

Halina Krukowska

"Maria" Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/3, 5-40

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HALINA KRUKOWSKA

„MARIA” MALCZEWSKIEGO JAKO ROMANTYCZNA POEZJA NOCY

1

Siłą i oryginalnością ekspresji obrazów nocy powieść poetycka Malczewskiego wyróżnia się nie tylko na tle utworów epoki romantyzmu. Jej ciemny, stężyły, fascynujący liryzm nie ma sobie równych w całej historii polskiej poezji, posiadającej swój mroczny nurt, swoich poetów nocy. Uwydatniając ten fakt, należy podkreślić, że pierwszym krytykiem *Marii*, którego uwagę uderzyły zawarte w niej obrazy nocy, był Maurycy Mochnacki¹. Na postawione przez siebie pytanie: „w jakim świetle pojął i wykonał myśl swego poematu” Malczewski, udzielił bowiem odpowiedzi jakże znamiennej dla romantyka uwrażliwionego na „nocną stronę”:

„Nie jest to brzask zaranny, ale zmierzch dnia chmurzącego się ku wieczorowi dzikiej, ponurej, melancholijnej fantazji².”

W świetle wszystkich warstw poematu — obrazowej, kompozycyjnej i językowej, uwaga Mochnackiego wydaje się w pełni uzasadniona. Ogląd najbardziej znaczących miejsc kompozycyjnych *Marii* potwierdza jednokierunkowy przepływ znaczeń: Malczewski otwiera ją obrazem zachodzącego słońca, a zamyka obrazem głębokiej, cmentarnej nocy. W eksponowanym w powieści czasie kosmicznym, ujętym przez krytyka jako chmurzący się zmierzch dnia, daje się zauważyć — i to w obu jej pieśniach — szczególne uwrażliwienie poety na początkową fazę tego czasu, a mianowicie na zachód słońca³. Powyższe spostrzeżenia potwierdzają

¹ Interpretację Mochnackiego, ujawniającą „nocną stronę” *Marii*, analizuje K. Krzemień-Ojak w książce *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka* (Warszawa 1975).

² M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Przemyśl 1882, s. 93.

³ Interpretację motywów zachodzącego słońca w *Marii* przedstawiłam w r. 1976 na seminarium prowadzonym przez prof. M. Janion na Uniwersytecie Gdańskim. Z kolei zwróciłam na nie uwagę w artykule *Szkoła ukraińska w poezji romanty-*

się w następujących wersach tekstu⁴: 19, 169, 473—474, 500, 787—790, 1132—1134. Marian Maciejewski w znakomitym studium *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*. O „Marii” Malczewskiego, podejmując problematykę znamion śmierci, wiele wnikliwej uwagi poświęcił obrazom zachodzącego słońca; m.in. stwierdził:

Kluczowe i zarazem śmiercionośne zdarzenia rozgrywają się w *Marii* przy zachodzie słońca, które zamyka Dzień, a otwiera bramy Nocy⁵.

Powtarzalność obrazu zachodzącego słońca wyznacza głęboką strukturę symboliczną powieści Malczewskiego, sygnalizuje bowiem nieodwracalny ruch życia, biegnącego nieuchronnie w stronę Nocy — a więc zamknięcie przed człowiekiem, jako istotą ziemską, „wygnaną”, wszelkich możliwości i perspektyw tak w wymiarach historii, jak i egzystencji indywidualnej. Zachodzące słońce w poemacie należy traktować przede wszystkim jako symbol, który w sposób konieczny zawiera sprzeczności, ponieważ zespala w sobie motywy dnia i nocy. Tym samym wyraża istotę człowieka jako bytu dwoistego. Jest to jednakże u Malczewskiego dwoistość szczególnego rodzaju, dla świata bowiem kreowanego w *Marii* decydujące znaczenie ma taka proporcja dnia i nocy, w której dzień zawsze chyli się, chmurzy, zmniejsza, a noc rośnie, powiększa się, czarnieje. Świat poetycki *Marii* został zbudowany przez Malczewskiego na tej niesymetrycznej, wyrażającej jego pesymistyczną myśl o świecie, ontologicznej opozycji Dnia i Nocy, ciemności i światła.

Widoczna w licznych motywach powieści dominacja Nocy nad Dniem została przez poetę wyraźnie zaznaczona w jej alegoryzowanych obrazach, z których najistotniejszy znajduje się we fragmencie 3 pieśni II:

[...] Noc, zazdrosnym palcem ścierając Dnia ślady,
Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady. [w. 801—802]

Istnienie alegorii w utworach poetyckich polega na jej bezpośrednim byciu tym, co nazywa się zwykle ich wyższą wymową czy ogólniejszym sensem⁶. Uczestnicząc w linearnym ruchu znaczeń, alegoria istnieje zarazem w porządku pionowym utworu, będąc syntezą, właśnie uogólnieniem jego cząstkowych sensów bądź oświetleniem tych znaczeń, które skrywa symbolika. W związku z powyższym w strukturze tej figury semantycznej zawiera się bardziej bezpośrednio niż w innych środkach poetyckiego przedstawiania sugestia interpretacyjna autora, za pośred-

cznej („Zeszyty Naukowe Filii UW w Białymstoku”. Z. 19. Humanistyka — Filologia Polska, t. 4 (1977)).

⁴ Korzystam z edycji: A. Malczewski, *Maria*. Opracował R. Przybylski. Wyd. 3, zmienione. Wrocław—Kraków 1958. BN I 46. Stosuję też inne odsyłacze do tekstu, np.: pieśń II, 3 — liczba arabska oznacza fragment pieśni II.

⁵ M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*. O „Marii” Malczewskiego. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 87.

⁶ Zob. M. W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*. Przełożył Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

nictwem bowiem alegorii uzmysłowił on czytelnikowi swoje pojęcie Nocy. Fakt ten daje podstawę przypuszczeniu, że uogólnione cechy Nocy kosmicznej⁷, przeciwstawiającej się Dniowi, zostały „rozpisane”, ukonkretnione semantycznie w wielu motywach utworu. Istotnie, można *Marię* Malczewskiego potraktować jako poetycki wyraz owego gestu ścierania śladów Dnia przez, upostaciowane we wskazanej wyżej alegorii, siły kosmiczne, przejawiające się intensywnie w naturze i w duszy ludzkiej. Znaki ich niszczącego i nieuchronnego działania dostrzega poeta we wszystkich żywiołach kosmosu. Siły te, co sugerują znaczenia czasowników powieści, grożą, pędzą, gonią, zasnuwają mgłą, przysypują lub rozdmuchują wszystko „do znaku”, uśmiercają, niszczą to, co należy do ludzi i ziemi. Są one — takie ich ujęcie pojawia się w *Marii* — przesładującym człowieka, jak irracjonalnie złowrogi los, tajemniczym, czarnym widmem (pieśń I, 17).

Nawet pobieżne prześledzenie semantyki utworu pozwala stwierdzić, że prawie każdy wyraz „dzienny” ma w nim swój „nocny” cień. Radość jest zawsze posępna, ufność zdradliwa, przyszłość zatruta, szczęście owleczone chmurą, wiosna życia krótka i mdłym, a więc przyćmionym, „pachnąca światłem”. Jeżeli pojawia się w świecie *Marii* uroczy połysk, to zaraz go śmierć gasi; jeżeli uśmiech, to w śmiertelnej chorobie; jeżeli uścisk, to tylko po to, by topić w nim trwogi; jeżeli słodycz — to w rozpaczy; jeżeli lubość — to w żałobie. Taki dwoisty „dziennie-nocny” charakter semantyki, narzucony przez strukturę obrazu-symbolu, czyli przez zawierające w sobie światło i cień zachodzące słońce, odciska swoje piętno na ukształtowaniu i składni, i kompozycji. Jednostki bowiem składniowe *Marii* pojedyncze, proste lub bardziej rozbudowane tworzone są zwykle na zasadzie „dziennie-nocnego” kontrastu semantycznego, w którym jednakże człon drugi znosi, „ściera” znaczenia członu pierwszego: „A kiedy radość mignie, to zaraz i mija” (w. 264); „Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie” (w. 641); „Gdy każdy dobry przymiot w gorszy żal się zmienia —” (w. 947); „Gdzie rola wzniosłych chęci zawsze się nie uda” (w. 1382). Myśl poety o człowieku jako bycie dwoistym, należącym do dziennego, ale przede wszystkim do zdominowanego przez to, co nocne — porządku istnienia, zadecydowała także o kompozycji *Marii*, powtarza się bowiem w niej ten sam co w składni schemat semantyczny. Analizując więc dalsze części utworu widać, że ciemność świata poetyckiego staje się antycypującym, złowieszczym znakiem

⁷ Noc kosmiczną w znaczeniu duchowej, irracjonalnej mocy przejawiającej się w naturze wyrażają u Malczewskiego opisy — nocy naturalnej, działającej na człowieka z zewnątrz. Na temat nocy naturalnej zob. np. E. Stein (S. Teresa Benedykta od Krzyża OCD), *Światłość w ciemności. Wybór pism duchownych*. T. 2: *Wiedza Krzyża — Twierdza duchowa*. Z niemieckiego przełożyła S. Immakulata J. Adamska OCD. Kraków 1977, s. 47—51.

beznadziei i nieuchronnej klęski wszystkich bohaterów, by swą kulminację uzyskać w końcowym fragmencie pieśni II:

[...] — kiry, katafalk i truna — a w rzędy
Błądo się palą świece — czarno, straszno wszędy. [w. 1430—1431]

Obraz i kompozycja *Marii* plastycznie uwydatniają, że Kosmos Malczewskiego ma bardzo mało z Dnia, co pozwala sądzić, że istotę bytu i egzystencji w jego poemacie determinuje Noc.

Poeta wyraźnie wyeksponował na pierwszym planie motywy ciemności, kiru, czerni, mroku, mgły. To właśnie one przede wszystkim wyrażają „nocną” wrażliwość kosmiczną, to znaczy szczególne wyczulenie na to, co jest w świecie śmiercią, żałobą, zgryzotą, rozpaczą, zbrodnią i złem, a co, jako nie poddające się racjonalnemu rozjaśnieniu, narzuca nieodpartą myśl o przejawianiu się w bycie i w duszy ludzkiej pierwiastków nadnaturalnych. W symbolice nocy, reprezentowanej zwłaszcza przez wymienione motywy, znalazła więc poetyckie wcielenie istotna dla romantyzmu idea, według której za światem widzialnym, zmysłowym ukrywa się rzeczywistość irracjonalna, czyli jego „druga strona”.

2

Przytłaczający egzystencjalny i metafizyczny pesymizm *Marii* płynie z przeświadczenia poety, że istotą „nocnej”, ukrytej za Dniem, strony bytu jest przede wszystkim zło⁸, w znaczeniu autonomicznej wobec świata ludzkiego, demonicznej mocy, przejawiającej się w naturze jako śmierć, a w duszy ludzkiej — jako zło moralne. Istotę zła Malczewski odsłania bezpośrednio w licznych symbolach, refleksjach odnarratorskich oraz w figurach alegorycznych. Należy podkreślić, że Noc jako postać alegoryczna ma w *Marii* płaszcz ciemny, będący azylem dla ludzkiego zła, a przede wszystkim — dla zbrodni i zdrady (pieśń II, 3). Trzeba zaznaczyć, że takie alegoryczne przedstawienie Nocy rzutuje na motywy ciemności w całym utworze.

Dla wyrażonej w powieści Malczewskiego koncepcji Nocy istotne wydają się jej elementy znaczeniowe pochodzące z tak eksploatowanego przez romantyzm pola semantycznego, którego zakres wyznaczają wyrazy: „duch”, „dusza”, „oddech”, „tchnienie” „wiatr”, „wicher”⁹. Metafory z tego kręgu znaczeniowego są w *Marii* znakami poetyckimi o negatywnym walorze, posłużyły bowiem poecie do wyrażenia myśli o du-

⁸ Na temat zła w *Marii* zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*. Warszawa 1921. — M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz — Malczewski)*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.

⁹ Na temat roli wiatru w poezji romantycznej zob. M. H. Abrams, *Wiatr — odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*. Przełożył Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.

chowym sposobie przejawiania się złowrogiej mocy kosmicznej, ujętej przez niego bezpośrednio jako „Duch złego, co ludziom nadziei zazdrości” (pieśń II, 6). Oto stosowne przykłady z tekstu Malczewskiego: „w [...] czarnym tchnieniu” nocy (pieśń I, 6), „Śmierci oddech mgłą oczy zasłoni” (pieśń II, 6), „trawiący oddech [...] / Owiął pąk młodych uczuć i zwarzył jak jesień” (pieśń I, 10), „Śmierć trzodzi się, zdmuchując wywrócone oczy” (pieśń II, 9), „A wyschłe lica nadmie żałobą” (pieśń II, 2), „ciężkim tchnieniem” (pieśń I, 17), „wicher świata” (pieśń II, 14), „wicher miota” (pieśń I, 10). Należy zauważyć, że wiatr w powieści polskiego romantyka nie jest tylko elementem pejzażu, ale symbolicznym odpowiednikiem „nocnych”, duchowych stanów natury. Można więc w *Marii* doszukać się echa tradycyjnych wierzeń, według których w wicherze, będącym jakby trującym oddechem kosmosu, przejawia się zła, demoniczna jego dusza. Jak skażone trucizną powietrze oddech ten niszczy to, co cielesne, naturalne, zabija i uśmierca, i z równą łatwością przenika w to, co duchowe.

Dla zrozumienia poetycko ucieleśnionej w *Marii* idei Nocy jako zła szczególnie ważny, w świetle tego, co zasugerowano wyżej, jest fragment 6 pieśni I, gdzie przymiotnik „czarne” w połączeniu z rzeczownikiem „tchnienie” objawia ciemność nocy jako symbol niczym nie przesłoniętego zła, które — jako niewidzialna, kosmiczna energia duchowa — tym łatwiej koresponduje z duszą ludzką, działając w niej jako zło moralne. „Tchnienie” łączy duszę człowieka z duchem złej, nocnej natury, który „lubi wspierać ludzi zbrodnie”¹⁰. Zanurzając się w ciemność, Wojewoda szuka przecież w „czarnym tchnieniu” Nocy wsparcia dla swych moralnie złych zamiarów.

Uprzedzając dalszy wywód interpretacyjny, należy w tym miejscu zaznaczyć, że postaci z wyższego planu semantycznego utworu, a więc Pacholę i Maski, głoszą w swoich wypowiedziach brak nadziei, co pozwala przypuszczać, że pełnią one rolę służebną w stosunku do kosmicznej, demonicznej potęgi¹¹, czyli ducha złego, „co ludziom nadziei zazdrości”. A zazdrość stanowi przecież zasadniczą cechę Nocy Malczewskiego jako postaci alegorycznej (pieśń II, 3).

W symbolu Nocy dominuje przeświadczenie poety, że istotną treścią bytu, jego najwyraźniejszą osnową jest zło, z całą jaskrawością ujawniające się przede wszystkim w ludzkich zachowaniach, determinowanych przez Zawiść, Złość, Zdradę, Zazdrość, Pychę. Ze znaczeniami nocy jako zła kosmicznego i zarazem zła przejawiającego się w świecie ludzkim koresponduje w utworze zwłaszcza motyw ukrycia. Zło moralne jest tym groźniejsze, iż ukrywa się w maskach, pozorach, w „cukro-

¹⁰ Cyt. z: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*. Opracowały M. Grabowska i M. Janion. Warszawa 1958, s. 99.

¹¹ O możliwości demonicznej wykładni postaci Pacholęcia zob. Zmigrodzka, *op. cit.*

wych wyrazach”, nieszczerych gestach, uwydatniają to liczne refleksje ogólne narratora, np.: „Bo w śliczny welon Cnoty stroi się Obłuda” (pieśń II, 18). Ta immanentna rzeczywistość duszy ludzkiej została przez poetę szczególnie mocno wydobyta¹².

Demoniczna, „wietrzna” aura Nocy, wspierając człowieka w jego podstępnych zamiarach, kształtuje tym samym związki międzyludzkie jako sferę fałszu, nieszczerości, kłamstwa, obłudy:

A gdy jaka uciecha razem ludzi zbierze,
I Pycha, i Pochlebstwo śmieją się — nieszczerze. [w. 95—96]

W świecie poetyckim *Marii* zło moralne jest do tego stopnia głęboko ukrytym, nie rozpoznany przez szlachetnych bohaterów wymiarem życia, że takie wartości, jak miłość, odwaga, męstwo, poświęcenie za kraj — wyznaczające prostą i jasną etykę Dnia — stają się zdradliwą, jak taniec Masek, pułapką, w którą wpada ufne dobro. Zło moralne, którego przedstawicielem jest Wojewoda, a także Pacholę i Maski, aktywizuje się pod tajemniczym wpływem zła nocnego, kosmicznego, jest bowiem jego przejawem w świecie ludzkim. Obecna w *Marii* metaforyka maski, zasłony wyraża pesymistyczną myśl poety, że człowiek jest tylko marionetką w ręku sił pozaludzkich, których skrytych i zawsze zgubnych wobec niego zamiarów nie jest w stanie przeniknąć.

Malczewski nie poprzestaje na pokazaniu dominującej obecności zła w świecie ludzkim. Pragnie także dociec jego tajemnicy. Stąd w jego utworze występują często dwa plany semantyczne, będące efektem doszukiwania się przez poetę we wszystkich przejawach świata zewnętrznego i wewnętrznego ukrytej rzeczywistości nocnej. Relacje Dzień—Noc Malczewski przekłada więc na synonimiczne w stosunku do nich relacje: powierzchnia—głębia, co wyraźnie widać w utworze, zwłaszcza we fragmentach 4 i 6 pieśni I, rysujących zagadkowy portret Wojewody. Większość motywów obu fragmentów łączy zasada przeciwstawienia świata zewnętrznego i głębi, czyli w tym wypadku skrywanego świata wewnętrznego bohatera:

Świetna mowa, dla ludzi — imię znakomite —
Co w sobie, to na zawsze dla wszystkich ukryte; [w. 69—70]
W ustach mieszka wesołość — w oczach myśl zgadnienia —
W głębi to, w głębi serca, robak przewinienia; [w. 93—94]

We fragmencie 6 pieśni I powracają motywy skrycia, rozwijające w taki sposób świat przedstawiany, by nadać mu głębię: „w bocznym skrzydle obszernej budowy”, „w ustroniu”, „tam jego myśl skryta samotnie się żarzy”. Ujawniają one sposób docierania narratora do tajem-

¹² Żmigrodzka (*op. cit.*) zwraca uwagę na szczególną rolę Obłudy wśród personifikacji poematu. Według autorki ujemne zabarwienie uzyskuje w *Marii* słowo „ludzie”, oprócz osób poświęcających się za kraj.

nicy ludzkiego zła. W *Marii* Malczewski, jak w romantycznej powieści grozy, symbolicznym odpowiednikiem rzeczywistości nocnej oraz zła wewnętrznego uczynił nie tylko czerń i ciemność nocy, ale także architekturę gotycką, funkcjonującą tutaj jakby na zasadzie cytatu z tradycji literackiej. Tu, w tym skrajnie oddalonym od Dnia, od ludzi i od światła miejscu, Wojewoda uknuł, pod presją demonicznych sił nocnych, haniebny plan potwornej zbrodni. Noc wewnętrzna bohatera jest więc miejscem, w którym ukrywa się zło. W płaszczyźnie składniowej utworu tę skrytą czerń duszy Wojewody narrator uwydatnił wyrazem „tam”, umieszczonym w powracających zdaniach:

Nicht tam nie zawołany wnijsć się nie poważy —
 Tam jego myśl ukryta samotnie się żarzy —
 Tam może brnąć już w rozpacz, w niezwykłej niemocy,
 Depce burzliwym krokiem po ciemnościach nocy,
 Jakby w jej czarnym tchnieniu chciał gdzieś znaleźć rękę
 Krwawej, zgubnej przyjaźni — lub zgasić swą mękę! [w. 107—112]

Trzykrotne powtórzenie podobnych składniowo zdań z akcentem na wyrazie „tam”, oznaczającym miejsce skryte w głębi, jest środkiem stylistycznym wydobywającym „drugą stronę”. Zdania w cytowanym fragmencie zawężlają się wokół centrum semantycznego, zatrzymują się, „drażą w głąb”. Takie zawężlanie się zdań jednorodnych należy do częstych środków składniowego wdzierania się poety do tego, co skryte w głębi nocy.

Dla autora *Marii* najistotniejsze pozostaje to, co nie daje się poznać zmysłami. Jednakże i zmysłom przyznał w utworze jakąś siłę poznawczą. Z wielu fragmentów jego utworu należy wysnuć myśl, że świat wewnętrzny człowieka, głęboko ukryty, można przedstawić poprzez „wygląd świata zewnętrznego. Takie przesłanie poznawcze zamieścił poeta we fragmencie 19 pieśni II:

[...] kto się bliżej wpatrzy, choć pozór jednaki,
 Dostrzeże — czarne wewnątrz spalenizny znaki. [w. 1394—1395]

Zatem „kto się bliżej wpatrzy”, tzn. wysili, wyteży zmysły, dostrzeże czarne piętna „drugiej strony”. „Trudno poznać — czyni narrator uwagę — znamię głębokich wewnątrz uczuć” w spokojnych rysach Wojewody. Jednakże właśnie bliższe, uważniejsze wpatrzenie się w jego twarz pozwala odsłonić tajemnice jego świata wewnętrznego. Z „uśmiechu widocznie” igrającego „na poważnej twarzy”, z mignięcia w jego oczach jakiejś szybkiej, dzikiej radości, takiej,

Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość, [w. 76]

narrator *Marii* domniemywa o ukrytych dla ludzkiego oka ciemnych zamysłach Wojewody, zdzierając w ten sposób z jego twarzy maskę spokoju i powagi.

Dążenie narratora do przeniknięcia świata wewnętrznego Wojewody

ma więc głębokie uzasadnienie poznawcze, łączy się z zamiarem docieczenia jego tajemnicy oraz staje się podstawą do wysnućcia w utworze ogólniejszych refleksji na temat natury zła. Przedstawiony obraz bohatera może bowiem sugerować, że zło moralne nie daje się wytłumaczyć tylko tym, co ludzkie, ponieważ ma ono swoją irracjonalną stronę. Jej przejawianie się w świecie poetyckim *Marii* uwidoczniają zwłaszcza liczne personifikacje, oznaczające autonomiczne wobec człowieka, bezosobowe siły zła, które przejawiają się też w jego duszy. Poeta przedstawiając ontologiczną opozycję Dzień/Noc jako opozycję Dobro/Zło nie rozwiązuje więc problemu zła moralnego na płaszczyźnie tylko egzystencjalnej czy historiozoficznej, ale przede wszystkim na płaszczyźnie metafizycznej.

3

W poemacie Malczewskiego wśród różnych znaczeń Nocy na pierwszy plan został wysunięty przede wszystkim jej związek ze śmiercią, której trujący oddech kazi przedwcześnie wszystko, co ludzkie i ziemskie. Fatalistyczne ciężenie śmierci nad życiem posiada zniewalającą siłę ekspresji. Intencja symboliczna powieści zmierza do bolesnego dla człowieka „oczyszczenia” z tego, coienne, i przechylenia go ku temu, ku czemu zwracać się on nie chce — ku śmierci:

Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, [w. 744]

Wykrzykując „niedobranym chórem” ten pesymistyczny w swej wymowie refren, Maski Malczewskiego nie pozostawiają człowiekowi żadnej nadziei. Ze wszystkiego bowiem, na co patrzą bohaterowie *Marii*, wszechobecna „myśl śmierci [...] w duszę się przelewa”¹³. Wszystko, co pojawia się w stepowej, ukraińskiej przestrzeni poematu, oddala się, znika, usuwa się, powierza się ziemi, a tę perspektywę horyzontalną życia symbolizuje obraz słońca, które „z kosa świeci”.

Bardzo wyraziście korespondują z jego znaczeniami liczne motywy *Marii* dotyczące zmysłów i ich bezsilności poznawczej. Bezskutecznie oczy bohaterów Malczewskiego podążają za tym, co odchodzi w noc, która w ten sposób aktywizuje je i potęguje, ale tylko po to, by wszystko im odebrać.

Niesłychaną ekspresję uzyskuje w powieści Malczewskiego wzrok:

Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko zajdzie,
Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie. [w. 167—168]

I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie; [w. 642]

Nic nie widać — tylko wiatr szare goni chmury. [w. 636]

¹³ J. Słowacki, *Kordian*, akt I, sc. 1, w. 19: „Myśl śmierci z przyrodzenia w duszę się przelewa —”.

Tego typu motywy uzyskują w *Marii* szczególnie silną ekspresję poprzez zderzenie z motywami dotyczącymi zamierania ruchu. Poziomy ogląd świata, przynosząc tak charakterystyczne dla romantyzmu doznanie dali, rozległości, jest w *Marii* przede wszystkim poznawczym stwierdzeniem pustki i martwoty. Spojrzenie bohaterów Malczewskiego nie ograniczone bliższym horyzontem, zakreślonym przez to, co dzienne, kieruje się tym samym melancholijnie w głąb przestrzeni. Wszystko bowiem, co w niej znika, wzrok ku nieskończoności unosi, która nie dając się objąć oczyma, obnaża się jako otchłań bez granic, jako „druga strona” bytu.

Wzrok człowieka u Malczewskiego błądzący „próżno po równinie” pragnie więc daremnie znaleźć oparcie na ziemi. Poeta pokazuje jednak, że jego bohater jest „za każdym krokiem / Podkopanych przepaści otoczony widokiem”. Motywy włóczącego się wzroku zdradzają, że Noc w *Marii* to bezdomność, bezcelowość w najgłębszym, elementarnym, kosmicznym sensie.

Człowiek w zetknięciu z otchłanią twarzą w twarz, stwierdzając bezsilność poznawczą swoich zmysłów, odczuwa tym samym złowrogą przewagę tego, co niewidzialne i niepojęte. A zatem słynna stepowa przestrzeń *Marii* nie jest tylko pejzażem, nie może być ujmowana tylko jako przedmiot zmysłowej obserwacji. Jest czymś więcej. Mówi o tym właśnie jej ogrom, jej nie dająca się ogarnąć wzrokiem rozległość. To przecież za jej przyczyną dokonuje się poznawcze wzniesienie zmysłów ku nieskończoności, która przez swą głębię kojarzy się z nocą. Nieskończoność bowiem u Malczewskiego podobnie jak noc „zamyka” zmysły, sprawia, że są one poznawczo bezsilne. Wyobraźnia Malczewskiego jest więc — posłużmy się terminologią Bachelarda — wybitnie kosmiczna, materialna. Materia jawi się poecie jako otchłań, jako „strefa głębi”¹⁴. W *Marii* romantyczny kosmos otwarty¹⁵ został przedstawiony jako pusta i martwa przestrzeń, będąca najsroźszym więzieniem, w jakim przebywają bohaterowie Malczewskiego. Tak rozumiana przestrzeń to najdłuższy cień, jaki Noc kosmiczna rzuca na świat. Mroczna złowrogość tej przestrzeni ukrywa się nie tylko w jej nieskończonym otwarciu w linii horyzontalnej. Poeta bowiem bardzo ekspresywnie skontrastował w *Marii* ogląd poziomy świata z oglądem pionowym: jego bohaterowie kierują wzrok, również bezskutecznie, ku niebu, które jako szare, przytłaczające, narzuca im takie samo przeżycie samotności kosmicznej i obcości; przeżycie czyhającej zewsząd grozy istnienia.

¹⁴ Zob. o wyobraźni materialnej rozważania G. Bachelarda w: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przełożyli H. Chudak i A. Tatariewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975.

¹⁵ O romantycznym otwarciu kosmosu zob. M. Janion, *Kućnia natury*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 249 n.

Strona zmysłowa świata, wszędzie przez Malczewskiego przyćmiewana, zaczerniana, zaciemniana staje się symbolem rzeczywistości za nią skrytej i najaktywniej objawiającej się we wszechwładnym dominowaniu śmierci nad życiem. Jeden z najistotniejszych pod tym względem elementów świata poetyckiego *Marii* stanowią motywy wiatru, uwydatniające przejawianie się w naturze śmiertelności mocy niewidzialnej, ale rozpoznawalnej zmysłowo poprzez niszczące swe skutki. W czasie zachodu słońca i zbliżania się nocy zacierają się kontury i kształty świata, „pomrok zasinia przedmioty”, „szarzeją wszystkie barwy”, wiatr rozciągając przestrzeń „szare goni chmury”, opar ziemi. Właśnie wiatr i szare, chmurne, zmierzające w stronę czerni niebo to obrazy, które wyrażają Malczewskiego myśl o świecie jako miejscu istnienia człowieka widmowym, smutnym, gdzie nie ma on żadnych trwałych punktów oparcia. Wymienione obrazy są symbolicznym przedstawieniem ziemi jako Nocy istnienia, czyli rzeczywistości umykającej racjonalnemu poznaniu, niepojętej, a więc budzącej tym samym egzystencjalną i metafizyczną trwogę.

Szczególną poetycką wymowę mają w *Marii* motywy mgły. Wnikając w ich sensy, należy podkreślić, że łączą się one bezpośrednio z motywem śmierci. We fragmencie 6 pieśni II pojawia się znamieny z tego względu wers: „[...] Śmierci oddech mgłą oczy zasłoni” (w. 915). Również we fragmencie 19 pieśni II księżyc martwej *Marii* „[...] mglistym oczom pożyczył oświaty” (w. 1409). Już we fragmencie 10 pieśni I motyw mgły został wyraźnie wyeksponowany. Uroda bohaterki świeci tu „mglistym promieniem”, a więc promieniem przyćmionym. Spojrzenie *Marii* narrator opisuje także jako „mgliste”, w czym należy widzieć antycypujący znak zawłaszczania jej przez śmierć. Liczne w powieści określenia z kręgu znaczeniowego wyrazu „mgła” sugerują także zacieranie przez Noc ontologicznej wyrazistości Dnia, uwydatniają tym samym widmową, „nocną” stronę bytu. Takie znaczenie wyrazu „mgła” wydobywa poeta przez bezpośrednie łączenie z nim określenia „ciemna”. A ciemność jest przecież, obok czerni, szarości i kiru, jednym z podstawowych przejawów symboliki nocy w poemacie.

„Nocną stroną” bytu — a więc przede wszystkim kosmiczny porządek śmierci — Malczewski szczególnie silnie wydobył za pomocą motywów ciszy. To w nich poeta umieścił najciemniejsze, „nocne” sensory *Marii*, ekspresję smutku, melancholii i pustki. Cisza w świecie poetyckim tego utworu mówi o przechylaniu się bytu ku śmierci. W naturze uciszzonej tym wyraźniej uchwytnie są sygnały śmiertelności rządów Nocy (w. 98—100). Ekspozycja przez Malczewskiego motywu ciszy stanowi przesłankę dla interpretacyjnej konstatacji, że najgłębsza istota jego Nocy kosmicznej została wyrażona środkami muzycznymi. *Maria* potwierdza w całej mierze romantyczne przeświadczenie, że jedynie muzyka może dotrzeć do samego, najciemniejszego, tajemnego serca Nocy. Tylko mu-

zyka może być tłumaczem jej mroków. Autor *Marii* podziela powszechne w jego epoce przekonanie, że dźwięki natury są akustyczną emanacją jej metafizycznej istoty¹⁶. Warto w tym miejscu przypomnieć słynne powiedzenie Bachelarda, podsumowującego lakonicznie, jak stwierdza Maria Janion, podobną postawę wobec bytu: „Wzrok pokazuje za wiele na raz. Bytu nie można zobaczyć, może można usłyszeć”¹⁷.

Znamienny z tego względu jest fakt, że Malczewski przedstawia świat w chwili zmierzchu, kiedy zmierza on ku ciszy, umożliwiającej takie „wysłuchanie” się w byt. Akustyka tej fazy nocy występuje nader często w jego poemacie, i to w najbardziej napiętych artystycznie miejscach. Ciszy jako jednemu ze środków muzycznych przyznał Malczewski w swoim poemacie dwojaką rolę. Ma ona swój udział w „nic” i „bez” przestrzeni. Odsłania jej bezkres, nieskończoność, a więc jej „nocną”, zatrważającą stronę w jeszcze większym stopniu niż wzrok. Poeta nieustannie atakuje ową głębię przestrzenną i usiłuje odsłonić jej pozazmysłowe rejony. W tym celu gra w *Marii* różnym oddaleniem dźwięku, a więc dźwięku stopniowo milknącego w dali, oddalającego się wciąż lub powtarzającego się od czasu do czasu:

I długo, i daleko, słyhać kopyt brzmienie: [w. 21]

I ciszej, ciszej brzęcząc — już słabo — z daleka —
Głuchy dochodzi odgłos i coraz ucieka. [w. 139—140]

Już we wsi tylko kurze — jeszcze słuch łoskotem
Drga dźwięcząc przygłuszony i koni tupotem.
Już we wsi kurz osiada — jeszcze przerywanie
Z dala wojennych rogów dolatuje granie. [w. 629—632]

Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci —
Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci,
Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka, [w. 169—171]

Z podanych przykładów widać, w jaki sposób Malczewski wykorzystuje środek poetycki, zwany uprzestrzeniającą rolą dźwięku. W sferze wyższych, symbolicznych znaczeń utworu należy ujmować go jako znak umierającego Dnia i uciekającego czasu.

Podstawowa jednakże rola artystyczna oddalających się lub powtarzających się dźwięków ujawnia się w tym, że stanowią one tło dla najniższego i najciemniejszego akordu Nocy kosmicznej — dla ciszy, jako dominanty akustycznej centralnych obrazów *Marii*. Zmierzają one bowiem zawsze do ciszy:

¹⁶ Na temat muzycznej istoty kosmosu zob.: M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: jw., s. 59 n. — M. Korzeniewicz, *Romantyczne „widzenie” i „styszenie” świata w „Uspokojeniu”*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2, s. 119—121.

¹⁷ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*. Paris 1958, s. 194. Cyt. za: Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 254.

Bo na obszernych polach rozległe milczenie; [w. 22]
 I cicho — jak na sercu Śmierć swój obraz kryśli; [w. 633]
 I cicho — jak modlitwa w łono Boga płynie — [w. 639]
 Trzy razy czujne echo z odpowiedzią leci
 I milczy — [...] [w. 1222—1223]
 I ciche, puste pola — znikli już rycerze, [w. 165]
 I głucho — tylko jakaś w powietrzu rozterka. [w. 172]
 I cicho — gdzie trzy mogli w posepnej drużynie;
 I pusto — smutno — tęskno w bujnej Ukrainie. [w. 1466—1467]

Natura w *Marii* nie przeraża rozpełtanymi żywiołami, burzą, grzmotem czy błyskawicą, ale, jak widać z podanych fragmentów, zapadaniem w martwą ciszę. Świat zewnętrzny wtedy jakby zupełnie znika, ilość jego słyszalnych przejawów maleje do zera, prawie dosłownie do zera dźwięku: „I głucho —”. We fragmencie 8 pieśni I cisza natury przechyla się więc w stronę opatrzoną znakiem minus. Myślnik po tak charakterystycznych dla Malczewskiego zwrotach „I głucho —”, „I cicho —”, „I pusto —” można potraktować jak znak muzyczny. Pozwala on na odbieranie ciszy umożliwiającej jakby jej przedłużanie. Poeta stara się bowiem, by w istotnych kompozycyjnie momentach jego utworu akord ciszy dominował nad „melodią”. Ten efekt poetycki autor *Marii* osiąga różnymi środkami stylistycznymi. W znakach graficznych, uwypatniających ciszę, oraz w sposobach operowania składnią i wersem widoczne są starania poety, by czytelnik poematu nie biegł „za czasem życia”, ale aby pozostał sam na sam z ciszą, by się wsłuchał w byt.

4

W powieści Malczewskiego jako utworze w najwyższym stopniu romantycznym noc jest także symbolem stanu kontemplacji, rozumianego jako szczególny akt poznawczy. Z takim znaczeniem nocy łączy się znów w powieści Malczewskiego przede wszystkim obraz zachodzącego słońca. Istnieje on w *Marii* na prawach symbolu wyrażającego główną jej taktykę poznawczą, a mianowicie — odsłanianie, odkrywanie, dotykane tajemnicy niedostępnej zmysłom drugiej, nocnej strony bytu. Zapadanie słońca jest koniecznym warunkiem zerwania ludzkiej zasłony zmysłów i eliminacji „dziennego” poznania, warunkiem zbliżenia się ku poznaniu głębszemu, „nocnemu”, wykraczającemu poza świat widzialny i jego maski. Zamykając zmysły, odrzucając pozorne blaski dnia, Malczewski aktywizuje pozazmysłowe władze poznawcze swego narratora, jak i bohaterów, którym przypisuje moc wejrzenia w mroczną stronę natury, historii i egzystencji. W tym sensie obrazy zachodzącego słońca i tworzące je motywy są w *Marii* językiem romantycznej epistemologii.

Zachodzące słońce, cisza, nieskończona przestrzeń stepu otwierają

dla narratora *Marii* moment mrocznej zadumy, umożliwiają wśluchiwanie się w byt. W każdym prawdziwym poemacie — korzystamy z języka Bachelarda — można odnaleźć elementy czasu zatrzymanego, czasu, którego nie mierzą zegary, a który można nazwać pionowym: nagle cała płaska horyzontalność zaciera się, czas nie płynie, ale tężeje. Poemat wówczas nie rozwija się, ale tworzy węzeł. Czas staje się głębią, nie wykreśla go linia, ale punkt¹⁸. Takim czasem zatrzymanym jest u Malczewskiego chwila ciszy.

Przedstawiając świat w stanie uciszenia, poeta sugeruje, że narrator *Marii* pogrążony jest w melancholijnej kontemplacji bytu, wynoszącej jego wzrok i myśl poza zmysłowo ujmowane przestrzeń i czas. Kontemplacja dla romantyka jest bowiem stanem poznawczym skierowanym na byt nie w jego aspekcie utylitarnym i partykularnym, ale w jego aspekcie ontologicznym. Ktoś, kto wędruje w powieści Malczewskiego po stepie ukraińskim, nie otrzymuje już prawie podniet ze świata Dnia, można powiedzieć, że „staje się wewnętrzniejszy bez słońca”¹⁹. Wnikając coraz głębiej w ciszę bytu, aktywizuje swoją „stronę pozazmysłową”, zdolną przeniknąć tajemnice natury i silniej odczuć zagadkę ludzkiego istnienia. W przekonaniu romantycznym prawda o świecie i człowieku odsłania swe nieklamane oblicze tylko w takich aktach poznania pozazmysłowego. Przyćmione cieniem zachodzące słońce, uciszający świat dnia zmierzch oznaczają w *Marii* czas, kiedy człowieka ogarnia najgłębszy smutek i najgłębsza kosmiczna samotność, łączy się on z duchową, irracjonalną stroną natury: „Tylko jakaś w powietrzu rozterka”. Wnikanie w ciszę należy rozumieć jako akt poznawczy poezji, przynoszący myśl o nieludzkiej istocie bytu, o jego niesamowitej niezmiernej żałobności, ujawnianej przez zmysł wzroku, który „nic nie widzi”, i zmysł słuchu, który „nic nie słyszy”. Owemu „nic” w sensie ontologicznym podporządkowane są w powieści wszystkie poziomy życia: materialny, społeczny i historyczny.

Cisza jako czas zatrzymany, czas kontemplacji stanowi sam rdzeń chwili poetyckiej *Marii*. W momentach absolutnego wyciszenia Malczewski przekracza granicę słowa, spełnia tym samym najgorętsze pragnienie poezji romantycznej, w ciszy dotyka bowiem samej istoty bytu, której irracjonalność nie daje się wyrazić, „odbiera mowę”. Cisza w poemacie staje się tym samym ekspresywnym środkiem wyrazu, ujawniającym stopień porażenia, w akcie kontemplacji, świadomości narratora pesymistyczną myślą, że Dzień, jego życie rycerskie, uniesienia jego miłości to tylko chwilowe wyrwanie się z niebytu, to chwilowe świecenie, jakże pięknym u Malczewskiego blaskiem, ale blaskiem — krótkotrwałym. Na

¹⁸ Zob. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*. Przełożył H. Chudak. „Poezja” 1977, nr 1.

¹⁹ T. Mann, *Tristan*. W: *Wybór nowel i esejów*. Opracował N. Honsza. Wrocław 1975, s. 90 (tłum. L. Staff). BN II 182.

szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że właśnie ta chwilowość Dnia, tego wszystkiego, co dzienne, staje się źródłem ogromnego, bezbrzeżnego żalu i tęsknoty bohaterów Malczewskiego za życiem odchodzącym w śmierć; źródłem melancholii — tak charakterystycznej dla owego poematu jako utworu romantycznego.

Obrazy nocy w *Marii* mają strukturę semantycznie złożoną. Stanowiąc poetycki ekwiwalent stanu kontemplacji, są jednocześnie symbolem przemijania. Ta ich funkcja uwidocznia się zwłaszcza w partiach powieści dotyczących historii, która jest przedmiotem melancholijnych, patriotycznych rozpamiętywań historiozoficznych narratora. Powieść Malczewskiego — utwór polskiego romantyzmu — jest bowiem w najbardziej głębokim sensie nie tylko poezją nocnej strony natury, ale — i nocnej strony historii. Niezwykle wyeksponowanym tematem *Marii* są przecież dzieje ojczyste. Poezja Malczewskiego w akcie kontemplacji usiłuje uchwycić również prawdę o historii, stawia fundamentalne pytania o jej sens i wartość. I odpowiada na nie — bo taka jest natura poezji — jednym obrazem, w jednej chwili kontemplacji przeżywa jakby całą historię. Bachelard, zastanawiając się nad fenomenologią czasu nocnego, zauważył: „W życiu nocy są głębie, w których pogrążamy się jak w grobie [...]”²⁰.

Tylko że w *Marii* pogrążamy się nie w jednym, ale w zbiorowym, bezimiennym grobie-stepie, grobie historii narodowej. Według autora *Wyobraźni poetyckiej* —

wszystko, co się wznosi, budzi się ku bytowi, ma udział w byciu [...], wszystko, co opada, rozplywa się jak czcze cienie, ma udział w nicości²¹.

W świetle tej refleksji jakże głęboki jest historiozoficzny pesymizm Malczewskiego, natężona bowiem przez ból patriotyczny myśl jego narratora o przeszłości

Na żaden pomnik ojców łagodnie nie spłynie
Gdzie by tęsknych uniesień złożyć mogła brzemie?
Nie — chyba lot zwinawszy, zanurzy się w ziemię: [w. 174—176]

Chociaż świat historii, jej działań, świat rycerskiej, moralnie wysoko tu wyniesionej, patriotycznej powinności Malczewski niezwykle poetycko dodatnio zwaloryzował²² w obrazach słonecznego światła i porannej świeżości (pieśń I, 6 i 7), to jednak dominuje w jego powieści spojrzenie na dzieje, ujawniające przede wszystkim ich nocną stronę. Historiozoficzna wyobraźnia poety jest bowiem wybitnie melancholijna, podsuwa mu obrazy historii uśmiercanej, „znużonej”, podporządkowanej niszczącemu prawom nocnej natury. Piękna, dzienna jej strona szybko przemija, zapada w ziemię:

²⁰ Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 384.

²¹ *Ibidem*, s. 193.

²² Na temat historii w *Marii* zob. Żmigrodzka, *op. cit.*

Tam znajdzie zbroje dawne, co zarznięte leżą,
I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;
Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele
Lub robactwo rozległe w świeżym jeszcze cieple; [w. 177—180]

Wyznacznikami tej historii są robactwo, popioły i rdza. To Noc wycisnęła na niej swe fatalistyczne piętno śmierci, dlatego jest ona „bezpomnikowa”, bezkształtna i niewidzialna. Rozsypujące się „pomniki ojców” są jakby powtórną śmiercią człowieka. Pozostaje mu więc tylko myśl-Rozpacz, która po polach historii musi błędzić „— bez przytułku — bez celu — bez granic” (w. 182).

Romantycy byli przeświadczeni, że przeznaczeniem poezji nie jest mniej lub bardziej wierne odtwarzanie zewnętrznej strony historii, wojennych wrzasków, trąb i rogów grania. Mochnacki niejedną raz wyrażał myśl, że twory uczuć i imaginacji prowadzą do poznania historii bardziej niż „dziejopisarskim dźwiękiem uwieczniony” szereg politycznych zdarzeń, że powieść kronikarska „z wierzchu tylko rzeczy dotyka”²³. Czy jakieś dźwięki zdolne jest wyryć to, co „widzi” i „słyszy” na stepie poezja Malczewskiego? Czy można napisać historię słysząc jęki i westchnienia z mogił, złowrogie głosy kruków wrzeszczących nad trupami? Czy można wypowiedzieć rozpacz myśli wciąż od nowa poszukującej oparcia w historii nie materializującej się w żaden pomnik; myśli, która, żyjąc tym tęsknym poszukiwaniem, może tylko zanurzać się w robactwo i groby. Tylko poezji, jako melancholijnej kontemplacji, dane jest usłyszeć dzięki muzykę zmierzchu i nocy, muzykę śmierci. Tylko ziemia i wiatr mówią jej, dokąd odchodzi człowiek i dokąd zmierza historia. Bo w wietrze, który rozdmuchuje „wszystko do znaku”, w ciemnej mgłę, w popiele i robactwie ziemi, w szarych i czarnych chmurach, w „stojącej a popsutej wodzie”, w ciszy i pustce ujawniają się prawa Nocy, jako irracjonalnej siły kosmicznej, pośpiesznie ścierającej ślady Dnia.

5

Wszyscy bohaterowie Malczewskiego mają swą tajemniczą, „nocną stronę”; doświadczają ciemnych nastrojów i złowrogich przeczuć, będących echem świata zdominowanego przez nocny porządek istnienia. Autor *Marii* chwytą ich życie w chwilach granicznych, jego poezja sytuuje się bowiem pomiędzy życiem a śmiercią, jakby u samych krańców bytu i egzystencji jednostkowej, gdzie rzucający przez Noc cień jest najciemniejszy. To „pomiędzy” zdecydowało o charakterze portretów bohaterów *Marii*, pełnych żalobnych i czarnych cieni. Czarny i straszny jest nie tylko świat zewnętrzny Malczewskiego, ale i świat wewnętrzny kreowanych przez niego postaci. „Czarna, czarniejsza chmura coraz się roz-

²³ Zob. Mochnacki, *op. cit.*, s. 125.

szerza" w twarzy Wacława, gdy słucha szeptanej opowieści młodego Pacholecia, któremu „Śmierć [...] zostawiła czarne w piersiach blizny”. „Ciemne następstwo zgryzot zawsze się przebija" na czole Miecznika. A Maria ma twarz zaćmioną nagle zgasłym szczęściem.

To właśnie tytułowa bohaterka poematu najsilniej wyczuwa tajemne oddziaływanie niszczących mocy „drugiej strony”. Zawarty w 10 fragmencie pieśni I portret Marii namalował poeta „czarną farbą”²⁴, wyrażającą zawłaszczenie jej przez siły Nocy. Nie ma tu ani jednego wyrazu, związanego znaczeniowo z tym, co „dienne”. Nawet wyrazowi „młoda” jego „jasny”, dzienny akcent odbiera zamglonie oraz zawieszona intonacja pierwszych wersów fragmentu:

[...] czemuż, kiedy młoda,
Tak zamglonym promieniem świeci jej uroda?

Wszystkie zawarte w wymienionym fragmencie motywy przedstawiają zamieranie żywotnych sił tytułowej bohaterki. Porównanie Marii do „grobowca znikłej nadziei” jest szczególnie z powyższego względu poetycko wymowne. Należy zauważyć, że w słownictwie bohaterki uderza jakby mimowolna skłonność do używania wyrazów z kręgu semantycznego nocy, takich jak „czern”, „śmierć”, „żałoba”, „kir”, „smutek”, „mgła” i „cisza”. Zaciemniony portret Marii jest wizerunkiem zła Nocy kosmicznej, zła przenikającego naturę, tkwiącego skrycie w życiu i uśmiercającego zwłaszcza to, co na ziemi jest czułe i szlachetne.

Z tego względu nawet nieuważnego czytelnika musi zastanowić chorośliwy wygląd bohaterki Malczewskiego, akcentowany w utworze wielokrotnie i bezpośrednio:

Mario! czyś ty nie chora? bo masz taką postać,
Jak byś się do Aniołów pragnęła już dostać; [w. 537—538]

²⁴ Głębokie, „nocne” znaczenia motywów czerni w tym fragmencie sygnalizuje ich łączność z motywem cichości. Już przed romantyzmem, jak stwierdza M. Rzepińska (*Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1970), porównywano czerń do milczenia (s. 331). Zwłaszcza w drugim tomie swej książki (1979) autorka podkreśla, że tak charakterystyczne dla romantycznej teorii sztuki intuicje, dotyczące wzajemnych odpowiedniości kolorów i dźwięków, konsekwentnie rozwinął malarz W. K a n d i n s k y. Istotnie, daje się zauważyć, pod pewnymi względami, podobieństwo wycucia przez niego jakości kolorów, zwłaszcza czarnego, z tymi jakościami, jakie zauważamy u autora *Marii*. U obu twórców czerń jest wyrazem żałoby, śmierci i głębokiego smutku. Ze względu na wyżej wskazaną łączność motywów czerni z motywem cichości cytujemy znamienne wypowiedź Kandinsky'ego. Czerń to w jego przeświadczeniu „„nic« bez możliwości, [...] »nic« martwe po śmierci słońca, wieczne milczenie bez przyszłości, nawet bez żadnej nadziei przyszłości, odbieramy wewnątrznie rezonans czerni. W muzyce można ją przyrównać do zapadnięcia ciszy oznaczającej definitywnie koniec. Wszystko, co podlegnie temu milczeniu, jest skończone raz na zawsze [...], gdy już życie wypaliło się do końca. Jest to kolor pozbawiony kompletnie dźwięczności” (cyt. za: R z e p i ń s k a, *op. cit.*, t. 2, s. 172).

Pytanie to wyrywa się z ust zatroskanego Waclawa. Również Miecznik, wyrażając swój niepokój o córkę, czyni uwagę o jej wędnięciu. Poeta pokrywa jej twarz „Pięknym, lecz przykrym blaskiem — jak suchot kolory” (w. 394). Fragment 12 pieśni I zawiera obraz sugerujący, że to, co jeszcze łączy Marię ze światem zewnętrznym, rozkłada się w niej jak męty osiadłe „w stojącej a popsutej wodzie” (w. 319). Żywioł wody został tu wprowadzony w najbardziej śmiertelnośnym aspekcie, bo jako woda stojąca, a więc taka, która staje się wodą trującą, zabijającą. To woda, która powleka twarz Marii chorobliwym, „zielonym odcieniem” (w. 322). W związku z wyżej wskazanymi znaczeniami wody staw, w którym bohaterka Malczewskiego została utopiona, nabiera znaczenia symbolicznego, „nocnego”, wyraża bowiem samą potworność i ohydę ziemi: jest ona, jak stojąca woda, miejscem zatrucia²⁵ i rozkładu. Wszystkie ciemne motywy, szkicujące żałobny portret Marii, sugerują tajemne oddziaływanie na nią nocnych sił śmierci i zła, co poeta uwydatnił w porównaniu jej do owoców umarłego morza:

Pod których śliczną farbą [...]

Podróżny widzi nektar, znajduje — popioły. [w. 219—220]

Podkreślenia domaga się fakt — o czym już pisaliśmy — że w *Marii* nie ma ziemskiego światła bez cienia. Takie właśnie światło wyraża nieuchronny przebieg życia od świetlistości, blasku, słoneczności do czerni, szarości, popiołów, żałoby, śmierci i ciemności. Ten fatalizm życia ma swe źródło w tym, co nieopięte, irracjonalne, a co zaboreczo zmierza do odebrania człowiekowi wszystkich niesionych przez Dzień wartości.

Jako jedyne szczęście na ziemi, obok rycerskiej służby ojczyźnie, wyniósł Malczewski miłość: „Gdzie tylko jedna słodycz — w wzajemnym zachwycie / Serc wiernych, niezgadnionych, zanurzyć swe życie” (w. 1384—1385). Dla bohaterów *Marii* uczucie to łączy się z doznaniem takich egzystencjalnych wartości, które chrześcijanin osiąga za pomocą wiary, o czym świadczy słownictwo ich dialogów, pełne wyrazów takich, jak „niebo”, „anioł”, „światło”. Waclaw dzięki miłości do Marii przeczyna „Życia — czucia — Aniołów” tajemnice. Zarówno Maria, jak i Waclaw w ekstatycznym porywie serc pragną zatracić się, zniknąć, we wzajemnych spojrzeniach „czuć się światłem”. Poeta wznosi swoich bohaterów na najwyższe wyżyny miłosnego zachwyty i szczęścia, by jednocześnie pokazać, jak tym łatwiej tajemnicze siły Nocy rzucają ich w otchłań śmierci i ohydy istnienia. Znamienny z tego względu jest fakt, że Malczewski wiąże równocześnie dwa tematy *Marii*: temat miłości i temat nieuchronności losu, sygnalizowany stale obecnością motywów z kręgu nocy. Nawet najwyższe uniesienia miłosne bohaterów skontra-

²⁵ Zob. Maciejewski, *op. cit.* Temu motywowi autor poświęca szczególnie dużo interpretacyjnej uwagi.

stowane są z tym, co nocne. W zasadzie w każdej chwili wyczuwają oni, a zwłaszcza Maria, łączność ich życia z niepokojącą „drugą stroną”, która aktywizuje się szczególnie wówczas, kiedy ich dusza „czucia najwyższe przesili” (w. 902).

A tego rodzaju doświadczenia duchowe wiążą się ze spotęgowanym uczuciem miłości. W takim sensie należy ono do przeżyć granicznych. Osiągając swe najwyższe napięcie, miłość tym samym stawia życie bohaterów na granicy śmierci. Maria mówi o locie do nieba w objęciach Wacława, a jednocześnie pragnie:

Zniknąć — na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie! [w. 244]

Objęcia Wacława i objęcie Śmierci — czy jest to tylko przypadkowa zbieżność stylistycznego ujęcia? Tożsamość słów pozwala stwierdzić, że miłość w *Marii* jest uczuciem tragicznie dwoistym: „dzienno—nocnym”, ma — jako „życie w przesileniu” — aspekty wybitnie „nocne”. Tę ontologię miłości potwierdzają również doświadczenia wewnętrzne Wacława. W niezwykłym wysileniu uczuć, tłumiących zmysłowy odbiór świata, potęguje się jego zdolność pozazmysłowa, duchowa odbierania głosów „drugiej strony”, złowrogich sygnałów Ducha złego, „co ludziom nadziei zazdrości” (w. 909):

Czy struny nateżone tkliwych władz wysnuciem,
Tknięte ręką Nieszczęścia, zabrzmiały przecuciem? [w. 911—912]

Przecucie nieszczęścia należy w utworze Malczewskiego do istotnych przejawów „nocnej strony” duszy. Działa ono tym silniej, im bardziej zostają przytłumione zmysłowe władze człowieka (w. 901—904). Wacław, podczas walki, wychwytuje jakimś tajemniczym instynktem duchowym wibracje w naturze, jakie spowodowała zamierzona przez Wojewodę zbrodnia. Przecucia należały w opinii romantyków do zjawisk, które — mówiąc językiem Mochnackiego —

w przyrodzeniu mają zakryte rozumienie; mają tajemną stronę nie znaną fizyce eksperymentalnej²⁶.

Sam Malczewski dołączył do zacytowanych wyżej dwóch wersów *Marii* (w. 911—912) obszerny przypis, w którym również zwrócił się do „Fizyków i Metafizyków” i skierował do nich znane słowa Szekspira o cudach na ziemi i niebie nie znanych filozofom. Na poświadczenie prawdziwości poznawczej swego utworu, traktującego o tajemnych przecuciach — zaznaczywszy, że nie będzie „na obronę tych dwóch wierszy” rozprawiał ani „przywodził znajomych przykładów z dawnej i nowożytnej historii” — Malczewski przypomniał tylko opinię Tadeusza Czackiego, który „oświadczał nieraz”, że

²⁶ Mochnacki, *op. cit.*, s. 11.

ważniejszych okoliczności swego życia zawsze się wprzód przecuciem dowiadywał; śmierć nawet jego poprzedzoną była niepojętym ostrzeżeniem²⁷.

W utworze Malczewskiego tu i ówdzie występują sygnały, że Noc padła na ten świat z przeznaczeń Boskich²⁸. W 11 fragmencie pieśni I mówi się przecież o „wspólnictwie niedoli”, czuciu trwogi świętej przed ręką „wieczną, niepojętą”, co „swe łaski i kary zsyła lub odwleka”. Maria, kochając tak ekstazyicznie Wacława, jako „istota dla nieba” — odczuwa lęk. Obdarowana łaską jest nazbyt blisko Boga, by nie czuć trwogi:

To może Pan Bóg skarże tak żywe kochanie, [w. 556]

Podjezwanie Boga o to, że w każdej chwili może zesłać karę lub ją tylko odwlec, rzuca cień na życie i miłość bohaterów: dlatego, między innymi, ich portrety w utworze Malczewskiego są gęste od czarnych, żalobnych cieni. Bóg wszakże nie jeden raz skarże, ale ukarał tajemniczym wyrokiem, wygnaniem człowieka na ziemię — na zawsze. Maria i Wacław kochają więc wbrew przeznaczeniu, co zdradza cała kompozycja utworu, gdzie już w jego początkowych fragmentach pojawiają się antycypacje tego, co nieuchronne, a więc — zwycięstwa Nocy, która „Ciemny płaszcz wlecze z tyłu dla zbrodni i zdrady”.

O tym, co nieuchronne, przypomina w *Marii* powtarzający się w niej w kilku mniej lub bardziej rozbudowanych wariantach motyw zachodzącego słońca. Zgodnie z sugestią semantyczną zawartą w nim istotę życia uzmysławia w *Marii* nie czas pionowy wznoszący się, jak to by wynikało z motywów światła, ale czas pionowy opadający w dół²⁹. Zasadniczy rys egzystencji bohaterów Malczewskiego kreślą metafory, porównania, epitety związane znaczeniowo z opadaniem, ciężeniem ku ziemi. Dostatek często powracają więc w *Marii*: czasownik „dźwigać”, rzeczowniki „ciężary”, „brzemie” oraz przymiotnik „ciężkie”. Wyrażają one właśnie czas opadający w dół, który zdradza istotę Nocy kosmicznej Malczewskiego: „I dźwigał w zwiędłej głowie utrapień ciężary” (w. 184); „Choć i najsroźszych kaźni ciężkie dźwiga brzemie” (w. 1436); „Lecz czemuż ta mgła smutku, której ciężkim tchnieniem / Ja oddychał — i ciebie okryła swym cieniem” (w. 509—510); „Żeby życia, co cięży, nie oddać z sromotą” (w. 1040).

Powtarzają się też w poemacie motywy pozostające w kręgu znaczeniowym opadania: „głowę czarnym myślom zwiesił” (w. 362); „Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada” (w. 638). A następnie: „Smutek nachyli ku ziemi” (w. 739); „I sam się w przepaść zagrzebie” (w. 758);

²⁷ Przypis 9 Malczewskiego do wersów *Marii* 911—912, s. 80—81.

²⁸ Na temat Boga w *Marii* zob. Zmigrodzka, *op. cit.*

²⁹ Na temat czasu pionowego zob. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*.

„Samotność usiada” (w. 610); „topić trwogi” (w. 770); „Jaskrawym swym wieczorem noc spuści na ciebie” (w. 567). Charakteryzowany typ motywów uzyskał szczególną ekspresję zwłaszcza w obrazie przedstawiającym zmarłą Marię (w. 1294—1300). We fragmencie 19 pieśni II narrator, charakteryzując stan duszy Waclawa, również używa wyrazu „zwaliska”, ale właśnie zastosowanego do jego świata wewnętrznego. Podane wyżej przykłady należałoby interpretować w kontekście stwierdzenia Bachelarda, że na czasie opadającym w dół nawarstwiają się najgorsze i niewysłowione cierpienia. A przecież takich niemych cierpień doświadczają bohaterowie Malczewskiego: Waclaw po stracie Marii „Długo [...] przy jej zwłokach stał w niemej żałobie / Jakby z kamienia posąg [...]” (w. 1360—1361), Miecznik „Choć i najsroźszych kaźni ciężkie dźwiga brzemię”, leży martwym krzyżem, „z tą cichą pokorą, co się nie użala” (w. 1436, 1435).

6

Waclaw, z którym wiąże się indywidualistyczna problematyka poematu³⁰, najdotkliwiej doświadczył skutków Nocy kosmicznej. Seweryn Goszczyński w szkicu *Z dziennika artysty* porównał księżyc z ludzkim sercem. I księżyc, i serce — stwierdził poeta — świecą światłem odbitym. Serce zatem jest „gwiazdą nocnej strony” człowieka. Serce nie świeci samo z siebie jak duch. Stąd:

Doba [...] jego panowania ma wszystkie przymioty dobre i złe doby nocnej, czasem — mówi Goszczyński — bardzo pięknej, bardzo miłej, ale głównie jednak posępnej, ciemnej, pełnej złudzeń, obłądów i niebezpieczeństw [...]. [...] serce [...] wielu spustoszeń może stać się przyczyną³¹.

Znając już ujemną w powieści waloryzację obrazu zachodzącego słońca, nie można pominąć jeszcze jednego jego wariantu, który bezpośrednio dotyczy Waclawa:

Gdym w stepowej i w dzikszej umysłu pustyni
Lubił błędzić, aż pomrok przedmioty zasini;
Nigdy mi żadna gwiazda nie błyszczała w ślady,
A koń bił się do domu przez wicher i grady.
Tyś dla mnie zesła, Mario! [...] [w. 499—503] —

W wypowiedzi bohatera Maria została porównana do gwiazdy nocnej. Moment, w którym ona Waclawowi „zesła”, nie wróży mu niczego dobrego. Miłość do Marii oświetla Waclawowi ziemię blaskiem serca i tym

³⁰ Interesujące uwagi o problematyce indywidualistycznej *Marii* zawiera Wstęp R. Przybylskiego w cytowanej tu edycji poematu, a także jego Wstęp do wydania *Marii* w PIW-ie, z 1976 roku.

³¹ S. Goszczyński, *Z dziennika artysty*. W: *Dzieła zbiorowe*. Wyd. Z. Wasilewski. Lwów [1911], s. 367.

samym uniemożliwia mu bliższe wpatrzenie się w istotę „tego świata”. Znamienny to fakt, że w partiach tekstu przedstawiających Wacława powracającego z walki Malczewski nasila częstotliwość motywu księżycyca, „gwiazdy nocnej strony”. Miecznik odprawiając Wacława do Marii — po zwycięstwie nad Tatarami — zauważył:

Lecz kiedy dusza, zda się, dzierży, czego żąda,
Coś Wasze na zwycięzcę smutnie mi wygląda?
Patrz no, jakże ci pięknie księżyc o to wschodzi — [w. 1148—1150]

Bardziej rozbudowany obraz księżycyca pojawia się we fragmencie 14 pieśni II:

O! jak ślicznie przez pole młody Wacław bieży!
Srebrny połysk na włosach, na piórach, a w zbroi
Twarz ogromna księżycyca malutka się dwoi. [w. 1163—1165]

Wacław cały jest w srebrze księżycyca, który zagarnia go coraz natręczywiej w swe władanie. Jego światło na włosach, na piórach to znak, że Wacław jest napiętnowany tym, co nocne. Księżyc „o twarzy ogromnej” i cisza w naturze rozlana to u Malczewskiego najbardziej niepokojące i złowrogie przejawy Nocy. W ciszy nocnej, przy blasku „księżycyca w pełni” dokona się najokrutniejszy los Wacława, doświadczy on straszliwego jego szyderstwa. Cała niema groza ciszy objawi się w chwili przyjazdu bohatera pod dom Miecznika. Dom — w którym uśmiercona Maria leży już w żałobnej odzieży — „śpi w milczeniu”, jest cichy, głuchy i martwy. Niczego w nim nie słyhać, choć Wacław cały zamienia się w słuch:

Ni chodu śpiesznych kroków, zgiełku w nagłej mowie,
Ni światła — w ciemnej — cichej — zamkniętej budowie. [w. 1225—1226]

W ciszy spogląda Wacław na księżyc w pełni. Wpatrzywszy się uważnie, dostrzegł „Jakby szyderski uśmiech w tej pyzatej twarzy”. A miał z czego drwić, gdyż Wacławowi wydawało się, że za chwilę

[...] będzie szczęśliwszym od ludzi,
Od Aniołów! [...] [w. 1220—1221]

Co za ironia losu! Promień księżycyca w pełni, migając, oświecał już uśmierconą Marię:

Tak dziką tkliwość rzucał w przymrużone oczy,
Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy. [w. 1273—1274]

Malczewski odsłania w tym obrazie niesamowitą grozę Nocy. Motyw upiorowej erotyki zdradza jej najgłębszą tajemnicę — żywiołową miłość ku śmierci. Poeta „mierzy” niszczycielską moc Nocy siłą najdzikszej seksualności, jaką według mitologicznych przeświadczeń obdarzona

jest kobieta-demon³², „upiorzyca”, która zabija z dzikiej, instynktownej miłości ku śmierci. Odbicie światła księżycowego w martwych oczach bohaterki kojarzy się z przeglądaniem się miłosnym śmierci w śmierci, sprawiającym, że migocą one jakąś złą tkliwością i mają złowrogi blask. Dlatego właśnie pyzaty księżyc, uzmysławiający śmiertcionosne energie Nocy, postać Wacława „W czarnych, olbrzymich kształtach obalał na trawę”. Cień bohatera jest więc o wiele większy od niego samego. Obraz ten symbolizuje nie tylko złowrogą dominację sił nocnych nad człowiekiem. W czasowniku „obalał” ukrywa się sugestia ich zwycięstwa nad Wacławem, one go „przypisują” ziemi, wgniatają w nią. Jego olbrzymi cień kojarzy się także z czarnym widmem, o którym tekst mówi w 17 fragmencie pieśni I („A czarnym pędzon widmem, gdym jasność postradał”, w. 515). Wszakże jest to cień samego bohatera, jego nocny sobowtór, jego nocne „ja”, poddane działaniu sił niezależnych od jego woli.

Na tle śmiertelnej ciszy szczególnie złowrogo odpowiada Wacławowi echo:

[...] — zastukał — raz — drugi — i trzeci —
Trzy razy czujne echo z odpowiedzią leci
I milczy — to jedyny znak ruchu lub życia,
Który tam, drzymiąc, czekał rycerza przybycia; [w. 1221—1224]

Echo odzywa się złowróźnie i zapada w ciszę. Rozpaczającemu przy trupie Marii Wacławowi odsyła jego słowa niby te same, ale o jakże ironicznym, symetrycznie odwróconym, znaczeniu:

„O! moja droga Mario! ty zimna i niema —
A dla nas już jest szczęście —” echo mówi „nie ma”.
„Mario! kochana Mario! w boju mnie widzieli —
Ojciec mię z tobą spoi —” echo mówi „dzieli”. [w. 1283—1286]

Jedynym znakiem ruchu lub życia było przy Wacławie Pacholę:

W szarej chwastów zarośli lekki ruch się zdaje —
Rozsuwają się liście i czapka wystaje —
I głowa się podnosi — i stanęło ciało,
Co tam w cichym czekaniu ukryte siedziało,
Młodego pacholęcia [...] [w. 1303—1307]

Nie można przeoczyć, że do echa i Pacholęcia odnoszą się podobne określenia: echo — „[znak] drzymiąc, czekał rycerza przybycia”, Pacholę — „Co tam w cichym czekaniu ukryte siedziało”.

To może oznaczać, że echo i Pacholę łączą jakieś ukryte podobieństwa, które narrator zasugerował podkreśleniem: „to jedyny znak ruchu lub życia”. Echo zapada w milczenie, Pacholę siedzi „w cichym czekaniu”. Odzywają się one w ciszy jak inne głosy śmierci w *Marii*. Motyw

³² Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Zaboklicki. Warszawa 1974, rozdz. 4: *Piękna bezlitosna Pani*.

księżycą w pełni, motyw ciszy oraz trzykrotna, „magiczna” odpowiedź echa, a więc taka, jaką daje los, pozwalają przypuszczać, że pacholę jest personifikacją losu kosmicznego. Pewne sugestie, wskazujące prawdopodobieństwo powyższej tezy, można odnaleźć u samych romantyków. Odpowiadając na pytanie — tak nurtujące prawie wszystkich badaczy *Marii* — kim jest Pacholę, należy zastanowić się, co mogą oznaczać jego związki z echem.

Mochnacki w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, rozważając problem samouświadamiania się natury, stwierdził:

Światło, dźwięk są niejako duszą rzeczy [...], materialność ich jest dwuznaczna, wątpliwa [...]. Tu się zaczyna przychodzenie natury do refleksji³³.

Według autora „echo jest jako obraz, jako cień, a może jako zwierciadło dźwięku”³⁴. Jeżeli dźwięk został nazwany „duszą rzeczy”, to echo, jako jego odbicie, powinno posiadać podobne właściwości. Niezmiernie istotny pozostaje fakt, że Pacholę wychodzi z ziemi, z „szarej chwastów zarośli” (w. 1303), „z gęstwiny” (w. 1311), a więc z jej miejsca zaciemnionego i mrocznego. Pacholę w swym wyglądzie ma cechy tej ziemi³⁵, jest bowiem związane z szarością, czernią, księżycem w pełni, z ciszą, śmiercią i zbrodnią, co pozwala widzieć w nim upersonifikowane echo zdarzeń, które tutaj miały miejsce. Wiedza Pacholęcia, jego żałobny dar drugiego wzroku są tak ciemne, jak to miejsce, które go wyemanowało. Echo w poemacie „odzywa” się bowiem nocą, jest „nocną stroną” tego miejsca. Nie tylko u Malczewskiego, ale i u innych romantyków można spotkać przekonanie, że echa tragicznych zdarzeń przejawiają się w miejscu, w którym one się przytrafiły. Na tę symbiozę miejsca i zdarzenia zwrócił uwagę Wiktor Hugo w *Przedmowie* do dramatu *Cromwell*: „Miejsce, gdzie wydarzyła się dana katastrofa, staje się jej straszliwym i nieodłącznym świadkiem”³⁶.

Interpretując poemat Olizarowskiego *Zawerucha*, Michał Grabowski również stwierdził: „Miejsca przytomne wielkiemu nieszczęściu nie zdają się zostawać nań zupełnie nieczułe”³⁷. Powyższe wypowiedzi rzucają światło na status ontologiczny Pacholęcia w *Marii*. Przybywa ono pod dom Miecznika razem z Maskami, które „Śliczne łono tej Pani zatopiły w stawie”. Znajduje się ono w miejscu, gdzie dokona się najohydniejsza zbro-

³³ Mochnacki, *op. cit.*, s. 9.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ O Pacholęciu w *Marii* sporo ostatnio pisano: M. Piwińska (*Złe wychowanie. Fragment romantycznej biografii*. Warszawa 1981) stwierdziła, że Pacholę jest „duchem krajobrazu *Marii*. Jest ciche, smutne i tęskne jak step Malczewskiego” (s. 35 n.). Również tą tajemniczą postacią utworu zajął się Maciejewski (*op. cit.*).

³⁶ Cyt. za: *Manifesty romantyzmu 1790—1830: Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975, s. 286.

³⁷ Zob. M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. T. 1. Wilno 1840, s. 73.

dnia, ponieważ jego „pochodzenie” z ziemi obdarza je jej tellurycznymi tajemnicami, przecuciami. Pacholę pojawia się wszędzie tam, we wszystkich jej miejscach, gdzie zdarza się „wielkie nieszczęście”. Siada ono z Waławem „na koń”, wiedząc, gdzie spełni się kolejna zbrodnia i gdzie przybędzie mu w piersiach jeszcze jedna czarna śmierci blizna, potęgująca jego żalobne intuicje. Na pytanie narratora:

Lecz któż był ten człek mały z okiem zapłakanem?
Czy Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem? [w. 1422—1423]

najprawdopodobniejsza — w świetle powyższych sugestii — wydaje się odpowiedź: Duchem jego losu, ale losu „nocnego”, złego, kosmicznego, a nie tylko indywidualnego³⁸. Nie można przeoczyć faktu, że Pacholę nie opowiada Waławowi o straszliwej śmierci Marii, ale szepce — „Szeptał, szeptał swą powieść”. Jego szeptanie ma wymowę złowrogą, złowieszczą. Jest odkryciem czegoś tak strasznego, co musi na zasadzie fatalistycznej konieczności spowodować coś równie potwornego. Fakt ten sugeruje jednoznacznie demonizm tej postaci. Waław stanie się zbrodniarzem, musi nim zostać. Jest bowiem nosicielem losu kosmicznego, człowiekiem, którego życie określa miejsce — ziemia.

Pacholę jest jednocześnie młode i stare, ponieważ ma pamięć pierwszych, ostatnich i przyszłych zbrodni, wszystkich śmierci. W tym sensie można o nim mówić jako o „refleksji” natury, ziemi, która pogrążona w Nocy kosmicznej „ma świadomość” swego ciemnego losu: swego zła, bólu, rozpacz. Pacholę — wypada to powtórzyć jeszcze raz — jest personifikacją tego losu kosmicznego, a co za tym idzie, i losu człowieka. Zbrodnia Waława, ojcobójstwo, nie budzi odruchu potępienia, ale przerażenie i zgrozę. Mszcząc się na ojcu, nie pokona on przecież demonicznych mocy, z którymi podejmuje walkę, a wprost przeciwnie, wpadnie w ich fatalistyczne sidła, stanie się, jak prawie wszystko w poemacie Malczewskiego, ohydą i trucizną ziemi. Spełni tylko jej „nocne” prawo, wolę ducha złego, „co ludziom nadziei zazdrości”.

W świetle przedstawionych tutaj znaczeń obrazów i motywów nocy wszystkie personifikacje *Marii*³⁹ należy rozpatrywać jako aspekty, prze-

³⁸ Zarówno Maciejewski, jak też Piwińska sądzą, że był „Duchem jego losu”. Piwińska poprzedza słowo „był” przypuszczeniem „zapewne”, ale zaraz stawia pytanie: „Co to znaczy?”, i dodaje, że nie należy oczekiwać jednoznacznej odpowiedzi (op. cit., s. 37). Maciejewski natomiast w końcowych zdaniach swego artykułu pisze: „czy [był on] Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem?, zdaje się być przede wszystkim doświadczonym wędrowcem do granic ludzkiej egzystencji jako sytuacji ontycznej śmierci” (op. cit., s. 107).

³⁹ Według Żmigrodzkiej (op. cit.) personifikacje „ujawniają niezmienny, uniwersalnie pojmowany sens ludzkiego losu”, „uzyskują byt autonomiczny, na równi ze Śmiercią, Nocą, Rozpaczą i panują nad światem poetyckim” (s. 86). Na s. 85 autorka dała zwięzłą syntezę najważniejszych ujęć interpretacyjnych personifikacji w *Marii*. Do wymienionych przez Żmigrodzką prac należy dołączyć książkę

jawy Nocy kosmicznej, jej tajemniczych i wrogich człowiekowi sił. Duże litery wyrazów „Zemsta”, „Zgryzota”, „Rozpacz”, „Samotność”, „Śmierć” mogą być tu środkiem wyrażenia przekonania Malczewskiego, że świat ludzki jest podporządkowany ich przemożnemu działaniu. Personifikacje w powieści muszą bowiem być ujmowane na tle symbolicznej wieloznaczności nocy. Ich znaczenia są nieprzejrzyste, gdyż z istoty dominującej w poemacie symboliki płynie ku nim sugestia semantyczna, akcentująca tajemnicę świata i człowieka, która z natury swej nie może być wyjaśniona. Chodzi tu przede wszystkim o niemożność wskazania źródła pochodzenia sił, przejawiających się w duszy ludzkiej, które Malczewski uobecnił, „zmaterializował” poetycko w personifikacjach.

W tym „nocnym” porządku semantycznym winny być także odczytane obie pieśni Masek: karnawałowo-groteskowe obrazy poematu. Potwierdzają one opisany przez badaczy fakt zasadniczego przekształcenia groteski romantycznej w stosunku do zastanej tradycji gatunkowej⁴⁰. W *Marii* to nie życie śmieje się ze śmierci, ale śmierć z życia, dominuje ona przemożnie nawet nad życiem najbujniejszym:

Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie. [w. 744—745]

Przydawka „bujnym” przywołuje szereg zdań poematu, które również ją zawierały. Druga pieśń Masek aż pięciokrotnie powtarza refren, w którym powraca antynomiczne zestawienie:

Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie.

Bujny kwiat poprzez przydawkę kojarzy się z bujną Ukrainą z ostatniego wersu *Marii*. Zwrócić należy uwagę, że spójnik „i” występuje w refrenie pieśni jako modyfikator struktury znaczeniowej zdania, gdyż pełniąc w nim funkcję wyrazu „nawet”, znosi antynomię i granicę między „robakiem”, synonimem śmierci i rozkładu, a „bujnym kwiatem”, symbolem życia. Spójnik uwydatnia więc nieuchronność procesu łęgnięcia się śmierci, a więc — nieuchronność działania Nocy kosmicznej, złowrogo dążącej do unicestwienia, starcia wszelkich śladów Dnia.

Śmiech w poemacie Malczewskiego nie zna miary, bo jego „drugą stroną” jest właśnie śmierć. Stąd pierwsza pieśń Masek mówi o pośpiechu życia, bo ci, co używają życia, mają instynktowne poczucie nieodwołalności śmierci, poczucie jej nieludzkiej obcości w stosunku do człowieka. W pieśni pierwszej Masek śmiech jest niesłychanie ironiczny,

Piwińskiej *Złe wychowanie* (s. 37) oraz artykuł Maciejewskiego *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*.

⁴⁰ Zob. rozważania M. Bachtina w: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. A. Gorenio wie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975, s. 100 n.

pusty, wrzaskliwy, bo nie ma w nim odrodzeńczej mocy, jaką miał on jeszcze w grotesce przedromantycznej⁴¹. Śmiech to niweczający, przekształcający „ten świat” w coś straszego, niepojętego i niepotrzebnego.

7

Noc kosmiczna, choć niewątpliwie wyraża zasadnicze przesłanie egzystencjalne, historiozoficzne i metafizyczne *Marii*, nie zamyka w sobie jednak całego, właściwego Malczewskiemu widzenia świata. W ramach bowiem odkrywanych przez poetę w człowieku nadnaturalnych, pozazmysłowych sposobów poznania występuje w jego powieści inna noc, doświadczana wyłącznie przez tytułową bohaterkę. Poeta obdarzywszy ją szczególną psychiczną wrażliwością na „nocną stronę” natury, jednocześnie aktywizuje te jej władze duchowe, które mają moc pozazmysłowego wejścia w światło Absolutu. Już Józef Ujejski w swej znakomitej monografii zwrócił uwagę, że *Marii* dany został „polot oderwania się od ziemi wprost mistyczny”⁴².

W jednym z przypisów do tekstu głównego swego utworu Malczewski wyraził znamienne przeświadczenie:

Granice władz naszych umysłowych bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku [do] nieskończoności, która nas otacza [...].

Jeżeli jednak — podkreślił poeta — jej istnienie, czyli

to, czego pojąć nie możemy, za niepodobne uznamy, tak trudno i mało pojmując, staniemy się podobni do tego sceptyka z komedii, który dlatego tylko wierzył, że żyje, że się mógł w każdej chwili pomacać⁴³.

Tak dobitnie wypowiedziana antyempiryczna przestroga poznawcza Malczewskiego daje wiele do myślenia czytelnikowi *Marii*. Ukierunkowana przez to przekonanie poety jej lektura zmierzała, co pokazuje poprzedni interpretacyjny wywód, i nadal powinna zmierzać do poszukiwania takich zwrotów obrazowych, w których zostały wysunięte, jako ich semantyczna dominanta, określenia związane z przekraczaniem granic zmysłów. Uderza fakt, że tego typu ujęcia słowne powracają zwłaszcza w partiach przedstawiających tytułową bohaterkę. Szczególne ich znaczenie wydobywa fragment 17 pieśni I, gdzie *Maria* wyznaje, że znajdowała się

Nieraz, w zmysłów zamknięciu, nad tą dużą Księgą,
Zniżona całym czuciem przed Stworcy potęgą; [w. 552—553]

⁴¹ *Ibidem*, s. 105—107.

⁴² Ujejski, *op. cit.*, s. 265.

⁴³ Malczewski, *Maria*, s. 80.

Istotna wydaje się jej uwaga, że w stanie „zamknięcia zmysłów” pograżała się „nieraz”. Można sądzić, że w tak bezpośredni sposób utwór sygnalizuje znaczenie tego rodzaju zwrotów, narzucając je tym samym uwadze czytelnika. W kilku fragmentach, a zwłaszcza w 10 i 11 pieśni I, zawarte są sugestie narratora, co już sygnalizowano, na których podstawie prawdopodobne wydaje się stwierdzenie, że w stanach „zamknięcia zmysłów” Maria znalazła się na skutek jednego, wstrząsającego przeżycia, podcinającego jej wolę istnienia i zrywającego drastycznie jej związki ze światem. Jako istota przeznaczona dla nieba, „z ziemskich i chęci, i strachu ochłódła” (w. 241). Załamanie podstaw życia ziemskiego bohaterki przez zło Nocy kosmicznej spowodowało zaktywizowanie się pozazmysłowych władz duszy, umożliwiające jej kontakt z rzeczywistością Boską. Rozluźnienie więzów Marii ze światem zmysłowym Malczewski pokazuje w opisie jej wzroku. „Mgliste spojrzenie” bohaterki, o którym mówi fragment 10 pieśni I, nie może być interpretowane tylko w porządku znaczeń Nocy kosmicznej. Motyw ten odczytany poprzez metaforę „w zmysłów zamknięciu” sugeruje właśnie znaczenia wewnętrzne, duchowe. Potoczne wyrażenie „widać jak przez mgłę” pozwala zobaczyć zamglone spojrzenie Marii jako przyćmione, zgaszone, mało widzące, w sensie — mało biorące ze świata zewnętrznego.

Znamienny jest fakt, że wspomniany wyżej 10 fragment pieśni I zawiera jeszcze jeden wers pozostający w kręgu metafory „w zmysłów zamknięciu”. Maria ma bowiem nie tylko mgliste spojrzenie, ale także „Czarne oczy spuszczone” (w. 204). Jak ważna intencja poetycka ukrywa się w wymienionych dwóch opisach oczu bohaterki Malczewskiego, może to uwydatnić zestawienie ich w kontekście z *Nie-Boską komedią* Krasińskiego. Oczy ślepnącego Orcia-poety określane są jako „pochylone”, „gasnące” i zachodzące mgłą. Symboliczne znaczenie takich określeń tekst Krasińskiego odsłania bezpośrednio w wypowiedziach samego bohatera: „Kiedy spuszczę powieki, więcej widzę niż z otwartymi oczyma”⁴⁴.

W powtarzalności, w dwóch znakomitych utworach, tego rodzaju zwrotów zarysowuje się jakaś poznawcza konieczność romantycznej wyobraźni poetyckiej: przeciwstawiania wzroku cielesnego „zwyčajnego słońcu” i — widzenia duchem⁴⁵. Oczy pochylone, spuszczone, mgliste nie wyrażają tu narcystycznego zamknięcia się Marii i Orcia w sobie samych, ale symbolizują ideę widzenia „oczyma duszy”, stają się znakiem

⁴⁴ Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Opracował J. Kleiner. Wyd. 5. Wrocław 1959, s. 51. BN I 24. Tego typu określenia pojawiają się na s. 36, 38, 124, 125.

⁴⁵ O romantycznej antynomii między okiem duszy a wzrokiem cielesnym zob.: M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: *Gorączka romantyczna*. — R. Przybylski, *Oświeceniowy rozum i romantyczna przepaść*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Wrocław 1981.

zmysłu metafizycznego, otwierającego ich świat wewnętrzny na duchowy wymiar bytu. Rezultatem „zamknięcia zmysłów” bohaterki jest jej wewnętrzna cichość.

Należy zauważyć, że w *Marii*, podobnie jak i w innych utworach romantycznych, ma miejsce tajemna korespondencja semantyczna pomiędzy motywem spuszczonego oczu i motywem cichości („czoło, co schyla w cichości”, w. 205). Zamglone i spuszczone oczy bohaterki, jej cichość wewnętrzna to istotne sygnały właściwego dla Malczewskiego, jako romantycznego poety nocy, rozumienia świata i człowieka nie w powierzchniowym i nie w zmysłowym sensie. Cisza stanowi w *Marii* nie tylko znak pozazmysłowego aktu poznawczego, ale i konieczny jego warunek, a także i jego najgłębszą, duchową treść.

Ze względu na znaczenia sugerowane przez metaforę „w zmysłów zamknięciu” należy jeszcze raz powrócić do tak wyeksponowanych w poemacie motywów choroby. Właściwe romantyzmowi czytanie świata i człowieka poprzez symbole zawłaszczyło także i chorobę, została ona bowiem w tej epoce poddana silnej metaforyzacji⁴⁶: chorobliwy wygląd zaczął oznaczać to, co romantyczne, a więc m. in. stawał się znakiem skłonności bohaterów do szczególnych stanów wewnętrznych — ekstaz, oświeceń i poznawczych iluminacji. W związku z powyższym np. romantyk Mochnacki powiedziałby o *Marii*, że znajduje się ona „w stanie jakiejś niezleczonej niemocy”⁴⁷, i tym samym przyznałby jej wyższe, pozazmysłowe możliwości poznawcze. Nie inaczej rozumiałby chorobę bohaterki Malczewskiego Goszczyński, który poddany konwencjom literackim i światopoglądowym epoki, wypowiedział następującą opinię:

Kiedy choroba obali ciało, kiedy je cierpienia strawią [...], dusza wtedy bierze przewagę, buja swobodnie między ziemskim i nieziemskim światem [...] ⁴⁸.

W cytowanych wyżej wypowiedziach zostało wyrażone przeświadczenie o istnieniu związków pomiędzy niezwyklejmi stanami ciała a aktywnością ducha. Niektóre partie utworu Malczewskiego, a zwłaszcza te, które przedstawiają tytułową bohaterkę, są wyrazem takiego przeświadczenia. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim motywów zawartych w 11 fragmencie pieśni I, gdzie Marię pokazano w stanie, kiedy ziemską, zmysłową jej stronę uległa zupełnemu zawieszeniu:

Jak trwożna gołębicą, pod jasności wrota
Wzbijała ducha wiary; i skrzydły drżącemi
Szukała swego gniazda daleko od ziemi.

⁴⁶ Zob. S. Sontag, *Illness as Metaphor*. New York 1978. Polski przekład *Choroba jako metafora. [Fragmenty]* J. Anders w antologii: *Osoby*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk 1984.

⁴⁷ Mochnacki, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁸ S. Goszczyński, „Trzy wieszczby” *Lucjana Siemieńskiego (Paryż 1841)*. W: *Dzieła zbiorowe*, s. 323–324.

A że nad przepych świata i blasków pozory
 Widniejsze pióra białe niżonej Pokory,
 I drzy nić, którą serce do nieba związane:
 [.]
 I wznosząc w górę oczy z tym tklwym wyrazem,
 W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem,
 Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu
 Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu —
 I wznosząc w górę oczy — doznała — jak lubo
 [.]
 Gdy już z ziemskich i chęci, i strachu ochłódła,
 Tęsknić szlachetnej duszy do swojego źródnia! [w. 228—242]

„Dusza jej — powiedział Mickiewicz o bohaterce Malczewskiego — jak gołębica wzbija się do nieba i znajduje tam jedyną pociechę, jaka jej została w życiu. Na twarzy jej i w oczach cichość [...]”⁴⁹. Znamienne, że autor *Rozmowy wieczornej* zwrócił szczególną uwagę na ten właśnie obraz z 11 fragmentu pieśni I i wydobyl z niego motywy będące przejawem symboliki wstępowania, tak charakterystycznej dla wizji i ekstaz mistycznych⁵⁰. Istotnie, ruch sensów całego fragmentu jest wyraziście wertykalny. „Gdy tylko w ludzkim sercu jakieś uczucie wznosi się, wyobraźnia — twierdzi Bachelard — przywołuje niebo i ptaka”⁵¹. Motywy góry, gołębicy — ptaka, skrzydeł, wzbijania się, wznoszenia, reprezentując tutaj symbolikę wstępowania, oznaczają przekroczenie przez bohaterkę Malczewskiego ludzkiego sposobu istnienia, w sensie połączenia się w spojrzeniu pozazmysłowym, w ekstazie — z niebem. Symbolika wstępowania, tak licznie tu manifestowana, wskazuje na zasadniczą intencję 11 fragmentu pieśni I.

W badaniach nad romantyzmem wielokrotnie podkreślano, że wzloty i uniesienia przynależą do jego istoty. W samym jego jądrze zawiera się tendencja, którą można określić jako „dążenie — ku górze”⁵². W romantycznym wzlocie Konrada czy Kordiana Bóg milczy. Do Marii Bóg mówi, ale jest to rozmowa — milcząca. Tylko w takiej rozmowie pozajęzykowej bohaterka doznaje pełni szczęścia duszy wyrwywającej się z kajdan ciała i ziemi do „swojego źródnia”. Tylko jedyny raz Maria ma twarz jednoznacznie promienistą. Bóg udzielił się jej bezpośrednio, jak udziela się tylko w doświadczeniu mistycznym.

Przekonanie, że przytłumienie zmysłowej strony człowieka jest koniecznym warunkiem „ruchu ku górze”, a zarazem ku wnętrzu, czyli

⁴⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. Kurs II, wykład XXX. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 10. Warszawa 1955, s. 378—379.

⁵⁰ Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Tłumaczył J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 104, 108 n.

⁵¹ Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 185.

⁵² Zob. B. Pociąg, *Wzniosłość*. W: *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*. Kraków 1972.

warunkiem prawdziwego widzenia duchowego, podziela Malczewski z wieloma twórcami romantycznymi. Przewija się ono także w różnych systemach filozoficznych i religijnych, a zwłaszcza u wielkich mistyków chrześcijańskich. Św. Jan od Krzyża w komentarzu do poetyckiego utworu *Noc ciemna* oraz w *Drodze na górę Karmel* swoje doświadczenie mistyczne wyraził w symbolice nocy⁵³. Wielokrotnie porównywał, właściwie temu doświadczeniu wewnętrznemu, zanikanie światła zmysłowego do zapadania nocy zewnętrznej, kosmicznej. Właściwości tej nocy, jej bezcielesność, bezpostaciowość, jej pochłaniająca wszystko, co zmysłowe, ciemność, posłużyły św. Janowi od Krzyża do wyrażenia istoty nocy duchowej, zwanej nocą mistyczną⁵⁴. Jest ona doświadczeniem głęboko wewnętrznym, ale powodującym podobne do tych, jakie sprawia noc kosmiczna, skutki duchowe:

jest to jakieś zatopienie światła zewnętrznego, choćby na zewnątrz świat ten rozpościerał się w jasnym świetle dnia. Osadza duszę w samotności, w pustce i próżni, podcina żywotność jej sił, zastrasza ją tym, co w sobie kryje. Lecz i tutaj istnieje światło nocne, otwierające nowy świat wnętrza i oświetlające jednocześnie światłem pochodzącym z tego wnętrza świat zewnętrzny tak, że widzi się go zupełnie inaczej niż dotychczas⁵⁵.

A zatem mistyk widzi świat zewnętrzny „w biały dzień” takim, jaki jawi się on w nocy kosmicznej, a więc — pochłonięty przez ciemność, w czym właśnie ukrywa się źródło porównania zapadania światła zmysłowego w sensie duchowym do zapadania nocy.

We fragmencie 11 pieśni I utworu światło zmysłów tytułowej bohaterki gaśnie zupełnie, zamykają się jej oczy cielesne. Mówiąc obrazowym językiem mistyków, doświadcza ona nocy zmysłów, przez jaką Bóg przeprowadza swych wybranych. Jedynie Marii dana została łaska oświecenia wewnętrznego, doświadczenie Boga⁵⁶, widzenie duchem światła w ciemnościach, czyli na ziemi. Z perspektywy tej najwyższej wartości, jaka została jej udzielona, tytułowa bohaterka Malczewskiego bardziej niż inni odczuwa ciężar egzystencji ziemskiej, skutki Nocy kosmicznej, nocy istnienia. Łaska wybrania przez Boga jest bowiem bolesnym doświadczeniem egzystencjalnym, podcinającym, podobnie jak Noc kosmiczna, żywotność sił Marii, pogrążającym ją w samotności, pustce i próżni. W związku z powyższym zawarty w 11 fragmencie pieśni I motyw śmierci:

⁵³ Zob. Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*. Tłumaczył i opracował O. Bernard od Matki Bożej, karmelita bosy. T. 1: *Droga na górę Karmel*. Kraków 1948; t. 2: *Noc ciemna*. Kraków 1949.

⁵⁴ Zob. na ten temat Stein, *op. cit.*

⁵⁵ *Ibidem*, s. 50.

⁵⁶ Zob. Żmigrodzka, *op. cit.* Autorka stwierdza: „Z perspektywy Marii istnieje tylko jeden sensowny układ odniesienia dla jednostki ludzkiej — stosunek człowiek—Bóg” (s. 80).

Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęciu,
Zniknąć — na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie! [w. 243—244]

nie może być rozpatrywany tylko w porządku nocy kosmicznej. Symbolika bowiem wstępowania tego fragmentu każde widzieć w nim przejaw doświadczonej przez Marię nocy mistycznej. Zerwanie zmysłowych związków bohaterki ze światem jest swego rodzaju umieraniem, zżywaniem się ze śmiercią jako upragnioną drogą przekroczenia ludzkiego sposobu bytowania. Jak wyznaje św. Teresa z Avili, pożądanie śmierci jest jednym z podstawowych doświadczeń „ciemnej nocy” mistyków, co znalazło przejmujący wyraz w jej twórczości poetyckiej, będącej swoistą modlitwą o śmierć, wybawiającą z ciasnego więzienia ciała⁵⁷. Malczewski przedstawił swoją bohaterkę również jako „dla nieba” istotę, uwięzioną „w ciężkich kajdanach ziemi” (w. 215—216), w czym ukrywa się kolejna wewnątrztekstowa informacja o charakterze jej duchowych przeżyć. Śmierć w 11 fragmencie pieśni I, co znamienne, nie jest ruchem spadania, tak charakterystycznym dla obrazów Malczewskiego, ale ruchem — wstępowania.

8

Aby zbliżyć się do intencji poznawczej zawartej przez Malczewskiego w 11 fragmencie pieśni I i odnaleźć nici wzajemnych powiązań i zależności, jakie istnieją w jego utworze pomiędzy nocą kosmiczną i nocą mistyczną, należy się odwołać do znakomitego Henri Bremonda:

nie poeta wyjaśnia nam tajemnicę mistyka, ale przeciwnie — mistyk, i to poprzez swoje najwznioślejsze stany, pomaga nam przeniknąć tajemnicę poety⁵⁸.

Doświadczenie mistyka jest jednak z istoty swej nieprzekazywalne w słowie, ale poeta „dlatego właśnie, że jest poetą”, musi dotknąć słowem tego, co zostało dane mistykowi w akcie bezsłownym⁵⁹. A taki akt poznawczy został dany bohaterce Malczewskiego.

Maria w mistycznym uniesieniu znajdowała się „daleko od ziemi” / „i skrzydły drzącami / Szukała swego gniazda daleko od ziemi” (w. 229—230). To „daleko od ziemi” dane było także przeżyć samemu Malczewskiemu. W jego podróży na Mont Blanc również znalazło spełnienie ro-

⁵⁷ Zob. Św. Teresa z Avili, *Poezje*. W: *Dzieła*. Z hiszpańskiego przełożył ks. bp H. P. Kossowski. Przejrzał i uzupełnił według hiszpańskiego krytycznego wydania *Dzieł* św. Teresy O. Bernard od Matki Bożej, karmelita bosy. T. 2. Kraków 1962, s. 694.

⁵⁸ H. Bremond, *Poeta i mistyk*. W zbiorze: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Tłumaczyła A. Olędzka-Frybesowa. Wyboru dokonała i wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. Wojnar. Przedmowa W. Tatarkiewicz. Warszawa 1980, s. 70.

⁵⁹ Zob. *ibidem*, s. 73.

mantyczne „dążenie — ku — górze”. Dla zrozumienia *Marii* w jej głębinowym sensie niezmiernie istotną wagę posiada fakt, że do wersów z 11 fragmentu pieśni I:

A że nad przepych świata i blasków pozory
Widniejsze pióra białe niżonej Pokory, [w. 231—232]

Malczewski dołączył przypis, w którym przekazał swe niezwykle doznania z pobytu na Białej Górze:

w podróży tej straciłem żywy z oczów i z myśli dziedzinę, na której panuje człowiek, [...] domy, miasta [...], barwy, blaski ciemną mgłą tworzyły [...]. Wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość; [...] niebo prawie czarnego koloru, słońce przyémione, [...] nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika; i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmiernej różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił⁶⁰.

Powyższą wypowiedź autora *Marii* należy rozpatrywać w kontekście historii religii — zawierającej liczne świadectwa symbolicznego wartościowania gór⁶¹. Przejawy tego wartościowania zawiera i poezja romantyczna. Odnajdujemy je także w dyskursywnych wypowiedziach romantyków. Seweryn Goszczyński w *Dzienniku podróży do Tatrów* podkreślił, że wpływ gór na duszę ludzką odczuwały wszystkie ludy, wszystkie religie świadczyły o nim: „Wyżyny były zawsze miejscami wybranymi do modłów [...], do wiązania ziemi z niebem”⁶². „Cóż to jest, o góry, ta dziwna potęga przywiązana do was — pyta Goszczyński — owa tajemnica, która was uświęca najświętszymi chwilami życia ludzkości?”⁶³ Jakkolwiek są tego przyczyny — odpowiada poeta — nie są one materialne, zmysłowe. Przypisał on górom jednoznacznie potęgowanie nadzmysłowej, duchowej strony człowieka. Twierdził, że stoi on tu „duchem w obliczu nieba”, że staje się za ich sprawą jednym porywem uczucia „ku wzniosłości niematerialnej”⁶⁴. Malczewski wspominał także, w wyżej cytowanym przypisie, że widok ziemi z góry przejmują jakimś nadludzkim czuciem śmiertelnika, i że istnieje niezmierna różnica między dziwnie górnym widokiem a słabością naszych zmysłów. Istotę romantycznego „bycia na górze” syntetycznie ujął także Goszczyński w *Zamku kaniowskim*:

Kiedy nad otchłań pognębienia wzbici
Krażymy po niej spojrzeniem wpół-bożem,
A bliżsi nieba, czuć wyraźniej możemy,
Ześmy na samym dwóch sfer pograniczu⁶⁵,
(cz. III, w. 282—285)

⁶⁰ Przypis 4 Malczewskiego do wersów *Marii*: 231—232, s. 77.

⁶¹ Zob. Eliade, op. cit., s. 109—112.

⁶² Zob. S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*. W: *Dzieła zbiorowe*, s. 285.

⁶³ *Ibidem*, s. 285—286.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 286.

⁶⁵ Goszczyński, *Zamek kaniowski*, s. 85.

Nie będzie chyba nadużyciem interpretacyjnym wyjaśnienie sytuacji poznawczej autora *Marii* tekstem Goszczyńskiego. Spojrzenie z góry Mont Blanc na ziemię nie jest już spojrzeniem tylko ludzkim, ale — „wpół-bożem”.

Spojrzeniem prawie boskim krąży „nad otchłanią pogńębienia” tylko Maria, gdyż w mistycznym „daleko od ziemi” zostało dane jej poznanie, że

[...] nad przepych świata i blasków pozory
Widniejsze pióra białe niżonej Pokory,

Należy podkreślić, że znaczenia tego obrazu nie mogą być rozpatrywane poza symboliką wstępowania, określającą ruch sensów fragmentu 11 pieśni I. A zatem Pokora w tym kontekście oznacza czysty, duchowy akt poznawczy, w sensie momentalnego zrozumienia wyższej prawdy o świecie, osiągniętej przez bohaterkę w chwili „oderwania się”, pozazmysłowego „oddalenia się” od ziemi. Charakter całego fragmentu domaga się przywołania znaczeń koloru białego w mistyce, gdzie odpowiada on czystemu światłu, symbolizującemu to, co Boskie⁶⁶. A symbolika światła jest przecież wyraziście obecna w obrazach przedstawiających Marię, zarówno w 10 jak i 11 fragmencie pieśni I: „a świeci jak zorza”, „twarz promienistą”, „jasność i wonie”, „pod jasności wrota”, „po jasnym promieniu”.

Istotę omawianego symbolu, w którym obok motywu bieli, odpowiednika światła, występuje motyw znizowania, należałoby oddać przez znamieną, a spotykaną także w wyznaniach mistyków, wypowiedź Goszczyńskiego, według której „szczyt światła jest szczytem mroku”⁶⁷. Wydaje się, iż w tej mistycznej ontologii światła ukrywa się m.in. źródło ciemnych obrazów *Marii*. Szkicowany za pomocą antynomicznych motywów wewnętrznego światła i zewnętrznego cienia portret głównej bohaterki jest tej ontologii poetyckim ucieleśnieniem. Obecność nocy innej niż kosmiczna sygnalizują w poemacie zwłaszcza motywy znizowania, cichości, bieli, pokory i światła:

⁶⁶ Zob. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, zwłaszcza t. 1. Mistyka barwy należała do stałych motywów wielu teorii malarskich dawniejszych jak i nowszych. Zdaniem autorki utożsamienie światła z bielą, biel jako symbol światła trwa do dziś. J. W. Goethe w *Farbenlehre* stwierdził: „Przezcucie mówi nam o tym, że barwa może mieć znaczenie mistyczne” (*Nauka o barwach*. Przełożył B. Naumowicz. W: *Wybór pism estetycznych*. Opracował T. Naumowicz. Warszawa 1981, s. 323). Według Kandinsky’ego biel jest wyrazem nieskalanej czystości, to „symbol światła, w jakim wszystkie barwy jako właściwości substancji materialnych zniknęły. Jest to świat wysoko wzniesiony, skąd nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Panuje tam milczenie biegnące w nieskończoność [...]”. Zdaniem malarza milczenie bieli różni się zasadniczo od milczenia czerni. Absolutne milczenie bieli można porównać w muzyce do pauzy, „która przerywa jedynie rozwój frazy, nie kończąc jej definitywnie. To milczenie nie jest martwe”, ale „pełne młodzieńczej radości” (Rzepińska, *op. cit.*, t. 2, s. 172).

⁶⁷ Goszczyński, *Z dziennika artysty*.

Widniejsze pióra białe zniżonej Pokory, [w. 232]
 [...] czoło co schyla w cichości, [w. 205]
 Zniżona całym czuciem przed Stworcy potęgą, [w. 553]
 Z poziomego zniżenia, gdzie go wiara tłoczy, [w. 1440]
 I z tą cichą pokorą, co się nie użala,
 Choć i najsroźszych kaźni ciężkie dźwiga brzemię,
 W swej niemej pobożności jakby wbita w ziemię? [w. 1435—1437]

Noc kosmiczną w *Marii* wyraża czas opadający w dół. Natomiast w powyższych przytoczeniach motyw zniżenia nie mieści się w kręgu znaczeniowym opadania. Istotę bowiem czasu ukrytego w tym motywie można oddać paradoksalnym: „im niżej, tym wyżej”. Zniżenie, jak świadczą łączące się z nim wyrazy — zgodnie z podaną formułą mistyczną — jest jednoczesnym przeżyciem mroku i światła, otwierającym egzystencję ludzką na wymiar wieczny, Boski. A zatem zniżenie nie jest tylko dźwiganiem ciężaru Nocy kosmicznej, ale jego przyjęciem i, mocą pozazmysłowego aktu wiary, przekroczeniem jej fatalizmu opadania. Należy podkreślić, że skrajne w doświadczeniu mistycznym widzenie tego, co ziemskie, jako pozoru i nicości, potrzebne było Malczewskiemu do wytłumaczenia jego koncepcji Nocy kosmicznej, jej martwej ciszy i pustki. W tym sensie noc mistyczna poręcza ontologiczną wagę obrazów Nocy kosmicznej.

Sygnali tego poręczenia wskazał sam Malczewski w przypisie do wersów o „białej Pokorze” z 11 fragmentu pieśni I. Bohaterka poematu, wzniesiona duchowo na szczyt światła, jednocześnie doświadcza szczytu mroku. Jej pozazmysłowe, rządzone paradoksalną logiką mistyczną, doświadczenie, sugeruje, że z im odleglejszego szczytu duchowego „oglądana” jest ziemia, tym bardziej wydaje się mroczna.

A taką ziemię mroczną ujrzał sam Malczewski ze szczytu Mont Blanc. Znamienne, że w jego widzeniu dominowały również dwa kolory: biel i czern. W przywołanym poprzednio przypisie poety należy się więc szczególna uwaga jeszcze dwóm fragmentom, które dotyczą „białej Pokory”:

Wyrażenie to, stosowne do ducha religii chrześcijańskiej, nie jest może niewłaściwym i co do sposobu, pod jakim się przedstawiają oku w znacznej wysokości utwory dumy lub dowcipu człeka [...].

Jak się przedstawiają oku w znacznej wysokości utwory człowieka, pokazał Malczewski w następujących zdaniach przypisu:

i tylko z jego [tj. człowieka] siedziby przedmioty białej farby, a te właśnie, których swą władzą odmienić nie zdołał, rozróżnić się dawały [...].

A zatem mistyczne „daleko od ziemi” *Marii* i sposób, „pod jakim się przedstawiają oku w znacznej wysokości” utwory człowieka — odpowiadają sobie poznawczo. I w przeżyciu mistycznym bohaterki, i w przeżyciu kosmicznym Malczewskiego waloryzowana jest biel. Tylko ona jest widniejsza, tylko przedmioty „białej farby” dają się rozróżnić.

Na górze Mont Blanc Malczewski doświadczył znacznej słabości zmysłów: „straciłem — pisał — żywy z oczów [...] dziedzinę, na której panuje człowiek [...] barwy, blaski ciemną mgłą tworzyły”.

Oslabienie zmysłów spowodowało, że widział on tylko ciemną mgłę, ponieważ „wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość”. Jak tytułowa bohaterka utworu, istota wybrana przez Boga, przeżywa noc zmysłów, noc mistyczną, wewnętrzną, jej światło i jej mrok, tak poeta Malczewski doświadczył na szczycie Mont Blanc światła i mroku nocy kosmicznej, zewnętrznej, naturalnej. Słońce przyćmione, ciemna mgła, niebo prawie czarnego koloru ujawniły mu ziemię od strony „nocnej”, od strony posępnej grozy. Ujrzana z takiej odległości, nie miała w sobie barw i blasków dnia, które zniknęły, tworząc ciemną mgłę lub szary tuman. Wiążąc z zawartym w 11 fragmencie pieśni I obrazem zniżonej „białej Pokory” taki widok ziemi, Malczewski czynił mistyka tłumaczem swojej Nocy kosmicznej. Uwagi powyższe są dla toku prowadzonych rozważań bardzo istotne, ponieważ charakter wielu symbolów *Marii* pozwala przypuszczać, że poeta pragnął przedstawić w niej podobny do widzianego ze szczytu Mont Blanc „nocny” widok ziemi i wypowiedzieć w nim swoją koncepcję bytu i rozumienie ludzkiej egzystencji.

9

Ujawnione w toku interpretacji sensory obrazów nocy zdają się upoważniać do syntetyzującej refleksji, że kreowany w *Marii* świat poetycki konstytuują dwie noce: Noc kosmiczna i — znajdująca się na jego dalszym planie — Noc mistyczna. Zamykają one w sobie właściwe Malczewskiemu widzenie świata i rozumienie ludzkiej egzystencji. Noc mistyczna występuje w utworze w ramach odkrywanych przez poetę w człowieku pozazmysłowych sposobów poznania tego, co nieskończone. Prócz duszy i jej bezpośredniego kontaktu z Bogiem wszystko na tej ziemi jest pozorem — taką prawdę przynosi tytułowej bohaterce poematu doświadczenie mistyczne. Stanowiąc najskrajniejsze przeżycie świata jako ontologicznego pozoru, Noc mistyczna została przez Malczewskiego wprowadzona do *Marii* przede wszystkim dla uwydatnienia ujemnej waloryzacji poetyckiej obrazów Nocy kosmicznej i poręczenia ich wagi poznawczej. Noc mistyczna, chociaż otwiera jednostkę na wymiar wartości Boskich, to jednak nie zmniejsza ciężaru jej losu na ziemi, a wprost przeciwnie, przynosi skrajne spojrzenie na nią jako na — jakże mroczną w *Marii* — krainę złudzeń, śmierci i zła.

Malczewskiego jako poetę romantycznego interesuje przede wszystkim ta strona bytu i kondycji ludzkiej, którą wyraża Noc kosmiczna. W jego powieści największą siłą ekspresji obciążone są symbole, alegoryczne figury i odnarratorskie refleksje, akcentujące pesymistyczne przeświadczenia, że nad wszystkim, co ziemskie — indywidualne i historycz-

ne — ciąży Noc jako ciemne, irracjonalne przekleństwo. Fatalistyczną złowrogość tej Nocy ujawnia Malczewski przede wszystkim w niepojętej dominacji zła nad dobrem, śmierci nad życiem, w złudności wszystkich ludzkich nadziei. Opowiedziane w poemacie zdarzenia, pokazana przez autora klęska bohaterów szlachetnych nie dają się wytłumaczyć niczym, co ziemskie. W tym sensie obraz nocy kosmicznej w *Marii* należy interpretować jako symbol metafizycznego losu człowieka.

Ujmując byt i kondycję ludzką od strony ciemnej, irracjonalnej, wyrażonej w symbolice nocy, Malczewski zainicjował ważki nurt polskiego wczesnego romantyzmu.