

APOKALIPSA I ZBAWIENIE. RELACJE INTERPERSONALNE W DRAMACIE *PODZIAŁ POŁUDNIA* PAULA CLAUDELA

Wprezentowanemu szkicu chciałbym zarysować projekt odbioru dramatu jako tekstu otwartego, koncentrując się na jego strukturze znaczeniowej. Projekt ten nie jest gotową propozycją, ale stanowi próbę przyjęcia pewnej postawy badawczej wobec dramatu Claudela. Mam na uwadze bardziej postawę niż metodę postępowania. Metodologia pełni tu jedynie rolę pomocniczą, wspiera interpretację na jej poszczególnych etapach, natomiast nie może udźwignąć istoty obcowania z dziełem o tak misternej i delikatnej strukturze. Wszelka metoda zakłada poznanie znaczenia tekstu przy użyciu pewnej strategii lub procedury obmyślanej przez badacza i ograniczonej do przestrzeni tekstowej. Natomiast to, co określiłem jako przyjęcie postawy, nie wyklucza oczywiście zaangażowania metodologicznego, niemniej jednak, zmierzając do zrozumienia sensu dzieła, już na wstępie inaczej niż metoda – wymaga jednocześnie wyjścia poza to dzieło. Ścisłej mówiąc, owego sensu nie należy utożsamiać ani z intencją tekstu, ani z intencją autora. Rozumienie jest darem, który przychodzi gdzieś „z zewnątrz”, spoza tekstu. W takim ujęciu tekst pełni rolę medium dla rzeczywistości transcendentnej względem niego i objawianej w nim. Również twórca, nawet jeśli utożsamia się wewnętrznie z treścią przekazu, niczego nie mówi od siebie¹:

1. Wiara-dialog-rozumienie

Takie spojrzenie na dramat wiele zawdzięcza hermeneutyce Paula Ricoeura, którą Irena Sławińska wprowadziła w obręb zainteresowań dramatem sakralnym – a za taki jest powszechnie uznawany dramat Claudela². U Ricoeura *de facto* mamy do czynienia ze swego rodzaju przymierzem hermeneutyki słowa i obrazu z teologią i sakralnością w szerokim znaczeniu. Zaproponowane przez niego koło hermeneutyczne łączy proces rozumienia sensu z aktem wiary. Oba elementy wzajemnie się implikują. Jedno i drugie wkracza w dziedzinę sensu przekazywanego w materii słowa/obrazu, ale zarazem znajdującego się w sferze „poza”, czyli w transcendentnym wymiarze *sacrum*.

Wedle trafnych spostrzeżeń Wojciecha Kaczmarka, *sacrum* to „siła dynamizująca całą rzeczywistość tekstu literackiego”, niesprowadzalna do inwentarza tematów

¹ Warto o tym pamiętać zwłaszcza przy Claudelu. *Podział Południa* został uznany za jego najbardziej autobiograficzny dramat. Nawiasem mówiąc, do takiej opinii przyczynił się głos samego autora.

² Zob. I. Sławińska, *Gest i słowo w perspektywie antropologicznej*, w: *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 138-139.

i motywów sakralnych³. W koncepcji Ricoeura nośnikiem *sacrum* jest przede wszystkim słowo, czyli reprezentacja bytu. Już na poziomie wyrażenia czy zdania te słowa łączą się w dynamiczne struktury obrazowe, pełne wewnętrznego napięcia konstrukcje semantyczne – i jako takie wskazują intencjonalnie podstawową relację. Tę relację można określić jako źródłowe otwarcie na byt, na Tajemnicę, na Transcendencję. Zasadą interpretacji, a nawet więcej: jej źródłem staje się u Ricoeura metafora i język symbolu, dane nam nie w funkcji konwencjonalno-retorycznej, ale – by tak powiedzieć: metafora oraz symbol obecne w swojej absolutnie wieloznacznej istocie i absolutnie nieredukowalnej postaci. Takie, jakimi przemawia do nas byt. Człowiek, wsłuchując się milcząco w mowę Słowa-Logosu, zarazem wchodzi z Nim w dialog. Ludzkie słowo jest odpowiedzią o doniosłych konsekwencjach: „Chroniąc to, co zostało raz otwarte, wyraz daje stającym się rzeczom to, czym są one zaiste; dzięki mowie przenikają one do obszaru otwarcia, do obszaru objawienia, za który człowiek ponosi odpowiedzialność, odpowiedzialność mówiącego osobnika”⁴. W przekładzie na język dramatu proces ten oznaczałby nieustanną konfrontację wypowiedzianych kwestii z jakimś stałym i nieskończonym punktem odniesienia. Nie zawsze musi być on tematem aktualnie wyrażanym w słowie zewnętrznym, ale w porządku znaczeń dzieła/tekstu pełni niezmiennie rolę decydującego źródła sensu. Jest matrycą, Księgą. Droga do jej odczytania przybiera natomiast formę akcji dramatycznej, skierowanej ku nieznannej przyszłości. Eschatologia, bo tak tę przyszłość określa język religii, będzie w świetle teologii Słowa – ostatecznym dopełnieniem – „omega” sensu.

W dramacie Claudela szczególnie ważne i niedowolne wydaje się sprzężenie sakralności z poetyckością. Innymi słowy: problematyka sakralna znajduje swój najbardziej adekwatny wyraz w bardzo sugestywnym języku poetyckiej metafory i poetyckiego symbolu⁵. Droga do *sacrum* jest tu bardzo zawiślana, nie od razu czytelna, prowadzi przede wszystkim przez miłość ziemską, zbrukaną grzechem i nieczystym pożądaniem. Również symboliczny kształt tej drogi będzie odzwierciedlał jej wewnętrzne skomplikowanie oraz – by tak rzec: meandryczność. W trzech aktach dramatu zostały wyznaczone jej trzy kolejne etapy. Odpowiada im trzykrotna zmiana miejsca akcji: ocean (akt I), cmentarz (akt II) i wnętrze zrujnowanego domu chińskiego z czasów kolonialnych, które w kulminacyjnym momencie wizji wyobraźniowej urasta do rangi świątyni (akt III). W *Podziale Południa* komunikacja interpersonalna odbywa się w przestrzeni na pierwszy rzut oka bardzo zróżnicowanej, ale też pod pewnymi względami jednorodnej – niemal archetypowej. Wspólnym mianownikiem owych „topograficznych” przekształceń, ich cechą *constans* są sakralne konotacje elementów wypełniających te obszary: woda-słońce-ziemia-księżyc-ogień. Łączą się one w splocie wzajemnych konfiguracji na poziomie metafory i symbolu. Ta właściwość poetyki – obrazowanie za pomocą żywiołów – zbiega się z tendencją do metafo-

³ W. Kaczmarek, *O badaniu sacrum w dramacie. Na przykładzie Paula Claudela*, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowska, Lublin 1988, s. 316. Autor tej pracy, rozpatrując sformułowane w tytule zagadnienie, również sięga do pism Paula Ricoeura.

⁴ P. Ricoeur, *Przyczynek do teologii Słowa*, przeł. S. Cichowicz, w: *Egzystencja i hermeneutyka*, wybór, opr. i wprowadzenie S. Cichowicza, Warszawa 1985, s. 353. Filozof przytacza na potwierdzenie swoich wywodów znaną myśl Heideggera: człowiek mówiący „bierze byt w ochronę”.

⁵ Semantyczne funkcje metafory w dialogu dramatycznym na przykładzie Norwida omawia Irena Sławińska w ciekawym szkicu *Metafora w dramacie*, w: *Odczytywanie dramatu*, dz. cyt., s. 176-194.

rycznego ujęcia ciągu relacji: ja – moje życie – drugi człowiek – Bóg. Obraz poetycki w takim układzie znaczeń jest nie tylko określeniem przestrzeni w jej obiektywnym kształcie, ale również zmierza do zawładnięcia wyobraźnią bohaterów, by w końcu stać się spoiwem dialogu, to znaczy najważniejszym sposobem porozumiewania się, dochodzenia do prawdy ostatecznej, tłumaczącej owe podstawowe relacje.

Z punktu widzenia ekonomii mówienia metafora zdecydowanie nie ułatwia werbalnego kontaktu, ale wnosi do rozmowy nadmiar informacji, sprawia, że trafia ona do adresata niejako okrężnie. Nie na tym jednak polega jej rola u Claudela. Stawką dialogu, który toczy się między Yse i Mesą (parą głównych bohaterów) nie jest wcale przekaz informacji służący uzgodnieniu racji czy stanowisk. Metafora odsuwa na dalszy plan pragmatyczne funkcje wypowiedzi, natomiast sama staje się sposobem istnienia, w centrum zainteresowania i wspólnej uwagi rozmówców stawia problem ustanawiania relacji. Chodzi tu o bycie-dla-innego, o bezinteresowny dar z siebie. To, co najważniejsze – niewypowiedziane wprost lub niedopowiedziane do końca – ukrywa się niejako w strukturze metafory, domaga się wyobraźniowej konkretyzacji. Język symboliczny apeluje do jakiegoś „wspólnego obszaru” rozumienia, a co za tym idzie: daje mówiącym szansę prawdziwej mediacji. Jest doskonałym narzędziem poznania drugiego człowieka. Doskonałym, ale i wieloznacznym. Ta wieloznaczność pełni wiele funkcji w dramacie Claudela. Dla tematu niniejszych rozważań szczególnie istotny wydaje się sposób, w jaki polisemia symbolu wiąże się w *Podziale Południa* z odkrywaniem bogactwa znaczeń (związków, zależności) we wspólnym wysiłku wyobraźni oraz we wspólnym ukierunkowaniu uczuć. W akcie II „zwierzęca” metaforyka grzesznej rozkoszy dwóch ciał jest integralną częścią samego miłosego zbliżenia Mesy i Yse. Imaginacja podsuwa kochankom monstrualnie wyolbrzymione obrazy zamętu żywołów, za którymi kryje się gorączka gwałtownych uczuć i emocji:

MESA: Nie bądź już dla mnie obcą!

Właśnie czytam w twoich oczach i przejmuję mnie grozą to głośnie wołanie pełne paniki!

Zza twoich oczu, które na mnie patrzą, ten wielki czarny płomień duszy, która cała pali się jak miasto pożerane ogniem!

Czy czujesz teraz wyraźnie w twojej piersi śmierć miłości i ogień wzniecony przez serce, które rozgorzało.

Oto w moich ramionach dusza, która jest innej płci, a ja jestem twoim samcem.

I w porwywie namiętności czuję pode mną ciebie, która wyrzekasz się, a we mnie głęboki wstrząs

Tworzenia, jak Ziemia,

Gdy z pianą na ustach wytwarzała rzecz jałową i w strasliwym skurczu wyrzucała z siebie swą substancję i fałdy gór jakby z ciasta!

I oto dzieli się moje serce, i ty jesteś

Yse, i monstrualnie zwracam się ku tobie, i ty jesteś Yse!

I wszystko jest mi obojętne, i ty mnie kochasz, i ja jestem najsilniejszy!

YSE: Jestem smutna, Meso. Jestem smutna, jestem wypełniona,

Wypełniona miłością. Jestem smutna, jestem szczęśliwa.

Ach, jestem na dobre zwyciężona, a ty nie myśl, że pozwolę ci odejść i że cię wypuszczę z moich pięknych rąk!

A zresztą minęła chwila, kiedy można było cokolwiek powstrzymać, o jakże czuję się kobietą w twoich ramionach,

I wstydę się, i jestem szczęśliwa.

I czasem patrząc na twoją twarz, na mojej twarzy

Czuję jakby nagły wstyd i płomień,

A czasem jakby potok i wybuch
 Pogardy dla wszystkiego i uniesienie oślepiającej radości,
 Ponieważ cię mam i należysz do mnie, i mam go, i wcale się nie wstydzę! (s. 52)⁶

Ten obszerny cytat mieści w sobie erupcję drapieżnej metaforyki i – paradoksalnie – właśnie ta drapieżność wyzwala najbardziej ludzkie doznania w psychice bohaterów. Skalą „samczej” agresji mierzona jest siła ich niepohamowanego uczucia, a im potężniejsza siła, tym większa świadomość głodu wzajemnej i w dodatku zakazanej pod groźbą cudzołóstwa miłości (Yse była żoną De Ciza). Aczkolwiek przeżycia kochanków wprowadzają ich w wymiar ontycznej śmierci⁷ i ściągają na nich groźbę wiecznej kary, to jednak w swoich przejawach pełnych „zwierzęcej” ekspresywności – są niesłychanie dynamiczne. Amplituda tych przeżyć jest bardzo wysoka: smutek przeplata się ze szczęściem, wstyd i ból z bezgraniczną radością. Ten wstrząs jest chwilowym oszołomieniem, które jednak odciska na sercu niezatarty ślad. Dokonuje się w nim bowiem zawłaszczenie jednej osoby przez drugą. „Wypełnienie miłością” oznacza w języku Yse absolutną wyłączność związku ustanawianego w pogardzie dla reszty świata. – To, co łączy nas ze sobą, jest tym, co nas dzieli od innych. Biorę od ciebie to, co do mnie należy. – Ta przewrotna logika uczuć unicestwia się sama, prowadzi do zbrodni i śmierci, polega na odwróceniu prawdziwych relacji. Wkrótce przekształci się ona w dramat zdrady i wiarołomstwa. Mesa opuści kobietę noszącą w swoim łonie jego dziecko. Yse zwiąże się z Amalrykiem. W ten sposób w miejsce pierwszego wstrząsu miłości pojawi się poczucie krzywdy i niespełnionej nadziei.

Metaforycznie ujęta ekspresywność dialogu miłosnego wnosi do wypowiedzi element szczególnego napięcia. Intymność musi zostać wyrażona w taki właśnie sposób, nie może pozostać tylko w sferze intencji. Dialog jako próba porozumienia, nawiązania intymnego kontaktu z drugim staje się – nazwijmy to z braku lepszego określenia niezbyt precyzyjnie – dialogiem metaforycznym albo nacechowanym metaforycznie. To, co ucieleśnione w obrazie poetyckim, odsyła ku rzeczywistości pozatekstowej, a konkretnie do problemu ustanawiania relacji.

U Claudela obowiązuje zasada syntetycznego zwielokrotnienia znaczeń w miernie wymodelowanej strukturze wyobraźniowej. Dobór elementów obrazowych na pewno nie jest dziełem przypadku. Kierunek przepływu znaczeń metaforycznych w *Podziale Południa* – od zagubienia na bezdrożach egzystencji (akt I) aż po odkrywanie jej prawdziwego sensu (akt III) – stanowi sugestię wewnętrznego otwarcia na drugiego, a ostatecznie (w zakończeniu utworu) prowadzi w stronę medytacji, przybiera formę modlitwy, w której przewodniczką jest wyobraźnia. Parze bohaterów – Mesie i Ysé – w ostatnim akcie dramatu odsłania się paradoksalna, „imaginacyjna” logika ich związku w ustanowionych na nowo relacjach: ja – drugi człowiek – Bóg:

⁶ P. Claudel, *Podział Południa*, przeł. M. Falska, w: *Wybór dramatów*, wybór, opr. i wstęp H. Sawicka, Lublin 1998. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytowane fragmenty utworu. W nawiasach będą podawał numery stron. Tłumaczenie tekstu na podstawie wydania: *Partage de Midi (première version)*, w: P. Claudel, *Théâtre*, t. 1, édition revue et augmentée, textes et notices par J. Madaule et J. Petit, Paris 1967 [1971]. Utwór ten znany jest w Polsce pod tytułem *Punkt przecięcia*.

⁷ O tym wymiarze zakazanej miłości w *Podziale Południa* zob. W. Kaczmarek, *Z „cienia śmierci” w światło Boże*, w: *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989, s. 79-81.

YSE: [...] Ale teraz widzę wszystko i wszystko we mnie jest widzialne, i tylko miłość jest między nami.

Czyści i nadzy, czyniąc się nawzajem życiem, we wzajemnym przenikaniu
 Niewypowiedzianym, w rozkoszy małżeńskiej odmienności, mężczyzna i kobieta jak dwa
 wielkie uduchowione zwierzęta,
 Życie tego wzajemnego pulsowania w nas ducha-oka,
 Serce z serca pod sercem w nas, które tworzy ciało i ducha, i włosy, i ramiona, które obejmują,
 I postrzeżenie, i czucie – i usta na twoich ustach!
 [...]

MESA: Teraz ty mnie pouczasz, a ja słucham.

Ile teraz jeszcze czasu, o kobieto, powiedz mi o owocu winnego krzewu, trzeba abym pił cię na nowo w Królestwie Bożym? (s. 74)

Niezwykła śmiałość w łączeniu zmysłowo namacalnych kształtów z symboliką ducha i niematerialnego przenikania na podobieństwo eucharystycznej przemiany – to, można by powiedzieć – zbyt wiele naraz. Biblijne nawiązania są wręcz szokujące, jeśli się zważy wagę metaforycznego utożsamienia związku mężczyzny i kobiety z piciem winnego krzewu, czyli z niebiańską ucztą Zbawiciela. Czy doprawdy mowa tu o jakiejś przyszłej transsubstancjalnej metamorfozie dwóch dusz, które już teraz ożywione są wspólną nadzieją miłosego zespolenia w jednym cielem i jednym duchu? Dwoistość zmierza tu wyraźnie do widzialnej jedności. We „wzajemnym pulsowaniu w nas ducha-oka” objawia się nowy porządek totalnego przeistoczenia. „Serce z serca pod sercem w nas” z dwojga czyni jedno, ale w tym jednym wydobyte zostało to, co różni. Bez tej odmienności nie byłoby ani nowego życia, ani zjednoczenia. W istotocie nowy porządek jest dziełem Kogoś Innego w nas. Ten Ktoś zaczyna krążyć w arteriach naszych żył jak wino przemienione w krew i przemawia do nas pulsującym rytmem nadprzyrodzonego Życia. W ten sposób czyni nas swoim ciałem. Od tego momentu jesteśmy nowym stworzeniem, żyjącym przez ducha. Dzieje się tak dlatego, ponieważ, jak mówi Claudel, „ponad ciałem jest ciało wyższe – jest serce, które także jest ciałem, to serce, które nas stworzyło i które wie więcej od nas. Bóg włożył je w naszą pierś jedynie po to, by znaleźć swoje echo w czyjejś pierś”⁸ i – dodajmy: w rytmie wzajemnego pulsowania z piersi do piersi. Wyobraźnia tłumaczy paradoksalną naturę relacji: mężczyzna-kobieta, zapowiadając totalną unię ciał i dusz, unię opartą na „wzajemnym pulsowaniu ducha-oka”.

2. Przestrzenie mediacji

Dialog w *Podziale Południa* rozwija się na dwóch płaszczyznach jednocześnie. Pierwsza z nich tworzy jakby „powierzchniową warstwę” dialogu i jest związana z zewnętrznie określoną sytuacją rozmowy co najmniej dwóch osób przebywających w tym samym miejscu i w podobnych okolicznościach. Natomiast drugi porządek wprowadzie

⁸ Cyt. za: W. Kaczmarek, *Z „cienia śmierci” w światło Boże*, dz. cyt., s. 67. Autor słusznie łączy tę myśl Claudela z następującym odczytaniem relacji ja – inny: „Miłość [ukryta w sercu – M.L.] jest bowiem wezwaniem i powołaniem bez względu na to, czy ma możliwość spełnienia się. To Mesa w obliczu Boga jest małżonkiem Ysé. Ale ta miłość jest również śmiercią, bo zostaje przywłaszczona przez nich” (tamże, s. 67). Przytoczony i skomentowany przeze mnie fragment aktu trzeciego jest symbolicznym przedstawieniem tego „sakramentu” niespełnionej miłości, o którym pisze Kaczmarek. Do tych kwestii wypadnie jeszcze powrócić w kontekście ofiary Krzyża.

nie musi odbiegać wyraźnie od linii naturalnej wymiany zdań, niemniej jednak należy całkowicie do planu metaforycznego. W dramacie Claudela żywioł zwyczajnej kolo-kwialności uzyskuje głębszą perspektywę dzięki swojemu zespoleniu z żywiołem wy-obrazni. Nawet z pozoru trywialne epitety czy porównania nabierają mogą szczególnego sensu w kontekście myślenia i mówienia językiem metafory czy symbolu. Już przecież zewnętrzne ramy każdego dialogu wpisane zostały w strukturę wielkiej metafory.

W akcie pierwszym rozmowa bohaterów toczy się na statku podczas żeglugi po bezkresnym Oceanie Indyjskim. Podróż morska otwiera nieskończoną przestrzeń, a zarazem nieskończony krąg asocjacji. Linia styku nieba z wodą i równoległy do niej tor wodny płynącego okrętu nabierają cech metaforycznych – i to do tego stopnia, że oddziałując na wyobraźnię bohaterów wyznaczają jej zdawałoby się nieskończony horyzont. Jednak ta nieskończoność kojarzy się bardziej ze spętaniem niż wyzwoleniem. Przestrzeń otwarta w tym kontekście jest odczuwana jako pułapka egzystencji, miejsce niczyje, obce bohaterom. Tę obsesję najdobitniej wyraża Yse:

YSE: Mimo wszystko to dziwne!

Ptaki i ryby

Mają jakieś miejsce, by założyć swój dom, jakiś żywopłot, jakąś dziurę w pniu wierzby.

Ale nas czworo nie umiało sobie znaleźć żadnego miejsca.

I oto kołyszemy się na tym pokładzie statku, otoczeni absurdalnym morzem. (s. 24)

Monotonne dryfowanie statku to w odczuciu Yse ruch pozorny, prowadzący do-
nikąd. Wyobraźnia Yse nie wychodzi wcale poza granice widzialnego świata, jest na
stałe przykuta do przygnębiającego widoku morza – martwej pustyni – pustki – bez-
nadziejności – nudy. Również Mesa swoją sytuację określa podobnie:

MESA: [...] Wyjechałem, muszę wrócić w to samo miejsce.

Wszystko było na próżno. Nic nie jest zrobione. Miałem w sobie

Siłę wielkiej nadziei! Już jej nie ma. Okazałem się nie na poziomie. Zgubiłem mój cel i kierunek.

I tak właśnie odsyłają mnie ot tak, z moim dawnym życiem, z tym tylko rozkazem,

Bym zaczął na nowo dawne życie, o Boże!

Mój Boże, z tą jedyną tylko nadzieją w Tobie, który niczego ode mnie nie chcesz,

Z ugodzonym sercem, naruszoną siłą! (s. 34)

Podróż morska Mesy dosłownie i przenośnie jest absurdalnym powrotem do te-
go, co już było, uświadomieniem dramatu niezrealizowanego powołania kapłańskie-
go. W godzinie południa Mesa odkrywa, że cel, jaki sobie wytknął w przeszłości, był
pozorem, fałszywie rozumianym poszukiwaniem wiecznego szczęścia w samotności.
Poczucie absurdalności sytuacji jest niewątpliwie czynnikiem zbliżającym obie posta-
ci: Mesę i Yse. Łączy ich podobna obsesja przestrzeni, która nie może się wypełnić
prawdziwą obecnością drugiej osoby. Wspólne jest im także przeżywanie czasu, który
staje się czekaniem na tę obecność:

MESA: Dlaczego teraz właśnie cię spotykam.

[...]

Ciężko jest zachować serce tylko dla siebie. Ciężko jest nie być kochanym.

Ciężko jest być samotnym. Ciężko jest czekać,

Trwać w tym, czekać i wciąż czekać,

I jeszcze, i oto jestem tu w tej godzinie południa, kiedy tak dobrze widać to co jest tuż obok,

Że nie widać już niczego więcej. A więc to ty!

Ach jak chwila obecna zdaje się więc bliska i jak ta bliskość na nas ciąży.
Jak coś, co ma siłę konieczności. (s. 35)

W tym punkcie wzajemnych zwierzeń Mesi i Yse czasoprzestrzeń ich wzajemnych relacji – tych relacji, które chcieliby na nowo ustanowić – staje się sferą intymną. Tę intymność wytwarza spotęgowane „tu i teraz” napięcie między poczuciem obcości i dystansu a potrzebą bliskości i empatycznego współodczuwania. Nawiązując do symboliki tytułu dramatu, można by powiedzieć, że chwila południowa dzieli ich życie na dwie części. Problem Mesi i Yse leży w tym, że z jednej strony są sobie zakazani, a z drugiej przyciągani „siłą konieczności”.

Mesa już podczas wstępnej rozmowy z towarzyszami podróży rozsnuwa wokół siebie i swoich współroz mówców sieć metafor i tajemniczych porównań. Zachwyca się malowniczością morza, kojarzy ją z kolorytem uczuć między mężczyzną a kobietą. W ten sposób, chcąc nie chcąc, uruchamia nowe konteksty sytuacji komunikacyjnej, w której przebywają interlokutorzy, mimo że pozornie nic nie wnoszą one do rozgrywanych na bieżąco rozmów o kobietach i interesach. Metaforyczne wtręty Mesi stanowią swego rodzaju obiektywizację wewnętrznych treści intersubiektywnego przeżycia, wyprzedzając to, co zaistnieje między nim a Yse:

MESA: Jakież to piękne! Jakie okrutne!
Morze o lśniącym grzbiecie
Jest jak powalona krowa, którą piętnują rozpalonym żelazem.
A on, wiesz, jak mówią, kochanek wody, och, ta rzeźba, którą ogląda się w muzeach,
Baal,
Tym razem to już nie kochanek, lecz kat, który z niej składa ofiarę! To już nie pocałunki,
to nóż przebijający wnętrzości!
A ona naprzeciw niego, twarzą w twarz oddaje mu cios za cios.
Bez kształtu, bez koloru, czysta, absolutna, ogromna, piorunująca,
Porażona światłem nie odbija już niczego. (s. 21-22)

W chwili południowej dana została Mesie jakaś niezwykła iluminacja wyobraźni, w której nałożyły się na siebie różne ciągi metaforyczno-symboliczne. W czasie tego – nazwijmy to – olśnienia natura wystawiła na pokaz nagie piękno i okrucieństwo swoich monstrialnie wyolbrzymionych obrazów. W zainscenizowanym gwałtownie teatrze natury: „Wszystko jest straszliwie czyste.” Również – „Człowiek czuje się okropnie widoczny, jak wesz pod szkłem” (s. 21). Rzeczywistość przetworzona przez wyobraźnię ze względu na swoje konotacje sakralno-erotyczne daje do myślenia. Teatr zranionych wnętrzości morza jest antycypacją dramatu miłości Mesi i Yse. Miłość ta okaże się zniszczeniem i odrzuconą przez Boga niedojrzałą ofiarą. To, co rozgrywa się w planie wyobraźni, podczas metaforycznie nacechowanej żeglugi – jest czymś w rodzaju szyfru, uniwersalnego kodu, podstawowego punktu odniesienia dla relacji międzyludzkich.

Metafora będzie miała w *Podziale Południa* status graniczny. Należąc do planu wyrażania, stanie się zwornikiem dialogowych konstrukcji, punktem węzłowym werbalnego komunikowania. Należąc do planu treści, stworzy, aczkolwiek nie od razu, szansę zrozumienia niewyraźnej rzeczywistości *sacrum*. Metafora ustanawia u Claudela typ myślenia *per analogiam*. Mesa w zakończeniu aktu pierwszego sięga do konkretności, który zawiera od razu interpretację takiego myślenia:

MESA: [...] *Deklamuje*

[...] Morze zmienia kolor jak oczy kobiety, którą porywa się w ramiona.

Bardzo słuszne porównanie. Jak delikatna byłaby skóra, na przykład w zagięciu ramienia,

Z tą mieszaniną wszelkich odcieni, od koloru siarki do błękitu i cynobru,

Nie chłonie ona światła tak jak oko, które czerpie z innego źródła. (s. 41)

Kobiece oko – morskie oko otwiera się na bezpośrednie działanie źródła blasku. W tym podobieństwie natury i kobiety ukrywa się doświadczenie czegoś innego, spotkanie z Kimś absolutnie innym. Zbliżenie do źródła pozwala upodobnić się do niego. To, co inne, może zostać uznane za własne. Metafora, jak oczy kobiety, dociera do granic milczenia, gdzie można już tylko chłonać światło. Za tymi granicami ukrywa się szeroko otwarte oko innego człowieka, a przez nie prześwituje nieskończone oko Boga. Blask Boskiego promienia nie zawsze jednak jest widoczny. Często zaciemnia go grzech, upadek, pokusa zakazanego owocu pożądlivej miłości. Ale to właśnie język metafory adekwatnie wyraża meandryczną drogę człowieka szukającego porozumienia z sobą i z innym, a także trud Boga stopniowo i w sposób równie zagnatwany odsłaniającego człowiekowi swój plan zbawienia. Wychodząc od sakralności pierwotnej, pogańskiej (reprezentowanej w tekście w obrazie śmiercionośnego bożka Baala), Claudel przypisał mężczyźnie i kobietę sakralności chrześcijańskiej, która zwycięży dopiero na końcu w nierównej walce ze śmiercią i martwością bałwochwalczej miłości (*voluptas*). To przejście z jednego stanu w drugi zostanie unaocznione w zmysłowej metaforze triumfu piękna duchowego, piękna, które – w zestawieniu z drapieżnym obrazowaniem ofiary-mordu – odrzuca władzę tyra, wyzwala się z okowów cielesnej, niszczycielskiej rozkoszy:

MESA: [...] Ale święty

Triumfuje ostatniego dnia, gdy uwalnia się wreszcie

Zapach perfum, który długo dojrzewał w głębi jego serca. (s. 24)

W akcie drugim akcja przenosi się na ląd, a wszystkie rozmowy toczą się na cmentarzu w Chinach. Nagła zmiana scenerii przy zachowaniu jej naddanego sensu wnosi bardzo wiele szczególnie do dialogu dwojga zakazanych sobie przez prawo kochanków. Spotykają się oni razem wśród grobów europejskich heretyków, na ziemi odmowy, którą Yse nazywa znamienne: „ogrodem wyklętym” (s. 52). Tu właśnie, pośród umarłych i z dala od żywych chcą wypowiedzieć sobie wzajemnie pochwałę cudzołóstwa. To miejsce Mesa i Yse wybrali zatem świadomie. Czy jednak do końca świadomie? Z cmentarzem wiąże ich w momencie rozmowy tyleż wybór, co pewien instynkt, pożądanie miłości, która jest śmiertelna, gdyż obywa się bez Boga. Tu, gdzie znajdują się groby, otwiera się pole dla ekspansji ich wyobraźni erotycznej. Znamienne, że od razu zostaje ona wprowadzona w krąg śmiercionośnego działania niszczycielskiej miłości:

MESA: [...]

I poślubiam cię bezbożną miłością i potępionym słowem,

O droga rzeczy, która nie jesteś szczęściem!

Ja, podobnie jak drzewo lub zwierzę w sakralnym związku ze swą samicą,

Nie mam słów, by nazwać cię kobietą, lecz tylko, by powiedzieć, że jesteś

Jak ktoś poprzedzony snem, w chwili, kiedy wszystko zawodzi!

Jak złotnik w blasku lampy, przybywasz wraz z tchnieniem północy, które niesie z sobą białego motyla. (s. 50)

Yse i Mesa coraz częściej zaczynają nadawać swoim kwestiom charakter metaforyczny. Nie kontrolują już języka wypowiedzianych uczuć. Żywioł powszedniej kolo-kwialności nie może poddać wyrażeniu nowej sytuacji grzesznego zjednoczenia dusz i ciał. Dlatego właśnie metaforyzacja uzyskuje status dominanty ich wspólnego *de facto* języka. Nietrudno odnieść wrażenie, że oboje czerpią z tego samego paradyg-matu wyobraźni. Istotę ich dialogowej relacji już w akcie pierwszym trafnie wyraziła

Yse: Istnieje między nami taki stan napięcia, stan tak subtelny wyłączenia, że najmniejsza niewłaściwa myśl go zakłóca. (s. 30)

Ten stan wręcz domaga się metaforycznego ekwiwalentu, nie da się go pomyśleć inaczej niż tylko w języku metafory. Metafora stwarza sugestię we-wnętrznego napięcia, bycia w innym wymiarze, w „stanie subtelny wyłączenia”. Nadwyżka sensu pośredniczy w przekazywaniu nieokreślonych pojęciowo przeżyć, wydobywa ich wyjątkową intensywność:

MESA: Tak więc

Chwyciłem cię! I trzymam twoje ciało

W ramionach i ty wcale mi się nie opierasz, i czuję wewnątrz mnie twoje bijące serce!

To prawda, że jesteś tylko kobietą, ale ja jestem tylko mężczyzną,

I oto już dłużej nie mogę i jestem jak ten wygłodniały, który nie może powstrzymać łez na wi-dok pożywienia!

O kolumbo! O potęgę mojej ukochanej! O to niesprawiedliwe, że cię spotkałem!

Jakże mam cię nazywać! Matką,

Ponieważ dobrze cię mieć.

I siostrą, i trzymam twoje krągłe i kobiece ramię w dłoni,

I zdobyczą, i woń twojego życia przez nozdrza uderza mi do głowy, i drzę,

Czując cię najślabszą jak zwierzyna, która kuli się schwycona za kark!

YSE: [...]

O mój Meso, nie jesteś już tylko mężczyzną, ale należysz do mnie, a ja jestem kobietą,

I jestem w tobie mężczyzną, i ty jesteś ze mną kobietą, i chwytam twoje serce, sam nie wiesz, w jaki sposób.

I wzięłam je, i umieszczam je na zawsze między moimi piersiami! (s. 49)

Dynamiczna struktura obrazowania ujawniona w powyższym fragmencie wiele mówi o charakterze relacji łączących Mesę i Yse. Natrętnie, a wręcz obsesyjnie na nie-wielkiej przestrzeni tekstu dialogowego powraca w różnych wariantach i konfigura-cjach metafora cielesnego przenikania płci. Adekwatność jej zastosowania w tej tak bardzo ukonkretnionej, a zarazem paradoksalnej sytuacji miłosnego zbliżenia nie wy-maga uzasadnień. Właściwie wszystko zostało tutaj unaocznione w rozbudowanym obrazie poetyckim. Metafora daje do myślenia, gdyż ustanawia między kochankami więź cielesnej i psychicznej współzależności. Kto kogo zdobywa w tym związku? Gdzie przebiega granica między posiadaniem a uległością? Czy w ogóle ta granica ist-nieje? A może nie jest wyczuwalna? Język metafory operującej ucieleśnionym konkre-tem na pewno prowokuje do takich pytań, mnoży je w nieskończoność. I dopuszcza do głosu każdą możliwość interpretacji, jeśli tylko sięga ona do wnętrza metafory.

Metafora i symbol w *Podziale Południa*, pośrednicząc w ustanawianiu dialogicz-nych relacji interpersonalnych, stanowią punkt wyjścia do zrozumienia sytuacji egzy-stencjalnej człowieka, który uczestniczy w dialogu. Hermeneutyka symbolu daje się pomyśleć jako droga prowadząca ku hermeneutyce egzystencji. Chodzi tu o splot

wzajemnych relacji: ja wobec siebie samego, ja – ty, ja – Bóg. Ostatecznie więc często używana w odniesieniu do Claudela formuła: „dramat egzystencjalny” jest dopełnieniem Claudelowskiej koncepcji dramatu sakralnego i poetyckiego. Problematykę egzystencjalną dramaturgii Claudela można i trzeba umieścić na przedłużeniu Ricoeurowskiej hermeneutyki symbolu.

3. Od metafory do epifanii

Taki porządek czytania tekstu pozwala interpretatorowi – po pierwsze: dostrzec uniwersalny, paraboliczny charakter dzieła na każdym poziomie jego złożonej struktury – i po drugie: skoncentrować się na tych wszystkich wyznacznikach literackiej formy dzieła, które otwierają to dzieło na sens egzystencjalny i metafizyczny. Sens ten – podkreślam raz jeszcze – reprezentuje w tekście całość pozatekstową. Inaczej mówiąc – symboliczne znaczenie przechodzi przez materię tekstu, by stać się metasensem, czyli duchem, objawieniem prawdy. Droga interpretacji wiedzie zatem od znaków literackich rozpoznawalnych w budowie dzieła do rzeczywistości duchowej, sakralnej. U Claudela rolę pomostu między jednym a drugim pełni przede wszystkim metafora. Ona uruchamia w tekście skomplikowany proces symbolizacji, czyli zgodnie ze swoim źródłowym (potwierdzonym etymologicznie) przeznaczeniem metafora przenosi znaczenie na wyższy poziom. Odbiorca tekstu z jednej strony odczuwa to jako zagmatwanie sensu, a z drugiej ma świadomość, że takie rozumienie metafory przybliży go do ukrytej prawdy duchowej, niemożliwej do wyrażenia wprost. Celem metaforyczno-symbolicznych przekształceń jest więc epifanijne odkrycie źródła wszelkiego sensu. W dramacie Claudela tym źródłem będzie Ktoś Inny, mieszkający w nas, nazwany Bogiem, Życiem, Ojcem, Porządkiem⁹.

Obraz-metafora-symbol stanowi podstawową tkankę kompozycyjną w *Podziale Południa*.

dramacie zrealizowana bardzo konsekwentnie, ponieważ każdy niemal element budowy dzieła (słowo, czas, przestrzeń) ma strukturę wieloznacznego obrazu poetyckiego, opalizuje wieloma znaczeniami. Proces metaforyzacji nie przebiega jednak symetrycznie w stosunku do układu całego tekstu. W niektórych momentach dialogu między Mesą a Yse proces ten wyraźnie przybiera na sile, w innych jego ilościowy udział w ogólnej strukturze wypowiedzi zostaje ograniczony czy nawet zminimalizowany. W zakończeniu ostatniego aktu dochodzi do maksymalnego zagęszczenia znaczeń. Metaforyzacja przechodzi w symbolizację. Tu chyba najwyraźniej słowo – zarówno w swoim metaforycznym jak i niemetaforycznym użyciu – przekracza granice konwencjonalnego mówienia do kogoś z zamiarem uzyskania satysfakcjonującej odpowiedzi zwrotnej. Pytania kierowane do adresata wyrażają coś więcej niż próbę zrozumienia jego intencji, są czymś więcej niż nawiązywaniem werbalnego kontaktu z rozmówcą. Mesa zaczyna śpiewać Bogu swój kantyk. A po nim zwraca się do Yse z

⁹ Na ważną rolę metafory w budowaniu chrześcijańskiej wizji świata w dramatach Claudela zwracało już uwagę wielu badaczy. Metafora „jest dla niego nie tylko zapisem dwóch zbliżonych do siebie terminów, lecz «nowym słowem, operacją wynikającą z samego istnienia dwóch różnych rzeczy ściśle ze sobą związanych i jednoczesnych». Metafory Claudela, wzniosłe czy trywialne, poprzez swoją niewyczerpaną obfitość drażnią stale w głąb, by pod warstwą pozorów dotrzeć do żywej tajemnicy stworzenia i przeniknąć substancję istot i rzeczy” (P. Surer, *Współczesny teatr francuski*, przeł. K. A. Jezewski, Warszawa 1973, s. 113).

przesłaniem Prawdy objawionej mu w symbolicznych kształtach nieziemskiej rzeczywistości. Przesłanie to wymaga od człowieka wnikięcia w istotę treści ukrytych w symbolu i poetyckiej metaforze.

Kantyk Mesy bardzo luźno łączy się z zewnętrzną formą dialogu dramatycznego, jest właściwie rozbudowanym monologiem, strukturą monofoniczną. Niemniej jednak, prowadzi w nim Mesa wewnętrzny dialog z samym sobą i z Bogiem. A ściślej rzecz określając: z milczeniem Boga. „Inny wymiar” duchowej korespondencji z istotą nadprzyrodzoną został zaszyfrowany w kosmicznej symbolice gwiazdzonego nieba z „armią wszystkich Świętych”, która „niosąc w dłoniach pochodnie, / Wychodzi mi na spotkanie, otaczając srogiego baranka!” (s. 67). To niemal scena wyjęta z Apokalipsy, jak w dzień Sądu Ostatecznego.

Mesa widzi siebie leżącego na katafalku w grobowej kaplicy i w tej symbolicznej perspektywie śmierci przebiega myślą swoje życie. Kantyk zamienia się w gwałtowną skargę skruszonego serca grzesznika, który nie tylko poznaje swoją winę, ale też dostrzega w niej źródło swojej tęsknoty za Bogiem:

KANTYK MESY: [...] *Blask boży odrzuca ciekawych, miłość odrzuca niedojrzałe ofiary. Mój Boże, brzydzę się mojej pychy!
Niewątpliwie nie kochałem Ciebie tak jak trzeba, lecz dla powiększenia mojej wiedzy i mojej przyjemności.* (s. 68)

Tu Mesa przyznaje się do swojej manii religijnej, która była formą duchowej alienacji, bycia-dla-siebie, ale nie dla innych.

[...] *I ponieważ byłem egoistą, w ten sposób mnie każesz
Tą przerażającą miłością drugiej istoty!* (s. 68)

Mesa mówi tu o swoim udziale w delikatnej i bardzo ryzykownej grze męskodamskich namiętności, której ceną było monstrualne szaleństwo ciał i dusz złączonych w niszczącym splocie – aż do wzajemnej samozatraty. Wszystko, co stało im na przeszkodzie, uległo również zniszczeniu. Namiętna pasja i demonizm nieczystego związku eksplodowały serią nieszczęść i zbrodni. Yse porzuciła swoje dzieci, wspólnie z Mesą wysłała na śmierć swego męża.

*Ach, teraz wiem
Co to jest miłość. Wiem teraz, ile wycierpiałeś na krzyżu, w twoim sercu,
Jeśli kochałeś każdego z nas
Tak strasznie, jak ja kochałem tę kobietę, i rżenie, i duszenie, i ściskanie
jakby w kleszczach!*

[...] *I Ty widziałeś, z jakim pragnieniem, o Boże, i zgrzytaniem zębów,
I suchością, i zgrozą, i rozdarciem
Chwyciłem się jej! A ona mi to zrobiła!
Ach, Ty znasz się na tym, i wiesz, Ty sam,
Co to jest zdradzona miłość!* (s. 68)

Stawką zakazanej miłości było dawanie lub odbieranie siebie innym i sobie samemu. Mesa i Yse zapewne mieli intuicję daru, ale nie potrafili siebie nawzajem obdarować. Mesę opuścił Yse, natomiast ona – nosząc w łonie jego dziecko i będąc nadal żoną kogoś innego – dopuściła się podwójnego cudzołóstwa z Amalrykiem, człowiekiem bez skrupułów. I teraz, w chwili symbolicznej śmierci, zdradzona miłość Mesy szuka swego

miejsca w objęciach ukrzyżowanej miłości Boga, również zdradzonej i odrzuconej przez ludzi. W ostatecznym rozrachunku Yse, sprowadzając na Mesę śmierć i groźbę wiecznego potępienia, skróciła jego drogę do Boga. Bóg sprawi, że to, co odrzucone jako niedojrzała ofiara, zostanie w końcu przyjęte jako przemieniony owoc nadprzyrodzonej łaski. Pełnego znaczenia nabierają teraz słowa wypowiedziane jeszcze w chwili kuszenia perspektywą miłości uzewnętrznionej w geście posiadania ciała:

YSE: [...] Bo godnie jest jedynie cierpieć i opierać się. (s. 46)

Cierpienie w *Podziale Południa* jawi się jako możliwość oczyszczenia duszy i ciała. Jest otwarciem człowieka na działanie łaski. W tym kontekście należałoby przywołać jeszcze jedną metaforę. Tym razem będzie to księga ludzkiego serca, w której czyta Bóg, Największy Dar. Bóg chce, aby również człowiek odczytał siebie w źródłowej relacji: ja – Inny. To dążenie ożywiało też w przeszłości duszę Mesi, jednak szybko przybrało fałszywy ton. Jego mania religijna skierowana była na samo poznanie Boga i zdobycie niepodważalnej wiedzy. A w konsekwencji prowadziła do zagubienia źródła sensu. W tym zagubieniu człowiek nie mógł także odnaleźć samego siebie. Bóg czekał na niego w milczeniu. Dlaczego Bóg milczał?

Dlaczego tak długo zwlekał z odczytaniem do końca księgi ludzkiego serca? Odpowiedź daje Claudelowska teologia Słowa, której wyznawcą jest Mesa:

MESA: [...]

Czyż słowo może pojąć samo siebie? Ale aby istniało,
Trzeba, by ktoś je odczytał.

O jakąż to radość, być w pełni kochanym! O jakież pragnienie, by otworzyć się w środku
jak księga!

I siebie samego, tutaj tylko, i cóż,

Że jest się całkowicie jasnym, czytelnym, lecz by czuć się teraz

Wypowiedzianym

Jak wyraz podtrzymywany głosem i intonacją jego słowa! (s. 33)

BÓG, wypowiadając imię człowieka, zakorzenia go w swoim Słowie, w rzeczywistości niewidzialnej. Człowiek, wypowiadając całą swoją istotą imię: TY, otwiera się w środku jak księga. Słowo ludzkie ma stać się sposobem istnienia nakierowanego na dialog miłości, ma być wysiłkiem zmierzającym do ogołocenia z pychy. Właśnie wysiłkiem, dojrzewaniem do prawdy przez cierpienie, wewnętrzną ascezę. Słowo pochodzące od Boga ma moc oczyszczającą miłość, którą człowiek sobie przywłaszczył. Metafora księgi, która czeka na swoje otwarcie, wydaje się w dramacie Claudela powiązana ukrytymi nićmi ze znakiem Krzyża, ofiary Wcielonego Słowa. Tylko w jednoś z tą prawdziwą ofiarą możliwe staje się rozpieczętowanie księgi ludzkiego serca i przyjęcie prawdziwego daru łaski¹⁰.

W perspektywie rozważań o księdze warto jeszcze raz postawić dramatowi Claudela pytanie: czym jest darowanie siebie innemu? Polega ono na afirmowaniu tego, co absolutnie inne we mnie i w drugim człowieku. Yse

¹⁰ Por. Ap 5, 9b-10. Barankowi Zasiadającemu na tronie śpiewany jest hymn odkupionych: „Godzien jesteś wziąć księgę i jej pieczęcie otworzyć, bo zostałeś zabity i nabyłeś Bogu krwią swoją ludzi z każdego pokolenia, języka, ludu i narodu, i uczyniłeś ich Bogu naszymu królestwem i kapłanami, a będą królować na ziemi”. Cyt. wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań – Warszawa 1980.

nazywa to „rozkoszą małżeńskiej odmienności” (s. 74). Prawdziwe relacje międzyludzkie w *Podziale Południa* oparte są na Bogu, który jest Kimś Innym, Darem, obecnością przemieniającą – jak w Eucharystii – ciała i dusze kochających się ludzi¹¹. Dialog Mesy i Yse w perspektywie bliskości Boga przeradza się w miłosną inkantację, w hymn na cześć Życia, w sakrament pojednania i komunii z Bogiem. Ta rzeczywistość zachłannie poszukuje dla siebie materialnego kształtu. Przyobleka się w metaforę. Duch wciela się w język symbolu i w ten sposób do tekstu dramatycznego wraca *sacrum*. Wspomniałem na wstępie, że *sacrum* dynamizuje całą rzeczywistość tekstu literackiego. Tę dynamikę oddaje język ruchu, obraz „wzajemnego pulsowania w nas ducha-oka” (s. 72). Symbolika duchowego widzenia jest tu uobecnieniem porządku wiary, odkryciem „autentycznej nowości” i „misterium wzajemnej zgody na siebie” (s. 73) w relacji: ja – ty, ja – Inny, my – Ktoś Inny w nas. Dramat Claudela kończy się bardzo dynamicznym ciągiem obrazów, ewokujących to, co jest niewyraźnym milczeniem. Ten ciąg przebiega od ekstatycznego tańca Śmierci, poprzez duchową wędrówkę ku ostatecznej przemianie, aż po płomienną wizję zwycięstwa Życia nad Śmiercią:

YSE [do Mesy]: Podnieś się rozbita postaci i zobacz mnie jako posłuszną tancerkę,
Której małe, radosne stopy zostały pochwycone przez nieodparty rytm!
Idź za mną, nie zwlekaj dłużej!
Wielki Boże! Oto ja roześmiana, wirująca, oderwana od wszystkiego, oparta plecami o
światło jakby na skrzydle unoszącej fali!

[...]

MESA: Żegnaj! Widziałem cię po raz ostatni!
Po jakich drogach długich i mozolnych
Oddaleni, lecz na sobie
Wzajemnie oparci będziemy
Wędrować jeszcze, aż przetworzą się nasze dusze.
Pamiętaj, pamiętaj o znaku!
A mój znak to nie próżne włosy podczas zawieruchy i małeńka chusteczka przez chwilę,
Ale, rozproszone wszelkie zasłony, ja sam silny płomień piorunujący, wspaniały samiec w
chwale Bożej,
Mężczyzna w świetności sierpnia, Duch zwycięski w przemienieniu Południa! (s. 75)

W taki oto sposób słowo ludzkie dojrzało do tego, aby zaistnieć jako „wyraz podtrzymywany głosem i intonacją jego – Bożego – Słowa”. Spełnia się słowo Apokalipsy zwiastujące nadejście Królestwa Bożego. Pożegnanie Mesy i Yse trzeba rozumieć w porządku znaczeń przywoływanych przez ostatnią księgę Nowego Testamentu. Za chwilę dom, w którym znajdują się oboje, oblężeni w twierdzy, bezbronni i wydani na łup chińskich powstańców, zamieni się w rumowisko, ale ponad nim zabłyśnie „Duch zwycięski” nowego życia. Już teraz w tej rozstrzygającej o wieczności minucie życia dokonuje się przemiana w świadomości Mesy i Yse, złą-

¹¹ W jednej z prac o Claudelu czytamy, że poeta podniósł do sakralnych wymiarów motyw miłości poza-małżeńskiej, co należałoby rozumieć następująco: „To partnerzy takiej miłości mają sobie nawzajem ofiarować Boga, to ta nie spełniona tutaj miłość dopełni się w wieczności [...]. W świecie poetyckim Claudela sakramentalne «mie», które rozdziela ludzi na ziemi, zdaje się bardziej obowiązywać w wieczności niż sakramentalne, małżeńskie «tak»” (I. Stawińska, *Wyzwanie teatru Claudela, w: Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1988, s. 114).

czonych tajemnicą Śmierci i Zmartwychwstania. Wszystko podlega tej przemianie: czas, przestrzeń i cała rzeczywistość dramatu. Bohaterowie stoją u kresu drogi:

YSE: [...] Nasz czas, który wybija, dawny czas, który się kończy.

Ta maszynka, która jest pod domem i pozostaje już niewiele minut, a sam czas zmierza do wybuchu i rozrzuci na wszystkie strony ten przybytek cielesny. (s. 74)

Mesa i Yse przekroczą granicę, za którą zaczyna się bezkres. Nie ma już żadnych wektorów czasu ani przestrzeni. Pozostaje tylko metafora jako sugestia nieskończonego trwania w Królestwie Bożym. Jeszcze w tej ostatniej chwili zostaje ona wprawiona w ruch. To jakby wędrówka, taniec zakochanych w blasku wieczności. „Podział północy”, o którym wspomina Yse (s. 75), to „punkt przecięcia” Śmierci i Życia. Podobnie jak Krzyż Chrystusa, znak oczyszczenia. Ciemna noc rozpadu i zniszczenia zapowiada Południe chwały. Mesa i Yse przyzywają śmierć, ponieważ wierzą, że „ducha nie można ugasić” (s. 74). Pragnienie jedności bezwarunkowej i wiecznej nadaje ich prywatnej Apokalipsie wymiar niemal kosmiczny. Apokalipsa, ostatnie słowo Boga, przynosi im Zbawienie.

