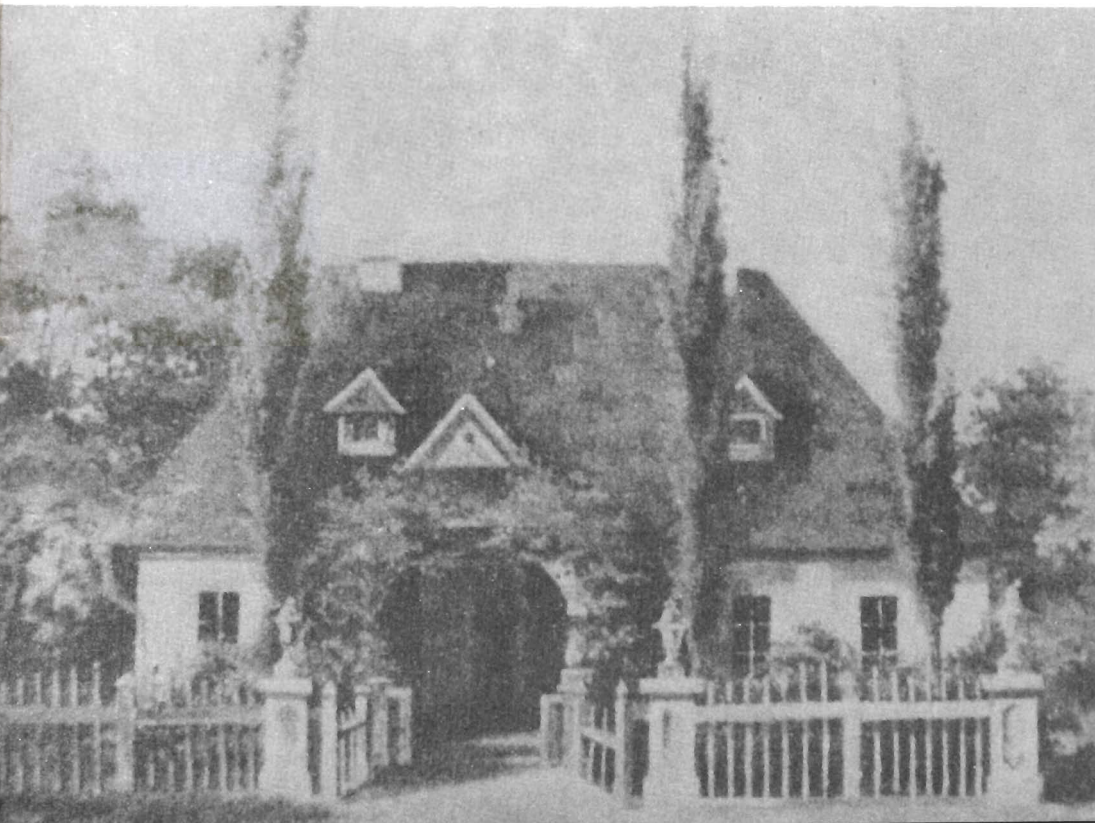


**TADEUSZ
RÓŻEWICZ
BIAŁE
MAŁŻEŃSTWO**



„DRAMAT CIAŁA”

... Nie zapisaliśmy jeszcze tego wariantu, który kojarzy się (z niepokojem wieku dojrzewania, z ambiwalencją lęku i fascynacji Erosem), zespołem stłumień, przeniesień, zahamowań, sublimacji, agresji et cetera. Cały ten zespół sprzężony jest kulturowo, co istotne, ze swoistą odmową uczestniczenia w represywnym i normatywnym układzie zastanym; a więc sprzężony z motywem buntu, często destrukcji, w skrajnych wypadkach autodestrukcji. Ten wyjątkowo bogaty w literackie odniesienia motyw przynosi „Białe małżeństwo” (powstanie 1973, druk 1974, premiera 1975), jedna z najbardziej znanych (niebywały sukces repertuarowy) i najgorzej rozumianych sztuk Różewicza.

Wiemy, że motyw, o którym mowa, jest szczególnie charakterystyczny dla całej formacji kulturowej modernizmu, choć sięga głębiej i w każdej epoce — od romantyzmu poczynając — wchodzi w skład inwentarza postaw buntowniczych wobec oficjalnej kultury „establishmentu”, by posłużyć się tym terminem anachronicznie rzutowanym w przeszłość. W klimacie i stylu modernizmu motyw buntowniczej adolescencji (w dramacie poświęcony najgłośniej „Przebudzeniem wiosny” Wedekinda, u nas sztuką „W sieci” Kisielewskiego) wyznacza jeden z obszarów ekspresji całej tej „niejasnej rewolty artystów, kobiet i dzieci na tle ześwinienia” — jak to, z okazji „Białego małżeństwa”,

Dyrektor

RYSZARD MAJOR

Dyrektor ekonomiczny

JÓZEFA SOLECKA

ujęła lapidarnie Marta Piwińska („Cukiernia ciast trujących”, „Dialog” 1974, nr 3). Różewicza niewiele łączy z tą epoką, którą Francuzi nazwali „piękną”, a nic zgoła z jej stylem. Ale korzenie buntu wszystkich kolejnych pokoleń dwudziestego wieku przeciwko systemowi oficjalnej kultury tkwią bez wątpienia w tej epoce i z niej wyrastają, jak wyrastają, też kolejne „rewolty artystów, kobiet i dzieci na tle ześwinienia”. A na dodatek — ów dramat „dziecięcy” zawsze był i jest prawdziwy, egzystencjalnie i kulturowo prawdziwie ważki, choć obciążony w naszych oczach zrosniętą z nim artykulacją modernistyczną. Brak zrozumienia tej problematyki i po prostu brak słuchu mogą prowadzić do przypisywania Różewiczowi horyzontów poznawczych tudzież obsesji czternastoletniego chłopca...

Ten szczególny wariant „dramatu ciała” sprzężonego z dramatem kultury zasługuje więc na to, by mu przywrócić jego wagę, a nawet powagę. Nie jest to również bez znaczenia w całym kontekście kulturowej inflacji wartości, obejmującej przecież, w wyjątkowo nawet tandetny sposób, zjawisko seksu i intymności sfery ciała. Tę oczywistą intencję autora Białego małżeństwa, co warto dodać, pojmo-owano akurat wyjątkowo opacznie, ale w to już nie wchodźmy. Istotny jest fakt, że zadania określonego w taki właśnie sposób niepodobna już dzisiaj wykonać inaczej, niż cofając się w ową „piękną epokę”, przywołując cały jej wystrój i jej duchową toaletę. I nie po to, by ją ośmieszyć, ale po to, by w tej scenerii, autentycznie zrosniętej z tym dramatem, nareszcie rozegrać dramat prawdziwy, a zarazem wychodzący daleko poza tę epokę.

Prawdziwa będzie zatem i sceneria, i cały wystrój, i duchowa toaleta fin de siècle’u, skomponowana w misternej tkance: i collage’u (precyzyjnie dobrany zespół cytatów), i pastiszu serio. W stylowym dworku „dramat ciała” angażuje właściwie wszystkie postacie, a nawet wszystkie

pokolenia: i Dziadka, i Ojca, i Matkę, i Ciotkę, i Kucharcie, i Dojarkę, i gości, i nareszcie dorastające dwie dziewczyny. Na dobrą sprawę jest to zespół dramatów i komedii zarazem, chwilami farsy. (Ale tylko chwilami, co również przeoczono w niektórych spektaklach). Sum cuique: każda z postaci ma taki „dramat”, jaki jej przynależy. Wszystkie jednak mieszczą się jako tako, choćby półgębkiem czy półwidokiem, w ogólnej normie i tej epoki, i tego dworku; nie wypadają z normy ani Byk-Ojciec, ani Dziadek-fetyszysta, ani Matka-frygida, ani Benjamin-ofiara dziewictwa; mieści się w normie nawet bunt Paulinki, choć jest już buntem i jako taki zaczyna się liczyć. Wychodzi z normy ośrodkowy w tym całym układzie dramat Bianki.

Ten właśnie fakt określa strukturę Białego małżeństwa. Główna postać pełni tu funkcję i krzywego zwierciadła, i zarazem podwójnego wziernika: i w głąb, i na zewnątrz. Bianka jest podmiotem widzącym, psychosomatycznym filtrem i żywą soczewką, w której skupia się, przeobraża i potwornieje cała ta „norma” kulturowa, skądinąd — bez tej soczewki — dość pospolicie wieprzowata i z lekka podmywana łagodnym przyływem „dekadencji”. W taki sposób kluczowe obrazy, a przez nie — przez nakładanie i przenikanie się obrazów — cały właściwie dramat staje się nową, swoistą odmianą „teatru wewnętrznego” głównej postaci. Znamy wprawdzie zbliżony zabieg eksterioryzacji treści psychicznych od czasów „Wesela”, znamy go nawet znacznie wcześniej („wizyjność, oniryczność, podmiotowość” — to wyróżnione przez Marię Janion istotne cechy dramatu romantycznego), ale nie znamy go jeszcze wcale w integracji z niby komedią salonową, z „dramatem ciała” i kultury, i z pastiszem epoki, i z pejzażem psychicznym dojrzewającej kobiecości, i z pastiszem pejzażu psychoanalizy. Na dodatek, powtórzmy: ten wziernik podmiotowy skierowany jest w obie strony — i w głąb, i na zewnątrz

jednocześnie. Wszystko to razem stwarza nową jakość dramatyczną.

Po pierwszej menstruacji Bianka pali w piecu prześcieradło i oczyszcza się w obcowaniu ze świętym Mikołajem w charakterze świątobliwego voyeura jej intymności. W salonie, potem w lesie (grzybobranie) widzi ogromne członki wyrastające między nogami wszystkich mężczyzn. Jak torreador przebija szpadą Byka-Ojca i drze na strzepy swoją ślubną wyprawę. Te ciągi zdarzeń i wyobrażeń bohaterki są równoległe, nawarstwiają się i przenikają w obie strony tak płynnie, że każde pomyślenie materializuje się natychmiast z operową i wieprzowatą jednocześnie okazałością. Wstręt, agresja, destrukcja działają również w obie strony: w głąb i na zewnątrz. Stylowy dworek przeobraża się na ostatek w gęgającą i gdaczącą menażerię zwierzolidzi, a sama Bianka, po nieskonsumowanej nocy poślubnej, zdiera z siebie i wrzuca w ogień, sztuka po sztuce, całą wyjściową, jak z wystawy kostiumów fin de siècle'u, toaletę. Obcina włosy na chłopczycę. Naga, niezawstydzona — już niezawstydzona! — oznajmia mężowi, że wreszcie jest: jest jego bratem... Człowiekiem.

Skojarzenia z finałem „Operetki” byłyby tu zupełnie chybione, aczkolwiek nie da się wykluczyć domniemania, że jakaś odpowiedź na tamten finał jest tu może też obecna — tak jakby obok głównej sprawy. Obie nagości, Albertynki i Bianki, są odmową uczestniczenia: w tym, co więzi i deformuje; w tym, co zniewala i budzi odrazę. Ale Gombrowiczowa nagość jest radosna i triumfalna, jak finał dziewiątej symfonii, chociaż u spodu, gdzieś u spodu przecież zwarzona świadomością samoułudy; jest radosna i triumfalna, bo jest przecież mityczna — jak „sen o nagości człowieka uwięzionego w strojach najdziwaczniejszych i najokropniejszych”. Różewiczowa nagość jest tragiczna, bo nie jest mityczna: usiłowanie „wyjścia z domu” — poza sferą mitu — może być tylko całopalną ofiarą.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

BIAŁE MAŁŻEŃSTWO

OBSADA

BIANKA	— Marzena Wieczorek
PAULINA	— Magdalena Muszyńska
OJCIEC	— Kazimierz Talaj
MATKA	— Ewa Nawrocka
DZIADEK	— Mieczysław Blochowiak
BENIAMIN	— Krzysztof Tuchalski
CIOTKA	— Hanna Straszewska
KUCHARCIA	— Diana Łozińska
PAN FELIKS	— Krzysztof Biliczak

Reżyseria:

Ryszard Major

scenografia:

Ewa Krechowicz

muzyka:

Andrzej Głowiński

sufler, inspicjent:

Maria Niespodziana

Premiera 21 maja 1992 r.



Pan Feliks

Kucharcia

Beniamin

Dziadek

Paulina

Bianka

Matka

Ciotka

Ojciec

Chciałbym „odzyskać” teatr nie przez „inscenizację” ani przez większe innowacje formalne. Chciałbym odzyskać teatr dla ludzi przez słowo. W końcu — jestem poetą. I teatr, wydaje mi się, że jeśli się odrodzi, jeśli odzyska publiczność, to — moim zdaniem — przez słowo. Nie przez inscenizację, nie przez niezwykle scenografie, światła, kostiumy i plastykę. Kantor to jest plastyk, czy Szajna, ale to inni ludzie. Naprawdę... bym chciał, teatr odnowić przez słowo, jako poeta, na początku byłem przecież poetą, nie żadnym tam komediantem czy cyrkowcem. To ważne. Przez tekst, przez słowo. I dlatego (teraz) po prostu nie czuję się obecny w głównym nurcie światowego teatru; czuję, że jestem z boku.

Tadeusz Różewicz
(„Od tego się zaczyna”
Dialog 1988/1)



RYSZARD MAJOR

KILKA SŁÓW O BIANCE

BIANKA — to imię bohaterki sztuki Tadeusza Różewicza, imię dziewczyny zawierającej w finale dramatu tytułowe, dziwne przecież i trochę śmieszne „białe małżeństwo” z młodzieńcem, któremu na imię Benjamin. Kim jest Biana? W rzeczywistości, w której dane jest jej egzystować, tzn. w małym dworku odległym od głównych traktów historii, polityki, sztuki, w dworku żyjącym, powiedzielibyś

my dzisiaj — małą stabilizacją — Bianka jest — odmieńcem. Inaczej słyszy, widzi i czuje świat i myśli o świecie inaczej. Inaczej niż wszyscy inni mieszkańcy dworku postępuje. Ma przywidzenia, predylekcję do „dziwnych” zainteresowań (bo interesuje ją np. literatura). Ciągłe jest zamyślona, rozdrażniona, niespokojna. Bezustannie zadaje sobie mnóstwo pytań. Wielu rzeczy nie rozumie, wielu nie akceptuje, wobec wielu buntuje się. Jest nadwrażliwa i nadczyzna w tej nadwrażliwości. I jest tak inna od całej reszty, że ta „normalna” reszta czuje się zirytowana jej innością. Bo inność Bianki przysparza małemu dworkowi kłopotów. Mało tego, cały dworek jak gdyby został skazany na bycie w cieniu Bianki. Wszyscy nie wiadomo dokładnie kiedy i nie wiadomo dlaczego uświadamiają sobie, iż żyją w cieniu tej zakwitającej dziewczyny, właśnie zakwitającej. Otóż, Bianka przeżywa okres tzw. dojrzewania, okres inicjacji. Jest to okres rozpoznawania świata, okres wyciągania wniosków z tego rozpoznania i okres wchodzenia w rozpoznany świat. W małym dworku dzieje się proces zdobywania przez Biankę wiedzy o świecie, proces wychwytywania prawd o świecie, o sobie i o innych. Kształtuje się u Bianki pogląd na świat. Z dziecka Bianka przekształca się w osobę dorosłą. Staje w obliczu konieczności utożsamiania się ze światem dorosłych. Ma zawrzeć jak gdyby małżeństwo z dojrzałym, dorosłym światem.

Usankcjonowaniem tego małżeństwa mają być zaślubiny Bianki z Beniaminem. Zaślubiny pannicy, odczuwającej jakieś bliżej nieokreślone dreszcze metafizyczne, z dobrze wykształconym i równie dobrze ułożonym młodzieńcem. Małżeństwo kobiety z mężczyzną — rzecz normalna, naturalna i oczywista. Ale dlaczego małżeństwo Bianki okazuje się być „białym małżeństwem”. Białym — to znaczy nie zbrukanym, nie splamionym, nie zanieczyszczonym, bez śladów krwi i spermy na prześcieradle łoża małżeńskiego w noc poślubną.

Otóż dlatego, że Bianka nie jest w stanie zrealizować swoich zaślubin ze światem dorosłych.

Nie jest w stanie utożsamić się z kulturą rozpoznaną w procesie inicjacji. Nie jest w stanie oswoić się z rozpoznaną rzeczywistością. Nie jest więc w stanie usankcjonować małżeństwem z Beniaminem swej akceptacji wobec rozpoznanej rzeczywistości. Bo bohaterka nasza jest jak gdyby w zapasach z dworkiem, w którym żyje. Nie jest w stanie go lubić, akceptować, podporządkować się mu. Odczuwa wręcz nienawiść do tego dworku.

Powiedzielibyśmy dzisiaj, Bianka go kontestuje. Jest wobec niego w opozycji. Wygląda na to, że Bianka ma ochotę zająć wobec dworku postawę rewolucjonisty. Jej „białe małżeństwo” z Beniaminem to właśnie akt rewolucyjny. Akt, który sprawia, że dworek chwieje się w swoich posadach, wychodzi z normy.

W świecie który wypadł z orbit (światem jest Polska końca XIX i początku XX wieku) Bianka nie jest w stanie „normalnie” wyjść za mąż. „Normalne” małżeństwo byłoby bowiem akceptacją niechcianej i zniechęconej rzeczywistości i służyłoby umacnianiu się i coraz większemu rozpanoszeniu tej rzeczywistości. Wchodząc w „normalne”, nie białe, grzeszne małżeństwo z Beniaminem Bianka utożsamiałaby się z rzeczywistością, z którą utożsamiać się jej nie wolno, bo nie pozwala jej na to poczucie człowieczeństwa i sensu istnienia. Wchodząc w „normalne” małżeństwo poślubiłaby równocześnie świat, który napawa ją wstrętem, obrzydzeniem i odrazą. Żyjąc w „normalnym” małżeństwie współżyłaby również z grzesznym, haniebnym, nikczemnym światem, a współżycie to byłoby wielką kpina wobec ideałów moralnych, społecznych, kulturowych i narodowych wreszcie, o których to ideałach już nikt oprócz Bianki nie umie, nie chce i nie może pamiętać.

Pierwszą sztuką Tadeusza Różewicza dla teatru była „Kartoteka”. Prapremiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 25 III 1960 r. w reżyserii Wandy Laskowskiej.

Pierwszą sztuką Tadeusza Różewicza graną w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie była „Grupa Laokoon”. Premiera 2 II 1971 r. w reżyserii Wojciecha Boratyńskiego i Jerzego Wróblewskiego.

Pierwsza realizacja „BIAŁEGO MAŁŻEŃSTWA” miała miejsce w Teatrze Narodowym w Warszawie w roku 1975 (prapremiera 24 I) w reżyserii Tadeusza Minca.

Pierwszy spektakl „Białego małżeństwa” w reżyserii Ryszarda Majora w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku 27 III 1976 r.

Pierwszą realizacją Zagraniczną „Białego małżeństwa” był spektakl wyreżyserowany przez Kazimierza Brauna w Port Jefferson (Nowy Jork), Slavic Cultural Center. Premiera 3 XII 1975 r.

Kierownik techniczny	— Waldemar Potentas
Główny elektryk	— Jerzy Bok
Główny akustyk	— Bolesław Skarzyński
Główny brygadier sceny	— Stanisław Kawalec
Kierownik prac. kraw.	— Jan Marciniak

AUTO — SERVIS
M. NOWICKI, A. SADOWSKI

świadczy usługi w zakresie

- **blacharstwo**
- **lakiernictwo**
- **mechanika**

Koszalin ul. P. Findera 12
wjazd od ul. M. Curie Skłodowskiej

Opracowanie programu: **Marek Kołowski**

Fotografia: **Roman Lis**

Teatr świadczy usługi dla ludności:

- * **STOLARSTWO**
- * **MAGIEL**

Zamówienia na bilety przyjmuje codziennie z wyjątkiem niedziel, świąt i dni wolnych od pracy w godz. 9—15 Impresariat Teatru; w wolne soboty Sekretariat Teatru, tel. 222-67.
Kasa, ul. P. Findera 12, czynna godzinę przed spektaklem.

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Cena programu 5000,-

CZWARTA PREMIERA SEZONU 1991/92