

EWA SZARY-MATYWIECKA

SPRAWCZY RUCH

KULTURA, TŁO I *NOC TYSIĄCZNA DRUGA* NORWIDA*

Noc tysięczna druga – utwór stający się ośrodkiem podwójności w stosunku do tego, co sam przedstawia – rozgrywa się w dwóch nurtach zjawisk zachodzących wiecznie, choć zawsze inaczej¹. Oto pierwszy z tych nurtów. Wszystkie trzy sceny utworu przebiegają w ruchu zmienności nocy i dnia na przełomie dwóch dni. Tu przechodzenie nocy w dzień światło jest odwrotnością „teatralnego” nieruchomego tła. Miejscem zdarzeń jest oberża Castel-Fermo pod Weroną, dokładniej – odwiedzany przez podróżnych, sławny pokój z widokowym oknem (*il Museo*). A oto drugi nurt zjawisk, w którym przebiegają wszystkie trzy sceny utworu. Wyznaczają go szybkie i zwarte dialogi codzienne, w jakie oberżysta Lucio, dysponent dostępu do widokowego okna, wchodzi z podróżnymi. Tu pojawianie się dialogów codziennych pobudzających interakcje tworzy, jak ruch zmienności nocy i dnia, odwrotność „teatralnego” nieruchomego tła.

Nawiązuję w tych stwierdzeniach do przekonania Bachtina, jakie formułuje on w związku z *Kroniką włoską* Goethego. Uczony w tym kontekście zauważa, że to romantyzm dokonał „dynamizacji tła” jako składnika utworów powieściowych i dramatycznych przez przeniesienie tam „rzeczywistego sprawczego ruchu”:

Specyfika widzenia Goethego przejawia się mniej lub bardziej wyraźnie, w takiej czy innej formie (w zależności od materiału), we wszystkich jego utworach. Wszędzie w nich to, co przedtem wydawało się trwałym, niezmiennym tłem wszelkiego ruchu i zmian i jako takie funkcjonowało, zostało poddane rozwojowi, na wskroś nasyciło się czasem, okazując się właśnie najistotniejszą, twórczą aktywnością. [...] To, co zazwyczaj służyło powieści za trwałe tło, wielkość

* Fragment większej całości.

¹ C. N o r w i d. *Noc tysięczna druga. Komedia w jednym akcie. Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 4. Warszawa 1971 s. 93-122 (dalej: PWSz, pierwsza liczba oznacza tom, następne – strony).

stałą i niepodważalną przesłankę rozwoju fabularnego, staje się u niego rzeczywistym nosicielem ruchu, jego inicjatorem i organizującym jądrem akcji².

Naszą uwagę zajmie ruchome tło werońskich zdarzeń, pulsujące z jednej strony zjawiskami nocy i dnia, a z drugiej – codziennymi interakcyjnymi dialogami. Z niego wyłania się bowiem światło, przełamujące przestrzeń obecności między osobami w dwóch parach, między dwojgiem znajomych, Rogerem i Klaudią, oraz dwojgiem nieznanymi, Damą i Rogerem.

W tym miejscu, nim zajmiemy się tłem utworu, przypomnijmy: w *Nocy tysięcznej drugiej* kulminacją zdarzeń jest podstęp rozegrany u widokowego okna. Poeta, Roger z Czarnolesia, bierze odwet na lekceważących go gestach kobiety, którą kocha, Klaudii. Zmierza do zderzenia jej oczu nie z „widokiem pięknym”, lecz ze scalonym listem, wcześniej przez nią lekkomyślnie rozdzielonym, a teraz łączącym rozbite szyby widokowego okna. Z Klaudią kojarzy on bowiem omyłkowo nieznaną kobietę, zainteresowaną, jak on, werońskim pejzażem. Nieznajoma, nazwana Damą, jest osobą rozwiedzioną, znawczynią poezji, towarzyszy jej powiernik i lekarz, Doktor. W dwóch pierwszych scenach utworu, nocnej i dziennej, poprzedzających rozegranie się podstępu, Roger i Dama przywołują ten sam liryk *Nad Capulletich i Montechich domem...*, który on „improwizuje półspiewem czytany”, a ona *nuci*. Wszystko, na co wskażemy, zajmując się tłem w *Nocy tysięcznej drugiej*, przykuwa uwagę, bo znaczeniowej głębi konkretnych werońskich zdarzeń nadaje wymiary przejmująco nowoczesne.

Oto jak rysuje się nurt zjawisk wyznaczony przez ruch zmienności nocy i dnia.

Werona i sprawy, jakie kolejno, ale osobno pochłaniają Rogera i Damę, jego skłaniają do twórczego współdziałania z trwaniem nocy, a ją – ze zjawianiem się poranka. Noc, z którą Roger wiąże improwizację liryku, wpada do wnętrza pokoju przez otwarte widokowe okno. Z kolei doznania odbierane przez Damę od zjawisk naturalnych, spoza salonu – inicjują zanucenie liryku. W przebiegu rozmowy Damy i Doktora następuje chwila, kiedy „mrok poranny” rozjaśnia się na tyle, że tnie wymianę zdań i staje się nowym, dalej rozwijanym tematem. Odczucia rozmówców znajdują wówczas ujście nie w ironicznych, jak się to dzieje wcześniej, lecz w alegorycznych możliwościach wypowiedzi:

² M. B a c h t i n. *Czas i przestrzeń w utworach Goethego*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Przekł. D. Ulicka. Warszawa 1986 s. 313-314.

DOKTOR

Mrok ustępuje... Można zgasić już świece.

Zdmuchuje świece.

DAMA

Słowa twoje, Doktorze, zabrzmiały tak poważnie, jakbyś o losach ludzkich wyrokował...

DOKTOR

Czy doprawdy?... przyzwyczajenie nabyte z k o n s u l t a c j i... Ileż-bo razy życie ludzkie przychodzi nam uważać jak fenomen czysto materialny – nieledwie mechaniczny...

DAMA

Pierwsze chwile poranku mają coś wyłącznie...

DOKTOR

...Wyłącznie...

DAMA

Pomóż mi wyrazić się, Doktorze...

DOKTOR

Pierwotnego – od-rzeźwiającego...

DAMA

wstaje, przechadza się i, przybliżywszy się do stołu, przerzuca książki tam leżące. Potem czyta

Co ranek, skoro ustępują cienie,
A słońko wyblęska złote,
Przypomnij światła stworzenie,
Oddal tęsknotę...³

Wieczna, prawdziwie sprawcza zmienność nocy i dnia łączy osobne samotności Rogera i Damy wcześniej, niż czynią to Lucio, podstęp i ujawnienie się pomyłki. Połączenie samotnych podróżnych – poprzez ruch zmienności nocy i dnia – dokonuje się poza ich świadomością, w sposób bezgłośny. Ma ono w sobie logikę metafizyczną. Jak wyrażony przez nich samych w „improwiza-

³ PWsz 4, 118.

cji” i „nuceniu” konflikt dwóch prawd o „gwieździe zrzuconej ze szczytu...”
Dokładniej: jak wyrażony przez nich rozziw między przekonaniem „cyprysów”
i „ludzi” – że to jest *łza*, wrażliwe, zaadresowane przesłanie i, przeciwnie, że
to jest jego negacja, że to są *kamienie*, że wyzywają one na spotkanie nicosć:

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea łza ta znad planety
Spada i w groby przecieka...
A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to n i e ł z y s ą, ale że k a m i e n i e,
I że nikt na nie nie czeka...⁴

Odczuty oddzielnie przez Rogera i Damę ruch zmienności nocy i dnia łączy
ich w interpretacji werońskiego liryku. Zmienność nocy i dnia oddziałuje
w sposób idealny, poprzez bezgłośnie przechodzenie nocy w światło dnia, do-
bitniej – w światło. Oni odpowiadają niepowtarzalnymi intonacjami, jakie
nadają wygłaszanemu lirykowi, dzięki czemu przełamują logikę świata zro-
zumiałego.

Przywołajmy w tym miejscu anonimową polską sentencję: „Największe rze-
czy dzieją się w największej ciszy, słońce wschodzi i zachodzi i nikt nie sły-
szy”. Przedstawia ona za pośrednictwem kontrastów symboli i negacji, a więc
dzięki podobnym środkom, jakie zawiera weroński liryk, absolutność różnicy,
dzielącej bezgłośnie anonsowanie się zmienności nocy i dnia i ludzkie wyczu-
lenie na dźwięk głosu. Sentencja ta pozwala zrozumieć, że gdy Roger i Dama
interpretują weroński liryk, znoszą tę właśnie różnicę, dzielącą „największe
rzeczy” i żywy ludzki głos.

A oto jak rysuje się nurt zjawisk, wyznaczony przez codzienne dialogi,
dający znać o sobie we wszystkich trzech scenach utworu.

Oberżysta Lucio, wykonawca podstępu, łączy Rogera i Damę jako podróz-
nych rywalizujących o dostęp do widokowego okna. Lucio – działa w sposób
głośny i praktyczny. Odwrotnie niż zmienność nocy i dnia. Domena Lucia to
żywiłowe uczestnictwo w dialogach codziennych, wiążących praktyczne sfery
życia podróżnych z okazywanym przez nich estetycznym zainteresowaniem
pejzażem. Lucio daje się poznać – jak cała oberża – w nocy. Ale to on swoim
imieniem, swoją rolę właściciela widokowego okna, a także ruchliwością

⁴ PWsz 4, 104-105.

(*Lecę!*) wprowadza w obojętą drugą perspektywę wyłaniania się światła, przeciwstawną wobec tamtej, bezgłośniejszej, idealnej, metafizycznej⁵.

LUCIO

Przez świętego Antoniego Padewskiego, mości hrabio, dziesiątego dziś weturyna przyjmujemy – są pokoje po lewej stronie obszerniejsze, ale...

Posuwając się ku oknu

...żaden nie ma skarbu równego... co za widok!... może pan malujesz?... może artysta?... Pewny pan Calame, pejzażyzysta, mieszkał u nas... tu... w tym pokoju dni czternaście... wszyscy coroczni podróżnicy, świadomi rzeczy, zawsze się bywało, pytają o ten pokój...

Słysząc grzmoty – okno jest zamknięte – dolne szyby papierem zalepione.

Żeby burza tylko przeminęła. – Przez Bachusa! Przez Najświętszą Dziewicę! Przez świętego Antoniego Padewskiego! żonę z dzwonkiem loretańskim posadzić by na dachu...

Słysząc G ł o s k o b i e c y za sceną

Lucio! Lucio!...⁶

Wpływ dwóch nurtów światła na Rogera i Damę – zmienności nocy i dnia oraz dialogowej aktywności oberżysty noszącego znaczące imię Lucio – jest niezbieźny. Lucio jako ziemski nosiciel imienia, które przywodzi na myśl prawdziwie stwórczą siłę światła, a także jako czciciel imion starożytnych i świętych, których wymawianie stanowi codzienną magię słowną, jest odwrotnością wszechogarniającej tajemnicy przenikającej naturalną zmienność nocy i dnia. Tamtą perspektywę wyłaniania się światła, oddziałującą na Rogera i Damę, wyznacza rytuał wiecznie innej zmienności nocy i dnia, natomiast tę – której znaki wnosi między Rogera i Damę interlokutorska ruchliwość Lucia – kształtuje społeczny rytuał wiecznie innych dialogów codziennych.

W kulturze starożytnej ten rodzaj biegunowych perspektyw światła, z jakimi mamy tu do czynienia, identyfikowano z kontrastowymi przejawami gier Hermesa (Merkurego). Historyk kultury Karl Kerényi tak charakteryzuje tego greckiego boga, wynalazcę mowy i zarazem działań podejmowanych z ukrycia, inscenizatora niespodzianek i przypadków losu: „Jego świat zaczyna się przed

⁵ Imię Lucio zawiera w sobie refleksy chrześcijańskich symbolizmów przywołujących dwuznacznie zjawisko światła i postać diabła (łac. *lux, lucis* – ‘światło’; *lucifer* – ‘przynoszący światło’).

⁶ PWsz 4, 99.

wschodem Słońca, a on, źródło swego świata, może być tylko tym, który pozwala wytrysnąć świetlistemu źródłu w genezie dusz ludzkich”⁷. Kultura chrześcijańska wiąże owe biegunowe perspektywy światła, o jakich tu mówimy, z transcendentną jednością aktu posłania wiecznego Słowa na ziemię i objawienia się „światłości prawdziwej”⁸.

Dwie perspektywy wyłaniania się światła, ta wyznaczana przez zmienność nocy i dnia i ta kształtowana w codziennych dialogach, przenikają się w osobach Rogera i Damy, w ich różnych indywidualizmach, męskim i kobiecym, a także w ich wspólnym zainteresowaniu werońskim pejzażem.

Wskażę poniżej na dwie paralelne sytuacje, kiedy to w dialogach prowadzonych oddzielnie przez Rogera i Damę z Luciem dochodzą do głosu owe dwojaki pobudzenia, zapowiadające wyłanianie się światła.

Sytuacje te świadczą o tym, że Lucio, nie przestając być, jako wykonawca pragnień obojga podróżnych, człowiekiem rytuału usłużności (*Za pozwoleniem...*) wznosi się, jak oni sami, na wyżyny wypowiedzeniowej gry, która ma za przedmiot właśnie tamto metafizyczne światło (*Museo jest otwarte – o k n o zamknięte...*).

Oto sytuacja pierwsza. Roger łączy postać nieznajomej, o jakiej mówi Lucio, z osobą, którą kocha. Poetycka magia słowna Rogera zderza się z codzienną magią słowną Lucia. Roger składa hołd symbolizmowi niezwykłej nocy. Lucio – czci patronkę dnia, który nadchodzi:

LUCIO

My, *Italiani*, per *Bacco!*... my mówimy: Angielka, to jest, cudzoziemka – to jest – że jest zza Alp, z kraju, gdzie zimno...

Skoro tylko przybyła – przywitała mnie mówiąc: „*Caro Lucio*” – a potem mówiła do kawalera, co jest z nią – czy to do męża – długo, długo – a potem do mnie: „*Caro mio*, chcę widzieć Weronę z tamtego okna, kiedy burza ustanie” – a ja na to: „*Benissimo!*” – a ona weszła do pokojów swoich i poniesiono tam herbatę – i jeszcze tam rozmowę słyhać...

ROGER

To jest n o c t y s i ą c z n a i d r u g a... rozumiesz! – –

LUCIO

Jutro mamy dzień Wniebowstąpienia Najświętszej Panny Marii⁹.

⁷ K. K e r é n y i. *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*. Przekł. J. Prokopiuk. Warszawa 1993 s. 73.

⁸ D. F o r s t n e r OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990 s. 92-93.

⁹ PWsz 4, 108.

A oto sytuacja druga. Lucio przynosi wiadomość o rychłym zwolnieniu się pokoju z widokowym oknem. Z jego strony wymówka Damy, „a ja sobie życzyłam księżyc widzieć...”, spotyka się z oznajmieniem pojawienia się doskonalszego zjawiska świetlnego:

DAMA

Caro Lucio – ja sobie życzyłam księżyc widzieć...

LUCIO

W tej chwili niepodobna... słońce właśnie że wschodzi...¹⁰

Przywołane paralelne sytuacje są przykładami swoistego „krzyżowania się” w werońskich zdarzeniach dwojakich, metafizycznych i społecznych nurtów zjawisk wyłaniających światło.

Sytuacje te pokazują, że oberżysta Lucio, pozostając jako wykonawca estetycznych zainteresowań Rogera i Damy człowiekiem zwyczajowej usłużności, wznosi się, jak oni sami, na wyżyny estetycznej gry, która ma za przedmiot właśnie bezgłośną, idealną, metafizyczną naturę światła.

Ale i odwrotnie.

Sytuacje te świadczą także o tym, że ruch zmienności nocy i dnia motywuje nie tylko najzupełniej szczególnie wypowiedzi Rogera i Damy, „improvizację” i „nucenie” liryku, ale także najzwyczajniejsze, głośne i praktyczne dialogi codzienne, w których biorą oni udział.

Przywołane sytuacje pozwalają poza tym wysnuć konkluzję dotyczącą postaci Lucia: najlepiej charakteryzuje go z jednej strony to, że w kontaktach z Rogerem i Damą używa zwrotu grzecznościowego „Za pozwoleniem”, a z drugiej to, że rozwijając te kontakty, zdobywa się na przemyślną formułę: „*Museo* jest otwarte – o k n o zamknięte...”, określającą całą złożoność estetycznej gry, jaką podejmują oni jako miłośnicy werońskiego pejzażu.

Roger i Dama niezależnie od siebie w dwóch różnych werońskich sytuacjach czują się zmuszeni do obrony *idealności* przeciwko *praktyczności* jako medium podstawowego w kontaktach między ludźmi. A są to sytuacje, w których oboje oddzielnie konfrontują się ze znakami swych losów. On – z wybrakowanym lis-

¹⁰ Jw. s. 115.

tem osoby kochanej, ona – z wiedzą o nieudanym małżeństwie, potwierdzoną w rozmowie z Doktorem.

Jako obrońcy *idealności* Roger i Dama stają się interpretatorami poezji. A także szczególnymi użytkownikami mowy codziennej. Przywracają jej możliwość komunikacyjnego i poznawczego oddziaływania, jakim dysponuje poezja. Roger i Dama, broniąc idealności, czynią bowiem swoje zachowania i wypowiedzi przejawami zaskakującego splatania się medium *praktyczności* z medium *idealności*. W istocie, oboje, osobno, uciekają się do ironicznego przeżywania *praktyczności* jako innej postaci *idealności* i odwrotnie.

Oto więc dwie konkluzje, jakie w swojej pełnej wymowie narzucają się dopiero teraz, kiedy wiemy, że w werońskich zdarzeniach przenikają się dwa nurty zjawisk, stanowiące oznaki wyłaniania się światła.

Samotni podróżni, Roger i Dama, sami dają się unosić grze między *idealnością* i *praktycznością*, jaka w werońskiej oberży zawiązuje się między dwiema perspektywami światła, bezgłośną, idealną, metafizyczną, wyznaczaną przez ruch zmienności nocy i dnia, oraz głośną i praktyczną, kształtowaną w codziennych dialogach.

Ale i odwrotnie.

Te dwie perspektywy światła łączą niezbieżnie Rogera i Damę (Klaudję – Bis), dwa tory losów, dwa – jak by to nazwali fenomenolodzy – światy przeżywane, dwie osobne samotności, i na tym samym miejscu rozdzielają niezbieżność dwóch innych torów losów, „światów przeżywanych”, osobnych samotności Klaudii i Rogera.

W *Nocy tysięcznej drugiej* granica oddzielająca świat praktyki społecznej od świata sensów metafizycznych nie istnieje. Pod tym względem sam utwór, a także przedstawione w nim werońskie zdarzenia stanowią przykłady żywej, czynnej, otwartej gry między społecznymi i metafizycznymi wymiarami ludzkiego istnienia. Ten rys charakteryzujący na wskroś cały utwór jest – razem z werońską oberżą i werońskim lirykiem – wyrazistym szekspirowskim motywem. Dlatego – jeśli można tak to określić – *Romeo i Julia* jest „częścią” *Nocy tysięcznej drugiej*.

W osobowej roszadzie między dwiema parami romantyków ożywa zarówno *niezbieżny* rytm, w jakim Romeo i Julia zaświadcniają – wbrew swoim rodom – jedność pragnienia, jak i dotykająca ich zasadnicza *anachronia*, jaką jest – mimo jedności pragnienia – *innorodność trwał osobowych i doświadczeń*. Nawiązuję tu do pracy Derridy o utworze Szekspira, zatytułowanej *Niewczesne*

*aforyzmy*¹¹. Uczony opisuje w niej między innymi naturę nieoczywistych okoliczności, które miały swój udział w tragicznym dla Romea i Julii biegu zdarzeń. Nie możemy pominąć przekonań Derridy, bo nie moglibyśmy uchwycić romantycznego – wariacyjnego – sensu, jaki szekspirowskie motywy osobowej niezbieżności i czasowej anachronii mają w utworze Norwida. Kiedy jednak będziemy czytać poniżej obszerny fragment wywodów Derridy, miejmy na uwadze to, że w *Nocy tysięcznej drugiej* – w stosunku do utworu Szekspira – sytuacja jest odwrócona biegunowo:

Jeśli jednak ten dramat [Romeo i Julia – E. Sz.-M.] odbił się, wycisnął na pamięci Europy, jak tekst na tekście, to tylko dlatego, że anachroniczny przypadek może zilustrować istotną możliwość. Wytrąca on z równowagi logikę filozoficzną, która pragnęłaby uczynić z przypadku coś rzeczywiście przypadkowego. Logika ta tym samym gestem spycha w sferę niemyślanego anachronię struktury, absolutne zerwanie historii jako rozwoju p e w n e j czasowości, czasowości jednej i zorganizowanej. To, co przydarza się Romeo i Julii i co w rzeczywistości pozostaje przypadkiem, którego niepewności i nieprzewidywalności nie sposób wymazać, przypadkiem na skrzyżowaniu wielu serii i poza zdrowym rozsądkiem, może być tym, czym jest, czymś przypadkowym, o tyle tylko, o ile z istoty swej wydarzyło się j u ż, zanim jeszcze się wydarzyło. Pragnienie Romea i Julii nie przypadkiem napotkało truciznę, niewczas lub zwłokę listu. By to spotkanie nastąpiło, musiał już zawczasu powstać system znamion (tak zwanych obiektywnych imion, godzin, planów miejsc, dat i toponimii), który miałby pokrzyżować niejako szyki rozproszeniu wewnętrznych i innorodnych trwał, narzucić ramy, zorganizować, uporządkować, umożliwić schadzki: innymi słowy, zaprzeczyć, odnotowując, nie-zbieżności, rozdzieleniu monad, nieskończonemu dystansowi, rozłączności doświadczeń, wielorakości światów, wszystkiemu temu, co umożliwia niewczesność lub nieusuwalną zwłokę listu. Jednak pragnienie Romea i Julii rodzi się w łonie tej możliwości¹².

Romeo i Julia napotykają: przypadek, inicjatywę ojca Laurentego, spóźnienie się listu i lekarstwo, które zadaje im śmierć. Derrida każe nam sobie przypomnieć i uświadomić wyjątkowość dramatyizmu tej sytuacji:

Oboje, k o l e j n o, doznają śmierci drugiej osoby, na jakiś czas, nie w czas ich śmierci. Noszą w sobie żalobę i czuwają nad śmiercią drugiej osoby, strzegą jej śmierci. Dwukrotny wyrok i odroczenie śmierci. Romeo umiera przed Julią, którą widział martwą. Oboje żyją, przeżywają wzajemnie swoją śmierć¹³.

Natomiast Roger i Dama napotykają: przypadek, Lucia, właściciela widokowego okna, spóźnione złączenie dwóch części listu i światło.

¹¹ J. D e r r i d a. *Niewczesne aforyzmy*. Przekł. M. P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998 nr 11-12 s. 9.

¹² Jw. s. 9.

¹³ Jw. s. 11.

Dla Rogera, w nocy, oznaką światła – którego horyzonty zakreślają wokół niego zegarowe przybliżanie się czasu dnia oraz oberżysta noszący znaczące imię Lucio – jest odnalezienie listu na szybach widokowego okna:

[ROGER]

O! *Deus ex machina!*... o! Szekspirze wielki... rozumiem, bo widzę zarazem i pojmuję, i rozświeca mi się całość akcji dramatu serca mego...

Te szyby – – te szyby...¹⁴

Z kolei Damę o świcie zderza ze światłem rozjaśnianie się *mroku nocnego*. Tu – pojawienie się Lucia, drugiego horyzontu światła, wtóruje tamtemu rozwijającemu się w sposób idealny zjawisku.

DAMA

wstaje, przechadza się i, przybliżywszy się do stołu, przerzuca książki tam leżące. Potem czyta

Co ranek, skoro ustępują cienie,
A słońko wyblęska złote,
Przypomnij światła stworzenie,
Oddal tęsknotę...¹⁵

Mimo że sytuacja Rogera i Damy pozostaje odwrotnością sytuacji szekspirowskiej, podobnie jak tamta stanowi przeniknięcie się zjawisk społecznych i sensów metafizycznych. Nade wszystko dlatego, że między Rogerem i Damą tworzy się – wraz z rozegraniem się podstępu i ujawnieniem się pomyłki – ten sam niepowtarzalny stan jednoczenia się dwóch różnych światów, pełen chwilowych metafizycznych uniesień, jakiego wcześniej doświadczyli oddzielnie *improvizując* i *nucąc* weroński liryk. Tamte dwie interpretacje, przeżyte odrębnie – poświęcone *gwieździe*, łączącej świat miłości i świat śmierci Romea i Julii – postawiły ich na granicy świata ludzkiego i tajemnicy natury. Natomiast rozegranie się podstępu i okazanie się pomyłki stawia ich na granicy, jaką sami stają się dla siebie, widząc się i rozumiejąc. Metafizyczna, kreacyjna siła światła, odczuwana teraz jednocześnie przez oboje podróżnych, gra w tym przełamaniu obcości rolę najistotniejszą.

¹⁴ PWsz 4, 105.

¹⁵ Jw. s. 118.

Zobaczmy, jak kwestie, na jakie właśnie wskazałam, przejawiają się w „konkretnie” werońskich interakcji. Prześledźmy, jak spotkanie Rogera i Damy przy widokowym oknie staje się odwrotnością sytuacji szekspirowskiej i jak przenikanie się w ich kontakcie zjawisk społecznych i sensów metafizycznych uwyraźnia absolutność fenomenu światła. Skupmy się więc na ostatniej, trzeciej scenie *Nocy tysięcznej drugiej*, w której następuje rozegranie się podstępów związanego między podróżnymi. Wyściowy stan rzeczy, z jakim mamy w tej scenie do czynienia, najlepiej określają przemysłne „reżyserskie” słowa Lucia. „*Museo* jest otwarte – o k n o zamknięte...”, które kończą drugą, poprzednią scenę. Początek interesującej nas teraz trzeciej, ostatniej sceny należy także do Lucia, natomiast jej rozstrzygnięcie okazuje się sprawą dnia, domeny światła.

Zechciejmy pamiętać: widokowe okno jest zamknięte. Lucio, dając znak Rogerowi, oznajmia: „Wchodzą! – wchodzą –”¹⁶. W „sławnym pokoju” Dama i Doktor zderzają się nie z widokiem Werony, lecz listem, podpisanym *Kludia*, podtrzymującym rozbite szyby okna. Czytanie listu, do czego przystępują, zastępuje patrzenie na Weronę. Dla Rogera jest to chwila ujawnienia obecności w „sławnym pokoju” i zrozumienia pomyłki: spotyka nie osobę znajomą, lecz nieznaną. Wszystkich trojga pochłania zdarzenie, w którym nieoczekiwanie uczestniczą.

Zainteresowanie Rogera i Damy skupia się na nich samych, poruszonych treścią listu i wynikłą sytuacją. Roger podejmuje monolog o zasadniczej naturze rozziwu, dzielącego doświadczanie niewzajemności uczuciowej i społeczne, komunikacyjne praktyki opanowywania tego stanu; próbuje wyjaśnić, że tę dysproporcję przeniknie dopiero „ktoś, dla którego nic za wielkiego i nic za małego nie ma”. Najpierw czytanie listu, a następnie zawiązująca się rozmowa zastępuje patrzenie na Weronę.

Mimo to *widok* zza okna wdziera się w wymianę gestów i krótkie, urywane wypowiedzi. Roger i Dama odnoszą bowiem pojawiające się tam właśnie zjawisko świetlne do sytuacji, jaka tworzy się między nimi samymi. Okno zostaje otwarte. W jednej chwili metamorficzność doznań pozwala wyłonić się bezpośrednio przedstawienia:

DAMA

Monolog pański – nie pierwszy raz w życiu zdarzyło się mi się słyszeć... w ustach kobiet.

¹⁶ Jw. s. 119.

DOKTOR

Dziś w nocy...

ROGER

Podając rękę D a m i e nieznajomej

Mężczyźni – jeśli milczą, to dlatego, że milczą...

Otwierając okno

...Oto jest ów widok! – właśnie tęcza wy błysła, której jeden koniec opiera się na ruinach domu C a p u l l e t i c h, drugi na dom M o n t e c h i c h spływa. Połączenie w otchłani czasów...

DAMA

Są akordy życia, które jedynie kiedyś zlać się mogą w harmonię...

DOKTOR

Czego wszakże nigdy opóźnić się nie godzi...

ROGER

A skąd pani wiadomo?...

DAMA

Z tęczy – ¹⁷

Dopiero teraz spontanicznie, bezpośrednio manifestowane przez podróżnych odczucia znaczeń, których symbolem jest dla nich Weronia, dopełniają się jako dwie kwestie rozmowy, którą wspólnie prowadzą. Wcześniej – spontaniczne, bezpośrednio odczucia, jakim dali wyraz *improwizując* i *nucąc* weroński liryk, przejawiały się odrębnie, niezależnie jedno od drugich. Jak w tamtych dwóch chwilach, także i teraz Roger i Dama dają się unosić płynności rozdziału dzielącego świat ludzi i tajemnicę natury. Ale tym razem aktywność ich gestów i wypowiedzi skierowana jest na przełamanie przestrzeni obcości między nimi samymi, czyli na pokonanie granicy dzielącej dwa „światy przeżywane”, których są nieustannymi twórcami jako dwie różne osoby.

Dlatego rozwinięty przez Rogera obraz tęczy, choć jest z jego strony drugą improwizacją, nawiązującą do tematu szekspirowskiego, o czym rozmówczyni

¹⁷ Jw. s. 120-121.

nie wie, odgrywa rolę przesłanki w nawiązującym się między nimi porozumieniu. Podobnie wypowiedź Damy stanowi z jej strony, co nie jest wiadome Rogerowi, kolejną, drugą interpretację tematu szekspirowskiego, w której odwołuje się ona do „języka” muzyki. Jednocześnie Dama przekształca myśl sformułowaną przez Rogera. To, co on zarysował w obrazie tęczy jako „rzecz” przynależną przestrzeni absolutnie ostatecznej („w otchłani czasów”), ona ujmuje jako możliwość („Są akordy życia...”). Obojgu chodzi o fenomen *połączenia*, przełamującego rozdział dwóch różnych światów, którego domeną jest zarówno przestrzeń dzieląca ludzi od tajemnicy natury, jak i ta, która dzieli ludzi od siebie.

Tęcza, na którą patrzą Roger i Dama przez otwarte widokowe okno, kierując do siebie zmetaforyzowane, krótkie, urwane wypowiedzi, oraz rozumienie tak przekazywanych sobie niuansów znaczeń stają się jednym zjawiskiem. Tu – tęcza i rozumienie, dwa oddzielone i odrębne kreacyjne zjawiska – stają się paralelnymi, dopełniającymi się „połowami” jednej całości. We wzajemnych odniesieniach Rogera i Damy zaczynają grać rolę światła, przejawu boskiej, absolutnej idealności, przełamującego przestrzeń obcości między nimi jako dwiema różnymi osobami. Wcześniej, w werońskiej oberży, dwie perspektywy przejawienia się światła między Rogerem i Damą zakreślone zostały przez ruch zmienności nocy i dnia oraz interlokucyjne zachowania oberżysty noszącego imię Lucio.

Joachim Ritter to autor cenionej pracy *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*¹⁸. Jest ona poświęcona rozwinięciu się na gruncie europejskim praktyki odnoszenia się do natury jako do krajobrazu. Ritter za początek tego wielowiekowego procesu uznaje złożone motywy duchowe, towarzyszące Petrarce w wejściu na Mont Ventoux w 1335 r. Z jednej strony za epokowe uznaje więc to, że Petrarca „wstępuje na górę z własnej woli, ze względu na samego siebie i by rozkoszować się widokiem z jej szczytu”¹⁹, a z drugiej to, że włoski poeta pośród tych zupełnie nowych doświadczeń powziął myśl o daleko większym znaczeniu dla niego perspektywy wewnątrz-

¹⁸ J. R i t t e r. *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*. W: *Studia z filozofii niemieckiej*. T. II: *Szkoła Rittera*. Tłum. Cz. Pieciuch, przekł. przejrzał S. Czerniak. Toruń, 1996, s. 45-46. J. Starobinski odnosi się do stwierdzeń Rittera jak do ustaleń o charakterze podstawowym i wykorzystuje je w opisie szczególnego miejsca, jakie poezja zajmuje między filozofią a nauką. Zob. J. S t a r o b i n s k i. *Poezja między dwoma światami*. Przeł. A. Wodnicki. „Literatura na Świecie” 1997 nr 12.

¹⁹ R i t t e r, jw. s. 50.

nej, istniejącej w nim dzięki lekturze filozofów greckich i Augustyna. Ritter, cytując relację Petrarke, pisze:

[...] Wspinanie się na górę – „gdy pałał wyłącznie żądzą poznania tego miejsca w bezpośrednim oglądzie jego nadzwyczajnej wielkości” – stanowiło przedsięwzięcie zupełnie nowe, którego dotychczas jeszcze nie próbował i nie potrafił wyrazić do końca.

[...] Gdy Petrarca schodząc zwraca ku niemu [Mont Ventoux – E. Sz.-M.] jeszcze spojrzenie, oddziałuje na niego jak „wysokość, która ma zaledwie łokieć w porównaniu z wysokością, której może sięgnąć kontemplacja człowieka”²⁰.

W przekonaniu Rittera „teoria filozoficzna”, do której Petrarca odniósł swoje wrażenia z wyprawy na Mont Ventoux, miała wielki udział w ukształtowaniu się estetycznego zainteresowania naturą jako krajobrazem:

Dla estetycznego odniesienia do natury jako krajobrazu zasadnicze pozostają wówczas tradycyjne określenia teorii filozoficznej, które Petrarca przejął. Nadaje to wdrapywaniu się na Mont Ventoux epokowe znaczenie. Natura jako krajobraz stanowi owoc i wytwór ducha teoretycznego²¹.

Zdaniem Rittera o pełnym rozwinięciu się tego procesu zdecydowało wytworzenie się swoistej równoległości w podejściu do natury przez nauki przyrodnicze oraz przez sztukę i poezję:

W tej epoce historycznej, w której natura, jej siły i materiał stają się „przedmiotem” nauk przyrodniczych i opartego na nich wykorzystania technicznego i eksploatacji, poezja i sztuki plastyczne przejmują na siebie to [zadanie – E. Sz.-M.], by tę samą naturę – nie mniej uniwersalnie – uchwycić w jej odniesieniu do odczuwającego człowieka i uzmysłowić w „sposób estetyczny”²².

Uczony wykazuje dalej, że na gruncie sztuki i poezji trwałym rysem zachwytu krajobrazem było doświadczanie w ten sposób „całości” natury:

Natura staje się krajobrazem dopiero dla tego, kto „wychodzi” w jego kierunku (*transcendus*), aby „na zewnątrz” – rozkoszując się nieskrępowaną kontemplacją – partycypować w samej naturze jako „całości”, która uobecnia się w niej i jako ona.

Gdy spowijają mnie opary snujące się z umiłowanej doliny (jak czytamy w Werterze), a słońce w zenicie nieruchomieje na powierzchni nieprzeniknionej ciemności mojego lasu i gdy później na moich oczach zapada zmierzch, a otaczający mnie świat i niebo bez reszty spoczywają w mojej

²⁰ Jw. s. 45 i 48.

²¹ Jw. s. 50.

²² Jw. s. 57.

*duszy, wtedy czuję obecność Wszechmogącego, który stworzył nas na swój obraz, tchnienie Wszechmiłującego, który unosi nas w wiecznej rozkoszy, będąc naszą ostoją i oparciem*²³.

Świat werońskiej oberży, z jakim kontaktuje nas *Noc tysięczna druga*, to przejaw niemal już turystycznego stadium procesu opisanego przez Rittera. A także – świadectwo rysu uwypuklonego przez niego, a mianowicie rozstrzygającego udziału refleksji ontologicznej w historycznym rozwinięciu się na gruncie europejskim zainteresowania krajobrazem. Przywołajmy jeszcze raz opinię Rittera:

Krajobrazem Petrarki jest Mount Ventoux, Rousseau – Bieler See, Cézanne’a – Saint Victoire itd.; historia krajobrazu jawi się jako ruch, w którym odkrywane są i uwidaczniane kolejno przez doświadczenie estetyczne określone obszary Ziemi, tak jak ujmuje to typologicznie historia sztuki mówiąc o krajobrazach klasycznych, idealnych, heroicznych, romantycznych. W taki sposób wszystkie krajobrazy należące do świata obecnego, nawet te przekształcone w krajobraz turystyczny, można charakteryzować historycznie za pomocą tych, które odkrywały je pod względem estetycznym i poprzez obraz nadawały im swoisty wygląd²⁴.

Jednakże Rogerowi i Damie w kontakcie ze światem natury nie jest już dana ta bezpośredniość oglądu i doznań, jaka napawała „wieczną rozkoszą” Wertera w „umiłowanej dolinie”. Dla nich nie tylko widokowe okno jest *medium* oddzielenia od świata natury, ale także coś tak duchowego jak – nastrój. A mimo to Roger i Dama – jak by to ujął Ritter – „transcendują, wychodzą na zewnątrz, partycypują w samej naturze jako całości”. Obojgu pozwala tego dokonać pośrednictwo poezji. Staje się ono zjawiskiem najzupełniej szczególnym. Zderzane przez nich z metamorficznością doznań bezpośrednich, płynących do nich z nocy, z zapachu po burzy, z tęczy, staje się *medium* żywym, działającym, kreatywnym. To ono pozwala im transcendować, wychodzić *w kierunku* – jak to wcześniej sami ujmowaliśmy – tajemnicy natury. A wokół nich, w werońskiej oberży – jak w każdym świecie, gdzie żywe, działające, kreatywne pośrednictwo poezji pojawia się w ludziach – odnosi ono mowę tajemnicy natury do mowy codziennej i odwrotnie.

W zamierającym ludzkim świecie, jaki przedstawia wielka, współczesna nam sztuka Samuela Becketta *Czekając na Godota*, brakuje wszystkiego, na co właśnie wskazaliśmy. Jest to świat dwojga par człowieczych figur, szczątków osób ludzkich, Estragona i Vladimira, Lucky’ego i Pozza. Tu nie pojawia się ani

²³ Jw. s. 51.

²⁴ Jw. s. 54-55.

poezja, ani jej żywe działanie – zjawiska pośredniczące w przełamywaniu praktycznych sposobów istnienia i w nadawaniu transcendującego sensu związkom ludzi z naturą i ludzi z ludźmi. Słowem, tu nie ma fenomenów, jakich wielkim obrazem jest *Noc tysiączna druga* Norwida.

Zamierający świat Estragona i Vladimira oraz Lucky'ego i Pozza został przez Becketta wykreowany po to, by dać nam odczuć i poznać naturę mroczności świata ludzkiego opanowywanego przez prześladowczą obcość pustki, zdolnej zagarnąć wszystko, co może być w nim żywym i działającym „przecinaniem się” granic między tworzącymi go zjawiskami społecznymi i fenomenami metafizycznymi.

Przypomnijmy: bytowanie par, Estragona i Vladimira oraz Lucky'ego i Pozza, jest czekaniem na Godota, który nie nadchodzi. Tu w grze pozostają wyłącznie pozory doświadczanego przez nich ruchu czasu między dniem i nocą oraz tyrania dialogów uprawianych przez nich wobec siebie. Tu między pozorami ruchu czasu i tyranią dialogów nie pojawia się nic prócz znaków pustki czekania na Godota.

W tym świecie nie ma więc odczuć prawdziwej idealności ruchu czasu, jakie w werońskiej oberży, stając się motywami działań podróźnych, pobudzają zawiązywanie się zdarzeń i zderzają bohaterów z tym, co nieoczekiwane. Tu nie ma także prawdziwej idealności poruszeń wewnętrznych, jakie tam praktykowane są na „obraz” idealnego, twórczego ruchu czasu. W świecie czekania na Godota brakuje więc tego rodzaju prawdziwie idealnych „zdarzeń”, jakie w werońskiej oberży powstają w wyniku „przecinania się” ruchu zmienności nocy i dnia oraz interlokucyjnej przemyślności Lucia i jakie w ślad za tym pozwalają wyłonić się sytuacjom, znoszącym przestrzeń obcości między osobami w dwóch parach, Rogerem i Klaudią oraz Rogerem i Damą.

Jan Błoński, polski znawca twórczości Becketta, tak charakteryzuje świat czekania na Godota:

Jest u Becketta pragnienie redukcji czasu, unieruchomienia wydarzeń. W *Czekając na Godota* czas – chociaż przeklęty – istnieje jeszcze, po prostu dlatego, że otwiera się na przyszłość, choćby zawodną. Czas ma kierunek, tym kierunkiem jest Godot. Zdarzenia powtarzają się wprawdzie natrętnie i powtarzać chyba będą nieskończenie, ale szeregują się i ustawiają względem Zdarzenia, które przerośnie wszystkie pozostałe, jeżeli nastąpi: względem przyjścia Godota. Póki nadziei, póty czasu. A jeśli Godot nie przyjdzie? Nawet jeśli nie przyjdzie, podporządkował sobie czas... Tyle więc czasu, ile czekania²⁵.

²⁵ J. B ł o ń s k i. *Postowie*. W: S. B e c k e t t. *Teatr*. Warszawa 1973 s. 312-313.

Z przyjętych przeze mnie punktów widzenia pewna rzecz pozostaje szczególnie ważna. W tym stacjonarnym i wyobcowanym świecie jedna z czterech człowieczych figur, Pozzo, podejmuje – wobec „firmamentu, nocy, nieba” – aktywność swoiście podmiotową, indywidualną, twórczą, moduluje mianowicie i niuansuje wypowiedź poprzez dobór określonych *tonów* artykulacji mowy i formy wykonywanych gestów. Rzecz jest ważna. Bo przecież mamy tu do czynienia z dobrze nam znanym rodzajem żywego, niepowtarzalnego, natchnionego kształtowania aktywności wypowiedzeniowej, który przez wieki był w kulturze europejskiej *medium*, pozwalającym wyrażać się bezgłośnie tajemnicy natury (Ritter powiedziałby: „pozwalającym partycypować w naturze jako całości, która uobecnia się w niej i jako ona”). W „osobach” Rogera i Damy ten rodzaj aktywności wypowiedzeniowej znalazł wyraz improwizatorski. Melodie, jakie nadali oni lirykowi *Nad Capuletich i Montechich domem...* w „improwizacji półśpiewem czytany” i „nuceniu”, oraz otwarta przestrzeń Werony, ku której się zwrócili, miały udział w doświadczeniu przez nich dwóch chwil transcendencji. Natomiast tu, w stacjonarnym i wyobcowanym świecie czekania na Godota, wszystko ze strony Pozzo zmierza do próby transcendencji.

Pozzo podejmuje – na widok „szarawego i świetlistego nieba” – szeroko rozbudowany akt *tonalnego* i *gestowego* różnicowania wypowiedzi. Zaczyna posługiwać się mową w sposób niezwykajny i wyjątkowy, rzecz można swoiście improwizatorski. Dobitniej, Pozzo – na widok „szarawego i świetlistego nieba” – dokonuje *tonalnego* i *gestowego* rozszczepienia formułowanej wypowiedzi. Przypomnijmy okoliczności, w jakich dochodzi do „wystąpienia” Pozza. Współbytujący – prócz Lucky’ego – reagują ze zmienną uwagą na to, co zachodzi w otwartej przestrzeni. Poddają się przejściowemu zainteresowaniu przedmiotami: *butem*, *melonikiem*, *batem*, ale także zjawiskami: *niebem*, *nocą*, *zmiierzchem*. Kołują między sensem czekania do „ciemnej nocy” („Pozzo – ...gdybym miał się spotkać z tym Godinem... Godetem... Godotem, no, wiecie, panowie, zresztą, o kogo mi chodzi, czekałbym do ciemnej nocy...”²⁶) a świadomością ostatecznej stagnacji, wykluczającej zdarzenie się czegokolwiek („Vladimir – Czas się zatrzymał”²⁷).

Oto więc interesująca nas wypowiedź Pozza, którą przytaczam wraz z jej najbliższym kontekstem:

²⁶ S. B e c k e t t. *Czekając na Godota*. W: *Teatr*. Przeł. J. Rogoziński. Warszawa 1973 s. 45.

²⁷ Jw. s. 46.

POZZO *nie słuchając odpowiedzi*

No tak, już noc. (*zadziiera głowę*) Bądźcież, panowie, trochę uważniejsi, inaczej nie dojdziemy do niczego. (*spogląda w niebo*) Spójrzcie.

Wszyscy trzej *spoglądają w niebo, oprócz L u c k y' e g o, który znów zapadł w drzemkę. P o z z o, spostrzegłszy to, pociąga za sznur*

Spójrzyjże w niebo, wieprzu!

L u c k y *zadziiera głowę.*

Dobra, to wystarczy.

Spuszczają głowy.

I cóż takiego nadzwyczajnego? Niebo jak niebo. Szarawe i świetliste jak każde niebo o tej porze. (*pauza*) Pod tą szerokością geograficzną. (*pauza*) Kiedy jest pogoda. (*zaczyna mówić śpiewnie*) Godzinę temu (*spogląda na zegarek, ton prozaiczny*), mniej więcej godzinę (*ton znów liryczny*), kiedy przelało już na nas potoki czerwonego i białego światła, którymi darzyło nas od (*waha się, ścisza głos*), powiedzmy, od dziesiątej rano (*tonem coraz mocniejszym*), darzyło niestrudzenie, zaczęło tracić blask, blednąć (*gest obu rąk opuszczonych stopniowo*), blednąć coraz bardziej, coraz bardziej, aż raptem (*pauza dramatyczna, szeroki poziomy gest rozwierających się rąk*) trach! koniec! i już ani drgnie! (*milczenie*) Ale (*wznosi rękę gestem pełnym przestrogi*) – ale za tą zasłoną spokoju i ciszy (*wznosi oczy do nieba, pozostali naśladują go, prócz L u c k y' e g o*) noc galopuje (*głos staje się wibrujący*) i rzuci się na nas (*strzela palcami*) pstryk! ot tak (*opuszcza go natchnienie*) w chwili najmniej oczekiwanej. (*milczy. Głos posepny*) Tak się to już dzieje na tej kurewskiej ziemi.

*Długie milczenie*²⁸.

Pozzo od razu podcina możliwość wyłonienia się jakichś szczególniejszych doznań związanych z niebem. Stwierdza oczywistość zjawiska nieba. Ale dalej rozwija wypowiedź hybrydycznie, dwukszałtnie. Pozzo parodiuje bowiem siebie jako kogoś, w kim ożywa metafizyka improwizatorskiej, ale i inspiracyjnej aktywności artykulacyjnej (mownej) i ruchowej (cielesnej). Innymi słowy, Pozzo parodiuje samego siebie jako „osobę” zaznajamą uczuć metafizycznych. A to dlatego, że kreowanej właśnie przez siebie subtelnej odpowiedniości między zmiennością *tonów* artykulacji wypowiedzi i ewokowanym w niej wspomnieniem „potoków czerwonego i białego światła” przeciwstawia najpierw sprawozdawczość, w jaką ujmuje geograficzny rytuał ruchu światła, a potem – zapowiedź grozy napaści nocy. Ale nie są to przecież wszystkie motywy jego próby.

Pozzo wyszydza zjawisko światła, świętuje wyczerpanie się tego *daru* nieba, ośmieszając nagle, punktowe jego zniknięcie, *trach! koniec! i już ani drgnie!*, budzi nieufność do siły sprawczej ukrytej za *tą zasłoną spokoju i ciszy* i za-

²⁸ Jw. s. 47-48.

powiada grozę napaści nocy. Ale Pozzo dokonuje tego wszystkiego ożywiony tym, co właśnie poddał w sobie parodii – improwizatorską i inspiracyjną aktywnością artykulacyjną i ruchową. Niepostrzeżenie – w jego wypowiedzi pojawia się (cóż z tego, że sparodiowana, skoro go ożywia) metafizyka mowy i gestów prorockich. *Natchnienie* odstępuje go dopiero wtedy, gdy napaść nocy zostaje przez niego zapowiedziana i gdy z jego strony zostaje wykonany symboliczny, wyprzedzający atak. Przypomnijmy:

Ale (wznosi rękę gestem pełnym przestrogi) – ale za tą zasłoną spokoju i ciszy (wznosi oczy do nieba, pozostali naśladują go, prócz L u c k y' e g o) noc galopuje (głos staje się wibrujący) i rzuci się na nas (strzela palcami) pstryk! ot tak (opuszcza go natchnienie) w chwili najmniej oczekiwanej. (milczy. Głos posepny)

Zwrócenie się Pozza ku niebu jest próbą transcendowania, w której uczestniczy on negatywnie poprzez wyszydzenie nagłego wyczerpania się *daru światła*, oznajmienie skazania na *zasłonę*, zapowiedź grozy napaści *nocy*. Tu nie dochodzi do restytucji – mimo pojawienia się odruchów improwizatorskich i inspiracyjnych – wrażliwości transcendującej, której metafizyczną materią byłaby kreacyjna siła światła, otwierająca na siebie „światy” obce i oddzielone. Narzuca się myśl, że próba transcendowania podjęta przez Pozza jest, w dosłownym znaczeniu, brzmieniowym i ruchowym artykułowaniem rozziwu, jaki w świecie czekania na Godota dzieli metafizykę absolutnie wyjątkowej kreacyjnej siły światła od metafizyki wyczerpania się światła, nocy, obcości i oddzielenia „światów”

Zaryzykujmy uogólnienie: próba zwrócenia się Pozza ku niebu to transcendencja, która zostaje doświadczona negatywnie. Tak można byłoby ująć zawartą w tym zdarzeniu wewnętrzną sprzeczność. Z pozoru próba Pozza wyczerpuje się wyłącznie w ustanowieniu diametralnego kontrastu: on i niebo są „światami” oddzielnymi, obcymi, gotowymi do wzajemnego unicestwienia się. Przypomnijmy: Pozzo symbolicznym atakiem uprzedza atak nocy. Jednakże nie można przeoczyć tego, że jednocześnie w wytworzonym przez Pozza diametralnym kontraście każdy z dwóch „światów” wiąże już w sobie negację drugiego. Oba światy, Pozzo i niebo, atakując się oddzielnością i obcością, jeden gotowy do unicestwienia drugiego, naznaczają się sobą wzajemnie.

W próbie transcendowania podjętej przez Pozza – w stosunku do sytuacji, które były udziałem Rogera i Damy – zmienia się wszystko oprócz trzech przejmująco ważnych rzeczy.

Oto pierwsza rzecz. Wypowiedź Pozza wdziera się – podobnie jak *impro wizowany* przez Rogera i *nucony* przez Damę weroński liryk – między otwartą przestrzeń nieba i codzienne dialogi toczone przez ludzi na ziemi.

Oto druga rzecz. Pozzo, próbując zachować się na widok nieba w sposób prawdziwie istotny i głęboki, cofa się w aktywności wypowiedzeniowej jak najdalej od codziennych dialogów, aż do *śpiewu, tonów lirycznych i milczenia*, z drugiej zaś strony parodiuje tę inicjatywę i szydzi z niej po to, by cofnąć się aż do tonów prorockich. Odpowiada to wyłanianiu się w przeciągu całej wypowiedzi Pozza – podobnie jak miało to miejsce w sytuacjach przywołań werońskiego liryku przez Rogera i Damę – elementarnych „figur” sensu: kontrastu i negacji.

Oto trzecia rzecz. W wypowiedzi Pozza – jak w aktach *impro wizacji i nucenia* werońskiego liryku zrealizowanych przez Rogera i Damę – chodzi o wyrażenie się niemego gestu tajemnicy natury (Ritter powiedziałby: gestu „całości” natury) w głośnej, wypowiedzeniowej aktywności człowieka złączonej z jego poruszeniami, które stają się tym samym znaczące.

Te trzy konfiguracje szczególnych środków przedstawienia – zdarzeń zachodzących na niebie i na ziemi, wyjątkowych właściwości wypowiedzi, odczuć nie dających się wyjaśnić rozumowo – pozostają w mocy zarówno gdy Pozzo rzuca spojrzenie na niebo, jak i wtedy, gdy Roger i Dama zwracają się z osobna na zewnątrz: ku nocy, porankowi, tęczy. Kiedy więc pod tym kątem odnosi się *Noc tysięczną drugą* do przywołanej sceny z Becketta, ta rzucająca się w oczy trwałość ukształtowania środków przedstawienia staje się znakiem przejmującej nowoczesności utworu Norwida. Każe nam ona dostrzec w materii przedstawieniowej *Nocy tysięcznej drugiej* rodzaj uniwersalnych ludzkich sytuacji, których rozumienie nieprzerwanie krystalizuje się na gruncie literatury jako jej podstawowe poznawcze działanie.

Przy czym chodzi tu o sytuacje egzystencjalne, które dla doświadczających je istot ludzkich nabierają sensu ontologicznego. Widoczne, niezmiennie, trwałe konfiguracje przedstawienia w obu utworach dotyczą bowiem sytuacji rozgrywających się jednocześnie z udziałem otwartej przestrzeni natury, światła ziemskiego i istot ludzkich, usiłujących w zachowaniach natchnionych przełamać logikę istnienia, jakiej podlegają.

Podstawą naszego stwierdzenia o przejmującej nowoczesności utworu Norwida jest właśnie krystaliczna wyrazistość zawartego w nim układu środków przedstawienia, przekształcającego sytuacje egzystencjalne w ontologiczne. Ten układ tworzą: otwarta przestrzeń natury, świat ziemski, natchnione zachowania podmiotów ludzkich. Wymowy naszego stwierdzenia nie pomniejsza to, że we współczesnej nam sztuce Becketta „werońskie” ukształtowanie przedstawienia

ożywa w wersji zaprzeczonej. Innymi słowy, naszego stwierdzenia nie pomniejsza to, że Pozzo, doświadczając dzikiej obcości nieba, manifestuje wyłączenie swojej osoby z harmonijnych związków z przestrzenią, która chwilowo darzy Rogera i Damę, podobnie jak Wertera, odczuciem ontologicznej „ostoi” i „oparcia”.

Zauważmy, są to wszystko zależności „intertekstualne”, które czynią *Noc tysięczną drugą*, jeśli tak to można określić, „częścią” sztuki Becketta. Z tego względu uwyraźniają one w istocie kulturowe znaczenie „werońskiego” układu środków przedstawienia: pozwalają dostrzec w nim wartość trwałą, wciąż na nowo restytuowaną, niezbywalną nawet w wersji zaprzeczonej. Gdyby było inaczej, Pozzo, uchylając się od opiekuństwa nieba (światła), nie czułby się postawiony wobec objawiającej się grozy obcości i dzikości nocy; mówiąc dobitniej, nie czułby się tym bardziej zetknięty z gestem objawiającej się istoty. Ale i odwrotnie. Gdyby było inaczej, zachowania Damy i Rogera, „improvizowanie” i „nucenie” liryku, nie byłyby wywoływaniem w jednej chwili zderzenia dwóch prawd: o „łzie”, przekazie współczującym i zaadresowanym, i o „kamieniach”, przekazie bez przekazu, potwierdzającym nicość. Zatem zależności intertekstualne między *Nocą tysięczną drugą* i sztuką Becketta, jakie wytworzyło trwające nieprzerwanie w kulturze krystalizowanie się prawdziwie istotnych i głębokich ujęć sytuacji egzystencjalnych i ontologicznych, nie pomniejszają wymowy naszego stwierdzenia o przejmującej nowoczesności utworu Norwida, ale ją wzmagają.

EWA SZARY-MATYWIECKA – dr hab., docent w Pracowni Poetyki Historycznej IBL-PAN.
Adres: Instytut Badań Literackich PAN, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa.