował wieloznacznym obrazem, ale chciał poddać w wątpliwość status składających się nań osób i przedmiotów.

Jeden z recenzentów, wyrażając w ten sposób uznanie dla autorki, sytuował *Wi- juny w klimacie Wesela* Wyspiańskiego¹⁸. Wyspiański jednak pieczołowicie dbał o to, by widz zawsze potrafił odróżnić sceniczne postacie od ich przywidzeń, a re- alia weselnego przyjęcia od tego, co „komu w duszy gra”, ledwo stopniowo zacie- rając oddzielającą je granicę. Ponadto dla przedstawienia wewnętrznych dylema- tów weselnych gości sięgnął po symbole z historycznej i kulturowej rekwizytorni, które powinny być czytelne dla większości jego odbiorców. Tymczasem odbiorca *Wijunów* przypomina nieco tego nieprzygotowanego i zdezorientowanego obcoję- zycznego widza, któremu przychodzi oglądać *Wesele* tak zanurzone w polskiej hi- storii i kulturze¹⁹. Stąd trudno się dziwić, że postawiona wobec trudności w przy- bliżeniu mu symboliki *Wijunów* Cywińska zdecydowała się na kolorowy, rodzajo- wy obrazek jak z folderu dla zagranicznych turystów. Tak więc podstawowy temat twórczości Lubkiewicz-Urbanowicz – bycie innym i obcym – okazał się zabójczy dla jej scenicznych utworów. Sam zewnętrzny kształt przedstawionego przez nią świata na tyle zarazem odstręczał i fascynował widzów swoją „innością”, że nie po- trafili już dotrzeć do problematyki tej „inności”, która była jego tematem.

18/ Tamże, s. 11.

19/ Por.: B. Schultze, J. Schabenbeck-Ebers, I. Kriese *Stanisław Wyspiańskis Vêrsdrama „Wesele” (Die Hochzeit) – übersetzt, inszeniert und rezensiert*, „Forum Modernes Theater” 1995 nr 1, s. 64-93.