

# Refleksywność

## *Białego małżeństwa* Tadeusza Różewicza

Widowiska kulturowe, określane także jako gatunki performatywne, to takie formy zbiorowej działalności, które pozwalają grupie pokazać sobie samej wyznawane wartości, przeżywane lęki i frustracje oraz oczekiwane zmiany. Pojęciami tymi posługują się badacze z kręgu antropologii kulturowej (Victor Turner, John J. MacAloon, Bruce Kapferer), aby opisać i zinterpretować zjawiska, które często różnią się od siebie formą, znaczeniem, poziomem zaangażowania uczestników. Wśród gatunków performatywnych umieszcza się zatem rytuały, karnawały, przedstawienia teatralne czy w końcu teksty literackie (zestawienie to jest niepełne i służy przede wszystkim wskazaniu różnorodności, a tym samym znacznej pojemności terminu). Wynika stąd, że mogą to być zarówno działania zbiorowe, jak i indywidualne – wszystkie jednak traktowane są jako narzędzie refleksywności.

Refleksywność, tak jak rozumie ją Bruce Kapferer<sup>1</sup>, oznacza uczestnictwo w rytuale, zawsze związane z podtrzymywaniem większego bądź mniejszego dystansu. Jest to zdobywanie wiedzy na temat relacji i interakcji między „ja podmiotowym” i „ja przedmiotowym”, budowanie, podtrzymywanie i regulowanie dystansu między tymi komponentami psychiki i osobowości, by zobaczyć (jako widz) siebie samego (w roli) w jakimś społecznym działaniu (spektaklu). Pojęcie refleksywności nie musi odnosić się tylko do działań rytualnych, ale do wszelkiego działania, w którym ujawnione zostaje wskazane wyżej napięcie i dzięki któremu odbiorca dostrzega własną rolę w odgrywanym spektaklu. Jednocześnie pozwala na dostrzeżenie momentów wykraczających poza codzienność w tym, co tę codzienność konstytuuje.

Pojęcia te, wyjaśnione pokrótce i dość pobieżnie, chciałabym wykorzystać w czytaniu dramatu Różewicza *Białe małżeństwo*. Nie zamierzam

---

\* Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii i Antropologii Literatury.

<sup>1</sup> B. Kapferer, *Proces rytualny i problem refleksywności w egzorcyzmach syngaleskich*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wyd. polskiego W. Dudzik, Warszawa 2009.

traktować tego tekstu ani wpisanych w niego potencjalnych realizacji jako rytuału, a autora jako egzorcysty przywołującego narodowe duchy (choć najpewniej taka interpretacja byłaby możliwa), jednak – jak każdy tekst pisany dla teatru – dramat ten ma w sobie elementy charakterystyczne dla przywoływanej już wspólnoty rytualnej. Jest to utwór (gatunek performatywny), w którym społeczność ma szansę zobaczyć siebie samą<sup>2</sup>, a zatem można się zastanawiać, co i kogo społeczność ta, czyli my, widzi. Jeżeli więc uznaję, że *Białe małżeństwo* to narzędzie refleksywności, a na poziomie metafory – lustro, to chciałabym zapytać, w jaki sposób lustro to przekształca i odbija wybrane elementy kultury i jaki, zmodyfikowany, obraz społeczności pokazuje.

### Marzenia senne

Sam Różewicz zalicza *Białe małżeństwo* do grupy dramatów „literackich”, tzn. takich, w których odkryć można konsekwentnie prowadzoną i warunkowaną przyczynowo-skutkowo akcję, wyraźną strukturę, formalną i językową, a w końcu liczne literackie odwołania. Przywoływane przez Różewicza „języki” były wielokrotnie wskazywane, także przez samego autora, który m.in. w rozmowie z Kazimierzem Braunem czy też w licznych wywiadach „opowiadał” materię, z której stworzony został ten tekst. Szczególnie istotne wydaje mi się jednak stwierdzenie: „A moje *Białe małżeństwo*? Przecież to jest poemat. W dużych partiach. Przemienienie wszystkiego w wymiar snu. A jak wiemy, sen, marzenie, podświadomość nie ulegają cenzurze...”<sup>3</sup> Jeśli więc mowa jest o poemacie i śnie, istotna, jeśli nie najistotniejsza, wydaje się świadomość śniącego oraz – w dążeniu do objaśnienia snu – przekształcającego przepływające obrazy w całość.

Struktura *Białego małżeństwa* to właśnie kilkanaście takich „obrazów”, nie zaś, jak w tradycyjnym dramacie, aktów czy scen. Noszą one tytuły, odwołujące się do tego, co pokazane, ale będące także interpretacją poszczególnych wizji. Stają się więc wskazówką i narzędziem dla czytelnika (a w tym przypadku przecież już nie dla widza!), który odczytuje relacje między kolejnymi poziomami tekstu. Mimo że *Białe małżeństwo* rzeczywiście jest dość spójną i konsekwentnie prowadzoną historią protagonistki, właściwie jej biografią, cechuje się również zagmatwaniem czasowo-przestrzennym, na co uwagę zwracali badacze tacy, jak Grzegorz Niziołek czy Zbigniew Majchrowski. Dla czytelnika jest to sygnał, że należy zrezygnować z oczekiwanego linearności oraz tradycyjnego dramatycznego porządku. Dla widza natomiast scena staje się miejscem projekcji (rozumianej jako wyświetlanie, ale także psychologicznie jako przenoszenie) nieuporządkowanych i niejasnych snów.

<sup>2</sup> Grzegorz Niziołek pisał: „Podobnie jak w *Do piachu...* poddał [Różewicz – E.N.] społeczne, zbiorowe emocje, odruchy i przekonania próbie tragedii; choć bezpieczniej może powiedzieć: skrajnych doświadczeń egzystencjalnych. Różewicz destyluje doświadczenie tragiczne, aby zderzyć je ze sferą «komedii» – społecznych konwencji, obyczajowych tabu, kompromisowej etyki dnia codziennego. Tego rodzaju zderzenie wywołuje eksplozję, wystrza reakcje publiczności, radykalizuje oceny, eksponuje konflikty i sprzeczności ukryte pod «martwą» powierzchnią życia codziennego” (G. Niziołek, *Nieziemsko piękna we wszechświecie rana*, [w:] tenże, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 162).

<sup>3</sup> K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 37.

Sen jako specyficzna struktura i rzeczywistość organizuje zatem cały tekst Różewicza. Najważniejsze rozmowy toczą się w sypialni, Bianka opowiada o swoich nocnych koszmarach, inni bohaterowie – o niespełnionych marzeniach (które także można traktować jako wariacje na temat marzeń sennych). Sny Bianki to sny dorastającej dziewczyny, znajdują w nich wyraz jej lęki i frustracje. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, od pierwszej sceny dramatu nachalnie wręcz eksponowane są motywy freudowskie<sup>4</sup>, symbole, których można użyć do „objaśnienia” snów Bianki, lecz także podstawowego konfliktu dramatu (napięcia między jednostką a zbiorowością realizującą stereotypowo ukazane wzorce kulturowe).

Właściwie każdy z bohaterów *Białego małżeństwa* ma swój własny, zwykle koszmarne sen, który nie tyle zakłóca spokój, ile określa sposób bycia i działania bohaterów w ich rzeczywistości. To, co ukryte, zostaje ujawnione i zaprezentowane jako mechanizm napędzający sytuacje. Owe koszmary zostały wręcz wypunktowane podczas wizyjnej spowiedzi przy pustym konfesjonale w obrazie 3.:

BIANKA Teraz widzę wszystko nieczysto... w ogrodzie, na łące, grube ropuchy włożą na siebie... motyle otwierają drżące białe skrzydelka i podnoszą odwłoki, latają w powietrzu tak złączone, i nawet muchy... ja nie chcę być dziewczyną, chcę być chłopcem i chcę mieć zamiast otworu członek, chciałabym być żołnierzem, jak dorosnę, albo księdzem, czy to jest grzech... [...]

BYK-OJCIEC Jestem nieszczęśliwy, ona porcelanowa... senna, zimna... a ja płonę... pogardzam sobą, a przecież pożądam każdej... byle to przypominało kształtem kobietę... ani wiek, ani kolor nie robi mi różnicy. [...]

DZIADEK Pragnę z całego serca... generalnie... myślą, mową, uczynkiem... nieczystość, nieczystość – to jest mój dramat, myślałem, że starość... starość ochroni, zbuduje dokoła mego ciała mury obronne, wały i fosy, że myśl o życiu wiecznym, pozagrobowym stanie się tarczą i obroną przed pokusami...

MATKA Ja tego nie zniosę dłużej, zażyję, wypiję, przebiję się, nigdy go nie kochałam, ani kiedy mu się oddałam, ani kiedy muuuu dzieci rodziłam... zawsze w środku pusta byłam, zimna byłam... był mi obojętny, a teraz stał się nienawistny...<sup>5</sup>

Wszystkie prowadzą się, o czym już pisano<sup>6</sup>, do frustracji seksualnych oraz stereotypowo pojętych ról społecznych. Oba aspekty zresztą ściśle się ze sobą łączą, a bohaterowie pokazywani są w swoich społecznych, budowanych przecież na seksualności, rolach: matka, ojciec, dziadek. Ci, którzy jeszcze nie w pełni weszli w życie zbiorowości, mają własne imiona: Bianka,

<sup>4</sup> G. Niziołek, dz. cyt., s. 163–164.

<sup>5</sup> T. Różewicz, *Białe małżeństwo*, [w:] tenże, *Teatr 2*, Kraków 1988, s. 119–122. Dalsze cytaty z tego utworu lokalizuję w tekście głównym, podając numer strony.

<sup>6</sup> G. Niziołek, dz. cyt.; Z. Majchrowski, „*Białe małżeństwo*” i *eros tragiczny*, [w:] tenże, *„Poezja jak otwarta rana”* (czytając Różewicza), Warszawa 1993.

Paulina, Beniamin, które jednak odpowiadając płci, sprowadzą na nich niechybną katastrofę.

Obraz spowiedzi przed pustym konfesjonałem stanowi oniryczną wizję uzyskiwania dostępu do samowiedzy. Jest to moment, w którym bohaterowie patrzą na siebie z zewnątrz. Moment, w którym nie ma nikogo (ani spowiednika, ani stojącego za nim litościwego Ojca), kto zakłóciłby ten proces. Właśnie w tym momencie konstytuuje się podmiotowość bohaterów, którzy odgrywając w mowie samych siebie, mówiąc o swoich relacjach z innymi, stają się dla samych siebie przedmiotem poznania. Biorąc udział w świeckim rytuale wyznania (pusty konfesjonał), nie liczą przecież na odpuszczenie grzechów, stają się natomiast bohaterami swego teatru świadomości. Pisząc o napięciu między podmiotowością i uprzedmiotowieniem, Bruce Kapferer konkludował:

Refleksywność, pozwalająca jednostce angażować się w dialog z samą sobą i z „innymi”, stanowi podstawę uczestnictwa w codziennym życiu społecznym, w komunikowaniu się i rozpoznawaniu znaczeń. „Ja” powstaje w wyniku interakcji między „ja podmiotowym” [I] i „ja przedmiotowym” [me], przy czym to ostatnie łączy „ja podmiotowe” z „innym”. „Ja przedmiotowe” w dużym stopniu wyrasta z relacji „ja podmiotowego” z „innym” i ją zapośrednicza. To właśnie dzięki „ja przedmiotowemu” jednostka staje się widzem dla samej siebie<sup>7</sup>.

Spowiedź przed pustym konfesjonałem to rodzaj teatru, w którym aktor, widz i reżyser to jedna i ta sama osoba. W świecie, w jakim funkcjonują bohaterowie, konfesjonał musi być pusty; nie ma Boga Ojca, jest za to niepanujący nad swoimi popędami Byk-Ojciec, niemal mitologiczna hybryda, wprost przywołująca Zeusa pod postacią byka – boga znanego przecież z rozpasania. To parodystyczne ubóstwienie Ojca zyskuje więc szersze znaczenie – znak absolutu został sprowadzony li tylko do wymiaru ziemskiego, a wręcz biologicznego. Dlatego też biologia zyskuje rangę czynnika najistotniejszego w organizacji życia zbiorowego, a ci, którzy się temu przeciwstawiają, np. Bianka, zostają skazani na cierpienie.

Bohaterką, która na pierwszy rzut oka odbiega od schematu głównych bohaterów *Białego małżeństwa*, jest Paulina, żywotna, dziarska, przypominająca raczej Dojarkę czy Kucharcię niż swoją przyjaciółkę Biankę. Paulina traktowana bywa<sup>8</sup> jako ta, która wie więcej, więcej rozumie i na więcej się godzi. Wydaje się silniejsza niż Bianka, bardziej od niej przenikliwa i pogodzona ze swoją rolą. W strukturze postaci szczególne znaczenie mają komponenty parodystyczne i prześmiewcze, które należy traktować także jako wyposażenie psychiczne bohaterki. Paulinka gra sobą, swoją dziewczęcnością, bo przecież jeszcze nie kobiecością, z innymi, głównie z Dziadkiem oraz Beniaminem. O co zaś toczy się ta gra? O „bombonierę, przewiazaną różową wstążką” (prezent od Dziadka) i o „zachowanie w czystości i dziewictwie” św. Febronii (próba teatrzyku)? Paulina teatralizuje swoją seksualność, zgadza

<sup>7</sup> B. Kapferer, dz. cyt., s. 286.

<sup>8</sup> Np. Z. Majchrowski, dz. cyt., s. 103 i n.

się na umizgi Dziadka, reżyseruje pożądanie Beniamina, zyskując w ten sposób chwilową kontrolę nad innymi. Według Majchrowskiego są to przejawy samoobrony<sup>9</sup>, jednak znaczące wydaje mi się przede wszystkim to, że ci inni to mężczyźni, którzy jednak są u schyłku swojego życia społecznego lub jeszcze w nie w pełni nie weszli. Oznaczałoby to, że i Paulina ledwie „próbuje” siebie w tych sytuacjach, szukając „języka”, który należałby do niej. Chociaż największym marzeniem-snem Pauliny, podobnie zresztą jak Bianki, jest dojście do uznanego społecznie człowieczeństwa, to chciałyby to osiągnąć poprzez działanie niczym z trzeciorzędnej komedii:

Przyrzekłam sobie, przysięgłam na prochy naszej wspólnej mamki, że kiedyś w salonie na przyjęciu albo przy tańcach, albo jak będzie muzyka i deklamacje, pierdnę jak parobek... a potem mogę iść do klasztoru albo skonać na miejscu... (152)

Paulina jest przerażona tak samo jak Bianka, tak samo jak przyjaciółka boi się wejścia w dorosłość i tę już „prawdziwą”, a nie zabawową czy teatralizowaną, sferę seksualności, własnej i cudzej. Najdobitniej świadczy o tym jej reakcja na pierwsze krwawienie Bianki:

BIANKA Paulinko... *cisza* Paulinko... śpisz?

PAULINA Śpię.

BIANKA *po chwili* Czy brzydzisz się mną?

PAULINA *milczy*

BIANKA Brzydzisz się? Powiedz...

PAULINA *milczy*

BIANKA Ciotka mi powiedziała, że za trzy dni wszystko minie i będę taka sama jak przedtem...

PAULINA Nie wiem (129).

W *Białym małżeństwie* pokazywany jest więc lęk przed tym, co nienazwane i obce, ponieważ niemożliwe do objęcia. Seksualność jest tu podstawowym tematem, ale przede wszystkim stanowi narzędzie, za pomocą którego można opowiedzieć o doznaniu swojej niemocy wobec tego, co czai się „w czarnym borze” (tytuł obrazu 7) nie tylko indywidualnej podświadomości, ale także zbiorowej nieświadomości. Język seksualności, ponieważ stabuizowany, okazuje się najlepszym sposobem wyrażenia społecznego tabu, wskazania ogromnych przestrzeni zamkniętych w mroku nieświadomości i niewyrażenia. Dostarcza rekwizytów, które chociaż dobrze znane, po wyciągnięciu na światło dzienne okazują się obce, nieoswojone, a może nawet niebezpieczne.

### Spektakl śmierci

W *Białym małżeństwie* śmierć (i to, co jej pokrewne, jak niszczenie, cierpienie, oddalanie się od tego, co znane i oswojone) traktowana jest jako sposób

<sup>9</sup> Tamże, s. 104.

uczestniczenia w rzeczywistości i metoda radzenia sobie z obcością. Naznaczeni są nią wszyscy bohaterowie. Matka, której podstawowym doświadczeniem jest zachodzenie w ciążę, ronienie, rodzenie i chowanie zmarłych dzieci; Ciotka, której świeżo poślubiony małżonek zginął w walce; Dziadek, który ma już za sobą życie i którego pogrzeb planują córki.

Od początku wizja śmierci przywoływana jest w tonie parodystycznym, czego przykładem może być scena szykowania się na wspomniany wyżej pogrzeb Dziadka czy nocna zabawa dziewczyn w „umieranie z miłości do Beniamina” albo też egzaltowane zapiski Bianki, w których ujawnia się jej co najmniej ambiwalentny stosunek do erotyki. Zapiski te to także próba języka<sup>10</sup>, rodzaj lustra, w którym przegląda się Bianka. Co więcej, wyprowadzenie ich na zewnątrz (głośne czytanie Matki i Ojca) okazuje się rodzajem spektaklu, niemalże rytualnego widowiska, w który włączeni zostają inni bohaterowie, rodzice Bianki. „Pensjonarskie klituś-bajduś” otwiera przestrzeń dla przeżycia nie tyle niestosownych notatek i marzeń córki, ile własnych, niespełnionych, a też nienazwanych, pragnień. „[Matka] Czyta tak, jakby sama pisała i przeżywała te «banialuki». Matka mówi z przymkniętymi powiekami, to znów patrzy na męża «wyzywająco»...” (117). Bianka staje się zatem tą osobą, która wydobywa ukryte, zmusza bohaterów do spojrzenia na siebie w sposób dotychczas niepraktykowany. W jakimś stopniu dotyczy to również irracjonalnych z punktu widzenia społeczności zachowań dziewczyny – jej ucieczek przed mężczyznami, spazmów i omdleń. Tylko ona wie, przed czym ucieka, tylko ona widzi to, co zamknięte w przyzwoitej formie (ogromne, wymierzone w nią fallusy), ale także to właśnie ona, traktowana z pobłażaniem, wprowadza „w towarzystwie” niepokój:

BEN Ale ona... to ja ją przeraziłem *machinalnie sprawdza wszystkie guziki* może Pani zauważyła u mnie jakiś nieporządek w garderobie, jakieś odchylenie od normy (126).

To wstępne, momentami prześmiewcze, rozpoznawanie rzeczywistości i praw, które nią rządzą, przybiera na sile, by w finale zrealizować się jako pełna transformacja.

Najbardziej dosłownym, jak sędzę, wizerunkiem śmierci/zabijania jest w dramacie scena z obrazu 9., zatytułowanego *Rysopis*, w którym Bianka w fantasmagorycznym widowisku – korridzie – występując jako matador, a jednocześnie broniąc Matki, zabija Byka-Ojca. Jest to gest odrzuconej przez ojca córki, ale też kobiety, która za chwilę ma wyjść za mąż. Gest buntu, którego cel to symboliczne zabicie męskości (z perspektywy Bianki podstawowego zagrożenia), ale który jest jednocześnie początkiem kolejnych „odrzuceń” tego, co Biance społecznie przypisane. W obrazie 10., zatytułowanym *Wyprawa panny młodej*, Bianka niszczy, sztuka po sztuce, każdą rzecz wymieniając z nazwy, przygotowaną dla niej ślubną wyprawę, by w obrazie ostatnim „zniszczyć” swoją płeć. Wycofywanie się ze swojej kobiecości, seksualności, jest gestem odmowy wobec sankcjonowanej społecznie biologiczności.

<sup>10</sup> Por. G. Niziołek, dz. cyt.

Właściwie w całym tekście, z kulminacją w obrazach końcowych, Bianka pokazywana jest jako osoba poddawana swoistemu rytuałowi przejścia. Biologicznie, w chwili pierwszego krwawienia, zamienia się w kobietę, społecznie, gdy wydawana jest za męża, staje się żoną, w końcu na mocy własnej decyzji, kiedy odmawia Beniaminowi bycia jego małżonką, a sobie samej – bycia kobietą. Jej sytuację określić można jako fazę liminalną – „kondycja, w której nie przynależy się ani tu, ani tam, związana często z wycofaniem się ze sceny codzienności”<sup>11</sup>. Niejednoznaczność, cechująca sferę liminalności, oznacza rezygnację z czasowo-przestrzennych komponentów (na poziomie konstrukcji tekstu i świata przedstawionego), staje się też cechą bohaterów (w tym wypadku Bianki). Na marginesie należałoby zauważyć, że małżeńskie łóżko jest również bardzo niejednoznacznym rekwizytem. Jak wynika z didaskaliów, jest jednocześnie stołem, katafalkiem i łóżkiem, łączy więc w sobie wszystkie podstawowe treści ludzkiej egzystencji, wskazując również niemożność oddzielenia tego, co jest życiem, od tego, co stanowi symbol śmierci. W tym splocie przeciwstawnych wartości Bianka odkrywa w sobie obcy element konstytuujący jej tożsamość. Zanim dziewczyna zrobi krok w kierunku końcowego wyboru i powie: „jestem”, zamienia się (nakłada maskę) w czasie nocy poślubnej w mitologiczną syrenę<sup>12</sup>, zaprzeczając nie tyle swojej kobiecości, ile człowieczeństwu. Mówi o sobie:

Nogi zrosły mi się... od stóp aż do pępka pokrywa mnie zimna rybia łuska... Ben... twoja oblubienica ma rybi ogon zamiast nóg... wiesz? jestem syreną... ożeniłeś się z syreną... z chimera. Spójrz! mam głowę lwicy, kaddłub kozy i ogon węzowy... (169)

Jej słowa stają się faktem, to poprzez nazwanie dochodzi do zamiany. I chociaż Ben traktuje Biankę z łagodnym politowaniem, wycofuje się jednak z wszelkiego działania. Słowo Bianki ma moc spełniania jej marzeń czy fantazji. To ono ma siłę sprawczą, np. ustanawiania braterstwa między małżonkami. Bianka przeciwstawia się swojej kobiecości, obcinając włosy i zakrywając piersi, ale jej ostatni gest to wręcz przeciwny, wciąż niejednoznaczny, a też redukujący jej kontakt ze światem, gest odsłonięcia:

BIANKA Jestem *robi krok w stronę Beniamina*, jestem... *opuszcza ramiona...* twoim bratem... (171)

W sferze liminalnej ujawniają się najgłębsze wartości istotne dla jednostki lub grupy, bądź też sceptycyzm wobec obowiązującego porządku. Bianka jest tą, która wrzucona zostaje w tę obcą i niebezpieczną przestrzeń, decyzją grupy (ślub), ale przede wszystkim, manifestując swoją niechęć względem obowiązujących reguł, jest to jej własny wybór.

<sup>11</sup> V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] *Rytuał, dramat...*, s. 42–43.

<sup>12</sup> O chimeryczności, a potem androgyniczności w *Białym małżeństwie* zob. Z. Majchrowski, dz. cyt., s. 113–118.

Publiczną liminalnością rządzi „przypuszczająco-spełniająca” siła publiczna. Na chwilę możliwe staje się niemal wszystko: następuje zawieszenie tabu, uruchomienie fantazji, wywyższenie ubogich i poniżenie możnych; zachowanie właściwe trybowi oznajmującemu zostaje całkowicie odwrócone<sup>13</sup>.

Dramat Różewicza traktuję jako zapis tego, co wydarzyć się może w sferze liminalnej, kiedy przekracza się tabu i kiedy możliwe jest mówienie w „trybie przypuszczająco-spełniającym”. Wraz z Bianką cała społeczność, w której dziewczyna funkcjonuje, znajduje się – chcąc tego czy się temu opierając – w przestrzeni rytualnego i społecznego eksperymentu. Różewicz mówił o swojej bohaterce następująco:

[...] Bianka niszczy te swoje „akcesoria”, te formy, w które została wepchnięta przez obyczaj domowy, przez tradycję, przez to wszystko, co było przekleństwem, co wywołało kompleksy i obsesje – niszczy to, czyli niszczy formy, w które została „wrzucona” i robi krok... [...] To zakończenie przede wszystkim tłumaczy, że ona w ogóle jest – ja jestem, tu, na tym świecie, jestem kimś, jakąś istotą...<sup>14</sup>

Bianka jest więc tą bohaterką/bohaterem, która/który dokonuje wewnętrznej przemiany siebie samej, ale – ze względu na więzi z innymi – także swojej rodziny. Łączy w sobie emocje, wolę i poznanie, a jej decyzja jest performatywnym gestem wyboru – indywidualnego i zbiorowego. Dramat Różewicza jest zatem zapisem tego, co się wydarza w przestrzeni wielkiej przemiany, a Bianka staje się figurą tego, kto przeprowadza siebie i innych na drugą stronę.

### „Rozmaitość w jednym flaku”<sup>15</sup>

Hybrydyczność, syreniość, cechujące bohaterkę *Białego małżeństwa*, to komponenty zarówno postaci (Bianki), jak i samego tekstu. Wspomniałam już o braku czasowo-przestrzennej linearności, a także o tym, że dramat ten określany był przez Różewicza jako poemat. Tę genologiczną zawilóść traktuję jako kwestię nadrzędną – odpowiada ona pogmatwanej biografii Bianki, nie do końca rozpoznanej motywacji jej działań.

Dramat Różewicza składa się z wielu form i wielu zapożyczonych języków, które zostały rozpoznane i wskazane<sup>16</sup>. Sam pisarz mówił:

W tych garnkach, wewnątrz poszczególnych obrazów, gotują się dalej różne moje i cudze elementy. Każdy obraz można tam zagrać jako osobną sztukę... bo, panie Konstany, jest jeszcze jedna rzecz: teatr. I jego ramy<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> V. Turner, dz. cyt., s. 43.

<sup>14</sup> *Na temat i nie na temat. Z Tadeuszem Różewiczem z okazji premiery „Białego małżeństwa” w Sztokholmie (Józef Kełera)*, [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 119.

<sup>15</sup> *Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, [w:] *Wbrew sobie...*, s. 107.

<sup>16</sup> Bardzo dokładnie zrobił to Zbigniew Majchrowski w przywoływanej już tutaj pozycji.

<sup>17</sup> *Koniec i początek (Konstany Puzyna)*, [w:] *Wbrew sobie...*, s. 80.



„Teatr i jego ramy” pozwala również na wykorzystanie tych cudzych, nieprzynależnych do repertuaru Różewicza, głosów. *Białe małżeństwo* zrobione jest – na co zwraca uwagę Majchrowski – z elementów należących do rezerwuaru polskich języków-mitologii (narodowej, miłosnej, artystowskiej). Całość oznaczona została niejako stygmatem Młodej Polski – epoki specyficznego języka, tak obcego Różewiczowi<sup>18</sup>. Ciekawe jest użycie tego właśnie języka w komponowaniu *Białego małżeństwa*. Różewicz prześmiewa „językową chorobę” Młodej Polski, traktując język epoki jako materiał do zbudowania nieco histerycznych i niegotowych postaci, jak Bianka i Benjamin. W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* poeta pisze o nieznośnym i fałszującym doświadczeniu poetyckie „aktorstwie w pisaniu” (sformułowanie zaczerpnięte z Brzozowskiego):

I jeszcze raz Brzozowski: „Aktorstwo w pisaniu. Jak nadużywaliśmy słowa jako naturlautu. Do niemożliwości”. I to jest chyba najtrafniejsza diagnoza, jaką Młodej Polsce postawił jej krytyk. Aktorstwo w pisaniu. Choroba literatury. Największa choroba poezji. U nas chorowali na aktorstwo w pisaniu kolejno: poeci Młodej Polski, Skamandra. Nadużycie słowa jest wspólną cechą łączącą tych poetów<sup>19</sup>.

Tym ciekawsze wydaje się użycie tego właśnie języka do stworzenia sztuki o dochodzeniu do tożsamości. Młodopolski język jako stylistyczna, mentalna i światopoglądowa aberracja został przez Różewicza odrzucony, niemniej jednak nie można nie zauważyć, że to właśnie on posłużył do stworzenia sztuki o poszukiwaniu odpowiednich słów. Różewicz zdaje się tutaj kimś, kto przekopując się przez warstwy literackich masek, dociera do tego, co leży u ich początku, do tego, co przez nie przesłonięte, a co najpełniej wyrażone w postaci Bianki. Jej autentyczne człowieczeństwo przykryte nieautentycznym językiem zostało przez Różewicza wydobyte i pokazane. Tym samym staje się Różewicz tym, który poprzez umarły już język (Młoda Polska) dociera do autentycznego doświadczenia człowieka i twórcy<sup>20</sup>, którego podstawowym zadaniem jest nieustające i wciąż konsekwentnie podejmowane odchodzenie od tego, co zastane, gotowe, a przez to – już martwe.

<sup>18</sup> „Beniamin w ogóle bardzo mało rozmawia, on przede wszystkim deklamuje, a więc jeśli mówi, to cudzymi wierszami. Wierszami z *Poganki* i z młodopolskich czasopism: Stanisława Koraba-Brzozowskiego (*O przyjdź!*), Stanisława Wyrzykowskiego (*Róże mistyczne*), Tadeusza Micińskiego (*Ahury*). Deklamacje Beniamina mają swoje odbicie w dzienniku intymnym Bianki, pisanym cytatami bądź pastiszami (Różewicza) również z *Poganki* oraz z «Chimery» (wiersze Marii Komornickiej)” (Z. Majchrowski, dz. cyt., s. 101 [podkr. Z.M.]).

<sup>19</sup> T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, [w:] tenże, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 41 [podkr. T.R.].

<sup>20</sup> Martwy już język Młodej Polski zostaje od-słuchany przez Różewicza, a tym samym poeta staje się niejako strażnikiem kości. „[...] Czy żyć będą te kości? Czy te / Kości żyć będą? A to co tam było / W tych kościach (i bardzo suchych) zaćwierkało: / Dzięki dobroci owej Pani / Dzięki wdziękowi owej Pani i dzięki temu / Że ta Pani czci Dziewicę w medytacjach, / My świecimy. [...]” (T.S. Eliot, *Środa Popielcowa*, przeł. J.M. Rymkiewicz, [w:] tenże, *Wybór poezji*, wybór K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. 184). Nawet jeśli polski modernizm uznać za wykrzywiony czy karykaturalny, jest on ważnym (a w przypadku *Białego małżeństwa* najważniejszym) punktem odniesienia dla Różewicza.

W teatrze właśnie można było pokazać i zobaczyć tę zmieniającą się formę, właśnie przez tę zmienność, jak sądzę, nazywaną poematem. A także dlatego, że nad całością panuje świadomość twórcy. Jeśli istnieje jakiś element scalający te, często oddalone od siebie, obrazy, to będzie to twórca – gotujący to wszystko kucharz, upychający „w jednym flaku” elementy, które wydają się trudne do pogodzenia<sup>21</sup>. Obraz twórcy jako kucharza, a literatury jako warzącej się strawy, jest obrazem organicznym, nie tak odległym, choć mniej wyrazistym, od języka, który posłużył Różewiczowi do pokazania społecznych mechanizmów rządzących rzeczywistością w *Białym małżeństwie*. Bohaterowie, właściwie wszyscy prócz Bianki, stopniowo zamieniają się w zwierzęta. Zostało to oddane poprzez onomatopetje i specyficzne przekształcenia fizjonomii, jak np. kurzy kuper na twarzy Ciotki czy wydłużone sterczące nosy na twarzach gości weselnych:

Przy stole siedzą wszystkie osoby występujące w poprzednich obrazach. Aktorzy wydają ze siebie głosy i dźwięki, gadają, co im ślina na język przyniesie... przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich... młaskają, cyckają, czkają, pomrukują, porykują, wznosząc toasty. [...] Ciotka ma twarz porośniętą puchem, gdacze jak kura, gdakanie jest jednak pełne znaczeń („przemawia”) (167).

Wskazanie biologiczności kryjącej się za fasadą ról społecznych jest jednocześnie wyświetleniem obcości elementów składających się na strukturę postaci. Bianka, odmawiając przynależności do tego świata, a założyć można, że zdając sobie również sprawę ze swego potencjalnego podobieństwa do otaczających ją osób, staje się kimś niepożądanym, a przy tym widzianym więcej. Gest wycofania się z kobiecości, a zatem także ze społecznych ról, które kobiecie przypadają, oznacza decyzję o byciu na zewnątrz. Jest więc Bianka figurą twórcy – nie tylko dlatego, że jej literacka biografia odpowiada biografii Marii Komornickiej czy Narcyzy Żmichowskiej – lecz głównie z powodu odmowy powielania wzorców i języków. Jest w niej jeszcze jedna cecha – zdolność do metamorfozy, a wręcz konieczność wprowadzania zmian – która wiąże ją z figurą twórcy. Zwrócić należy tu uwagę na fakt, że zmiany te chyba tylko z pozoru warunkowane są zewnętrznie. Właściwością psychiki Bianki jest jej ruchliwość, wpisane w nią dążenie do przekraczania siebie. Mówiąc o sobie, Różewicz stwierdził:

Swój dorobek dźwigam na własnym grzbiecie! Odrzucanie starej skóry, szczególnie w twórczości, jest trudne, bo przecież własnymi rękami budowało się swoją poetykę i wyzwolenie się z niej nie przychodzi łatwo. Ale to zabieg konieczny<sup>22</sup>.

To autocharakterystyka pisarza, będąca jednocześnie charakterystyką procesu twórczego. Odrzucająca „starą skórę” Bianka uosabia zatem twórcę, sytuując go zarazem poza sferą przypisaną mu biologii i roli społecznej.

<sup>21</sup> Przypomina to nieco tańczące nad kotłem wiedźmy z prologu do *Makbeta*, panujące nad pokazywaną historią i przygotowujące ją.

<sup>22</sup> *O poezji, teatrze i krytyce z Tadeuszem Różewiczem (Beata Sowińska)*, [w:] *Wbrew sobie...*, s. 90.

Istotne też wydaje się, że to ona – dojrzewająca dziewczyna, obserwująca otaczającą ją rzeczywistość, przerażona tym, co ma ją w przyszłości spotkać – jest postacią, jedyną w zasadzie, która działa. Jednocześnie wszystko, czego dokonuje, zarówno bohaterka, jak i jej twórca, wprowadzają z siebie.

Cudze formy, zapożyczone, łatwo jest odrzucić, można się z nimi rozstać, jak ze starymi spodniami. Ale gdy bierze się to z własnego organizmu... Sprawa trudna. I nie ma gwarancji, że to nowe będzie lepsze. Ja nie pójdę do komisju i nie wybiorę sobie czegoś z absurdu, czegoś z awangardy, czegoś z groteski, tylko muszę czerpać z własnego garbu. To ze mnie ma wylecieć ten nowy motyl<sup>23</sup>.

Twórczość, rozumiana jako nieustanna zmiana, jest procesem organicznym, warunkującym tego, kto tworzy. Przeciwwstawiając Biankę pozostałym bohaterom, a używając do tego języka biologii i seksualności, pokazał Różewicz nieprzystawalność tego, co indywidualnie pojmowane jako organiczne do tego, co niby „naturalne”, a przecież społecznie sankcjonowane, jak np. płęć. Tworzenie jest wyzwaniem, które rzuca się społeczności, nie licząc na tzw. zrozumienie, ale jest też realizowaną w imieniu tejże społeczności przemianą. Bianka robi przecież to, na co nie zdobył się nikt inny, a jej wyobcowanie jest konieczne, by mógł powstać nowy krajobraz. Kontakt ze światem jest budowany na redukcji, „odcinaniu siebie” od rzeczywistości. Idea białego małżeństwa, którą Bianka wprowadza w życie, to specyficzny, głęboki, ale nigdy niespełniony, kontakt ze światem. Białe małżeństwo jako odchodzenie, oddalanie się od tego, co przyjęte, wypowiedziane jako obowiązujące, jest jedyną możliwą formą artystycznego bycia w rzeczywistości. Wiąże się bowiem z poszukiwaniem nowego języka, w którym można by wypowiedzieć swoją prawdę, „swój garb”.

Heroizm postawy Bianki jest jednak przełamywany. W tekście – naiwnością i egzaltacją dziewczyny, zaś w wypowiedziach Różewicza o sobie – sprowadzaniem twórczości do codziennego konkretnu. Pokazując samego siebie jako kucharza czy krawca, Różewicz umieszcza twórczość i samo tworzenie między wieloma, zupełnie podstawowymi czynnościami. Twórca jako Bianka (dorastająca dziewczyna) to wciąż odnawiana potencjalność istnienia i wyboru, niegotowość wpisana zarówno w portret artysty, jak i każdego innego człowieka. Różewicz ukazuje twórcę jako kogoś, kto z jednej strony „ułatwia” życie innym, z drugiej – bierze na siebie odpowiedzialność za ciągle ponawiany proces odnowy, będący podstawą wszelkiej działalności twórczej. Bianka ze swoją zdolnością do metamorfozy, a wręcz z nieustanną potrzebą zmiany, to figura twórcy, tak jak widzi go Różewicz, a zatem tego, kto wyciągając wszystko z „własnego garbu”, próbując na samym sobie kolejne role, ustawia siebie na przeciw publicznego zwierciadła, by się w nim przejrzeć, ale także dać szansę tym, którzy chcieliby potraktować go jak (krzywe lub prawdomówne) lustro.

<sup>23</sup> Tamże.

## SUMMARY

Ewa Nofikow

### Reflexivity of Tadeusz Różewicz's *Białe małżeństwo* ("White Marriage")

The article is an analysis of a drama *Białe małżeństwo* ("White Marriage") by Tadeusz Różewicz in the context of (and using) instruments developed by cultural anthropology. The text uses concepts such as cultural spectacle, liminality, or reflexivity referenced in the title. These categories both describe the internal, dynamic structure of Różewicz's text, and provide a means of interpretation.

*Białe małżeństwo* has been read as a text on ritual (and liminal) creation of subjectivity and artistic establishment of the objective world. The struggle of the protagonist with her own limitations, as well as her position (imposed by others) in the world, that is in the family, are shown by Różewicz as a ritual, and therefore somewhat painful development of the awareness of one's own being in the world.

At the same time, *Białe małżeństwo* turns out to be a text with a complex and never quite "consummated" relationship between the artist and the world. If we assume that Bianka is the figure of the author, the relationship between him and reality is based not so much on the proliferation (of words or images), but on getting rid of what is regarded as limiting. At the same time, the relationship between the artist and reality, but also the artist and art will always be incomplete – a white marriage.