

**“Noc tysięczna druga” Norwida.
Kultura i poezja**

Ewa Szary-Matywiecka

EWA SZARY-MATYWIECKA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

„NOC TYSIĄCZNA DRUGA” NORWIDA

KULTURA I POEZJA*

Obiecaliśmy sobie prozą mówić...¹

Niezwykłość konstrukcji utworu

Sposób, w jaki Norwid przedstawił w *Nocy tysiącznej drugiej* objawianie się utworu poetyckiego w osobistych przeżyciach i kontaktach bohaterów, czyniąc podstawą tych zdarzeń samą *Noc tysiączną drugą*, rzuca światło na dziedziny do niedawna przez nas, teoretyków, przeoczone, teraz zaś przykuwające uwagę. Te – które odsłaniają paradoksalną niezwykłość literatury. Dziś traktujemy literaturę przede wszystkim jako fenomen wiążący się z nieprzebranymi i różnorodnymi przesłaniami międzyludzkiej komunikacji, a jednocześnie zdolny zaznaczać w nich własną niepowtarzalność, niezależność i nieprzeniknioność.

Ta sytuacja oraz cała jej prawdziwie głęboka paradoksalność zostały pominięte przez pierwsze pokolenie strukturalistów, gdy zajmowali się oni autonomią literatury². Później to pominięcie kładło się cieniem na procedurach rozwijanych dalej przez badaczy związanych z tym nurtem teoretycznym. Dziś natomiast pochłania nas rozpatrywanie zjawisk przeczących tamtemu pierwotnemu strukturalistycznemu wyobrażeniu. Dlatego naszą uwagę przyciąga paradoksalność powiązań utworów literackich z tymi wszystkimi rodzajami zjawisk, od których miały być one rzekomo wolne z racji autonomicznego statusu. Z tego punktu widzenia rysują się trzy wielkie zakresy uwikłań i zależności, w jakich istnieją utwory literackie.

Po pierwsze, chodzi o jednoczesność okazywania się inności istnienia autorów i utworów oraz przejawów łączności między tymi rozdwojonymi „bytami”,

* Fragment przygotowywanej książki, dyskutowany 28 X 2003 w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN.

¹ C. Norwid, *Noc tysiączna druga. Komedia w jednym akcie*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. G o m u l i c k i. T. 4. Warszawa 1971, s. 115. Dalej odsyłam do tego wydania podając w nawiasach stronicę.

² Zob. R. J a k o b s o n, *Co to jest poezja?* W zb.: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*. Przeł., komentarz W. G ó r n y. Warszawa 1966, zwłaszcza s. 126–127.

wykluczających w istocie rozdział między nimi. Zjawiska rodzące się na tym gruncie, pełne wewnętrznych sprzeczności, sprawiają, że nieustannie, wciąż na nowo precyzowane są takie pojęcia, jak np. „autor”, „podmiotowość literatury”, „literackie ja”, „świadomość autorska”, „intencja autorska”, „autotematyzm”³.

Po drugie, chodzi o wewnętrzne wiązanie się utworów literackich z komunikacyjną zewnętrżnością. Mimo że prawdziwym celem jest tu wyłącznie pójście pod prąd i ustanowienie na jej miejscu niepowtarzalności, niezależności i nieprzezniknioności utworów. Zjawiska powstające na tym gruncie, jak poprzednie – sprzeczne wewnętrznie, stanowiąc zresztą odmienny przejaw tamtych, pozwalają wyłonić się problematyce u n i k a t o w o ś c i utworów literackich w odniesieniu do pojęcia „intertekstualności”⁴.

Po trzecie, chodzi o nieoczywistość literackiej *mimesis*, niepostrzeżenie zakorzeniającej przedstawienie rzeczywistości, którego stanowi ośrodek, nie w rzeczywistości, lecz w ludzkiej mowie, w nieprzeliczonych formalnych zróżnicowaniach i odmianach ludzkich wypowiedzi. Zjawiska dające się obserwować na tym trzecim z kolei gruncie, zwłaszcza zaś ich wewnętrznie sprzeczna natura, pozwoliły wysnuć wniosek, że to w kształtowanych kompozycyjnie i stylistycznie o b r a z a c h j ę z y k ó w powstają symboliczne przesłanki – odnoszenia się utworów literackich do rzeczywistości⁵.

Tak rysują się główne zakresy paradoksalności przenikającej istnienie utwo-

³ Spośród mnogości prac roztrząsających zagadnienie podmiotowości literackiej wskażę tu jedynie na te, które na polskim gruncie spełniają rolę wyrazistych punktów orientacyjnych. Są to więc prace znamionujące pierwsze znaczące ujęcie kwestii, jej rozwinięcie strukturalne i dalej jej poststrukturalne przeformułowanie: J. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956. – J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. (1966). W: *Prace wybrane*. T. 2. Kraków 1998. – A. Okopień-Sławiński: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. (1971). W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*. Wrocław 1985; *Semantyka „ja” literackiego*. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy). (1981). W: jw. – R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997; *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

W książce przeze mnie przygotowywanej, której fragmentem jest niniejsza rozprawa, znajdują się dwie polemiki ze stanowiskami, jakie wobec problemu o s o b y t w ó r c y zajęli – przed laty Z. Łapiński (Norwid. Kraków 1984, s. 36–37), a ostatnio Nycz (Osoba w nowoczesnej literaturze [...]).

⁴ Intertekstualność to pojęcie kluczowe dla badań teoretycznych w drugiej połowie XX wieku. Aktualizuję tu rozwinięte przez J. Kristevę pierwotne szerokie rozumienie tej kategorii. Dziedziną intertekstualności są więc dla mnie zarówno sfery powiązań międzytekstowych, w których aktywnie uczestniczą konkretne utwory literackie, ustalając wobec nich, czym same są, jak i przeszerzenie międzytekstowe, w których sytuują się wszelkie przejawy ludzkiej aktywności: wypowiedzi, utwory literackie, dzieła sztuki, spektakle teatralne, przekazy informacyjne i medialne.

⁵ Nawiązuję tu do sformułowanej przez M. Bachtina koncepcji obrazowania i obiektywizacji społecznych form wypowiedzi, sposobów mówienia, „języków”. Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982. – W. Grajewski, *Bachtin o powieści*. W: *Maszyny dialogowe*. (1977). Kraków 2003. W myśl koncepcji Bachtina – w literaturze, a zwłaszcza w powieści, odniesienie do rzeczywistości jest wartością czynnie współtworzoną w czasoprzestrzeni kompozycyjnej i stylistycznej. Ma więc ono w literaturze, w powieści naturę „żywego” procesu, nie zaś stałych właściwości przypisanych do występujących w nich form wypowiedzi, które naśladują formy pierwotne. Szerzej piszę o tym w recenzji książki Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem* („Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3).

rów literackich. Dziś, w czasach odwrotu od strukturalistycznego pojęcia autonomii literatury, jesteśmy na nie szczególnie uwrażliwieni.

Zainteresowania teoretyków kultury zajmujących się nurtami modernistycznymi i postmodernistycznymi jako miernikami „stanu” nowoczesności kultury europejskiej skupiają się na analogicznych zagadnieniach. Do takiego przekonania skłania np. klasyczna rozprawa Jürgena Habermasa, jednego z inicjatorów tych przedsięwzięć, nosząca tytuł *Modernizm – niedokończony projekt*⁶. Habermas, porównując wartości bronione w dokonaniach wiernych zamierzeniom *l'art pour l'art* z tymi, które je zwalczają w dokonaniach programowo „wyrzekających się sztuki”, wskazuje, że sama przeciwstawność tych idei potwierdza to, czemu z osobna chciałyby one zaprzeczyć. Habermas podchodzi do porównywanych przez siebie dokonań z dobrą wiarą, a zarazem daje wyraz wiedzy o ich złudności. Dzięki temu dwójakiemu podejściu wykazuje, że dzieła sztuki nie mogą osiągnąć jednostronnie „nietykalności doskonałej autonomii”, ale też nie dają się sprowadzić do roli przedmiotów, pobudzających „ekspresję subiektywnych przeżyć odbiorców”⁷. Idea „*l'art pour l'art*” chciałyby utożsamić rzeczywistość estetyczną z autarkicznym wyspecjalizowaniem. Idea „wyrzeczenia się sztuki” chciałyby zrównać ją z określonością praktyk życiowych. Tymczasem, zdaniem Habermasa, dzieła sztuki zarazem rozdzielają i wiążą te kontrastowe sfery. Następuje to w ślad za tym, jak twórcy i odbiorcy dzieł sztuki są przez nie zobowiązani do poruszania się – jak to ujmuje uczony – między „fikcją a praktyką, pozorem i rzeczywistością, artefaktem i przedmiotem użytkowym, nadawaniem kształtu a spontanicznym impulsem”⁸. Argumentacja Habermasa skłania do wniosku, że od twórców i odbiorców dzieł sztuki spełniania tego rodzaju czynności wymagają nie struktury właściwe tylko tym dziełom, lecz paradoksalne związki, jakie łączą dzieła z mnogościami sfer życia (razem ze wszystkim, z czego dzieła te są zbudowane, co zawierają i co dzielą z innymi twórcami kultury). Poza tym argumentacja Habermasa podsuwa myśl, że twórcze i odtwórcze czynności, których ośrodkami są dzieła sztuki, polegają na kreowaniu wewnętrznie sprzecznych powiązań między kontrastami zjawisk, kategorii i wartości.

Utwór Norwida *Noc tysiączna druga* zbiega się najściślej z problematyką kontrowersji teoretycznych rozstrzyganych od połowy XX w. przez badaczy literatury i kultury. Rzuca na te kontrowersje własne światło, gdyż pozwala dostrzec w nich problemy, jakie sam swoim istnieniem konstytuuje. I w ślad za tym – nadaje tym kontrowersjom teoretycznym wymiary, jakich one nie posiadają: zjawisk i sytuacji współtworzących dokonanie o nie dającej się wyczerpać zawartości treściowej, przeniknięte znaczeniami symbolicznymi, intertekstualnymi i ukrytymi.

To wszystko może dziać się dlatego, że Norwid nadał *Nocy tysiącznej drugiej* konstrukcję niezwykłą – trwałą, a przy tym wewnętrznie ruchomą i zmienną. Z tego punktu widzenia zwraca uwagę kilka zakresów przecinających się niejednorodnych zjawisk. Po pierwsze – unikatowość *Nocy tysiącznej drugiej* została pod piórem Norwida „odciśnięta” na czymś tak wyrazistym, a zarazem rozproszonym,

⁶ J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*. Przeł. M. Łukasiewicz. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1998.

⁷ *Ibidem*, s. 39.

⁸ *Ibidem*.

jak pamięć Europejczyków o „werońskim” dramacie Szekspira *Romeo i Julia* i o samych tych postaciach⁹. Po drugie – w rozegraniu się zdarzeń ma swój udział także „weroński” utwór: w dwóch różnych scenach bohaterowie wygłaszają liryk *Nad Capulletich i Montechich domem...* autorstwa poety nie wymienionego z nazwiska. I po trzecie – zdarzenia te rozgrywają się w okolicach XIX-wiecznej Weroni, w domu zajezdnym, „u widokowego okna”, które wciąga wrażliwość duchową bohaterów w ten rodzaj poznawczych przeciwieństw, w jakie wikła ich, nieomal równocześnie, wygłaszanie liryku, odczytywanie listu i prowadzenie rozmów. Są to te główne zakresy niejednorodnych, a przecinających się zjawisk, które sprawiają, że liryk *Nad Capulletich i Montechich domem...* oraz widokowe okno, list i rozmowy grają wobec wrażliwości duchowej bohaterów podobną rolę, jaką wobec nas, odbiorców, spełnia *Noc tysiączna druga* jako utwór literacki. Liryk oraz artefakty komunikacyjne, widokowe okno, list i rozmowy pozwalają bohaterom wchodzić – w zderzeniu z jednej strony z racjami ironii, autoironii i kpiny, a z drugiej z dyktatem rozumu – na drogę *p o e t y z a c j i i p o e z j i* jako innego, odmiennego sposobu istnienia, przełamującego *p r a k t y c z n o ś ć* świata, który ich przenika i otacza, czymkolwiek ta droga jest: faktycznością życiową, codzienną konkretnością, zwyczajowym zachowaniem, sensem narzucającego się przekonania. A to dzięki temu, że wrażliwość duchowa bohaterów, uchylając przeciwieństwa, zakładane przez liryk i artefakty komunikacyjne, między światem jako efektem czy to słownej kompozycji, czy to widokowej perspektywy a przestrzenią otwartego świata, nadaje jednemu i drugiemu odmienione, przetworzone jakości. W ten sposób we wzajemnych odniesieniach się bohaterów liryk i artefakty komunikacyjne zaczynają grać rolę *i d e a l n o ś c i* międzyludzkiego porozumienia. Wobec nas tę rolę spełnia *Noc tysiączna druga*. Utwór ten, przyswajany i interpretowany, wnosi bowiem w naszą wrażliwość duchową konsekwencje podwójności literackiego przedstawienia: otwiera nas na rzeczywistość, którą poza nim żyjemy, gdy nam ją sobą przesłania jako jej obraz. Słowem, utwór literacki *Noc tysiączna druga* kontaktuje nas z wartością nie-praktyczności, *i d e a l n o ś c i*, jaką dwoje przedstawionych w nim głównych bohaterów pragnęłoby restytuować jako podstawę międzyludzkich odniesień, w czym zasadniczy udział ma liryk *Nad Capulletich i Montechich domem...*

Niezwykłość konstrukcji *Nocy tysiącznej drugiej* polega więc na tym, że sam utwór daje początek takiego rodzaju zdarzeniom komunikacyjnym, z których rodzi się jego własna materia przedstawieniowa. Ośrodkiem tych zdarzeń jest wewnętrzne wiązanie się utworów literackich z różnorodnymi przestrzeniami międzyludzkiej komunikacji i mnogościami zjawisk, jakie ją wypełniają. W rezultacie – utwór Norwida stawia przed nami na dwóch płaszczyznach najważniejszy pod tym względem fenomen: urzeczywistnianie się jednostkowej niepowtarzalności, niezależności i nieprzeniknioności utworów w różnorodnych i mnogich zjawiskach wypełniających komunikacyjne przestrzenie. *Noc tysiączna druga* uzmysławia bowiem, że siłą i zasadą wyłonienia się tego paradoksalnego fenomenu jest zrastanie się utworów literackich z przekazami międzyludzkiej komunikacji. Choć rzecz decy-

⁹ Nawiązuję tu do myśli, którą w pracy poświęconej w całości dramatomu Szekspira *Romeo i Julia* sformułował J. D e r r i d a (*Niewczesne aforyzmy*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 9) – że dramatem ten „odbił się, wycisnął na pamięci Europy”.

duje się we wnętrzu utworów, gdy przewyciężając stan zrośnięcia kształtują i wypełniają treściowo swoją jednostkową naturę. I gdy w ślad za tym – nie dając się mimo wszystko od międzyludzkiej komunikacji oddzielić, zakreślają w niej ruchome granice swojej komunikacyjnej niepowtarzalności, niezależności i nieprzeniknioności. Można powiedzieć, że Norwid podaje nam za przykład, gdy chodzi o teorię komunikacji literackiej, zarówno przedstawienie zdarzeń, jak i udział tego przedstawienia w czynnym wniknięciu utworu w kulturę polską i europejską.

Związek, w jaki *Noc tysiączna druga* wchodzi z Szekspirowskim i werońskim dziedzictwem, pozwala bowiem wyłonić się komunikacyjnej jedyności tego utworu z przedstawionych w nim obrazów łączenia się liryku *Nad Capuletich i Montechich domem...* z dramatem Szekspira i z *genius loci* Werony. Można więc stwierdzić, że unikatowość *Nocy tysiącznej drugiej* rodzi się z obrazów „żywego” objawiania się unikatowości werońskiego liryku w przeżyciach i kontaktach bohaterów. Dlatego utwór *Noc tysiączna druga* pozostaje ośrodkiem szczególnej odpowiedniości komunikacyjnej – między wnikaniem duchowej wrażliwości dwójki bohaterów w treści werońskiego liryku a działaniami twórczymi Norwida wcielonymi w sam utwór, w *Noc tysiączną drugą*, skierowanymi jednocześnie na owo zdarzeniowe wnętrze (jakby utwór ten miał rzeczywiście ramy) i na zewnątrz, poza utwór (jakby w istocie nie miał on ram).

Aby wychwycić tę odpowiedniość komunikacyjną, zechcemy dostrzec – w trakcie lektury *Nocy tysiącznej drugiej* – że kierunki działań interpretacyjnych „podjętych” przez Rogera i Damę oraz zrealizowanych przez Norwida są te same: wnętrza utworów oraz wpływ kultury docierający do nich z zewnątrz. Ponadto zechcemy wziąć pod uwagę, że źródłami tych interpretacyjnych przedsięwzięć są – wedle dzisiejszej terminologii – z jednej strony „światy przeżywane” dwojga bohaterów, a z drugiej „świat przeżywany” Norwida¹⁰.

Niezwykłość, swoista ruchomość i zmienność konstrukcji *Nocy tysiącznej drugiej* polega właśnie na tworzeniu się odpowiedniości komunikacyjnej między obrazami ludzi i zdarzeń a praktyką pisarską Norwida, która tamto „medium pozoru” obraca *in statu nascendi* w sens własnego istnienia¹¹. To dzięki tej niezwyklej konstrukcji *Noc tysiączna druga* – utwór przewyciężający w sobie, sobą, zależność od wszystkiego, co pochodzi w nim z historycznych i współczesnych mu potoków międzyludzkiej komunikacji, i tym samym urzeczywistniający paradoks własnej unikatowości – wyłania się z obrazów dwukrotnego wniknięcia utworu poetyckiego w najzupełniej życiowe porządki przeżyć przedstawionych osób, o czym świadczą nastroje, zachowania i wypowiedzi tych osób. Ponadto w ślad za tym wszystkim paradoksalna unikatowość *Nocy tysiącznej drugiej* urzeczywistniając się jako zjawisko zrodzone w szczególny sposób z symbolizmu podwójności obrazuje zarazem wszechobecność zaznaczania się tego symbolizmu w życiu przedstawionych osób. Z jednej strony mamy więc jedynność, unikatowość utworu. Z drugiej – podwójność zjawisk, które przenikając utwór na wskroś tworzą

¹⁰ Termin użyty przez Habermasa (*op. cit.*, s. 44).

¹¹ Habermas (*op. cit.*, s. 37), referując określone przez Kanta swoistości dziedziny estetycznej, wskazuje wśród kilku wyróżniających ją czynników także na „medium pozoru”. Wyjaśnia: „Przedmiot może być postrzegany jako estetyczny tylko w *medium pozoru*; jedynie jako przedmiot fikcyjny może poruszyć zmysłowość tak, by przedstawiało się naocznie to, co wymyka się pojęciom myślenia obiektywistycznego i oceny moralnej”.

jego unikatowość. Tytuł, nazwa utworu – *Noc tysięczna druga*, jest wyrazistym znakiem tej sytuacji: zarazem zakłada ją i wieńczy.

Takie aspekty problemowi teoretycznemu paradoksalnego sposobu istnienia literatury może nadać wyłącznie ona sama. Pod tym względem mamy do czynienia z dokonaniem o znaczeniu wyjątkowym i zasadniczym. Przyglądanie się światłu, jakie ten utwór rzuca na kwestie intrygujące dzisiejszych teoretyków literatury, nie może nie być szczególnym odniesieniem się do osoby i twórczości Norwida. W grę wchodzi tu prezentacja danych i racji, które sprawiają, że tamto należące do kultury romantyzmu, wcześniejsze, artystyczne „sformułowanie” problemu paradoksalności literatury wypada uznać za równie adekwatne, co jego teraźniejsze ujęcia naukowe. Wśród aktualnych rozwinięć tego problemu zwracają uwagę koncepcje Jacques’a Derridy; podsumowuje on je m.in. w wywiadzie *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*:

Dzieło ma miejsce tylko jeden raz i owa unikatowość instytucji, która w żadnym razie nie jest naturalna i nigdy nie zostanie wyeliminowana, nie tylko nie sprzeniewierza się historii, ale wręcz przeciwnie, wydaje mi się całkowicie historyczna. Należy się do niej odnosić jak do imienia własnego, z całą niezastępowalnością referencji, jaką niesie ono ze sobą. Swoistość ta, data, sygnatura dzieła nie stoi w sprzeczności z otwarciem na historię, kontekst i gatunek, lecz ją warunkuje: nie chodzi tu jednak o datę i sygnaturę, którą można wpisać na zewnątrz tekstu lub wokół niego, lecz taką, która stanowi lub ustanawia samo dzieło, na krawędzi między „wnętrzem” i „zewnątrzem”. Krawędź ta, miejsce odniesienia, jest jednocześnie wyjątkowa i podzielna, stąd kłopoty, o których wspominałem. Gdyż, z drugiej strony, jeśli zawsze mamy do czynienia z ujednostkowieniem, to absolutna jednostkowość, swoistość, nigdy nie jest dana jako fakt, przedmiot lub rzecz sama w sobie, lecz zostaje zapowiedziana w paradoksalnym doświadczeniu. Absolutna, absolutnie czysta jednostkowość, jeśli taka istnieje, nigdy by się nie mogła ujawnić, a przynajmniej nie byłaby dostępna w czytaniu. Czytelność uwarunkowana jest podziałem, uczestnictwem i przynależnością¹².

Podjęte przeze mnie przedsięwzięcie teoretyczne wpisuje się w utrwaloną praktykę traktowania Norwida i jego twórczości jako zjawisk, które na tyle wyprzedzały swój czas historyczny, że jako „ogniska” nowości i nowoczesności mogły być w pełni zrozumiane i przyswojone nie w nim, lecz dopiero w późniejszych okresach kultury. Początkiem tej praktyki było „odkrycie” Norwida przez modernistów. Z kolei pod tym względem zwracają uwagę ustalenia interpretacyjne zawarte w rozprawie Zofii Stefanowskiej *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*:

los osobisty Norwida, jego samotność i zapomnienie były przez odkrywcę poety eksponowane znacznie dobitniej niż poetyckie wartości jego dzieła. Nie tylko w „Chimerze”, ale i potem, w komentarzach Przesmyckiego do kolejnych wydań, jest to motyw przewodni (kontynuowany zresztą chętnie i przez późniejszych badaczy). Śmiało można powiedzieć, że w kulturze polskiej najpierw pojawiła się biografia Norwida jako poety przeklętego, a potem dopiero jego twórczość. Twórczość odczytywana zgodnie z opisanym tu porządkiem problemowym. Gdyby Norwid podbił pokolenie Młodej Polski jako poeta-symbolista, to – niezależnie od takich czy innych przypadków – na kompletne wydanie *Vade-mecum* nie czekalibyśmy do r. 1962¹³.

¹² *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge*. Przeł. M. P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 217.

¹³ Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. (1968). W: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 48–49.

Zajmując się *Nocą tysiączną drugą* uzmysławiam więc życie znaczeń historycznych tego utworu w jego znaczeniach przyszłościowych – poprzez rozważania, jak to się dzieje, że ten utwór mający za przedmiot własne, paradoksalne osadzenie w otaczającej go kulturze jest dla nas dzisiaj tak bliski i ciekawy.

Sedno zdarzeń

Kulminacją akcji jest w *Nocy tysiącznej drugiej* interlokucyjny podstęp rozebrany przy widokowym oknie w oberży w Castel-Fermo pod Weroną. Pomysłodawcą podstępu jest Roger z Czarnolesia. Jest on Polakiem podróżującym po Europie, z południa na północ, poetą lub tylko miłośnikiem poezji, obiecującym sobie nieomal co słowo i co krok „zerwać już ze światem idealnym i w praktyczne wejść życie” (s. 100). Celem podstępu jest wzięcie przez Rogera duchowego odwetu za okazane mu lekceważenie na osobie, którą kocha. Jak to on sam ujmuje: „mała... chwilowa przykreść, która poprawi ją na długo...” (s. 111). Oś podstępu to zamiar zderzenia oczu osoby kochanej nie z „widokiem pięknym”, lecz ze scalonym listem, wcześniej przez nią niefrasobliwie rozdzielonym, a teraz łączącym rozbite szyby okna. Wykonawcą fortelu jest oberżysta Lucio, dysponent dostępu do widokowego okna w pokoju zwanym „*il Museo*”, interlokutor, rozmówca obu stron, które ma zderzyć zasadzka.

W początkowym rozwinięciu się zdarzeń najważniejszą rolę spełnia Werona, „próg Italii”, gdzie Roger przed powrotem na północ żegna pozostawioną za sobą „całą przestrzeń idealną” (s. 100). Graniczność Werony wciąga bohatera w kipiel monologowych idealnych samozaspokojeń i ironicznych samooskarżeń:

ROGER

[...] słuchasz burzy, co huczy nad wieżami Werony, i poetyzujesz... O! człowieku...

Biada mi – biada! – nędzny jestem – słowa sobie lichego dotrzymać nie potrafię – teraz, opuszczając ziemię tę uludną, cichą, laurami przetykaną... cmentarz ten ludów i olbrzymów... tu, na progu Italii, kiedy przerzucić się zamyślam przez szczyt Alp – tam – na powrót... należałoby, dawszy sobie słowo... [s. 100]

Natomiast o dalszym rozwinięciu się zdarzeń i kulminacji ich zawikłania decyduje przede wszystkim inicjatywa Rogera, który przy współudziale Lucia wciąga całą oberżę w Castel-Fermo w rozgrywanie się podstępu. W pełnym przebiegu zdarzeń uczestniczą bohaterowie (o s o b y), przeżywający i działający, oraz przedmioty razem z załamującymi się w nich zjawiskami, wpływającymi na bohaterów, np. pokoje, widokowe okno, meble, paszport, kartki listów, piastry, pistolety.

Niespodziewanie rezultat podstępu, opaczny w stosunku do zamiaru pomysłodawcy, każe zetknąć się u widokowego okna nie osobom sobie bliskim, dobrze znanym, Rogerowi i Klaudii, lecz obcym, nieznanym, Damie i Rogerowi. Próba kontaktu z osobą kochaną – wymuszonego fortelem, spełza na niczym. Po pierwsze, w rozegraniu się zdarzenia minięcie się osób bliskich, zażegnane – wydawałoby się – scaleniem rozdzielonego listu i treścią odnalezionego jego części, zostaje potwierdzone. (Dama jest jedynie Klaudią-bis.) Po drugie – spotkanie dwojga obcych ludzi jako zależne od dwustronności rozwijających się między nimi rozmów stanowi możliwą przesłankę zarówno ich osobowego związania się, jak i rozejścia: tu minięcie się jest groźbą. (I Roger, i Dama są nawzajem dla siebie jedynie sobą-bis.) Podtytuł określa *Noc tysiączną drugą* jako „komedię w jednym ak-

cie” (s. 93). Jeśli jednak spojrzeć z innej ramowej perspektywy, bardziej wewnętrznej, bliższej bohaterom i ich przeżyciom, jaką kreśli wstępna informacja: „Rzecz dzieje się w Castel-Fermo pod Weroną” (s. 98), jednoznaczność tamtego określenia ulegnie rozchwianiu. Roger – utwierdzając sam siebie w roli inicjatora podstępu – rzuca w przestrzeń podwerońskiej oberży dwuznaczny komunikat: „Zamienimy to w cichą, głęboką dramę lub w dorywczą komedię... zresztą... *alea jacta est*” (s. 111).

Gesty twórcze Rogera i Damy

Rozegranie się interlokucyjnego podstępu poprzedzają dwie odrębne sceny, w których dwoje z bohaterów, Roger i Dama, niezależnie od siebie przywołują, wypowiadając na głos, ten sam liryk: *Nad Capulletich i Montechich domem...* Obie sceny i oba przywołania liryku dzieli przełom dwóch dni: ustąpienie nocy i nastanie poranka. Roger wygłasza liryk rozpamiętując listowne uchybienie, jakiego dopuściła się wobec niego kobieta, której wzajemności oczekiwał. Utwór pojawia się w jego ustach niesiony „falami” szerokiej monologowej wypowiedzi i przybiera postać brzmiącej dwoiście „improwizacji półspiewem czytany” (s. 104). Można sądzić, iż Roger wygłaszając liryk tak go wedle sytuacji uczuciowej aktualizuje, że rozbrzmiewa w nim jak nowy, dopiero co powstały, a przecież jakby go wywoływał z pamięci albo odczytywał z wyobrażonej kartki:

Wstaje [Roger] z krzesła – przechadza się powoli – burza ucicha. – Roger posuwa się ku oknu i otwiera je.

Improwizacja półspiewem czytany

Nad Capulletich i Montechich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem,
Łagodne oko błękitu
Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów –
I gwiazdę zrzuca ze szczytu...

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea łąza ta znad planety
Spada i w groby przecieka...
A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łąza są, ale że kamienie,
I że nikt na nie nie czeka...

Zamyka okno, zegar miejski bije godzinę pierwszą. [s. 104–105]

Z kolei Dama przywołuje liryk, by zmienić styl i temat rozmowy o reakcji kobiet na meteorologiczne zjawisko „burzy”. Ona – n u c i dwuzwrotkowy liryczny fragment. A poprzedza to wykonanie napomknięciem:

przypominam sobie kilka wierszy, które jakiś poeta gdzieś zanucił – nigdy bowiem przypomnieć sobie nie mogę, gdzie to wyczytałam i do którego z poetów należy te słów kilka – mowa jest w nich o gwiazdach spadających...

[...]

Nuci

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea łąza ta znad planety
Spada – i w groby przecieka...

*

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
 Że to nie lzy są, ale że kamienie,
 I że nikt na nie nie czeka... [s. 113]

Zwraca uwagę to, że Dama mówiąc o liryku i nućąc go stawia się w ognisku tej samej twórczo-odtwórczej dwoistości, która kierowała improwizacją Rogera. Liryk rozbrzmiewa w niej i poza nią podobnie jak w ustach poety, który go „gdzieś zanucił”. Ale pragnienie odtworzenia utworu w „źródłowej”, melodyjnej formie wywołuje zarazem w jej pamięci obraz odczytywania go z kartki.

O tym, co zachodzi w dwóch omawianych scenach, decydują czynne i wrażliwe odniesienia się bohaterów do treści, które liryk zamyka w sobie właśnie po to, by te sytuacje mogły nastąpić, by mogły dokonać się przywołania utworu za pośrednictwem tego, czym są oni poruszeni. Środkiem interpretacji w obu przypadkach jest siła wrażliwości duchowej Rogera i Damy, dzięki której artykułują oni dźwięki wyposażone w znaczenia, mówią, kształtują wypowiedzi. Siła, która jest – by nawiązać do jednego z najważniejszych określeń, jakie nadał jej romantyzm – „przemocą ducha nad organami mowy”¹⁴. To ona decyduje o improwizacji liryku przez Rogera w toku monologu i o zanuceniu liryku przez Damę w trakcie rozmowy. Dokładniej: to ona kieruje błyskami zmian dzielącymi mówienie do siebie przez Rogera i prowadzenie rozmowy przez Damę – od posłużenia się przez nich mową w sposób szczególny, prozodyjny, melodyczny, nadający lirykowi określone jakości brzmieniowe. I to ta sama siła wrażliwości duchowej każe im jednocześnie odnieść się do wewnętrznego związku utworu z symboliką Szekspirowskiej Weroni poprzez osobiste „skontaktowanie” go z otwartą przestrzenią Weroni. W obu przypadkach treścią tych odniesień staje się objawiony w liryku, a wychwycony przez bohaterów-interpretatorów błysk kontrastu między Boską (odczutą przez cyprysy) i ludzką (rozumową) zdolnością pojmowania dramatu Julii i Romea.

Błyski zmian, odcinające na chwilę Rogera od mówienia do siebie, a Damę od rozmowy oraz łączące ich kolejno ze „sceną” liryku, zbiegają się dwukrotnie z błyskiem kontrastu, jaki dzieli transcendentną wrażliwość Boskiego znaku, „gwiazdy”, która „spada i w groby przecieka...”, od ludzkiego sceptycyzmu, który uznaje ten znak nie za „lzy”, lecz za „kamienie”. Siłą wewnętrznej wrażliwości Roger i Dama – z różnych powodów – dają wyraz objawionej w utworze niezgodności absolutnej między sensem Boskiego znaku pojętym inaczej przez cyprysy, a inaczej przez l u d z i. Roger czyni to wobec samego siebie, Dama – wobec współrozmówcy. W Weronie dwie ludzkie istoty, mężczyzna i kobieta, pozwalają bowiem przenikać się zderzeniom transcendentnej całości świata i świata ludzkiego, których miniaturą „sceną” jest liryk *Nad Capulletich i Montechich domem...* Roger wypowiada liryk w noc, w burzę, w Weronę rozciągającą się poza otwartym widokowym oknem. Ale ten akt rodzi się w nim z konfliktu rozgrywającego się w ludzkim środowisku: z miłości, która pozostaje nieodwzajemniona, z rozpamiętywania „wybrakowanego” listu, z poczucia zlekceważenia. W drugiej sytuacji rzecz ma się odwrotnie. Dama zmieniając styl i temat rozmowy prowadzonej wewnątrz pokoju, daje się unieść doznaniom docierającym z zewnątrz: z nastającego

¹⁴ Określenie stworzone przez W. von Humboldta. Cyt. za: B. Andrzejewski, *Wilhelm von Humboldt*. Warszawa 1989, s. 171.

poranka i z „za-silnego zapachu” po burzy¹⁵, wrażeniom wpływającym na pobudzenie jej świadomości. W interpretacji Rogera liryk staje się obrazem ludzkiego wnętrza oczekującego miłosnej transcendencji. W interpretacji Damy – obrazem transcendencji natury, jej nieprzeniknionej istoty.

Niezwykłe jest to, że liryk pojawia się w przeżyciach, wypowiedziach i zachowaniach bohaterów jednocześnie jako zamknięty i wymijający swoje zamknięcie. Zamknięty – bo przywoływany osobno przez Rogera i Damę z idealnych, słowno-obrazowych zasobów ich myśli i pamięci jako unikatowe skupisko znaczeń. I jednocześnie jako wymijający zamknięcie – bo pobudzający ich do interpretacji, do przestoczenia swojej idealnej trwałości znaczeniowej w sensy, które nie dałyby się powtórzyć, indywidualnie, sytuacyjnie przez nich kształtowane, w improwizacji półśpiewem czytany i nuceniu.

Można powiedzieć, przyjmując dzisiejszy punkt widzenia, że bohaterowie-interypretatorzy ożywiają i ukonkretniają przejawy paradoksalnego istnienia utworu. Chodzi o antynomię, która zdecydowała o powstaniu liryku, a więc o jedność i rozdwojenie przenikające konfliktowo indywidualny akt twórczy oraz dokonanie zrealizowane. A także – o wewnętrzny związek liryku z symbolką Werony, wykraczający daleko poza ramy utworu. Roger improwizujący liryk w przestrzeni Werony zachowuje się tak, jakby władała nim żywa duchowość twórcy, czysta intencja aktywna, zarazem zaś tak, jakby przebiegał wzrokiem zewnętrzne wobec tamtej duchowości i tamtej intencji utrwalone dokonanie¹⁶. Z kolei zamknięte w pamięci Damy unikatowe skupisko znaczeń – „słów kilka [...] o gwiazdach spadających” – i nucenie tych słów w otwartej społecznej przestrzeni Werony przenikają się i spełniają w przedmiotowej materii prowadzonej przez nią rozmowy. Dla obojga bohaterów-interypretatorów przejawy paradoksalnego istnienia liryku są wyminięciem zamknięcia utworu, a więc otwarciem go i przestoczeniem, co podejmują oni i realizują.

Nieprzypadkowo opatrzyłam improwizację Rogera dwoma rodzajami określeń: pierwsze towarzyszą jej zacytowaniu, drugie zawarte są w poprzednim akapicie. Te pierwsze – nazywają dwoisty sposób wypowiedzenia liryku przez Rogera półśpiewem czytany. Natomiast drugie, stanowiące inne, możliwe ujęcie poprzednich, sformułowałam z myślą o odpowiedniości komunikacyjnej rysującej się między Rogerem i Damą a Norwidem. Niebawem te drugie określenia pozwolą nam zrozumieć, że właściwe gestom interpretacyjnym bohaterów przenikanie się czynności twórczych i odtwórczych charakteryzuje także *Noc tysiączną drugą* właśnie jako zjawisko paradoksalne, w którym urzeczywistnił się żywy akt powstania tego utworu w ognisku myśli i pod piórem Norwida.

¹⁵ Przypomnę w tym miejscu refleksję wysnutą przez J. P. Sartre'a (*Baudelaire wobec czasu i bytu*. W: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 313) w związku z niezwykłością, jaką Baudelaire przypisywał zapachom jako szczególnego rodzaju „bytom duchowym”: „Zapachy posiadają dlań jeszcze tę szczególną moc, iż oddając się bez zastrzeżeń, ewokują zarazem jakiś nieosiągalny inny świat. Są one równocześnie ciałami i niejako zaprzeczeniami ciał”.

¹⁶ W tym zdaniu wyróżnione określenia nawiązują do rozważań E. Husserla komentowanych przez J. Derridę w książce *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla* (Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1997, s. 63, 66).

Roger z Czarnolesia i Dama są „osobami” – by nawiązać do leksyki tamtej kultury – o „usposobieniu poetyckim” (określenie A. W. Schlegla). Wówczas o takich ludziach mówiono, że noszą w sobie „część poety” (także określenie A. W. Schlegla), bo rozumieją zarówno „pozawerbalny język *d u c h a u n i w e r s u m*”, jak i werbalny język ludzi¹⁷. Ta charakterystyka wydaje się zgodna z opinią, jaką o Rogerze wypowiada w pewnym momencie Doktor, powiernik Damy (s. 117). Narzuca się ponadto myśl, że Roger jest jako „osoba” wytworem scalenia cech społecznych „ukrytego poety” (określenie H. von Schuberta) i cech indywidualnych, rozproszonych w tamtych poprzednich (a więc niejawnych – podwójnie), związanych z samym autorem, samym poetą¹⁸. Norwid – to twórca liryku *Nad Capulletich i Montechich domem...*, znanego w innej wersji pod tytułem *W Weronie*¹⁹.

Roger podejmując „improvizację” liryku „półśpiewem czytany” reaguje na list od osoby kochanej. Korespondencyjnemu, stylowemu i moralnemu wybrakowaniu listu przeciwstawia pełnię możliwego, twórczego i odtwórczego oddania się lirykowi. Lekkomysłowości, z jaką w liście potraktowano „sprawę serca” (s. 104) – skontrastowane wrażliwe i niewrażliwe odczucie dramatu werońskich kochanków. I nade wszystko – zawartym w liście wiadomościom, zapytaniom i poleceniom, obejmującym różne sprawy praktyczne, przeciwstawia przełamanie tego rodzaju międzyludzkiego kontaktu w akcie restytucji idealności, jakim staje się na czas swego trwania „improvizacja półśpiewem czytany”. Przez przywołanie liryku, przez uczynienie tego w szczególnej formie, Roger oddala, zbija, neguje wszystkie bez wyjątku motywy słowne i tematyczne otrzymanego przekazu. Listowi, szerzej: wybrakowanym mownym i pisemnym zachowaniom codziennym, przeciwstawia w odwecie poezję. W ślad za tym zjawisku indywidualnego, formalnego i merytorycznego kształtowania wypowiedzi, źródła zachowań codziennych i poezji, przywraca należne wartości, istotność i głębokość. W liście otrzymanym przez Rogera indywidualny wyraz inicjatywy podjętej przez nadawczynię gubi się i zatracza. W konwencjonalnym oddźwięku, z jakim w tej listownej wypowiedzi spotyka się wcześniejsza jego korespondencja (motyw „pięknego listu”). W galopadzie wiadomości, zapytań i poleceń, odnoszących się do życia codziennego, jaką jest to listowne zwrócenie się do niego (motywy: „trzeciego tomu Richtera”, „klaczy”, „rysunków”, „błogosławieństwa papieskiego”, „różańca”). W zniekształceniu zakończenia, kasującego kwestię rzeczywiście istotną dla korespondenta (motyw „zarzucenia otrzymanego listu”). Dlatego w ocenie Rogera list rysuje się alternatywnie jako rezultat albo „ironii przypadku”, albo „łatwości”, zastępującej „trudną a sumienną” odpowiedź:

Jeżeli ironia przypadku to zrządziła, to zaprawdę: że dosyć lekkomyślności, z jaką zajmowano się tą sprawą serca, ażeby zrozumieć przyszłość i wartość następstw tego związku...

Jeżeli zaś wydawało się Jej, że tym sposobem n a j ł a t w i e j będzie odpowiedzieć... to, zaprawdę, można było t r u d n i e j s z y a sumienniejszy sposób wybrać... zasłużyłem na to jako człowiek... jak każdy człowiek... [s. 104]

¹⁷ Trzy ostatnie określenia ujęte w cudzysłowy przywołuję z książki B. Andrzejewskiego *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech* (Warszawa–Poznań 1989, s. 78, 86, 80).

¹⁸ Określenie „ukryty poeta” podaje za: Andrzejewski, *Przyroda i język*, s. 86.

¹⁹ C. Norwid, *W Weronie*. W: *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 22.

To właśnie wtedy Roger różnicuje treść swoich przeżyć związanych z rozpamiętywaniem listu: poddaje mowę błyskowi zmiany i podejmuje improwizację. Akt ten dotyczy konfliktu odczuwanego przez niego oraz życiowego położenia, w jakim się znajduje. Zarazem zaś – jest krytyką tego posługiwania się mową, jakie w wybrakowanym liście zostało ograniczone do poziomu prozy codziennej praktykowanej w sposób użytkowy. Więcej, akt ten nadaje na nowo zjawisku mówienia, indywidualnego kształtowania wypowiedzi zdolność rzeczywistego objawiania spraw i w ślad za tym – duchowego oddziaływania. Decyduje o tym szczególnie, dwoista melodia, z jaką Roger improwizuje liryk, określona przy użyciu słów „półśpiewem czytany”. W ustach Rogera jest ona właściwością na wskroś interpretacyjną. Jest odpowiedzią na zobrazowaną w liryku absolutną niezgodność mowy Boskiej transcendencji i mowy ludzkiej uczoneści. Metafizyka melodii współgra z metafizyką tamtej zobrazowanej kontrowersji znaczeniowej, wywołanej przez Boski, bezsłowny znak rzucony „w groby” ludzkiej parze. Ośrodkiem odniesień tworzących się między jedną a drugą metafizyką jest właśnie prezentowanie przez Rogera „sceny” liryku „półśpiewem czytany”. Można sądzić, że w poruszeniach jego głosu zbiegają się takie oto dwa melodyczne motywy. Pierwszy motyw cofa brzmienia do wspólnej granicy śpiewu i nowej, dopiero co powstałej wypowiedzi („muzyki przed wierszem, domeny, która nic nie przedstawia, która jest rozpoczynaniem i początkiem”) – poza tą granicą zacznie się „słowo artykułowane”²⁰. Drugi motyw – przeciwnie, rozwija brzmienia wiążąc je z treściami czytany, ostatecznie wypowiedzianymi, ukształtowanymi, wywoływanymi z pamięci lub z wyobrażonej kartki. Roger za pośrednictwem tych zbiegających się i rozchodzących melodii, wzbudzonych w sobie i w otwartej przestrzeni Werony, interpretuje istotność i głębokość sensu improwizowanego liryku. Więcej – interpretuje istotność i głębokość wszelkiego wypowiedzeniowego sensu jako zjawisk zależnych od tego rodzaju dwoistego sposobu wyłaniania się, jakiego przykładem jest „improwizacja półśpiewem czytany”: poprzez twórcze cofanie się poza to, co wypowiedziane, do rozwinięcia się sensu w czytany uwidocznieniu.

Restytucja idealności zostaje dokonana. Roger „improwizując” liryk „półśpiewem czytany” doświadcza wobec samego siebie tego, że istotność i głębokość jako wartości wypowiedzi pozostają w mocy, sam sobie manifestacyjnie okazuje ich funkcjonowanie: w czystej postaci w poezji i jako wyzwania – wynikającego ze wspólnego transcendentnego źródła mowy i poezji – w codziennej twórczości wypowiedzeniowej (p o e t y z a c j i). Jakby założeniem Rogera, przeciwstawiającego wybrakowanemu listowi – poezję, było właśnie to, że codzienne posługiwanie się mową nie może nie być twórczością, przełamującą p r a k t y c z n e, utrwalone formy porozumienia. Aby posłużyć się jego własnym słowem – mowa nie może nie wchodzić na drogę poetyzacji: z racji tego, że jak poezja spełnia się ona w języku, i tego, że na równi z nią uczestniczy w nieprzeniknioności świata i bytu ludzkiego. Ze strony samego Rogera nie wyłącznie „improwizacja półśpiewem czytany”, ale już błysk zmiany melodycznej, który do

²⁰ M. Detienne, *L'Écriture inventive. (Entre la voix d'Orphée et l'intelligence de Palamede)*. „Critique” nr 475 (decembre 1986), s. 1232. Detienne jest – podobnie jak Derrida – historykiem i teoretykiem kulturowej roli pisma. Jest on m.in. autorem książki *L'Écriture d'Orphée* (Paris 1989) oraz redaktorem i współautorem publikacji *Les Savoirs de l'écriture: en Grèce ancienne* (Lille 1992).

niej doprowadził, jest twórczością, wejściem mowy codziennej na drogę poezji i poetyzacji.

To wszystko Roger w momencie wybrzmienia improwizacji przeszywa autoironią i kpina – samego siebie i nie-praktyczny, idealny sposób kontaktowania się z sobą, z kochaną kobietą i z Weroną:

Brawo!... pięknie słowa sobie dotrzymuję... Panie Rogerze!... gdziez twoje praktyczne odrodzenie?... dosyć tego – dosyć jest... [s. 105]

Roger przekreślając dokonaną restytucję idealności powraca na grunt mówienia do siebie. Choć trudno nie zauważyć, że w końcu zdarzenia, kiedy przeżywa różnicę, jaką wywołują w nim kolejno wypowiedziane przez niego wyrażenia, „dosyć tego – dosyć jest”, cofające go znów do sprawy wybrakowania listu, gotów jest ponownie przechylić szalę na korzyść idealności. Jednak bardziej zdaje się go już zaprzętać domowe wyposażenie, „okno i drzwi” jako ramy dla „przyzwoitego” nocnego odpoczynku. W tym miejscu przypomnijmy: podjętej przez Rogera improwizacji liryku towarzyszyły wykonane przez niego czynności otwarcia i zamknięcia widokowego okna; stały się one ramami improwizacji. Teraz, kiedy Roger po wybrzmieniu liryku i po wybuchu autoironii i kpiny ponawia czynność zamknięcia widokowego okna, wymykają mu się z ust dwie urywane wypowiedzi, konkretne polecenie i ogólna konstatacja:

Spostrzega, że okno nie domknięte

...zamknąć dobrze okno i drzwi... i zasnąć przyzwoicie...

Zamykając okno

...klasyczne okna i drzwi nigdy nie zamykają się porządnie... [s. 105]

Słowa polecenia zdają się świadczyć o tym, że Roger myśli o oknie i drzwiach mających dobrze odgrodzić jego sen od wszystkiego poza nim samym. Natomiast słowa konstatacji wskazują, że po chwili jego myśli zajmuje już inna rzecz, uogólniona właściwość pewnego typu okien i drzwi. Teraz, kiedy Roger nosi już w sobie autoironię i kpinę z restytucji idealności, kiedy zdaje się myśleć o zamknięciu okna i drzwi jako przygotowaniu do snu, zdobywa się na konstatację, która w symboliczny sposób określa zjawisko urzeczywistnione w wewnętrzno-zewnętrznej przestrzeni widokowego okna. Daje mianowicie symboliczne określenie zbignięcia się „improwizacji półspiewem czytany” w Weronie, u widokowego okna, z lirykiem, wymijającym *in statu nascendi* swoje zamknięcie. W ślad zaś za tym dokonuje symbolicznego nazwania scaleń i rozziewów, jakie rozegrały się – dzięki sile jego wrażliwości – między światem wyłaniającym się ze słów liryku a otwartą przestrzenią świata i jakie objawiły przed nim żywe działanie sztuki: poezji. Słowem, wypowiedź wyrrywająca się z ust Rogera: „klasyczne okna i drzwi nigdy nie zamykają się porządnie”, w symboliczny sposób definiuje niedomykanie się sztuki, poezji, liryku *Nad Capulletich i Montechich domem*...

W zachowaniach słownych Rogera jest to jedna z tych wielu chwil, w których rzucane przez niego do siebie potoczne urywane wypowiedzi przeistaczają się w działania poetyckie: przelamują praktyczne wymiary spraw zaprzęających go w Castel-Fermo, dają im istotne i głębokie uogólnienie i nagle stają się przesłankami międzyludzkiego porozumienia.

Roger wypowiadając konstatację o „klasycznych oknach i drzwiach” zachowuje się tak, jakby tym razem chciał ukryć przed sobą samym swoją obsesyjną skłonność do restytuowania idealności. Wypowiada ją bowiem w taki sposób, jak gdyby wieńczyła tylko tę jedną, ponowioną czynność zamknięcia widokowego okna. Poza tym to, do czego przywiązuje największą wagę, ukrywa w metaforyczności symbolizmu tej czynności. A jednak ta zwykła konstatacja o „klasycznych oknach i drzwiach”, wypowiedziana przez niego jakby mimochodem, jakby dorażnie, zawiesza zwykle znaczenia składających się na nią słów i czyni je ogniskami symbolizmu sztuki: poezji. Więcej – symbolizmu, którego istotą jest nie-domykanie się dzieł sztuki: utworów poetyckich. Wcześniej, w trakcie improwizacji, poezja rzucała metafizyczne światło na codzienną praktykę wypowiedzeniową. Teraz odwrotnie – mowa codzienna oświecla metafizycznie poezję. Trzy zjawiska przenikające konstatację Rogera sprawiają, że staje się ona narzędziem metaforyzującym symbolizm sztuki, a w tym poezji. Antynomiczne spięcie jej ogólności z konkretnością poprzedzającego ją polecenia, wypowiedzianego przez Rogera do siebie. Dalej – swoiste przesilanie się jej jasności z kategorycznością. I w rezultacie wytworzenie się w konstatacji rysy metaforycznej. Za pośrednictwem tych zjawisk konstatacja Rogera: „klasyczne okna i drzwi nigdy nie zamykają się porządnie”, skupiając się na szczególnej właściwości szczególnych o k i e n i d r z w i, wykluczających p o r z ą d n e odgrodenie tego, co wewnętrzne, od tego, co zewnętrzne, ukrywa w sobie inne zjawisko. A mianowicie: liryk *Nad Capulletich i Montechich domem...*, wymijający swoje zamknięcie, któremu widokowe okno stworzyło ramy prawdziwie ruchome, wystawiające to, co w nim wewnętrzne, na oddziaływanie tego, co zewnętrzne – i odwrotnie.

Gra, jaką Roger prowadzi z sobą, z kochaną osobą i z Weroną – gra o idealność, indywidualizuje twórczy charakter jego codziennego zachowania. Rzeczą najważniejszą jest pod tym względem to, że wbrew sobie nasycy on swoją mowę działaniami poetyckimi, a więc, że czyniąc ją „żywołem” przesilania się idealności z p r a k t y c z n o ś c i ą, przeżywa popadanie w sprzeczność z sobą samym. Poetyzując – kontruje autoironię i kpinę swoją osobę oraz powoływane do istnienia zjawiska i sytuacje, które stają się ucieleśnieniami idealności. Ale i odwrotnie – wchodząc raz za razem na drogę poetyzacji, zatrzymuje w sobie i wokół siebie wpływy tamtych imperatywów. W myśl tej gry Roger, uciekając się do poetyzacji, sam sobie daje dowody tego, że w istocie operuje wyrazistym stylem poetyzacji. To mistrz przemykania się – z jednej strony przez ucho igielne autoironii i kpiny, a z drugiej strony przez przezroczystość form idealności – między praktycznością a podniosłością zachowań codziennych. Założeniem tego stylu staje się przejawiana przez niego w mówieniu do siebie i wymianach zdań z Luciem wyrazista aktywność wypowiedzeniowa, wspierana przez bezpośredniość uwagi i odczuć. Dość przywołać pierwszą z takich sytuacji, kiedy to słowa wypowiedane przez Rogera, nasycając twórczą siłą mizერი materialną podwerońskiej oberży, ukazują mu ją w ironiczno-idealnym świetle przeszłego „arcyklasycznego” bogactwa:

Specyjalniejszy naród!... Choćbym sobie nie dał był słowa zerwać już ze światem idealnym i w praktyczne wejść życie – wystarczyłoby zastanowić się nad postacią moralną tego ludu arcyklasycznego... mozaikowa posadzka... lampa, dotąd etruski kształt mająca... pajęczyny chwiejące się po kątach, które jeszcze Longobardów pamiętają... ta zapona na łóżko z adamaszku purpurowego, co zakupił ją może właściciel austerii po werońskim szlachcicu jakim na sprzedaży publicznej... po jakim Skaligerze... a nieporządek... a lenistwo!... [s. 100]

Styl działań poetyzacyjnych Rogera osiąga pełny wyraz w trzech sytuacjach: oceny listu, improwizacji liryku i wypowiedzenia konstatacji o klasycznych oknach i drzwiach. Przypomnijmy – mamy do czynienia z Rogerem z Czarnolesia, „osobą” podwójną, „ukrytym poetą” i ukrytym Norwidem, spadkobiercą klasycznej polskiej sztuki poetyckiej. W pierwszej sytuacji poetyzacyjnej Roger manifestuje wobec samego siebie – poprzez surową ocenę otrzymanego listu, pobudzającą go do improwizacji – istnienie możliwego rodzajowego pokrewieństwa, zlekceważonego przez korespondentkę, między listowną prozą a słowem twórczym, poetyckim. W tym samym duchu w drugiej sytuacji manifestuje on tworzenie się metafizycznych odniesień między lirykiem *Nad Capulletich i Montechich domem...* a podjętą przez siebie improwizacją, czerpiącą dwoistą zasadę interpretacyjną z przedstawionego w utworze fenomenu skonstrastowania interpretacji. Natomiast w trzeciej sytuacji poetyzacyjnej Roger zderza samego siebie – metaforyzując symboliczność zawartą w zwykłych czynnościach i wyrażeniach, na przekór ostrym podziałom, jakie praktyczność zachowań codziennych wprowadza stale między mowę potoczną a poezję – z narzucającym mu się zniecka innowacyjnym obrazem nieoczywistych aspektów sztuki.

W tych trzech sytuacjach obejmowane przez Rogera bezpośrednią uwagą i odczuwaniem żywe kształtowanie się współzależności prozy listownej i poezji, twórczej i odtwórczej interpretacji utworu poetyckiego, innowacyjności poetyckiego wyrażenia wychodzi naprzeciw przyszłym artystycznym i teoretycznym losom, jakie spotykały i spotykają od tamtych czasów po dzień dzisiejszy takie fenomeny zjawiskowo-problemowe, jak podział poezja–proza, hermeneutyczna natura interpretacji, warunki kształtowania się innowacyjności metafory. A wszystko to może dziać się dlatego, że Roger stwarzając sytuacje poetyzacyjne przełamujące praktyczność świata XIX-wiecznej Werony doświadczają żywego kształtowania się zjawisk, których wyrazem stawała się właśnie ówczesna europejska twórczość poetycka. Pisarstwo samego Norwida – to jej najlepszy przykład. Były to poza tym zjawiska, którymi zajmowali się na przestrzeni całej kultury romantyzmu filozofowie języka i poezji. Egzemplifikacją licznych tego rodzaju filozoficznych wywodów może być fragment rozważań Friedricha Schleiermachera poświęconych wzajemnej współzależności owych dwóch różnych fenomenów, języka i poezji, wymykającej się prostemu, jednoznaczному ujęciu. Czytając zacytowany dalej fragment zwróćmy uwagę, że filozof, chcąc określić złożoność owej współzależności, zmuszony jest nagiąć swoją myśl do tego rodzaju, chciałoby się powiedzieć, ironiczno-idealnego lawirowania między zróżnicowanymi dziedzinami działania języka i poezji, jakiego mistrzem jest Roger z Czarnolesia. Oto jak refleksja filozofa przemyka się między cząstkową i pełną prawdą o współzależności obu tych domen:

Poezja byłaby rozszerzaniem i tworzeniem języka. Możliwość takiego postępowania zawiera się wprawdzie w samym języku od początku, jednakże ujawnia się ona w pełni tylko w tym, co poetyckie²¹.

Nie wyłącznie sam Roger, „ukryty poeta”, jest „osobą”, która przemienia w „jedno” zjawisko i w „jeden” problem werońskie poetyzacje i prymat poezji w ówczesnej kulturze. Jednocześnie tą „osobą” jest Norwidowska, autorska pół-

²¹ Cyt. za: M. Frank, *Tekst i jego styl. Schleiermachera teoria języka*. Przeł. A. Bielik. W zb.: *Studia z filozofii niemieckiej*. T. 1: *Hermeneutyczna tożsamość filozofii*. Toruń 1994, s. 124.

egzystencja działająca w ukryty sposób w Rogerze – „ukrytym poecie”. To dlatego sytuacje poetyzacyjne stworzone przez Rogera wchodzą tak wyraźnie w zakres zjawisk i problemów, które decydowały w tamtej późnoromantycznej kulturze o rozumieniu współdziałania różnorodnych form językowych i poezji oraz o przemianach rozwojowych samej poezji. Były to trzy rodzaje zjawisk i problemów: wyodrębnienie się kwestii genezy, natury i konsekwencji zróżnicowań, dzielących język poezji zarówno od języka prozy, jak i od języka nauk²²; wykrystalizowanie się procedur hermeneutyki i krytyki: sztuki rozumienia, interpretacji, refleksji, stosujących się tak do „dzieł pisanych”, jak do „aktów żywej bezpośredniej rozmowy”²³; pojawienie się ujęć metafory, które eksponowały – jako coś podstawowego w jej wyłanianiu się na czoło gier języka – rolę zderzenia się indywidualnej inwencji z tym, „co w języku powszechne”, a więc tego, co jest w nim już oznaczone, uznane za właściwe, traktowane jako dobro skostniałe²⁴.

Zechcemy mieć na uwadze to, że centrum zagadnienia wspólnych rysów łączących Rogera i ówczesną kulturę, jakie właśnie rozpatrujemy, stanowi arcydzieło romantyczne *Nad Capulletich i Montechich domem...* W utworze *Noc tysięczna druga*, dokładniej – w tym, co decyduje o jego paradoksalnym istnieniu w kulturze polskiej i europejskiej, weroński liryk i m p r o w i z o w a n y przez Rogera p ó ł ś p i e w e m c z y t a n y m jest zobrazowanym „punktem styku” autentyzmu praktyki twórczej Norwida i „werońskiego świata”, któremu dała ona złudzenie. Spróbujmy odnieść do anonimowego liryku, a zwłaszcza do roli, jaką spełnia on w paradoksalnym istnieniu *Nocy tysięcznej drugiej*, słowa Zbigniewa Herberta o bezimiennym, cudem odkrytym arcydziele zaginionej kultury minojskiej, sarkofagu z Hagii Triady:

Jego twórca uchwycił i przekazał nam ów szczęśliwy moment olśniewającej wiedzy i natchnionej trzeźwości, kiedy cywilizacja widzi się cała jak w lustrze, świadoma swoich granic, siły, kształtu²⁵.

Po jednej stronie „lustrzanego” zagadnienia mamy więc werońskie poetyzacje Rogera, spełniające się w nurtach mowy i prozy codziennej (mówienie do siebie samego, szybkie wymiany zdań z Luciem, korespondencja listowna). A po drugiej – kulturę późnego romantyzmu z prymatem poezji, ale i kultywowaniem jej istnienia w różnorodnych formach wypowiedzi, co nie tylko potwierdzało filozoficzne idee współdziałania obu fenomenów wewnątrz języka, ale stanowiło prze-

²² Zob. Andrzejewski, *Przyroda i język*, s. 80–81.

²³ *Ibidem*, s. 134. Należy nadmienić – za Andrzejewskim (*ibidem*) – że H.-G. Gadamer (*Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993) uznaje moment zderzenia się hermeneutyki ze zjawiskiem rozmowy za przełom w historii tej dyscypliny. W przekonaniu Gadamera objęcie uwagą przez hermeneutykę przejawów swoistości „ty” jest zerwaniem z hermeneutyką oświecenia. A oto opinia tego niemieckiego uczonego, akcentującego rolę Schleiermachera w dokonaniu się owego procesu: „rozszerzenie hermeneutycznego zadania na »znaczącą rozmowę«, które jest dla Schleiermachera szczególnie charakterystyczne, pokazuje, jakiej zasadniczej zmianie w stosunku do dotychczasowego sposobu stawiania hermeneutycznych zadań uległ sens obcości, którą hermeneutyka ma przezwyciężyć. W pewnym nowym, uniwersalnym sensie obcość nieoddzielnie towarzyszy indywidualności ty” (s. 184).

²⁴ Takie ujęcie metafory rozwinął F. Schleiermacher. Zob. Frank, *op. cit.*, zwłaszcza s. 123–129.

²⁵ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 19.

kroczenie faktycznych, ostrych podziałów między nimi. Słowem – czyniło te podziały płynnymi.

Nucenie przez Damę lirycznego fragmentu „Cyprysy mówią, że to dla Julietty [...]” dokonuje się w błysku – w odwrocie od obserwacji badawczej cechującej Doktora, jej lekarza i rozmówcę, a także od wysnutego przez niego wniosku łączącego „meteorologię” i „niewiasty dziewiętnastego wieku”. Doktor i Dama rozmawiają, ale nie ma wymiany zdań, trwa natomiast przywołanie melodyczne liryku, ściślej – kontrastu dwóch wykładni „gwiazd spadających”. Nucony przez Damę liryczny fragment, rozwijając rozmowę, w jednej chwili reinterpretuje cały jej dotychczasowy tok, dopiero co zawiązany:

DOKTOR

...Studia moje lekarskie zamieniają się z wolna w psychologiczne obserwacje... a noc dzisiejsza dodaje mi jeszcze nieco spostrzeżeń meteorologicznych... Panie (a mówię tu: niewiasty dziewiętnastego wieku) jesteście szczególniejszymi fenomenami w rodzaju swoim... Oto np. burza – elektryczność atmosfery poruszona, i już jako struny elektrycznego telegrafu drżycie, wibrujecie harmoniami imaginali...

DAMA

...Robicie dzieciństwa – pleciecie nie wiedzieć co – nazywaj, Doktorze, po imieniu rzeczy, jak są – scjentyficzny język obcy dla mnie – mówmy po prostu...

Wiesz, Doktorze, ile szanuję głębokość nauk ścisłych, wszelako ile razy zaleci mi ten za-silny dla mnie zapach, tyle razy przypominam sobie kilka wierszy, które jakiś poeta gdzieś zanucił – nigdy bowiem przypomnieć sobie nie mogę, gdzie to wyczytałam i do którego z poetów należy te słów kilka – mowa jest w nich o gwiazdach spadających...

DOKTOR

O aerolitach...

DAMA

To – to – coś podobnego...

Nuci

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea lza ta znad planety
Spada – i w groby przecieka...

*

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie lzy są, ale że kamienie,
I że nikt na nie nie czeka...

DOKTOR

W tym nie mogę przyjść w pomoc pani – wątpliwość ta przechodzi moją sztukę.

DAMA

Doskonale! – – przypominasz sobie, Doktorze, że D o k t o r w *Makbecie* słowo w słowo mówi to, co właśnie powiedziałeś... doskonale! – wybornie!

DOKTOR

Zadziwienie moje przechodzi zadziwienie tego, któremu zwrócił ktoś uwagę, że się wyraża prozą...

DAMA

Mówmy więc prozą... jakież tedy spostrzeżenia lekarskie?... [s. 112–113]

Dama nućąc komunikuje Doktorowi i sobie tajemnicę stworzonego świata zawartą w paraleli konfliktowych, zderzonych, ale i nie rozstrzygniętych ujęć znaczenia „gwiazd spadających”. Ledwie chwila pozwala im – dzięki wrażliwości Damy reagującej na bezpośrednie doznania odbierane z zewnątrz (opary burzy) – znaleźć się w obliczu fenomenu poznania. W replice na zanucenie liryku Doktor-rozmówca najpierw ogłasza bezradność badawczą. Jakby naprawdę został poproszony o przechylenie szali na korzyść jednego z dwóch konfliktowych rozumowań. Następnie – kapituluje, stwierdzając: „wątpliwość ta przechodzi moją sztukę”. Czyni to z ironią, ale serio. Z kolei Dama swoją repliką zaskakuje go ponownie. Uświadamia mu, czerpiąc z tego ironiczną satysfakcję, że przyznając się do braku poglądu, powtórzył jedynie słowa innego Doktora – z *Makbeta*. Zakomunikowana przez Damę, poprzez zanucenie liryku, tajemnica świata – pozostaje tajemnicą.

Jednakże Doktor i Dama nie doświadczyliby żadnego z tych zawikłań, gdyby wcześniej ona go nie przedrzeźniła, gdyby nie rozbiła nomenklatury „scjencyficznego języka”, gdyby nie wezwała jego i siebie do „nazywania po imieniu rzeczy”, „mówienia po prostu”, a więc do uwzględnienia konkretności burzy. I ponadto – gdyby wtedy nie zawiesiła zdania i gdyby, w myśl wezwania do adekwatności mowy, przedmiotem swojej dalszej wypowiedzi nie uczyniła chwilowego pobudzenia, łączącego w jej świadomości „za-silny” zapach burzy i „kilka wierszy [...] o gwiazdach spadających”. Dama uciekając się wówczas do tych zabiegów przerwała gwałtownie sprawozdanie rozmówcy z „obserwacji” i „spostrzeżeń”, których była obiektem, wykpiła wysnute przez niego uogólnienie i utorowała drogę pojawieniu się w rozmowie nuconego liryku. Słowem – rozmowę o stałych zachowaniach „niewiast dziewiętnastego wieku” podczas burzy przekształciła w rozmowę o jednostkowym pobudzeniu świadomości wywołanym przez burzę. Tym samym – restytuowała istotność i głębokość wypowiedzi jako nerw zjawiska rozmowy i zarazem rdzeń idealności międzyludzkiego porozumienia.

W poprzednio omówionej scenie Roger dokonuje podobnego aktu restytucji idealności w stosunku do listu – otrzymanego od kochanej kobiety – który nie dosięgnął poziomu listownej prozy czy ściśle: poezji prozy. Tam mężczyzna upomina kobietę, tu kobieta – mężczyznę.

Ulotność odniesień przestrzennych, które nagle związują w rozmowie zapach burzy, wywoływane z pamięci obrazy kilku wierszy, kontrast symboli, gwiazd i aeorolitów, brzmienie paraleli lirycznej – pozwalają znaleźć się Doktorowi i Damie przez chwilę wobec nieprzeniknioności świata. Oboje jednocześnie stają się uczestnikami tej rozwiewającej się w jednym mgnieniu sytuacji, ale przeżywają ją odmiennie. Dama czyni samą siebie, swoją wrażliwość duchową, melodię swego głosu – „sceną” zderzania się konfliktowych wykładni znaku nad planety rzuconego w groby werońskiej parze. Jakby chciała dać do zrozumienia Doktorowi – mężczyźnie i uczonemu – że w myśleniu o świecie uwzględnia doznania nie do wyjaśnienia. Z kolei Doktor – zetknięty z nieprzeniknionością jednej i drugiej wykładni uznaje, iż zawarta w nich wątpliwość wymyka się jego sztuce. Wcześniej dawał dowody, że istota jego sztuki to wyciąganie wniosków z notowanych spostrzeżeń i obserwacji. Zatem ze strony Damy nucenie liryku stanowi akt restytucji idealności wobec demonstrowanego przez Doktora partykularnego, scjencyficznego zawężenia poznania, ignorującego uniwersalne ukierunkowanie tego fenomenu, nie dającego się niczym

ograniczyć. Czynione przez Doktora obserwacje meteorologiczne i wnioski grają rolę symboli partykularnych, scjentyficznych i – w nawiązaniu do dylematów Rogera chciałoby się powiedzieć – praktycznych ujęć poznania. Natomiast ujęcie melodyczne lirycznego fragmentu, ślad doznań Damy, odebranych z „zasilnego” zapachu burzy, gra jako symbol nieogarnionego, fenomenalnego „całości kształtu” poznania.

Aby zdać sobie dobrze sprawę z kulturowego znaczenia gestów bohaterki, przekształcającej styl i temat rozmowy i w ślad za tym utrwalającej zrodzoną przez okoliczności naturalne chwilę niezwykłych odczuć, zapoznajmy się ze współczesnym ujęciem filozoficznym takiego doświadczenia, jakiemu dała ona wyraz. Emmanuel Lévinas w rozważaniach ogniskujących się wokół zasadniczych wątków dzisiejszej filozofii, zmierzając do nazwania tego rodzaju transcendentnej ulotności zjawisk, jaką bohaterka utrzymała w rozmowie, podejmuje takie oto rozumowanie, znajduje takie oto słowa:

kiedy [...] współczesny filozof mówi nam o „filozofach zmierzchu” lub „filozofach poranka”, to przecież znaczenie takich określeń nie musi odnosić się do naszych przeżyć meteorologicznych. O wiele bardziej prawdopodobne jest, że nasze doświadczenie poranka i wieczoru pograża się w znaczeniu, jakie przybiera dla nas byt w swym całokształcie, i że radość wnoszona przez poranki, podobnie jak tajemnica zmierzchu, już z niego korzysta. Filozofia poranka nosi zatem bardziej autentyczne miano niż świeżość poranka! Ale znaczenia nie ograniczają się do żadnej specjalnej dziedziny przedmiotowej, nie są przywilejem jakiegokolwiek treści. Wylaniają się ze wzajemnych odniesień oraz – powiedzmy to od razu, przez antycypację – z g r o m a d z e n i a się całego b y t u wokół tego, kto mówi lub kto postrzega, a kto zresztą jest częścią zgromadzonego bytu²⁶.

Nie można oprzeć się poza tym wrażeniu, że bohaterka, poszerzając przeżycie chwili o całe zakresy doznań płynących z uczestnictwa w rozmowie (tj. z mowy) i zarazem z sensów utworu lirycznego komunikowanych w interpretacji melodycznej (z twórczej mowy) wychodzi naprzeciw naszemu współczesnemu rozumieniu symbolu. Oto jak dzisiaj Lévinas, ucząc nas umiejętności dostrzegania w symbolu nie tylko „receptywności świata”, lecz zarazem twórczości bytu, której sami stajemy się czynnymi podmiotami, kieruje się tą samą co bohaterka epistemologiczną wrażliwością, czyniąc się sam jako filozof ośrodkiem twórczości „znanego”:

Symbol nie jest skrótem rzeczywistej obecności, która by go poprzedzała, daje więcej, niż mogłaby wchłonąć kiedykolwiek jakakolwiek receptywność świata. To, co znaczone, wykracza poza to, co dane, i wykracza nie dlatego, że przekracza wszelki sposób pochwycenia go, jakim rozporządzamy (wówczas bylibyśmy pozbawieni intuicji intelektualnej), ale dlatego, że znaczone należy do innego porządku niż dane, nawet gdyby miało paść łupem intuicji boskiej²⁷.

Od zanucenia liryku rozmowę motywuje w sposób trwały idealność międzyludzkiego porozumienia. W zachowaniach rozmówców wyraża się – już po obu stronach – świadomość rodzajowego pokrewieństwa między mówieniem a słowem twórczym, poetyckim. Dama konstatuje ten zmieniony stan rzeczy jako pierwsza, choć „w kolejności” wypowiada się jako druga. Z ironiczną satysfakcją uświa-

²⁶ E. Lévinas, *Znaczenie a sens*. Przel. S. Cichowicz. „Literatura na Świecie” 1986, nr 11/12, s. 243.

²⁷ *Ibidem*, s. 249.

damia rozmówcy, że kiedy mówił o bezradności i o w ą t p l i w o ś c i, przytoczył jedynie „słowo twórcze”, literackie, wywodzące się z „mowy związanej” – wypowiedź Doktora z *Makbeta*. To był cel celów zastosowanej przez nią ironii. Sama – zmuszona do posłużenia się tym narzędziem, wspólnym dobrem „słowa twórczego” i twórczego mówienia, trafnie nim operująca, daje znak własnej inicjatywy w tym zakresie.

Jest to ten moment, kiedy rozmówcy dokonują reinterpretacji obu nurtów znaczeń nadawanych światu, jakie od początku za sprawą ich samych i zanuconego liryku rozwijają prowadzoną przez nich rozmowę. Po stronie Doktora – miejsce sejentyzmu zajmuje „zadziwienie”. Po stronie Damy – na miejscu poezji pojawia się proza. Rozmówcy dokonują tej reinterpretacji z osobna (bo wypowiadają się kolejno) i razem (bo znaczenia wypowiedzi, które do siebie kierują, krzyżują się).

Na atak pełen ironicznej satysfakcji Doktor odpowiada na wpół tylko ironicznym „zadziwieniem”, które „przechodzi zadziwienie tego, któremu zwrócił ktoś uwagę, że się wyraża p r o z ą”. Rzecz można – Doktor ucieka w stan twórczy, w „zadziwienie” o podwójnej intensywności. Przy czym – swoją odpowiedź już świadomie wywodzi ze znanego „słowa twórczego”, z najzupełniej określonej „mowy związanej”. Ale ta odpowiedź jest – prozą. A zatem Doktor, spisujący „pamiętniki i studia [...] lekarskie”, notujący „spostreżenia” i „obserwacje”, zostaje przywieziony do punktu, w którym „wyrażając się p r o z ą” wyraża się – twórczą mową prozy. Dama podchwytyjąc jego słowa rzuca podmiotowościom ich obojga nowe wyzwanie i nowe zadanie, którego pozostaje obiektem: „Mówmy więc prozą... jakież tedy spostreżenia lekarskie?...” Odwracając tym samym wcześniejszą sytuację przedrzeźniania Doktora zachowuje się teraz tak, jakby chciała wypróbować własną umiejętność wyrażania się twórczą prozą i – nadal – jego spostreżenia lekarskie. Choć mówi tylko o prozie i choć idzie jej o inną epistemologię, odmienioną przez twórcze podejście do mowy, do wypowiedzi, mogące wpływać na prawdę i głębię badawczych obserwacji. Po stronie Doktora, na jej wezwanie i pytanie: „Mówmy więc prozą... jakież tedy spostreżenia lekarskie?...”, pojawia się znak jego rozdwojonej podmiotowości – inny styl wypowiedzi:

DOKTOR

Ze trzeba sumiennego przejścia się swoją sztuką i przyjaźni najbezsronniejszej, ażeby wam towarzyszyć w podróży – służyć radą... [s. 114]

W tym momencie cel zanucenia liryku zostaje spełniony. Sztuka lekarska ujęta prawdziwie jako s z t u k a staje naprzeciw sztuki, twórczości, zarówno poezji, jak i prozy. Wymiana gestów przyjaźni między rozmówcami to symbol tej sytuacji. Rozmowa toczyć się ma pod dyktando prozy, można powiedzieć, codziennej. Ale obojgu, a zwłaszcza Damie, daje ona okazję do zademonstrowania konkretnych, stylowych i konstrukcyjnych właściwości wypowiedzi jako przejawów nierozdzielności poezji i prozy. I w ślad za tym – pozwala im doświadczyć konkretyzującej się w ich własnych wypowiedziach odmienności prawd o świecie i o ludziach, komunikowanych przez naukę pozbawioną zmysłu kreacyjnego oraz przez sztukę: poezję i prozę. Rozmowa nie schodzi w istocie z drogi poezji. Mimo wezwania do m ó w i e n i a p r o z ą. Jeszcze trzy wymiany wypowiedzi i pomiędzy rozmówcami pojawi się ironiczna konstatacja: „Obiecaliśmy sobie prozą mówić...” (s. 115).

Podmiotowa przemiana, przez jaką przechodzi Doktor, podobnie jak zachowanie się Damy ma znaczenie na wskroś kulturowe. Można więc spojrzeć na to zdarzenie z perspektywy zakreślonej przez Lévinasa, tej samej, która pozwoliła wydobyć bliską naszej współczesności głębię gestów bohaterki. Lévinas powiada: „Kulturowy czyn nie wyraża jakiegś uprzedniej myśli, ale byt, do którego już przez swe ucieleśnienie należy”²⁸. Ma przy tym na uwadze twórczą aktywność myśli, kiedy to zostaje przełamana zarówno ich wewnętrzność, jak i stan inwentaryzacji kultury. „Zadziwienie moje przechodzi zadziwienie tego, któremu zwrócił ktoś uwagę, że się wyraża prozą”. Kiedy Doktor, wypowiadając owe słowa, obejmuje siebie jako osobę uczestniczącą w rozmowie aktem twórczo podwójonego zadziwienia, zarówno sam staje się kimś innym, niż jest, jak i jego dyspozycje poznawcze stają się inne, niż są.

W zmienionej sytuacji Dama najważniejszą dla siebie wypowiedź kieruje do rozmówcy jako osoby, która weszła wobec niej w dwie podmiotowe role, do ktora i spowiednika. Zwierza mu się. Wypowiada się w szczególny sposób. Czyni to tak, jakby chciała rozmówcy dotkniętemu twórczym rozdwojeniem podmiotowości uzmysłwić, że w prozie, jaką jest komunikowana przez nią wypowiedź, rolę konstrukcyjną spełniają paralelne uformowania znaczeń myśli. Chce mu to uzmysłwić wprowadzając go w dwustronność spraw jej nieudanego małżeństwa, przybierających w jej przeżyciach postać zarówno „głębokomyślną przez refleksję poniewczasie”, jak i dawniejszą, „nieskończenie lekką przez uczucie na czasie” (s. 114). Więcej, Dama, licząc na zdolność rozumienia i odczuwania rozmówcy, zwierza się tak, jakby chciała mu uzmysłwić, że tę rolę, jaką w poezji lirycznej grają paralelne uformowania znaczeń dźwięków (wskazała poprzednio na ową właściwość, ujmując w nuceniu kontrast między tym, co „cyprysy mówią”, a tym, „co ludzie mówią”), w prozie spełniają właśnie paralelne uformowania – przez czas pogłębianych, bo w czasie rozbudowywanych – znaczeń myśli. Aby uogólnić te literaturoznawcze diagnozy badawcze, powiedzmy: Dama, przemawiając do rozumienia i odczuwania rozmówcy, zwierza się tak, jakby chciała mu jednocześnie zakomunikować, że w poezji dźwięczność znaczeń gra tę rolę, jaką w prozie spełniają znaczenia myśli:

Tak – zapewne – jesteś poniekąd spowiednikiem moim, o ile zdrowie od moralnego usposobienia zawisło... znasz, co przeżyłam... a przeżyłam to, co wszystkie... nieco więcej mające serca... nieco więcej skore do rozwinięcia władz umysłu. – Rozłączenie z mężem moim, które narzecie i sankcję apostołską zyskało, powraca mię... lecz czemu?... komu?... Czuję się istotą niedopełnioną... mężczyznom ufam mniej niż kiedykolwiek – któryż mężczyzna przeżył tyle zamkniętych – niewidzialnych – głębokich dramatów serca?... Trzeba na to było kochać indywidualność piękną, pełną powabów wyższych, szlachetną, może dumną – zapewne prózną i głębokomyślną przez refleksję poniewczasie, a nieskończenie lekką przez uczucie na czasie. Gorzka to i drogo oplacona jest nauka... Któryż mężczyzna po długim pobycie w idealnie pojmanym świecie czuje tę sumienną a serdeczną zarazem potrzebę zespolenia się z prostą prawdą życia?... kogoż tak pożegnano, jako mnie pożegnano, mówiąc zarazem o koniach swoich wyścigowych, o sercu moim i o psach myśliwskich?...

I – który przy tym wszystkim dochował jeszcze iskrę życia – potrzebę życia?...

Zaprawdę, nie chcę rozwódzić się już dalej... lękam się popaść w samo-chwałstwo... tobie jednemu, Doktorze, to powiadam... ty pojmujesz – czujesz – a choćbyś nie czuł, to rozumiesz... Doktor i spowiednik są dwoma biegunami indywidualności naszych... [s. 114]

²⁸ *Ibidem*, s. 247.

Dama weszła na drogę sztuki. Poezja, paralela o mowie cyprysów i o mowie ludzi, zanucona przez nią poprzednio, której teraz nie wspomina, ale do której umiejętnie nawiązuje, pozwala jej przekształcić akt zwierzenia w pokaz sztuki prozy. W sposób kunsztowny oboje rozmówcy zostają do tego pokazu włączeni. Ona – jako miłośniczka poezji wyrażająca się prozą. On – jako doktor i spowiednik. Kontrastowe znaczenia słów „odczuwać” i „rozumieć” tworzą ruchome ramy tego niezwykłego pokazu. Ramę początkową wyznacza bezpośrednie zwrócenie się Damy do Doktora, które jego utwierdza w roli spowiednika, jej daje impuls do ewokacji samowiedzy. Natomiast ramę końcową – znów bezpośrednie zwrócenie się Damy do rozmówcy oraz jej konstatacja o „wewnętrznych” rozmówcach, „doktorze” i „spowiedniku”, obecnych i w niej, i w nim. Biorąc pod uwagę dzisiejszy punkt widzenia można powiedzieć, że mamy tu przed-Freudowską parę „wewnętrznych” specjalistów od ciała (z d r o w i a) i duszy (u s p o s o b i e n i a m o r a l n e g o).

Dama zwierając się nawiązuje do paraleli lirycznej, bo uznaje, że dwie zdolności metafizyczne, pozostające tam w konflikcie: czułość, cechująca mowę cyprysów (jej wyraz to znaczenia dźwięków), i uczoność, właściwa mowie ludzi (tu wyrazem są znaczenia przekazane słownie), spełniają w całym stworzonym świecie rolę biegunów największego przybliżenia poezji i prozy. Sztuka („idealnie pojmowany świat”) i szerokie dziedziny międzyludzkiego współżycia („potrzeba zespolenia się z prostą prawdą życia”) są domenami metafizyki tematyzującej przeciwstawność i współzależność czucia, czułości, odczuwania oraz pojmowania rozumowego, czy inaczej – są dziedzinami zaznaczania się skrajności przybliżeń poezji i prozy.

Kultywowany przez Damę etyczny i estetyczny ideał to szczęśliwe dopełnianie się w jedną całość zdolności odczuwania i rozumienia. Jednakże ziszczenia się tego ideału doświadcza ona poprzez demonstracyjne posłużenie się wypowiedzią prozaiczną, ściślej, sztuką prozy. Gdyż jednocześnie jej aktywność wypowiedzeniowa, rozwijająca się jako zwierzenie, jest obrazem samych niepomyślności. Zarówno małżeństwo już rozegrane, jak i możliwy związek z innym mężczyzną – dwie sprawy, których współzależne dwustronności zarysowuje ona w swoim zwierzeniu przy pomocy myślowych i składniowych paralel – to przeżyte i spodziewane przez nią kolizje zdarzeń, wynikające z niedopełniania się znaczeń „lekkich” oraz „głębokomyślnych” odczuwań i pojmowań. Właśnie dlatego uczynione przez bohaterkę wyznanie, dosięgając pułapu sztuki, staje się ułamkiem poetyckiej prozy, mającej za temat idealność i pospolitość małżeństwa.

Dama zwierając się tworzy rodzaj prozy, jakiej Roger – bohater poprzedniej sceny – nie znalazł w liście od osoby przez siebie kochanej, mimo swoich oczekiwań.

W świecie przeżywanym przez Damę jej zwierzenie jako pokaz sztuki prozy, jako poetycka proza, jako szczęśliwe dopełnianie się paralelnych znaczeń wnoszonych w wypowiedź przez kobiece odczuwanie i rozumienie („przeżyłam to, co wszystkie... nieco więcej mające serca... nieco więcej skore do rozwinięcia władz umysłu”) – daje się porównać jedynie z zanuceniem przez nią lirycznej paraleli. Dama stworzyła wówczas za pośrednictwem melodii swego głosu całość wokalną ewokującą czułość cyprysów i uczoność ludzi. A ponadto – pobudziwszy w ten sposób wrażliwość rozmówcy sprawiła, że teraz jej wyznanie dociera do niego jako do „doktora i spowiednika”.

Na początku i na końcu wypowiedzi Dama odnosi się do osobistego porozumienia, jakie łączy ją z rozmówcą. Kiedy przechodzi do konkluzji – wcześniej,

nim uzmysławia mu istnienie w nich obojgu podmiotowego rozdzielenia „doktor–spowiednik”, ucieka się do nazwania żywej pełni jego odbiorczej świadomości. Czyni to tak, jakby n u c i ła czułość cyprysów i uczoność ludzi. Stosuje eksklamacyjną intonację, upodobnia dźwiękowo wyrażenia nazywające przeciwstawność spełnianych przez rozmówcę czynności odbioru:

ty pojmujesz – czujesz – a choćbyś nie czuł, to rozumiesz... Doktor i spowiednik są dwoma biegunami indywidualności naszych...

Dama wypowiada się tak, jakby przez ewokację poetyckiej, dźwiękowej metafizyki chciała natchnąć szczęściem dopełniające się w rozmówcy czynności odczuwania i rozumienia, kształtujące w nim p e ł n i ę odbioru jako formę sensu, który powinien on sobie uprzytomnić. Sama, jako autorka pokazu sztuki prozy, tworzy właśnie c a ł o ś ć z dopełniających się w wypowiedzi znaczeń odczuwania i rozumienia. Dama zachowuje się więc tak, jakby chciała w ten przemyślny sposób, wiążąc uwagę rozmówcy z rozwijaniem się w nim pełni odbiorczej wrażliwości, utorować drogę szczęśliwemu dopełnianiu się istniejących i w niej, i w nim kontrastów innych jaźni, b i e g u n ó w mowy doktora (prozy) i mowy spowiednika (poezji). Dama wskazuje te k o n t r a s t y – stanowiące przeciwieństwo projektowanej p e ł n i i i tworzonej c a ł o ś c i – w konkluzji wypowiedzi. Wszystko dzieje się tu tak, jakby chodziło jej o zniszczenie mgnienia, w którym stworzone i odebrane znajduje w niej samej idealne dopełnienie, nie dotknięte ani odpowiedzią rozmówcy, ani konkluzją, jaką sama wypowiada. Rozdzielenie, jakie wnosi i o jakim mówi konkluzja, jest radykalne, zupełne, biegunowe. A poza tym jest zjawiskiem analogicznym do przeżytego przez Rogera, bohatera sceny poprzedniej, doznania nie-domykania się sztuki.

Wobec Damy i Doktora *quasi*-postacie doktora i spowiednika grają rolę symboli rozdzielenia, przez jakie przechodzi (także w prowadzonej przez nich rozmowie) i jej, i jego – „mowa samemu do siebie”²⁹. Więcej, są symbolami zniweczeń, przez jakie – w przekonaniu Damy – musi przejść absolutność naszych jednostkowych jaźni, by mogły dokonać się w nas akty życia kształtujące naszą ludzką indywidualność.

Konkluzja o doktorze i spowiedniku w obrazowy sposób przedstawia fenomen, z którego bierze początek wszystko, co we wzajemnym odnoszeniu się do siebie Damy i Doktora jest twórczością, co przekształca ich kontakt w określone twórcze działania i dzięki czemu staje się on „ogniwem” idealności międzyludzkiego porozumienia. Słowem: konkluzja ta przedstawia fenomen rozdzielenia mowy jednostkowych jaźni, z których wyłaniają się – podobnie jak sama konkluzja – zmiany stylu i tematu rozmowy, interpretacja liryku, ataki ironii, pokaz sztuki prozy, zmetaforyzowane repliki.

Doktor odpowiada na zwierzenie Damy jak osoba proszona o „przyjście w pomoc”. Podobnie jak wtedy, gdy Dama zanuciła liryk. Ale tym razem przyznając się do bezradności – przechodzi do konkretnego projektu pomocy: „Pani – tyle tylko odpowiedzieć ci potrafię... że... gdybym takiego spotkał męża dla pani... powróciłbym do rodziny mojej, która mię z utęsknieniem oczekuje...” (s. 114–115). Wraz z wybrzmieniem tych słów daje o sobie znać zjawisko, które motywowało wypo-

²⁹ Formuła Ch. S. Peirce’a. Cyt. za: H. Buczyńska, *Peirce*. Warszawa 1966, s. 162.

wiedź Damy. Mianowicie: brak w mężczyznach, podmiotach jednego związku, w jakim trwała, i drugiego, o jakim myśli – biegunowych i zarazem dopełniających się rozdwojeń, których symbolami są dla niej poezja (serce, uczucie, śpiew) i proza (rozum, myśl, słowo). Dama reaguje na ponowne wyłonienie się tego zjawiska. Ponieważ nie zostało ono przez Doktora przywołane wprost, ponadto stało się dla niego okazją mówienia nie o niej, lecz o nim, przypomina mu z ironią: „Doktorze – do granicy kraju swojego obiecałeś mi towarzyszyć” (s. 115). Ironizując – myśli przede wszystkim o g r a n i c y k r a j u znajdującego się w niej samej, nie zaś poza nią, na zewnątrz. Może chodzi jej o granicę podmiotowości? A może tylko – intymności?

Doktor, wychwytyjąc to odwrócenie, zdobywa się na metaforę, która wiąże w sobie znaczenia osobiste i społeczne, jakie rozmówczynie łączy z powszechnym w świecie ludzkim zjawiskiem b i e g u n ó w, pary, dualnej przeciwstawności i współzależności. Słowem, Doktor na przypomnienie: „do granicy kraju swojego obiecałeś mi towarzyszyć”, reaguje zapewnieniem: „Rad bym do rogatek szczęścia pani...” I dodaje: „lubo zdaje mi się, że nie jest najzupełniej poetyczne wyrażenie... sens jednakże głęboko poetyczny” (s. 115). Doktor uzupełnia swoje słowa z ostrożnością człowieka, który wie, że czyniąc zadość ideałom poznania, jakie przyświecają rozmówczynie, wkracza na drogę sztuki, poezji. I jednocześnie – z satysfakcją, że udało mu się w nowy sposób, innymi niż dotąd „środkami” wypowiedzieć „sens [...] głęboko poetyczny” jako rodzaj prawdy, równie ważny, jak ten, którego podstawą były jego „obserwacje” i „sposprzeżenia”.

Doktor, wyrażając się metaforycznie, mówiąc o „rogatkach szczęścia”, upewnia rozmówczynię, że jej wysłuchał i że zinterpretował zwierzenie w myśl uprzywilejowanej przez nią mowy poezji. Tym samym – upewnia ją o swojej wiedzy, iż w jej psychice i w stworzonej przez nią koncepcji b i e g u n ó w metafizyczny symbolizm uczucia i rozumienia łączy w sposób nierozdzielny dwie wielkie dualne rzeczywistości, małżeństwo (przeciwstawność i współzależność pary osób) i mowę (przeciwstawność poezji i prozy, która nie jest czystą przeciwstawnością).

W odnoszeniu się do siebie Damy i Doktora metafora o „rogatkach szczęścia” i uwagi wyróżniające zjawiska jakości poetyckiej i sensu poetyckiego stają się kulminacją poczucia, że nie są oni w stanie wyzbyć się mowy poezji. Dama przypomina więc z ironią wcześniejsze założenie, to, które miało obowiązywać nie jedno z nich, lecz oboje: „Obiecaliśmy sobie prozą mówić...” Ujawnia tym samym zniknięcie w wypowiedziach, jakie do siebie kierują, różnic między prozą a poezją i załamanie się podziału proza–poezja, jaki miał ożywiać porozumienie. Dama ironizując odnosi się tym razem do rezultatu biegunowej zmiany, jaka zaszła w Doktorze. A także – do wyniku rozmowy, który pozwolił im obojgu przekonać się zarówno o tym, że proza tylko bywa prozą (akt zwierzenia był poezją prozy), jak i o tym, że poezja (także poezja prozy) tylko bywa poezją (to wyakcentował Doktor wprowadzając rozróżnienie teoretyczne między „poetycznością wyrażenia” a „sensem głęboko poetycznym”). Ironia przenikająca konstatację: „Obiecaliśmy sobie prozą mówić...”, zderza się z wejściem i odezwaniami się oberżysty Lucia.

Poezja i proza

Dama i Doktor wspólnie docierają do punktu, w którym mogą odczuwać „głębokomyślnie” zadziwienie prawdami, jakie każe im wysnuć o sobie poezja. Po-

dobnie jak się to działo poprzednio z Doktorem, wprowadzonym w twórczo podwojone z a d z i w i e n i e – prawdami, jakie poezja miała mu do przekazania o świecie i ludziach. Jeśli teraz oboje chcieliby uczynić zadość ideałowi dopełniania się o d c z u w a n i a oraz p o j m o w a n i a, który w ich rozmowie zarysował się jako uniwersalny, etyczny, poznawczy i estetyczny, powinni spojrzeć na tajemnicę świata poprzez tajemnicę poezji.

Dama, miłośniczka sztuki poezji, ironistka zainteresowana zjawiskami tworzenia i interpretacji, poszukująca w tych dziedzinach – jak i w werońskim pejzażu – inspiracji duchowej, ma prawo zapytać, jakby nie było to jej wiadome: co jest pierwotnym rodzajem mowy, poezja czy proza? czy przeciwieństwo tych rodzajów mowy jest uwarunkowane naturalnie, czy wytworzone? co je podtrzymuje, a co je znosi? – skoro nie sposób wstąpiwszy w domenę prozy zejść z drogi poezji, nawet gdy się założyło mówienie p r o z ą. I skoro nie sposób w domenie poezji – czego przykładem była próba twórcza podjęta przez Doktora – wyjść poza obręb zjawiska s e n s u jako dotyczącego natychmiast, w każdej sytuacji, także prozy. Dama ma prawo zapytać o wszystkie te kwestie i ująć się za prozą. Wbrew sobie samej, wbrew kulturze poezji i poetyczności, która ją ukształtowała, wbrew rozstrzygnięciom teoretycznym swoich czasów, które w tej kulturze poezji i poetyczności, uznawanej przez nią za własną, widzą refleksy doskonałego wkładu poezji w ewolucję języka i zniekształcającego udziału prozy w tym procesie. Oto jeden przykład z mnogości podobnych rozstrzygnięć teoretycznych z wczesnego romantyzmu, stwierdzenie Augusta Wilhelma Schlegla:

Język jest w swych początkach poetycki. Pierwszy człowiek nie odtwarzał biernie przedmiotów, lecz je artykułował [...]. Początkowo język jest poetycki, przeobraża się i staje się z czasem naśladowający; powstaje proza w sensie negatywnym, jako nieobecność poetyczności³⁰.

Z kolei Doktor – doznawszy w rozmowie podmiotowego przełomu – ma prawo powiedzieć, że zderzył się z odmiennością prawd, jakie formułował o świecie i ludziach na podstawie metodycznych „obserwacji” i „sposzrzeń”, od prawdy, jaką wypowiedział dzięki narzuceniu mu się metaforycznego obrazu w trakcie rozgrywania się konkretnej sytuacji. Innymi słowy, ma prawo powiedzieć, że odkrył i ożywił w sobie źródło wiedzy przełamującej – już przez sam sposób zjawiania się, a także przez obrazowy tryb niwelowania odrębności dzielących jego doznania od świata – wartości prawd żłobione w nim przez empiryzm, scjentyzm i nawyk zawodowej ewidencji, a więc, przez ogólność prawd, ich sprawdzalność i praktyczność.

Wiele wskazuje na to, że najważniejszym aspektem wiedzy świeżo zdobytej przez Doktora jest jego poczucie, iż poddanie się prawdzie, jaką zrodziła w nim poezja, polegało na obudzeniu się w nim zdolności intuicyjnego uczestnictwa w sprawach nurtujących rozmówczynię, a co za tym idzie – na podtrzymaniu z jego odbiorczej strony indywidualnego trybu wypowiedzi, w jakim przebiegało jej zwierzenie. Nerwem tej dwustronnie złożonej sytuacji stało się wyrażenie metaforyczne „rogatki szczęścia”. Z jego punktu widzenia – w wyrażeniu tym przeniknęły się jego doznania i świat. Z punktu widzenia rozmówczyni – było ono wieloznacznym obrazem granic jej przeżyć wewnętrznych, granic problemu jej wnętrza.

³⁰ Cyt. za: Andrzejewski, *Przyroda i język*, s. 78.

Gest twórczy Norwida

Zdarzenia przedstawione w *Nocy tysiącznej drugiej* zakładają objęcie szczególną uwagą samego tego utworu. Staje się on bowiem przekazem, który przedłuża w nas, odbiorcach-interpretatorach, działanie paradoksalnej niezwykłości literatury zobrazowanej w zdarzeniach. Tu rzeczą najważniejszą jest zaznaczanie się odpowiedniości między sensem działań interpretacyjnych podjętych przez bohaterów, Rogera i Damę, a wymową działań pisarskich Norwida urzeczywistnionych w *Nocy tysiącznej drugiej*. Pod tym względem przykuwa uwagę to, że Norwid, stawiając nam przed oczy – na dwóch płaszczyznach – paradoksalną niezwykłość literatury, nie pominął żadnego ze zjawiskowych aspektów tego fenomenu. Ani dwoistej roli samego siebie jako osoby nierozzerwalnie związanej z *Nocą tysiączną i drugą* i zarazem całkowicie od niej oddzielonej. Ani też – równie dwoistej roli, jaką zawarte w tym utworze obrazy ludzi i zdarzeń spełniają tak wobec niego, twórcy, jak wobec kultury europejskiej i polskiej. Dlatego, obrazując i urzeczywistniając paradoksalną niezwykłość literatury, *Noc tysiączna druga* żyje dwiema, stworzonymi razem z nią samą przez Norwida, ideami metafizycznymi – jedną: jego podmiotowości, i drugą: przedstawienia.

Noc tysiączna druga ukazuje więc w sposób wyrazisty, że jest aktem życia Norwida, przejawem doświadczania przez niego swojej podmiotowości, jednym ze spełnień jego twórczego „ja”. I jednocześnie – że jest „c z y m ś i n n y m niż on sam, że się od niego odrywa”³¹, że jest czymś wobec niego zewnętrznym, utworem mającym pobudzić odbiorców i być przez nich przyswojonym i zawłaszczonym. Ponadto *Noc tysiączna druga* ukazuje również wyraziście to, że wszystko, co w jej oddzielnym istnieniu odsyła do Norwida, co każe o nim myśleć, co jest w niej spełnieniem się i słownym nazwaniem jego twórczego, pisarskiego aktu, wszystko, co poza tym, w sposób niejasny, przywołuje w niej Norwida i jego twórczość – jest naznaczone i przekształcone raz na zawsze przez przedstawienie: symbole, fabułę, obrazy rzeczywistości.

Paradoksalność owych aspektów *Nocy tysiącznej drugiej* polega na tym, że utwór unaocznia w całej okazałości bezpośrednią i pełną obecność w nim podmiotowości Norwida i jednocześnie jej upośrednienie i wyobcowanie w formach przedstawienia: symbolach, fabule, obrazach ludzi i zdarzeń. Ujmując rzecz dobitniej – z jednej strony pokazuje w sposób jaskrawy, że nie jest w nim pozostawione wyłącznemu oddziaływaniu tych form. A z drugiej – że nie ma w nim nic innego niż one. Słowem: utwór ten pokazuje, że podmiotowość Norwida jest w nim obecna dzięki temu wszystkiemu, co ją, jej s e n s, jej o ż y w i a j ą c ą i n t e n c j ę, jej ż y w ą d u c h o w o ś ć, z niego wyklucza, zastępuje i przekształca w przedstawieniową sugestywność symboli, fabuły i obrazów, krótko – w przedstawienie³².

W *Nocy tysiącznej drugiej* – jako utworze dramatycznym – kulminacją przedstawienia jest, oczywiście, dopełnianie się odrębnych zjawisk didaskaliowych i scenicznych jako składników działań bohaterów, uczestników zdarzeń

³¹ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzyście i przeszkoda*. Przeł. J. Wojcieszak. Warszawa 2000, s. 89.

³² W tym fragmencie pracy nawiązuję ponownie – poprzez wyróżnione określenia – do rozważań Husserla komentowanych przez Derridę w książce *Głos i fenomen* na s. 63 i 66.

(„osób”). Ale władza przedstawienia dosięga najpierw trzech przekazów, które stanowią ramy utworu: dedykacji, motto, uwagi do wykazu „osób”. Przechowują one w sobie autentyzm praktyki pisarskiej i życiowej Norwida, a zarazem są uchwytnie już jedynie w całej swojej dwoistości jako współtworzące treści przez niego kreowane. Dalej – w całej pełni przedstawienie daje o sobie znać właśnie w rozegraniu się zdarzeń: w niezwyklej spotkaniu się dwojga obcych sobie osób w miejscu, w którym rozminęły się dwie osoby sobie bliskie. Natomiast pierwszym przejawem władzy przedstawienia nad podmiotowością Norwida jest, po wielokroć przywoływany w tych rozważaniach, tytuł utworu: *Noc tysiączna druga*. Tak więc podmiotowość Norwida nigdzie nie objawia się tu bezpośrednio. I jednocześnie objawia się za pośrednictwem wszystkiego, co ją stąd wyparło.

Tytuł wiąże utwór z symbolizmem nocy. Wyrażenie „*Noc tysiączna druga*”, umieszczone na początku utworu, stanowiące jedno z jego zjawisk ramowych, jest w sposób dwoisty zapowiedzią i refleksem nastroju zdumienia, w jaki wprowadzają Rogera następujące zdarzenia: noc, złączenie się przed jego oczami wcześniej rozdzielonych połówek listu od osoby kochanej, lektura całego listu, zmieniająca wymowę znanej mu jednej połowy, rzucająca poza tym światło na swoistość charakteru osoby kochanej, odniesione przez niego wrażenie powtórzenia się wzoru magicznych nocy, sugestywność przedstawieniowa tego powtórzenia, która powinna być jako „noc tysiączna i druga” znaleźć autorskie spełnienie.

ROGER

[...]

Cóż to za noc?... to noc... z t y s i ą c n o c y j e d n a – to jest noc tysiączna i druga, której autor zapomniał tak dołączyć do dzieła swojego, jak Klaudia drugiej połowy listu swojego zapomniała... Szczególniejsza kobieta!... I e k k o m y ś l n o ś ć, do której przywiązana jest kula r e f l e k s j i g ł ę b o k i e j, jak te kule u kajdan więźniów... Smutno – smutno – smutno. – Ten tylko, który miarę c z a s u ma w prawicy Swojej, pomóc może... ten dramat serc stał się dramatem czasu... [s. 107]

Tytułowe wyrażenie „*Noc tysiączna druga*” w swoim dwoistym nawiązaniu do aktów nazewniczych, żywiołowo tworzonych przez Rogera, właściwą im przedstawieniową sugestywność – reaktywuje i redefiniuje. Reaktywuje, bo czyniąc ją zarazem wytworem autorskim i literackim łączy w symbolizmie nocy – w tajemny, niewyjaśnialny sposób – nastrój czasu baśniowego przedstawienia i nastrój schadzek Romea i Julii w ciemnościach, kiedy się oni nie widzą. I redefiniuje tę przedstawieniową sugestywność, ponieważ określa ją poprzez fakt przeistoczenia się wyrosłej z natury, źródłowej podwójności – wszechobecnej w życiu Rogera i innych bohaterów, bo stanowiącej podstawę życia nas wszystkich – w podwójność artystyczną, literacką, w zjawisko *mimesis*. W tytule *Noc tysiączna druga* końcowe określenie „druga” znaczy inaczej niż to samo określenie znajdujące się w wypowiedzi Rogera. Tytuł jest bowiem nade wszystko – dzięki istotnej odmianie, jaką wnosi do powszechnie znanej tytułowej frazy *Baśnie z tysiąca i jednej nocy* – znakiem jednoczesnego spełnienia się władzy i symbolicznego bogactwa przedstawienia, *mimesis*. A nie tylko – jak się to dzieje w wypowiedzi Rogera – znakiem chwili objawienia się przedstawieniowych możliwości mowy. Dzięki takiemu potraktowaniu tworzone przez Rogera akty nazewnicze: „to noc... z t y s i ą c n o c y i j e d n a – to jest noc tysiączna i druga”, spełniają rolę źródło-

wych motywów słownych utworu. Tamta „noc tysięczna i druga” jest „bohaterką” tej *Nocy tysięcznej drugiej*. Postać Rogera i właściwy mu poetycki styl, w jakim odrywa się on od realiów otaczającej go sytuacji, by przeżywać ją jako przedstawioną, znajduje bliźniaczy odpowiednik w osobie Norwida i w literackiej unikatowości utworu, unaoczniającego skłonność Rogera do kreowania swojego istnienia za pośrednictwem mowy. Zarówno Norwida, jak i Rogera, a także Klaudię, „bohaterkę” jego uczuć i myśli, co okazuje się poniewczasie, ożywia twórcza siła języka, której niewyczerpanym źródłem – w każdym z tych przypadków, jak w każdym ludzkim przypadku – jest indywidualnie kształtowane „życie słowem”.

C. NORWID'S "SECOND THOUSANDTH NIGHT". CULTURE AND POETRY

The subject of the paper is the concurrence of problems between Norwid's comedy *Second Thousandth Night* and the theoretical controversies contemporarily discussed by literary scholars. Norwid's work, written in romantic period, submits into discussion such kind of examination of literature that dominates in the contemporary studies, when poststructuralism has crystallized. The paper answers the question how it happens that *Second Thousandth Night* is still actual, clear, and extensive as far as the phenomenon of literature is concerned.

The events of *Second Thousandth Night* assume that special attention is paid on the text in question, which is the core of the discussion in this paper. Norwid gave his comedy an autothematic construction: two protagonists – Roger and Lady – expressively reciting the poem *Over the houses of the Capullets and the Montagues...* effect this kind of artistic activity that made the poetic activity come into existence. Directions of artistic activity taken by Roger, Lady, and Norwid are the same. As a result, *Second Thousandth Night* shows the phenomenon of literature simultaneously on two levels – fictional level and the level of Norwid's authentic poetic activity.

Such characteristics of Norwid's work shed light on the literary-theoretical controversies arisen by scholars since the text in question causes them by its existence.