

Agnieszka Skolasińska

"Białe małżeństwo" Tadeusza Różewicza : w poszukiwaniu polskiej inności

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (65), 27-44

2000

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.

Agnieszka SKOLASIŃSKA

Białe małżeństwo Tadeusza Różewicza.
W poszukiwaniu polskiej inności

Warunkiem zauważenia Innego jest społeczne poczucie jedności. Dlatego też to powszechnie uznawany paradygmat kulturowy pozwala określić obszary odmienności. W tej perspektywie rysują się dwa rodzaje „bycia innym”. Pierwszy to odrzucenie przez społeczeństwo, zepchnięcie na margines pewnej grupy. „Inni”, czyli wykluczeni, znajdują się poza nawiasem obowiązujących powszechnie praw, zasad itp. To parias danej kultury. Nie mają oni żadnych możliwości opowiedzenia swojej inności. Ich wykluczenie z oficjalnej kultury traktuje się jako coś oczywistego i naturalnego. Sami „wykluczeni” w większości także myślą w powszechnie obowiązujących kategoriach, co najczęściej prowadzi do przyjęcia bez sprzeciwu swego statusu społecznego. Drugi rodzaj „bycia innym” to natomiast odmienność niejako z wyboru, ostentacyjnie podkreślana. To bunt przeciwko obowiązującej kulturze. Buntownik stanowi dokładne przeciwieństwo pariasa. Stara się rozpoznać struktury społeczne, w których przyszło mu żyć, i poddać krytyce, tak swoim sposobem życia urągającym obowiązującym normom, jak i wypowiedziami te zachowania wyjaśniającymi. Ponieważ z pariasem ani o pariasie nie dyskutuje się w dyskursie kulturowym, może zaistnieć właściwie tylko inny – buntownik. Jednakże społeczny podział na „swoich” i „obcych” nieustannie się zmienia, a warstwy dotąd zupełnie nieme wypracowują sobie swój kulturowy język. Efekt rewolucyjnych zmian jednej epoki staje się konwencją w następnych. Wówczas zdarza się, że z samoświadomego pariasa rodzi się buntownik, ze zwycięskiego buntownika zaś – ucziwy i szanowany obywatel.

Współcześnie pojawił się jeszcze trzeci typ „inności”, powstały niejako z połączenia figury buntownika i pariasa, czy też z bardzo przyspieszonego przechodzenia jednej z tych figur w drugą, tak że niemal nie sposób wytyczyć granicy

między nimi. To „inność” wyniesiona na piedestał w ramach obowiązującej współcześnie „tyranii tolerancji”. „Inność”, w której pobrzmiewa coś z zabsolutyzowanej przez awangardę oryginalności, jaka pomieszała się ze zmieniającą się co sezon modą. Różnorodność współczesnej kultury sprawia, iż dopuszczanie do głosu czy też wręcz poszukiwanie głosów „innych” nie grozi rewolucyjną przemianą. Światopogląd „innego” uznaje się za element wzbogacający obowiązującą wiedzę o świecie. Jak zwraca uwagę Zygmunt Bauman, niebezpieczeństwo takiej sytuacji to zaniknięcie inności suwerennej na rzecz zrzeszonej w grupy mniejszościowe, a tym samym pozbawienie Innego indywidualnego wizerunku. Inny, oswojony i zaakceptowany niejako *a priori*, od razu znajduje się w kręgu określających go -izmów, grup, uporządkowań, czyli nie dla niego dojmujące głuche milczenie pariasa ani też znajdujący się na antypodach krzyk buntownika. Zaś tolerancyjne i otwarte społeczeństwo obojętnie, tracąc poczucie istnienia granicy między tym, co swoje i co obce.

W polskiej kulturze poczucie odmienności bardzo często łączyło się z poczuciem „obowiązku narodowego” – poczynając od przemiany Gustawa w Konrada w *Dziadach* Mickiewicza, przez rozdartą sosnę w *Ludziach bezdomnych* Żeromskiego, aż po poezję Nowej Fali. W polską literaturę bardzo silnie wpisane było „my” narodowe, które pozostawało w opozycji do „oni” – zaborcy, wrogowie, itd. Ten podział przesłaniał często samotność jednostkową czy też odrzucenie bądź upośledzenie jakiejś grupy społecznej. Poza cenzurą polityczną (różnego autoramentu), cenzurą obyczajową, istniał jeszcze rodzaj cenzury wewnętrznej pisarza – poczucie obowiązku patriotycznego. Wzorzec odmienności został prawdopodobnie ukształtowany w romantyzmie. Polski Inny – to bohater szarpany wewnętrznymi namiętnościami, z „jaskółczym niepokojem” skrytym na dnie duszy, z ciemną plamą demonicznego buntu na czole. Indywidualista, który jednakże gotów był własną suwerenność poświęcić w imię Wielkiej Idei, w imię Polskości. W powszechnej recepcji często patriotyzm przesłaniał jego romantyczną uczuciowość. Jak zwykle bywa w przypadku pojęć rodem z klasyki literatury, w zależności od tego, jaki przyjmie kontekst, odmiennność uświęcona w romantyzmie może jawić się jako szkoła a zarazem gwarancja szacunku dla Innych bądź jako niszczący ich schemat. Oczywiście współcześnie wszelkiego rodzaju wzorce kulturowe tracą swoją wyrazistość i rozrastają się do klisz. Klisze, jak twierdzi Anton C. Zijderveld: „*have no precise meaning anymore, but they are employed to create a mood, to mould a mentality, to prepare a behavioral attitude*” („nie mają precyzyjnego znaczenia, używa się ich, aby wywołać pewien nastrój, służą do kształtowania mentalności i sposobu zachowania”)¹. Klisza kulturowa „Innego” w polskiej literaturze, nawet jeśli zdaje się koncentrować wokół romantycznych definicji tego pojęcia, w trakcie rozwoju tradycji została poszerzona o karykatury i groteskowe wykrzywienia wizerunku Kordianów i Konradów, o wszelkie dotyczące ich interpretacje i nawiązania, a wreszcie o spory o nich.

^{1/} A. C. Zijderveld *On Cliches*, London 1979, s. 18.

Skolasińska *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza

Na przykładzie *Białego małżeństwa*, sztuki Różewicza z lat siedemdziesiątych, można chyba pokazać uwikłania w tradycję polskiej „inności”. Dramat ten o tyle jest interesujący, iż domaganie się szacunku dla odmienności to jedna z wyrazistych cech twórczości Różewicza. Przy czym „odmienność” autor *Kartoteki* rozumie chyba, podobnie jak Bauman, jako suwerenność i wyjątkowość każdej jednostki. Na pierwszy rzut oka *Białe małżeństwo* stanowi po prostu pastisz polskiej literatury okresu Młodej Polski. Specyficzna atmosfera *belle époque* to jednak jedynie punkt wyjścia do „konfrontacji” krzyżujących się w tej epoce dyskusji dotyczących literatury i kultury polskiej. Stąd, jako właściwi bohaterowie dramatu, pojawiają się figury literackie, a raczej ironiczny skrót wielorakich kulturowych „wcieleń” tych figur². Różewicz przywołuje i staropolski dworek, i słynną „wieprzowatość życia szlacheckiego”, i postacie dwóch dorastających niewinnych panienek, a także Matkę Polkę, Żonę Powstańca, romantyczne marzenia o wielkiej miłości, młodopolską chuć i freudowskie symbole, itd.³ Nie sposób wskazać jednoznacznych zasad czy sposobów nawiązywania do tradycji – w *Białym małżeństwie* znajdziemy zarówno bezpośrednio przytaczane cytaty, jak i elementy parodii, aluzje literackie. Postacie często jawią się jako rodzaj mediów, megafonów, przez które Różewicz każe wypowiadać się głosom rodem z historii literatury, nikną więc w cieniu poruszanych w dramacie problemów. Chwilami jednakże bohaterowie tego dramatu przyjmują na siebie rolę karykatur znanych postaci literackich i wówczas istotne staje się, kto mówi. Nie są to jednak sceniczne figury zupełnie pozbawione ludzkiego wymiaru – widać to zwłaszcza w przypadku dwóch głównych bohaterek. Przy czym jedna i ta sama postać może pełnić różne funkcje, które często łączą się ze sobą.

Akcja dramatu usytuowana została na przełomie wieków, toteż wczesnomodernistyczna opozycja chorzy / zdrowi stanowi dobry punkt wyjścia, by ujawnić te schematy, w jakie w tradycji zastygała polska „odmienność”⁴. Młodopolski „Inny” to dekadent, obdarzony niezwykle delikatną psychiką, która uniemożliwia mu dostosowanie się do wymogów „praktycznego życia”. Stąd znamienne określenia – „nerwowcy”, „mózgowcy”, „jednostki twórcze”, „forpocztę ewolucji psychicznej”. Ich opis można odnaleźć choćby w pismach Przybyszewskiego czy też w zbiorowej książce trzech młodopolskich autorów: Wacława Nałkowskiego, Cezarego Jellenty i Marii Komornickiej – *Forpocztę ewolucji psychicznej*. Nerwowcy, wedle ich własnej definicji, odczuwają silniej i rozumieją więcej, wyprzedzają swoją epokę. Są istotami, odwołując się do określenia Komornickiej, „przejściowymi” między „zwierzęco” zadowoloną większością a powstającym dopiero nowym rodzajem uduchowio-

^{2/} Por. Z. Majchrowski „*Białe małżeństwo*” i „*Eros tragiczny*”, w: *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.

^{3/} Por. H. Filipowicz *Laboratory of Impure Forms*, New York-London 1991.

^{4/} Por. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław-Gdańsk 1976, oraz M. Podraza-Kwiatkowska *Somnambulicy, Dekadenci, Herosi*, Kraków-Wrocław 1985.

nej ludzkości. Co ich cechuje? Jak pisał Stanisław Przybyszewski: „Tęsknota za wyzwoleniem i wybawieniem, by wzlecieć wwyż i w dal”, jednakże przyprawiona „pełną świadomością, że upragniony cel jest jedynie urojeniem”, „chorobliwa gonitwa za rozkoszą”, „szczerość uczuć i odwaga przekonań”, „zdolność odczuwania prądów przyszłości”⁵. Przywołany w *Białym małżeństwie* podział zdrowi / chorzy z przelomu wieków okazuje się przy bliższym przyjrzeniu się nitką prowadzącą do węzła gordyjskiego. Otóż w dyskursie prowadzonym wewnątrz samego modernizmu „przejęciowi” zarówno byli postrzegani, jak i sami się określali jako „inni”. Przybyszewski nazywa „jednostki twórcze” pariasami, gdyż „nie ma miejsca dla nich w społeczeństwie”, a „dla ich myśli i uczynków brak zgody ze strony ogółu”⁶. Jeśli więc pozostaniemy wewnątrz modernistycznego dyskursu, „mózgowcy” to inni, którzy – odwołując się do zaproponowanego przeze mnie na wstępie podziału – czują się pariasami, ale mają już świadomość i dążenia buntowników. Narzędziem proklamowanego buntu miał stać się nowatorski język. Poezja bowiem, czy szerzej: w ogóle sztuka, to jedna z nielicznych sfer, gdzie mogli siebie wyrazić. (Oczywiście pod warunkiem bezkompromisowego lekceważenia wymagań „tłumu”).

Zbigniew Majchrowski w artykule poświęconym *Białemu małżeństwu* określa młodopolską poezję ze względu na jej ezoteryczność jako „mowę wtajemniczonych, poza językiem tłumy profanów”⁷. Zaś Ryszard Nycz zwrócił uwagę na dwistość modernistycznego traktowania problemów językowych. Język, jak podkreśla Nycz, rozumiano wówczas jako pewien zbiór pojęć zastygłych w schematy uniemożliwiające indywidualne poznanie. Jednakże: „Symbolistyczne i preekspresjonistyczne nurty modernistycznej literatury odwoływały się do konkurencyjnej koncepcji – języka jako słowa – która zaradzić miała owej reifikującej i wyobcowującej władzy języka pojęciowego”. Tym samym, z jednej strony, skostniałe pojęcia, z drugiej – słowa „odnowione” dzięki stosowaniu neologizmów, archaizmów, metafor, symboli i podporządkowaniu ich emocjom twórców⁸. Paradoks polega na tym, że zacytowane w *Białym małżeństwie* banalne rozmowy małżeństwa rodem z mieszczańskiej dramy, jak i poetyckie bukiety „róż mistycznych” nadają status jedynie przedmiotowi wypowiedzi, temu, kto mówi, oraz tamują i zniekształcają to, co miałyby zostać powiedziane.

Wyrwane z bezpiecznego historyczno-literackiego kontekstu poezje młodopolskie wydają się swoją własną karykaturą. Razi ich maniera, którą Różewicz w jednym ze swoich esejów nazwał za Brzozowskim „aktorstwem w pisaniu”⁹. Maniera

^{5/} S. Przybyszewski *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche, w: Programy i dyskusje...*, s. 14.

^{6/} Tamże.

^{7/} Z. Majchrowski „*Białe małżeństwo*”..., s. 454.

^{8/} R. Nycz *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*, „Pamiętnik Literacki” 1989 nr 1, s. 213.

^{9/} T. Różewicz *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, w: *Proza*, t. 2, s. 30-50.

Skolasińska *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza

ta staje się jaskrawo widoczna, gdyż zmieszane są ze sobą teksty mniej i bardziej wartościowe literacko, w których jednakże obowiązuje ten sam styl pisania. I tak wiersze np. Tadeusza Micińskiego odbijają się jak w krzywym zwierciadle w pełnych egzaltacji poematach młodzieńczej Marii Komornickiej. A jeszcze Różewicz dorzuca satyrę na młodopolszczyznę powstałą w tejże epoce – wiersz Jana Lemańskiego. I gdy nie możemy powstrzymać uśmiechu, czytając zapis gwałtownych przeżyć nerwowców – niepostrzeżenie odrzucamy młodopolskie rozumienie inności. Bo oto ci, którzy określali siebie forpocztami, zatracają ze współczesnej perspektywy indywidualne rysy i idą równo w takt „wzlotów”, „ahurów”, „chramów”, „bezkresów” – łatwo rozpoznawalnego młodopolskiego sposobu opisywania świata.

Różewicz wplata w *Białe małżeństwo* również fragmenty późnoromantycznej powieści Narcyzy Żmichowskiej *Poganka* oraz fragmenty listów tej autorki. Styl Żmichowskiej zdaje się mniej wyrafinowaną literacko wersją stylu romantycznego (podkreślimy: w dramacie Różewicza przykład tego stylu stanowią jedynie niewielkie, wyrwane z kontekstu fragmenty)¹⁰, w *Białym małżeństwie* doskonale współgra ze stylem młodopolskim. I oto jeszcze jedno uszczuplenie modernistycznej inności. Zauważył je już krytyk tej epoki – Stanisław Brzozowski, który oskarżał sobie współczesnych o zbyt łatwe odwołania do wzorców romantycznych, zatrutych poczuciem bezsilności.

Dzięki tym zabiegom „nerwowcy” okazują się reprezentantami pewnego charakterystycznego języka, który Różewicz konfrontuje z językiem „troglodytów”. Tym samym zarówno „chorzy”, jak i „zdrowi” zostają w tym dramacie przywołani jako przedstawiciele dwóch, choć różnych, to jednak równoprawnych konwencji. Urywki przedwojennych ogłoszeń prasowych, rozmowy o wyprawie ślubnej, o porcelanowych serwisach i tym, co nosi się na pogrzebach, pozwalają ożyć drugiej stronie sporu z przełomu wieków – zdrowej większości społeczeństwa. W scenie drugiej *Białego małżeństwa* Ojciec i Matka, ucieleśnienie „strasznych mieszczan”, prowadzą dwa przeplatające się monologi, które zastępują im rozmowę. Zaniepokojona Matka czyta fragmenty poezji ich dorastającej córki, czyli zacytowane przez Różewicza fragmenty *Czarnych płomieni* Marii Komornickiej. Lektura młodopolskiej prozy poetyckiej przeplata się z cytatami z ówczesnych gazet, które czyta Ojciec: „[...] nagle na udar sercowy umarł jeden z zasłużonych balneologów

^{10/} Wypada tu zauważyć, że większość przytoczonych utworów Różewicz wplata w swój dramat w ten sposób, iż obniżona zostaje ich wartość literacka. Żmichowska (podobnie zresztą jak Komornicka) zdaje się interesować Różewicza bardziej ze względu na swoją biografie niż twórczość literacką. Innymi słowy, czytając *Białe małżeństwo* i „rozszyfrowując” aluzje literackie, bardziej jesteśmy skłonni uzanować pewne wybory życiowe tej pisarki niż jej artystyczną spuściznę. Tak więc, mówiąc o Żmichowskiej, odwołujemy się nie tyle do pisarki, ile do postaci przywołanej przez Różewicza. Do tego podziału wróć jeszcze w dalszej części swojego artykułu. Jednakże należy podkreślić możliwość odczytania twórczości Narcyzy Żmichowskiej z zupełnie innej perspektywy, którego przykład możemy odnaleźć choćby w pracy Grażyny Borkowskiej (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996).

Szkice

polских, długoletni kierownik zakładu zdrojowego w Truskawcu¹¹. *Czarne płomienie* to opis mrocznego pożądania. Skazany na odczytanie Matki – „tu wyraźnie w grę wchodzi mężczyzna”, i Ojca „pensjonarskie klituaś bajduś”, nie bulwersuje, nie porusza – śmieszny. Ojciec sprowadza śmierć do gazetowego banału. Modernistyczna chęć się manieruje i zatrzuwa pożądanie. Tak więc pojawiają się tu dwa współwystępujące w kulturze schematy: schemat odmienności chorobliwej i schemat normalności. Choć są one w dramacie ze sobą skonstrastowane, pełnią podobną funkcję, przesłaniają bądź wręcz zastępują odpowiednio odmiennosc i normalność. I tu dochodzimy do przeciwstawienia: artysta / życie codzienne, znamienne dla twórczości Różewicza, jednocześnie na tyle istotnego dla rozważań dotyczących odmienności, by zatrzymać się nad nim przez chwilę.

Różewicz stara się nieustająco przypominać o „zwykłym człowieku”, wbrew tradycji dzielenia kultury na sferę sztuki i sferę codzienności. Łączy się to z domaganiem się szacunku dla każdego, bez względu na to, kim jest, wystarczy tu przywołać choćby słynny *List do ludożerców czy Dytyramb na cześć teściowej*. Jednak istotniejszy wydaje się fakt, iż często Różewicz naprzeciw dzieła sztuki stawia „nieprzewidzianego odbiorcę”. Bodaj najdobitniejszy wyraz znalazło to w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*. Jego bohater, „skromny mały realista”¹², jak określa go Różewicz, wybrał się w podróż do Rzymu, żeby tam zobaczyć „największe dzieła ludzkiego ducha” i w ten sposób „odmienić swoje życie”. Pozwala to pokazać kulturę, w której rozluźniły się wszelkie podziały na to, co wysokie i niskie, w której wycieczki przebiegają przez muzea, a rzeźbę *Afrodyte al bagno* przesłania „żywa pupa” turystki. Jak stwierdził Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach* opowiada o „dekoracjach-konwencjach”, które: „ustawili dekoratorzy jeszcze w XIX wieku i nie zmienili tych dekoracji do dnia dzisiejszego”. „Mój bohater – tłumaczy – dopiero w godzinie śmierci ma przecucie, że spędził wiele lat życia wśród przykazań, zakazów i nakazów, które były atrapami”¹³. Tym, co pozwala z pojęcia „wielkie dzieła ludzkiego ducha” wyprowadzić określenie „stare dekoracje”, jest dystans. Bohater opowiadania to właśnie odbiorca nieprzewidziany, zwyczajny przedstawiciel współczesnej kultury, któremu beładnie płaczą się w głowie rozmaite wiadomości na temat Hannibala, Austrii, Epikura, Hitlera *etc.* Lecz dzięki swej prostocie z całą ostrością zauważa on także wszelkiego rodzaju przekłamania i „zadęcia” towarzyszące odbiorowi sztuki. Bowiem atrapami okazują się tu nie same dzieła sztuki, ale „przykazania, zakazy i nakazy”, gotowe wzorce myślenia.

W *Białym małżeństwie* Różewicz dokonuje podobnego zabiegu jak w *Śmierci w starych dekoracjach*, choć nie dziedzictwo kultury europejskiej pozbawił tajemnicy blasku, stawiając je pod spojrzeniem profana, ale Panteon Polskich Świętości. Szaleńcza żonglerka różnymi modernistycznymi dyskursami sprawia, iż niegdyś gorące kłótnie zmieniają się w dialog masek. Maską młodopolskiego nadwrażliwego poety „nerwowca” spogląda w maskę spotworniałej codzienności „polskie-

11/ T. Różewicz *Białe małżeństwo*, w: *Teatr*, t. 2, s. 114.

12/ T. Różewicz *Rozmowy ciąg dalszy*, w: *Proza*, t. 2, s. 221.

13/ Tamże, s. 230.

Skolasińska *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza

go dworku”, maska psychoanalitycznej freudowskiej spowiedzi pojawia się obok maski wzlotów i namiętności „ponadziemskiej miłości”, maska dziewiętnastowiecznego scjentyzmu klóci się z maską moralności tej epoki. Zmieszanie tego, co zazwyczaj posegregowane w odrębne działy i opatrzone fachowym komentarzem, zdaje się pełnić w tym utworze funkcję demaskatorską. Jednakże jeszcze raz podkreślmy: to nie sztukę Różewicz demaskuje, nie tradycję, ale sposób, w jaki służy ona bezmyślnemu przyjmowaniu i utwierdzaniu obiegowych kulturowych klisz. Ale ponieważ *Białe małżeństwo* jest dramatem zakorzenionym w literaturze, obiegowie pojęcia pokazane zostały właśnie jako pewna tradycja czytelnicza, tradycja czytania nieuważnego, zbyt łatwego budowania „polskich mitów” i skostniałych systemów „nienaruszalnych wartości”.

Różewicz, który określa siebie jako materialistę i realistę, odcina się od wszelkiej magii w sztuce. Fascynują go jednak postacie artystów otoczonych legendą, których sztuka jest przekroczeniem ogólnie przyjętych zasad i norm, jak: Ezra Pound, Franz Kafka, Francis Bacon. Fascynuje go odmiennosc wynikająca z siły talentu, nie zaś pasożytnąca na aurze niezwykłości otaczającej twórczość artystyczną. Jednak obok fascynacji pojawia się pytanie, na ile przekroczenie zasad obowiązujących „zwykłego człowieka” jest dla artysty nieuchronne (*Pułapka*) i na ile usprawiedliwialne (*Appendix dopisany przez „samo życie” do pamiętników Malte-Lauridasa Brigga*)¹⁴. W *Białym małżeństwie* nie znajdziemy postaci fascynującego artysty. Bo przecież p r a w d z i w i a r t y ś c i nie utwierdzają schematów myślenia, ale je rozbijają. W miejsce pytania o sposób funkcjonowania w codzienności człowieka niezwykle utalentowanego pojawia się pytanie o to, w jaki sposób mody artystyczne i intelektualne kształtują postawy ludzi mniej utalentowanych, tych, którzy korzystają z gotowych wzorców.

Tworzoną przez dorosłych poezję Różewicz wplata w swój dramat jako przykład pełnej egzaltacji twórczości absolutnie niedoświadczonych podlotków – Bianki i Beniamina. Enigmatyczny sposób zachowania Beniamina i jego „wzniosła miłość” do Bianki przywodzi na myśl romantyczną figurę tajemniczego młodego kochanka, choćby z drugiej części *Dziadów*. Ale postać ta wywodzi się przede wszystkim z późnoromantycznej powieści *Poganka* (1846) Narcyzy Żmichowskiej. Beniamin to imię głównego bohatera – młodzieńca zwiedzonego przez piękną i bogatą kobietę, zapominającego dla niej o całym świecie, jednakże uznającego swoje uczucie za iluzję odciągającą jego uwagę od matki. Matka to, wedle Boya Żeleńskiego, symbol ojczyzny (*Poganka* została napisana w Polsce międzypowstańowej)¹⁵. Jak twierdzi ten krytyk we wstępie do powieści: „młody i piękny Benia-

^{14/} Dodajmy, że w twórczości i wypowiedziach Różewicza, dotyczących choćby „starego nauczyciela” – Leopolda Staffa, można znaleźć swoisty ideał, człowieka, który łączy w sobie prawego człowieka i wielkiego artystę.

^{15/} Tu raz jeszcze należałoby podkreślić, iż ta „patriotyczna” interpretacja wywodzi się od Boya. Przywoływana już przeze mnie Grażyna Borkowska zwraca uwagę na uproszczenia, które pociągą za sobą czytanie utworów Żmichowskiej poprzez pryzmat niepokojów o losy ojczyzny.

Szkice

min z *Poganki* jest poetycką transpozycją samej autorki¹⁶, a powieść kryje wiele elementów biograficznych, w tym fascynację Żmichowskiej Pauliną Zbyszewską. Różewicz, podchwytując myśl Boya, pisze w eseju *Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu*, że myślał o adaptacji teatralnej *Poganki*, w której chciał: „Wszystkie czyny i słowa Beniamina przywrócić Narcyzie. A tym samym przywrócić jej prawdziwe oblicze i godność odważnej zakochanej kobiety”¹⁷. W *Białym małżeństwie* ożyło jedynie „romantyczne przebranie”. Nic więc dziwnego, że Beniamin wydaje się tak sztuczny. Jak stwierdza Halina Filipowicz, ze wszystkich postaci najrzadziej wypowiada się własnymi słowami: „zanim wypowie samodzielnie jakąkolwiek kwestię, zanim zdobędzie szansę zbudowania własnej tożsamości, jako *soirée* daje poetycki recital”¹⁸. To podkreśla jego pozycję pustego literackiego kostiumu. Jednakże do czegoż ten kostium odsyła? Do polskich tradycji romantycznych – przecież Beniamina z powieści Żmichowskiej zdaje się Różewicz traktować jako postać bardzo bliską wzorcowi polskiego bohatera romantycznego. Ale ten wzorzec znowu coś sobą przesłania: spuściznę literacką nie zaliczaną do lektur, które „muszą zachwycać”. Ale dalej jeszcze naprowadza nas na ciągle aktualne tabu kulturowe:

Dwanaście lat miała Narcyza, kiedy wybuchło powstanie listopadowe. [...] Wraz z drugą koleżanką postanowiły uciec z pensji, aby wziąć udział w powstaniu. Dla przekonania się, czy podołają, dziewczynki poddają się próbom: morzą się głodem, spiąją na gołej ziemi, dźwigają wielkie kamienie¹⁹

– pisze Boy w cytowanym już przeze mnie wstępie. Po powstaniu styczniowym Narcyza brała czynny udział w spiskach, należała do grona entuzjastek, kobiet, które domagały się dla siebie prawa poświęcenia się za ojczyznę. Boy, pisząc o tym, że niesłusznie Żmichowska-pisarka została zapomniana, podkreśla: „czczono jej imię jako obywatelki, patriotki, wychowawczyni wreszcie, ale na tym się kończyło”²⁰. Różewicz w latach sześćdziesiątych w cytowanym wyżej eseju stwierdza, iż jego „cenzor wewnętrzny” mówi mu, że na adaptację, o której myślał, wciąż jeszcze nie przyszła pora. Bo czyż na progu dwudziestego pierwszego wieku można by się na coś takiego poważyć? Pokazać brzydką starą pannę zakochaną w dużo bogat-

^{16/} T. Boy Żeleński *Wstęp* do: N. Żmichowska *Poganka*, Wrocław 1950, s. XXIII.

^{17/} Z. Majchrowski w cytowanym już przeze mnie artykule zwraca uwagę, iż Różewicz zbyt łatwo uznał uczucia Narcyzy za wyraz homoseksualnej miłości, nie uwzględniając specyficznego języka dziewiętnastowiecznego, pełnego czułości, nawet gdy w grę wchodziła tylko przyjaźń. Dla mnie jednak istotne jest tutaj, iż Różewicz, uznając Żmichowską za lesbijkę (bez względu na to, czy rzeczywiście nią była), za pośrednictwem Beniamina wprowadza aluzję do wciąż obowiązujących w naszej kulturze tabu.

^{18/} H. Filipowicz *A laboratory of...*, s. 138.

^{19/} T. Boy Żeleński *Wstęp* do: N. Żmichowska *Poganka*, s. III.

^{20/} Tamże, s. XIX.

szej od siebie kobiecie jako jeszcze jedno wcielenie Gustawa /Konrada. Bez gonienia za skandalem, bez obrazoburczych aspiracji, spokojnie opowiedzieć historię szanowanej „obywatelki, patriotki, wychowawczynie wreszcie”, pisarki, która nie była geniuszem, kobiety, która za znoszonym z pokorą losem starej panny kryła zawody w lesbijskich miłościach. Czy byłoby to akceptowalne? W tym kontekście Benjamin okazuje się dziwnie mdłą i pozbawioną wyrazu figurą. Wywodzi się z późnego romantyzmu, jednakże w *Białym małżeństwie* wyrażny jest nie czas, do jakiego postać ta nawiązuje, ale przede wszystkim jego sztuczność i teatralne pozy – znaki epigona. Ponieważ Benjamin mówi głównie młodopolszczyzną, mimo romantycznych korzeni wydaje się być jednym z wielu naśladowców modernistycznej poezji naznaczonej melancholią i spletanymi, niejasnymi metaforami. Postać zapożyczona od Żmichowskiej nie zostaje wykorzystana do ośmieszenia tej pisarki, ale mody, o której ona nawet nie mogła wiedzieć.

Biografia Żmichowskiej przywołana została w *Białym małżeństwie* tylko w kilku dość trudnych do rozszyfrowania aluzjach, twórczość i życiorys Marii Komornickiej to jedno z głównych źródeł literackich dramatu Różewicza. Jej utwory zostały zacytowane jako poezje jednej z głównych bohaterek dramatu – dorastającej dziewczyny, Bianki. Komornicka była „cudownym dzieckiem” Młodej Polski. Właśnie ją, szesnastoletnią wówczas dziewczynę, wspomniany już przeze mnie Wacław Nałkowski wskazywał jako ucieleśnienie „forpoczyt ewolucji psychicznej”. Jednak modna modernistyczna neuroza doprowadziła Komornicką do załamania nerwowego, w efekcie którego czterdzieści lat życia spędziła zupełnie odcięta od świata. Nie chcę tu rozważać tego, na ile choroba psychiczna Marii Komornickiej była rzeczywiście chorobą, na ile zemściły się na niej mechanizmy społeczne, które „innych” wypychają na margines. Istotniejsze dla nas, że Bianka swoim nerwowym zachowaniem, buntem przeciw zasadom panującym w domu rodzinnym, niechęcią pomieszaną z lękiem i pragnieniem uznania, jaką darzy ojca, przypomina Komornicką²¹.

Bianka w *Białym małżeństwie*, choć mówi tekstami słabszymi literacko niż Benjamin, wydaje się postacią dużo bardziej od niego żywą. On przypomina dość konwencjonalną figurę literacką, która (wedle Różewicza) posłużyła Żmichowskiej za zasłonę jej sekretnej, niedozwolonej miłości. Postać Bianki nawiązuje bezpośrednio do tragicznej biografii. Ich postacie, postacie dwojga poetów, wyraźnie nawiązujące do literackiej figury artysty jako „innego”, w odmienny sposób zostały zakorzenione w historii literatury. Inaczej też funkcjonują w rzeczywistości *Białego małżeństwa*. Jak zauważyła Halina Filipowicz, Benjamin tylko recytuje, natomiast Bianka postępuje zgodnie z „tworzoną” przez siebie poezją²². W wypowiedzi

^{21/} Chociaż samo imię Bianka przywodzi na myśl przyjaciółkę Żmichowskiej – Bibianne Moraczewską. Opisując się w obrazie XIX, Bianka używa słów Żmichowskiej z jej listu do ukochanego brata Erazma: „Le nez gros, la bou che ordinaire, la taille de trois ou quatre...”.

^{22/} H. Filipowicz *Laboratory of...*

Szkice

dziach „własnych”, to znaczy w kwestiach, które nie są ani cytataми, ani aluzjami poetyckimi, Beniamin wydaje się zupełnie normalnym młodym mężczyzną, trochę idealistycznym i rozmarzonym, czy raczej pozującym na melancholijnego poetę. Podczas gdy Bianka rzeczywiście „żyje” poetyckimi wizjami. Kontrast między nimi jest tym większy, że są oni parą, najpierw narzeczonych, zaś w ostatnich scenach – poślubionych. Pokazuje to fragment ich rozmowy podczas nocy poślubnej:

Bianka: Jestem syreną... ożeniłeś się z syreną... z chimera. Spójrz! mam głowę lwicy, kadłub kozy i ogon węzowy... Beniamin: Jesteś zmęczona, moja biedna myszko, łapki masz spocone, wilgotne... boisz się?²³

Beniamin zachowuje się jak dobroduszny mąż. Wbrew wcześniej proklamowanemu braterstwu dusz, nie widzi już w Biance poetyki, lecz przestraszoną młodą kobietę. Bo przecież zgodnie z dziewiętnastowieczną moralnością niewinna panna młoda w noc poślubną powinna być trochę przestraszona i speszona. Dlatego, podczas gdy Bianka niemal zatracza kontakt z rzeczywistością, on spokojnie zasypia.

Dwie biografie, które przywołał Różewicz, reprezentują dwa oddalone od siebie w czasie etapy polskiej emancypacji: jeden charakterystyczny dla okresu późnego romantyzmu, drugi zaś dla Młodej Polski. Jednakże akcja dramatu (o ile w ogóle o akcji można tu mówić) rozgrywa się w bliżej nie określonym momencie dziewiętnastego wieku. Nawiązuje swoim nastrojem i sztafażem polskiego dworku do atmosfery Polski przedwojennej, która w związku z diametralnymi przemianami w naszym kraju w literaturze współczesnej często jawi się jako niemalże mityczna, bezpowrotnie miniona kraina. Toteż nie sposób w *Białym małżeństwie* odnaleźć aluzji do jakiegokolwiek konkretnego odłamu myśli feministycznej. Dążenie kobiet do usamodzielnienia się zostaje tu po prostu ukazane na tle dziewiętnastowiecznej mentalności i głęboko w niej zakorzenionych tradycji. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku, jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska: „zagadnienie «kobieta» staje się [...] jednym z zagadnień centralnych. Wywołuje ono zaciekle dyskusje na łamach prasy, w senatach akademickich, w parlamentach”²⁴. Odwołajmy się do słów z listu Żmichowskiej:

gdy pierwsze sygareto wypaliłam, był lament w domu; a gdy na koń wsiadłam, były płacze i zgrzytania zębów [...]: lecz ja od konia i sygareto łatwiej odstąpiłam, niż od pracy mojej.²⁵

Maria Podraza-Kwiatkowska podkreśla „aktywność, pasję życia, dynamizm” (s. 373) młodopolskich kobiecych poezji. Komornicka, w *Księżce mądrości tymczasowej*, stwierdzała: „Z nadwątłych rąk panów berło przechodzi do wypoczętych

^{23/} T. Różewicz *Białe małżeństwo*, s. 169.

^{24/} M. Podraza-Kwiatkowska *Salome a androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 368.

^{25/} Fragment listu Narcyzy Żmichowskiej podają za: T. Boy Żeleński *Wstęp do Poganki*, s. XXXVII.

Skolasińska *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza

niewolnic²⁶. Jednakże Różewicz nie tyle na zagadnienia dotyczące emancypacji zdaje się zwracać uwagę, ile na sprzeczność tkwiącą w najbardziej obiegowym sposobie widzenia kobiety. Kobiętę obowiązują bardzo ostre obyczajowe zakazy, jednocześnie ma ona wzbudzać silne emocje. W *Białym małżeństwie* zamiast dojrzałych kobiet, decydujących się żyć wbrew normom społecznym, których biografie mającą w tle dramatu, mamy opowieść o dwóch dziewczynkach, dla których rodzina napisała już scenariusz dorosłego życia: Bianka zostanie wydana za mąż, Paulina odesłana „na kursa”. Kobieta w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie miała wyznaczone miejsce osoby biernej, uzależnionej najpierw od rodziny, później od męża. Jak stwierdzał w 1887 roku socjolog Ludwik Krzywicki: „Małżeństwo jest wciąż sprawą konwencjonalną, bardzo niewiele zazwyczaj mającą do czynienia z uczuciem miłości, rodzina zaś spoczywa na podeptaniu praw płci jednej przez drugą”²⁷. Bohaterki *Białego małżeństwa* nie chcą zgodzić się na tak rozumianą kobiecość. Bianka ucieka przed dorosłością w świat poezji. Paulina wbrew przyjętym normom ostentacyjnie podkreśla swą cielesność. Postacie Matki i Ciotki pokazują jednakże, na ile iluzoryczny jest ich bunt. Ciotka, podobnie jak Paulina, nie wstydzi się i nie boi swojej fizyczności. Jednakże u dorastającej dziewczyny jest to wyraz niezgody na świat, obrzydzenia do wartości świata dorosłych. Ciotka zaś to groteskowe wcielenie kobiety wyzwolonej, która nie uznaje pruderii i „chodzi bez majtek, bo to zdrowo”. Zarówno w Ciotce, jak i w Paulinie można dopatrzeć się odbłasku modernistycznej *femme fatale*, kobiety namiętnej i niebezpiecznej. Ofiarą ich „kobiecości” nieomal pada wątły Benjamin, któremu jednakże mimo zakusów „messaliny”, „waginy”, jak ze zgrozą określa Paulinę, tudzież mimo pragnienia Ciotki uświadomienia go, udaje się wytrwać we „wzniosłej miłości” do Bianki. Fatalny urok Pauliny pada również na dziadka, „skupującego” od niej pończoszki za słodycze. Jej żywołość i chwilami wulgarne zachowanie nie grożą w gruncie rzeczy żadną rewolucją. Sprawiają raczej wrażenie pełnego wściekłości tupania nogami rozżalonego i przestraszonego dziecka.

Bianka-poetka wkracza natomiast w obszar męskiej aktywności. Jednakże jej poezje nie tyle są znakiem indywidualności, co modernistycznej maniery. Ich egzaltowany język może być uznany za język buntu, ale równie dobrze współgra z nieco rozhisteryzowanym tonem niezadowolonej pani domu. W obrazie drugim Matka czyta przeciwieście poezje Bianki – jak podają didaskalia – „jakby sama pisała i przeżywała te «banialuki». Matka mówi z przymkniętymi powiekami, to znów patrzy na męża «wyzywająco»”²⁸. W obrazie szóstym, w scenie przypominającej psychoanalityczną spowiedź, sama mówi wierszem Komornickiej²⁹. Weźmy pod uwagę, że dla Komornickiej, jak zresztą dla bardzo wielu kobiet-artystek w dziewiętnastym wieku, twórczość stanowiła sens życia i najgłębszy sprzeciw wobec ogólnie

26/ M. Podraza-Kwiatkowska *Salome a...*, s. 374.

27/ Cytat podaję za: M. Podraza-Kwiatkowska *Salome a...*, s. 376.

28/ T. Różewicz *Białe...*, s. 117.

29/ Tamże, s. 122.

Szkice

przyjętej obyczajowości. W tym kontekście wizja bezmyślnej Matki, utożsamiającej się z tą niezwykle ekspresyjną poezją, wydaje się wizją iście upiorną. Matkę, tak jak Biankę, przeraża erotyka. Kiedy w obrazie szóstym Matka i Ciotka przeglądają wyprawę ślubną Bianki, porównują jej planowane zamążpójście do małżeństwa Matki:

Matka: Może w zamążpójściu się odmieni, ogrzeje w promieniach miłości... Ciotka: A czy ty zmiękałaś, ogrzałaś się, stopiłaś w promieniach uczucia... to samo się mówiło, kiedy wydawali cię za Wincentego...³⁰

O ile więc Ciotka ukazuje perspektywę otwierającą się przed „kobietą wyzwoloną”, Matka pojawia się niczym żywe ostrzeżenie przed zamążpójściem. Ta sama Matka, wykorzystywana erotycznie przez męża, „całe życie w ciąży”, wydając swoją córkę za mąż ogranicza się do wypowiedzania banałów o „promieniach miłości” i bardzo starannego szykowania wyprawy ślubnej. Bierność wobec stereotypów, jaką wykazują Matka i Ciotka, sprawia, że urastają one dla nich do oczywistych, „naturalnych” mechanizmów rządzących światem.

W obrazie szóstym Matka i Ciotka przeglądają wyprawę ślubną Bianki, jednocześnie rozmawiając o noszeniu żałoby. Tak ślub, jak pogrzeb zostają zatem zanektowane przez konwencje. Doskonale wychwytuje to przysłuchująca się ich rozmowie Paulina, zauważając, że: „Dziadzio zdrów jak rydz, brykał po ogrodzie jak pasikonik. [...] bawił się z kucharcią w gonionego... nawet skoczył na nią”³¹. Różewicz chce, by w tym samym czasie przez scenę przebiegał korowód roznegliżowanych postaci, których one nie zauważają: „Dojarka – w drewnianych trepach, z koszulą rozpiętą na piersiach... za nią biegnie Byk-Ojciec, porykując – za nim Kucharcia w majtkach i biustonoszu – za Kucharcią w podskokach Dziadek”³². W ten sposób konwencje i fizjologia zostają pokazane jako *quasi*-instynktowny poziom działania, który, jeśli nie umie się poza niego wyjść, sprawia, iż postacie zmieniają się niemal w zwierzęta. Dlatego też ich rozmowy chwilami przechodzą w zwierzęce odgłosy gęgania i porykiwania. Różewicz często w swojej twórczości drastycznie rozbija antropocentryczną wizję świata. Ukazuje człowieka bezradnego i odartego z godności. Wystarczy przywołać tu podręcznikowe już stwierdzenie: „widziałem wagony porąbanych ludzi, którzy nie będą zbawieni” lub przerażającą postać Starej Kobiety z dramatu *Stara kobieta wysiaduje*, która pragnie gromadzić rzeczy, jeść i rodzić. Zachwianie systemu wartości, zburzenie „starych dekoracji” łączy się z groźbą pozostania na najbardziej prymitywnym poziomie, na którym potok banałów niezbyt dokładnie zasłania podstawowe instynkty.

W *Białym małżeństwie* jest to tym wyraźniejsze, że przecież główne bohaterki to dorastające panienki, które są niejako skazane na informację o świecie z drugiej ręki. W obrazie pierwszym wyczytują one z podręcznika zoologii informacje do-

^{30/} Tamże, s. 134.

^{31/} Tamże, s. 137.

^{32/} Tamże, s. 138.

tyczące narządów rozrodczych. Jednocześnie te opisy odnoszą do siebie i otaczającego je świata. Tym samym cielesność, fizyczność – opisana w podręczniku i ich własna – wydaje się odrażająca: „Paulina: Masz brzuch pełen robaków, cała jesteś nadziana glistami. [...] Jak śpisz, to ci wylażą z nosa, z uszów, długie, białe jak makaron, wylażą ci z tyłka... Bianka: Wstrętna, wstrętna Lina... masz wszędzie wąsy pod każdą pachą i tam, pod brzuszkiem”³³. Erotyka w *Białym małżeństwie* zostaje sprowadzona do poziomu fizjologii. Koresponduje to z modernistycznymi wizjami cielesności. Ciało traktowano na przełomie wieków jako ograniczenie „duchy”, jako, obok różnorodnych schematów, kolejne zagrożenie urzeczowieniem, choć również, na co zwraca uwagę Marian Stala³⁴, widziano w nim jedyny możliwy sposób istnienia ducha. Jednocześnie jedną z podstawowych fascynacji tej epoki stała się seksualność odkrywana jako zakazane dotąd tabu kulturowe, jako nieopanowywalna siła „żądź”. W *Białym małżeństwie* piorunująca mieszanka młodopolskiego neurotycznego panerotyzmu, freudowskiej psychoanalizy i zakłamaniej obyczajowości sprawia, iż, paradoksalnie, obsesja fizyczności przesłania „normalną” fizyczność.

Bianka nie ma żadnych doświadczeń erotycznych, co więcej, erotyka napawa ją przerażeniem. Stąd teksty Komornickiej, zacytowane jako jej twórczość, notowana w sekretnym kajeciku, nie brzmią jak zapis autentycznych przeżyć, ale zdają się być powtarzaniem nie do końca zrozumiałych zwrotów. Tym bardziej że w *Białym małżeństwie* możemy też odnaleźć poezje Bianki, które nie są cytatem, ale parodią stylu młodopolskiego³⁵. Dorastająca dziewczynka pisze o mężczyźnie jak prawdziwa kobieta demoniczna. Pojawia się tu jeden z paradoksów ruchu emancypacyjnego, na który zwraca uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska w cytowanym przeze mnie artykule. Kobieta fatalna, kobieta demon to figura stworzona przez mężczyzn, konkurująca na przełomie wieków z wizją kobiety – delikatnej zjawy. Jednakże tworzące na przełomie wieków poetki utożsamiały się często w swoich poezjach z groźnymi postaciami kipiącymi erotyczną energią. W dramacie Różewicza niewspółmierność poetyckich wyobrażeń i rzeczywistego sposobu odczuwania podkreślona jest przez niedojrzałość i nadwrażliwość Bianki. Wypacza jej budzącą się erotykę i sprawia, że kojarzy jej się ona z czymś przerażającym. Tu należałoby jeszcze raz podkreślić bardzo wyraźną w *Białym małżeństwie* różnicę między poetyckim zapisem świata a powszechną mentalnością. Groźna, acz fascynująca erotyka w dziewiętnastym wieku inne mogła mieć konsekwencje dla mężczyzn i kobiet. Mężczyzna mógł się do pożądania przyznać, a realizowanie go nie stanowiło dlań ujmy. Chcuć inaczej zagrażała kobiecie. Przeciwnie obowiązywało ją przyzwoite zachowanie. Paulina stwierdza w pewnym momencie z goryczą: „Biańciu, myślę, że mężczyźni nie bardzo się różnią od zwierząt... z nas zrobili motylki, aniołki, ale ciekawe, jak taki byk albo ogier chce zapłodnić motylka. My nie mamy nic, wsty-

33/ Tamże, s. 102.

34/ M. Stala *Między „zamkiem duszy” a „domkiem ciała”*, „Pamiętnik Literacki” 1989 nr 1.

35/ T. Różewicz *Białe...*, s. 150.

dzimy się nawet własnego ciała”³⁶. Wstyd i nieustanne poczucie grzechu, budzące się pragnienia oraz modna poezja to elementy, które kształtują psychikę Bianki, prowadząc do stopniowego wykrzywienia naturalnego zainteresowania erotyką. Kiedy Beniamin recytuje wiersz, Bianka widzi między jego nogami „olbrzymi członek” i mdleje. W scenie grzybobrania ukazuje jej się niczym czarny anioł postać mężczyzny owiniętego w pelerynę: „Mężczyzna rozwiera szeroko ramiona i otwiera pelerynę. Bianka stoi jak wryta. [...] Mężczyzna porusza kilka razy ramionami jakby chciał odlecieć”³⁷. Pierwszej miesiączce Bianki towarzyszy wizja świętego Mikołaja, który zagląda jej pod nocną koszulkę. Uświadomiona przez Paulinę, że męski członek może ją „przebić”, spokojnie i metodycznie drze na kawałki swoją wyprawę ślubną. Wreszcie w noc poślubną Bianka stwierdza, że jest mężczyzną i pragnie zostać bratem swego męża. Także druga z dziewcząt – Paulina, która reprezentuje „zdrowy światopogląd” i stara się poetyckie wzloty Bianki konfrontować z brutalną rzeczywistością, zdaje się równie bezradna i podobnie skazana na przerysowane wyobrażenia dotyczące erotyki, które w jej przypadku prowadzą do cynizmu. W ten sposób te dwie skrajnie różne próby obrony przed konwencjonalną kobiecością skazane są na klęskę. Obie dziewczynki tak naprawdę nie wiedzą, ani przed czym uciekają, ani dokąd uciec by mogły.

Dziewiętnastowieczne rozumienie „ciała” stworzone zostało z perspektywy „zamieszkującego” go podmiotu. Współcześnie perspektywa ta nie wydaje się już tak oczywista. Została zachwiana, być może w konsekwencji odchodzenia od antropocentrycznej wizji świata. Ciało i duszy nie sposób rozdzielić, a „ja”, na które one się składają, wciąż szuka potwierdzeń swojej tożsamości. Dlatego też przedmiotowość nie jest już postrzegana li tylko pejoratywnie. Może ona stanowić remedium na wątpliwości – nieodłączną konsekwencję ludzkiej świadomości, jak i przypominać o rzeczywistym istnieniu, gdy niemal każdy gest zastyga natychmiast w konwencję, w „maskę”. Fizjologia w niektórych utworach Różewicza wydaje się człowieka degradować. Jednakże ciało-rzecz jest jedyną niezachwianą pewnością bohatera *Kartoteki*, jego ostatnią deską ratunku broniącą przed ostatecznym „rozsypaniem” w zbiór niekoherentnych informacji. Dlatego też w *Białym małżeństwie* pozbawienie dziewczynek ich cielesności wydaje się uniemożliwiać im prawdziwe rozpoznanie siebie. I tu kolejny paradoks: mimo zwierzęcości całego dorosłego świata w tym dramacie, mimo oskarżeń wysuwanych przez Paulinę pod adresem mężczyzn, obie dziewczynki chcą naśladować męskie zachowania, swoją płć uznając za rodzaj upośledzenia. Bianka jest poetką, zaś w obrazie zatytułowanym *Konfesjonal* mówi, że pragnie być księdzem. Paulina domaga się prawa równej mężczyznom swobody zachowania i odgraża się, że „pierdnie kiedyś w salonie jak parobek”. W obu przypadkach odrzucenie płci oznacza także niezgodę na siebie samą, nie daje szansy na wypracowanie własnej osobowości.

^{36/} Tamże, s. 152.

^{37/} Tamże, s. 140.

Skolasińska *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza

Tak więc czyniąc bohaterkami swojego dramatu dwie dorastające panienki, Różewicz nawiązuje nie tyle do ruchu emancypacyjnego, ile do problemu przekłamań poetyckich wizerunków kobiety. Nie ukazuje bowiem kobiet samodzielnych, ale ofiary swojej epoki. I to zarówno jeśli chodzi o postacie (Bianka i Paulina), jak i w odwołaniu do historii literatury (Komornicka i Żmichowska). Żmichowska była starą panną (co w dziewiętnastym wieku oznaczało gorszy gatunek kobiety) i, wedle Różewicza, lesbijką³⁸. Komornicka w wieku trzydziestu lat stwierdziła, że jest mężczyzną, i została umieszczona przez rodzinę w szpitalu psychiatrycznym. W *Białym małżeństwie* autorkę *Poganki* zdaje się przypominać jedynie quasi-lesbijski związek między dwiema głównymi bohaterkami i być może status społeczny Pauliny, przebywającej w rodzinie Bianki na prawach uboższej kuzynki (Żmichowska nie była osobą zamożną). Biografia Komornickiej została w utworze zaznaczona dużo wyraźniej. Jednakże w obu przypadkach Różewicz zdaje się być zafascynowany nie tyle twórczością przywołanych pisarek, ile ich życiowymi postawami. Zarówno Komornicka, jak i Żmichowska swoje doświadczenia traktowały jako materiał literacki, z drugiej zaś strony – swoją biografię kształtowały wedle literackich wzorów. Różewicz odwraca sytuację. W jego dramacie tekst literacki wydaje się realniejszy niż biografia. Opisując poetykę postmodernizmu, Linda Hutcheon zauważa, że o ile modernizm starał się budować autonomiczne teksty, o tyle postmodernizm:

z powrotem odnosi tekst do „świata”. Ale nie jest to powrót do świata „zwyczajnej rzeczywistości”, [...] „świat”, w którym sytuują się teksty, jest światem dyskursu. Światem tekstów i intertekstów. Ten świat łączy się bezpośrednio z rzeczywistością empiryczną, jednakże sam rzeczywistością empiryczną nie jest.³⁹

Odwołując się do tego stwierdzenia, można zauważyć, iż Różewicz, zamieszczając w swoim tekście aluzje do postaci konkretnych pisarek, przywołuje fragmenty realności. Dzięki nim kulturowe spory zostają niejako spuentowane „realnymi przykładami”. Jednakże jedyną dostępną, niewątpliwą prawdą o obu dziewiętnastowiecznych pisarkach zdają się z perspektywy *Białego małżeństwa* być ich utwory. O ile postmodernistyczne czytanie tekstów zdaje się często podważać kategorię obiektywnej wartości literackiej, Różewicz tego nie czyni. Jeśli z pomocą bardziej lub mniej wyraźnych aluzji zawartych w tekście czytelnik zdoła dostrzec postacie dwóch pisarek, prawdopodobnie wzbudzą one jego szacunek. Jednakże teksty zarówno Żmichowskiej, jak i Komornickiej brzmią fałszywie, anachronicznie czy wręcz śmiesznie. Ich ewidentna nieudolność zdaje się niepodważalna. Choć

^{38/} Różewicz uznaje, że Żmichowska była lesbijką, na podstawie jej listów i wypowiedzi krytycznych Boya Żeleńskiego. Jak zwraca uwagę Zbigniew Majchrowski w cytowanej przeze mnie pracy, mógł tu okazać się mylący dziewiętnastowieczny „czuły styl”. Jednakże w mojej pracy istotne jest rozszyfrowanie aluzji wplecionych w *Białe małżeństwo* i sposobu ich funkcjonowania. Dlatego większy nacisk kładę na Żmichowską odczytaną przez Różewicza, niż na rzeczywistą biografię tej pisarki.

^{39/} L. Hutcheon *A poetics of Postmodernism*, New York and London 1988, s. 125.

można pytać, skąd ona wynika, żadna odpowiedź umniejszyć jej nie zdoła. Ostateczną instancją, do której zdaje się odwoływać Różewicz, jest swego rodzaju literacki słuch. Wystarczy uwzględnić choćby nowe opracowania krytyczne, by sobie uświadomić, iż wartość literacka tych utworów nie wszystkim wydaje się tak oczywista. Jednakże nie to zdaje się istotne. Wszak pisarstwo i badania dotyczące literatury rządzą się odmiennymi prawami. *Białe małżeństwo* ukazuje czytelnikowi swoisty teatr lektury Różewicza. W gruncie rzeczy, choć zostają w dramacie dosłownie przytoczone teksty, nie tyle teksty te czytamy, ile sposób, w jaki przeczytał je autor dramatu. Idąc dalej, tam gdzie teksty te odsyłają do biografii, nie biografię widzimy, ale to, jak sobie ją wyobraził Różewicz. Postać Marii Komornickiej wyraźniej „widać” w *Białym małżeństwie*, niż postać Narcyzy Żmichowskiej. Dlatego sposób wykorzystania tej biografii jako materiału literackiego zdaje się dobrym przykładem tego, jak zwodniczą okazuje się w *Białym małżeństwie* kategoria autentyczności. Przywołanie „rzeczywistej” pisarki zdaje się nadawać dramatowi „ludzki wymiar”. Odsyła bowiem już nie do sporów literackich, ale do bardzo konkretnego życia. Ponieważ poszanowanie każdego człowieka w twórczości Różewicza odgrywa tak olbrzymią rolę, losy Komornickiej zdają się najpoważniejszym oskarżeniem oszustw *belle époque*, a jednocześnie najistotniejszą konsekwencją zbyt dużej ufności pokładanej w literackich wzorcach. W zakończeniu *Białego małżeństwa* Biana po nie skonsumowanej nocy poślubnej pali swoje kobiece ubranie:

Wrzuca kolejno wszystkie części garderoby. Potem bieliznę. Buciki, pończochy. Wyjmuje z włosów szpilki i grzebienie. Stoi w lustrze naga, z rozpuszczonymi włosami. Po chwili bierze duże nożyce i obcina sobie włosy, krótko do skóry, nierówno. Odkłada nożyce. Zakrywa piersi rękami i mówi do swojego odbicia w lustrze: „jestem”, po chwili krzyczy: „jestem gotowa”.⁴⁰

Jeśli pozostaniemy tylko w kręgu tego dramatu, w „jestem” wypowiedzianym przez Biankę do swojego odbicia w lustrze słyhać raczej rozpacz niż heroizm. Cóż może oznaczać w tym kontekście gotowość? Gotowość do czego? Do wycofania się ze wszelkich obowiązujących, a więc jedynych możliwych dyskursów? Do zamknięcia – jako jedynej możliwości odmowy? Maria Komornicka w 1907 roku w trakcie podróży z matką spaliła swoje ubranie, gdyż uznała, że jest mężczyzną. Wcześniej, z niewiadomego powodu, w symbolicznym geście kazała sobie wyrwać wszystkie zęby. Następne czterdzieści lat swojego życia spędziła w zakładach psychiatrycznych i w odosobnionym pokoju w domu rodzinnym w Grabowie. Tak więc do tego momentu głos Komornickiej wpisany w *Białe małżeństwo* i głos Komornickiej, który możemy odczytać z jej utworów, zdają się współbrzmieć. Po ostatniej scenie w dramacie Różewicza zapada cisza, dużo bardziej przejmująca niż pełne ekspresyjnych obrazów poetyckich utwory Komornickiej. Przypomnijmy, iż Różewicz wykorzystał w swoim dramacie fragmenty twórczości dziewiętna-

^{40/} T. Różewicz *Białe...*, s. 170.

Skolasińska *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza

stowiecznej pisarki, pochodzące z okresu jej współpracy z „Chimerą”. Tak więc teksty świadczące o pilnym terminowaniu u twórców młodopolskiego stylu zostają wykorzystane jako swoiste preludium do rzeczywistego załamania nerwowego. Innymi słowy, Różewicz każe postaci ze swojego dramatu okupić wyrzuceniem poza obszar „normalności” próby literackie niezbyt wysokiego lotu. Nie tej normalności, którą Komornicka krytykowała w młodzieńczych manifestach, ale tej, która jest niezbędnym warunkiem pełnego funkcjonowania w społeczeństwie. Bowiem, mówiąc dobitnie, choć *Bianka* stara się zostać poetką, udaje jej się jedynie zwariować. Jednakże Komornicka, mimo że zupełnie znikła z życia literackiego, pisała nadal wiersze i notatki krytyczne. Śledziła także rozwój polskiej poezji, zauważyła debiut Różewicza. Po lekturze wiersza *Ocalony*, z nauczycielem i mistrzem, którego poszukiwał młody Różewicz, skojarzył jej się nauczyciel i mistrz – Miriam. Miriam, którego Różewicz obarczył winą za młodopolskie zmanierowanie poezji. Oto jak Komornicka komentowała powojenną poezję:

Poeci piszą byle co, byle jak, kontentują się pierwszym lepszym skojarzeniem wyobrażeń, lekceważą selekcję, sumienie artystyczne, poprawność fachową i mają te wszystkie swe niedostatki i przywary za przywileje artystyczne i tytuły do sławy. [...] Nawoływano do „podtrzymywania tradycji” poezji polskiej. Wiemy, co warte wszelkie podpieranie idei nie na czasie. Poezja jako ogólny nastrój jest dzisiaj nie na czasie i podierać jej nie warto.⁴¹

Czyż nie są to stwierdzenia bliskie koncepcjom Różewicza? Późne wiersze Komornickiej (*Xięga Poezji Idyllicznej*) często stanowią spokojną i pełną pokory odpowiedź na młodzieńcze niepokoje, których zapis znajdziemy we wcześniejszej jej twórczości. Przesiąknięte jednak są niemalże mistycznym odczuwaniem świata. „Boję się wszelkiej mistyki jak ognia” – stwierdza natomiast Różewicz⁴². Można by się wręcz pokusić o ułożenie wymaginowanej dyskusji między autorem a powstającym z cieniów pierwowzorem stworzonej przez niego postaci. Różewicz jest dziś jednym z najbardziej uznanych polskich pisarzy, a z późną twórczością Komornickiej zapoznają się przede wszystkim wytrwali biblioteczni szperacze. Jednak sądzę, że w tej rozmowie mogliby stać się równorzędnymi partnerami. Każde z nich ma za sobą doświadczenie ekstremalne, które za Jaspersem Różewicz nazywa sytuacją graniczną. I na skutek tego doświadczenia wytrwale szuka własnej prawdy, własnej moralności. Maria Komornicka przeszła drogę od buntownika do pariasa, wymagającą niezwykłego hartu ducha i siły intelektu. Różewicz w szkicu poświęconym Leopoldowi Staffowi napisał: „poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie”⁴³. Maria Komornicka wiersz *Starość*,

^{41/} M. Komornicka *Notaty*, w: *Archiwum Literackie. Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. S. Pigoń, Wrocław 1964, s. 369.

^{42/} T. Różewicz *Proza*, t. 2, s. 222.

^{43/} Tamże, s. 35.

Szkice

napisany w okresie publicznego milczenia, włączony do *Xięgi Poezji Idyllicznej*, zaczyna taką strofą:

Gdy człowiek dojdzie czuciem i rozumem,
Ze to, czym dotąd był i czym jest teraz,
Dalszym pragnieniom jego nie wystarcza,
Wówczas się żegna z tym dziecinnym tłumem,
Cofa się w głębie rozpamiętywania
By się odrodzić...

To jest ERA STARCZA.⁴⁴

Jeśli czytając *Białe małżeństwo*, dostrzeżemy pełnoprawnego, godnego wysłuchania człowieka w Biance, która postanawia zostać bratem swojego męża, wymowa tego dramatu zmienia się. Bowiem oprócz przewartościowania polskich mitów, które dziś chyba nie wydaje się bardzo szokujące, zostaje podważone przeświadczenie o tym, że wszystko, co naprawdę wartościowe, zostaje w historii literatury zarejestrowane. Zapomnienie to dla twórcy bardzo srogi wyrok. Jednakże w utworach Piotra Odmieńca Własta, jak nazwała siebie Komornicka, nie ma nic z resentymentu twórcy odrzuconego i zmuszonego do milczenia:

Nikt nie jest mną, nikt mnie nie zna, nikt za mnie uczynić nie zdoła tego, co ja czynię;
nikt za mnie żyć nie potrafi, nikt mnie nie zastąpi.

Nikt, prócz Ciebie, nie jest Tobą; nikt Cię nie zna, nikt za Ciebie uczynić nie zdoła tego, co ty czynisz; nikt za Ciebie żyć nie potrafi, nikt Cię nie zastąpi.⁴⁵

To fragment z *Hymnów nadziei* włączonych do *Xięgi Poezji Idyllicznej*. Kiedy więc Różewicz doprowadza Biankę do granicy, za którą zdaje się rozciągać już tylko szaleństwo, doczytując jako swoisty epilog późne teksty Komornickiej, zdajemy sobie sprawę, iż wyraźnej granicy między pełnią władz umysłowych a szaleństwem nie sposób przeprowadzić. Bowiem w tej twórczości przeplatają się notatki niezwykle trzeźwe i trafne, wiersze o bardzo zdyscyplinowanej i powściągliwej konstrukcji, z ciągłymi odwołaniami do Starców i tradycji rodu, z oczekiwaniem oskrzydlenia, z upartym pisaniem w rodzaju męskim. Wydaje się, iż właśnie tego rodzaju inność, która zdaje się nie dopuszczać do siebie pełnych zrozumienia tolerancyjnych spojrzeń, współcześnie stanowi wyzwanie. Bo przecież „inny”, którego już uznamy i przyjmiemy, przestaje pełnić swoją podstawową rolę w kulturze. Przystaje przypominać o pewnej rudymenarnej egzystencjalnej samotności i iluzoryczności wszelkich uporządkowań niezbędnych do tego, abyśmy mogli poczuć się bezpieczni w otaczającym świecie.

^{44/} M. Komornicka *Starość*, w: *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 205.

^{45/} M. Komornicka *Hymny nadziei*, w: *Xięgi...*, s. 213.