

LIDIA WIŚNIEWSKA

Maski i lustra rzeczywistości w *Białym małżeństwie* Tadeusza Różewicza

Tym, co oferuje maska, jest powierzchnia: maska czyni coś jawnym na pierwszy rzut oka. Ale powierzchnię eksponuje w ten sposób, że właśnie (paradoksalnie) wydobywa warstwowość rzeczywistości, a w konsekwencji domaga się spojrzenia pod jej powierzchnię. Toteż w gruncie rzeczy albo zmusza do uświadomienia, że pod spodem mieści się coś zupełnie odmiennego, niż to suponuje z gruntu fałszywy zewnętrzny przekaz, albo że wręcz ujawnia uciśnioną prawdę, która przyczała się pod zwodniczym, powierzchownym pozorem. Można też zauważyć, że jakkolwiek maska nie odtwarza dziania się jak teatr, to podobnie jak on umyślnie wystawia coś na widok publiczny (czasem też prywatny). W ten sposób podważa swój przekaz, czyniąc go pod względem ontologicznym czymś fikcyjnym, sztucznym, „wykreowanym”, a zarazem przeciwnie – nadaje mu aż nadmiernie niepodważalną postać poznawczo realnej, rzeczywistej obecności. Maska sytuuje się zatem na granicy prawdy i fałszu, niekoniecznie pozwalając wyraźnie rozstrzygnąć, co po której jej stronie się mieści. Przy tym, jeśli w sensie temporalnym zatrzymuje ona poniekąd w miejscu dziejącą się rzeczywistość, stabilizując ją w jednym wyrazie, to pod względem spacji wręcz przeciwnie: destabilizuje ją, wyczulając na nieprostą dynamikę powierzchni i głębi, zewnątrz i wewnątrzności, góry i środka. Wbrew zmiennej rzeczywistości, jej przekaz będąc relatywnie stały, z tego samego powodu okazuje się fragmentarycznym wyborem z całego spektrum zmiennych stanów bytu. Zarazem, domagając się ujęcia całościowego (połączenia tego, co widoczne i tego, czego nie widać), maska tworzy przekaz poznawczo dynamiczny. Jest więc ona odsłonięciem, które przez to właśnie, że odsłania, ukrywa – i ukryciem, które przez to właśnie, że ukrywa, odsłania.

W taki sposób charakteryzując maskę unikamy także łatwego przeciwstawienia maski i lustra: maski jako ukrycia i lustra jako odsłonięcia. Tym bardziej

zresztą unikamy, im bardziej jesteśmy świadomi, iż lustro powtarzając jednocześnie przecież odwraca: pokazując „to samo”, zarazem zwodzi i ukrywa, że pokazuje coś zupełnie przeciwnego niż to, co odbija, zamieniając prawe na lewe, przestrzenne na sprowadzone do płaszczyzny, wymiar pełny – na połowiczny, krótko mówiąc: oryginał na kopię.

Kwestia maski i lustra wywołana zostaje już w momencie pojawienia się autora: czy to jako poety występującego w liryce maski (i roli), czy to jako prozaika lub dramaturga rozpisującego siebie na odbicia – głosy bohaterów (*Pani Bovary to ja!*). Zresztą w takim sensie autorem staje się Każdy: każdy, kto śni, fantazjuje, a nawet po prostu mówi, opowiada, więc tworzy dostępne bezpośrednio fabularne fikcje – odbicia zwierciadlane, fikcje-maski – domagając się przy tym zazwyczaj uznania ich za bezsprzeczne fakty, gdy tymczasem fakty przekornie ukrywają się w kokonie sprzecznych relacji, by wykluczyć się z każdej z nich jako coś „całkiem innego”.

Czasem zresztą autor-artysta zdaje sobie sprawę z tego, że w każdej rzeczywistości obecny jest jej twórca-autor. Zdaje też sobie sprawę z całej niejednoznaczności (jakoby jednokierunkowo mimetycznego powiązania) rzeczywistości przenizanej fikcją i fikcji przesiąkniętej rzeczywistością. Przynajmniej tak jest w przypadku *Białego małżeństwa*¹. W dramacie tym co najmniej osiem obrazów z trzynastu dotyka z niezwykłą siłą kwestii odbić i masek. Tu przywołamy cztery.

W obrazach 3. (*Konfesjonał*) i 11. (*Próba teatryku*) z jednej strony intymna i dyskretna przestrzeń spowiedzi zostaje przewrotnie steatralizowana (konfesjonał umieszczony na środku salonu), a tym samym wystawiona na pokaz, z drugiej zaś strony teatr (a nawet teatr w teatrze) zostaje uintymniony (zamknięte drzwi jak spuszczone kurtyna, za którą jednak odbywa się przedstawienie). Mimo tej odwrotności, ujawniającej się w potraktowaniu sceny wydarzeń, punktem odniesienia jednakim dla obu obrazów staje się nieobecna świętość, zatem nieobecny wymiar duchowy. W pierwszym przypadku wszakże brak ten przebija się poprzez mężczyznę (ojca duchowego), w drugim poprzez kobietę (nieobecną świętą). W konsekwencji w obrazie 3. nader cieleśni mężczyźni (Ojciec, Dziadek) nastają na duchowość kobiet (Matki, Bianki), natomiast w 11. role się odwracają: to cielesność kobiety (Pauliny) zagraża duchowości mężczyzny (Beniamina).

Charakterystyczne, że w obrazie 3. jako do dawcy życia (duchowego) zwraca się do nieobecnego księdza przede wszystkim Matka, która akcentuje wszakże przy okazji, że nic nie wie o kobiecie ten, kto nie ma kobiecego, bolesnego brzucha. Ta męczennica małżeńskiego łoża, czyli związku ciał pozbawionego wymiaru duchowego, a zarazem męczennica reguł kulturowych (lub religijnych), kreuje jednak wyraźnie swoje męczeństwo na dramat anioła uwięzionego w piekle cielesności. Melodyjność jęku zmieniającego się w cichą muzykę sprawia, że odcinamy wrażenie, iż cierpienie poddane tu przez nią zostaje estetyzacji, pozwalającej bohaterce napisać (życiem) sztukę o sobie jako świętej – świętej dnia

codziennego, nie zaś okoliczności wyjątkowych. Jeśli bowiem zwykle święte dla wejścia w pozbawiony wymiaru fizycznego, czysto duchowy i symboliczny związek (małżeński) z Synem Bożym, Chrystusem, gotowe były na śmierć, tj. wyzbycie się w cierpieniu ciała, by przejść do obiecanego królestwa ducha, to Regina z kolei (ta z imienia „królowa” w pewnym sensie anielska) napomyka o samobójstwie, byle się uwolnić od tortury nieopanowanego erotyzmu, ustanowionej zobowiązaniem do posłuszeństwa wobec męża-tyrana i prawdziwego zaiste poganina – w istocie kogoś w rodzaju okrutnika Selenusa z opowieści Piotra Skargi². Ten nowy poganin wszakże okalecza ją przez nadmierne ekspozowanie i ekspansywność własnej (nie zaś przez kawałkowanie czy „odejmowanie” jej, kobiecej) cielesności. Toteż (chrześcijańskie) małżeństwo, które nakłada zobowiązanie do podległości, dla Matki wydanej za męża, by pozbyć się jej (jednej z siedemnastu córek) z domu, ma wymiar piekła na ziemi. Występujący tu mężczyźni, choćby chcieli, nie są w stanie lub w istocie nie chcą (nie potrafią w imię religijnych, a nie muszą w imię kulturowych ideałów) opanować pożądania, czyli zwierzęcości w sobie. Ba, wszelkie rodzaje zachowań erotycznych zostają przez nich dopuszczone (Kucharcia zostaje na przykład zredukowana do przodu i tyłu bez wnętrza).

Przed konfesjonalem (ale w salonie) zostają zatem, jak mogłoby się wydawać, odrzucone maski. Matka kontestuje maskę siebie jako matki zdeterminowanej przez biologię i chętnej do rodzenia oraz żony – pozostającej w nieustannej gotowości erotycznej. Bianka pozbywa się maski córki kochającej ojca (w istocie od czasów dzieciństwa pozbawianej przez niego kobiecości). Dziadek nie chce udawać starca, pozostającego w ryzach kultury, a Ojciec – zadowolonego i szczęśliwego małżonka. Nie oznacza to jednak braku masek. W zamian bowiem w salonie (ale z konfesjonalem) zostają założone nowe. Matka zamiast biologicznej zakłada maskę czystej duchowości (kreuje się na uciśnionego anioła, skłonnego li tylko do lotu). Ojciec zamiast kulturowej zakłada maskę czystej zwierzęcości (niezaspokojonego seksualnie Byka, zmuszonego do nieustannego pościgu za uciekającymi kobietami). Dziadek zamiast dostojnie starczej zakłada maskę rozbudzonego erotycznie gimnazjalisty, a dojrzewająca biologicznie Bianka – maskę rygoru narzuconego przez rolę żołnierza lub duchownego. „Przeciw” zatem jednostronności jednej maski (odrzuconej przed konfesjonalem) zostaje wprowadzona inna maska (założona w salonie). Lecz tak naprawdę bohaterowie podobnie jak znajdują się w niejednoznacznej przestrzeni salonu-świątyni (*sacrum* – *profanum*), tak znajdują się w nieprostej sytuacji bytów-między-maskami.

Bianka zatem nie chce zostać męczennicą codzienności, przy tym nawet bez aureoli świętości nad głową. Jeżeli nie może (a jej wyobraźnia właściwie zrazu idzie w tym kierunku) zostać prawdziwą świętą, oblubienicą czysto duchowej istoty syna Bożego, syna Nieba – to wolałaby bodaj być mężczyzną. Ale w symetrycznym wobec 3. obrazie 11. tej skłonności Bianki do świętości, ujawnionej w sztuce przez nią napisanej (a wzorowanej na Skardze), nie chce ani nie potrafi podzielać Paulina, której konstytucja fizyczna (jakby odziedziczona po

Ciotce) okazuje się zupełnie odmienna: cechuje ją życie, nie martwość zmysłów. Toteż zastąpienie w domowym przedstawieniu Bianki, „świętej” (aczkolwiek w cudzysłowie, jeśli wziąć pod uwagę jej skłonność do „nieczystego widzenia”) przez „zepsutą do szpiku kości” (jak nazwie ją Beniamin) Paulinę, Dziadka zaś grającego rolę okrutnika Selenusa przez ukrytego chrześcijanina Lizymacha, czyli Beniamina, pociąga za sobą w ramach „reakcji łańcuchowej” nieprzymuszone rozebranie się Pauliny przed (w istocie tak pożądanym) „prześladowcą”, wypięcie przed nim pupy, położenie jego ręki na obnażonej piersi, wyrażenie chęci posiedzenia mu na kolanach. Nawet posadzenie go na kanapie zamiast na tronie ma tu swoją wymowę, jako że hieratyczność społeczną, publiczną (hieratyczność np. wielkiego przedstawienia, jakim byłaby każda nieugiętej chrześcijanki, dokonywana przez przedstawiciela pogańskiej władzy), zamienia w intymną buduarowość. A w jej ramach to nie mężczyzna, Selenus kusi lub torturuje świętą, lecz Paulina, ta nowa Aspazja i poganka, kusi Beniamina ciałem jako narzędziem rozkoszy, wydobywając zmysłowość mężczyzny... prawie świętego. Mimo kilkukrotnych oznak ulegania zmysłowości dokonuje on heroicznego gestu wyzwolenia się z tego pozoru próby teatralnej. A jednak niezupełnie pomyślnie tę próbę przechodzi: marzeniom o wzlocie ku gwiazdom Matki z poprzedniego obrazu odpowiada więc teraz wiersz o upadku w mrok „mistycznych róż”.

Paulina tutaj nie tylko ściąga kulturową maskę dobrze wychowanej panienki o szczelnie zasłoniętym ciele: wkładając bowiem z konieczności przygotowaną nie dla niej przez Biankę maskę świętej – kto wie, czy więcej nie odsłania, niż ukrywa. Beniamin zaś nie tylko wyraża oburzenie jej bezwstydem: jednocześnie bowiem ujawnia – choć tego nie chce – własny. Co więcej Beniamin nieoczekiwanie gra jednak rolę okrutnika: jako dobry chrześcijanin bowiem widzi tylko zewnętrżność gestu Pauliny, który stanowi dlań wyraz rozwydrzonej rozpusty poganki, nie zaś rzeczywistego pożądania, a może i miłości. Gdy Paulina zatem jedną maskę kulturową (dobrego wychowania) zastępuje inną (czystości duszy mimo odsłonięcia ciała), to Beniamin maskę nieczułości na uroki ciała zastąpić musi maską oburzenia w istocie pokrywającą tylko rozpacz z powodu dostrzeżenia wrażliwości erotycznej w sobie samym, najmniej o to podejrzewanym. W każdym więc z tych przypadków maska wyczula na ambiwalencję ukrycia – odsłonięcia.

Nietrudno przy tym spostrzec, że oba omawiane obrazy oparte są na pokazaniu więcej niż niezgodności, bo wprost kompromitujących same fundamenty pozytywności odwróceń dokonywanych w wyniku –z założenia mimetycznego – naśladowania dwóch podstawowych kulturowych wzorców dochodzenia do szczęścia: (nie „białego” zgoła) małżeństwa ziemskiego i (duchowego z założenia) małżeństwa niebiańskiego. Wzorzec małżeństwa ziemskiego zakłada miłość w imię płodzenia, a więc rozmnażania stworzenia (kontynuacja dzieła Boga Ojca dzięki roli ojca). Wzorzec małżeństwa niebiańskiego zakłada natomiast wyrzeczenie się ciała aż po śmierć w imię miłości duchowej do Boga (Syna, którego symbolem jest krzyż narzucony na cielesność czy też: rozpięcie cielesności

na krzyżu w imię miłości duchowej). Okazuje się jednak, że taki jasny, prosty podział ról we wspomnianych scenariuszach prowadzi jedynie do zasadniczego, ostrego dualizmu masek, a zarazem ich ambiwalencji.

Małżeństwo ziemskie mianowicie (reprezentują je Ojciec i Matka), pozbawione oparcia w duchowości męskiej (czego symbolicznym a pierwotnym wyrazem staje się brak ojca duchowego w konfesjonale, wtórnym zaś słabość moralna Dziadka i żywotność Ojca, przechodząca w przemoc fizyczną) prowadzi do tego, że zraniona kobiecość w obu przypadkach (matki i córki) reaguje nienawiścią do męskiego zwierzęcia, posuwając się do chęci „dokatowania się” (Bianka) w męczyźnie duchowości (Matka wyrazi to zastępczo, emfaticznie odczytując tylko zapisy swojego własnego dziecka). Prowadzi to też w samych kobietach do autoagresji w postaci tęsknot samobójczych (Matka), zabijania w sobie kobiecości (Bianka) lub w końcu do usuwania nowego życia (Matka). Kobieta czuje się tu skazana na pełnienie upokarzającej w wymiarze duchowym funkcji „naczynia nieczystego”, a jednocześnie na stawanie się li tylko cielesnym narzędziem do (połączonego z bólem, cierpieniem) wydawania na świat dzieci. W tym sensie zresztą zrezygnowanie z kobiecości przez córkę staje się tylko spotęgowaniem zachowania matki za pomocą wstrzemięźliwości uchylającej się przed instrumentalnym „użyciem” (które paradoksalnie zresztą w ten sposób jeszcze podsyca). Okazuje się przy tym, że za nieszczęśliwego uważa się także mężczyzna, nie znajdujący w małżeństwie oczekiwanego nieustannie erotycznego zaspokojenia. W każdym więc przypadku wzorec tzw. szczęścia w małżeństwie (kulturowo oferowany kobietom nawet przez nie same – bo przecież przekazuje go także Matka jako jedyny sposób na życie zarówno jednej z siedemnastu dziewcząt, jak i jedynej córki) zostaje dwójako zdemaskowany. Scenariusz ziemskiego szczęścia, który miałby być odwrotnością męczeństwa w imię duchowego związku okazuje się męczeństwem z powodu braku związku duchowego.

W obrazie 11. natomiast również podwójnie skompromitowany zostanie wzorec małżeństwa niebiańskiego jako samobójczego poświęcenia się świętej dążącej przez mękę cielesną do duchowego związku z boskim oblubieńcem (i szczęścia wiecznego). Po pierwsze – bo ujawnia, że potencjalna kandydatka na świętą (Bianka) zamierza zostać nią niekoniecznie tylko dlatego, iż pragnie świętości, ale bardziej dlatego, że nie pragnie współżycia z mężczyzną, założenia rodziny, rodzenia dzieci itd. Jej zamknięcie cielesne, a jeszcze bardziej psychiczne, zawinione przez zwierzęcość Ojca, ogranicza to wszystko, jeśli nie wręcz uniemożliwia. W konsekwencji dziewczyna zmierza do wyeliminowania cielesności w ogóle. Jej wybór, ściśle mówiąc, nie jest wyborem (spośród równoprawnych wartości). Dotyczy to także Beniamina, nie mniej zakłamującego swoją cielesność, niż Bianka. W jego przypadku lęk przed zmysłowością uniemożliwi dostrzeżenie stojącego za nią pierwiastka duchowości (emocji). Bo Paulina wypowiada w końcu słowa dość zaskakujące i trudno tego nie dostrzec: chce być duchowo czysta (z ciałem jej można robić, co się chce, byleby dusza pozostała dziewicza por. B, 162). A może to okazać się nie tak bardzo zdumiewające (wbrew pozorom,

tj. owemu bezwstydnemu na pierwszy rzut oka obnażeniu się), jeśli przyjąć, że kocha ona Beniamina (zaś w pewnym sensie i chroni odwrotnie niż Ciotka, która nie uczyniła tego dla swojej siostry Reginy – chroni Biankę przed małżeństwem jako czymś jej obcym). Można mianowicie odnieść wrażenie, że słowa Pauliny odwracające sens słów sztuki sprawiają, iż przez maskę przeziara autentyzm odczucia (jeszcze w obrazie 1. ujawniony jako „umieranie z miłości do Beniamina”). Do pewnego stopnia umożliwia to zresztą sam scenariusz, ujawniający nieoczekiwanie, jaka krucha może być granica między mistycyzmem (podbudowanym miłością), a erotyzmem (korzystającym skrzętnie z mistyki). W konsekwencji o ile Biana pasuje do tego scenariusza nie z tych powodów, dla których powinna, to Paulina, która do niego nie pasuje, ujawnia w nim to, czego właściwie, jak by się wydawało, nie powinien był on zawierać.

To ostatnie mimowolnie wydobywa także Beniamin, który pożera wzrokiem wypiętą pupę Pauliny, traci język w gębie, gubi się w roli, oddycha ciężko (w czym *nb.* przypomina reakcje Dziadka w roli świętego Mikołaja). Kiedy zaś wybuchnie złorzeczeniem („to ścierwo niewieście!”), to zdradzi tym swą znacznie większą podatność na kuszenie cielesne, niżby można było zrazu oczekiwać. Wybuch odczytywany być musi dwoiście: jako (grany) wyraz wściekłości poganina Selenusa na nieugiętą chrześcijankę oraz jako (autentyczny) wyraz podejrzanego nieco oburzenia (ukrytego) chrześcijanina Lizymacha na pobudzającą jednak jego zmysły poganę. Wyzwolenie zmysłowości kobiety okazuje się tak zdradliwe dla „mistycznych róż” pielęgnowanych przez mężczyznę, że atak na cielesność Pauliny-Waginy wydaje się w dużej mierze oznaką jego bezsilności wobec własnego ciała. Toteż dalsze dążenie Beniamina (którego imię, zgodnie z Biblią, czyni go Synem Prawicy, tj. strony męskiej i duchowej) do połączenia się poprzez otwarte „chramy duszy” z (jak to musielibyśmy określić) duchową oblubienicą (Bianką jako właściwą Febronią) nie jest już, jakkolwiek zakrawa to na ironię, tak bardzo nastawione na szczęście wieczne, pokusa bowiem zrobiła swoje, i w tym sensie nowy Lizymach (zgodnie z aluzją zawartą w greckim źródłosłowie tego dodatkowego imienia) może zostać uznany za „rozłożonego w walce”. Tyle, że chram ciała Bianki rzeczywiście pozostanie zamknięty, gdy w noc poślubną Beniamin zechce go otworzyć. Tak więc scenariusz małżeństwa niebiańskiego możliwy się staje do zrealizowania na ziemi tylko przy dokonywanym na wiele sposobów zatarciu cielesnej komponenty człowieczeństwa.

Dwa konkurencyjne scenariusze okazują się przeto w pojedynkę równie niewydolne. Gdy jeden z nich, preferując biologiczność rozmnażania przy okazji zakłamuje duchowość (szczególnie kobiety), to drugi, preferując duchowość ludzkich dążeń, zakłamuje cielesność (szczególnie mężczyzny). Jeśli zatem w pierwszym scenariuszu rozkieżnana zmysłowość męska powodowała destrukcyjny odruch obronny kobiet (których ciało lub dusza ponosiły wszystkie tego rozkieżnania koszty), to w drugim rozkieżnana zmysłowość kobieca wywołuje wściekłość mężczyzny uświadamiającego sobie, jak bardzo w istocie go ona pociąga (i zagraża samym podstawom jego wizji duchowej). Można by powiedzieć

zatem, że dwa omawiane obrazy stwarzają sytuacje analogiczne i zarazem odwrotne przypominając w przypadkach obu wzorców o konieczności powiązania ciała i ducha, a przypisując do każdego z tych biegunów raz kobietę (kobiety), raz mężczyznę.

Scenariusze zaprezentowane w opisanych obrazach oferują jednocześnie maski szczęścia przygotowane do nałożenia na rzeczywiste życie. Niezależnie jednak od tego, czy maska taka ma wyrażać ideał szczęścia cielesnego (ziemskiego) czy duchowego (niebiańskiego), okazuje się przyciasna dla skomplikowanego ludzkiego doświadczenia. Ale spod niej wyziera znowu nie tyle twarz, co odmienna maska, którą bohater w o l a ł b y założyć. Gdy nosi maskę cielesności (Matka, Bianka), chciałby więc wyglądać na człowieka opanowanego przez duchowość, gdy zaś nosić ma narzuconą maskę duchowości (Ojciec, Dziadek) – na człowieka z krwi i kości. I dalej: gdy eksponowana bywa cielesność, to w sposób nieunikniony towarzyszy jej posługiwanie się słowem (Paulina), gdy zaś ekspozuje się słowo, to przebija przez nie najbardziej zmysłowe pożądanie (Beniamin). Wbrew rozdzielającym wartości scenariuszom, w Różewiczowskich obrazach nic nie okazuje się łatwe do rozdzielenia.

Mimo to możemy przyjąć, że w zasadzie przywoływane wyżej obrazy domagały się wprowadzania jako punktów orientacyjnych przede wszystkim pojęć ciała i duszy; dwa kolejne domagają się użycia raczej pojęć natury i kultury. W obrazie 5. (*W sypialni dziewcząt. Krew*), zderzającym realność biologii z parateatralną mistyfikacją oraz w 9. (*Rysopis*), łączącym fikcję senną i realność rozmowy, wyraźna się staje dwukrotna ingerencja w los młodych – dwu starszych wiekiem osób: Ciotki i Dziadka, którzy teraz (występując w maskach Natury i kulturowo usankcjonowanej masce świętego Mikołaja) zdają się zastępować nieobecnych (pominąwszy obecność we dnie córki) rodziców, nakładających wcześniej, jak wiemy, maski kobiety-aniola lub mężczyzny-Byka. Pierwsza z wymienionych postaci odgrywa wobec Bianki rolę uspokajającej, dobrej opiekunki, wprowadzającej w świat kobiecej fizyczności (w momencie pojawienia się pierwszej krwi menstruacyjnej) i uznającej za niemądrą próbę ukrycia zwykłego biologicznego faktu (ukrycia dokonanego poprzez spalenie prześcieradła jako śladu przemiany cielesnej a dowodu „przestępstwa” kulturowego czy poprzez prośbę, by nie mówić niczego Ojcu). Wobec Beniamina Ciotka odgrywa rolę podobnie uświadamiającą jak wobec Bianki: z jednej strony odczuwalne się staje, że jej „nieprzyzwoite” kulturowo usta wyraźnie hipnotyzują młodego człowieka, z drugiej – jej słowa mają go zachęcić do rezygnacji z ukrywania zmysłowości i do wyjęcia „kapitału uczuć” z poezji a włożenia go wreszcie we właściwą „inwestycję”, tzn. w narzeczoną. W obydwu przypadkach naturalistycznie nastawiona Ciotka (o przewrotnie sugerującym duchowość imieniu Anielcia) proponuje młodym jawność tego, że jest się kobietą i że jest się mężczyzną. A zatem że jest się bytem biologicznym. Charakterystyczne jednak, iż w stosunku do własnej biologiczności stosuje ona zasłony: twierdzi, że pozostaje już „poza tymi sprawami”, że nic nie ma do zaoferowania. Tymczasem jednak Beniamina coś

„ciągnie” do niej, a i ona ujmuje jego ręce. Nie wspominamy już o tym, że kiedy indziej widzimy ją w gronie „kobiet Ojca”.

Dziadek w roli świętego Mikołaja (w masce eksponującej kulturową pozytywność) postępuje również dwojako. W pierwszym przypadku wyraźnie liczy na brak mądrości czy przenikliwości Bianki (zapewne bierze pod uwagę i chorobę, i stan gorączkowy, zaburzający jej trzeźwy osąd i z pewnością cieleńcą naiwność), a za pomocą stroju ukrywa siebie i swoje intencje erotyczne, gdy odwiedza ją i obnaża jej ciało. Ona sama zaś dopiero po trzech latach od tamtego faktu, chcąc zakamufłować czy zrównoważyć deprecjonujący fakt właśnie ujawnionej biologicznej dojrzałości, w związku z ową wizytą kreuje siebie prawie na świętą, a w każdym razie na osobę wyróżnioną duchowo, jako że mającą „widzenia” (w domyśle: mistyczne). Oczywiście, domniemane widzenie nadzmysłowe) stanowi w rzeczy samej objaw znamiennej ślepoty wobec zmysłowego pożądanego. Wydaje się jednak, że Bianka – podobnie jak sama nie zauważa erotyzmu – chce wyraźnie, by i Ojciec nie dostrzegł jej dojrzałości fizycznej. W drugim natomiast przypadku Dziadek nie tyle ukrywa się za maską, ile ukrywa swoją maskę (wątpliwego, zdeprawowanego) świętego i dobroczyńcy, czyli w istocie „inwestycję” w Paulinę i fakt, że dla niej prawdopodobnie niesie dość podejrzany (zawiązany nawet erotycznie różową wstążką i stąd narzucający skojarzenie z prezentem dla nowożeńców) „prezent od Mikołaja”. Chyba bez trudu udaje mu się zresztą „zagadać” niefortunność swego wejścia prawie medycznym wykładem na temat Bianki (jej jakoby niedojrzałości i wad postawy, sprawiających, że przypomina dromadera, co paradoksalnie znaczy: samego Dziadka w czasach jego onanistycznej młodości, którą teraz odwracając powtarza).

Dziadek i Ciotka zatem reprezentują tutaj dwa bieguny, odpowiedniki wcześniejszych scenariuszy szczęścia ziemskiego i niebiańskiego. On podlega silnemu ciśnieniu natury, ale robi wszystko, by stwarzać wrażenie, że jest absolutnym rzecznikiem kultury (ba, świętości!). Ona podlega naciskom kultury (tak trzeba tłumaczyć owe zarzekanie się, że jest „poza tymi sprawami”), ale robi wszystko, by stworzyć wrażenie, że jest wyrazicielką jedynie natury. Ciotka zatem staje po stronie „jawności natury”, co polega na tym, że stwarza (w istocie) pozór, jakoby rzeczy naturalne nie podlegały żadnej (a szczególnie restrykcyjnej) ocenie ze strony kultury. Nie udaje jej się jednak tego udokumentować na własnym przykładzie. Dziadek natomiast staje po stronie „eksponowania kultury”, co znaczy, że stwarza wrażenie, jakoby jego postępowanie było oparte wyłącznie na powszechnie akceptowanych standardach zachowań. Ale skrzętnie pilnując się mimowolnie się odstąpi, gdy zamiast sformułowania „młoda para” (Bianka i Benjamin) wymknie mu się z ust niefortunna „młoda szpara” (Paulina) razem z całym jej bezwstydem (kulturowym). Tam więc, gdzie deklarowana jest jawność (natury) w grę wchodzi jednak i realne ukrywanie kulturowe; tam zaś gdzie realizowane jest ukrycie kulturowe, czasem dochodzi do głosu jawność (natury). Między słowem (faktem kulturowym) a zachowaniem (faktem naturalnym) ma miejsce nieustanna gra odstąpić i przesłaniania. Ponadto łatwiej

jest odsłaniać naturę (szczególnie w jej wymiarze erotycznym) u innych niż u siebie (Ciotka) lub eksponować kulturę u siebie niż u innych (Dziadek). Maskowanie zatem i demaskowanie okazują się nierozdzielnie ze sobą związane, odsłanianie zaś jednego aspektu rzeczywistości pociąga za sobą zasłanianie innego, co powoduje, że statystyczne opisy tracą tu sens.

Zaistnienie przedstawionych tu ukryć i odsłonieć ma miejsce z powodu realnego istnienia konkurencyjnych systemów wartości, dających pierwszeństwo to naturze (preferującej zresztą ciało), to kulturze (akcentującej rolę duszy). Kolejne przedstawione tu dwa scenariusze, domagające się uwagi, przekładają zatem wcześniejszą opozycję ciało–dusza, ujawniającą się w mikroskali, na opozycję natura–kultura, manifestującą się w makroskali. Jednocześnie przekładają one międzyosobowy, emocjonalny wymiar szczęścia (maska szczęścia) na społeczny i intelektualny wymiar powagi czy znaczenia (maska władzy: władzy lub kultury). Między tymi biegunami pozornie jednoznacznych wartości „wystawianych na pokaz”, reprezentowanych przez maski (przemycające pod spodem swoje własne przeciwieństwo) sytuują się też, czy raczej oscylują, pozostali bohaterowie.

Zatem Bianka, odczytana w żywotach świętych (kultura), ale mało świadoma własnej biologii (książkę naukową ocierającą się o te kwestie wyciąga potajemnie z biblioteki Ojca), staje prawie nieprzygotowana psychicznie wobec faktu fizjologicznej przemiany w kobietę: ponieważ ukrywano ten fakt przed nią i ona chce go ukryć przed innymi, a szczególnie przed jednym człowiekiem, właściwie zaś przed jednym mężczyzną (czyli pozbawionym hamulców zwierzęciem), tj. własnym Ojcem-Bykiem. On tymczasem, to wcielenie biologiczności, jest jednocześnie uczestnikiem kultury, w której przewrotnie przedmiot pożądania (kobieta), nie zaś sam pożądający (mężczyzna), zostaje zdegradowany. Kobieta zatem musi ukrywać (co zauważy wcześniej Paulina, nie chcąc się temu podporządkować) swoją cielesność przed mężczyzną (czy męskocentryczną kulturą) pod maską duchowości. Mężczyzna natomiast, a dotyczy to Dziadka, najłatwiej dokona obnażenia (ujawnienia dla erotycznych potrzeb) ciała dziewczyny przy jej ograniczonej zdolności rozeznania – w czasie choroby o dyskredytującej i znaczącej nazwie świnki. Uczyni to, ukrywając jednocześnie (przed nią) własne ciało i swoje zmysłowe reakcje pod maską świętego: pod teatralnym przebraniem (sugerującym zjawiskowość, mistyczność, niebiańskość), zastępującym zwykłe ubranie (i tylko trzeźwa Paulina zapyta, czy święty był w spodniach, ubiorze sygnalizującym kulturową różnicę męskości). Ale istnieje też taka możliwość, że mężczyzna właśnie (Beniamin) dokładnie ukryje swoje pożądanie w artefaktach kulturowych nawet przed samym sobą. W ten sposób konstatujemy odsłonięcia (Ojciec, Paulina) i zasłonięcia (Bianka, Beniamin, Dziadek) biologiczności. Zarówno jedno, jak i drugie, ujawniają wszakże swoją drugą stronę.

Beniamin ze swoim ukrytym w poezji kapitałem uczuć i z „nieświadomą intencją” zbliża się w kierunku Ciotki, której usta, przypominające nie przypadkiem kurzy kuper, wyraźnie go fascynują. Równie czytelny pozostaje też fakt,

że podczas wizyty „świętego”, który jak morderca (morderca duchowości) występujący w czerwonych (rzec by się chciało: krwią ociekających) rękawiczkach przyprawia Biankę o poczucie, że jest martwa (duchowo). Mistyczka ta modli się w końcu, odmawiając „Ojczenasz”, przede wszystkim do symptomatycznego „myko-” („miko-”), zawartego aluzyjnie w imieniu Mikołaja, a wskazujące go na pierwiastek męskiej „grzybowatości”, tak udęcujący Biankę w postaciach wszystkich mężczyzn. W ten sposób dążąc ku duchowości (w obawie przed mężczyzną jako partnerem seksualnym, wywołującym wręcz śmiertelne napięcie), dziewczyna uznaje wszakże podstawową (w jakimś sensie boską) funkcję cielesności we własnym przyjsciu na świat. Ale też, co znamienne, i odwrotnie: przez maskę tak natrętnie eksponującego swą witalność Byka-Ojca, przedziera się czasem przebłysk ducha (chrześcijańskiego Syna): we śnie Bianki upadający pod jej ciosem Ojciec wypowiada przekształcone słowa Chrystusa z XVI-wiecznej pieśni wielkopostnej („Ludu mój, ludu, cóżem ci uczynił?”), występujące teraz w wersji: „Córeczko, cóżem ci uczynił?” (B, 155). Paulina zaś, deklarująca chęć nobilitacji kobiecej cielesności, wykazująca się zadziwiająco (choć może nieco kuchenną) kompetencją w sprawach erotyzmu, wyraża jednocześnie ogromne zdziwienie i ujawnia nieświadomość jeszcze przed „zjedzeniem jabłka” w związku ze swoimi ekscesami z Dziadkiem: wszak ona n i c nie robi!

Tak więc, co się ukrywa za maską, także się dzięki niej odsłania. Jeśli się dobrze przyjrzeć, „święty” odsłania swe zainteresowanie szparą; naturalistka wycofuje się ze swej własnej kobiecości; bezwstydnica nie wie, co czyni, a „święta” wykazuje zainteresowanie „grzybowatością”, postawioną u jej początków; zdeklarowany tyran i propagator kultu ciała odsłania swą twarz umęczonego (przez poddanych, swój „lud”, czyli kobiety) Syna, Chrystusa, gdy tymczasem Syn (tj. Beniamin) bezwstydnie przybliżył się do kuperkowatych ust Ciotki, co bodaj bardziej prawdopodobne mogłoby się wydawać w przypadku Byka-Ojca.

Ostatecznie zatem i w dwu teraz omawianych scenariuszach (wartości natury bądź kultury) otrzymujemy znowu dość regularny układ: po stronie deklaracji odsłonięcia natury stoją kobiety (Ciotka, Paulina) i mężczyzna (Ojciec), po stronie jej ukrycia pod maską kultury mężczyźni (Dziadek i Beniamin) oraz kobieta (Bianka). Jednak abstrakcyjna, prawie geometryczna przejrzystość, schematycznego przedstawionego tu układu, służy właściwie przede wszystkim (odwrotnie niż stereotyp) pokazaniu ogromnej nieregularności i niemal nieuchwytności dynamicznej materii odkryć i odsłonięć, jaka staje się udziałem wszystkich postaci bez wyjątku i jaka sprowadza je do wspólnego, a przy tym nader skomplikowanego mianownika.

Ale dynamika wspomniana dotyczy nie tylko ułatwiających wzajemny ogląd relacji interpersonalnych. Także pojedyncza postać uwikłana jest w ową skomplikowaną grę.

Takie mechanizmy jednoczesnego ukrywania się i odsłaniania działają przede wszystkim w Biance. Musi ona na przykład stanąć wobec czegoś zewnętrznego wobec siebie: wobec lustra, by odkryć „dla siebie” własną twarz, przy czym

postrzega ją jako twarz biologicznego monstrum, twarz odpychająca, której sama nie akceptuje. Twarz zatem, nastawiona na poznawanie świata (dzięki zmysłom) nie poznaje samej siebie bezpośrednio, a poznając pośrednio nie rozpoznaje siebie w odbiciu. Być może poznawanie siebie bezpośrednio i jednocześnie z poznawaniem świata mieszałoby dwa konkurencyjne porządki. Twarz człowieka ukrywa się więc przed samą sobą, by w zamian pozwolić sobie spojrzeć w twarz świata. Tak w każdym razie musi funkcjonować ta część głowy, która jest odpowiedzialna za działanie na jawie – gdy oczy, uszy, usta są otwarte. Gdy te się zamykają, widzimy, słyszymy, dotykamy w taki sposób, w jaki mogą odpowiednio zmysły tego dokonywać w zwierciadlanym odwróceniu do wewnątrz. Ale tak samo, jak nie widzimy swojej twarzy bezpośrednio, do wnętrza owego docieramy jedynie za pomocą lustra-snu, odwracającego i powierzchniowego, choć zarazem twórczego.

Podobnie jak twarzy, nie widzimy też swoich pleców, swojego tyłu czy dołu. Ten ostatni stanie się w dzieciństwie Bianki przedmiotem zainteresowania jej brata. To on w czasie zabawy odkryje taką niewystarczalność otworów jej ciała, że skłoni ją to potem do niemyślenia o akcie seksualnym. Także fakt, że piersi, ukrywane z przodu, wciskane między ramiona, ujawniają się w postaci garbu, będącego następstwem skrzywienia kręgosłupa (owego *kyphosis pudendum*, skrzywienia wstydliwego, a bardziej jeszcze pewnie – haniebnego) Bianka może „zobaczyć” tylko w postaci obrazu (obrazu siebie jako „garbatego” dromadera). Ona sama również musi odrzucić kulturową (w znacznej mierze) osłonę ciała w postaci bluzki, by ująć w dłonie swoje niewielkie piersi, nie skłaniające jej do myślenia o macierzyństwie. Krótko mówiąc, wiedza o własnym ciele w dużej mierze bądź przychodzi do nas z zewnątrz (jako obraz wtedy, tyleż własny, co obcy), bądź możliwa jest do uzyskania dopiero po zdjęciu kulturowej osłony, powstrzymującej (przynajmniej w pewnej mierze) przed poznaniem.

Tak więc ciało okazuje się tylko w części odsłonięte dla naszego poznania: w istocie bezpośrednio nie znamy nawet czegoś tak bardzo odpowiedzialnego za naszą tożsamość, jak twarz. Trzeba stosować zatem lustro: w sensie dosłownym lub przenośnym (lustro cudzego widzenia). A te – już wnoszą swoje przekształcenia w poznanie nas samych. Tak dociera się do wiedzy, która staje się składową duszy. Wygląda na to, że ciało ukrywa się przed duszą, która nie poznaje siebie samej w swoim zwierciadlanym odbiciu, jakie ono dla niej stanowi.

Ale również dusza ukrywa się przed ciałem, przynajmniej w tej swojej części (negatywnej), która nie przekształca się w świadomość nim kierującą: bo dopiero we śnie (marzeniu) Bianka odsłania w sobie pokłady nienawiści do ojca, odpowiedzialnego za jej życie (życie niejako w zastępstwie brata), za brak porozumienia i więzi, za męczenie matki i za podeptany welon. We śnie więc niedoceniana córka jako mężczyzna-torreador zabija Byka, czyli zwierzę w Ojcu. W pewnym sensie „na szczęście” czyni to jednak w ukryciu przed świadomością, a więc i przed własnym ciałem: nie rzeczywiste jej ręce wbijają szpadę i nie w bok realnego człowieka. Natomiast Beniamin w jakimś sensie „na nieszczę-

ście” tylko w utworze literackim (będącym pewną kulturowo akceptowaną formą ujawniania snu) potrafi mówić o erotyzmie – a w dużej mierze to ograniczenie dotyczy też Bianki. Jeśli bowiem „na szczęście” dzięki snowi Bianka mogła nie zabić, to teraz dzięki literaturze jako snowi Benjamin realizuje zastępczo swoje tęsknoty erotyczne, a obydwójce małżonkowie nie wydadzą pewno na świat życia w sensie biologicznym. To samo, co pozwala ukryć negatywność, pozwala też w sposób zastępczy zrealizować pozytywność tak, że w owym zastępstwie wyczerpuje się cały jej impet: kiedy przez scenę przebiega Byk-Ojciec, Benjamin mówi ciągle tylko o snach (snach o miłości, szczęściu i kobiecie).

Tak więc, jak się okazuje, istnieje zasadnicza analogia ustanowiona przez zwierciadlaną odbicia między makro- i mikroświatem. Zarówno rzeczywistość (w szerokim rozumieniu tego słowa) traktowana jako całość, składa się ze sfer wzajemnie wobec siebie obcych (odwracających pewne swoje cechy), a jednak podobnych (powtarzających inne cechy), jak i mikrokosmos, człowiek podlega tej samej, konstytuującej go, zasadzie. Natura i kultura, ciało i dusza stanowią podstawowe (aczkolwiek statyczne, więc nie wyczerpujące całości obrazu) realizacje owych zwierciadlanych poziomów. Traktując rzeczywistość (i jej „monadę”: człowieka) nie jako sumę atomów, tj. jednostkowych, samoistnych elementów, ale holistycznie jako całość, w każdym jej punkcie odnajdujemy sieć skomplikowanych powiązań: powtórzeń i odwróceń. Sieć, która jednocześnie poprzez powtórzenie zapewnia utożsamienia, a poprzez odwrócenie tożsamość. Tak to wygląda w perspektywie zwierciadlaności.

Drugą perspektywę ujęcia tak rozumianej (jako całość) rzeczywistości wyznacza maska. Maska, która ma służyć tyleż zachowaniu własnej odrębności, co zachowaniu łączności z innymi elementami: zatem jednocześnie ukrywająca i odsłaniająca. Dwoistość ontologiczna repetycji i odwrócenia (potwierdzenia i zaprzeczenia), związana z narzędziem (jak by się zdawało) czysto epistemologicznej natury w postaci lustra, dopełniona zostaje w ten sposób dwoistością poznawczą odsłaniania i ukrywania, związaną (jak by się zdawało) z narzędziem czysto ontologicznej natury (maska jako rodzaj twarzy). Zewnętrzność odnajdywana w głębi (pozorne wnętrze) lustra znajduje zarazem swoje dopełnienie w wewnętrzności przekształcaniej w powierzchnię (zewnętrzność) maski. W obu jednak przypadkach w istocie uzmysłowione zostaje nieuniknione połączenie między tym, co na pierwszy rzut oka wydaje się zupełnie odrębne.

PRZYPISY

1 T. Różewicz, *Białe małżeństwo*, w: tegoż *Teatr*, t. 2, Warszawa 1988, s. 107-171; dalej oznaczam B oraz numerem strony.

2 Zob. P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok, do których przydane są niektóre duchowne obroki i nauki przeciw kacerstwom dzisiaj, tam gdzie się żywot którego doktora starożytnego położył, ku temu kazania, które pewny dzień w miesiącu mają*, t. I-IV, Kraków 1933 (tam szczególnie: *Męczeństwo i żywot świętej Febronii...*).