

SZEKSPIROWSKIE PERWERSJE À LA POLONAISE

Powszechnie wiadomo, że teatr to diabelski wynalazek. W jego krzywym zwierciadle zobaczyć można najbardziej mroczne i perwersyjne przejawy ludzkiej natury. Perwersja zaś – zdaniem autorki rozprawy o jej dziejach Elizabeth Roudinesco – postrzegana bywa jako „szczególny sposób zakłócania naturalnego porządku świata i deprawowania ludzi”¹.

Jedną z form spektakularnie zaburzających iluzję owego ładu stanowi maskarada. A „najgroźniejszą maskaradą jest zamiana płci” – konstatuje Jan Kott², opisując przykłady najbardziej urokliwych, lecz i najbardziej dwuznacznych maskarad: teatr dziewczęco-chłopięcych przebieranek w dwu komediach Szekspira: *Wieczorne Trzech Króli* i *Jak wam się podoba*.

Prawem paradoksu naturalna dla elżbietańskiej widowni zasada stosowności, wymagająca, aby kobiece role grali w teatrze mężczyźni, stanowiła zarazem jawną egzemplifikację faktu, że tożsamość płciowa człowieka nie jest jednoznaczna. Prowokowała więc dyskurs bardziej w skutkach niebezpieczny niż groźba obyczajowego skandalu, *nolens volens* wprowadzając temat perwersji w naturze ludzkiej. Któż mógłby lepiej wyjawić te tajemnice niż posądzany o biseksualizm Szekspir? I któż inny mógłby lepiej ów temat zakamuflować, tak używając teatralnej metafory, aby wyobraźnia i wrażliwość odbiorców wypełniły ją przesłaniem o głęboko humanitarnych, dotyczących tyleż ludzkiej cielesności, ile życia duchowego, treściach?

W polskiej literaturze, choć od czasów romantyzmu czerpała z Szekspira pełnymi garściami, motyw przebieranek zaakceptowano jedynie w wariacie

¹ Elizabeth Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2009, s. 9.

² Jan Kott, *Gorzka Arkadia*, [w:] *idem, Szekspir współczesny*, Kraków 1990, s. 308.

rycerskim (Grażyna, Emilia Plater), kwestię zaś ewentualnej perwersji otacza no, zgodnie i godnie, znaczącym milczeniem, bo nie mieściła się w tradycji kulturowej (choć siły nieczyste grasowały tu i ówdzie w anielskich maskach). Z podobną rezerwą traktowano prowokacje obyczajowe; na przykład widywanej w męskim stroju i posługującej się męskim imieniem George Sand. Jednak pomysł lorda Byrona, spacerującego po mieście w towarzystwie młodej kobiety przebranej za giermka, podziałał najwyraźniej na imaginację Słowackiego, czego dowodem nie tylko *Lambro*. Szczególne „zachcenie” poety podczas podróży na Wschód, by „kupić na rynku kairskim ładną Abisynkę, przebrać ją za pazia i być nowym Larą z nową Gulnarą”³, wpisywało się w ekscentryzm Byrona, lecz gdy ta „myśl romansowa” znalazła spełnienie literackie – przybrała kształt bliższy Szekspirowskiej wersji przebieranek.

Jakiego rodzaju komunikat ukrywały, a w wymiarze symbolicznym objawiały w tekście zagadkowe metamorfozy osób o niejasnej tożsamości płciowej?

Może to nie przypadek, że odpowiedzi przyjdzie szukać w tece materiałów nieukończonych, zatem i niepublikowanych za życia twórcy? W zachowanych fragmentach *Zawiszy Czarnego* pojawia się tajemnicze „pachole”, które bohater odkupił od poprzedniego okrutnego pana i nazwał Mandułą. Chłopięcy strój ukrywa piękne ciało niewolnicy. Towarzyszy jej w dramacie postać zwana Głupcem, której kupletów przy łopacie, gdy chowa w grobie ścięte przez Zawiszę głowy tatarskie, nie powstydziliby się grabarze z *Hamleta*. Wspólnie przemierzająca ziemię trójka – Zawisza, Manduła i Głupiec – budzi też skojarzenia z błakającym się po pustkowiach ludzkiej nędzy błazeńskim trio z *Króla Leara*, tyle że jest to już *Lear* pisany językiem genezyjskich objawień Słowackiego.

W domniemanej intrydze nieskomponowanego ostatecznie w całość dramatu mogłyby przebieranki pełnić podobną funkcję jak na przykład w *Wieczorze Trzech Króli*. Tam Olivię oczarowuje Cesario, rzekomy młodzieniec w służbie Księcia Orsino, a w rzeczywistości zakochana w Księciu Viola, nieszczęśliwa, bo jej pan właśnie Olivię uczynił damą swego serca. W dramacie Słowackiego Laura podejrzewa zrazu, że Manduła, urodziwy giermek Zawiszy („piękniejszy ode mnie / ten książę młody”) to jej przebrany zalotnik, Firszt. Biorąc skrywaną przez „pachole” nienawiść za wyraz miłości („Oczu błyska-

³ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1–2, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, t. 1, list z października 1837, s. 375. Wszystkie cytaty z listów Słowackiego pochodzą z tego wydania.

wicą / Strzelił mi w serce...”⁴), bohaterka pozostaje jednak obojętna, zafascynowana „czarnym rycerzem”. W obu dramatach Cesario i Manduła zmuszeni są do sprawowania niewdzięcznej misji „posłów miłości”, jaką żywią ich panowie wobec Olivii i Laury. Wyznanie Orsina głoszone ustami grającej chłopca Violi jest triumfem sztuki budowania złudzeń, gdyż omamiona przebraniem Olivia zakochuje się w posłańcu. Pożegnalny list Zawiszy, pisany w niezrozumiałym dla adresatki tureckim języku i znaczony krwią rycerza, odnosi przeciwny skutek: przyczynia się do rozpoznania prawdziwej płci pośredniczki. Gdy Manduła w reakcji na groźbę tortur, jeśli nie przetłumaczy pisma, wyciąga nóż – Laura domyśla się prawdy: „Ty nie giermek... ty kobieta...” (s. 489).

W trójkącie Zawisza – Laura – Manduła relacje miłosne wyglądają nieco inaczej niż w przypadku bohaterów *Wieczoru...*, lecz widać tu i podobieństwa, znaczące tym bardziej, że służą zakomunikowaniu treści, których w utworze Szekspira darmo szukać. Zastanawia zwłaszcza osobliwa władza, jaką Manduła ma nad Zawiszą, warunkowana podobnie niejasnym uczuciem, jak to, którym Książę darzył Cesaria. W *Wieczorze Trzech Króli* Viola, jako młody dworzanin, szybko zyskuje łaskawość i sympatię Orsina; wprawdzie nie zaprzestaje on zabiegów o rękę Olivii, lecz wyraźnie pozostaje pod wpływem czarującego giermka. Stosunki łączące bohaterów wydają się nieco podejrzane („Viola jest dziewczęcym chłopcem dla Olivii i chłopięcą dziewczyną dla Księcia” zauważa Kott⁵), lecz dzięki przywróceniu w finale heterogenicznej normy obu parom, zasada przyzwoitości zostaje nienaruszona.

W *Zawiszy Czarnym* akcenty erotyczne pozornie giną w zamęcie posępnej i budzącej grozę duchowości, choć można by je też potraktować jako rodzaj wysublimowanej perwersji na usługach mistyki. Roudinesco, badając związki łączące oba ekstrema ludzkich zachowań, zauważa: „Dyskurs mistyczny żywi się [...] odwróceniami, konwersjami, marginesami, anomaliami. Usiłuje uchwycić w swoim sposobie niszczenia ciała porządek rzeczy tyleż niewypowiedzianych, ile fundamentalnych”⁶. Złowroga fascynacja Słowackiego motywami pastwienia się nad ludzką „formą” (uderzająca zwłaszcza w *Śnie srebrnym Salomei* czy *Księdzu Marku*) nie przybiera w zachowanych fragmentach *Zawiszy...* kształtów tak bulwersujących, niemniej i tu zachwyтови nad prze-

⁴ Juliusz Słowacki, *Zawisza Czarny*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner przy współudziale Władysława Floryana, wyd. 1, Wrocław 1961, t. 12, cz. 2, s. 459. Wszystkie cytaty z dramatu Słowackiego pochodzą z tego wydania.

⁵ J. Kott, *Gorzka Arkadia*, *op. cit.*, s. 296.

⁶ E. Roudinesco, *Nasza mroczna strona*, *op. cit.*, s. 26 (autorka komentuje w ten sposób książkę Michela de Certeau *La fable mystique*, Paris 1982).

jawami cielesnej urody nieustępliwie towarzyszy odraza wobec materialnej podstawy egzystencji człowieka. „Wy tu robactwo z miłości spłodzicie – Ja go ukocham, święta, na błękanie...” (s. 489) – powie Manduła do Laury, wybierając dla siebie najbardziej krańcową formę miłosnego spełnienia, unicestwienie ciała: „Dam się jak sztandar potargać na ćwierci; / Bo nie tak jak wy kocham – lecz do śmierci...” (s. 489).

Wobec powyższego *dictum* chłopięcy ubiór, który okrywa piękną i groźną rewelatorkę, może zostać odczytany jako znak jej wewnętrznej wyższości nad kobiecą naturą Laury, pokalaną grzechem pierworodnym. Z pierwszego upadku natury (głosił rewelator pism mistycznych) podniosło ludzkość niepokalane poczęcie Marii Panny; w świetle hermeneutyki genezyjskiej mit o Łabędziu i Ledzie, podobnie jak „Ganimedes z ciałem porwany”⁷, miał być naiwną konkretyzacją tajemnicy przyszłego anielstwa ludzi. Stanowił prefigurację mistycznego „ciała przemienienia”, symbol miłości, „która przynosi zespolenie z Bogiem i pozwala go oglądać”⁸.

Jednak Ganimedes budził też skojarzenia homoerotyczne. Szekspir powierzył mu przesłanie nieco dwuznacznej tajemnicy: to jego imię przybiera w Lesie Ardeńskim Rozalinda. O władzę nad innym pięknym chłopcem walczą też Oberon z Tytanią w *Śnie nocy letniej*. Gdy zaś w *Wieczorze Trzech Króli* szczęśliwy finał wiąże Oliwię z Sebastianem (bliźniaczym bratem Violi / Cesaria), w drugą parę łączą się Księżę ze swym giermkim. Wprawdzie powabny paż przyznaje, że jest kobietą, lecz na scenie pozostaje nadal w męskim stroju... Kott, śledząc homoseksualne podteksty chłopięcego przebrania Violi, konstatował, że poetycki transwestytyzm komedii Szekspira jest wyrazem „marzenia o miłości wolnej od ograniczeń płci, która przechodzi przez ciała chłopców i dziewcząt, mężczyzn i kobiet jak światło przez szybę”⁹.

Słowacki w rojeniach swojej imaginacji poszedł dalej: chciał nie tylko pozbawić miłość ograniczeń płci, ale wyzwolić ją z ograniczeń ciała. Determinacja zaprowadziła go poza literaturę; pragnąc pozyskać dla swej idei Zofię Węgierską (ostentacyjnie tytułowaną w liście „Bratem Sofossem”), dokładał starań, by wyleczyć ją z „grzechu kobiecości”: „bom cię spotkał także w morzu świata tonącą i rzekłem do ciebie: »Chodź« [...], ale ty, najmilszy bracie,

⁷ Juliusz Słowacki, *Dialog troisty. Rozmowa II*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 14, Wrocław 1954, s. 293.

⁸ J. Kott, *Gorzka Arkadia, op. cit.*, s. 303.

⁹ *Ibidem*, s. 308.

zwątpieś i niby obumarłeś był”¹⁰. Próba ocalenia błędzącej przed zaniechaniem drogi genezyjskiej nie nabrała jednak Chrystusowej mocy i zakończyła się fiaskiem...

Ciernista to bowiem droga. Miłość „na błękicie”, jaką Manduła darzy Zawiszę, postponuje ziemskie uczucia, odrzuca ze wstrętem i wyklucza z kręgu genezyjskich wartości elementarne prawo natury: zdolność płodzenia. Toteż „dla duchów, które już się czują Chrystusowej odkupionej natury – małżeństwo jest grzechem i upadkiem” – indoktrynował Słowacki Rembowskiemu w jednym ze swych listów filozoficznych¹¹; prokreacja jest poniżeniem Ducha.

Podobny sposób myślenia (twierdzi Roudinesco) przyczynił się do uznania homoseksualizmu za „ontologiczną perwersję”, gdyż w odczuciach społecznych „obraca on w pośmiewisko prawa prokreacji, przystrajając się w najbardziej płomienne znaki sztuki i ludzkiej kreatywności”¹². Zawisza przeczuwa w dramacie, że wiedza o tajemnicach istnienia, jaką posiadał jego niezwykle niewolnik, może naruszać jakieś społeczne tabu. W nękających go atakach szaleństwa (a raczej profetycznej mocy, której jeszcze nie jest świadom) pyta: „Mandulo... / Czyś ty szatan?” (s. 450), „Jeśli ty jesteś jedną z tych dusz niebezpiecznych, / Chłopcze...” – na co słyszy uspokajającą odpowiedź: „Nie bój się, Panie... jestem wiernym sługą” (s. 451). W istocie jednak relacja obu postaci jest odwróceniem zależności sługa – pan; gdy bohater przeżywa na jawie genezyjskie sny o przyszłych wcieleniach („gdzieś potrzebny jestem i wołany”... / Siodłaj konia... na stepy... lećmy... na kurhany, / Na... stepy... przeciw ludom...[...]), Manduła wypowiada zdanie zdumiewające: „choź połóż tu na piersiach głowę... / Ty dziecina... na harfy ci takie duchowe / Nie ma jeszcze dość echa... zanadto cię trwożą” (s. 450). Aurę sceny tworzy niepokojący splot erotyzmu i mistyki. Na podstawie podobnego obrazu, znanego z Ewangelii, bluźnierca Marlowe – zauważa Jacek Dobrowolski – „miał jakoby twierdzić, iż Jezus i św. Jan Ewangelista byli kochankami”¹³, skoro ten ostatni napisał, że „spoczywał na piersi Jezusa”. W *Zawiszy*... w rolę Mistrza wchodzi Manduła, tkliwym uściskiem kojąc łęki swego „szczególnie

¹⁰ *Korespondencja Juliusza Słowackiego, op. cit.*, t. 2, s. 215.

¹¹ J. Słowacki, *List do Rembowskiego*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 14, *op. cit.*, s. 408.

¹² E. Roudinesco, *Nasza mroczna strona, op. cit.*, s. 77.

¹³ Jacek Dobrowolski, *Szekspir to Marlowe. Jak uciekający przed stryckiem poeta został największym dramatopisarzem świata*, „Gazeta Wyborcza”, DF Kultura, 9 grudnia 2010, s. 20.

umiłowanego ucznia”, który jeszcze nie dorósł do udźwignięcia apokaliptycznych wizji. Urzeczywistni je dopiero w kolejnych żywotach...

Teatralna konwencja w czasach Szekspira wymagała rozwiązania w finale sekretów przebieranki (choćby jej głębszy sens niósł z sobą nową tajemnicę: natury ludzkiej). Rozpoznanie w utworze Słowackiego niesie treści wybiegające daleko i poza dramatyczną perypetię i poza refleksje o zawłóściach duszy. Otwarty konflikt między rywalkami przybiera formę starcia geazyjskich wartości. Nie dla rycerza ścigającego łuny ogniste ciepły ogień z kominka w zaciszu domowym. „Chociaż on oczy przy tobie zamruży, / Ale mnie pierwszą w niebiosach zobaczy! / A chociaż zmarli są wszędy przytomni, / On ze mną będąc... o trupach zapomni!” – zamyka Laurze usta Manduła (s. 489), mistyczna inkarnacja Szekspirowskiej Violi.

Romantyczna lektura Szekspira zapoczątkowała specyficzny, żywy niemal do końca XX wieku sposób obcowania z jego twórczością. Odnajdowany w niej obraz świata mieścił się w ramach na tyle pojemnych, często tak ostentacyjnie osadzonych w dworskiej konwencji, że zatracił samoistość. Stał się dla czytających rodzajem magicznego zwierciadła, które odbija rzeczywistość użytkownika. Dzieło „człowieka ze Stratfordu” zyskało status tekstu-universum, obejmującego ludzką egzystencję na różnych poziomach.

A fenomen Szekspirowskiej metaforyki polega między innymi na tym, że może ona z równym powodzeniem służyć wartościom przeciwstawnym. Romantyczny mistyk dostrzegł w motywie chłopięcej przebieranki sposób przekazania tajemnicy Ducha, który u kresu swej drogi wyeliminuje cielesność (zatem i płęć) z mistycznej Nowej Jeruzalem – państwa aniołów. Katastrofista Witkacy, w desperackim akcie przeciwdziałania nadciągającemu kresowi podmiotowej – na wskroś modernistycznej – wizji świata¹⁴, szukał innej Tajemnicy, a jedna z dróg do jej odnalezienia wiodła też przez transformację płci, z Szekspirem w tle...

W dramacie *Maciej Korbowa i Bellatrix* tę drogę zna jakoby dwupłciowa tytułowa bohaterka, epatująca serią poetyckich „objawień”: „Zagadki same się zgadują / Wszystko samo siebie tworzy / Póki się śmierć nie umorzy /

¹⁴ Nie miejsce tu na rozważania o modernistycznym i postmodernistycznym modelu myślenia o świecie, pragnę jednak zaznaczyć, że przeciwieństwo niż Daniel Gerould (por. jego artykuł *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” 1990 nr 3, s. 60) uważam, iż katastrofizm Witkacego, jego indywidualizm, niekończące się poszukiwania przeżycia metafizycznego i desperackie próby ocalenia Istnienia Poszczególno czynią zeń rasowego modernistę (szerzej piszę o tym w książce *Czysta forma i bebecchy*, Kraków 2007, s. 220–223).

Same sobą zagadki się radują¹⁵. W pułapce wszechświata, gdzie „wszystko samo siebie tworzy”, pozostaje tylko jedna szansa stawienia czoła absurdu wi ludzkiej egzystencji: świadome przeżywanie Nicości. Dlatego też program Korbowy (który przygotowuje grupę swych towarzyszy do osiągnięcia wyższej formy człowieczeństwa) odrzuca miłość, jako niegodny środek uśmierzający grozę istnienia. Zakłada zastąpienie „życiowych uczuć” przeciwieństwem popolitych sentymentów. Bohaterowie dramatu usiłują więc zmienić porowy zazdrości, fascynacji, pożądania w ich odwrotność, punkt zaś kulminacyjny akcji stanowić ma wtajemniczenie adeptki, młodej księżniczki Cayambe, w sekrety głębszego sposobu Istnienia.

Nie dajmy sobie jednak zamydlić oczu sofistyką „rozmów istotnych”; choć utwór jest nieznośnie przegadany, jego intryga składa się w głównej mierze z manewrów miłosnych. Historia wali do bram książęcego pałacu, arystokracja duchowa zaopatruje się (by przetrwać) w fałszywe papiery, lecz nawet pod świszczącymi kulami zrewoltowanego motłochu, pod kolbami karabinów policji ludowej – wciąż jeszcze chodzi o miłość. „*Na kominku płonie ogień*” (s. 138) – zaznaczono w didaskaliach – jego płomień daremnie usiłują zagasić fałszywi wyznawcy doktryny „sztucznych uczuć”.

Demaskatorską rolę pełni w intrydze dramatu obojnaczy fenomen Bellatrix. Kochanka Macieja, wskazując w jednej ze scen Cayambe i pragnącego ją zdobyć Korbowę, mogłaby powiedzieć, jak Szekspirowska Rozalinda / Ganimed z *Jak wam się podoba*: „Patrz, to dziewczyna zakochana we mnie i chłopak zakochany w niej”¹⁶. Febe, odepchnięta przez Ganimedę, zwracała się w tej komedii do odtrąconego przez siebie wielbiciela: „Dobry pasterzu młodzieńcowi temu / Zechciej powiedzieć, co to znaczy miłość”. Żarliwa deklaracja Sylwiusza: „Westchnieniem tylko być jasnymi łzami, / Jak ja dla Feby”, odbijała się w Lesie Ardeńskim echem niespełnionych afektów:

Febe	Jak ja dla Ganimedę.
Orlando	Jak ja dla Rozalindy.
Ganimed	Jak ja dla żadnej kobiety ¹⁷ .

¹⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, [w:] *idem, Dramaty*, t. 1, wyd. 2 rozszerzone i poprawione, oprac. i wstępem poprzedził Konstanty Puzyna, Warszawa 1972, s. 123. Wszystkie cytaty z dramatów Witkacego pochodzą z tego wydania.

¹⁶ Fragment ten cytuję w tłumaczeniu Kotta z jego artykułu, gdyż w moim odczuciu najlepiej oddaje intencję omawianej sprawy, zob. J. Kott, *Gorzka Arkadia, op. cit.*, s. 309.

¹⁷ *Ibidem*.

Korbowa udziela Cayambe innej na pozór lekcji sztucznych uczuć, a przecież jego hipnotyczny nakaz odsłania udrękę pożądań i niespełnień podobnych Szekspirowskiemu nienasyceciu:

Masz kochać mnie tak, jak ja kocham Bellatrix, kiedy nie jestem sobą. Masz kochać Bellatrix, tak jak kochasz mnie. Masz kochać Teozoforyka i być dla niego niedostępną, choćbyś go miała tym zamęczyć na śmierć (s. 134).

Sugerowana ekwilibrystyka uczuciowa to jedyna szansa ocalenia dziwności Indywiduum w erze nadciągającego zbydlęcenia.

Najważniejsze relacje osobowe, rozpisane w komedii Szekspira na wiele ról, dzięki dwoistej naturze Bellatrix przybierają u Witkiewicza formę miłosego trójkąta: mężczyzna – kobieta – dziewczyna / chłopiec („Byłabyś cudownym chłopcem – młodym Adonisem”, mówi Hibiscus do kochanki Macieja, s. 145). Schemat trójkąta ujawnia wszakże banalne motywy działań bohaterów: zazdrość, pożądanie, chęć dominacji. Wprowadzenie między dwójkę wytrawnych graczy naiwnej adeptki nowożytnej „szkoły uczuć” komplikuje (*de facto* zaś kompromituje) wymuszoną fikcję zachowań tytułowej pary. Cayambe wybiera Bellatrix jako partnera / partnerkę swej inicjacji miłosnej, czym rani śmiertelnie *ego* Korbowy. I choć niebawem to on zawładnie duszą i ciałem młodej terminatorki, doznany afront przesądzi o jej śmierci.

Nim to jednak nastąpi, za sprawą Bellatrix będziemy świadkami osobliwego wtajemniczenia w metafizyczną istotę bytu; wtajemniczenia uzyskanego dzięki balansowaniu między męskim a żeńskim aspektem natury bohaterki.

Rozalinda ukrywająca kobietą tożsamość pod męskim przebraniem prowdziła z bohaterami komedii Szekspira frapującą, podszytą erotyzmem grę, opartą na napięciu między tożsamością skrywaną a demonstrowaną na użytek innych. W pomysle tym dzisiejszy widz mógłby znaleźć asumpt do rozważań o istocie tożsamości i (jak czyni to Małgorzata Sugiera) uznać, że „w istocie to nie biologia, a odpowiednia szata czyni człowieka o określonej płci kulturowej i biologicznej”¹⁸. Bohaterka Witkacego Bellatrix, równie biegła w sztuce uwodzenia, postępuje jednak inaczej niż Rozalinda: miast ukrywać, ostentacyjnie odkrywa i poprzez działania aktorskie ogrywa swoje hermafrodytyczne *emploi*: „wykonuje odpowiednie ruchy Oto stanę się chłopcem – oto dziewczynką – oto dziewczynką – oto chłopcem (*Korbowa patrzy na nią zachwycony*, s. 174)”. W teatrze rzeczywistości równoległej, kontestującym monotonię pospolitego życia, Mistrz wyznaczył kochance rolę wcielonej Androgyne.

¹⁸ Małgorzata Sugiera, *Przebranki i lustrzane podobieństwa (Jak wam się podoba, Wieczór Trzech Króli)*, [w:] *eadem*, *Inny Szekspir*, Kraków 2009, s. 171.

Znamienne: chociaż nieokreśloność płci Rozalindy czy Violi wprawiała bohaterów komedii Szekspira w erotyczną dezorientację, to przecież nie zakłócała ona ich własnej tożsamości seksualnej. Orlando kuszony przez Ganimeda i urzeczony jego / jej wdziękiem nie tracił poczucia, że jest mężczyzną. Tymczasem Korbowa, na początku pierwszego aktu „młody i piękny” rasową męską urodą – w miarę jak całowana przez niego Bellatrix „powoli staje się mężczyzną” – zaczyna mówić „głosem coraz bardziej kobiecym”, a w końcu omdlewa w ramionach partnerki, najwyraźniej łączącej akt seksualny z metafizycznym wniknięciem w naturę bytu. Improwizacja zmienionej w mężczyznę Bellatrix może przyprawić o gęsią skórkę, mimo to godna jest uwagi. Rewelatorka operuje oksymoronami; nazywa siebie „królem zimnej pożogi, w którą się Nicość ucieleśnia”, a następnie obiecuje Korbowie: „Tajemnica pokorna jak jakieś małe zwierzątko przypelźnie mi do nóg, i tam podaruję ją Tobie, mój biedny mistrzu, (*zupełnie męskim głosem*) Moja biedna kochanko” (s. 125).

Zachodząca w tej scenie zamiana (wymiana?) *genderowej* tożsamości mogłaby się wydać pomysłem spoza problematyki Szekspirowskiego *spectrum*, gdyby nie następujący dalej komentarz Bellatrix, która nagle ponownie staje się kobietą i „mówi tonem ironicznym”:

 Nie być i być! Czyż właśnie nie wcielam słów naszego Mistrza? Czymże jest ta hiperperwersja, jak nie tym, co było przedtem, nim się wszelka perwersja narodziła, w czasach kiedy komórki dzieliły się, nie wiedząc o pierwotnym grzechu (s. 125).

Żądanie Korbowy przewrotnie modyfikuje dylemat Hamleta. Jeśli „nie być i być” znaczy: trwać w stanie równowagi przeciwieństw w celu osiągnięcia wyższej formy istnienia, biseksualizm bohaterki ucieleśnia ów fenomen. Kultura definiuje takie zachowanie jako grzech i perwersję, tymczasem ze słów Bellatrix wynika, iż zjawisko to tkwiło u fundamentów „samo się tworzącej” struktury bytu. To zaś stawia pod znakiem zapytania kulturowe założenie, iż tożsamość kobiety i mężczyzny determinują „naturalne” reguły biologicznego porządku. W świetle przytoczonej wypowiedzi społeczną rolę obu płci można uznać za wyłączny twór kultury, nie natury.

Tym samym wracamy do teatru Glob. W obu przywołanych komediach Szekspira kobieco-męskie metamorfozy (choćby rozgrzeszała je konwencja scenicznych przebieranek) demonstrują – twierdzi Sugiera – „w modelowy sposób, na czym polega społeczne naturalizowanie i esencjonalizowanie tożsamości płciowej”. I dodaje, że w tym świetle „subwersywnego charakteru

nabiera weryfikacja mitu Androgyne, którą one umożliwiają¹⁹. Mit ów u „hipermodernisty” Witkacego przybiera postać „hiperperwersji”, ostentacyjnie kulturowanej jako wartość, gdyż w dobie „mechanizującego się życia” stanowi ona ostatni ślad wolności skazanego na unicestwienie indywiduum.

Ponownie wyłania się więc pozytywny biegun zjawiska perwersyjności. Roudinesco, wymieniając „nienawiść, destrukcję, wymuszenia, okrucieństwo” jako charakterystyczne rysy negatywnego aspektu perwersji, eksponuje też jej „kreatywność, przekraczanie własnych granic, szlachetność”. I w tej perspektywie określa perwersję jako „dostęp do największej spośród wolności, ponieważ pozwala temu, kto ją uprawia, być jednocześnie katem i ofiarą, panem i niewolnikiem, barbarzyńcą i osobą cywilizowaną²⁰. „Chłopcem i dziewczynką” – możemy uzupełnić, jako czytelnicy pokazowej sceny transformacji Bellatrix. Jeśli perwersja „imituje naturę, od której się odcięła, by lepiej ją parodiować²¹, można uznać, iż oscylujący na granicy parodii hermafrodytyzm Witkiewiczowskiej bohaterki uosabia inność i obcość bytu, którego Tajemnica pozostaje zamknięta wobec kulturowych iluzji. Treści poczynionej rewelacji twórca nie podważa, mimo zdyskredytowania tytułowej dwójki bohaterów. Bellatrix odzyskuje natychmiast kobiecą tożsamość, gdy poczuje się zagrożona przez rywalkę. „Ja byłam moim własnym narzeczonym. Ale on umarł dziś na wieki” – komunikuje porzuconej kochance. A na jej pytanie: „Więc ze mną zdradził cię twój narzeczony po raz ostatni?”, odpowiada oskarżycielsko: „Ty zaś zdradziłaś go z Mistrzem” (s. 158). Natomiast Korbowa, tłumiąc iskrę uczucia do Cayambe, przystaje na jej rytualne zabójstwo, by następnie, bez skrępowań, wejść w nowe czasy nad trupami wszystkich zdradzonych przez siebie przyjaciół.

Po modelu postrzegania świata reprezentowanym przez modernizm / modernę zostało dziś tyle, co po Zofii z *Nadobnisi i kockodanów*, skonsurowanej erotycznie przez Mandelbaumów: „kupka ubrania²²... Toteż i motywy chłopięco-dziewczęcych przebieranek (kamouflujący problematykę tożsamości płciowej, człowieczeństwa, stosunku natury i kultury) niemal zniknął w polskim dramacie ostatnich kilkadziesiąt lat. Odgrzebany przez Tadeusza Różewicza z literackiego lamusa nie bez powodu jednak powrócił właśnie

¹⁹ *Ibidem*, s. 174.

²⁰ E. Roudinesco, *Nasza mroczna strona, op. cit.*, s. 10.

²¹ *Ibidem*.

²² Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nadobnisi i kockodany, czyli Zielona Pigułka*, [w:] *idem, Dramaty*, t. 2, s. 210.

w modernistycznym sztafażu, przyprószony romantycznym kurzem: „chime-ry... konwalie, Ofelie, tuberozy, lilie, spazmy”²³. Bohaterki *Białego małżeństwa* – choć związane dalekim pokrewieństwem z Hesią i Melą Zapolskiej, Zosią i Amelką Witkiewicza, a może też z Kasią i Bianką Szekspira – to już córki XX stulecia. Mówią otwartym tekstem: „Dromader oraz koty mają koniec członka zagięty w tył” – instruuje Biankę Paulina, której logiczny umysł od razu kwestionuje taki związek natury z kulturą: „przecież dromader to jest urzędnik na placówkach dyplomatycznych na Wschodzie”, „jak się ten kolega Słowackiego nazywał... Szpic no!” (s. 182).

Domniemana anomalia anatomiczna Ludwika Szpicnagla przybiera w utworze Różewicza kształty monstrialne. Obrazy narzeczonego Bianki, Beniamina, jako „rozhukanego konia” (szczodrze obdarzonego przez naturę) czy też pomykającego lasem w pogoni za jałówką Byka-Ojca ze zwierzęcym łbem zamiast głowy – mogłyby stanowić komiczny przykład obscenicznej groteski o szekspirowskiej proveniencji, gdyby ten śniony przez bohaterkę sen nocy letniej nie był dla niej światem realnego koszmaru. Niewykluczone, że podobny koszmar przytrafił się Katarzynie, wydanej za biegłego w sztuce tresury żon Petruchia. O ile Różewiczowska Bianka artykułuje wyraźnie przyczynę swego oporu wobec narzuconej tożsamości: „Ja nie chcę być dziewczyną, chcę być chłopcem”, o tyle w wypadku bohaterki Szekspira nie wiemy dokładnie, co stoi za desperacką próbą odmowy wejścia w przewidzianą dla kobiety rolę społeczną. Znamy jedynie następstwa niewczesnego buntu, zakończonego, gdy oblubienica (głodzona przez męża i nękana zmęczeniem) godzi się nazwać dzień nocą, a słońce księżycem, wedle woli małżonka.

Dziewczęce relacje w *Białym małżeństwie* (choć bohaterka nosi imię Bianki, siostry Szekspirowskiej Katarzyny) przypominają nieco podszytą erotyzmem przyjaźń Rozalindy z Celią, przed poznaniem Orlanda. Parodystycznie przywołują też zabawy Zosi i Amelki z Witkiewiczowskiego *Matego dworku*: „Paulina mówi chrapliwym głosem: Otrułam się z miłości do Beniamina, umieram. Bibianno, pożegnaj ciocię, dziadka, Kucharcię... słoik z trucizną znajdziesz pod łóżkiem [...] Tylko nie wpadnij do nocnika!” (s. 180). Jeśli jednak z panińskiego pokoju (w którym „na kominku płonie ogień”, s. 230) bujna imaginacja przenosi dziewczynę / chłopca w leśny zakątek, to nie do Lasu Ardeńskiego. Oglądane we śnie uroczysko nie przypomina też leśnej głuszy z *Poganki*, której „kominkowemu” towarzystwu zawdzięcza *Białe mał-*

²³ Tadeusz Różewicz, *Białe małżeństwo*, [w:] *idem, Sztuki teatralne*, Wrocław 1972, s. 181. Wszystkie cytaty z dramatu pochodzą z tego wydania.

żeństwo postacię głównych bohaterów²⁴. Ten las „jest jak z bajki” – informują didaskalia – dwie jasne dziewczęce sylwetki schylają się raz po raz „wśród drzew”, zbierając coś z poszycia, jak w dziecięcej opowieści *Na jagody*. Ale opisany pejzaż mógłby też stanowić konwencjonalną scenografię do *Snu nocy letniej*: „Dekoracja prawie operowa. Szare i czarne pnie drzew. Z poszycia wyrastają nieliczne zielone paprocie. Smuga światła przebija przestrzeń między pniami drzew lub spada z góry” (s. 205). Nic dziwnego, że za chwilę przyzwala tędy Beniamin, szokując końskim przyrodzeniem, i przebiegnie, porykując, Ojciec. Jego wierszyk, pointujący jedną z rozmów przy kominku: „Był jest krótki. Wierz tej tezie! / Zamiast w głupiej żyć ascezie, / Żyj, używaj ile wlezie!” (s. 194) – brzmi jak przyspiewki któregoś z Szekspirowskich błaznów.

Rozpaczliwa próba zachowania przez bohaterkę własnej podmiotowości padnie zresztą ofiarą podobnej drwiny, która w komedii Szekspira dotknęła przedstawienie tragicznych dziejów Pirama i Tyzbe, odegrane przez trupe Spodka. Tematem spektaklu, który w *Białym małżeństwie* ma uświetnić zaślubiny, jest męczeństwo świętej Febronii, skazanej na tortury, bo pragnęła zachować dziewiczą czystość. Próba występu zostaje zakłócona zdradą (Paulina uwodzi narzeczonego przyjaciółki), ale (jak w *Śnie nocy letniej*) akcję wieńczy hymen. Podczas weselnej fety Beniamina i Bianki – informują didaskalia – „Aktorzy [...] przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich... mlaskają, cychają, czkają, pomrukują, porykują, wznosząc toasty” (s. 228–229). Na taki obraz przygotował już odbiorcę jeden z koszmarów sennych bohaterki – wizja osobliwego starcia, jakie przybiera w utworze Różewicza walka płci. Bianka nosi tu kostium toreadora, bo walka, którą stoczy, to nie starcie szermierzy, lecz *corrida*. Bohaterka „w rękach trzyma szpadę i zamiast »płachty« biały ślubny welon”, który Byk-Ojciec „tratuje nogami”. Wówczas „Bianka wbija mu szpadę w bok”, a zraniona bestia ludzka „broczy posoką [...] i wali się na ziemię...” (s. 219). Twórca operuje przewrotnie znakami wartości: duchowość pragnie tu zachować zmuszana do ślubu narzeczone, w której oczach „mężczyźni nie bardzo się różnią od zwierząt”... Jednak męski kostium, który przywdziała w marzeniu sennym, zdradza jej prawdziwą identyfikację płciową. Odrzucając rolę kobiety, Bianka-toreador walczy więc nie tyle ze światem mężczyzn, ile z porządkiem, w którym „wszystko raz na zawsze zostało przesądzone” (s. 189), natomiast akceptacja zwierzęcości w człowieku traktowana jest jako „naturalny” wzór seksualnych zachowań. Udręczona narzuconą

²⁴ Naturalnie postać Bianki przywołuje też osobę Marii Komornickiej, której tragiczne losy odbijają się echem w akcji *Białego małżeństwa*.

przez społeczeństwo rolą próbuje zmienić ów wzór, proponując Beniaminowi *mariage blanche*.

Katarzyna, która w finale komedii Szekspira z gorzką mądrością udzielała płci pięknej pouczenia o niewieściach obowiązkach, czyniła to z ostentacyjną nadwyżką gorliwości, jakby chciała rzec: „Skoro mogę istnieć tylko w roli układnej żony, posłuszenie wdziałam szatki białogłowy, łaskawy dar Petruclia; jednak tak przeszarżuję w wykonaniu zadania, aby krzywe zwierciadło mojej fałszywej gry odbiło nieokrzesaną przemoc oczekiwań stawianych kobiecie w zdominowanej przez mężczyzn kulturze”. Bohaterkę Różewicza (dwa wieki później) stać już na ekscesy emancypacji. W ostatnim obrazie widzimy, jak ubrana wizytowo Bianka „stoi przed kominkiem i patrzy na swoje odbicie w lustrze”. Powoli ściąga rękawiczki, kapelusz, suknię (którą rozdziera, bo guziczki stawiają opór); zdejmuje bieliznę, buciki, pończochy i wrzuca każdą część garderoby do kominka. „Stoi w lustrze naga”, dużymi krawieckimi nożycami „*obcina sobie włosy*” a następnie „*robiąc krok*” w stronę wchodzącego Beniamina, wyznaje: „jestem... [...] twoim bratem...” (s. 232).

Na ten widok genezyjski Duch Słowackiego mógłby zaznać chwili ukolenia: mistyczna unia dwojga (bezpłciowych) dusz, do której poeta nie zdołał namówić Węgierskiej, spełnia się oto w *genderowej* wersji braterstwa...

Kogo dziś obchodzą dramaty podmiotu w walce o własną tożsamość, przeżywane przez Mandułę, Bellatrix, Biankę – trzy duchowe siostry Violi, Rozalindy, Katarzyny?

Czwarta siostra (która *de facto* jest bratem) dołączyła do dzielnych konstaterek z innych rejonów literatury. I przebieranka też inna, bo w sztuce Janusza Głowackiego to chłopak udaje dziewczynę (w zgodzie z transwestytyzmem naszych czasów). Jednak powody transformacji Koli są czysto pragmatyczne: przyszywany braciszek trójki bohaterki ma zagrać w filmie dokumentującym zjawisko prostytucji w Rosji. Zachowanie nastolatka nie jest już więc oznaką nijakiej perwersji, a tym bardziej kontestacji. „Fetyszyzacja ciała oraz seksu ludzi i nie ludzi”, powszechna dążność do zacierania granic „między sferą ludzką a nie ludzką, ciałem i psychiką, naturą a kulturą, normą a jej przekroczeniem”²⁵ – wyeliminowały znaczący aspekt perwersji. W społeczeństwie, które przez nakaz całkowitej przejrzystości zachowań samo stało się „perwersyjne” (według Roudinesco), chłopięco-dziewczęce przebieranki nie generują już żadnych treści o humanistycznym wymiarze istnienia. Koniec

²⁵ E. Roudinesco, *Nasza mroczna strona*, *op. cit.*, s. 161.

perwersji – twierdzi badaczka jej dziejów – „to nowa utopia rozszaniach po świecie społeczeństw demokratycznych zwanych postmodernistycznymi”²⁶.

Z literackiej rupieciarni wartości, mitów i złudzeń Głowacki przeniósł Czechowowskie postacie we współczesny świat *American dream*, bo to on zajął miejsce dawnych marzeń bohaterki o Moskwie. Akcja jego postmodernistycznej farsy prezentuje sieczkę ulubionych motywów amerykańskiego kina: zdrada małżeńska, nieślubna ciąża, chłopak / dziewczyna, Oscary, Hollywood, mafia, zmumifikowany Kola w szklanej trumnie, zamiana walizek z milionem dolarów. A na koniec monstualne niemowlę płci niewiadomej (chłopiec? dziewczynka? – głowią się położnicy), które po wyjściu z matczynego łona rozwała karabinem maszynowym cały świat przedstawiony dramatu...

Rozbawiona publiczność, nieświadoma przestrogi ukrytej w perwersyjnych grach autora z literaturą, szybko o nich zapomina, zasiadając w swych eleganckich domach przy kominku. Bo kominki w postmodernistycznej erze nadal modne. A co w nich płonie tak radośnie, oczyszczając z wszelkiej perwersyjności nowy wspaniały świat? Aaa – to nasza biblioteka: Czechow, Różewicz, Witkacy, Słowacki, Szekspir – w najlepszym wypadku zredukowany do poziomu sensacyjnej anegdoty...

Jak wam się podoba, łaskawi widzowie – moderna, moderna... i po modernie.

Shakespearean Perversions à la polonaise

Abstract

The motive of female-male disguise, perceived as an element of the theatrical convention, was attributed by some Shakespearean interpreters to hidden gay eroticism accents. This turns towards the persons of the same sex (recognized in general consciousness to be perverse) tended to be severely condemned as a refusal to play the procreative role, threatening the foundations of existence. Meanwhile, according to E. Roudinesco, the phenomenon of the perversion in history assumes features of an act of protest, revealing the symptoms of the crisis of various forms of collective life. Writing about alluring transvestism in Shakespeare's comedies, J. Kott interpreted this phenomenon as a dream about love which is liberated from the limitations of sex, directed against the enforced social norms. The analysis of the examples of this inter-textual play with the motive of Shakespearean disguise, undertaken in this paper, portrays which type of contents was expressed by means of that literary "perversion" in Polish literature by chosen writers (Słowacki, Witkacy, Różewicz, Głowacki). In the unfinished drama *Zawisza the Black* by Słowacki (with the pattern of the intrigue

²⁶ *Ibidem*.

parallel in some motives to *Twelfth Night, or What You Will*) this motive was used for expressing the revelations of the evolving Spirit who in the end of times will eliminate corporeality (hence, sex) from mystical New Jerusalem – the state of angels. However Witkacy, introducing in *Maciej Korbowa and Bellatrix* hermaphrodite heroine, showing her dual charm as the Shakespearean Rosalinda / Ganymede from *As You Like It*, bestowed this character with an ability to initiate in the essence of existence. Despite the ironic distance to the ‘knowledge’ acquired thanks to balancing between the male and female aspects of the heroine’s nature, her ‘perversion’, played on the stage, was the expression of the revolt of the perishing individual against the strengths of the history eliminating human subjectivity. In turn, in *White Marriage* by Różewicz the lack of identification with heroine’s own biological sex took the form of the *gender* demonstration. Bianka’s striving for liberating herself from the shackles of the cultural role enforced on the woman by man’s domination (similar the Shakespearean Catharine’s revolt in *The Taming of the Shrew*) also turned against the dictate of the blind and greedy nature (which was revealed with such power in *Midsummer Night’s Dream*). In the postmodern vision of the world – Roudinesco claims – the notion of perversion lost its value of a designate, and so its contestation power. However, the affirmation of fully ‘transparent’ conception of the social life seems to lead to its pathology and spiritual emptiness. Janusz Głowacki shows it in his derisive ‘postmodern farce’, *Fourth Sister*, mockingly warning of a progressive devaluation of culture which does not also even save Shakespearean works.