

Lidia Wiśniewska

W centrum "Białego małżeństwa" Tadeusza Różewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/1, 75-116

1999

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

LIDIA WIŚNIEWSKA

W CENTRUM „BIAŁEGO MAŁŻEŃSTWA” TADEUSZA RÓŻEWICZA

Białe małżeństwo” Tadeusza Różewicza sprowokowało sporo ciekawych odczytań¹. Czytane w sposób tradycyjny i powszechnie przyjmowany za oczywisty: od początku do końca — przynosi dość frapującą, a może przy tym i bulwersującą opowieść, co wyraźnie sprawia, że sztuka ta wywołuje zainteresowanie tak wielu widzów (jak się twierdzi, największe — jeśli wziąć pod uwagę ich liczbę — spośród wszystkich sztuk tego twórcy). Zainteresowanie to bywa czasami zresztą dość specyficzne i tylko specyfice owej można przypisać łączące się z nim oburzenie (by wspomnieć *casus* ongisiejszych reakcji Kościoła). Zarazem przecież sam autor, z jednej strony, w swoim wywiadzie po premierze sztokholmskiej² przypisuje tej sztuce szczególną rolę punktu zwrotnego, wyznaczającego w jego twórczości niejako „trzecią drogę”, z drugiej strony — przejawia czasem pewne zniecierpliwienie popularnością *Białego małżeństwa*³. Popularnością jednak czy spospolitowaniem? Ale czy jest możliwe odejście od owej prostej zewnętrżności odczytania? Czy też raczej — staje się konieczne? Może mielibyśmy wtedy do czynienia ze zjawiskiem w rodzaju *Imienia róży* Umberta Eco, które pod sensacyjną fabułą każe odnajdywać znacznie głębsze pokłady? Czy znaczyłoby to także, iż kierujemy się w stronę rozszyfrowania w tej sztuce tendencji postmodernistycznych?

W każdym razie warto spróbować obok czytania „od początku do końca” zastosować też — odsłaniające zupełnie nowe możliwości — czytanie „od początku i końca do środka”, zatem czytanie symetryczne, a zarazem w jakimś sensie (skoro początek i koniec jawią się jako równorzędne) — kołowe. Uzasadnienie dla jego wprowadzenia stanowi już fakt, że w sztuce tej nie ma zdecydowanego następstwa zdarzeń, ponieważ składa się ona z (do pewnego stopnia)

¹ Zob. Z. Majchrowski: „*Białe małżeństwo*” i *Eros tragiczny*. W zb.: *Odmienicy*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski. Gdańsk 1982; *Pulapka ciała*. W: „*Poezja jak otwarta rana*”. (Czytając Różewicza). Warszawa 1993. — J. Paszek, *Aluzja literacka w dramacie*. („*Białe małżeństwo*” Różewicza). W: *Sztuka aluzji literackiej*. Żeromski — Berent — Joyce. Katowice 1984. O innych odczytaniach pisze też H. Filipowicz: *A Laboratory of Impure Forms* *The Plays of Tadeusz Różewicz*. New York 1991. Zob. także tej autorki: „*Białe małżeństwo*” i „*Wier-na rzeka*. (Rekonesans feministyczny). „*Teksty Drugie*” 1995, z. 3/4.

² *Na temat i nie na temat*. Z Tadeuszem Różewiczem z okazji premiery „*Białego małżeństwa*” w Sztokholmie rozmawia Józef Kelera. „*Odra*” 1976, nr 6.

³ Zob. J. Illg, *Klasyka czy pornografia: „Białe małżeństwo” w Pradze*. W zb.: *Przekład artystyczny*. T. 4: *Różewicz tłumaczony na języki obce*. Red. P. Fast. Katowice 1992.

autonomicznych — zgodnie z tym, jak je autor nazywa — obrazów. Numer i tytuł, którym obdarzony jest każdy z nich, powoduje, że skłonni jesteśmy uznać wewnętrzną ich koherencję i zewnętrzne odgraniczenie — jakiego sygnałem w sztuce plastycznej jest rama. Przy tym jednak każdy taki Różewiczowski obraz, więc jednostka w sensie przestrzennym, może też zostać uznany za swoistą „godzinę myśli”. Na trop tej interpretacji naprowadza postać Spitznagla, a wraz z nim — poemat Słowackiego *Godzina myśli*, przywołany dzięki wspomnianemu nazwisku w pierwszym obrazie. Potwierdza też zasadność takiej interpretacji czytelna powtarzalność (jak bicie serca) motywu bicia zegara, przynajmniej w początkowych obrazach jakoś odliczającego kolejne (w sensie pozycji w utworze, choć nie kolejne w sensie pozycji w naturalnym następstwie zdarzeń) odcinki czasu, a w obrazie 10 — opatrzonego wieloznacznym stwierdzeniem: „Bije godzina” (B 160⁴). To pozwala nam uznać, że ostatecznie jednostką kompozycyjną utworu staje się swoista obrazogodzina (zdarzeń i myśli): jednocześnie ograniczona (jak ramami obrazu) przestrzeń i (odmierzany przekroczeniem przez wskazówkę zegara kolejnej cyfry) czas (przy tym czas naznaczony mentalnie). Jest to zatem ostatecznie jednostka czasoprzestrzenna, wewnątrznie więc hybrydyczna, jednocześnie arbitralnie (wobec naturalnego biegu czasu i otwarcia przestrzeni) wyodrębniona i — równie arbitralnie — umieszczona w nowej całości. Tę nową całość ze względu na koneksje plastyczne można by po prostu nazwać poliptykiem. Cechą zaś charakterystyczną poliptyku (który sam stanowi ciekawe połączenie płaszczyznowości i linearności) jest raczej symetryczność, akcentowana obrazem znajdującym się w centrum, niż następstwo — dotyczy to tryptyku, pentptyku; i dotyczy to także interesującego nas tu poliptyku, składającego się z trzynastu obrazów. Także ze względu na czas, który dzielony jest dzięki staroświeckiej, okrągłej tarczy zegara — zaktualizowana zostaje nie tyle linearność, ile obieg kołowy: z jednym odcinkiem nadmiarowym, który (trochę jak trzynasty miesiąc w opowiadaniach Schulza) zdaje się mieć status szczególny. A może tym szczególnym odcinkiem (lub jakimś nieodróżnionym wewnątrznie obiegiem) jest zresztą coś więcej niż godzina. Tak więc ostatecznie jednostka kompozycyjna utworu Różewicza sama stanowiłaby rodzaj „białego małżeństwa” (czasu i przestrzeni) i jednocześnie wchodziłaby w takie „małżeństwo” we wspomnianym poliptyku: związana, a zarazem oddzielna.

Oba pojęcia: obrazu i godziny, domagają się jednak jeszcze dalszej uwagi. Owo przytoczone tu stwierdzenie „Bije godzina” emanuje dwuznacznością: może określać fakt skończenia się godziny, zarówno jak jej nadejścia, rozpoczęcia się nowej godziny (w jakiś sposób nawet doniosłej). Tak więc początek i koniec, alfa i omega okazują się wywodzić z jednego określenia. Do tego dochodzi najprostsze rozumienie owego słowa: trwanie godziny objętej tymi punktami. Tak oto jedno słowo — jedno znaczące — każe nam traktować godzinę jako wyraz trwania i równocześnie przerwania oraz nawiązania ciągłości, a więc — jako symbol „wszystkoidalności” czy pełni. A do tego dochodziłby (trzynasty) zupełnie odmiennie opisywany obieg. Podobnie zresztą rzecz się przedstawia, jeśli chodzi o obraz. Pojęcie to ma kilka znaczeń i rozumienie

⁴ W ten sposób odsyłam do: T. Różewicz, *Białe małżeństwo*. W: *Teatr*. T. 2. Kraków 1988. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

obrazu jako jednostki kompozycyjnej należałoby uzupełnić jego rozumieniem jako sposobu przedstawienia: wyglądu, wizerunku, widoku, a także — wzoru. W istocie utwór Różewicza operuje wieloma obrazami pojmowanymi też w ten drugi sposób (np. obraz grzyba, dzwonu *etc.*). Jest jeszcze jedno znaczenie tego słowa, mianowicie: „całokształt”. W ten sposób zarysowana zostaje sytuacja, w której obraz występuje jako jednostka, jej składowa i coś, co stoi ponad tym wszystkim. Obraz, wnoszący zasadnicze znaczenie „ujawniania konturu, ogólnego zarysu” czegoś, na wszystkich tych poziomach (część, całość i układ wielu całości) opisu świata staje się tym, co je jednoczy. I tym, co zarazem samo przesiąka zróżnicowaniem, wynikającym z owego rozwarstwienia.

Wewnętrzna wieloznaczność obu pojęć, a zarazem podobieństwo tej w obu przypadkach wyrażnie ujawniającej się wieloznaczności powoduje, że skłonni jesteśmy traktować ją jako sposób zaanonsowania dalszych realizacji tego, co moglibyśmy nazwać semantyką synkretyczną — jako że staje się ona na poziomie językowym odpowiednikiem owej hybrydyczności samoistnych i związanych zarazem ze sobą: czasu i przestrzeni, a także poszczególnych czasoprzestrzeni („obrazogodzin”), o których była mowa wcześniej — w poliptyku. Tak więc między organizacją utworu a właściwościami jego materii słownej zarysowuje się analogia.

Ale podobna wieloaspektowość ujawnia się także w konstrukcji świata *Białego małżeństwa*. Z konieczności pomijając w tej chwili opis całej dynamiki, wkroczyć będziemy musieli wprost do centrum utworu, ograniczając się jedynie do uwagi, że jak na tarczy zegara obieg wskazówki, tak można zaobserwować w obrazach 1, 2, 13 i 12 nieskończoną właściwie kołowość powiązań bohaterów, natomiast w obrazach 3, 4, 11, 10, a następnie 5, 6, 9 i 8 wielokierunkowość napięć między nimi, przejawiającą się tak w aspekcie ontologicznym, jak i poznawczym. Jaka zatem w tym układzie rola przypada owemu osobnemu, a zarazem centralnemu elementowi, obrazowi 7?

Jako siódmy obraz jest on centralny w sensie przestrzennym i jak korpus ptaka łączy dwa — lewe i prawe — skrzydła poliptyku, jako trzynasty składnik natomiast wydaje się nadmiarowy w sensie czasowym — skoro wychodzi poza liczbę dwunastu godzin, wybijanych przez zegar. Jako siódmy jest więc on — zgodnie z symboliką liczb — szczęśliwy i uprzywilejowany. Jako trzynasty — nieszczęśliwy i marginalny. Co w jednym układzie (przestrzennym) go wywyższa — w drugim (czasowym) poniża. Możemy tę jego dynamikę uznać za symptomatyczną.

Wolno jednak powiedzieć, że jest to ta „wielka godzina myśli”, jaka — nie-pewnie — łączy czas już widoczny, miniony oraz ten, który nadchodzi, a jeszcze pozostaje ukryty, jako zaś centrum z kolei oba skrzydła czyni poniekąd instrumentami własnego lotu. W przeciwieństwie bowiem do wcześniej omówionych przypadków — ten obraz wprowadza połączenie odmiennych czasów nie „między” (dzień — noc), ale w ramach tego samego obrazu; w jego tytule zresztą pojawia się znamienne zestawienie: „przeszłość i teraźniejszość”, co aktualizuje nie kołowość, lecz następstwo i linearność. W przeciwieństwie też do pozostałych obrazów, rozgrywających się w salonie lub sypialni, ten (co znowu zaznaczone zostaje w tytule) wyjątkowo rozgrywa się „w czarnym bo-rze”, aczkolwiek — przypomnijmy — w scenerii kojarzącej się zarazem z kolo-

rowymi (a nawet jakby celowo przekoloryzowanymi) dekoracjami operowymi czy bajkowymi. W ten sposób pojawia się pewna ambiwalencja pokazywanej przestrzeni: tyleż przestrzeni natury, co i kultury, czy też natury, ale przepuszczonej przez pryzmat własnego przeciwieństwa. Już to właściwie sugeruje, jaka jest funkcja obrazu środkowego: tak jak grupa czterech pierwszych – spełnia on funkcję całościującą, aczkolwiek dokonuje tego w inny sposób: nie poprzez aktualizowanie kołowości, lecz raczej poprzez realizowanie, nazwijmy to tak, coraz dalej postępującego, promienistego rozwidłania (i koncentrowania) wprowadzanych tu elementów, którego punktem wyjścia staje się wewnętrzna dwoistość (czasu i przestrzeni; w czasie zaś: przeszłości i teraźniejszości; w przestrzeni: kultury i natury). Zasadnicze znaczenie dla takiego eksplozywnego i zarazem kumulatywnego charakteru tej obrazogodziny (podkreślimy: wyeksponowanej jako centrum i zmarginalizowanej jako trzynasty odcinek czasu) ma fakt, że tu właśnie spotykają się wreszcie ze sobą (prawie) wszystkie postacie, występujące w pozostałych przypadkach, jeśli tam wypowiedziały choć jedno słowo, a także takie, o których była tam tylko mowa (rządca Feliks) albo i nie było mowy w ogóle (Myśliwy).

A zatem skoncentrujemy się (nie bez odniesień jednak do jego „skrzydeł”) na obrazie 7, zatytułowanym *W czarnym borze – przeszłość i teraźniejszość – minęły lata*. Składa się on z dwóch części, niewspółmiernych objętościowo, treściowo jednak równoważnych (jak równie ważne są przeszłość i teraźniejszość, jeśli chodzi o czas, czy kultura i natura, jeśli chodzi o przestrzeń). Pierwszą z nich wypełnia dynamika rodząca się między trzema postaciami: dwiema dziewczynami, które wybrały się na grzyby lub jagody (tak przejawia się dwoistość tego lasu: okrągłość i podłużność, wnosząca opozycję kobiecego i męskiego w ramach „czarnej” materialności Ziemi – Wielkiej Macierzy), i Myśliwym, którego spotyka jedna z nich, Bianka. Jej imię⁵ – co nie jest bez znaczenia – może sugerować (poprzez odwołanie do pokrewnych brzmienie – włoskiego słowa „bianco”: ‘biały’, oraz francuskiego „blanc”) białość, więc barwę czystości (szczególnie: cielesnej), w konsekwencji więc – duchowość (czyli i śmierć ciała). W skrócie jednak osoba ta nazywana bywa też (wręcz przeciwnie poniekąd) w sposób podważający pojęcie czystości, szczególnie (w innym niż poprzednio znaczeniu) rozumianej jako jednorodność: występuje przeto jako Bi, czyli Podwójna; Bibi, więc nawet Podwójnie Podwójna, a w pełnej wersji imienia – jako Bibianna, czyli (można wziąć pod uwagę i taką maksymalistyczną interpretację) Podwójnie Podwójna „NN” („Nieznana”: element nieokreśloności czyniłby tę postać jakąś wersją Każdego). Druga ze wspomnianych dziewczyn nosi imię Paulina (łac. „paulus” znaczy ‘mały’), a zatem – można by rzec – Mała; czasem Dziadek nazywa ją małą Paulinką, czyli małą Małą (podwójnie małą); w skrócie zwana bywa też ona Liną (kryjący się za tym skrótem obraz sugeruje – przeciwnie – nie małość, lecz raczej długość czy rozwinięcie).

W pierwszej części omawianego obrazu owa Paulina uspokajająco obejmie ramionami zmienioną (szczerniałą, rzec by można) po spotkaniu z czarnym Myśliwym Biankę. W drugiej części natomiast to ona sama znajduje wielkiego, białego muchomora (sromotnikowego), który właściwie jednak pełni rolę po-

⁵ Imiona tutaj stają się znaczące, podobnie jak to dzieje się w dramatach Becketta. Zob. np. A. Libera, wstęp w: S. Beckett, *Dramaty. Wybór*. Przełożył i opracował ... Wrocław 1995.

dobną jak (zgubny dla Bianki) czarny Myśliwy-ptak w pierwszej części. Nic dziwnego więc, że Bianka, która wcześniej uciekła przed cielesnością Myśliwego, teraz symbol tej cielesności, jako sromotny właśnie, niszczy (popierana przez Beniamina). Paulina jednak nie myślała o wstydzie: była natomiast dumna z tego, iż zostanie (z racji wielkości trofeum) królową (grzybobrania). Zatem niszczącym gestem uduchowionej Białej odebrane zostały w ten sposób obiecywana Małej chwała wywyższenia kulturowego ponad normalny jej stan i przeżycie poczucia wielkości, wynikającego ze znalezienia czegoś wyjątkowo (fizycznie, materialnie) ogromnego. Niestety, „to” okazało się kulturowo poniżające: mimo że w sposób widoczny białe, to w niewidoczny – czarne (co oznacza hańbę i wstyd kulturowy, degradujący nawet poniżej zwykłego standardu).

W tej samej (drugiej) części obrazu Bianka z kolei rozmawia z Beniaminem o swoim lęku przed żywiołami: boi się zarówno ognia, który pożera jak tygrys, jak i wody, która we śnie wdzierza się do jej wnętrza. Można by zatem powiedzieć, że o ile Wielki Grzyb (symbol cielesności) jest dla Pauliny przyczyną kulturowej opozycji (wyniesienia i pohańbienia), o tyle dla Bianki jakikolwiek z biegunów opozycji wywodzącej się z natury (woda czy ogień) jest jednakowo powodem lęku (kulturowego): albo przed byciem pochłoniętą, albo przed wchłonięciem w siebie czegoś obcego. Beniamin ją uspokaja, że żywioły można opanować. Mówi to człowiek, którego imię wywodzi się z hebrajskiego „ben”, czyli ‘syn’, a w *Biblii* ma podwójny – negatywny i pozytywny – wymiar: znaczy tam zarówno: ‘syn prawicy’, jak i ‘syn boleści’. Paulina w tym momencie prawdziwie żałuje Beniamina, który właśnie się oświadczył Biance i czuje się bogaczem, bo został przyjęty; ona jednak, znając Biankę (nie gorzej niż narzeczony grzyby), sądzi, że z tego właśnie powodu wielki Ben to raczej godzien litości biedny Ben. Tu role zarysowane w związku z grzybem odwracają się. Beniamin wszak uważa się za maharadżę, jak wcześniej Paulina za królową, a każde z nich dysponuje wiedzą pozwalającą przekonania drugiej strony uznać za złudzenie.

Obok tych trojga pojawia się Byk-Ojciec: zwierzę-człowiek, ktoś w rodzaju pogańskiego centaury (a jednocześnie – zdegradowany do poziomu ziemskiego chrześcijański Bóg-Ojciec), naprawdę zaś Wincenty (czyli – z łaciny – ‘Zwycięzający’, ‘Zwycięski’, aczkolwiek imię to stosowane we francuskiej wersji przez Matkę zdaje się aluzyjnie dotyczyć bodaj jego umiłowania wina, a raczej, mówiąc wprost, pijaństwa). Rozmawia on z rządcą Feliksem (‘Szczęśliwym’ zatem, gdy tymczasem Ojciec przyznaje się bardziej do poczucia nieszczęścia) o domowym zwierzęciu, „czarnej” (może jałowce, w każdym razie samicy): równie dobrze (dzięki dwuznacznemu słowu: „różni”) można by to odczytać jako rozmowę o zabiciu, jak i o kopulacji. Tymczasem Matka (jak krowa rycząca, że „muuu” dzieci rodziła – w obrazie 3), nazywana Redzią (rysuje się tu niejaki podobieństwo brzmieniowe z – ziemską – redliną), a właściwie Regina (‘Królowa’ zatem, i to kto wie, czy nie Niebieska w jakimś sensie, bo w końcu anioł) jakby podejmując wątek, który się nigdy nie kończy (mimo iż opowiadająca napomyka o wystygłych popiołach), rozmawia z siostrą o swej niechęci do fizycznego współżycia z mężem. Co prawda, miała z nim dzieci, jednak małżeństwo określa w sposób znamienne ambiwalentny, jako: to jarzmo (symbol zwierzęcości zniewolonej, zaprzęgniętej do ciężkiej pracy)... to szczęście (odwołanie do psychiki i emocji ludzkich). Obie kobiety mówią rów-

nież o tym, że Ciotka (Anielcia, ale wbrew imieniu właśnie ziemską; do niej też raczej bardziej niż do matki pasowałoby określenie: „hubka”) nie chciała jednak ognistego Wincentego po związku z Michałem, opisywanym w taki sposób, że zsiadanie i wsiadanie na konia w „potrzebie bojowej” zazębia się w jej relacji komicznie z ruchami kopulacyjnymi.

Dziadek, jedyna osoba z rodziny nie obdarzona nawet śladem imienia rzeczywiste „własnego”, ponieważ „świeci” jednak w tym utworze „światłem odbitym” cudzych imion własnych: okrutnika i poganina Selenusa (z historii o świętej Febronii, której źródłem było tu dzieło Skargi) oraz (w jego realizacji — pozbawionego twarzy i raczej podejrzanie dobroczynnego) świętego Mikołaja. Przy posiłku rozwodzi się on nad smakiem kurzego kuperka dewalując głowę: a ponieważ ta nie należy u drobiu do elementów konsumpcyjnych, należy przypuszczać, że i w pierwszym przypadku miał na myśli nie tylko drób (tak więc Dziadek charakteryzowany jest przez uwielbienie dla kuperka — niezależnie od tego, czy traktuje się go jako przedmiot konsumpcji dosłownej, czy przenośnej, tj. konsumowania erotycznego). Przy okazji Kucharca dostaje ataku śmiechu zarówno z powodu kuchenno-erotycznych elukubracji Dziadka, jak i — smętnych wynurzeń Beniamina. Przy podwieczorku bowiem właściwie wszyscy dojrzały bohaterowie „wysławiają się” głosami zwierząt domowych i tylko Beniamin wygłasza (po ludzku niewątpliwie) górną strofę o samotności i zagubieniu pośród, z jednej strony, widm i „tajemnych zbrodni”, z drugiej — obietnic rajszych Ahurów (a nazwa staroirańskiej personifikacji dobra widocznie się Kucharci wydaje jakąś udziwnioną wersją chórów anielskich).

W opisanych tu przypadkach nieuniknienie rzuca się w oczy powszechne występowanie już w samych imionach i podstawowych cechach lub działaniach postaci — czegoś, co moglibyśmy określić jako nierozstrzygalność⁶. Imiona zatem nagle zaczynają (w swoich różnych wersjach) opalizować antynomicznością dopełniających się znaczeń. Wszystkie te imiona mniej lub bardziej wyraziście akcentują dwoistość tego, co duchowe, niebiańskie, białe, czyste, prawe, rozwinięte (w czasie), wysokie, zwycięskie, męskie („*myko*”), chrześcijańskie oraz — pogańskie, kobiece (aluzja do Selene), upadłe (pijane), niskie, małe (w przestrzeni), lewe, czarne, nieczyste, ziemskie, materialne. Dwoistość (czasem podwójna dwoistość) wydobyta w każdym imieniu oznacza przeto, że każda postać uczestniczy jednocześnie w dwu układach odniesienia, przy czym element jednego jest wartościowany pozytywnie, drugiego — negatywnie. Wszystkie postacie już samymi imionami zostają zatem włączone w (wariantową) dynamikę sprzecznych biegunów — które ostatecznie tworzą Bóg i Natura — składających się jednak na nierozdzieloną całość, a z drugiej strony stanowiących zarodek wielkiej jedności przeciwieństw, występujących w różnych wersjach (także wymienionych tu wersjach boskości i natury). Tożsamość zatem każdej postaci jest paradoksalna, bo jednocześnie z powodu wewnętrznego

⁶ Imiona i działania postaci wykazują się tu podobną dwoistością jak „*pharmakon*”, „*hymen*” i inne nierozstrzygalniki J. Derridy (*Farmakon*. Przełożył K. Matuszewski. W: *Pismo filozofii*. Wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak. Wyd. 2. Kraków 1993; *Pozycje*. Przełożył B. Banasiak. „*Colloquia Communia*” 1988, nr 1/3; *Pozycje. Rozmowy z Henri Rousem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*. Przełożył A. Dziadek. Bytom 1997.

rozdźwięku jest ona nietożsama z sobą samą, a z racji podobieństwa wymienionych rozdźwięków — tożsama z wszystkimi innymi osobami.

To rozdawanie się imion znajduje dalej analogię w rozdawaniu się zachowań. A wszystkie one zdają się budować jedną wielką, choć niejednorodną (składającą się z kilku mikronarracji) opowieść, opierającą się zresztą na niewielu podstawowych elementach, takich jak miłość (życie) i śmierć, ciało i dusza. Można by ją zrekonstruować w sposób następujący: biała Bianka uciekając przed pobrudzeniem cielesnym, więc czarnym, zwierzęcym erotyzmem męskim kończy na roślinnym, erotycznym zrośnięciu się z dziewczyną, co czyni ją Bi (podwójną), lęk zaś przed żywiołami (siły natury) opanuje dopiero wtedy, gdy mężczyzna (Beniamin) obieca jej w czarnym lesie białe (czyli eliminujące połączenie ciał) małżeństwo. Oznacza to jednak, że mężczyzna musi tu zapomnieć o swoim cielesnym wymiarze Grzyba (który lekceważy od pewnego czasu i — do czasu), poddając się swoistej kastracji, i ograniczyć się do duchowego wymiaru Dzwonu. Natomiast mądre dążenie Pauliny do (symbolu) erotyzmu męskiego jest zarazem głupim niezauważaniem jego trującej mocy, męski erotyzm bowiem ma — jak słowo „rznij” w ustach Ojca — dwa wymiary: kochaj i zabijaj, nie pytaj. Tę dynamikę lepiej objaśnia Dziadek zalecając kochać kuperek (cielesny dół), w którym są wszystkie smaki, pomijając głowę (dusza), skazaną na obumieranie. Dlatego Matka może swoją sytuację określić jednocześnie jako szczęście (królowej świata fizycznego) i jarzmo — śmiertelnie umęczonego zwierzęcia. Różnica bowiem perspektywy kobiety i mężczyzny jest diametralna: co dla Michała, narzeczonego Ciotki, było wsiadaniem — dla niej zsiadaniem, i odwrotnie.

Tak oto imię, będące zazwyczaj wyrazem stabilizującej tożsamości, w sztuce Różewicza staje się wyrazem dynamiki (acz ostatecznie zmierzającej ku unifikującemu wyciszeniu), działania zaś, zwykle będące źródłem dynamizmu — tutaj układają się w szerszą opowieść, która obejmuje (dynamiczny) repertuar mniejszych narracji, określających podstawowe wybory egzystencjalne, możliwe do zrealizowania w ramach całościowej równowagi. Ale zarysowany tak układ musi być traktowany jako punkt wyjścia i zapowiedź dalej postępującej komplikacji — czy też dalszej eksplozji — wychodzących z jednego punktu różnicowań, ciągle zresztą zarazem centralizowanych poprzez sam fakt analogiczności⁷. A więc przyjrzyjmy się poszczególnym jego elementom w większym zbliżeniu.

Przeszłość Bianki opisana zostaje — w pierwszej części obrazu 7 — w krótkim właściwie epizodzie, ale niezwykle nasyconym znaczeniami. Światło pada tu z góry, z obszaru duchowości, wydobywając centrum; po bokach panuje mrok (poznawczy): jesteśmy w końcu w ciemnym borze (obszar natury, przeciwstawiony niebu). W świetle zatem duchowości rozegra się ta scena (poznawczo dostępna), w której sama Bianka zakryje oczy (by nie widzieć tego, co jednak jest, istnieje), a potem ucieknie (by nie zbliżyć się z tym, co jest jej obce, różne od niej, grożące nieczystością). Zatem biało ubrana (białe jest to, co

⁷ Być może więc znajdowalibyśmy się w ten sposób na terenie działania różni (zob. Derrida, *Pozycje. Rozmowy [...]*), pęknięcia (rozdwojenia) i podwojenia (zob. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. Przekład W. Kalaga. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1996).

kulturowo zasłania i osłania jej ciało, mówiąc o jego niewinności) Bianka (także imię sugeruje biel duszy nie mniej niż ubiór stan ciała) natyka się na czarnego (to określenie dotyczy ubioru zasłaniającego ciało mężczyzny) Myśliwego (ta zaś nazwa, funkcjonująca na zasadzie imienia, określa człowieka, którego rolą jest zabijanie — co prawda dzikich zwierząt). Można by zatem powiedzieć, że oto anioł (duchowość) spotyka się z diabłem (cielesność). Ten drugi zaś rozkłada szeroko ręce (wykonuje tym samym gest jak do objęcia — gest zaproszenia erotycznego) i otwiera płaszcz (odslaniając — jak można sądzić — biel ciała).

Ale możemy dokonać jeszcze dalej idącego przybliżenia wprowadzonego tu motywu ptaka. Czarny Myśliwy (niczym szatan — strącony anioł, ale wyraźnie tęskniący za pierwotną kondycją) symbolicznie próbuje odlecieć w górę duchowości, z której — mimowolnie czy nie — stracił Biankę. Co dla niego było przesłanką jego erotycznego lotu, dla Bianki stało się kwestią śmiertelnego lęku i poczucia zagrożenia, a w pewnym sensie poznawczego upadku z wyżyn duchowości (rozładowanego — a może właśnie nasilonego? — w zrośnięciu z przypominającą po trosze węża-kusiciela Liną). O ile jednak opisane już zetknięcie z męską cielesną nagością prowadziło do skojarzeń z czernią i dzikością, ze zwierzęcością i diabelskością, których obecność była groźna, o tyle w innej, wcześniej w tej sztuce przedstawionej (obraz 5) sytuacji gorączki, towarzyszącej „brzydkiej” chorobie Bianki, śwince, dziewczyna, obnażona przez pochyloną nad nią w czerwonym poblasku Postać, nie docieka, czy ktoś przewrotnie nie ukrywa się pod czerwonym strojem świętego Mikołaja. Tak więc czuła na ontologiczną opozycję: konstrukcyjne—destrukcyjne (pozytywne—negatywne), jest ona mało wyczulona na opozycję poznawczą: rzeczywiste—pozorne. Odbierze zatem ową osobę już nie jak czarnego (śmierć) ptaka i dzikie zwierzę, ale jako czerwonego (życie, aktywność) ptaka i zwierzę oswojone, funkcjonujące w sferze kultury, tj. konia (a warto przy tym pamiętać o zabawie w koniki, mającej erotyczny raczej podtekst, w której Dziadzius występował w roli głównej, więc rzeczywiście nie tylko w roli zwierzęcia oswojonego, ale i osławianego — z erotyzmem). Zatem odsłonięcie własnego ciała przez kobietę, tak niemożliwe w pierwszym przypadku, staje się możliwe — nawet przy takiej drażliwości, jaką wykazywała Bianka, zapinająca koszule nocne aż pod szyję — pod warunkiem zmistyfikowania przez mężczyznę swojego ciała (ukrycie przez starca ciężkiego, erotycznego dyszenia zwierzęcia pod przebraniem świętego). Może dlatego, iż sama dziewczyna jest chora na świnkę, koń nie zostanie rozpoznany jako inne, bardziej brudne zwierzę ani też jej zachowanie (mocno dwuznaczne) nie zostanie nazwane wprost. Jednak interpretacja całego zdarzenia też nie jest prosta. Mikołaj (w którego imieniu — przypomnamy — drzemie skojarzenie z wywodzącą się z języka greckiego częścią „myko-” w złożeniach oznaczającą grzyb, choć samo imię jest prawie synonimem popularnej, a nawet spopolitowanej świętości) występuje w aurze działającego na wszystkie zmysły piękna: pięknego zapachu, pięknego głosu i pięknego czerwonego (jak trujący, ale piękny czerwony muchomor) koloru (będącego również symbolem pierwiastka boskiego) — koloru ubioru. Nic dziwnego, że dziewczyna odmawia wtedy — wobec tego zniewalającego połączenia piękna zmysłowego i (złudzenia) duchowości — „ojczenasz”. Choć czerwień jest przecież zarówno symbolem energii, ognia (np. ognistość Ojca), jak i krwi: a wy-

stępowanie Postaci w czerwonych, jakby skrwawionych rękawiczkach mordercy sprawia, że dziewczyna czuje się jak sparaliżowana czy wręcz umarła.

Właściwie zatem dwa doświadczenia wywodzące się z wczesnej młodości determinują późniejsze zachowania Bianki: zobaczenie obcości cudzego, męskiego ciała (czern, dzikość, szatańskość, nieczystość) powiązane z własnym (żywym, roślinnym) zrośnięciem się z podobnym (Pauliną) i — obnażenie jej ciała (skojarzone z czerwienią, oswojeniem, boskością, pięknem Postaci, która tego dokonuje), aczkolwiek połączone z doświadczeniem umierania. Szatan zatem lub święty (i Bóg) — jednako staną u wrót ciała w tych dwu tak podobnych (obnażenie), a zarazem tak odmiennych (ciało cudze i własne) sytuacjach. Przynajmniej w świadomości Bianki ciało (kobiece) oglądane przez (pozornego) świętego okazuje się czymś diametralnie innym niż ciało (męskie) ukazane przez (destrukcyjnego) szatana.

Jednak historia obrazu ptaka nie kończy się w ten sposób. Ów pierwiastek grzybowatości, zawarty w imieniu „Mikołaj”, zdaje się odżywać, skoro jego nosiciel już raz wprowadził tak osobliwie jego połączenie z duchowością (i śmiercią). Kiedy więc Beniamin recytuje wiersz o śmierci — pojawia się i grzybowatość. Grzybowatość (negatywność zatem) w postaciach Dziadka, Ojca i Beniamina jednako napełnia Biankę przerażeniem. Potem zaś muchomor sromotnikowy, znaleziony przez Paulinę, zostanie przez Biankę zdeptany w odruchu obrzydzenia. Ale zdeptany realnie — odżywa w jej pisaniu, w apostrofie zaś do ukochanego pojawia się nieoczekiwane wezwanie: „Ty piękny, ty biały, cuchnący jak sromotnik bezwstydnny zerwany w czarnym borze w noc świętojańską. Zbudź mnie, zbudź, zbudź” (B 150).

W ten sposób to, co jako odsłaniający siebie czarny ptak rodzi przerażenie, jako obnażający dziewczynę czerwony ptak przyprawia o zmartwiałość, jako niewidoczny, a jednak odsłaniany przez Biankę obraz sromotnika wywołuje grozę — ostatecznie budzi też pożądanie. Dziewczyna, widząc rzeczywiście odsłoniętego (z czerni) ptaka, sama zasłania bowiem rękami oczy; nie dostrzeże też jego prawdziwej natury we własnej sypialni za zasłoną czerwieni i świętości (samą Postać obserwuje tylko przez szparki powiek); ale w zamian jednocześnie widzi to, co zasłonięte w sytuacjach, wydawałoby się, pozbawionych zagrożenia (nie mówiąc o tym, że sama przeobraża się w przerażonego ptaszka, symbol zranionej duchowości). A ostatecznie w pisaniu jej — więc w sferze duchowej — ujawni się pożądanie tego, co duchowości zagraża. Tak w każdym razie dzieje się w kulturze ukształtowanej przez obrazowość chrześcijańską, gdzie cielesność jest zasłaniana. Co, jak widać, stwarza szansę dla świętych masek i zagrożenie śmiesznością dla nie wprawionych w poruszaniu się w świecie pozorów, chorujących na świnkę dziewczynek.

Bo oczywiście Bianka nie jest wolna od zmysłowości; skoro jednak ciało mężczyzny zostają przydane czarne, jak u nietoperza, skrzydła szatana, Bianka ma dwa wyjścia. Pierwsze — to zamknąć oczy i przywołać sen na jawie. Tak właśnie czyni, gdy zamyka oczy na całe dni, by — jak notuje — uciekać w jaskinie ze złotym cielcem oraz oddawać hołd bałwanowi. Bałwanowi — to znaczy ni mniej, ni więcej, tylko symbolowi męskiej siły vitalnej. Złoty cielec zaś jest w końcu aluzją do byka, przed którym na jawie Bianka ucieka, tym bardziej że przybiera on postać jej własnego ojca. Przed jego realnością jednak ucieka w sen, by tam, jak się okazuje, dać mu z kolei prawo do (pogańskiej)

boskości, odmawianej na jawie. W duszy Bianka rozkoszuje się bowiem pięknem ciała mężczyzny, czyli ludzkiego zwierzęcia. Ale czyniąc tak, niejako wbrew przymierzowi z chrześcijańskim Bogiem, boi się zarazem, że iskierka zmysłowości (męski bożek ognia) przeobrażona w pożar pochłonie jej duchowość i spopieli. Jednak w nocy budzi się z krzykiem także dlatego, że zalewa ją woda, a ta, jak wiemy, jest dla niej boginką: boskością i żywiołem żeńskim. Ta boginka wszakże wciska się w jej wnętrzości jak śliskie, zimne węże, symbole męskiej zmysłowości (zapewne więc nie przypadkiem nad studnią, w której Bi we śnie tonie, dostrzega twarz Liny). Gorąco zatem ognia i płynność wody są w tej pogańskiej mitologii Bianki równie niebezpieczne, a kobiecość i męskość właściwie dokładnie nie dają się rozdzielić (skoro boginka posiada męskie atrybuty). Podobnie nie daje się tu rozdzielić duchowość od materii. A zatem Bianka boi się, że siły natury jednocześnie boskie i zwierzęce, duchowe i fizyczne, męskie i żeńskie zniszczą ją. Bianka płaci przeto koszmarami także i za drugą możliwość, którą w sytuacji zagrożenia czernią może realizować: za poszukiwanie (na jawie) zmysłowości w ciele przyjaciółki (która czasem pozwala jej przyjść do siebie do łóżka). Ciało to bowiem jest żywe, ciepłe i „przemawiające” (w przeciwieństwie do jej własnego): jest wiążącą z naturą liną, nie zaś siedliskiem zjadających je za życia robaków (jak jej własne). Koszmarami więc płaci Bianka także za to, że na twarzy Pauliny maluje wąsy za pomocą soku z czarnych jagód, żeńskiego odpowiednika grzyba (po niemiecku czarne jagody to „die Heidelbeeren”, kojarzące się z borem i Wielką Macierzą, więc po trochu może i — „jagody pogańskie”, bo w każdym razie symbolizują cielesność).

W taki sposób w dwu odmiennych pod względem poznawczym sferach: w rzeczywistości, która jednak posługuje się obrazem, oraz w fikcji, która zaczyna działać w rzeczywistości, dochodzą w Biance do głosu dwa odmienne porządki opisu jej świata, dwa różne systemy odniesień: ten, który dewaluuje ciało i każe je uduchowiać lub w jego nagiej postaci czyni przedmiotem pogardy bądź zgrozy (jako narzędzie szatana), i drugi, który boskość z kolei czyni elementem materialności, a materialność (żywioły) elementem boskości i który różnice łączy, nie zaś wyodrębnia czy hierarchizuje. Zatem cielesność wypchnięta z rzeczywistości drzwiami (przez chrześcijaństwo) wraca oknem (pogańskich harców wyobraźni), a dziewczyna miota się: na jednym poziomie (jawy) ulega metaforze chrześcijańskiej, która zmusza ją do ucieczki lub fałszowania rzeczywistości, natomiast we śnie (częściej zaś — zamykając oczy na całe dni i pisząc, zatem funkcjonując w śnie o charakterze kulturowym) upaja się wizjami „przepysznego zwierzęcia ludzkiego”, jednocześnie kochanego (to mówi poganka) i nienawidzonego, w którym (dość sadystycznie) chrześcijanka „dosmagać się” chce duchowości (B 115). Między jawą a snem (w jego wyrazie artystycznym), pogaństwem a chrześcijaństwem trwa więc nieustanne wahanie się Bi. Rzeczywiście podwójnej. A nawet więcej. I to zawieszenie między biegunami sprzecznych możliwości owocuje w obrazie samej Bianki. Pominąwszy już ową świnkę — cała problematyczność jej ciała ujęta zostanie w obrazie drogmana-dromadera.

To określenie byłoby może niejasne bez — z pozoru absurdalnego, a w istocie bardzo pożytecznego — lapsusu, jaki wprowadziła Paulina w obrazie 1 myląc dromadera z drogmanem („to to samo” — twierdzi). Myląc zaś (na skutek podobieństwa brzmieniowego) utożsamiła w ten sposób zwierzę juczne,

środek transportu fizycznego, z człowiekiem, tłumaczem z języków obcych (a więc z tym, który „transportuje” znaczenia za pośrednictwem znaków z jednego systemu językowego na drugi). Tłumacz, o którego tu chodzi, pracował na placówce dyplomatycznej „na wschodzie” (słowo to — wbrew zwyczajom dzisiejszej ortografii, choć nie wbrew Słowackiemu — zapisane małą literą, zdaje się raczej sugerować „początek” niż miejsce geograficzne, a w każdym razie pozwala wydobyć taką dwuznaczność). Wzorcem dla owego obrazu dromadera-drogmana był „Szpic... Szpic...” (Paulina się zacina i zarazem podkreśla tę spiczastość, znowu błędnie nawet zapisaną — a tu już „odpowiedzialność” spada na autora)... Spitznagel — wreszcie pada to nazwisko przyjaciela Słowackiego, młodzieńca, który też „u wschodu” swego życia popełnił samobójstwo. A zatem niezmiernie interesujące tu dla nas będzie przetłumaczenie tego niemieckiego (z pochodzenia) nazwiska: Spitznagel to „spiczasty paznokieć”. W pewnym sensie więc nawet „pazur” czy może „szpon”. Mielibyśmy więc w konsekwencji do czynienia z Bianką drogmanem-dromaderem-szponem. W nazwisku Spitznagla zapisany tak został pazur śmierci powiązany z rozdarciem (zrośniętych momentami w uścisku, nie mniej niż Bianka i Paulina) Czarnego i Białego (młodzieńców). Pazurem śmierci przyjaciela z pewnością też — mówiąc metaforycznie — została przeorana świadomość autora *Godziny myśli*, dając być może początek („wschód”) jego myśleniu mistycznemu. Bianka-dromader byłaby w tej sytuacji jednocześnie drogmanem, czyli tłumaczem z obcych języków na swój (to osvajanie, czyli czynienie swoją cudzej inności, można traktować jako w ogóle symptom przekraczania różnic) oraz — w odwołaniu do konkretnego nosiciela nazwiska, przyjaciela Słowackiego — byłaby także naznaczona owym szponem śmierci, w sposób mglisty, lecz niezupełnie niewyraźny wiążącej się z erotyzmem. Ale znowu przyjrzyjmy się wymienionym elementom po kolei i w postępujących dalej zbliżeniach.

Po pierwsze zatem: kwestia dromadera. Dość przekonująco sprawę ujmuje Dziadek, który porównując siebie w młodości (garbiącego się również „jak jakiś, panie, dromader...” — obraz 9, B 157) do Bianki, opisuje rzecz całą w kategoriach medycznych: dorastające dziewczynki mają skłonność do ukrywania swoich „piersiutek”: garbiąc się niechętnie ukrywają je więc, nabawiając się przy tym czasem wady postawy zwanej (wstydliwym bądź haniebnym — znamienna dwuznaczność) wygięciem kręgosłupa do tyłu (*kyphosis pudendum*). Wprawdzie można dyskutować z tym, czy Bianka chciała ukryć swoje piersi nadmiernie rozwinięte, czy odwrotnie: małe jak u gołąbka (co zauważa Paulina), ale zasadniczo wolno założyć, że tak mogła narodzić się Bianka-dromader z garbami zamiast piersi. Jak czytają natomiast po kryjomu obie dziewczyny w dziele naukowym wyjętym z biblioteki ojca: „dromader oraz koty mają koniec członka zagięty w tył” (obraz 1, B 112). Można by protestować: nie dotyczy to Bianki, skoro jest kobietą; ale wcześniejsze rozważanie przez dziewczyny przypadku krowy (morskiej) z członkiem (krowy bez „wymienia” — odpowiednika piersi) pozwala zaakceptować zaistnienie Bianki-dromadera (oczywiście — takiego jej obrazu): bez piersi, ale z garbem i — z członkiem wygiętym w tył. Tylko jaka byłaby u niej geneza tego drugiego?

Wiemy, że brat Bianki, Erazio, zmarł w dzieciństwie; nawet używane wobec niego zdrobnienie imienia narzuca podobieństwo do słowa „erozja”, oznaczają-

cego wyżłobienie i rozmycie; można także przywołać angielskie słowo „erise” określające wymazanie, wytarcie. Jednak siostra przez dziesięć lat po jego śmierci, ubierana i wychowywana jak chłopiec, zastępowała „wytartego przez śmierć”. Ta śmierć jednak kojarzy się również z nie wykrystalizowanym do końca, ale czytelnym dziecięcym erotyzmem. Erazio był pierwszym eksploratorem cielesności Bianki — i o mało nie złamał palca (jak złośliwie zauważyła Paulina, świadek owego wydarzenia) badając otwory w jej ciele. Zagięty palec brata żłobiący cielesność Bianki (a zastępujący członek) i śmierć-wymazanie chłopca zazębiają się w sposób dramatyczny. Analogicznie i odwrotnie zarazem, jak w przypadku „Spiczastego paznokcia”, po śmierci Erazia pozostał ślad w siostrze: członek dromadera-Bianki, poniekąd zastępujący niedostateczne otwory jej ciała — obraz męskiego jej dziedzictwa, mającego swój początek w przeszłości, w dzieciństwie (stąd zagięcie w tył).

Śmierć brata jak pazur rozdarła świadomość dziewczyny, ale wcześniej uzmysłowił on siostrze jej jakby niewystarczającą kobiecość. Sama zaś Bianka badając z kolei swoją twarz, konstatuje jej monstrialność. W jej własnym opisie twarz zdaje się być niemal zwierzęcą — może wielbłądzia. Tak więc monstrialna twarz, małe piersi stające się garbami (umieszczonymi w obrazie inaczej i po przeciwnej stronie ciała niż piersi⁸), niedostateczne otwory, zastąpione męskim członkiem, ale wygiętym w tył — to wszystko składa się na obraz Bianki-dromadera. Śmierć (brata) pędzi za nią w tym obrazie jej samej — na „wielblondzie” („wielkim błędzie” natury, która nie tylko wygina członek do tyłu, uniemożliwiając tym samym fizyczne zapładnianie, ale jeszcze daje go istocie płci żeńskiej — jak można skomentować podtekst kolejnego lapsusu autorstwa Pauliny). Bianka ma jednak nadzieję umknąć „wielblondziemu jeźdźcowi” (B 116) — mocną ma głowę, co skałę przewierci (prawie na kształt granatu). Albo też skoczy na wielbłąda i polecą dalej (kierunek w przód), ale — co niezbywalne w jej sytuacji — ze śmiercią u boku, a zarazem z zakodowanym w niej samej przerażającym płomieniem zmysłowości, węzłem pożądań u piersi (element męskiej zmysłowości i w tym obrazie powiązany zostaje z kobiecym), a z lwicą szалу we wnętrzościach. Gna więc zarazem ze śmiercią i uciekając przed śmiercią — ku erotyzmowi i z erotyzmem „u boku”. Pędzi ku cielesności (zważywszy jej wskazywanie na usta, oczy, zwierzęcość ukochanego). Z tego wszystkiego wyłania się zaś kolejne jej, Bi, zawieszenie między biegunami. Teraz już nie między duchowością a cielesnością, ale w obrębie cielesności — między kobiecością (naturalną, lecz w jakiś sposób płytką czy niedostateczną) a męskością (symboliczną, lecz od dzieciństwa eksponowaną i pogłębianą, np. przez kulturowo znaczące ubiory i zachowania). Nie mniej zaś konstytuuje się tu zawieszenie między śmiercią a erotyzmem. Te przeciwieństwa wiążą się ze sobą w obrazie Bianki-dromadera nierozzerwalnie, przekładalna bowiem (choć to obce języki) jest śmierć na miłość, piersi na garby, żeńskie na męskie, rozdzierające na zapładniające.

A przecież jednocześnie — co mimo woli i trafniej, niż sama mogła się była domyślać, zauważyła Paulina — „to niemożliwe”, by owo zagięcie członka w tył

⁸ Wydaje się, że znowu poruszamy się tutaj w obszarze bliskim temu, jaki opisuje Derrida (*Pozycje. Rozmowy* [...]), konstatując nie ustabilizowanie, ale dynamikę braku i nadmiaru, upostaciowaną we wklęsłości i zmarszce.

prowadziło (u człowieka) ku erotycznemu połączeniu i spłodzeniu dziecka. W istocie trzeba przyjąć, iż Bianka-dromader wyposażona jest — w postaci członka-pazura zagiętego w tył — w coś, co stanowi symbol płodności raczej mentalnej niż fizycznej. Członek jako symbol erotyzmu, a jednocześnie — jako pazur śmierci jest raczej zwrócony zapładniając nie ku cielesności (i nie ku płci), ale ku duchowości. Ku duchowości samej Bianki, umożliwiając jej spełnienie się, w przeciwieństwie do rzeczywistego zniszczenia (wytarcia, wymazania — aluzja do zapisu byłaby tu czytelna), w duchowej twórczości i jej zapisie (jako odpowiedniku dziecka). Dodatkowo ów członek-pazur jako kształt ostry, szarpiący miałby pełnić — jak chce Bianka — rolę „zapładniającą” wobec duchowości Beniamina („Szponami rozkołyszę twój dzwon milczący...[...]” — zapowiada: B 150) i ożywić jego serce. Bianka zamierza obudzić go duchowo, oczekując jednocześnie, że i on obudzi jej ciało (jak dzikie zwierzę: drapieżny leopard — zob. obraz 8). Ale to ostatnie dotyczyć już chyba musi ciała — jeszcze raz powiedzmy — przekraczającego granice różnic cielesnych, więc będącego obrazem obojakości płciowej, a jednocześnie przekraczającego — jako obraz — granice mentalności i materialności. Tak właśnie wygląda w swoim „projekcie” Bi-dromader. I jednocześnie tak realizuje się Bi-drogman, czyli tłumacz z obcych sobie zupełnie języków różnic na jeden język — ciałoobrazu, zdolnego zawrzeć elementy sprzeczne.

Do rekonstrukcji i opisania składowych obrazu Bianki można by użyć kształtów stożka: zbliżających się bardziej do linii (członek, paznokiec) lub bardziej do kuli (piersi, garby). Znamienne jest, że obrazy ptaków (unoszących się w górę czy próbujących wlecieć) są skojarzone przez nią z mężczyznami: jej własne „skrzydła” zdają się zwinięte i równie ukryte w postaci garbu(-ów) jak piersi, a jedyne odwołania do ptaka wiążą się z jej ptasim (prerażonym) piskiem. Jest charakterystyczne także, że obraz dromadera oznacza trzymanie się dołu i poziomu, natomiast nasycony jest ruchem (w przód, jakby równoważącym owo zwrócenie członka w tył). Bianka-dromader w istocie dobrze pasuje przez swe wschodnie koneksje — jako obraz — do „maharadży”, jakim się czuje, otrzymawszy jej rękę, Beniamin.

Jeśli jednak dromader wyznacza dół w przestrzeni, to Beniamin drugi punkt, chciałoby się rzec — bliźniaczy, co wcale nie znaczy, że umieszczony na tym samym poziomie. To bliźniactwo sugerowane jest już przez samo podobieństwo brzmieniowe imion: Bianka — Beniamin, a jeszcze bardziej — przez sens skrótów: Bi (Podwójna) i Ben. Ben to (po hebrajsku) „syn”, co oznacza w tym przypadku, z jednej strony, Benoniego, czyli „syna boleści” (matczynej), z drugiej — Beniamina, tj. „syna prawicy, syna szczęścia”, jak nazwał go ojciec (w tym rozumieniu przeto matczyne byłoby — „lewe”, czarne⁹). Zatem w jego los wpisana zostaje ontologiczna dwoistość destrukcji i konstrukcji: przynosi je ze sobą na świat, jako rodzący się z kobiety, którą rodząc się — zabija. Nie tylko z kobiety jednak: Bianka nazwie go też „synem ziemi” (obraz 2), a więc tego, co jest prawozorem kobiety. Ma z pewnością też rację Paulina, gdy powie o nim jednocześnie: „biedny Ben” i „big Ben” (wielki Ben, czyli wielki Dzwon¹⁰,

⁹ Jak zwraca uwagę F. Capra (*Punkt zwrotny*. Przełożyła E. Wojdyła. Przedmowa A. Wyka. Warszawa 1987, s. 402): „W większości języków europejskich prawa strona kojarzy się z tym, co dobre, słuszne, szlachetne, lewa natomiast ze złym, niebezpiecznym i podejrzanym”.

¹⁰ To nawiązanie do nazwy londyńskiego Big Bena zaproponował Paszek (*op. cit.*).

i biedny Ben, czyli biedny Dzwon). Jakkolwiek to drugie rozróżnienie byłoby raczej natury poznawczej: gdy on uważa się za szczęśliwego, jest przez kogoś innego uważany za biednego. Jakie jednak byłoby rozwinięcie tych dwoistości zapowiedzianych w imieniu?

Ten niedoszły, a znakomicie zapowiadający się badacz pisał w Heidelbergu, znanym niemieckim ośrodku naukowym, rozprawę doktorską na temat grzybów, którą trafiał w „czarne” („*ins Schwarze getroffen*”), tzn. w dziesiątkę, w samo centrum, w środek tarczy (lub szczytu — by użyć dawniejszego określenia tarczy); w każdym razie — w sedno. Tak właśnie, zadowolony, oceniał wyniki jego dociekań promotor, stary Pilz. Nazwisko owego profesora (przetłumaczone z niemieckiego, co czynimy nie po raz pierwszy tutaj) znaczy tyle, co Grzyb (mógł to być jednak grzyb zmurszały, może robaczywy, w każdym razie bliski rozkładu — jak uświadamia przymiotnik). Komentując zaś ocenę wyrażoną przez promotora można powiedzieć, że jeśli młody naukowiec trafiał w środek (a to może być też obraz niemal erotyczny) tego, co czarne, to i w środek tego, co ziemskie: w środek tego, co podlega rozkładowi, a czym żywią się grzyby („czarne” w tym przypadku może sygnalizować rozkład tego, co ulega niszczeniu ich działaniu, ale w języku niemieckim — i nie tylko — znaczy też słowo „czarny” potocznie: „lewy”, a nawet zawiera ocenę: „nikczemny, podły”). Wchodził więc nasz młody autor poznawczo nader trafnie, ale w tematykę z natury jednak „nikczemną i podłą”, wreszcie — „lewą”. Lecz ostatecznie znudził się on (aż do znudzenia) powtarzanym poklepywaniem go po ramieniu, stosowanym przez starego pocziwca, i „powrócił” (niejasne: czy tylko w określone miejsce, czy i do czegoś, np. poezji). Po powrocie w każdym razie słychać go wypowiadającego się przeważnie za pośrednictwem utworów poetyckich i nazywany bywa „poetą” (właśnie w cudzysłowie — i w didaskaliach).

Teraz w każdym razie, świadom przecież rzeczy, a wielki (duchowo) Dzwon, każe wyrzucić Paulinie trującego muchomora. A kształt tego ostatniego („członka w stanie erekcji”, jak uświadamia łacińska nazwa, tyleż odkrywająca, ile — poprzez zastosowanie obcego, a jeszcze w dodatku martwego języka — ukrywająca) jest, zauważmy, swoistym przeciwieństwem dzwonu: gdy „głowa” dzwonu wisi wysoko w powietrzu (góra), a jego serce uderza wewnątrz (głębia) o kielich — grzyb trzonem (odpowiednik zawieszenia serca: z góry w dół) wbija się w ziemię (w dół, choć przyjmuje kierunek wzrostu w górę), na sobie zaś dźwiga „stożkowatą głowę w sinozielonym kolorze” (B 143), ograniczającą od góry formę (tak mogą się przejawiać odwołania zarówno do połączenia elementu męskiego i żeńskiego, czyli różnic cielesnych, jak też męskości i myśli — czyli cielesności i duchowości; stąd znowu jego dodatkowe określenie: „*impudicus*”: ‘nieczysty’). Lecz pomimo owej odmienności w istocie dwa te kształty (grzyba i dzwonu) — pozostają w przybliżeniu takie same.

Toteż chociaż Benjamin każe Paulinie wyrzucić (negatywny) grzyb, a Bianka go niszczy, to jednak jego kształt pozostanie zawarty w samym (pozytywnym) Dzwonie. Bo skoro przeciwieństwa wychodzą z tego samego kształtu, to inspirator zniszczenia sam jest poniekąd nosicielem tego, co z jego poduszczenia uległo zniszczeniu. Być może zresztą nawet do niego doprowadził właśnie dlatego, że będąc do pewnego stopnia „takie samo” czy podobne, przeciwieństwo to było jednak jego samego negatywnym odwróceniem: „negatywem”, czyli ziemską (bądź materialną) parodią duchowości. A ziemskość wielki

Dzwon porzucił już opuszczając Heidelberg. Ciotka formułuje to w szczególny sposób: nie chce wiedzieć mianowicie, co on robił „na” tych „swoich Heidelbergach” (B 156). Mówiąc tak, po pierwsze, używa jednak (być może nie bez związku ze zwrotem: „na uczelni”) przyimka, który w tym zestawieniu stwierdza pozostawanie „na” powierzchni owej szczególnej góry (nawet jeśli na jej szczycie), po drugie zaś odejmuje nazwie „Heidelberg” status imienia własnego: staje się ona nazwą wręcz pospolitą, a tłumacząc ją — znowu „po Spitznagłowskiu”, czyli „z obcego języka” — odnajdujemy w niej znaczenia: „góra będąca pustacią”, „wrzosowiskiem” albo też może odwrotnie: „góra porośnięta borem”. W tym ostatnim przypadku mogłaby być to też „czarna góra”, przez aluzję (działa tu podobieństwo brzmieniowe) do czarnych jagód (niem. „*die Heidelbeeren*”; ich sokiem, przypomnijmy, Bianka malowała Paulinie wąsy), a w ten sposób pozostawałaby w opozycji do Białej Góry (na którą zwywa Beniamina Bianka, o czym za chwilę). Tak więc słynny niemiecki ośrodek naukowy, gdzie (wielki) Dzwon pracował pod kierunkiem (bliskiego śmierci) Grzyba, stawałby się w ten sposób pustą (w sensie duchowym), bo czarną (ziemską) górą, porośniętą (będącym symbolem Wielkiej Macierzy — była już o tym mowa przy okazji miejsca, gdzie się Beniamin oświadczył) borem. Wzmocnione tym faktem podobieństwo brzmieniowe (znowu język niemiecki) pozwalałoby nawet może i dodać: miejsce to kojarzy się z „pogańską” górą. W jej kształcie zresztą też ujawnia się kształt dzwonu, tylko że — wbrew jego naturze — położonego na ziemi.

Warto jednak pamiętać, że przebywając tam i pracując nad ową czarną, ziemską materią, przedmiotem swych badań, zachował Beniamin — przewrotnie — czystość fizyczną, ponieważ, jak relacjonuje, choć odczuwał porywy zmysłów, to jednak przy (nieświadomej, oczywiście) próbie zbliżenia do kobiety ogarniał go „taki zamęt, że w nim ginęło wszystko” (obraz 9, B 156). Natomiast „po powrocie”, kiedy występuje jako uosobienie duchowości — co zauważa Bianka — jego serce jest martwe (to stan wręcz przeciwny do zamętu). On sam wyjaśnia (Ciotce, ku której, nawiasem mówiąc, zbliża się jakby z „nieświadomą zmysłową intencją”), że „kapitał uczuć” włożył w poezję (B 158). Można by więc rzec, iż teraz włożył uczucia w poezję, jak wcześniej w naukę; wtedy „w nagrodę” odebrał zamęt, czyli bezładny ruch, teraz martwość, czyli bezruch. Dlaczego?

Znowu pomijając szczegółowe eksplikacje zwrócimy tylko uwagę, że po drugiej stronie osi, u której dołu umieszczony jest grzyb, sytuujemy — u góry — dzwon. Można by rzec, że to kształt grzyba przesunięty w górę, w którym zmianie uległa wzajemna zależność między elementami konstrukcji: niewielką, ale decydującą o wzroście pokrywą (przekształconą teraz w dominujący kielich czy głowę dzwonu) a trzonem (przeobrażonym w serce): to, co podtrzymywało całość i było podstawą (stabilności, umiejscowienia, zakorzenienia w ziemi) śmiercionośnego grzyba, staje się teraz w górze — przeciwnie — ośrodkiem ożywającego ruchu. Jest to ruch wahadłowy, czyli w dalszym ciągu związany z przytwierdzeniem do określonego punktu przestrzeni, a przy tym dokonujący się wewnątrz obszaru ograniczonego głową dzwonu. Wahadłowość ruchu dzwonu oznacza określenie kierunków prawo—lewo, a jego dźwięk — jakby odpowiednio do tego — również sugeruje bieguny przeciwieństw: destrukcji i konstrukcji (serce dzwonu bije na trwogę lub radość). Sinozielony (powietrze—woda) stożek głowy wskazujący na dwoistość materii organicznej (ro-

śliny, wchłaniającej i łączącej wodę oraz powietrze: to, co ziemskie i nieziemskie zastąpiony zostaje przez metal lub stop metali: materiał nieorganiczny (jednak wydobyty z — ognistego niegdyś — wnętrza ziemi) nadaje dzwonowi trwałość, w każdym razie zaś uwalnia go od (organicznej) śmierci, a tym samym od konieczności organicznego związku z ziemią; co więcej — zetknięcie z ziemią czegoś tak ciężkiego jak „wielki dzwon” może być jedynie przyczyną jego zniszczenia (roztrzaskania) lub niemożności wydania dźwięku (niemożności „urodzenia” niematerialnej czy duchowej wartości — do czego jest przeznaczony). Nieorganiczność, czyli najniższy stopień organizacji materii paradoksalnie — a jednak logicznie — wiąże się bowiem z największą duchowością jej wytworu: z lotnością roznoszącego się w powietrzu dźwięku (będącego też symbolem czasu i jego ulotności); podobnie jej twardość, nieprzenikalność dopełniona zostaje przezroczystością, nieuchwytnością samego powietrza, w którym roznosi się dźwięk. Jednak dzwon nie jest dziełem natury: jest wytworem człowieka (i jego kultury). To on (ona) wynosi go w górę, wbrew jego ciężarowi, aby otrzymać roznoszący się daleko w powietrzu dźwięk o charakterze znaku. To on także modyfikuje „grzybie” proporcje i materiał — zachowując przy tym podstawową wspólnotę idei (kształt, łączenie składników) z naturą. Dzwon zatem jednocześnie przeciwstawia się naturze (w szczególnym przypadku: grzybowi) i — wspiera się na niej. Nie tylko zresztą z powodu już przedstawionego: chociaż umieszczony w górze — musi on także posiadać solidną podstawę w postaci dzwonnicy (o kształcie grzyba) opartej na ziemi, z którą łączy go też lina (stanowiąca odwrotność połączenia między głową a sercem dzwonu — gdzie ta pierwsza utrzymuje to drugie). Zatem coś ziemskiego musi utrzymywać — jak kręgosłup — stabilność dzwonu, a zarazem ktoś (coś ziemskiego) musi poruszyć serce, żeby dzwon (jego kielich) wydał dźwięk, tę aktualizację, materializację ducha. Pominąwszy więc już nawet wewnętrzne napięcia dzwonu: nieorganicznego (najniższy stopień organizacji) materiału własnego, ciemnego, ciężkiego oraz „wysokiej jakości” materiału wytwarzanego, roznoszącego się w powietrzu, jednocześnie „lotnego” i „ulotnego”; zewnętrznej szlachetności kształtu, niemrawego jednak, opornego wobec ruchu, ciężkiego kielicha i wewnętrznego, niepozornego serca, będącego przecież źródłem „mowy” całości — w jego naturze uwzględnić trzeba także dynamikę powiązania z ziemią. Jednym słowem: jak napięcia wewnątrz grzyba czy wewnątrz dzwonu, tak dopełniają się napięcia między grzybem a dzwonem, które — stanowiąc swoje zaprzeczenia — stanowią jednocześnie swoje dopełnienia. Oba jednak — co zasadnicze — umieszczone są w przestrzeni otwartej: wspólna linia nie odgranicza ich mimo wszystko od „reszty świata”.

Człowieka wszakże można również opisać odwołując się do wspomnianych przedstawień: w każdym razie dotyczy to na pewno Beniamina. Tyle że powtarzając w sobie tę dychotomię grzyba i dzwonu, stanowi on jednocześnie przestrzeń już nie otwartą, lecz zamkniętą: wyznaczoną granicami jego jednostkowego — a zarazem podwójnego: cielesnego i psychicznego (czy duchowego) — istnienia. Tak go właśnie postrzegając, można zrekonstruować następujący obraz. Głowa (zewnątrzna, ale składająca się z jawnej twarzy z przodu i ukrytego w szczelnej czaszce tyłu, dodatkowo osłoniętego włosami) i serce (ukryte w klatce piersiowej, ale ujawniane dzięki karmiącym piersiom z przodu lub garbowi z tyłu) — to dzwon w jego materialnej postaci. Dzwon wydaje

dźwięk, gdy serce ma kontakt z głową (nieco paradoksalnie można by rzec: gdy serce bije w głowie), która poruszana jest przez pionową linię łączącą ją z ziemią (dołem), choć utrzymana zostaje w górze przez poziomą belkę, na której jest zawieszona w dzwonnicy. Głowa — i tu opisujemy już drugą, duchową stronę człowieczego dzwonu — to siedlisko myśli, z ich zróżnicowaniem na jawne i ukrywane: zresztą w równym stopniu ukrywane przed innymi (słowa prawdziwe lub kłamliwe bądź milczenie), jak przed samym sobą (świadomość i nieświadomość, pamięć i zapomnienie, jawa i sen). Serce to siedlisko uczuć z ich ruchem wahadłowym między miłością a nienawiścią, z punktem obojętności pośrodku, ujawnianym dzięki oczom (spojrzenie zimne lub ciepłe, oczy ukryte za powiekami). Pozioma belka podtrzymująca dzwon to ręce wskazujące kierunki: w lewo — w prawo, a więc pozostające w związku z ruchem serca; ręce unoszące się w górę lub opuszczone, wyciągnięte do kogoś lub odpychające go. Serce z dołem i górą wiąże ruchoma „lina” krwi: przenoszącej w jedną stronę duchowość i powietrze, w drugą — materialność pokarmu i wody. Pionowość utrzymuje kręgosłup nadający stabilność konstrukcji. Z ziemią natomiast wiąże ciało nogi, wskazujące kierunki: w przód — w tył, i pozostające już w bezpośrednim związku z „dołem” ciała¹¹; w zwrocie ku czemuś lub odwrocie, geście klękania lub deptania — pełnią podobną rolę jak ręce: do trójwymiarowej przestrzeni dodają wymiar ruchu, więc i czasu.

W ten sposób ustanowione zostają podstawowe kierunki: w przód — w tył (nogi); w prawo — w lewo (ręce) i góra (dzwon) oraz dół (grzyb). U dołu tak opisanej przestrzeni znajduje się „grzyb” cielesności: brzuch i pupa. Brzuch — to pokrywa grzyba, pupa — trzon. Brzuch — to boleśnie rodząca, ujawniająca się poprzez dziecko (kierunek na zewnątrz, ale ukryta wewnątrz) kobiecość (mająca swoje odbicie zewnętrzne w męskości), a jednocześnie dające siły żywotne pozytywne trawienie i rozchodzenie się tego, co pożywne, po organizmie (kierunek: do wewnątrz). Pupa to jawna zewnętrzność (jednak kierująca się potencjalnie do wnętrza) — zapładniającej męskości, radosnej cielesnej twórczości; to także — ujawniana poprzez wydalanie (na zewnątrz) tego, co trujące, bezużyteczne — rozkładowa, niszcząca i unicestwiająca praca organizmu. Wszystko to dotyczy wymiaru biologicznego indywiduum. Bo oczywiście kultura dodaje do tego swój system zasłaniania i odsłaniania: czy to zasłaniania całego ciała ubiorem, czy to zasłaniania jednych funkcji, a odsłaniania drugih. W podobny chyba sposób czyni to jednostka w zależności od indywidualnej historii i predyspozycji.

Historię Beniamina, bezpośrednio poprzedzającą zetknięcie z Bianką, właściwie już zrekonstruowaliśmy: zajmując się pracą naukową, która wywyższa materialny, biologiczny, czarny dół i grzybowatość, nie czuł się on na tej niemieckiej Łysej Górze nauki tak dobrze, jak (bliski zresztą końca) stary Grzyb (Pilz), który chodził koło wyników jego pracy — paradoksalnie — „jak wnie-

¹¹ Obraz ten zdaje się być swoistą — bo w pewnym sensie, właśnie w przypadku Beniamina, pozbawioną akcentu karnawałowości — wersją (groteskowego) obrazu ciała z jego dołem materialno-cielesnym, o jakim pisze M. Bachtin (*Twórczość Franciszka Rabelais'a o kulturę ludową średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniewie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975); nawet obraz dzwonnicy-fallusa daje się wpisać „w” lub wywieść „z” Bachtinowskiej wizji. Jednak pamiętać trzeba, że będzie on tyleż aktualizowany, ile kwestionowany.

bowięty” (podniesiony w niebo, a może: czujący się jak Bóg). Celnie odstawiając naturę owych „nieczystych” obiektów (rozkładających i umożliwiających życie jednocześnie) młody człowiek zachowuje zarazem czystość fizyczną, co tłumaczy zamęt (w jaki popadał w zetknięciu z kobiecością), w którym ginęło wszystko, w tym pożądanie fizyczne. A więc naukowa świadomość destrukcyjnej roli grzybowatości zabijała realną aktywność erotyczną; trafianie „w dziesiątkę”, jeśli chodzi o wiedzę jednego typu, powodowało jednocześnie bezradność, jeśli chodzi o aktywność innego typu (pozostawał w tym dzieckiem i głupcem, niezdolnym w pomieszeniu trafić nawet w tarczę, cóż dopiero w dziesiątkę).

Problem polega na tym, że odżegnawszy się od wiedzy o niskiej i czarnej grzybowatości świata, młody człowiek popadł w drugą skrajność: rzucił się w wiedzę o samej tylko wysokiej i jasnej jego stronie. Dokładnie opowiada o tym w recytowanym przed Ciotką (obraz 9) wierszu (w słowie, w które została „włożona” jego cielesność): rozkosz i szczęście umiał tylko śnić; na jawie miłości od kobiety nie umiał nawet odpowiednio nazwać. Kobieta w tym wierszu nie jest kimś konkretnym. To raczej tylko zbiór pewnych oczekiwanych cech, takich jak: białość (czystość więc) ciała (choć ciemność oczu — sugerująca tajemniczość, niezbadane głębie duchowości), miękkość, ciepło, jedwabistość, połysk, drobna postura, małość, lekkość o charakterze wręcz (duchowego) tchnienia — pociągająca za sobą ulotność postaci (pojawia się tu zaledwie ślad stopy, zatem tego, co sygnalizuje materialny dół ciała), dźwięczność głosu (przeto aspekt estetyczny zdominowałby nawet sens słowa), ale i wzniosłość (czoła, więc i myśli). Wymienione tu zostają jedynie pozytywne właściwości, często (może przez to zresztą, że tylko pozytywne) — nieuchwytnie. Kobieta tak opisana to po prostu żywe ucieleśnienie męskiego ideału zmysłowości, co jest tyleż pociągające, ile nierealne. Kochanie się z ideałem okazuje się równoznaczne z kochaniem się ze śmiercią: to uświadamia obraz 4, w którym owa wyobrażona pozytywna idealność znajduje swoje rozwinięcie: biała, zwiewna (uwaga jednak: pajęczka, więc niebezpiecznie), lśniąca, miękka, woniejąca (uwaga: wonią kwiatów zwarzonych i poranionych przez mróz), przejrzysta (jak przejrzyste jest powietrze, którego nie sposób zatrzymać w ręce), staje się jednocześnie zimna i senna (sen to brat śmierci, także chłód sugeruje martwość), a położenie przez nią dłoni na cierpiących skroniach zakochanego oznaczać może jednak wcale nie miłość. Doskonała pozytywność — przez to, że nieosiągalna — jest więc doskonałą negatywnością, prowadzącą uwiedzionego nią do śmierci. Jeśli zatem materialna grzybowatość pchała w „zamęt”, to duchowość dzwonu kieruje w milczenie śmierci.

Można zinterpretować to zaś następująco. Eliminacja „dołu” (przynajmniej ukrycie go w świadomości Beniamina, bo przy tym nieuniknione istnienie w podświadomości z kolei), podobnie zresztą jak i wymazanie wysokości, czyli sakralności dzwonu (co następuje na Łysej Górze niemieckiej nauki, nawet jeśli góra owa skrycie postać dzwonu, tyle że milczącego, zachowuje i powtarza, a nawet daje niektórym, np. staremu Pilzowi, poczucie wniebowzięcia) oznacza niemożliwość w ogóle wytyczenia wertykalnej osi góra — dół. Linia prosta bowiem może zostać wyznaczona dopiero przez dwa punkty (z jednego może iść we wszystkich kierunkach). Ponieważ zaś linia horyzontalna z kolei daje się wykreślić tylko w odniesieniu do tej pierwszej (jako prostopadła do niej), więc załamaniu ulega także zdolność rozróżnienia innych kierunków: prawo — lewo (poziom), a co za tym idzie także: przód — tył (głębia).

Jeszcze raz powtórzmy: jeśli na początku mamy do czynienia z izolowanym punktem, a nie z dwoma, to niemożliwe staje się wytyczenie podstawowych kierunków w przestrzeni — tyle mówi geometria. Ale sprawa jest tym bardziej oczywista, gdy dotyczy „punktów” o tak skomplikowanej wewnętrznej dynamice (i takim zewnętrznym dopełnianiu się tych dynamizmów) jak opisana dzięki obrazom grzyba i dzwonu (grzyb — odśrodkowo — z jednej strony celuje w niebo, z drugiej wchodzi w ziemię; dzwon — dośrodkowo — z jednej strony odcina się od nieba głową, z drugiej wzbija się ku niemu wahadłowym ruchem serca; ale pierwszy może zrealizować dynamikę odśrodkową, ponieważ opiera się na ziemi, drugi dośrodkową, ponieważ zawieszony jest w powietrzu). W momencie, gdy Benjamin decyduje się być jednym punktem — staje się dzwonem bez dzwonnicy lub dzwonnica (grzyb) bez dzwonu. W pierwszym przypadku — jako „poeta” — pozbawiony zostaje kontaktu z ziemią i wymiarem dolnym, w drugim — jako naukowiec — kontaktu z niebem i wymiarem górnym. W obydwu przypadkach efekt jest taki sam: z powodu niemożliwości wytyczenia linii pionowej, a więc i wszystkich pozostałych, niemożliwy też się staje do zrealizowania wahadłowy ruch dzwonu między przeciwieństwami, które pozwalają na rozróżnienie tego, co prawe i lewe (dobre i złe), a w konsekwencji w ogóle — wydanie zdecydowanego dźwięku; dzwon więc tak czy inaczej (z powodu bezruchu lub z powodu chaosu) milczy.

Ilustracją tego zagubienia kierunków, powstającego na skutek zlekceważenia współzależności „grzybowatego” zakotwiczenia w ziemi i „dzwonowatego” podniesienia w niebo, może być znów wiersz wygłaszany przez Beniamina (obraz 7), w którym charakteryzuje on siebie kolejno jako: kurhan na stepie (dzwon, trochę podobny zresztą do Pogańskiej Góry nauki, a umieszczony w rozległej, nie zorientowanej kierunkowo materialnej pustce ziemi), wiatr (tu powietrze sugeruje raczej nieuchwytność duchowości) nad oceanem (duchowość zatem pokazana zostaje na tle bezmiaru nie zorientowanej kierunkowo wody), liść na bezdrożu (które to bezdroże oznacza brak wskazówek kierunkowych pozostawionych przez człowieka) i wreszcie — zwiniętego położa (symbol erotyzmu męskiego pozostającego w uśpieniu, sygnalizujący brak aktywności erotycznej) w czerepie (co oznacza umieszczenie siły płodzącej w jamie śmierci, grobie pustej czaszki). Zatem zagubiony pośród materii równie jak duchowości, pośród kultury równie jak cielesności Benjamin — wielki Dzwon ducha (jak wcześniej — wielki badacz materii), okazuje się rzeczywiście biednym Benem, zagubionym w pozbawionej drogowskazów przestrzeni. Zamiast drogowskazów pojawia się raczej zawieszenie między biegunami: z jednej strony pociąga idealny (a przez to nieosiągalny) raj i dobro, z drugiej strony natomiast straszą widma (upiory zła zatem, wnoszące poczucie zagrożenia) i „tajemne zbrodnie”. Owe widma zinterpretować można z pewnością jako cienie negatywności, która jest ukrywana: w przypadku Dzwonu — to cień grzyba towarzyszący Benowi (słusznie pyta on Paulinę, jakiego to upiora zobaczyła w nim Bianka); w przypadku „grzybowatości” — cień dzwonu i niedostępną w gruncie rzeczy idealności (kryjący się np. w zarysie góry).

Pozostaje jeszcze tylko zapytać, o jakie to tajemne zbrodnie mogłoby chodzić Beniaminowi. Jako imiennikowi (więc duchowemu spadkobiercy) biblijnego „syna prawicy”, jak nazywał tamtego ojciec, oraz „syna boleści”, jak nazwała go matka — zapewne o dwie. Pierwszą zbrodnią dręczącą Beniamina, którą wskazała umierająca w połogu matka, jest zbrodnia dokonana na niej.

Beniamin byłby przecież tajemnym zabójcą swej matki jako owoc erotyzmu ojca: on, negatywny odpowiednik grzybowatego trzonu, wchodzącego do jej wnętrza, sam, działając na podobieństwo noża, rozcina jej wnętrzności przy wychodzeniu na zewnątrz. W istocie więc powtarza on symbolikę sromotnika: symbolu tyleż erotyzmu, co destrukcji i śmierci. I tu chyba tkwi uzasadnienie dla faktu, że Bianka tę destrukcyjność w sposób natrętny widzi i jej się lęka, a Paulina ją bezwzględnie demaskuje, gdy głośno oznajmia: „to Pan jest *ithyphallus impudicus...*” (B 144). A zatem, co on sam jako mężczyzna chce ukryć (sprawdzając machinalnie zapięcie guzików zadaje pytanie, czy wszystko w jego – kulturowo ukrywającej – garderobie jest w porządku, a i potem, w czasie nocy poślubnej, rozbiera się również jakby chyłkiem), to jednak ukryć się nie pozwala. Zainteresowane tym bezpośrednio, choć każda z innego powodu, dziewczyny czynią (poprzez słowa lub zachowania) oczywistym (dla siebie lub innych), że co ukryte – to jednak mimo wszystko istnieje. Ale też sam młodzian, świadom możliwości powtórzenia wspomnianej „tajemnej zbrodni”, w istocie godzi się na *mariage blanc*, co więcej – dotrzymuje jego warunków. Tu okazuje się to możliwe (zupełnie niemożliwe byłoby w przypadku kogoś takiego, jak Byk-Ojciec), ponieważ i tak swój kapitał uczuć młody człowiek przełożył z języka biologicznego na poetycki: a Bianka nie pozwoli mu go wyjąć z tej sfery i przenieść w sferę rzeczywistości. Nie pozwoli, mimo iż – zgodnie z tym, co on sam recytuje po owej szczególnej próbie teatryku w obrazie 11 – mistyczne, tj. wyrosłe na czysto duchowym podłożu, róże spadły w mrok po zetknięciu się Beniamina ze zmysłowością Pauliny... tej Liny, która przywróciła mu na krótko kontakt z ziemią, tak że podczas nocy poślubnej Beniamin po raz pierwszy chyba wygłasza pochwałę życia, bliską niemal tej, jakiej autorem był Byk-Ojciec. Taki sam zapewne, jak jego własny ojciec. I w ten sposób „tajemny zbrodniarz”, odpowiedzialny za śmierć swojej matki (nie mniej winny w każdym razie niż Edyp uśmiercający nieświadomie swojego rodzica), chcący uchylić się przed podobną zbrodnią wobec swojej żony, nieuniknienie staje się tajemnym przestępcą z kolei wobec ojca – tego, który nazwał go „synem prawicy”, tj. synem dominującej, męskiej strony, nadrzędnej wobec kobiety (co zostaje zawarowane kulturowo jako patriariat), i „synem szczęścia” – jako że mężczyzną. Beniamin tymczasem zdradza „prawicę”, tj. instytucjonalny i zbiorowy wymiar kultury; w zamian zresztą ma jej do zaoferowania wymiar indywidualistyczny (jako „poeta”). W ten sposób nie dokonując „tajemnej zbrodni” na Biance, nie dokonuje jej też na sobie, na własnych predyspozycjach. Nie zmienia to faktu, że pozostanie w „stanie zawieszenia” między sprzecznymi wartościami, jakie ta decyzja za sobą pociąga. Tylko czy w ogóle jest możliwy inny stan? W końcu Wielki Dzwon pozbawiony wymiaru grzybowatości realizuje na swój męski sposób podobną dynamikę, jaka stała się udziałem Bianki: dromadera, któremu zabrakło wymiaru ptaka – posiadającego skrzydła zdolne do lotu (bo zamiast nich ma garby).

Bianka bowiem także musi sobie dać radę z zawieszeniem między sprzecznymi systemami wartości: akceptującym ciało i dewaluującym je. W praktyce oznacza to, że w życiu realnym zasłaniająca oczy lub pozwalająca się mistyfikować – w twórczości czy marzeniu (także w marzeniu na jawie) dopuści do głosu cielesność. Bianka reprezentuje dół: czyni to jednak w sposób zaprzeczający ciało. Cielesność, będąca jej podstawowym problemem, zostaje ujęta jako

podwójność: kobiecość i męskość jednocześnie. Realizując w sobie to połączenie — nie narazi się już ani na nieczystość, ani na doświadczenie erotyczne o wymiarze śmierci („zabije, przebije”). Bo przeciwieństwa te właśnie zostały już na trwałe powiązane w obrazie ciała — który nie jest samym ciałem. Benjamin natomiast nie chce powtarzać winy: dlatego — znając dobrze niszczący mechanizm grzybowatości — uchyla się przed jego realizacją. Grzybowatość zostanie w nim ukryta i przemieszczona (włożona w poezję). Toteż w każdym razie jawnie realizując tylko wymiar górny — znakomicie dopełnia się z Bianką. Razem wyznaczają w końcu ów pożądany pion, stanowiąc dwa jego zasadnicze punkty: górny i dolny. Tak więc ów obustronny brak: u każdego z nich inny i raczej pozorny niż rzeczywisty, staje się podstawą rzeczywistego jednak dopełnienia obu postaci — a może bardziej nawet obrazów obu postaci. Sama Bianka (w obrazie 8) łączy je ze sobą: Bi-dromader deklaruje wtedy, że szponami rozkołysze jego „dzwon milczący” („drgnie martwe serce”); on zaś („sromotnik bezwstydnny”) — rozkołysze dzwon jej „ciała milczącego” (B 150).

Ukochany wszakże miałby jednocześnie być dzwonnikiem złotego chramu, w którym zamieszkają oboje na dnie jeziora: sama ta sakralna przestrzeń jest jak dzwon, który on musi rozkołysać ramionami jak konary — więc reprezentującymi właściwie mitologiczne drzewo życia. Oznacza to zresztą, że woda jest tu zarazem powietrzem; dno — niebem: jesteśmy przeto w ogóle w przestrzeni mitycznej. Więcej: Bianka oczekuje, że Benjamin wyniesie ją na szczyt Białej Góry czy może raczej na Biały Szczyt. Byłby to bowiem (Mont) Blanc: szczyt duchowości, pokrewny imieniu Bianka, który umożliwia jej spełnienie się i uzyskanie tożsamości — tożsamości podwójnej, jeśli chodzi o cielesność: tożsamości jednocześnie zaprzeczającej czystości wprowadzanej imieniem Bianka i umożliwiającej wypowiedzenie owego „jestem” z obrazu 13, które oznacza podwójność — „jestem sobą”, a zarazem: „jestem twoim bratem” (nawet bliźniakiem). Przy tym byłby to Mont (Blanc) — miejsce płomienności spełnionego pożądania, ale spełnionego w sferze, gdzie obydwójce na swój sposób je umieszczają: w słowie, w literaturze, w fikcji. W istocie powstaje tu zatem dzwonnica: z sercem (duchowością Beniamina), obudzonym przez Biankę i budzącym z kolei jej ciało-dzwon. Tworzy się zamknięte koło. Również zresztą koło cierpienia: Benjamin-leopard zagłębia kły w grzbiecie wielbłąda, a Bianka w ciele mężczyzny chce „dosmagać się” duchowości jako „jęku z najgłębszych otchłani” (obraz 2, B 117).

Jak nietrudno zauważyć, za pomocą prostych form plastycznych opisywane są tu sytuacje ducha i ciała Bianki czy Beniamina — łącznie ze snem ciała Bianki i martwością duszy (serca) Beniamina. I teraz już w gruncie rzeczy można jakąś kolejną podstawową jedność zarysować. We wszystkich omawianych przypadkach obrazowania dotyczącego bohaterów kryje się właściwie jeden kształt abstrakcyjny, geometryczny — trójkąt: jakby ponad przeciwieństwami dwu skrajnych punktów podstawy budujący „trzeci stan”, sygnalizowany przez wierzchołek. Jednak rozważanie tego abstrakcyjnego kształtu ewoluującego ostatecznie między kulą a linią ma sens tylko wtedy, gdy dotyczy konkretnego umiejscowienia. Ma bowiem znaczenie, czy jest to dzwon duchowości (głowa i serce) zawieszony w górze, czy jest to dzwon leżący na ziemi w postaci wulkanu zdolnego do erupcji materii i energii, a z kretowiskiem myśli u szczytu, czy jest to sromotnik ze stożkiem głowy na wierzchu, czy róża we włosach. Za

pomocą tych prostych form opisany też zostaje związek Bianki i Beniamina. Nie jest to właściwie związek kobiety i mężczyzny: raczej związek ich obrazów. W przypadku Bianki wynik wielkiego błędu dzieciństwa — wielbłąd, będący przy tym swoiście parodystycznym odbiciem ptaka (jako że obdarzony ruchem, choć zamiast skrzydeł — garbami, w pewnym sensie monstrualny, a jednak znakomicie radzący sobie na pustyni życia i pośród jego przepaści), okazuje się w końcu właściwym dopełnieniem wielkiego Dzwonu-maharadży, który nie chce się przyznać do swojej „grzybowatości”. Formy te zachowują zresztą swoją moc opisywania ludzkich przygód ducha i ciała także w przypadku następnych postaci.

Gdy Beniamina bowiem nudziło badanie grzybów pod kierunkiem starego Pilza (a Bianka, która przypominała swą sztywnością „jakiegoś profesora”, mimo to widziała w wielkim Dzwonie zarys owego kształtu), to w obrazie 9 z kolei Paulina — odwrotnie niż Benjamin — zamierza prowadzić (jeśli tak to można określić) badania rzeczywistości pod kierunkiem starego „grzyba”: a tę rolę odegra tu Dziadek (z ową częścią „grzybowatości” w imieniu Mikołaj, która ma znaczenie także w jego z nią stosunkach). W interesującym nas tu obrazie 7, w pierwszej jego części, widzimy ją jednak najpierw z przestraszoną Bianką: są jak zrośnięte w uścisku, a „zrośnięcie” to czyni je prawie syjamskimi bliźniętami. W przeciwieństwie do bliźniactwa Bianki i Beniamina, uzasadnionego podobieństwem imion (więc symbolicznego) — to z kolei można tłumaczyć raczej pokrewieństwem „wyssanym z mlekiem matki”: matki mlecznej, którą dla obu chyba była Ciotka (być może przy tym prawdziwa matka Pauliny — ale o tym nic pewnego nie da się powiedzieć). Nie zmienia to faktu krańcowej odmienności duchowej obu bohaterek (pod względem płciowym podobnych w sensie bycia kobietą), tak jak w przypadku Beniamina i Bianki podobieństwo duchowe nie eliminowało odmienności fizycznej. Ta zaś odmiennosc siostr mlecznych zaczyna się, być może, od faktu zaistnienia nigdy nie nazwanego wyraźnie, ale narzucającego się uwadze głodu fizyczności (nie tylko głodu fizycznego) Pauliny, której biologicznej matki i ojca możemy się tylko domyślać — bo niewiele jest wskazówek i mało są pewne — np. w Ciotce i Michale, a nawet w Ciotce i Wincentym lub innej kobiecie i Wincentym, zważywszy, że w Kucharcia mówi o jego dorosłych dzieciach w liczbie mnogiej, a my znamy tylko jedno. Ten jej nieopanowany głód (może zatem wyraz właśnie głodu fizycznych rodziców) można też uznać za odpowiednik głodu duchowego Bianki (głodu duchowego, a nie tylko fizycznego ojca; w dużej zaś mierze także i głodu matki — jeśli wziąć pod uwagę, że w kluczowych momentach życia córki oboje rodzice właśnie byli na balu). Z pewnością jeśli dla Bianki podstawowym problemem mogło być radzenie sobie z rodzicami, jacy „byli”, to dla Pauliny centralną kwestią w jej życiu może być kwestia „braku” czy nieobecności rodziców. Zapewne w tym braku tkwi uzasadnienie — psychologiczne, socjologiczne — owej (etymologicznie zawartej już w imieniu) „małości” Pauliny.

O ile też Bianka wyraźnie wykazuje się ignorancją, jeśli chodzi o niekoniecznie proste, ale w każdym razie życiowe fakty, a dobrze sobie radzi w sferze symbolicznej (pisze, czyta, wyjaśnia, prostuje), o tyle Paulina przeciwnie: przekręca wyrazy („wymie”, „wielblond”), nie dopowiada (Szpic... szpic...) i myli (np. dromana z dromaderem), kontaminiuje wyrażenia (tak powstaje „świnia z kopytami”) i nie zgadza się na podobne „dziwactwa” gdzie indziej (naukowcy

wymyślili... krowę morską z członkiem) oraz tworzy mylne definicje (np. pojęcia „dandy”). A jednak jej przeinaczenia często okazują się nad wyraz odkrywczymi oraz istotnymi. Z drugiej strony — Paulina świadomie odwraca przyjęte sposoby interpretacji życiowych kwestii, nagle odkrywając ich bardzo oczywistą, choć żenującą wymowę (mężczyźni mówią o ręce, myślą o czymś zupełnie innym; mówią, że chcą szczęścia dziewczyn, a nie pytają ich o zdanie; mówią, że są szczerzy, a nie potrafią się pozbyć omówień). Czasem też jednak przy okazji prymitywizuje (np. uważając, że Beniamin wszystko już nazbyt komplikuje) czy wulgaryzuje (np. w rozmowie z Bianką, która się popłaczła lub przerazi). W pewnym więc sensie wydaje się w istocie — zgodnie z etymologią swego imienia — Mała; w pewnym sensie zaś — zgodnie z jego skrótem — jest wiążącą to, co wydaje się (ze zdroworozsądkowego punktu widzenia) nieoczywiste, „nad wiek rozwiniętą” — Liną.

Jak więc określenie Bianki nie mogło być jednowymiarowe (biały ubiór zbrudził się w ucieczce przed Myśliwym, a widzenie świata przez Biankę pozostaje nieczyste), tak i opis Pauliny pokazuje jej antynomie. Z jednej strony — jest to bowiem białe ciało: miękkie przy tym, aksamitne i ciepłe. Co więcej, są to także białe wąsy i broda, zrobione przez nią samą z waty. Z drugiej strony — czerń pojawia się tam, gdzie wciska się cudzy erotyzm. Zatem opisują ją także czarne wąsy (namalowane przez Biankę), czarne pończochy (z których lewa, właśnie lewa, zostaje podarowana starcowi), czarne, wysokie buty do konnej jazdy (i szpicruta), czarne czekoladki (z alkoholowym wypełnieniem) od Dziadka, wreszcie — rzecz by się chciało — czarne z nim „narzeczeństwo” (jako iż miał się jej jakoby oświadczyć). A poniekąd i dość „czarny” związek łączy ją z „białą” Bianką. W obu przypadkach jest zaś to wszystko „czarne”, ponieważ związek erotyczny młodej dziewczyny ze starcem lub z dziewczyną staje się czymś „wbrew prawom natury” — jeśli za takie uznać rozmnażanie, czyli kontynuację życia w wymiarze gatunkowym: wspomniane związki znaczą wtedy ostatecznie biologiczną śmierć. Ale tylko tam zresztą, gdzie wchodzi w grę te „czarne układy” — dziewczyna zyskuje aprobatę i nagrody.

Czarny układ znaczy zatem miłość Bianki, podpisowaną na twarzy Pauliny podpisem-wąsami z czarnych jagód (sama ich nazwa w języku niemieckim zdaje się mieć źródłosłów podobny jak pogardzony przez Beniamina Heidelberg i staje się symbolem cielesności — tak samo jak grzyb, tyle że w żeńskiej wersji). Bianka wyraźnie pozostaje pod urokiem życiodajnego i pełnego życia brzuszka przyjaciółki (w przeciwieństwie do jej własnego — robaczywego, zimnego, martwego), a nawet pępka jak wisienka. Nie przypadkiem zaś w zamian za możliwość przytulenia się do niej przynosi Paulinie cytrynowe, kwaśne leguminki i węża-kusiciela w nowej wersji: cygaro, zapewne „ściągnięte” ojcu (którego widzimy czasem palącego) oraz owoc z rajskiego drzewa wiadomości (złego i dobrego) — książkę, dającą definicję człowieka-zwierzęcia (również ukradkiem wziętą z biblioteki ojca). Bianka-Ewa kusi Paulinę-Adama, choć sama tak boi się czarnego Myśliwego: co innego jednak, widać, być kuszoną, co innego samemu odgrywać rolę eksploratora cielesności, pozornie nie niebezpieczną. W pewnym więc sensie postępowanie Bianki niewiele różni się od postępowania Dziadka.

Ten zaś z kolei — by wrócić do początku tej historii głodu — jest raczej pod urokiem krągotości, a szczególnie pupy dziewczyny: jędrnej, twardej

i — wiercącej się „jak świder” (nieoczekiwanie znowu w grę wchodzi symbol męski). To on też określa „dziecinę” jako nad wiek rozwiniętą i sławi jej złote serce. Uwodzi go nawet pozostały w niewypranej pończosze fetor jej nóżki. Tej nóżki, która czasem zwisając z łóżka, gdy dziewczyna śpi, dotyka ziemi, jakby z niej wyrastała, i sprawia wrażenie żywej, podczas gdy głowa najczęściej pozostaje schowana pod czepkiem albo kołdrą, ukryta, jak niepotrzebna dekoracja. Dziadek (o którego zamięłowaniu do kuperków i niechęci do głowy już wiemy) ma poczucie, że „dziecinę” jest śliczna, krągła po kobiecemu... jednym słowem — królowa z koroną, symbolem władzy, na głowie — zamiast wianka, charakterystycznego dla Bianki (choć łaciński źródłosłów obu jest jednak). Nie potrzeba więc do nadania jej tego tytułu żadnego grzybobrania: jej nóżka jest podobnie biała i cuchnąca jak sromotnik, którego znalazła w borze i który miał jej — Małej — dać pozycję królowej, bo był Wspaniały, Wielki, Ogromny. Nie udało się: grzyb został zniszczony, zresztą sama nazwa dyskredytowała (oraz podobieństwo, które Lina odkryła i którego nie odkryła, ale które niewerbalnie skonstatowała wkładając palec do buzi). Ale jej biała, gruba noga z powodzeniem odgrywa rolę trzonu grzyba, a pupa — jego nakrycia: toteż ich „odbicia” w postaci pończoszki i majtek zapewnią jej u człowieka stojącego nad grobem, a zarazem zainteresowanego tylko dołom jej ciała, pozycję wyjątkową (niestety tajnie — jako że ujawnienie tego faktu zostaje zagrożone jakimiś strasznymi konsekwencjami). „Mała” Paulinka, rzeczywiście nieskończenie mała w tej rodzinie, chce się jednak poczuć królową, nawet jeśli to jej zapewnia tylko Dziadek.

Tymczasem jednak postrzegana jest (przez kobiety) jako cyniczna, niewychowana, niepoważna lub zepsuta do (białego) szpiku kości poganka (Mesalina, Aspazja), wreszcie: Wagina — kobiecość ograniczona wyłącznie do samej (w żeńskiej wersji) grzybowatości ciała (to ocena Beniamina). Nie jest pewne jednak, czy w swym postępowaniu nie pozostaje ona bardziej może biała niż Bianka w swoich „czarnych” (sadystycznych), kajetowych fantazjach. W istocie pewno kocha Beniamina, a i nie bardzo jest przekonana, że sama Bianka nadaje się do „normalnego” małżeństwa” czy że nadaje się do rodzenia dzieci (jako konsekwencji małżeństwa). Kiedy więc rozbiera się przed Beniaminem jednocześnie zaznaczając, że mimo wszelkich mąk (zadawanych przez Selenusa) nie pokłoni się Dianie (bogini księżycy), to zdaje się w istocie mówić, iż nie ulegnie Dziadkowi: ten nie odsłoni jej ciała (jak uczynił to przecież bez najmniejszych przeszkód z ciałem Bianki) — dostanie tylko jego wtórne odbicia. Zdaje się też, że Paulina wcale nie „plecie”, kiedy kładąc rękę Beniamina na swoich piersiach mówi, iż czyniąc to jest szczęśliwa (i czysta). Albowiem już w pierwszym obrazie pojawiło się stwierdzenie, że umiera z miłości do Beniamina, a i teraz jest zaledwie „półżywa” (duchowo, oczywiście) — ona, tak żywa cielesnie. Niestety, Paulina, której pochodzenie jest dla nas ukryte, skazana na wyrażanie siebie tylko w przedstawieniach, pozostawia ekspresję w cudzym słowie i wyraża ją w sposób niejasny. Toteż trudno się czasem zorientować w tym, co jest prawdą, a co tylko grą i Beniaminowi np. nie pomieści się w głowie, że grając w sztuce napisanej przez Biankę Paulina wyraża nie ją, lecz siebie, i mówi w istocie o swoim „chramie” ciała — i duszy, której nie pozwoli zbezcześcić. O sobie więc mówi — poniekąd czarnej świętej. I Rozwiniętej Małej.

Mała — w sensie przestrzennym — Lina byłaby więc symbolem rozwinięcia czasu; bycia jednocześnie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. To dzięki temu może towarzyszyć jej Dziadek-księżyc, dla którego problemem nie jest początek, lecz zbliżający się koniec, ale który tak samo istnieje w pewnej równoległości czasów, gdzie starość pokrywa się z dzieciństwem czy wczesną młodością: jako taki też otrzymuje on puste kokony jej ciała — chwili.

Dziadek wszakże to starzec jak księżyc świecący światłem odbitym imion postaci (świętego Mikołaja i poganina Selenusa), które gra, i cytatów z książek, którymi się posługuje, za każdym razem (ewentualne) ciepłe promienie autentycznego światła zasad czy wzorców zamieniając w zimny blask powierzchniowego odbicia. Nie przypadkiem zatem w imieniu „Mikołaj” kryje się „grzybowatość”: jako jej wcielenie wystąpił bowiem przed Bianką, przyjmując przy tym maskę świętego (trochę odwrotnie niż Ojciec występujący w masce byka), a jednocześnie dominantą swego wystąpienia uczynił kolor czerwony. Nie przypadkiem też z prezentem w ręce dla Pauliny — wręcz przeciwnie niż poprzednio — ukrywa przed innymi swą rolę Mikołaja (a raczej jej „grzybowaty” podtekst). Najpierw docierał do samej nagości; teraz — zbiera jej odbicia. Po raz pierwszy występował jako Postać bez twarzy, ale w białej czapce, w czerwonych rękawiczkach, w czerwonym płaszczu. Postać — jak czerwony ptak — pochylająca się i unosząca (rytm jazdy na koniu albo aktu erotycznego), a jednak przy tym uznany został za obraz piękna (głos, woń, barwa) i „zjawisko” zdolne do przenikania przez materię jak duch. Teraz, pojawiając się bez przebrania i nie zasłaniając twarzy, choć klęka przed królową (cielesności) — ofiarowuje jej czern.

Nie jest też zwykłym zbiegiem okoliczności, że Dziadek jest fizycznie łysy jak księżyc: poprzez imię „Selenus” staje się bowiem kimś w rodzaju męskiej Seleny (bogini księżycy). Ten ongiśjszy (młodość i zarazem pierwsza kwadra księżycy) nosiciel garbu (znaku okresu onanizmu) aktualnie (przeciwnie niż Bianka, która piersi zamieniła na garby) po kobiecemu wypycha sobie piersi (chowając tam w portfelu kobietę pończoszkę Pauliny): garb księżycy pierwszej kwadry (czy może sekstyla) zamienia w ten sposób na (odwrotny) garb księżycy kwadry ostatniej, a własną męskość na kobiecość. Jak księżyc przechodzący różne fazy — wraca w pewnym sensie do okresu dzieciństwa prawie (w ostatnim sekstyla), poprzedzającego zupełne utajnienie istnienia, i tym tłumaczy nasilenie popełniania przez siebie grzechów głównych. Popełniając je zresztą zachowuje się jak „farbowany lis”: maluje sobie wąsy, brodę, używa bindy (podpaski do kształtowania wąsów)... Jak księżyc też pokazuje innym ludziom tylko oświetloną, jasną i pozytywną swoją jedną stronę: zapobiegliwego gospodarza, którego interesuje naprawienie sieczkarni; opiekuńczego dziadka troszczącego się o niedojrzałą wnuczkę (ale nie tę, która go aktualnie naprawdę interesuje); osoby uznającej naturalne obowiązki starości i akceptującej potęgę śmierci; łaskawego dobrodzieja, chodzącego z prezentami. Jak widmowa obwódka dokoła tarczy księżycy — pojawiają się jednak w jego zachowaniu sygnały ostrzegawcze: różowa wstążeczka na paczce nie przeznaczona dla młodej pary i życzenia szczęścia dla młodej „szpary” lub zachwyty niekoniecznie kulinarne nad kurzym kuperkiem. Tylko w półmroku obrazu *Konfesjonał* widzimy część „ciemną” Dziadka, zdominowaną przez czystą cielesność. Wiemy też, że spłodził on osiemnaścioro dzieci, a dwie spośród jego

córek zdają się nie mieć za to szczególnej dla niego wdzięczności (zastanawiają się raczej nad jego śmiercią niż życiem).

Jest też w istocie nie komicznym staruszkiem, ale pogańskim okrutnikiem z przedstawienia Bianki: na razie tylko symbolicznie „obcina” groźbą Paulinie język, by nie rozpowiadała o swoim handlu erotycznym z nim. Z tym, który przed nią klęka: gdy to jednak czyni dolna (grzybowata) połowa jego ciała, to górna jego część, twarz, wyraża jawną groźbę, która każe się bać (rozciągnąć na palach, obciąć piersi, bić różgami, przypalać — tak brzmią słowa okrutnika w sztuce Bianki). Jako starzec wydaje się jednak poza wszelkimi podejrzeniami o niemoralne zachowania, więc „Hop, hop, hop” — podskakuje w recytowanym przez siebie wierszyku, naśladującym rytm biegu konia, lub „Hyc, hyc, hyc” — naśladuje konika polnego. W obydwu przypadkach przemycza do zabawy erotyzm (a Paulina ciągle bawi się z Dziadkiem w „koniki”, choć nie publicznie — publicznie obawia się, że by mu „nóżka pękła”). To, co on robi, wydaje się niegroźne: daje czekoladki, a nie alkohol (inna rzecz, że po zjedzeniu połowy kartonika Paulina się upija). Dokonuje zamiany, nie zaś handlu erotycznego, a „kupuje” nie ciało — tylko jego odbicia (inna rzecz, że Paulina stopniowo zaczyna się zachowywać przy okazji jak prostytutka, by Dziadzio miał „widzenia”). W ten sposób niepostrzeżenie Paulina podlega stopniowej degradacji, przekonana zarazem święcie, że „nic nie robi”. Usprawiedliwia się, iż — co więcej — czasem trzepnie nawet Dziadka po ręce, aż ten się popłaczę (ale nie zmienia to faktu, że jego ręce wędrują pod sukienkę). Trzeba jednak przyznać, że nie jest winna bardziej niż Bianka, udająca podczas wizyty „świętego Mikołaja”, który ją obnaża, że śpi (choć słyszy wtedy nad sobą ciężki oddech konia), ubiór zaś świętego daje też Biance swoisty „prezent” w postaci przekonania, iż doznała widzenia, a zatem jest osobą uprzywilejowaną w sferze ducha. Gdy więc dobroczynny biskup, który został ongiś świętym, ratował biedne dziewczęta przed „upadkiem” — Dziadek wyraźnie pomaga w czymś przeciwnym. Nic dziwnego: sama idea dziewictwa wywołuje uśmiešky na twarzy jego, równie jak Byka-Ojca. A imię Selenus jest zadziwiająco bliskie brzmieniowo łacińskiemu „*sellarius*” („lubieżnik, rozpustnik”).

Warto jednak pamiętać, że ta lubieżność, to rozkoszowanie się cielesnością jest zarazem odwrotną stroną obrzydzenia, jakie w Dziadku budzi śmierć. W tekście raz po raz pojawiają się sygnały, że Dziadek „zaczyna się rozkładać”, wchodzi „załamany”; sam wypowiada dwuznaczne słowa typu: „tak, na mnie czas” (obraz 9). Jego zbieranie pończoch i majtek — łączących go, jak lustrzane odbicie, z żywą i płodną cielesnością — jest odwrotnością faktu lustrzanego wobec erotyzmu, przed którym to odbiciem się cofa: że w ziemi (której księżyc jest tylko naturalnym satelitą) wykopana zostanie dziura, a w niej złożone będzie, zakopane i przydeptane jego ciało. Ten, który nieustannie wchodził w ciało kobiety, a teraz osiąga zaspokojenie dzięki jego odbiciom, wkrótce wejdzie w kolejne stadium swoich związków z kobiecością i zostanie pogrzebany: wepchnięty do ziemi, zamknięty w niej jak w piekle, nie jak w raju. Zostanie pochłonięty przez Wielką Macierz. I tu pojawia się ta druga, pogrążona w nieustannym mroku, nigdy nie dopuszczana do oglądania twarz księżyca. Choć przecież — trzeba by dodać — pogrążenie się w ziemi to jednocześnie (zgodnie z wieloma wierzeniami) przygotowanie do pojawienia się ponownego — po okresie nieobecności. Tak jak po okresie nieobecności pojawia się księżyc.

W każdym razie warto zauważyć, że jeśli Paulina — postawiona wobec braku rodziców i niejasności swojego (bękarciego czy nieprawego) pochodzenia, swoich początków zatem — wykazuje wobec rzeczywistości niezwykłą dociekliwość i badawczość, to Dziadek, stojący wobec oczywistości swojej rychłej cielesnej śmierci — zdaje się zacierać ślady własnej starości i zmierzania do końca. Gdy młoda dziewczyna odbija w sobie raczej męskość (noga-sromotnik, imię „Lina”, wąsy namalowane sokiem), utożsamiając się z własnym przeciwnieństwem (ojcem, którego nie zna, a przez niego — z męskością), to starzec stojący nad grobem może być porównany do księżycy (zasadniczo symbolu kobiecego), a wypychając sobie pierś damską pończochą poniekąd upodabnia się (na zasadzie mimikry) do kobiety, a poprzez nią właściwie do Wielkiej Matki, która ma go przyjąć znowu do swojego łona. Te dwa przypadki: kobiety nie znającej swego ojca i mężczyzny zmierzającego ku Matce, jednakowo wszakże aktualizują — by tak rzec — (Bergsonowskie) trwanie czasu ponad teraźniejszością: wnoszone przez promieniowanie śmierci, wskazujące w życiu mężczyzny drogę wstecz, do mitycznego pierwiastka kobiecego (więc końca), i promieniowanie narodzin (więc początku) na cały ciąg dalszy życia kobiety. W ten sposób Mała dziecinka, Paulina, a zarazem nad wiek rozwinięta Lina i stary księżyc, zmierzający do ostatniej kwadry (tak podobnej do wyjściowej) — tworzą tu parę drugą.

Miedzy obu parami jednak też powstaje pewne powiązanie, które wynika z symetrii, ujawniającej się na kilku poziomach. Jeśli chodzi o stosunek rodzice—dzieci można go zilustrować tak: Bianka zostaje zdeterminowana przez cielesność ojca, Paulina — przez brak ojca, Ben, czyli Syn — przez zabicie matki, a Dziadek — przez pochłonięcie przez Matkę-ziemię. Paulina pozostaje „mała” przestrzennie w przeciwieństwie do Bi czy Bibi („pączkującej” niejako w tym wymiarze), natomiast jako Lina rozwija się nad wiek (to wymiar temporalny), gdy tymczasem Bianka pod względem temporalnym pozostaje ciągle odwrócona w tył (jak członek dromadera); Dziadek natomiast zmniejsza się jak księżyc (w przeciwieństwie do wielkiego Bena), wchodząc w stadium (w sensie przestrzennym) końcowe, które paradoksalnie przypomina wczesną młodość, dając podstawy do brykania (jak młody koń czy pasikonik) i ustawiania się (pod względem temporalnym) na początku drogi, gdy tymczasem wiersz wygłaszany przez Biankę w trakcie nocy poślubnej — sytuuje Beniamina już na końcu tej drogi (posiwiąłego, pozbawionego zębów, z białą szlafmycą na głowie — jak biała czapka Dziadka, występującego w roli Mikołaja, lub jak nocne nakrycia głowy Pauliny).

W ten sposób „białe małżeństwo” zostaje dopełnione „czarnym narzeczeństwem”. Pierwsze można by nazwać w uproszczeniu związkiem ludzi-widm. Składa się ono z Dzwonu i Dromadera. Dzwon, realizujący coś w rodzaju — odwrotnego wobec kompleksu Edypa — „kompleksu Beniamina” (nie zabija ojca i nie żeni się z matką, ale zabija matkę i żeni się z — bratem), obarczony symboliczną winą za śmierć zmarłej przy porodzie matki, wyrzeka się w swoim pionowym wymiarze „niskiego”, męskiego odniesienia (grzybowatości jako symbolu męskiego erotyzmu i śmiertelnego zagrożenia ziemi — jako dzwon, powstały z rud, wydobytych z jej wnętrza jak dziecko z kobiety), które staje się jego negatywnym cieniem (on sam go nie widzi, ale widzą to dziewczyny). Eksponowanemu przez niego obrazowi Dzwonu towarzyszy więc cień grzyba.

Dromader-Bianka, którą dręczy widmo „wymazanego” przez śmierć, a jednocześnie wnoszącego pewne reminiscencje erotyczne brata, Erazia (co spowodowało, że grała długo jego rolę, „zapisując” jego opustoszałe męskie miejsce) — do swego fizycznego wymiaru kobiecego dodaje męski (funkcjonujący jako cień, w każdym razie zauważalny), a ostatecznie zacierając swoją kobiecość żony, wydobywa i eksponuje siebie jako brata. Bianka realizuje tu coś w rodzaju odwróconego kompleksu Elektry: nie kieruje nią skłonność erotyczna do ojca i stłumiona nienawiść do matki, ale przeciwnie: tłumiona nienawiść do Ojca-zwierzęcia i litość dla matki (stąd we śnie gest zabicia Ojca w jej obronie); motorem działania dziewczyny nie jest też sam erotyzm lub sama śmierć, lecz spłot tych dwu sił, właściwie nierozdzielnych. Obie postacie w szczególny sposób zatem igrają wymiarami dołu i góry: Beniamin — rezygnuje z „niskiego” (grzyb), Bianka natomiast w „niskim” łączy kobiecość i męskość, jednocześnie dostrzegając tylko cień wysokiego (skrzydła i lot, kojarzone nieustannie z męskim erotyzmem, który w jej obrazie z kolei nie uwolni się od poziomu, sygnalizowanego przez członki zagięty w tył). Razem jednak obydwie te postacie dopełniają swoje braki i wchodzi wzajemnie w miejsca cienia: Bianka wytwarza podwójność „dołu” (w którym fizyczna kobiecość-męskość jest tylko obrazem lub realizacją kulturową), Beniamin dopełnia to „górami” (z cieniem „dołu”). Nietrudno przecież dostrzec, że w obu przypadkach „wycofane w sferę cienia” elementy są jednak czymś istniejącym, choć odpychanym.

Drugą parę można by w równym uproszczeniu nazwać „narzeczeństwem ludzi-zwierząt”. Tu należy Paulina, która wyrasta pozbawiona fizycznej obecności rodziców: to sprawia, że ona sama ujawnia przede wszystkim to, czego jej brak: cielesność; więcej — domaga się jej respektowania tak, jak cielesności męskiej. Najczęstszym określeniem, jakie słyszy z ust Bianki, jest „świnia” (określenia padające z ust innych kobiet są mniej dosadne, ale nie mniej negatywne). Towarzyszący jej Dziadek (jak przyjmujemy) to ojciec Matki i Ciotki (obdarzają go one mianem Ojca, Ojczulka); jeśli tak — to jest ojcem siedemnastu córek i jednego chłopca (*nb.* także o imieniu Beniamin), który jako poprawny „syn prawicy” zginął na wojnie. Wiemy, że był rodzicem, który następnie córek chciał się tylko pozbyć z domu: jego stosunek do nich był przedmiotowy — umiał je tylko w sensie fizycznym spłodzić. Najczęściej pojawiającym się w związku z nim obrazem jest koń: symbol stosunku erotycznego. Paulina i Dziadek tworzą kontaminację, którą dziewczyna proroczo zapowiada w obrazie 1, kiedy to wspomina o „świni z kopytami”. W ten sposób uzupełniają się, z jednej strony, głód fizyczności, wyniesiony z dzieciństwa, który teraz ujawnia się jako nieustanny głód fizyczny, eksponowanie przez Paulinę jej ślicznego i cuchnącego zarazem „dołu” oraz tęsknota jej, Małej, do Wielkiego Grzyba, z drugiej — nadmiar fizyczności, który teraz znajduje wyraz w gromadzeniu form pustych: kokonów (po pupie, nodze, krótko mówiąc, po dole ciała), przed którymi Dziadek klęka, całuje je, chowa na piersi, on — świecący ich światłem odbitym, zbliżający się do końcowego punktu swej drogi księżyc. Księżyc — unoszący się i opadający w rytmicznym ruchu wschodów i zachodów.

Warto przy tym pamiętać (gwoździ koniecznie tu zretuszowania uproszczeń), że „zwierzęta” Paulina obdarzona jest „złotym sercem”, pozwalającym jej odsłonić się przed mężczyzną, którego kocha, a i Dziadek w końcu pragnął-

by czystości „z całego serca”. Tych dwoje więc, którym czegoś brakuje — chciałoby to uzupełnić: ich duchowa pozytywność pozostaje jednak widmem. Tymczasem widmowi ich odpowiednicy legitymują się przede wszystkim głową (silną, jak u Bianki, i taką, w której się coś nie mieści, jak u Beniamina), która to głowa ma skłonność do odrzucania negatywności, a więc raczej wymazywania czegoś nie akceptowanego, co już istnieje w jej nosicielach. Obie pary więc uzupełniają się jak serce (złote, ale słabe) i głowa (silna, ale mało pojemna) lub jak brak pozytywności oraz istnienie negatywności.

Wydaje się, że opisane tu pary nie tylko tworzą wzajemnie zwierciadlane odbicia siebie, ale jako „para par” (wzbogacona zmarłym bratem i nieobecnymi rodzicami Pauliny) stanowią też odniesienie dla zwierciadlanego odbicia w postaci drugiego takiego układu, jaki stanowią: Matka, Ojciec, Ciotka, Michał i Beniamin (ów, który zginął na wojnie, brat obu wymienionych tu kobiet). Można jednak powiedzieć, że w pierwszej „parze par” tak czy inaczej dominantą jest Syn — jako postać symboliczna. Z jednej strony jest to (nieobecny fizycznie) Syn Byka-Ojca, Erazio — dla Bianki będący czymś w rodzaju odwrócenia Ojca, jako że „zmarły” znaczyć musi w tej sytuacji tyle co: duchowy (to wymiar „życia wiecznego”), więc nie cielesny. Zatem ta, która nienawidzi zwierzęcości Ojca — w sposób nieunikniony zwraca się ku duchowości Syna (a swojego brata). Miłość owa ujawnia się w obrazie drogmiana-dromadera, stanowiącego wyraz połączenia brata i siostry. W momencie, kiedy Bianka (*nb.* wyglądająca dziwnym zbiegiem okoliczności jak jakiś stary profesor, co przywołuje na pamięć Pilza, więc Grzyba) spotyka duchowego Wielkiego Syna (Bena) — to spotyka ona w istocie jakąś realizację swojego umarłego brata, a jednocześnie on spotyka też jakąś inną wersję (mniej nudną) „starego pocziwca”, w pewnym sensie — Grzyba-Ojca, którego pozostawił samemu sobie, opuszczając Heidelberg. Z tym, że „stary profesor” w nowej wersji podtrzymuje raczej zacieranie niż eksponowanie przez młodego człowieka grzybowatości i wcale nie jest „wniebowzięty”, gdy ją dostrzega. Paulina reaguje inaczej: w Beniaminie widzi Syna jako obraz swego nieobecnego („widmowego” zatem) Grzyba-Ojca, pojmowanego jako (pożądany) Wielki Grzyb, mogący jej — Małej, przywrócić wielkość. Mała Paulina zatem dąży do wyzwolenia w Benie owej grzybowatości, pożegnanej przez niego wraz ze starym Pilzem. Ale w grę wejdzie tu jeszcze jeden Grzyb-Ojciec („Miko-”), który postradał swojego jedyne go syna, innego Beniamina, „w potrzebie lipskiej”: a byłby to prawdziwy „syn prawicy”, mężczyzna stojący po stronie męskiej i ginący w „męskiej” walce. Do tego dodajmy, że w Paulinie Dziadek, zabierający odbicia jej krągłości kobiecych, nie mniej niż Bianka, malująca przyjaciółce wąsy — odsłania grzybowatość. Tak więc cztery te postacie w sposób dość nieoczekiwany uświadamiają swoją zasadniczą jedność, w której oddzielanie męskiego i kobiecego (w tym matczynego) oraz Syna i Ojca (ale także duchowego i cielesnego, żywego i martwego, miłości i nienawiści) okazuje się mocno problematyczne. Przeciwnieństwa tu, jak widać, mają skłonność do łączenia się lub przekształcania wzajem w siebie na drodze rozlicznych odbić lub naśladownictw. W ten sposób postacie wymienione tworzą specyficzną równowagę.

Drugi układ bohaterów w jakimś sensie zapowiedziany zostaje przez umieszczono go tu w pierwszym układzie Dziadka, będącego ojcem „poprawnego” Beniamina (syna prawicy), a także obu występujących tu kobiet, Matki i Ciotki

(której niedoszedł mąż, Michał, z kolei ponawia poniekąd doświadczenie syna Dziadka, gdy ginie w czasie wojny). Brat obu siostr co prawda umiera w czasie wojny, nie w dzieciństwie (jak Erazm), ale jakby na przesuniętą w czasie chorobę wieku dzieciennego — sygnalizującą może jednak raczej dziecięcą chorobę kultury, nie natury. Wincenty-Byk, odwrotność Beniamina-Dzwonu, zostaje mężem Reginy, która przedtem prosi siostrę, by ją „zastąpiła” w małżeństwie (jak Paulina zastąpiła Biankę w scenariuszu „małżeństwa niebiańskiego”). Ponieważ jednak Ciotka ma za sobą doświadczenie śmierci (jakie przyniosło jej narzeczeństwo), nie uczyni tego, co chętnie zrobiłaby Paulina (wprowadzana przez Dziadka w erotyzm). Trudno nie zauważyć, że wzajemne powiązania siostr, braci i mężów (narzeczonych) w obu układach ulegają zarówno swoistemu powtórzeniu, jak i odwróceniu.

Pomijając w tym miejscu szczegółowy opis postaci drugiej czwórki, ich wewnętrznej i zewnętrznej dynamiki, wypadłoby jednak powiedzieć, dlaczego obie pary tworzą wewnętrznie i między sobą jedność mimo tej całej komplikacji. Właściwie zaś należałoby powiedzieć, jak ją tworzą dzięki niej. Otóż w skład pierwszej pary wchodzi Zwycięzca podejmujący wysiłek biologicznego pokonywania śmierci: czyni to jako Ojciec i jako rolnik. A towarzyszy mu porcelanowy aniołek, twór „sztuki użytkowej”, zabiegający o własną i domu „artystyczność” (uniemożliwiającą np. kupno fajansu zamiast porcelany), ale i o kontakt z duchowością w sensie ideału. Drugą parę stanowią: realizator kulturowego mitu herosa (zwycięzcy, oczywiście), Michał (imię odsyła do dowódcy pułków anielskich) i Aniela, czyli (obok tego, że w istocie anielsko dobra wobec dzieci) — ucieleśnienie Natury. Zwycięzcą-Wincentym kieruje pożądanie biologiczne, Reginą — tęsknota za ideałem (tak duchowym, obyczajowym, jak „żurnalowym”); Michał realizuje kulturową (czy cywilizacyjną) „potrzebę”, a Ciotka — małe potrzeby naturalne. Układy te są dość regularne, ale zarazem zachwiane: dzięki tym parom postaci sztuka splata się z cielesnością, a kultura z naturą. Oczywiście, ta dynamika odmiennych sfer podlega dalszym zazębieniom: czysty aniołek bywa okrutny, a nieczysta natura — anielsko dobra; heros zginie, a Byk — przeżyje (przynajmniej doraźnie). Tak naprawdę nie ma tu jednoznacznych ocen. Co w jednej sferze jest konstrukcyjne — w innej staje się niszczące (fachowe uprawianie ziemi za pomocą brony, przeniesione na kobietę i uprzedmiotawiające ją — staje się absurdałne). Żadna z postaci nie jest tak naprawdę biała albo czarna: jest biało-czarna. Biała sroka staje się symbolem śmierci.

Gdyby zaś teraz przyjrzeć się — niejako z lotu ptaka — wszystkim dotąd wymienionym parom, można by złożyć z nich następującą — jednocześnie dynamiczną i statyczną — zewnętrznie krystalizującą się jedność przeciwieństw (z których każde jest wewnętrzną jednością przeciwieństw). Bianka stanowi sumę kobiecości i męskości; staje się więc biseksualna, ale oczywiście bardziej jako obraz — nie tylko ciało: obraz dodaje heterogeniczne elementy; na ciele zaś i w materii dokonany zostaje zabieg odwrotny w momencie obcięcia włosów, zniszczenia śladów krwi, wyprawy i kobiecych strojów; oba zaś zabiegi pozostają ze sobą w związku — i w tym sensie Bianka też jest podwójna. Jest zatem podwójna przede wszystkim przestrzennie — pod tym względem reprezentuje pewien nadmiar. Ten zaś nadmiar właściwie ją obciąża, pozostaje więc ona usytuowana „na dole”. Beniamin, przeciwnie, jest rozdwojony, bo jego

podstawa cielesna zostaje poniekąd przez niego zanegowana i odjęta (a w symbolicznym sensie potem nawet „odcięta” przez Bi); temu niedomiarowi towarzyszy jednak umieszczenie w górze, jakby brak go odciążał; choć jednocześnie pozostaje przecież „synem ziemi” (i to nazywa w nim Bianka, a wydobywa z ukrycia Paulina), nawet jeśli postanawia być duchowym Dzwonem. Oboje, charakteryzowani w kategoriach przestrzeni otwartej, stanowią przeciwstawne punkty tego samego wymiaru pionowego. Łączący tę i następną parę (jako — w dzieciństwie — „lekarz” dwu mlecznych siostr) Erazio przywołuje obraz wytarcia (śmierć) i żłobienia (erotyzm) jednocześnie: z pewnością też ta dwoistość jest rodzajem zwornika dla pozostałych postaci.

Paulina pokazana zostaje jako rozwinięta „nad wiek” (Lina), co nadaje jej rozciągłość w czasie, ale pozbawiona (ujemność) zakotwiczenia w pierwiastku rodzicielskim w przestrzeni — scharakteryzowana będzie jako Mała (w tym sensie to jakoś niedorozwinięta, jako dziecko, Dziecinka, mimo że samo jej ciało jest tłuste). Można by więc powiedzieć, że jej wymiar przestrzenny jest tu kaleki (toteż, by stratę wyrównać, poszukuje tego, co Wielkie). Natomiast w zamian jest ona przede wszystkim nośnikiem wymiaru czasowego z jego linearnością (jako „rozwinięta”). Dziadek z kolei wprowadza jednoczesność (czy sumę) dzieciństwa i starości; tę podwójność czasu, uzmysławiającą jego obieg kołowy (jak obieg wskazówek na tarczy zegara), okupuje jednak (w wymiarze przestrzennym) zarówno pomniejszaniem swojej oświetlonej części w ostatniej kwadrze, jak i zbliżaniem się do zamknięcia w Ziemi (w małej przestrzeni grobu). Tak więc jeśli pierwsza para ilustrowała wymiar pionowy przestrzeni z jego dołem i górą, to ta druga pokazuje wymiar czasowy w jego dwu realizacjach: linearności i kołowości. Kołowy czas Dziadka żywi się przy tym wklęsłymi odbiciami linearności, a linearność zdejmuje i nakłada buty do rytmicznej jazdy na koniu, otrzymane od Dziadka.

Wraz z postaciami następnymi wracamy do przestrzeni. Matka i Ojciec określani są przede wszystkim w kategoriach otwarcia i zamknięcia, pełni i pustki — oraz gestów, które te dynamizmy form tworzą lub niszczą. Oboje realizują taki rodzaj równowagi, że gdy jedno z nich jest zamknięte w jednej sferze (np. duchowo), drugie w opozycyjnej (np. fizycznie), gdy dla jednego wypełnienie negatywnością dotyczy ciała, dla drugiego — duszy, itd. Można przyjąć, że ta równowaga da się opisać jako oś wyznaczająca kierunki: przód — tył. Przód to męska natura, egoistycznie nastawiona na męskość (tym tłumaczy się pragnienie posiadania syna), skrycie bojąca się śmierci (to negatywność męska), jawnie — tryskająca zdrowiem, żywotnością i płodna. Po drugiej stronie tej osi znajduje się kobiecość: jawnie uduchowiona, estetyczna, anielska, skrycie — uchylająca się przed (negatywną, niszczącą ją) biologicznością, a nawet w tej mierze sama niszcząca.

Trzecią wreszcie oś tworzą w tej sytuacji Ciotka i Michał. Lewa strona — to natura czysto kobieca („my, kobiety”), wybuchająca zgrozą na dźwięk słów „*ithyphallus impudicus*”, sygnalizujących połączenie z męskością, ale opiekuńcza, obmywająca, karmiąca (np. siostry mleczne). Prawa strona — to Michał, od erotyzmu przechodzący do boju i kładący głowę „w potrzebie” kulturowej (jawnie umierający, tajnie, być może, płodzący). Nieco podobnie jest więc ambiwalentny jak Beniamin, brat obu siostr naturalnych, stojący tu między obydwoma parami (pełniący rolę łącznika, jak Erazio), scharakteryzowany przez

swą śmierć nad Białą Elsterą oraz przez głos, jaki wydaje chorujący na kłusz: pianie koguta i krakanie wrony (początek – koniec).

I w ten sposób okazuje się, że wymienione postacie (a szczególnie ich pary) tworzą ostatecznie jeden czasoprzestrzenny układ. Przestrzeń w nim zarysowuje (i konstytuuje) pionowa oś z prawie bliźniakami z imienia, tj. umieszczoną na dole, ale będącą w ruchu Bi: męską i żeńską, żywą i martwą (także – zajmującą miejsce martwego), żoną i bratem, oraz – Benem: naukowcem i poetą, synem ziemi, rezygnującym ze swojego grzybowatego wymiaru jako destrukcyjnego, a zajmującym miejsce (Bożego Syna) u góry. Oś przód – tył zostaje wyznaczona przez Ojca, reprezentującego „męskocentryczny”, płodzący wariant natury, niechętny poetyckim mrzonkom i duchowości, oraz – przez Matkę, wprowadzającą żeński wariant kultury, reprezentowanej przez „sztukę użytkową” i podobnego typu działania, np. gotowanie jako znak kultury (w przeciwieństwie do tego, co surowe, jako symptomu natury), z samoograniczającą jednak siebie, i nie tylko siebie, biologicznością, ocierającą się o zabijanie i samobójstwo. Oś lewe – prawe tworzą Ciotka, aktualizująca „kobiecencyczny”, ale opiekuńczy wariant natury, i Michał – uosobienie męskiego, przedkładającego wsiadanie na konia nad erotyzm, ale samobójczego wariantu kultury. Do tego przestrzennego „układu współrzędnych”, wyznaczonego przez wspomniane postacie, dochodzi czas: zarazem rozwinięta chwila-dziecinka i wieczność-starzec, czyli Paulina – reprezentująca (jako rozwinięta nad wiek) linearność, i Dziadek – wprowadzający (jako „zwijająca się” starość) kołowość czasu, wracającego do punktu wyjścia.

Jednak – przy całej tej regularności – Bianka, uosabiająca wszelkie zróżnicowania biologii, krystalizuje się w obrazie chimery i w ten właśnie sposób wykracza (jako istota mityczna) poza materię; podobnie wykracza poza duchowość Benjamin, jednoczący przeciwieństwa kultury, a jednak ciągnący za sobą cień ziemskiej cielesności. Tworzą więc oni już od początku układ o zamglonej wyrazistości i ograniczonej „rozdzielności” opozycji: jedno i drugie wykracza choćby cieniem poza eksponowaną cechę. W równej mierze dotyczy to wszystkich pozostałych postaci: konsumpcyjnej, ale anielskiej Ciotki; przygotowującej posiłki, ale zimnej Matki; płodzącego życie, ale zabijającego kobietę Ojca oraz anielskiego Michała, ginącego w walce. A także obdarzonej krągłością kobietą, ale dopełnionej wąsami – Pauliny, oraz posiadającego wąsy, ale wypychającego sobie piersi Dziadka. Wspomniany „układ współrzędnych” jednocześnie jest więc wyrazisty i chwiejny. Narzuca się z całą oczywistością oraz – by tak rzec – przecieka przez palce. I ta dynamika precyzji i nieuchwytności również stanowi o jego istocie. Jego ścisłość bowiem eksponuje to, co uchwytnie; mglistość przypomina o cieniu tego, co nie zostało uchwycone – lub uchwycone być nie może, bo należy do innych zupełnie układów. Pytaniem też pozostaje, w jakim stopniu precyzja decyduje o powszechności czy też uniwersalności, gdy chwiejność – umożliwiała jednostkowe, konkretne aktualizacje.

Jedno z pewnością domaga się tu uwagi: „układ współrzędnych”, o którym mowa, jest poniekąd nie do wyparcia. Pojawił się on wcześniej przy okazji rozważania „grzybowatości” i „dzwonowatości” Beniamina. To wtedy – jako swoisty archetyp – skryształizował się opis pojedynczego człowieka, odwołujący się do trzech wymiarów przestrzeni – i ruchu dzwonu (dźwięk dzwonu, jak i zegara jest symptomem czasu). Uzmysławiał on możliwość wytyczenia „jed-

nej” linii dopiero przy zaistnieniu „dwu” punktów i budowy całościowej, „złożonej” konstrukcji dopiero w momencie wytyczenia „pojedynczego” pionu. Uzmyslowiał on nieuniknione powiązanie pojedynczości i wielości takie, że każde z nich jest dla drugiego jednocześnie i przyczyną, i skutkiem. Beniamin wszakże nie realizował tego harmonijnego modelu. Obraz wulkanu z kretowiskiem myśli na szczycie, stworzony przez Biankę, zdawał się w ogóle możliwości realizacji takiego układu w pojedynczej osobie zaprzeczać. Niezależnie od tego, czy możliwość taka byłaby w niej do urzeczywistnienia, czy nie, to w każdym razie zaprzeczona — wraca jak bumerang w szerszym porządku, w jaki ta nieharmonijna jednostka ostatecznie musi wejść. I teraz okazuje się, że dopiero wszystkie opisane tutaj postacie budują w końcu ową zakładaną konstrukcję.

Przy tym konstrukcja ta ma dwojakie znaczenie. Po pierwsze — realizuje, jeśli tak można powiedzieć, model o charakterze kosmicznym: a czyni to mianowicie w takim sensie, w jakim czasoprzestrzeń jest kością kosmosu, który podlega tu antropomorfizacji. Chcę przez to powiedzieć, że abstrakcyjny model czasoprzestrzeni, pojawiający się w naszym myśleniu o świecie, zostaje w ten sposób „przełożony” na kategorie ludzkie: pokazane jest, jak i dla czego właściwie taki właśnie układ jest „wydolny”. I na czym polega jego funkcjonowanie — w całej jego adekwatności i nieadekwatności wobec migotliwej rzeczywistości. W ten też sposób między człowiekiem a światem zostaje wprowadzone zasadnicze pokrewieństwo: wspólnota całkiem podstawowa. By tak rzec: archetypowa. Dusza i ciało, życie i śmierć, składające się na mikrokosmos — okazują się w swej dynamice odbiciami makrokosmosu. Po drugie — można przyjąć, że wszystkie przedstawiane tu postacie są w gruncie rzeczy składnikami jednej o charakterze kosmicznym czy uniwersalnym. Ta uniwersalna postać uzmysławia jednocześnie całą przystawalność i nieprzystawalność do niej pojedynczej realizacji. Nie jest bowiem tak, że pojedynczy człowiek nie zawiera w sobie wszystkich wymienionych wymiarów. Przeciwnie: w gruncie rzeczy zarówno Beniamin, jak i Bianka posiadają duszę i ciało, wymiar górny i dolny, itd.; to samo dotyczy wszystkich pozostałych postaci. Nie jest jednak i tak, że każdy realizuje je wszystkie w równej mierze. Niektóre z nich bowiem eksponuje, niektóre ukrywa. Z wielu względów. Z jakichkolwiek jednak to czyni — ta niepełność pozwala mu zająć określone miejsce we wspomnianym ogólnym układzie wielu postaci: to miejsce, które eksponuje taką, a nie inną dominantę. Oczywiście pozostaje pytaniem, w jakim stopniu miejsce owo narzuca też wybór. Ale jednocześnie zajęcie tego miejsca jest możliwe tylko dlatego, że w strukturze jednostki odbija się struktura całości, że pozostają one — by tak rzec — kompatybilne.

Każdy człowiek daje się więc opisać i jako mikrokosmos, więc czasoprzestrzeń, i jako składnik czasoprzestrzennej całości makrokosmicznej. W takim sensie, w jakim jest tą czasoprzestrzenią — staje się uniwersalny. W takim stopniu, w jakim tym układem chwieje — pozostaje indywidualny. Co więcej: w takiej mierze, w jakiej realizuje wariantowość owego uniwersalnego układu — nadaje także jemu indywidualny (wielość) wymiar. W tej perspektywie relacje między uniwersalnością a indywidualnością muszą zostać przynajmniej zaznaczone (jakkolwiek indywidualność pozostaje w niej z pewnością bardziej domyślna niż eksponowana, bardziej domaga się uwagi jako cień niż jako istota). W każdym razie jest to jednak perspektywa, w której zostaje umiesz-

czony człowiek „w ogóle”. Każdy. Każdy bowiem poddaje się opisowi jako forma otwarta i forma zamknięta, jako dynamika pełni i pustki, zewnątrz i wewnątrz, chwili, która trwa, i czasu, który wraca. A także jako składnik podobnych form i dynamizmów. W związku z tym przywoływane tu postacie mogą być traktowane jako różne obrazy jednego bohatera: bohatera uniwersalnego¹². Można go uznać za prawzór i pramożliwość każdego.

Jednocześnie przy całej tej uniwersalności nawet w omawianej tu sztuce pozostaje miejsce na konkret: choćby taki, jak Brema, Heidelberg, stary Pilz, niemiecka pierzyna (jaką Bianka okryje Beniamina), mdły niemiecki romantyzm, Biała Elstera (nad którą zginie Beniamin), Michał jako żartobliwe określenie Niemca, przedstawienie bogini księżycy jako starca, występujące na terenach niemieckojęzycznych, nawet z niemieckiego wywodzące się nazwisko Spitznagel. Ta ilość sygnałów niemieckości z pewnością też ma tu swoje znaczenie, uzasadnione konkretnym życiorysem i kulturą. W nie mniejszym stopniu zresztą takie odwołania przynoszą inne języki — a z nimi odmienne przestrzenie i czasy.

Nie przypadkiem Różewicz nazwał swój teatr-dramat teatrem wewnętrznym. Jak zwykle u niego, określenie to wnosi antynomię: teatr jest bowiem pokazaniem, uzewnętrznieniem, wystawieniem — w całym tego słowa znaczeniu — na zewnątrz. Tymczasem owo „na zewnątrz” powiązane zostaje z tym, co wewnętrzne. Zatem scena teatru wewnętrznego musi godzić ze sobą tendencje przeciwstawne. I tak niewątpliwie jest — także w *Białym małżeństwie*. To chwiejne określenie zawiera w sobie bowiem dwie możliwości: albo oznacza wprowadzenie aktorów świata zewnętrznego, interpersonalnego, na scenę wewnętrzną naszej psychiki czy wyobraźni, albo — wyprowadzenie aktorów naszego życia wewnętrznego na zewnątrz, w przestrzeń interpersonalną. Oznacza to albo odbicie makrokosmosu w skali mikroprzestrzeni wewnętrznej, albo mikrokosmosu — w wielkiej skali zewnętrznej. Albo też — oznacza to obie możliwości jednocześnie: jesteśmy bowiem w świecie tylko o tyle, o ile świat jest w nas. Dotyczy to zresztą autora tak samo jak odbiorcy.

Jeśli więc śmiejemy się lub wygłaszamy słowa świętego oburzenia, litujemy się lub potępiamy, negujemy lub akceptujemy występujące tu postacie — to wyrażamy w ten sposób stosunek do siebie samych: z samych siebie się śmiejemy (mówiąc po Gogolowsku), potępiamy, akceptujemy, będąc zarazem w tej wygodnej, a przy tym zwodniczo wygodnej sytuacji, że na postacie (choć są to postacie-formy nas samych) patrzymy z zewnątrz — przeto jak na obce nam, choć widzimy wreszcie to, co ukrywamy przed sobą, gdy patrzymy na siebie od wewnątrz. Patrząc od wewnątrz widzimy siebie jako jedność; patrząc od zewnątrz dostrzegamy, że każdy stanowi „białe małżeństwo” — połączenie nie połączonego, poliptyk składający się z wielu obrazogodzin, małych czasoprzestrzeni, będących światami samymi w sobie. Ale zarazem wchodzącymi w większy układ, stanowiący kolejny świat, wcale nie jedyny ani nie ostatni. Ten

¹² Określenie to zastosowane do bohatera powieści wymykającej się tradycyjnie pojmowanym kategoriom „jednostek” (semantycznych, świata przedstawionego) okazuje się ostatecznie przydatne także poza powieścią. Zob. L. Wiśniewska, *Świat, twórca, tekst. Z problematyki nowej powieści*. Bydgoszcz 1993.

poliptyk wewnętrzny, tak jak i zewnętrzny, możemy czytać od początku do końca, czyniąc dominantą wymiar czasowy, z jego nieodwracalnością zdarzeń, możemy też zobaczyć go postępując od początku i końca do środka, a odnajdując w nim przede wszystkim jego wymiar przestrzenny. Żaden z tych wymiarów nie jest wyłączny.

I właśnie ów brak wyłączności, objawiający się na różnych poziomach, można uznać za podstawę uprawomocnienia uniwersalności. Jej wyrazem zaś staje się to, iż postacie występują zarazem jako dwoiste (więc składają się z odbić zwierciadlanych, pozostających w porozumieniu, dialogu, ale także w walce z sobą) i połączone w parach (różnych, podobnych, zmiennych, trwałych). Ciało i dusza, życie i śmierć, ukrywanie i odsłanianie, rzeczywistość i fikcja — stanowią ich wewnętrzne małżeństwa, „białe małżeństwa” i „czarne narzeczeństwa”, układy siostrzane i braterskie, rodzicielskie i dziecięce. Tworzą to samo poniekąd, co odnajdujemy na zewnątrz.

A na zewnątrz widzimy, jak siostry mleczne, wychowywane w tych samych warunkach (wspólna podstawa kulturowa), i siostry naturalne, których przesłanką podobieństwa jest „jedna krew” (biologia), genetycznie niejako wychodzące z tej samej podstawy, wytwarzają jednak diametralnie różne obrazy rzeczywistości: gdy Bianka widzi świętego, Paulina pyta, czy nosił on spodnie; gdy zaś ta, która nie chciała małżeństwa — zostaje udręczoną żoną, dość okrutną dla dzieci, to ta, która nadawałaby się na pozór do małżeństwa — zostanie sama, ale opiekuje się dziećmi. I odwrotnie: w „białym małżeństwie” pozbawiony „grzybowatego” wymiaru Benjamin i podwójna Bianka stwórzają związek (pion), choć pozostaną oddzielnymi (góra — dół), a zarazem Matka oraz Ojciec, choć tworzą całość — zmierzają w przeciwnych kierunkach (parcie w przód, ale ku cielesnemu dołowi — cofanie się, ruch w tył, ku śmierci, ale i tęsknoty do lotu wzwyż). Para bohaterów zatem (rodzice, rodzeństwo, małżeństwo, przyjaciele) oznacza jednocześnie podobieństwo i różnicę: dwie postacie tworzące jedną linię umieszczone zostają przecież na dwu jej różnych końcach; z tych dwu różnych krańców widzą zaś (bo poza widzenie nie mogą wyjść — w kierunku rzeczy samych w sobie) odmienne obrazy rzeczywistości. Dopiero złożenie ich wszystkich odtwarza całość uniwersum poprzez jego podstawowy model, najpierw czytelny w obrazie pojedynczego człowieka, który jest budowany przez punkty osi „dzwonnicy”: dołu i góry (pion), rąk (prawe — lewe), nóg (przód — tył), oraz ruch, jaki pociągają za sobą wymiary czasowe (linearny i kołowy). Ale ów układ czasoprzestrzenny staje się także tym, na czym wspiera się „rodzina ludzka”: poszczególne pary odtwarzają zarys trzech wyznaczających przestrzeń osi i dwu wymiarów czasowych, a jednocześnie budują różnorodność w ramach rodzinnej całości. W tym sensie więc można powiedzieć, że Każdy — ten, który obdarzony zostaje swoją wewnętrzną rodziną elementów składających się nań — jest też obrazem owej rodziny ludzkiej, w skład której wchodzi. I odwrotnie: ona jest jego obrazem. Ale człowiek — jako rodzina elementów i jako element rodziny — jest też obrazem kosmosu.

W tym ostatnim przypadku Bianka-dromader zatem, reprezentująca dolny wymiar przestrzeni, może być uznana za personifikację Ziemi. Jej czarne, zimne wnętrze jest martwe — i w tym sensie w istocie jest ona „bratem” nieba (duchowość wszakże oznacza śmierć materii). Jej otworki są małe i taki niebiański kawałek materii, taki meteor jak Erazio, zdolny był wbić się w nią tylko swym

małym palcem; jednak uczyniwszy to zostawia w niej swój męski ślad. Toczą ją robaki czasu (małe kawałki pociętej linearności), wychodzące z niej wszystkimi otworami: wiecznie młoda ziemia jest już stara jak profesor. Bianka-Ziemia boi się zarówno zalania przez wodę, jak i spalenia przez ogień; jedynym żywiołem, którego nie wymienia jako zagrożenia — jest powietrze (niebo). Jej niewielkie piersi (zagłębienia dla wody — mleka życia) znalazły więc odbicie w garbach (gór), na których usadowił się maharadża nieba. Ona tymczasem jak granat mknie przez pustynię wszechświata, gdy on pozostaje wczepiony w złotogłów jej ciała jak leopard. W „złotogłów” jej ciała — zatem w drogocenną, okrywającą ją materię. Jakkolwiek bowiem martwa wewnętrznie, to zarazem niczym młoda kobieta okryta jest ubiorami życia: często występuje z wiankiem na głowie, a ostatnim gestem Bianki będzie zdjęcie z głowy i spalenie kapelusza, wyglądającego jak ogród pełen kwiatów. A pozostaje też faktem, że z nią kojarzy się najwięcej określeń zwierzęcych i roślinnych, jakimi obdarza ją autor lub postacie — począwszy od chorowania na świnkę, a skończywszy na „kwiecie duszy”.

Niebo reprezentuje Beniamin — Wielki Dzwon, odbijający w sobie duchowość i symbolizujący wysokość. W tej poetyckiej „Genesis z Ziemi” właśnie Ziemia wydała na świat Beniamina: Wielki Dzwon jest jednocześnie (w swej widocznej formie) „synem ziemi”, zrobionym z materiału wydobytego z jej wnętrza i, jako dzwon nieba, synem jej wewnętrznej (negatywnej) martwoty, która wyniesiona w górę — staje się naznaczoną semantycznie pozytywnie duchowością. Jest „synem boleści” matki-ziemi, ale potem — i gotowym na wyrzeczenia, w duchu mitycznym przekraczającym granice, jej mężem. Jako taki zaciera swój kolor sromotnikowy i zapach padliny, który łączy się z „nieczystością” (bo to, co jest nieczyste, zatem złożone, musi podlegać rozkładowi). Bianka i Beniamin, góra i dół, ziemia i niebo dopełniają się więc przestrzennie, nie naruszając swojej powierzchni.

Inaczej dopełniają się dwie następne postacie, a z nimi słońce i księżyc jako symbole czasu. Paulina, określana jako „złote serce”, odznacza się takimi cechami, jak ciepło, aksamitna miękkość, a przede wszystkim — życie. Zimna Bianka lgnie do jej brzuszka, wyglądającego jak okrągły bębenek (instrument, na którym wybija się rytm). Paulina, określana jako królowa — kojarzy się z koroną. Złote serce świata i wybijający rytm jego przemian bębenek, a także korona (słoneczna) — to wszystko wskazuje na Słońce. Na Słońce, które nawet śpiąc dotyka promieniem-nogą ziemi (nie unieważnia to obrazu cuchnącej nogi-sromotnika: promienie mają nie tylko zdolności ogrzewania i ożywiania, ale i rozkładania tego, co złożone). To ono głowie nieba pozwala się ożywić, promieniem-liną wiążąc ją jednocześnie z ziemią. Z ziemią zresztą — do czasu — samo pozostaje zrośnięte w mocnym, roślinnym uścisku. Paulina nawet poprzez swe dodatkowe imię — jako Febronia, pozwala się kojarzyć ze słońcem: gdy bowiem Dziadek jako Selenus stanowi męską realizację bogini Selene (i występuje jako księżyc), ona zdaje się stanowić żeńską wersję Febusa (Apolła), boga słońca (a tym samym reprezentuje i słońce samo).

Febronia-Paulina zatem pozwala świecić światłem odbitym (pustych kokonów swoich ubiorów) księżycowi, jak prawdziwy dziadek — zgietemu wpół. Jedna jego część — to młodość, druga — to starość, w jego historii przemian garb przeobraża się w piersi i odwrotnie (w pewnym więc sensie przypomina on garbatą Ziemię). Księżyc to sprawca przyływów oraz odpływów wód i światła

nocnego, akurat w tej sztuce, w związku z jego czerwonym płaszczem, czerwonego jak ogień — w obu przypadkach więc tego, czego najbardziej lęka się Bianka. Gdy wchodzi nocą (nie otwierając drzwi) do pokoju, w czerwonych rękawiczkach mordercy, sprawia, że Bianka zachowuje się jak umarła i dopiero o północy otwiera oczy (kiedy zaczyna się nowa doba). A jednak ta sama Bianka w noc poślubną powie Beniaminowi dość dwuznacznie, że ma *mensis* — (z łacińskiego) miesiąc (tak nazywano też dawniej księżyc) lub „miesiąc oczyszczenia”: i w każdym razie nie jest to zapowiedź miesiąca miodowego z Beniaminem. W ten sposób Ziemia ujawnia swoje powiązanie z księżycem (jak wcześniej ze słońcem): ukrywane, ale oczywiste, wywołujące lęk, ale i perwersyjną skłonność.

W ten oto sposób krąg się zamyka: ziemia i niebo, a na nim słońce i księżyc oddziałują na siebie wzajemnie, dopełniając się i wiążąc jako przeciwieństwa w jeden kompleks w czasoprzestrzenną i kosmiczną zarazem parę par. Jeśli jednak mówić tu o jakimś centrum, to z pewnością tworzą system geocentryczny. W tym bowiem układzie, opisanym przez artystę, nie naukowca, to Ziemia jest centrum — a mianowicie centrum semantyzacji świata. Centrum nadawania sensu umieszczeniu w przestrzeni i w czasie — przez człowieka, jej mieszkańca.

Lecz idźmy dalej. Dopełnienie wspomnianego kompleksu stanowi następna para par. Ojciec to w tym przypadku płomień, ogień. Odpowiednik żeńskiego słońca, jest podobnie jak ono nosicielem konstrukcyjności i destrukcji: oczyszczający i ożywiający jako ciepło — może być niszczący jako pożar (i zapewne tego wcielenia szczególnie boi się Bianka). Nic dziwnego zatem, że Matka — to spopielona ziemia (wystygłe popioły) lub zimny kamień: bo tylko kamień może się ostać wobec pożaru, poza tym wszystko niszczącego. Inna rzecz, że popiół oznacza użyźnienie i daje możliwości następnej uprawy. W ogniu także powstaje krucha, lecz zaprzeczająca czerni ziemi biała (jak duchowość) porcelana. Ciotka to w tym układzie woda (mleko, obmywanie Bianki z krwi miesięcznej, siusianie — to widoczne jej atrybuty); Michał zaś — to cień (więc powietrze). W tym przypadku zatem postacie charakteryzowane są jako cztery zasadnicze elementy — kosmiczne żywioły. Jednak ostatni z nich, choć ziemski, każe wracać znowu do góry, podobnie jak jeden z elementów poprzedniego układu — Ziemia — kazał „zstąpić” na dół. W ten sposób oba układy zamykają się w obieg kołowy.

Jak widać, ów abstrakcyjny zrazu, czasoprzestrzenny układ powstający w wyniku połączenia dwojakiego rodzaju czasów i wewnętrznie zróżnicowanej przestrzeni opartej na trzech (pion, poziom, głębia) osiach (z których każda określona zostaje przez dwa punkty-bieguny) pozostaje — powtórzmy — przydatny do uporządkowania równie mikro-, jak i makrokosmosu. Jednak — i to zaznaczymy — istnienie każdej z tych konkretyzacji jako wyrażnie zwektorowanej (góra — dół, prawe — lewe, przód — tył) okazuje się dopuszczalne jedynie o tyle, o ile towarzyszy mu — jak przeciwwaga — cień odmiennego układu. W ten sposób nie tylko — w opisanym wyżej przypadku — pierwsza para par skłania do zejścia ku drugiej i odwrotnie, ale i całość w postaci owych ośmiu punktów domaga się przedstawienia w zupełnie odwrotnym porządku.

W tym odwrotnym porządku umieszczona pierwiej u góry Paulina-słońce (lub czas linearny) to Wagina (jak ją nazywa Beniamin, ściągając do ludzkiego

dołu cielesnego) oraz „puste” odbicia jej pupy i nóg (pończochy, majtki); księżyc (realizujący zarazem kołowość czasu) — z jego umiłowaniem „kuperka i pipki” oraz własnym zainteresowaniem cielesnym dołem (objawiającym się jako obżarstwo, nieczystość i inne grzechy główne) — to „czerwony ptak”, cieniem zaś Beniamina pozostaje, oczywiście, „*ithyphallus impudicus*”. Tak więc to, co w skali kosmicznej reprezentuje górę, zarazem pociąga za sobą cień dołu w jego ludzkiej realizacji (ujawniającej się poprzez części ciała ludzkiego). Ciepłe, życiodajne słońce, księżyc rozświetlający ciemności i wspaniałe, bogate niebo — wiążą się więc w tej sytuacji z pierwiastkiem wręcz lucyferycznym (w tej sytuacji dominantą byłby księżyc: książę ciemności, diabeł), niskim, destrukcyjnym (stąd zapach padliny czy rozkładu dochodzący od sromotnika, nózki Pauliny czy — z bliskiego grobu Dziadka). I odwrotnie: Ziemia-Bianka, reprezentująca dół kosmiczny, to — jak rzecz ujmuje Ciotka — „kwiat duszy” (i jego ulotny, nieuchwytny zapach). Matka — ziemski kamień i popiół, to z kolei w wymiarze ludzkiego ciała głowa, wyraźnie wchodząca w zabawny dialog-nieporozumienie z rogatym jak księżyc Ojcem (ziemskim ogniem i rolnikiem, uprawiającym ziemię), akcentującym w swojej wypowiedzi rolę serca. Ciotka (natura) też (paradoksalnie) ukazuje przede wszystkim swoją twarz, w której zainteresowanie budzą (nieprzyzwoite, co prawda, ale należące do „góry” ludzkiego ciała) usta; Michał zaś (cywilizacja) wpłątany w „pożerczy” mechanizm natury, każący wcześniej wrócić znowu do góry (kosmicznej), teraz z kolei kieruje uwagę ku dołowi (ludzkiej cielesności).

W ten oto sposób antropomorficzny zarys, tkwiący w kosmicznym, czasoprzestrzennym układzie nieba (Słońca, Księżyca), Ziemi i czterech żywiołów, zyskuje swoje odwrotne odbicie w czasoprzestrzeni, jaką stanowi pojedynczy człowiek (a dokładniej: jego cielesny dół i dusza). To przejście każe diametralnie zmieniać kierunki, ujawniając niemożliwą do przezwyciężenia antynomiczność i konkurencyjność wskazanych układów — jakkolwiek opartą na jednym i tym samym abstrakcyjnym schemacie wyjściowym. Zatem to, co w wymiarze kosmicznym (wielości składników) niedosiężne, świetliste, idealne, okazuje się nieuchronnie w wymiarze ludzkim (jednostkowym) niszczące, rozkładające i degradujące. I odwrotnie — temu, co niskie w wymiarze kosmicznym, towarzyszy zarys tego, co wysokie w wymiarze ludzkim: twarzy, ust, serca, głowy, duszy. Tak oto harmonii wynikającej z powtarzalności zasadniczego modelu towarzyszy dysharmonia udziału „tego samego” w konkurencyjnych jego wariantach: konkurencyjnych już przez sam fakt, że są one „czym innym”, nie tożsamym z sobą.

Ten mechanizm znajduje potwierdzenie w jeszcze kilku ujęciach, każących „realnego” człowieka ustawiać znowu „między” współzawodniczącymi z sobą układami odniesienia lub przeciwnie — w konkurencyjnych wersjach odnajdywać to samo.

Ten drugi przypadek można zilustrować na przykładzie zwierzęcości. Jest charakterystyczne, że Bianka, która tak mocno (i negatywnie) ją odczuwa, zarazem chyba najwięcej w sobie kojarzy tego typu odwołań. Określana jest więc jako stara krowa, boża krówka (w domysle też: morska krowa), koza, biedna myszka, zdechła zaba, baran (z powodu swojego „beee...”, wymuszonego przez Paulinę), dromader, motylek, jaskółka, glista, dżdżownica; wydaje też psi skowyt, ptasi pisk, choruje na świnkę. Jej zwierzęcość osiąga zatem swoistą

pełnię, zarysowując ruch w przód (dromader) i wokół (krążenie jaskółki), wymiar ziemski czy wodny (żaba, krowa) i wymiar nieba, powietrzny (ptak); podleganie rozkładowi (zdechła żaba) i rozkładanie (dżdżownica); nieczystość (koza, świnka) i świętość (boża krówka); głupotę (baran) i potencjalną mądrość (stara krowa); barwność i lekkość lotu (motylek) i biel — bezbarwność — wgryzającego się w ziemię jej mieszkańca (robak). Akurat zwierzęce nazwy Bianki zdają się ją (a przez nią zresztą i zwierzęcość samą) lokować w najróżnorodniejszych, antynomicznych wymiarach, podczas gdy w innych przypadkach określenia są nieco bardziej jednoznaczne, a w każdym razie bardziej oszczędne. Tak jest w przypadku Pauliny: krowy, która się obżarła koniczyną, świni, kozy, osoby, którą się rozporządza jak cielęciem czy kaczką, i — wyjątkowo dość — kotka; dotyczy to też Beniamina — osiołka (może głuptasa, ale może i boskiego zwierzęcia, jako że kojarzonego z Chrystusem), głupiego zwierza, leoparda (drapieżność) i (domowego) kotka; podobnie jest w przypadku Dziadka — konia, pasikonika, (czerwonego) ptaka. Ojciec natomiast nazywany jest po prostu zwierzęciem, a to z kolei negatywne określenie zdominowane jest przez jego maskę Byka (co zresztą niekoniecznie musi być tylko oznaką zwierzęcości). Dyskretny jest sygnał, że Matka bywa krową („muuu” dzieci rodziła), dosadniejszy — że gęsią, oraz że Ciotka to kura. A wszyscy prawie dorośli posługują się głosami (i odgłosami) zwierząt domowych i dzikich. Pierwiastek zwierzęcości, który uznamy tu za część „ubioru” Ziemi (nie mniej zresztą niż kapelusz-ogród Bianki i „wisienkę pępka” Pauliny, bycie „zdrowym jak rydz” Dziadka i sromotnikowość Beniamina), nie jest bynajmniej sygnałem jedynym „zawierania” przez postacie śladów różnorodnych punktów z wymiarów, których w zasadzie nie reprezentują jako określone punkty opisanych wcześniej linii czasoprzestrzennego układu.

Wspomniany mechanizm podobnie przejawia się na zupełnie przeciwnym biegunie boskości. I to boskości od razu pokazującej swoje „naznaczenie” kulturowe i wynikające stąd rozdwojenie: zarówno chrześcijańskości, jak pogańskości. W ten sposób Paulina gra świętą Febronię, Dziadek — świętego Mikołaja, Beniamin — pominąwszy rolę ukrytego chrześcijanina Lizymacha — zdaje się realizować jakąś wersję losu biblijnego Beniamina (zbuntowanego jednak przeciw „prawicy”), Bianka — świętej Krystyny, zbuntowanej przeciw ojcu-poganinowi (niewykluczone, że mogą tu także wystąpić skojarzenia z wychowaną po męsku szwedzką królową Krystyną). Byk-Ojciec wywołuje gesty modlitewne (ze strony tak córki, jak matki) niczym Bóg-Ojciec, a Matka jako porcelanowy aniołek sugeruje swoją rolę Reginy, Królowej Anielskiej, Ciotka Anielcia samym imieniem zostaje wpisana w poczet aniołów, Michał zaś — daje się w nim umieścić dzięki tradycji archanielskiej. Z drugiej strony natomiast Paulina okazuje się „sztandarową” pogańką — Messaliną czy też Aspazją, Dziadek — Selenusem, czyli (w męskiej wersji) Dianą, Beniamin — synem Ziemi, Bianka — chimera, syrena, Goplana, Byk-Ojciec — wcieleniem „złotego cielca” (czy bałwana), matka — mitycznej krowy, Ciotka — mówiącej „wszystko” natury, Michał — centaury. W ten sposób okazuje się nie tylko, że każdy punkt zawiera ślady każdego innego, ale i że ślad taki jest rozdwojony (jeśli nie bardziej nawet rozdrobniony), jak w tym przypadku — na realizację pogańską i chrześcijańską.

A obok przywoływania wspomnianych biegunów (Natury i Boga) — Paulina i Bianka ujawniają w sobie „wymiar” kultury odróżniającej się (po Lévi-Straussowsku) jako „gotowane” od natury („surowego”), przypisując sobie czytanie czegoś nudnego „jak flaki z olejem” lub bycia „ciepłą kluchą”; Dziadek przyznaje się do życia w „cieplej gęstej zupie” (w przeciwieństwie do kryształowego, zimnego źródła). Wymiar cywilizacyjny (wprowadzany przez Michała) odzywa się we wszelkich obrazach „tyrana” (Ojciec), księżniczek, książąt, rycerzy (Paulina, Bianka), królowej (Reginy — Matki) itd. Można więc uznać zarazem, że nie tylko — jeden element ma zdolność do przejawiania się we wszystkim, ale i sygnały wszelakich właściwie wymiarów istnieją (wyraźnie lub śladowo) w każdym bohaterze.

Do tego wszystkiego dodać by trzeba jeszcze jedno. Owe osiem zasadniczych punktów-postaci (z kilkoma jeszcze łączącymi je), o których była mowa, domaga się uzupełnienia stanowiącymi ich zdwojenie — ośmioma następnymi, odgrywającymi również niebagatelną rolę. Na pierwszą czwórkę w tym układzie-echu składają się: ojciec, tj. nieobecny duchowny z konfesjonau (przed którym spowiadają się postacie w obrazie 3), osoba traktowana do pewnego stopnia jak matka również przez Biankę, a wymieniana pośród najbliższych członków rodziny przez błazeńsko „umierającą z miłości” Paulinę, familiarnie nazywana Kucharcią, rządcą Feliks i parobek Walek. Drugą czwórkę tworzą tutaj: Dziewka bosa i Dojarka, Myśliwy i gajowy, Osiński i Fijałkowski, wreszcie Kazio Mizerski i pan Żółtowski.

Jak widać, drugą czwórkę charakteryzuje znamienne występowanie w zdublowaniu — osoby bardziej znaczącej (Dziewka, Myśliwy, Osiński, Kazio Mizerski) przez mniej znaczącą (Dojarka, gajowy, Fijałkowski, Żółtowski), stanowiącą jakby echo tamtej. Dwie pierwsze postacie to te, które ujawniają swoją biologiczność: Dziewka o nagich stopach, w podkasanej spódnicy i rozpiętej bluzce — wskazuje na kontakt z ziemią, akcentuje cielesny dół (erotyzm) i karmiące piersi (przedłużanie biologicznego życia), a Myśliwy rozchylający pelerynę — pokazuje (diabelską) nagość męskiego ciała; ich „dublerzy” natomiast wskazują na to samo w świecie: Dojarka uzmysławia karmiącą siłę udomowionej natury (zwierzęta), a gajowy — dzikiej (zabity koziołek przyniesiony do kuchni). Dwie pozostałe pary uzmysławiają lustrzaność kultury: Osiński — to ten, który oferuje jej wymiar autentyczny: ręczną robotę, styl i delikatność porcelany, Fijałkowski natomiast (wbrew pociągającemu, wabiącemu nazwisku) — oferuje atrapy czy pozory: zamiast porcelany fajans. W dziedzinie sztuki ciała zaś (sztuki lekarskiej) — Mizerski oferuje leczenie za pomocą oczyszczającej wody; Żółtowski natomiast to — zdaje się — niesympatyczna postać, mająca coś wspólnego z żółcią: jako nowy właściciel chyba niezbyt dobrze potraktował byłego dyrektora i dzierżawcę (i chyba atak serca tego drugiego ma z tym jakiś związek). Jak widać, pojedyncze postacie funkcjonują tu w parach dlatego, że same są stosunkowo za mało skomplikowane, żeby wnosić dynamikę: realizuje się ona w sposób najbardziej podstawowy dopiero w parach.

Odwrotnie rzecz się przedstawia w pierwszej czwórce omawianego układu — występującej już bez dublerów zewnętrznych, natomiast poniekąd wewnętrznie podwojonej. Najwyraźniej chyba widać to w postaci Kucharci — niejako kobiecie podwójnie, stanowiącej duplikat samej siebie (a przez to zresz-

tą tracącej wymiar ludzkiej niepowtarzalności). Otóż jest ona opisana jako taka sama z przodu i z tyłu: jak rubel (dany przez Pana, jakby odwracający symbolikę srebrnego księżycy) albo kotlet (jego przyrządzaniu „z obu stron” poświęcona jest dłuższa wypowiedź Pani). Analogia w obu przypadkach reifikuje, pozbawia różnicy, twarzy, przodu, wyrazu. Pozostałe opisy odnoszą tę postać do zwierzęcości (wymię) lub materii martwej (dziura, czapa futrzana). Wreszcie jej psychika sprowadzona zostaje do dwu reakcji somatycznych: płaczu i śmiechu. Płacz pojawia się jednak nie tyle z powodu wewnętrznego poczucia utraty godności, ile z powodu zewnętrznej groźby nieuzyskania rozgrzeszenia, a śmiech wywołuje równie dobrze namolna cielesność Dziadka, jak oderwana od ziemi duchowość Beniamina. Kucharcia ociera spoconą (od bliskości ognia) twarz fartuchem, opędza się od Pana ścierką (brud), i pokwikuje jak (nieczyste zwierzę) świnka. Jednocześnie jest dawcą zaspokojenia erotycznego (Ojciec) i jedzenia podtrzymującego fizyczne istnienie wszystkich. To — jeśli tak można powiedzieć — wcielenie Matki-Materii: w jej negatywnym i pozytywnym aspekcie, ale kompletnie odciętej od wymiaru duchowego.

Ale i wcielenie (jeśli tak godzi się rzec o tym, co nie jest ciałem) duchowości ujawnia się paradoksalnie. „Ojciec” w konfesjonale pozbawiony jest ciała: występuje jako czysta duchowa pozytywność, odcięta zupełnie od materialności. Ujawnia się jak duchowy dzwon: poprzez dźwięk, ale w przeciwieństwie do dzwonu — poprzez mało przyjemne skrzypienie, pisk, zgrzyt. Duchowość nie potrafi się wyrazić. Tylko (duchowa) Matka (uciskana przez materialność) mówiąc do (nieobecnego w konfesjonale) ojca duchowego, zauważa, że gdyby ów, jak ona, musiał zmagać się z materialnością swej kondycji — „inaczej by śpiewał”: to materia zatem — paradoksalnie — daje możliwość wyrażenia siebie (nawet cierpiącej Matce — melodyjnym głosem). Tak więc i duchowość ujawnia swoje wewnętrzne podwojenie: jest czysta, ale przez to — przezroczysta i nieartykułowalna (lub artykułowalna w sposób niewydarzony).

Wyżej wspomniane opozycyjne postacie Matki-Materii i Ojca-Ducha (ducha w podwójnym sensie tego słowa) znajdują swoje dopełnienie w jeszcze jednej opozycji. Rządca Feliks wraz ze swym imieniem wnosi obok znaczeń żyźności i urodzajności (to element pozytywnej materialności) — konotację bycia szczęśliwym i błogosławionym (to element pozytywnej duchowej). Owa pozytywność imienia pozornie stoi w sprzeczności z funkcją, jaką ma on spełnić: zabiciem „czarnej”, która niezależnie od tego, czym jest dokładnie — jest ucieleśnieniem elementu ziemskiego. Błogosławiony Rządca działa w imię śmierci materii, więc zarazem zwycięstwa duchowości. Ale z drugiej strony — Rządca, w którego imieniu tkwi żyźność, jest tym, który naprawia narzędzia rolnicze (działa więc na rzecz „czarnej”). Można by powiedzieć, że Feliks jest wcieleniem czystej pozytywności. Jego pozytywne działanie skierowane jest jednak i ku materii, i ku duchowości jednocześnie.

Rządca ów musi mieć parobka; jedynym, o którym się tu wspomina, jest Walek: wypuszczający na zewnątrz gazy, będące wynikiem rozkładu materii, które w przeciwnym razie by go rozerwały — jak przy okazji komentuje Paulina. Parobek Walek jest więc personifikacją materii. Walek, czyli Walenty, wprowadza swym imieniem nawiązanie do niemieckiego „fallen” — ‘upaść’: Walenty był patronem chorych na padaczkę, traktowanych przez Kościół jako opętani przez diabła (tak, że w Polsce od XVI wieku uważany był przez lud po

prostu za wcielenie diabła). Natomiast w Anglii staje się symbolem łączenia w parę¹³. Obie tradycje niekoniecznie się wykluczają: erotyzm bywa uznawany za domenę diabła (tj. materii). Można by więc uznać, że Walek jest wcieleniem czystej negatywności: upadku ciała (choroba, rozkład materii) i duszy (erotyzm).

W ten oto sposób cały wspomniany układ staje się czytelny jako przedstawienie podstawowych biegunów, między którymi zawieszony zostaje człowiek: materii w jej wersji żenującej (jej symbolem jest świńskość), ale podtrzymującej życie indywidualne (Kucharcia), oraz duchowości w jej czystej, ale niekomunikowalnej wersji (ojciec duchowy); czystej pozytywności, ale kierowanej tak ku materii, jak i duchowości (Feliks), oraz czystej negatywności, również kierowanej pod obu adresami (Walek). W tej czwórce następuje więc różnoraki rozdział pozytywności i negatywności „między” lub „w ramach” duchowości i materialności. W parach wcześniej omówionych postaci pokazywana była natomiast dynamika Kultury i Natury: kultury w jej wersji „porcelanowej” i w zespanej wersji „fajansowej” oraz w jej realizacji leczniczej (Mizerski) i zabójczej (Żółtowski), a także cielesności w jej wersji męskiej (płodzenie i zabijanie) tudzież kobiecej (rodzenie i wykorzystywanie natury). Wszystkie zatem pojawiające się tu postacie konstytuują elementarny słownik problemów podejmowanych przez postacie omawiane wcześniej. Jednak mimo że nakreślone zaledwie kilku kreskami, także postacie tego układu poszerzają totalność obrazu, zarysowanego przez pierwszej opisany układ.

Uniwersalność (jako sposób docierania do świata) rodzi się — co może brzmieć paradoksalnie — z braku lub nadmiaru występującego w pojedynczej postaci. Ta bowiem, z jednej strony, jest zaakcentowaniem jednego punktu z całego repertuaru podsuwanego przez czasoprzestrzenny wzorzec, a z drugiej strony — stanowi próbę rozciągnięcia jego prawomocności na całość. Jest więc wzięciem części za całość lub całości za część. Dopiero zatem systematyczna rekonstrukcja różnych perspektyw, różnych punktów widzenia i różnych całości pozwala przywrócić utraconą jedność. Albowiem uniwersalność sytuuje się na przecięciu przeciwstawnych realizacji jednostkowych i jakkolwiek uznać można, że ich podstawą jest jeden określony kościół, to ulega on tylokrotnym i tak zróżnicowanym przesunięciom, że składające się nań punkty tworzą przy okazji coś w rodzaju dynamicznego krwiobiegu. Złożoność tego obrazu człowieka jako elementu totalności świata oraz totalności świata jako składowej człowieka stanowi drugie i — jak sądzę — bardziej zasadnicze oblicze utworu Różewicza niż to, które przyciąga uwagę na pierwszy rzut oka.

¹³ To i inne imiona — zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 1244.