

Jarosław Ławski  
(Białystok)

## DLACZEGO MARIA? SYMBOLICZNE FUNKCJE TYTUŁU W POEMACIE ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO

Motto:

*Was sinnestu so tief? Das Weib im Sonnenschein,  
das auf dem Monden steht, muß deine Seele sein.*  
Johann Scheffler (Angelus Silesius).<sup>1</sup>

### I. KSIĘGA NIEGENEZYJSKA

*Maria* Malczewskiego sprawia wrażenie Księgi Genezis napisanej od końca, na odwrot, na wspak. Radosne *fiat lux* wypowiedziane przez Boga w momencie kreacji zastępuje poeta obrazem rozbitego universum, dysharmonicznego, które od stanu połowicznego, tragicznego istnienia stacza się ku nieistnieniu, którego mieszkańcy na ukraińskim stepie-pustyni, na wschód od Edenu, mogą już tylko rozegrać, powtórzyć archetypiczny dramat, praryt mordu na braciach. Miast aktu oswolenia, nazwania rzeczy, przeżywają traumatyczne chwile deziluzji i alienacji, postawieni oko w oko z Naturą toczoną przez śmierć. W porównaniu z *Marią* starotestamentową Księga Koheleta - ze swym wezwaniem do korzystania z radości przemijającego, nicestwiejącego świata - wydaje się tekstem optymistycznym. *Vanitas* jest pierwotną rysą kosmosu Malczewskiego; iluzyjna, fantasmagoryczna wizja ziemskiego szczęścia, które „można” zbudować, staje się osnową i motywem działań bohaterów. A jednak „dziki” (jakże często pojawia się to słowo w poemacie...), ekstazytyczny ruch inaugurującego dzieło kozaka zamieni się w zakończeniu w przejmujący, głuchy koncert melancholii.

Oczekujący zbawienia i zbawiany, poszukujący sensu trwania świat Biblii zastąpi Malczewski nie horrorem apokaliptycznej katastrofy, lecz trwożliwym, „pośepnym” spokojem universum, które okazało się pomyłką. Czyją? Ludzi? Boga? Natury? Chybiony świat powraca w wymiar przedkosmogonicznego trwania, może chaosu, może znicestwienia, z którego - w kolejnych wydaniach historii Marii, Wacława, Miecznika i Wojewody - nic lepszego wyrosnąć już nie jest w stanie. Z wyjątkiem „drzewa śmierci”<sup>2</sup>. Bo też jest *Maria* arcydziełem *par excellence* finali-

<sup>1</sup> J. Scheffler, *Das Weib auf dem Monden*, w: *Deutsche Mariendichtung aus neun Jahrhunderten*, herausgegeben und erläutert von Eberhard Haufe, Berlin 1961, s. 261. Tekst ten jest fragmentem większej całości poświęconej Malczewskiemu: „motywowi Marii”.

<sup>2</sup> Por. M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”. O „Marii” Malczewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1980, z. 3, s. 101: „Świat poetycki Marii poza ofiarami i epizodycz-

stycznym: ani teatr wiecznej Natury - kreujący i unicestwiający byty, ani tradycja, czy dziedzictwo kultury nie powstrzymają entropicznego rozkładu spętanego „kajdanami ziemi” universum. Kontrast kosmicznej pustki i płodnej bujności w zakończeniu poematu („I pusto - smutno - tęskno - w bujnej Ukrainie.”)<sup>3</sup> jest bowiem nieprzekraczalnym dystansem między „tak oto jest” tragicznego finału a „tak być mogło” bohaterów na początku. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się opowieść Malczewskiego. „Pomiędzy” są groby tych, którym odebrano nadzieję. Wszelako - dzieł takich jak *Maria* nie pisze się bez powodu. Żaden też dramat postaci nie jest możliwy w świecie bez wartości. Prawdziwa groza egzystencji, chylącej się ku kresowi, ujawnia się wtedy, gdy istnienie ponosi klęskę w obliczu wartości (miłości, piękna, dobra) bądź ich milczącego źródła - Boga. W poemacie tą wartością jest miłość, prowadząca ku katastrofie wszystkich uczestników historii. Postacią, wokół której tragedia się zawęzła, rozgrywa - jest Maria. A jednak łatwo spostrzec,

bohaterki. Dopiero w dziesiątej części pierwszej pieśni (która liczy ich 19), a więc w samym jej centrum, pojawia się Maria. Jej wypowiedzi usłyszymy jeszcze zaledwie we trzech fragmentach. W pieśni II ujrzymy już tylko Marię martwą - we fragmentach XVI i XIX. Jeśli więc przyjąć czysto statystyczne kryterium oceny udziału Marii w opowieści (jej opisy, wypowiedzi), to z pewną przesadą rzec by można, iż *Maria* nie jest powieścią o Marii. Epizody związane z bitwą z Tatarami obejmują bowiem na przykład w II pieśni aż dwanaście fragmentów. Byłoby to jednak wrażenie fałszywe. Dramat świata Malczewskiego nie rozgrywa się na fenomenalnej powierzchni zjawisk - jest zinterioryzowany, to tragedia serc i dusz wzajemnie związanych, splątanych miłością i szaleństwem skrytej nienawiści. A zatem to nie obrazowe lub werbalne kryterium obecności bohatera decyduje o jego randze w opowiadanej historii, lecz jego funkcja aksjologiczna i symboliczna w porządku dzieła. Bohaterka tytułowa ustanawia w *Marii* sensotwórczy ład, który z kolei umożliwia zmagania Waclawa i Miecznika z historią. Tym ładem jest miłość. Inna rzecz, iż jest to porządek kruchy i iluzoryczny.

Jeśli nośnikiem, centrum, czy fundatorem tego ładów okazuje się postać kobieca, wolno zapytać, czy fakt, iż nadał jej Malczewski imię Maria, jest czymś przypadkowym i nic nie znaczącym? Można przypuszczać, że nie. **Po pierwsze** jest ono eksponowane w pewnych - kluczowych - partiach tekstu: we fragmentach XII-XIX pierwszej pieśni, przy czym apogeum tej ekspozycji przypada we fragmencie będącym rozmową Marii i Waclawa; tytułowa bohaterka wymienia swoje

nymi postaciami tła, zamieszkują zamaskowane trupy, które czynią zło, zasiewają skażone ziarna, wzrastające jako drzewa śmierci, symbole ludzkiej kondycji”.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty z *Marii* pochodzą z wydania: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995. Lokalizację wersów podajemy podług numeracji tego wydania. Tu: wers ostatni. Praca ta wiele zawdzięcza inspiracji artykułu W. Szturca „*Maria*” *Antoniego Malczewskiego w malarstwie dominium vanitatis*, „Ruch Literacki” 1984.

imię aż siedem razy, częściej więc niż Waclaw. Po raz wtóry, co naturalne, imię to wymawia kilkakrotnie Waclaw we fragmencie, w którym Malczewski ukazuje Marię martwą. **Po drugie:** jest to imię w XVII w. bardzo rzadkie i także w epoce Malczewskiego nieczęsto spotykane<sup>4</sup>, prowokujące wprost, jak w twórczości młodego Mickiewicza, przemysłne gry między jego sakralnym kontekstem (Maria - matka Chrystusa) a ideałem świeckim kobiety. **Po trzecie:** pobieżny choćby przegląd tytułów powieści poetyckich każe zauważyć, iż z eksponowaniem imienia kobiecego mamy do czynienia niezmiernie rzadko. Prócz mickiewiczowskiej *Grażyny* wymienić tu można tylko dzieła znacznie późniejsze - Włodzimierza Wolskiego (*Halka*, *Położka*). Funkcję tytułowego bohatera zdominowała za to cała plejada typów męskich: - Arabów, mnichów, Kirgizów, żmij, Brunów, Ojców Hilarych, Ognistych Lwów itp.<sup>5</sup> - Znamienne, że i tu samo imię nie pojawia się zbyt często. Także byronowski model tytułu, eksponujący raczej postaci męskie, nie może być tu wzorem (*Giaur*, *Naręczona z Abydos*, *Korsarz*, *Lara*, *Oblężenie Koryntu*, *Paryzyna*, *Więzień Czylonu*, *Manfred*, *Beppo*, *Mazepa*, *Don Juan*, *Marino Faliero*, *Sardana-pal*, *Kain* - by wspomnieć niektóre). Obficie natomiast imiona kobiece eksponuje w tytule tradycja sentymentalna - choć i tu zaznaczają się tendencje do zestawiania imion obojga kochanków - Pawła i Wirginii (Bernardin de Saint-Pierre), Julii i Adolfa (Ludwik Kropiński), Hermana i Doroty (J. W. Goethe), lub do ekspozycji imienia jednego tylko bohatera, bardzo często kobiety; szczególnie silna jest ona w powieściach pani Cottin (Klara, Malwina, Amelia, Matylda, Elżbieta) i pani de Staël (Delfina, Korynna)<sup>6</sup>.

To zbliżenie tytułu dzieła Malczewskiego do wzorca sentymentalnego nabiera szczególnego znaczenia, jeśli rozpatrywać go głębiej - nie tylko jako szczególny „metatekst” służący identyfikacji utworu oraz będący „inicjalną metawypowiedzią”<sup>7</sup>, służącą wprowadzeniu do utworu. W *Marii* mamy oto do czynienia z tytułem eponimicznym, a więc stworzonym od imienia bohatera, co wydaje się znamienne w świetle faktu, iż rzecz dotyczy jednego z dwojga bohaterów (Waclaw i Maria), którym poeta nadał imiona. Malczewski stworzył misterną konstrukcję: stworzył szereg par, które w jakiś sposób sobie odpowiadają: Maria - Waclaw, Miecznik - Wojewoda, Kozak - Sługa, Pacholę - Maski. Jak widać, tej symetryzacji par postaci towarzyszy pewien porządek określeń - określają one albo miejsce w porządku historycznym, albo w porządku wartości (Waclaw, Maria), lub są symboliczne i odpowiadają wyższemu planowi znaczeniowemu poematu (Maski - Pacholę). Jeśli więc

<sup>4</sup> Zwrócił mi na to uwagę w czasie dyskusji dr J. Brzozowski. Por. tekst w niniejszym tomie: *O pacholęciu w „Marii” raz jeszcze*, (szczególnie przypis 30).

<sup>5</sup> Zestawienie tytułów powieści poetyckich znaleźć można w pracy: J. Laseckiej-Zielakowej, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 192.

<sup>6</sup> Oczywiście dokonują tu uproszczenia. Tytuły XVIII-wieczne i z początku wieku XIX-go są często znaczeniowymi budowlami o złożonej strukturze. Por. sądy D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 11-39.

<sup>7</sup> D. Danek, *dz. cyt.*, s. 76-77.

poeta - tak obficie czerpiący z dzieł Byrona - nadaje swemu poematowi tytuł odwołujący się raczej do tradycji sentymentalizmu (a może innej?), wolno podjąć - szkicowy choćby - namysł nad następującymi kwestiami: 1. czy tytuł dzieła, eksponujący imię Maria, nie ma koneksji sakralnych i symbolicznych; 2. czy nie służy kreowaniu romantycznego mitu miłosnego, kreacji idealnej kobiety - tak jak wcześniej działo się to w poezji Dantego, Petrarke, liryce miłosnej średniowiecza; 3. czy istnieje taka symboliczna, archetypiczna funkcja kobiecości w ogóle, która usprawiedliwiłaby nadanie powieści poetyckiej takiego tytułu; 4. czy zachodzi związek między tytułem a podtytułem, wyróżniającym przestrzeń akcji, także jej sferę teluryczną - „powieść ukraińska”, co zresztą buduje kontekst dla paraleli z tytułem utworu Mickiewicza - *Grażyny. Powieści litewskiej*. Wreszcie spróbujemy może - analizując obrazowanie, symbolikę oraz idee poematu - dać odpowiedź na pytanie, które narzuca się bezwiednie po każdej jego lekturze: czy jest to dzieło, którego ostateczną perspektywę antropologiczną i eschatologiczną wyraża już nie pesymizm, lecz nihilizm, jakiś rodzaj *contemptus mundi* (pogardy dla świata)? Trudno podjąć tę próbę nie namyślając się nad rolą owej „maryjności” czy „mariologii”, wyakcentowanej przez poetę w tytule.

Życie Antoniego Malczewskiego - w młodości światowca i „pogromcy” sentymentalnych sawantek w buduarowych, miłosnych grach - biegło rytmem egzystencjalnej apokalipsy, której kolejne etapy wyznaczały niepowodzenia miłosne (z Lubomirską), klęska zaangażowania patriotycznego podczas napoleońskiej epopei (ledwie udział w obronie oblężonego Modlina), ruina finansowa oraz w końcu nędza, infamia towarzyska po związaniu się z Zofią Rucińską i... wreszcie śmiertelna choroba. Doświadczenie autora przeniesione na karty *Marii* wyrasta jednak ponad barokowy banał, że w każdym życiu zawiera się śmierć, a w każdej śmierci tkwi życie. W obliczu miłości, której personifikację zarówno w wymiarze świeckim (*amor profano*), jak i sakralnym (*amor sacro*) jest Maria, śmierć okazuje się „wynalazkiem” nie na ludzką miarę, świat zaś prawdziwie niegenezyjską opowieścią. Czyją?

Nie byłby też Malczewski ani pierwszym, ani ostatnim twórcą inicjującym specyficzne gry imionami. Ich liczne przykłady spotkać można już w literaturze patrystycznej, w zbiorach apoftegmatów, gdzie paralela Maria-kobieta świecka - Maria-Matka Chrystusa snuta bywa z niezwykłą lekkością. Jak w *Pierwszej Księdze Starców* opowiadającej taką m. in. alegoryczną przypowieść:

(...) był w Aleksandrii pewien woźnica, którego matce było na imię Maria. Ten podczas wyścigów spadł z rydwanu, ale podniósł się, przegonił tego, który go przewrócił, i zwyciężył. A tłumy wołały: *Syn Marii upadł i powstał i zwyciężył!* (...) <sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Pierwsza Księga Starców. Gerontikon*, przeł. s. M. Borkowska OSB, wstęp, opracowanie i redakcja ks. M. Starowieyski, Kraków 1992, s. 91. Por. też s. 95.

Sekularyzacja sakralnych motywów i tematów w malarstwie i literaturze sprawiła, iż na progu XIX wieku tego typu paralele nabrały zgoła świeckiego lub bluźnierczego znaczenia.<sup>9</sup> „Autor” *Gerontikonu* wydarzenie ze sfery profanum puentował jeszcze odwołując się do motywu ewangelicznego (zmartwychwstania). W wieku XIX Marie romantyków będą już niebiańskimi anielicami, które same personifikują to, co święte. Gry imionami wydają się ulubionym chwytym „dzieci wieku”: dość przypomnieć egzystencjalne metanoie bohatera *Dziadów* i przeobrażenia jego imienia, także transformacje u Słowackiego (Judyta - Salomea w *Księdzu Marku*), jego „imieniotwórczą” inwencję (pokolenie Balladyn, Kordianów, Fantazych), czy imię tytułowej bohaterki powieści pani de Staël - Korynny - będące imieniem poetki greckiej z czasów Pindara. Z kolei szczególną predylekcję Fiodora Dostojewskiego do nadawania bohaterkom imienia Zofia Czesław Miłosz tłumaczyć będzie prawosławnym kontekstem kultury duchowej pisarza, która przywiązuje szczególną rolę do „boskiej Sophii”, utożsamianej już to z Mądrością Bożą i z Matką Boga, już to z „obrazem idealnej, ponadcielesnej kobiecości”.<sup>10</sup>

Imię pełni i w kulturze i w literaturze wielorakie funkcje: 1. podstawową funkcję symboliczną - archetypiczną - w zależności od płci włącza postać, osobę w szeroki kontekst archetypów i symboli związanych z „kobiecością” i „męskością”; 2. swoistą funkcję genezyjską, kreacyjną - mieć imię to istnieć, nadawać - to „tyle co stwarzać”;<sup>11</sup> 3. funkcję rozpoznawczą i charakteryzującą - jest ono jak gdyby duchem osobowości, „streszczeniem” tego „ja”, które określa; 4. funkcję mitotwórczą, mitologizującą, gdy równocześnie jest ono imieniem o znanym i rozpoznawalnym znaczeniu kulturowym (np. Maria); 5. funkcję magiczną - znać i wypowiadać imię, to mieć nad kimś pewną władzę;<sup>12</sup> 6. funkcję profetyczną, często związaną z etymologią - imię przepowiada przyszłość tego, który je nosi, bądź określa jego rolę we wspólnocie.<sup>13</sup>

Imię tytułowej postaci w dziele Malczewskiego ma więc z jednej strony walor porządkujący, bo koncentruje uwagę na głównym podmiocie tragicznego konfliktu, z drugiej zaś otwiera przestrzeń najrozmaitszych kontekstów i asocjacji.

<sup>9</sup> Por. J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały Sesji Historyków Sztuki*, Warszawa 1967.

<sup>10</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: *Księga mądrości*, tłum. i komentarzem opatrzył Cz. Miłosz, Paryż 1989, s. 27-38.

<sup>11</sup> Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 58.

<sup>12</sup> *Praktyczny słownik biblijny*, opracowanie zbiorowe katolickich i protestanckich teologów pod red. A. Grabner-Haidera, przekład i opracowanie T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 457: „Pytając o imię, pyta się o osobę, jej egzystencję i siłę, a znając imię, ma się władzę nad tym, który je nosi (por. Rdz. 32, 30; Sdz. 13, 17)”.

<sup>13</sup> Tamże, s. 458.

Najprostsze z nich mają genezę etymologiczną - imię Maria pochodzić ma od hebrajskiego „*miriam*”, co tłumaczy się (niepewnie) jako „gorycz, smutek”, ale i „ukochana”.<sup>14</sup> Etymologia wpiszywałaby się doskonale w dwoisty nastrój miłosnych uniesień i tragicznych zawężeń losu w poemacie. Nie sposób pominąć skojarzeń ewangelicznych - Najświętszej Marii Panny (określanej najpierw jako *christotokos* - Matka Chrystusa a potem *theotokos* - Matka Boga), ale też wzoru Marii - siostry Marty i Łazarza, którą jako wzór życia kontemplatywnego (*vita contemplativa*) przeciwstawia się w Ewangelii św. Łukasza Marcie - reprezentującej życie aktywne (*vita activa*).<sup>15</sup> Maria poematu to raczej kobieta kontemplacji, chociaż tradycja mistyczna każe łączyć oba ideały. Motyw Marii i Marty wykorzystał także w swej *Legendzie* C. K. Norwid.<sup>16</sup> Trudno pominąć jako kontekst dzieła sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej, nadbudowujące jakże często sferę znaczeń sakralnych nad wzorem profanum, jak choćby w Rafałowskim *Wniebowzięciu Marii* namalowanym „pod wpływem posagu Minerwy”.<sup>17</sup> Podobnie dzieje się w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła, gdzie „Chrystus przypomina gromowładnego Jowisza”, a „Diabły ciągnące potępieńców to antyczne fauny”.<sup>18</sup>

Wreszcie - przyjrzyć się trzeba całemu **kompleksowi wyobrażeń symbolicznych** związanych z imieniem, postacią Marii. Ich rozległość i skomplikowany charakter każe mówić o całym kompleksie symbolicznych przedstawień kobiecości, waloryzowanej pozytywnie bądź negatywnie. Kontrast między wizerunkiem Marii - „dla nieba istoty” a obrazem Marii martwej - „upiorzycy” nie da się bowiem wytłumaczyć w odniesieniu jedynie do jasnego paradygmatu symboliki. Zaczynając od negatywnego bieguna wymienić trzeba: **kobiecość demoniczną**, związaną z materią i thanatycznym lękiem, której konkretyzacje to postaci upiora, wampira, demona, modliszki.<sup>19</sup> Następnie przywołajmy wyobrażenia kobiecości związane z **macierzyństwem** - ambiwalentne w swej istocie, demoniczne (bo narodziny to inuguracja umieryania) lub uosabiające nastrój dzieciństwa, domowej Arkadii. Kobiecość może być też personifikacją **zasady religijnej**, odrzucającej prymat rozumu i odwołującej się do wkodowanych w nią irracjonalnych możliwości religijnego poznania, co dobitnie akcentował choćby M. Scheler.<sup>20</sup> Może być również **zasadą kreacji poetyckiej**, kodem swoistej wrażliwości, reprezentowanej przez poetę w Jungowskiej terminologii związanej z *animą*. Dwuznacznym wydaniem symboliki, którą omawiamy, wydaje

<sup>14</sup> Tamże, s. 703.

<sup>15</sup> Por. W. Słomka, *Medytuję więc jestem*, Warszawa 1981, s. 161-164.

<sup>16</sup> Por. *Matka Boska w poezji polskiej*, opr. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, T. Kłak, S. Nieznajowski, A. Paluchowski, S. Sawicki, Lublin 1959, t. II, s. 102.

<sup>17</sup> J. Siblik, *Rafaël. Rysunki*, przeł. A. M. Konopacka, Warszawa 1985, s. 22.

<sup>18</sup> M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976, s. 41. Dobrze wiedziała o tej pogańskiej genezie malowideł oglądająca je w Rzymie p. de Staël.

<sup>19</sup> Przegląd tych mrocznych wydań kobiecości w książce: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. A. Żaboklicki, Warszawa 1974.

<sup>20</sup> M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1986, s. 58.

się dziewica - zbliżający się ku ideałowi *theotokos* anioł, będący też czasem przedstawieniem symbolicznym duszy, bądź upostaciowieniem zwodniczego ideału (np. w *Nie-Boskiej komedii*). W centrum tych różnych wyobrażeń stoi personifikacja czystości, postać Matki Boga-Człowieka, pośredniczki w soteriologicznym dziele Chrystusa. Drugi biegun tego symbolicznego kręgu to nieantropomorficzne konkretyzacje treści symbolicznej - a zatem Natura jako Matka (ambiwalencja rodzenia i pochłaniania), ojczyzna jako matka zbiorowa (waloryzowana najczęściej pozytywnie) i ponadnarodowa wspólnota mistyczna jako matka duchowa (np. Kościół). Warto jeszcze dodać, że w symbolice chrześcijańskiej także i rzeczywistość posteschatologiczna - miasto zbawionych - Niebieskie Jeruzalem - określane jest jako „matka wszystkich wierzących”.<sup>21</sup>

Treści związane z szeroko rozumianą kobiecością wyrażają przeto pragnienia człowieka (duchowej metanoi, tworzenia, wiary, oswojenia „obrazu” groźnej Transcendencji), jak i lęki (przed materią, śmiercią). W *Marii* Malczewskiego mamy zarówno kontekst sakralny imienia Maria („Święta Rodzina”) i wielce dwuznaczne napomknienia o postaciach matek, złowrogą wizję „upiornej” cielesności Marii, lecz również Naturę - groźną, posępną matkę. Już tu chcemy zanaczyć, że nie jest naszym celem rozstrzygnięcie biograficznego i nierozstrzygalnego sporu wybitnych badaczy: Józefa Ujejskiego, dla którego Maria poematu jest ucieleśnieniem *ideału des ewig Weiblichen*<sup>22</sup> (czyli „anty-Zofię Rucińską”), oraz Eugeniusza Kucharskiego, widzącego w niej „ruinę kobiety” - słowem fizyczne i duchowe odwzorowanie Zofii Rucińskiej.<sup>23</sup> Kim zatem jest ona w świecie poematu?

## II. EWANGELICZNA MITOLOGIZACJA - REMITOLOGIZACJA EWANGELII

Pierwszym z momentów tekstu *Marii*, który prowokowałby myśl o szczególnej polisemii tytułu i symboliczności imienia, jest dwukrotnie wzmiankowana w tekście głównym szabla z wizerunkiem Najświętszej Marii Panny, przypisana - jako rekwizyt symboliczny - Miecznikowi, czyli w znaczeniu etymologicznym „temu, który nosi miecz”. On sam ukazywany jest stale jako jej pan. Szabla, karabela to jakby sam Miecznik:

I. Dla starej karabeli zbyt to wielkie dziwy

Znosić tak ciężkie razy, los tak obelżywy. (I, XII)

II. Jak tylko wyszli za wieś - mieczem z pochwy świsnął (...). (II, III).

III. O! poki czarny żupan żywe członki ciśnie,

<sup>21</sup> *Praktyczny słownik biblijny, dz. cyt.* s. 708: „Niebieskie Jeruzalem nazwane jest matką wszystkich wierzących (Ga 4, 26), Babilon natomiast - matką obrzydliwości ziemi (Ap 17, 5).”

<sup>22</sup> J. Ujejski, *Antoni Malczewski (Poeta i poemat)*, Warszawa 1921, s. 263-266.

<sup>23</sup> E. Kucharski, *Kilka uwag o życiu i pismach Antoniego Malczewskiego*, w: *Między teorią a historią literatury*, wybór i opr. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1986, s. 365.

Wyschła ręka w potrzebie starą szablą błysnie! (I, IX).  
IV. (...) I żupan ten sam czarny - tylko że gdy trwogi  
Odgłos trąby wojennej dochodził daleki,  
Nie porwał się do korda - już spał - spał na wieki. (II, XX)

W kluczowym fragmencie tekstu pojawia się jednak element niedopowiedzenia nieobecny w innych enuncjacjach o Mieczniku i jego broni:

Nie, **Mario!** nie trza wzdychać - twego nie obrażam,  
Lecz mnie jego rodzica pycha niecierpliwi -  
A kiedy łzami **Marii** swoje serce żywi,  
Ha - toć i u mnie **szabla** nie czczym tylko blaskiem  
I mignie mu pod oczy **święconym obrazkiem**; (I, XIII)

W kontekście dwukrotnego powtórzenia imienia Maria wzmianka o „święconym obrazku” okazuje się zupełnie niejasna bez przypisu. Jak zauważa M. Maciejewski: „Przypis ostatecznie istnieje poza strukturą tekstu głównego i ma kompozycyjnie charakter doczepki, a nie członu związanego z tekstem organicznie”.<sup>24</sup> W tym wszak przypadku jest on niezbędną, dopowiadającą częścią poematu:

Zdarzyło mi się widzieć - pisze Malczewski - szczególną w tym rodzaju pamiątkę. Na szabli tureckiej, gdzie wzdłuż klingi wypisane były zdania z Alkoranu, znajdował się wryty przy rękojeści wizerunek N. S. Panny z napisem polskim gockimi literami. Szabla ta należała do jednego Anglika, który ją we Włoszech nabył, dalekie więc, a zapewne nieraz i krwawe odbywała podróże. Szkoda tylko, iż w napisie nie było ani roku, ani przez kogo zdobyta.<sup>25</sup>

- W tej wypowiedzi intrygujące jest i to, że poeta jak gdyby zwodzi czytelnika - analogia między Najświętszą Panną (nie nazwaną zresztą Najświętszą Marią Panną) a Marią poematu narzuca się sama i w pełni eksplikuje też sens tekstu. Jednak autor prowadzi czytelnika w stronę refleksji o „jednym Angliku” i tajemnicy pochodzenia broni. Informacja jest więc dość bałamutna i niczego poza doświadczeniem autorskiej niewiedzy nie wnosi.

Przecież - spostrzegł badacz *Marii* - Malczewski stosuje dwukrotnie parentezę, ów przypis wpisany w strukturę narracji, jak choćby w opowieści o kozaku.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> M. Maciejewski, *Poezja Północy w „Marii” A. Malczewskiego*, w: *Literatura i metodologia. Konferencje teoretycznoliterackie w Spale i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970, s. 46.

<sup>25</sup> A. Malczewski, *dz. cyt.*, s. 161.

<sup>26</sup> M. Maciejewski, „*Poezja Północy*” w „*Marii*”..., s. 46. Retoryczne znaczenia parentezy: M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 120: „Figurę „nawiasową” tworzy się

Przyleciał do figury (Co jej wzgórek znany,  
Bo pod nią już od dawna upiór pochowany), (I, III).

Wolno więc tu zasugerować i takie wyjaśnienie, że poeta celowo komplikuje rozumienie tekstu. Analogia Matka Boga - Maria poematu jest przejrzysta, przejrzyste okazuje się połączenie sakralnego wizerunku Marii z Miecznikiem - ojcem Marii z poematu. Jasno jawi się także intencja budowania staropolskiego autentyku przez opis „tureckiej” szabli łączącej Koran i chrześcijański wizerunek, co byłoby zgodne ze staropolską modą na turecczyznę.

Intryguje zaś fakt, że owa szabla z wizerunkiem N. S. Panny pojawia się w poemacie raz jeszcze w II pieśni, gdzie Miecznik ukazany jest niemal w apokaliptyczny sposób:

- I. Jakież to nowy rycerz, krzyżowym zamachem,  
Drogę sobie toruje śmiercią i przestachem?  
**Koń ledwo ziemi tyka; włosy rzadkie, siwe**  
**Wiatr z światłem rozwijają jak komety grzywę; (...)**  
II. (...) **Z kordem świecącym w ręku, lotem błyskawicy, (...)**  
Obok swojego zięcia Miecznik stanął stary.  
III. **Aż wybrawszy swą porę, w odwet, silnym razem**  
**W kark niewierny święconym utopił żelazem. (II, XI)**

Szabla Miecznika jest teraz świecącym i „święconym żelazem”, którego używa, by bronić córki, tak aby Wacław, zaznawszy bitewnej glorii, okazał się godny Marii. W ten sposób - rzecz można - Maria jest wciąż przy Mieczniku, zarówno gdy myśli on o konfrontacji z Wojewodą, jak i gdy rusza bronić córki i ojczyzny. Znów jednak sens owego „święcenia” nie byłby jasny bez wcześniejszego przypisu. Konkludując: sposób łączenia z postaciami odniesień kulturowych, doświadczeń i przeżyć autora poematu wydaje się nieprzypadkowy. Z postacią Wacława łączą się przypisy dotyczące: przecuć (tu spuentowanie cytatem z Szekspira) - nr 9, zachwylenia (św. Cecylia Rafaela) - nr 2 i udręki (Laokoon) - nr 13. Z postacią Marii powiązał autor obszerny przypis dotyczący swej bytności na Mont Blanc (nr 4), ale też przypis raz jeszcze odsyłający do przestrzeni sakralnej, do Ziemi Świętej, gdy porównana została do owoców „Umarłego Morza” (Morza Martwego) - Malczewski powołuje się tu na cytaty z Byrona i Moore’a. Ani jeden przypis nie dotyczy Wojewody.

Przypisy lokalizują zatem postaci na szerokim tle kulturowym (literatura), egzystencjalnym (przeżycia Malczewskiego), symboliczno-sakralnym (np. Ziemia Święta, Morze Martwe - w Księdze Ezechiela morze jest żywiołem śmierci i zniszczenia, 26, 19-21), a także historycznym (opis bitwy). Podobny do przypisu o szabli

---

najczęściej ze zdań wykrzyknikowych i pytajnych, uwydatniających uzasadnienie tematu lub jego kwalifikację emocjonalną.”

w *Marii*, ale bardziej złożony charakter ma późniejszy przypis do w. 155 w *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie pojawia się szabla, „na której było imię Jezus, i imię Maryja”<sup>27</sup>. Motyw szabli ze świętym wizerunkiem pojawiał się zresztą w romantyzmie dość często.<sup>28</sup> Zatem analiza tekstu głównego i przypisów wskazuje na dwa tropy w kreacji postaci Marii: związek Miecznika z „święconą” karabelą i porównanie bohaterki do „owoców Umarłego Morza”, leżącego przecież w przestrzeni Ziemi Świętej.

Bez wątpienia mamy też w poemacie zupełnie oczywiste porównanie Ukrainy, jej ludzi do Ziemi Świętej i „Hebrajskiej Rodziny” (ale też Italii!). By ująć znaczenie słynnego fragmentu XI pierwszej pieśni, należy przyrzeć się sposobowi opowiadania i obrazowania w *Marii*. Opowiadanie kreowane jest w poemacie na trzech - znaczeniowo nierównoważnych planach. Pierwszy - nazwijmy go **planem akcji** - obejmuje: a) części historii dotyczące działań i dialogów głównych postaci (Marii, Waclawa, Wojewody, Miecznika, Tatarów itp.) oraz b) części historii dotyczące działań i słów (tu: dialogi, ale i refleksje) postaci symbolicznych, będących na wyższym poziomie znaczeń, uogólnień (Maski i Pachole). Ten plan akcji przerywany jest stale przez części obejmujące plan drugi - **plan sentencji i gnom**<sup>29</sup>, myślowych uogólnień odautorskich, pośród których z kolei można wyodrębnić a) refleksje „autora - narratora” i b) refleksje - rady (także ironiczne) skierowane do postaci poematu: np. „A ty, Panie Mieczniku, spocznij - moja rada; (...)”<sup>30</sup>. O ile dwa pierwsze plany - akcji i sentencji - budują poziomą, linearną strukturę opowiadania, o tyle plan trzeci - **plan analogii** - buduje strukturę pionową poprzez odesłanie do nieukraińskiej, symboliczno-mitycznej rzeczywistości (Ziemia Święta, Włochy), tworzącej głębszy plan znaczeń, na który rzutowana jest historia Marii i Waclawa. Z tym planem analogii - przestrzenią Ziemi Świętej i Włoch - mają właśnie związek

<sup>27</sup> Chodzi o objaśnienie poety do wersu 155 i balladę o „morowym powietrzu”.

<sup>28</sup> *Matka Boska w poezji polskiej, dz. cyt.*, t. I. tu: A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji czasów stanisławowskich i okresu romantyzmu*, s. 83: „W piosence Edmunda Wasilewskiego *Matko miła! tyś pobożna*, należącej do popularnego cyklu *Krakowiaków*, słyszymy, że dawny Polak:

„Imię Marii miał na szabli,  
wroga rąbał diablo.  
Z wojny zawsze wracał zdrowo,  
bo się zęgał szabłą!”

Także historiozoficzna *Katedra na Wawelu* tego poety nie pominie interesującego elementu w wizji przeszłości:

„(...) szabla z Rodzicą Boga  
Takt daje na karkach wroga!”

<sup>29</sup> Por. W. Szturc, „*Maria*” *Antoniego Malczewskiego w malarskim dominium vanitatis*, „*Ruch Literacki*” 1985, z.4, s. 263-264: [uogólnienia] „Podane jako zwięzłe maksymy, funkcjonują jako zwierciadło prawdy, w którym wszyscy mamy się odnaleźć”.

<sup>30</sup> Narrator w *Marii* przyjmuje rozmaite konwencje spojrzenia na świat przedstawiony: ironiczną, melancholijną, ale też naznaczoną współodczuwaniem. To swoisty narrator empatyczny.

postaci symboliczne (Maski to - Wenecja, Pacholę to - Ziemia Święta, główni bohaterowie w XI ustępie I pieśni, czyli Maria i Miecznik to znów związek - z Ziemią Świętą) oraz autor-narrator<sup>31</sup> („piękne mirtów i cyprysów kraje” - II, I). Ten sposób prowadzenia opowieści - poziomo, linearnie oraz pionowo, równolegle - sprawia, że historia ludzi Ukrainy nabiera cech mityczno - symbolicznych, staje się **opowieścią symboliczną, mitem**.

Ten model opowiadania sprawia, że akcja (plan akcji) zostaje niejako zdominowana i refleksyjnie zsemantyzowana przez plan sentencji a oba nabierają właściwego sensu na tle planu analogii. Dlatego nie można odczytać najgłębszego sensu śmierci Marii, tragedii Miecznika i Wacława bez zrozumienia analogii Ukraina - Italia - Ziemia Święta. W ustępie XI snuje Malczewski analogię Ukraina - Ziemia Święta, rodzina Marii i Miecznika - Hebrajska Rodzina: „W tym jednorazowym błysku Wyobraźni dom Miecznika zbawiony od śmierci ontycznej ukazuje się jako realizacja biblijnej figury „Ziemi Świętej” w opozycji do królestwa śmierci, szeolu, którym zdaje się być zamek Wojewody”.<sup>32</sup> Czy jednak to tylko „jednorazowy błysk Wyobraźni”?

Złożony, wielopoziomowy sposób opowiadania, zawile relacje między autorem - narratorem a światem przedstawionym - z elementami tymi łączą się jeszcze przemyślnie i regularnie stosowane sposoby, czy zasady obrazowania. Pierwszą z nich można by nazwać **zasadą wynikania**, bowiem zarówno na płaszczyźnie przestrzenno-obrazowej, jak i (w konsekwencji) refleksyjnej obrazu rejestrujące fenomenalną powierzchnię zjawisk (zamknięte najczęściej we fragmencie będącym częścią planu akcji), poprzedzają obrazy będące sentencjonalnym uogólnieniem dotyczącym tego, co niedostępne zmysłom (np. umarli rycerze - I, II, znikłe wojsko - I, VII). Takiej kreacji przestrzeni towarzyszy zwykle następowanie obrazów tego co niskie, niższe po obrazach tego co górne, lotne, wzniosłe.<sup>33</sup> Po wizji pędzącego kozaka następuje obraz tych, „co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy”. Po obrazie zamku Wojewody wступujemy w interior jego serca. Zaraz potem „bujające wesoło”, roztańczone i „rozęczone” wojsko pochłania mroczna, meandryczna przestrzeń jaru - wszystko po to, by ustęp kolejny mógł być refleksyjnym objawieniem natury pożerającej (*natura devorans*), ciemnej sfery chthonicznej toczonej przez robactwo. Z pewną przesadą można to uogólnić tak: obrazy tego co górne mają aspekt dynamiczny (plan akcji), tego zaś co niskie, niższe - aspekt statyczny

<sup>31</sup> Kategorią tą, wskazującą zasadniczo na jedność doświadczenia - postawy autora i narratora, posługuje się M. Maciejewski w artykule *Śmierci „czarne w piersiach blizny...”*.

<sup>32</sup> M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny...”*, s. 97-98.

<sup>33</sup> W tym sensie horyzontalna otwartość stepu okazuje się przesłanką zagubienia w nieskończone otwartej przestrzeni. Por. W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 124: „(...) - step, morze, widok z gór są synonimem wolności, swobody, nieograniczenia, ale również tego wymiaru świata, w którym można się zagubić, zginąć, gdzie jednostka osiąga świadomość własnej znikomości, jak widzimy to w obrazach Rosji Mickiewicza i Gogola”.

(plan sentencji). Skutkiem takiej techniki opowiadania są efekty retardacyjne i pewna statyczność całej I pieśni.<sup>34</sup> Ale osiąga za to Malczewski cele inne: pokazując kontrastowe pary obrazów (na zasadzie: górne - dolne), pędzący kozak - kości bohaterów, świetność zamku Wojewody - męczarnie duszy, bujające radośnie - znikające wojska - konstruuje poeta **vanitatywną topikę deziluzji**, niejako podpowiadając: „zobacz, to, co było - nie jest”. Budowany w ten sposób nastrój niepokoju, służy prefigurowaniu nadciągającej katastrofy. Mit egzystencjalny, który poeta kreuje, będzie więc miał wymiar katastroficzny.

Drugą zasadę obrazowania można określić jako **zasadę symetrii**: różnym, ale symetrycznie sobie odpowiadającym, partiom tekstu odpowiadają w poemacie podobne, semantycznie powiązane grupy postaci, obrazy, symbole. Świat I pieśni został koncentrycznie zawężony wokół owych lip. Ku nim przybywają najpierw Kozak a potem Waclaw. Mogą być one nawiązaniem do mitu czarnoleskiego lub tradycji sentymentalnej (spotkania kochanków pod lipą, jaworem, topolą...), choć jest tu pewien element, który do obu tradycji nie pasuje: „(...) - gdzie lipy z okopu / Są i cieniem, i trwogą poziomemu chłopu -” (I, XIII). Brak zaś w ogóle przestrzeni domu. Świat pod lipami, cały świat wokół lip znajduje odbicie w świecie „świętej historii”, w obrazie Hebrajskiej Rodziny „pod palmy drzewiną”. I tu (Ukraina) i tam (Palestyna) nastął oto moment szczególny - przed męką, przed ofiarą, przed katastrofą. Inna rzecz, że czas opowieści ewangelicznej jest już dopełniony, doprowadzony do końca. Świat Marii i Miecznika podąży jego śladem. Dlatego nie lipy, ale dom - grobowiec, w którym Waclaw odnajdzie ciało Marii, stanie się w II pieśni centrum świata poematu. Odbicie, symetria, paralela Święta Rodzina - Rodzina Miecznika i Marii prowadzona jest na poziomie symboliczno-mitycznego planu analogii oraz planu wydarzeń, akcji, gdy poeta przedstawia mistyczną ekstazę Marii:

Przy nim młoda niewiasta nad Księgą Żywota,  
 Jak trwożna gołębica, pod jasności wrota  
**Wzbijała ducha wiary; (...)**  
 (...)  
 A kto by widział wtedy jej twarz promienistą,  
 I smutnego Miecznika duszę przejrzał czystą,  
 Te lipy rosochate - starodawne stroje,  
**Których dla Wyobraźni tak przystoją kroje;**  
 A kto by widział jeszcze, jak jasność i wonie  
**Męczeńskim wieńcem nagle oblekły im skronie -**  
 Oh! może się przenosząc w odleglejsze wieki,  
 Świetniejsze okolice, kraj sławny, daleki,  
 Nad brzegami **Jordanu, pod palmy drzewiną,**

<sup>34</sup> Z pewną przesadą rzecz można, że teatralna statyka poematu wyraża się w kolistym i dośrodkowym aspekcie ruchu, którego centrum jest postać Marii. To co obok, peryferyjne (zamek Wojewody, bitwa) istnieje, dzieje się jak gdyby „ku Marii”.

Usiadłby zamyślony z Hebrajską Rodziną:  
I w spółnictwie niedoli, czując trwogę świętą,  
Poznał - też samą rękę, wieczną, niepojętą,  
Co swe łaski i kary zsyła lub odwleka;  
Też same zawsze troski wyгнаńca - człowieka,  
Któremu nawet w szczęściu jeszcze czegoś trzeba,  
I tylko wtenczas błogo - gdy westchnie do nieba! (I, XI).

Znów - prymarny jest tu ruch tego co uwznioślone („wzbijała ducha wiary”). Po mistycznym *extasis* następuje, jak sądzimy, fragment metapoetycki, ukazujący umowność historycznego kostiumu w poemacie, ale i jego wagę: „A kto by widział (...) Te lipy rosochate - starodawne stroje, / Których dla Wyobraźni tak przystoją kroje”<sup>35</sup>. Wreszcie: nastąpi wizyjna translokacja świata „pod lipami” w świat „nad brzegami Jordanu”. Przy tym - co chcemy podkreślić - poprzez ową analogię także rodzina Marii, Chrystusa i Józefa zostaje w swoisty sposób uczłowieczona, sprowadzona do wymiaru ziemskiego, poddana tym samym wyrokom odległego Boga. Ta kontaminacja obu historii dokonuje się na trzech poziomach: **egzystencjalnym** - bo wspólne są tu sposoby przeżywania tragedii - owo „spółnictwo niedoli” i „trwoga święta”. Dalej - na poziomie **prowidencjalistycznej zależności** od ukrytego Boga, co „swe łaski i kary zsyła lub odwleka”. W końcu - na poziomie **symbolicznym** (palma, męczeński wieniec, Jordan). Palma jest u Malczewskiego „drzewiną” (wcześniej deminutyw „ptaszyna”) i poprzez to zdrobnienie wyraża się swoiste empatyczne (sympatetyczne) podejście do rzeczywistości, stanowiącej symboliczną scenografię dramatu. Motyw palmy pojawiał się w różnych znaczeniowo nawiązaniach - oczywiście jako symbol męczeństwa, związany z wjazdem Chrystusa do Jerozolimy, dalej - jako symbol maryjny w *Pieśni nad Pieśniami*, czy jako obraz sprawiedliwego w psalmach („Sprawiedliwy zakwitnie jak palma...” - 92, 13). W przedstawieniach malarskich także eksponowany był często: np. w ikonografii przybycia trzech mędrców ze wschodu (piękny *Orszak Królów - Mędrców* Benozzo Gozzoli).<sup>36</sup> Na obrazie Beato Angelico - przedstawiającym zdjęcie z krzyża - artysta wyeksponował tuż za drzewem krzyża także palmę.<sup>37</sup> W znanym cyklu rycin Albrechta Dürera *Życie Maryi* nad przedstawieniem ucieczki do Egiptu dominuje na pierwszym planie palma.<sup>38</sup> W symbolice „męczeńskiego wieńca” wolno dopatrywać się z kolei ewangelicznego motywu cierniowej korony - symbolizującej i cierpienie i szyderstwo z uroszczeń Mesjasza bądź człowieka. Dlatego pomieścił zatem poeta Świętą Rodzinę nad brzegami Jordanu? To w nim Jezus zostanie ochrzczony przez Jana. Maria poematu zginie w żywiole akwaticznym, w

<sup>35</sup> Pseudohistoryzm *Marii* opisywał także J. Ujejski, *dz. cyt.*, s. 278-280.

<sup>36</sup> Por. *Życie Matki Bożej w sztuce*, dobór ilustracji i komentarz Ornella Casazza, Firenze 1984, s. 82-83. Obrazu oczywiście nie wiążę bezpośrednio z Malczewskim.

<sup>37</sup> Tamże, s. 120-121. Dzieło, podobnie jak fresk poprzedni, znajduje się we Florencji.

<sup>38</sup> A. Dürer, *Życie Maryi*, opr. ks. M. Janocha, Warszawa 1991, s. 34-35.

stawie. Jeśli traktować śmierć jako „inicjację w kosmos duchowy” (powrót do Źródła)<sup>39</sup>, to w *Marii* z czymś takim, z rodzajem chrztu przez śmierć mamy do czynienia. Godzi się jeszcze dodać, że to nad rzeką (a symbole akwaticzne pojawiają się w poemacie około piętnastu razy) wiozący zgubną wieść Kozak rozpozna dramatyczną przeszłość: „Ciemny Boh po granitach srebrne szarfy snuje, / A śmiały wierny kozak myśl pana zgaduje -” (I, III).

W istocie analogia Hebrajska Rodzina - rodzina Marii może mieć sens wieloraki: służyć wyakcentowaniu postawy świadomej lub - lepiej - coraz mocniej uświadamianej przez Marię i Miecznika konieczności nie chcianej ofiary z życia, metalogicznej akceptacji porządku wyższego niż porządek budowania sensu egzystencji ziemskiej - porządku kenozy. Pojęcie to odnosi się w myśli patrystycznej do ofiary Chrystusa, który doznaje, wyrzekając się swej woli - wyniszczenia także swej cielesnej istoty. Inne aspekty tego procesu to „poniżenie” i „rezygnacja z bycia dla samego siebie”.<sup>40</sup> Kenotyczny dramat bohaterów *Marii* polega na rozdarciu pomiędzy perspektywą realizacji „bycia dla samego siebie” w ziemskiej miłości a przeżywanym kresem życia. Tak pojawia się w poemacie **idea ofiary**. Tylko w ten sposób wytłumaczyć można słowa Marii w dialogach z Miecznikiem i Wacławem:

I. I tę **straszną ofiarę** - i to rozdzielenie -  
 Zniosę - cierpliwie zniosę - poki nasze **cienie**  
 W słodkich czystych krainach złączone na zawsze,  
 Ludzi już nie zobaczą - lecz **niebo łaskawsze!** (I, XII)

II. A gdy już moje oczy wdrażone zgryzotą,  
 Długo patrząc w **swój żywioł**, swe **życie rozplotą**;  
 Gdy serce wytchnie z trwogi przy piersiach bez stali -  
 To może się na miłość Wacław nie pożali? (I, XVII)

To, co z punktu widzenia Wacława (jego byronizm) będzie skandalem egzystencji - z punktu widzenia Marii jest tragicznym, kenotycznym misterium ofiary.

Drugi aspekt analogii (tu motyw „wynańca człowieka”) odwołuje się do toposu bycia - w - drodze, będącego w swej istocie wygnaniem w sferę *hylé*, materii, dramatyczną ucieczką przed Rozpaczą do Egiptu lub ucieczką przed powtórzeniem losu Świętej Rodziny. Nie wydaje nam się natomiast, by w *Marii* obecna była idea

<sup>39</sup> P. Evdokimov, *Kobieta a zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991, s. 137: „Śmierć w języku liturgicznym nazywana jest zaśnięciem - w istocie człowieka jest pewna część, która śpi, i część, która zachowuje świadomość. Na tym polega oddzielenie ducha od ciała. (...) Już w czasie istnienia tu, na ziemi, nasze życie w Chrystusie wprowadza w komunię ze światem niebieskim (por. J 1, 51), a śmierć jest wielką inicjacją w kosmos duchowy”.

<sup>40</sup> W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. M. Sczaniecka, Warszawa 1989, s. 127.

*imitatio Christi*, zakładająca wolne, świadome podążanie duchowym śladem Mesjasza. Czy mogłoby istnieć naśladowanie „narzucone”?

W interpretowanym ustępie XI. zasada wynikania łączy się w obrazowaniu z zasadą symetrii. Czasoprzestrzeń poematu nie tyle zostaje odniesiona do przeszłości, ile odbija się w uniwersalnej matrycy ewangelicznej opowieści. Odbicie to jest dwustronne, bo i Święta Rodzina staje się tu „spólnikiem” ludzkiego losu - obie istnieją wszelako wobec rzeczywistości, którą odsłaniają symbole źródła i gniazda. Istnieją wobec milczącego Boga. Maria przecież „szukała swego gniazda daleko od ziemi” w mistycznym zachwyceniu. Dlaczego? Bo ziemski dom - gniazdo okazuje się iluzją:

I. O! poki tchu przynajmniej, tak łatwo i marnie  
Płomień zawziętej pychy gniazda nie ogarnie! (I, IX)

II. A gdy znikł pałac szczęścia... (I, XII)

III. Aż w nim powstała wreszcie ta Chciwość szalona  
Krwi - krzyku - dzwonów - płomień popsutego łona,  
Co domowej niezgody rozpała pochodnię  
I w własnym swoim gnieździe - zbrodnią karze zbrodnię (II, XVII).

Również źródło jest tu symbolem rzeczywistości pierwotnej, trwałej, przedstawieniem rzeczywistości Boskiej. Gniazdo to jej aspekt statyczny (spokój, bezpieczeństwo), źródło - wymiar dynamiczny (konieczność opuszczenia gniazda - domu i powrotu ku niemu).<sup>41</sup>

Maria ukazana została również jako „zżółkły parosć” i można by się tu doszukać zarówno i echa przypowieści o krzewie winnym, jak i symboliki koloru (żółcień łączona z materią, a więc i nietrwałością, chorobą<sup>42</sup> - w *Marii*: „Jej lica płomień zajął, spod serca zapory, / Pięknym, lecz przykrym blaskiem, jak suchot kolor”). Ten kontrast piękna i choroby, rozpromienionego ciała, zdradzającego symptomy cierpienia jest stałą cechą obrazowania poety.

Malczewski kontrastuje nie tylko światło i ciemność, barwy, ale też stany emocjonalne, rodzaje ruchu, a nawet figury losu:

I. Widzieć Rozpacz grożącą, i nie móc się wrócić (I, XII)

II. „Wacław!” - krzyknęła Maria - i prędzej niż strzała,  
Kirem okryta postać do niego leciała. (I, XV)

---

<sup>41</sup> Por. *Leksykon symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 45.

<sup>42</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, t. II, s. 217.

III. A prychające konie i schylone ciała  
Jednym pędem uniosła i **Zemsta i Chwała** (I, VIII)

IV. I tak to leciał Wacław - **szczęśliw, trwożny razem,**  
**Śliczny, straszny** - był wiernym śmiertelnych obrazem (II, XIV).

Świat *Marii* jest w swym najgłębszym znaczeniu dwoisty, rozdwojony. Dualistycznej naturze człowieka (duch - ciało), czy lepiej jego dwunaturowości, teandryczności towarzyszy dwoistość refleksji, kierującej się ku milczącemu niebu lub nieświejącym kościom współbraci, dwoistość zmysłowych właściwości świata (kolorystyka, opozycja dzień - noc, muzyka) i dwoistość ruchu. Momentem szczególnego napięcia wewnętrznego *Marii* towarzyszy cisza, tak jak iluzji sensotwórczej działalności historycznej przygrywiają apokaliptyzujące nastroj „trąby” (wszelako potrafią też one mile „grać”, gdy Miecznik przybywa z odsieczą). Tę podwójność doskonale ilustruje finał I. pieśni:

**Wzniosła swą lekką postać do góry, do góry,**  
Nic nie widać - tylko wiatr szare goni chmury.  
**Zniżają się kolana, prośba ręce składa,**  
**Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;**  
I cicho - jak modlitwa w łono Boga płynie -  
I pusto - smutno - tęskno - jak gdy szczęście minie. (I, XIX).

To obraz kosmicznego rozdarcia, lecz także wizja świata, który kieruje się ku odległemu Bóstwu. Ruch *Marii* ujawnia to bolesne rozdarcie: postać, modlitewnie złożone ręce, oczy kierują się ku niebu - łzy i kolana łączą jej sylwetkę z ziemią. W tym momencie wszystko się już dokonało. Słowo „teandryczny” - posiadające dwie natury, odnosi się pierwotnie do postaci Chrystusa, łączącego w sobie zgodnie naturę ludzką i boską. Barokowi niemal ludzie *Marii* żyją w ontycznym rozprzężeniu, miotani sprzecznymi porywami ducha i ciała. Może aż nazbyt łatwo - interpretując ten fragment - o analogię z modlitwą w Getsemani: „A gdy rozgorzała w nim walka śmiertelna, modlił się najgoręcej” (św. Łukasz)<sup>43</sup>. Obraz *Marii* w postawie modlitewnej, klęczącej ma swój symetryczny odpowiednik w obrazie Miecznika klęczącego dokładnie w zakończeniu pieśni II. To do *Marii* - a nazwaliśmy poemat „niegenezyjską księgą” - należy pierwszeństwo w uświadamianiu nadciągającego nieszczęścia, czy - jak powiedzieć by można za S. Weil - procesu „dekreacji” polegającego na „pochodzeniu od tego, co stworzone, do tego, co przed-stworzone” (źródło - gniazdo)<sup>44</sup>. Żywiołem Wojewody jest „destrukcja” - „przejście od tego, co stworzone do nicości”<sup>45</sup>. W *Marii* - co nie pozbawia poematu tragicznego wymiaru - na-

<sup>43</sup> Nie wykluczałbym, że Malczewski przetworzył tu motyw ewangeliczny.

<sup>44</sup> S. Weil, *Wybór pism*, przekład i opr. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 119.

<sup>45</sup> Tamże.

stepuje przejście od perspektywy wszechogarniającej destrukcji, nicości, śmierci do perspektywy - dzięki postawie Marii - kenotycznego, dekreacyjnego usensownienia kresu, śmierci. To usensownienie nosi rysy całkowicie irracjonalnej wizji „śmierci - wyzwolicielki”.

U Malczewskiego nie ma krzyży. Z jednym wyjątkiem. W ostatnim fragmencie poematu początkowemu, wertykalnemu obrazowi „trzech” błyszczących wież cerkwi, ale w obrazowaniu poety pozbawionych krzyży (co potem nadrabiali ilustratorzy)<sup>46</sup>, odpowiada obraz Miecznika „przy córki i żony / Przyległych dwóch mogiłach”. Wreszcie - co za wspaniała symetria - kończy poeta słynnym wersem: „I cicho, gdzie trzy mogił w posępnej drużynie”. Przejść od tego, co strzeliste, wzniosłe do tego, co przyziemne (klęczący Miecznik - mogiły) dokonuje się poprzez przestrzeń cerkwi, gdzie figura krzyża pojawia się w przedziwnym, w zindywidualizowanym wydaniu:

Czyżaj tam wzniosła postać, wśród ciekawych grona,  
 Leży długim i martwym krzyżem rozścielona?  
 Czyżaj tam pierś rycerska w kurzawie się wala?  
 I z tą cichą pokorą, co się nie użala,  
 Choć i najsroższych kaźni ciężkie dźwiga brzemię,  
 W swej niemej pobożności jakby wbita w ziemię?  
 Błady - jak łysk od gromnic, co mu na twarz wbiega,  
 Smutny - jak śpiew umarłych co się tam rozlega,  
 Z poziomego zniżenia gdzie go wiara tłoczy,  
 Jak robak świętojański świecą jego oczy.  
 Ah! to Pana Miecznika siwa, nędzna głowa, (II, XIX).

Nagromadzenie kontrastów osiąga tu apogeum: wzniosłość łączy się z poniżeniem, błądź i smutek z blaskiem oczu, nędza położenia z siwizną symbolizującą doświadczenie i mądrość. Ale przecież jest tu figura „długiego i matwego krzyża”, którym staje się Miecznik. To krzyż leżący, co więcej, jakby zrosnięty z ziemią, bo „pierś rycerska” „jakby wbita w ziemię”. W *Marii* figura tego rozścielonego, zrosniętego z ziemią krzyża jest naszym zdaniem fundamentalną figurą egzystencji Miecznika. Ze *scandalum crucis* wyciąga Malczewski wniosek skrajny: tak być musi. W tym momencie splatają się też wątki, a analogia rodzina Miecznika - trójca ziemską (Maria, Jezus, Józef) w przestrzeni cerkwi (trzy wieże - obraz Trójcy św.) nabiera wymiaru egzystencjalnego *consummatum est*. To, co było domeną życia wewnętrzne-

<sup>46</sup> Por. A. Malczewski, *Maria*, z 10 autolitografiami Teodora Rożankowskiego. tekst według rękopisu opracował dr Stanisław Lam. - W wydaniu tym ilustracje mają już nie tylko artystycznie niedoskonały kształt, ale nawet kuriozalny. W obrazie Miecznika na grobach córki i żony nad dwoma dużymi krzyżami grobów wznosi się brzoza (wierzba?)-płaczka a ponad nią trzy zwieńczone krzyżami wieże (a są jeszcze i wieńce na grobach...).

go Marii (cicha pokora), staje się udziałem Miecznika. Malczewski - jakże tego nie wiedzieć - eksponuje „tragiczną wiarę” Miecznika: „z poziomego zniżenia, gdzie go wiara tłoczy”, czy „Jakby już dusza jego była z córką w niebie”, czy „Mniej z ludźmi więcej z Bogiem, a zresztą - jednaki.” Bohater zostaje doświadczony wiarą, która „tłoczy”. W *Marii* nie ma księży (raz pojawiają się marginalnie i raz w kontekście groteskowym), nie ma ceremonii, rytuałów kościelnych, pojawia się za to ambivalentna wizja bezmyślnego tłumu, który do kościoła czy pogrzeb, czy to chrzciny śpieszy”. Kenotyczny obraz Miecznika kreowany jest w opozycji do obrazu ukraińskich „bab”(!),<sup>47</sup> co „szepczą swe pacierze”, „żaków”, co „zysk sobie krzeszą”, wreszcie natrętnego tłumu ciekawych („wśród ciekawych grona”). Nawet śmierć staje się w *Marii*, dziedziną zawłaszczaną przez hipokryzję, maskę, pozór: [Wacław] „Jej członki, włosy, szaty w porządek układa, / **bo ciekawa Złośliwość i w śmierci ogada**”.

Ludzie poematu nie są idealnymi istotami - w ich świecie jednak wiara jest możliwa tylko przez tragiczne przeżycie. W roku 1825 brat Franciszki Lubomirskiej Józef Załuski widział Malczewskiego w Warszawie. Częścią relacji z tego spotkania jest zdumiewające spostrzeżenie, że poeta wyglądał „na pastora lutereckiego w jakimś żałobnym półduchowym stroju, lecz nie katolickich księży”<sup>48</sup>. Istotnie - ten typ wiary, który poeta prezentuje w *Marii*, nosi cechy protestanckie, może augustyńskie, jansenistyczne, co spostrzegła wcześniej Maria Żmigrodzka<sup>49</sup>. „Jest on nawet straszniejszy i okropniejszy niż diabły - powie Luter o Bogu. - Postępuje bowiem i obchodzi się z nami z mocą, dręczy i katuje nas i nie zwraca na nas uwagi”<sup>50</sup>. Czy jednak wolno Go nazwać Bogiem „groźnym”? Człowiek Malczewskiego - romantyczny *Grenzgänger* - do wiary dociera nie przez wspólnotę, lecz przez tragiczną grę z losem, tak żeby mógł powiedzieć za Jakubem Böhme: „Sein Herz ist die wahre Kirche”<sup>51</sup>. Podąża śladem Pascala, z którego jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej drwił przekorny materialista Julien de La Mettrie: „Znajdując się w towarzystwie (...) musiał on [Pascal] mieć z lewej strony (...) sąsiedztwo jakiejś osoby, aby nie widzieć straszliwych przepaści, do których bał się wpaść...”<sup>52</sup>. Jednak do finału *Marii* zna-

<sup>47</sup> Słowo to miało znaczenie pejoratywne także w ustach Jana Śniadeckiego, gdy polemizował z K. Brodzińskim: „Nie wiem, czy takie zgromadzenie przystoi bawić dubami bab wiejskich?” - *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Polska krytyka literacka 1800-1918. Materiały*, opr. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, t. I, s. 161.

<sup>48</sup> *Maria i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, opr. H. Gacowa, przedmowę napisał J. Maciejewski, Wrocław 1974, s. 276.

<sup>49</sup> M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz - Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 80: „W tej wizji Boga występują cechy jansenistycznej niemal surowości, która ukształtowała filozofię Pascala i atmosferę tragedii Racine’a”.

<sup>50</sup> Cyt. za: J. Piórczyński, *Absolut. Człowiek. Świat. Studium myśli Jakuba Böhme i jej źródła*, Warszawa 1991, s. 83.

<sup>51</sup> Tamże, s. 250, przypis 78.

<sup>52</sup> J. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, przekład i przedmowa S. Rudniański, Warszawa 1984, s. 54, przypis 1. Autora.

komicie dostraja się także Pascalowska wizja kowarsji: „Prawdziwe nawrócenie polega na tym, aby się unicestwić wobec tej Wszeczystoty, którą pogniewaliśmy tyle razy (...), aby uznać, że nie możemy nic bez niej i że nie zasłużyliśmy u Niej na nic prócz niełaski”<sup>53</sup>. Wiele lat potem Kierkegaard powie, że „bycie chrześcijaninem” jest „po prostu męką, taką męką, w porównaniu z którą wszystkie ludzkie cierpienia wydają się dziecinną igraszką”<sup>54</sup>. Wiara jako unicestwienie, męka, wiara uwewnętrzniona staje się udziałem Marii i Miecznika wypełniającego samym sobą figurę krzyża (istnieje też stary ryt chrześcijański związany z taką postawą).

Nawet Waclaw, który realizuje raczej byrońsko - platoński model „wiary” (zemsta, połączenie duchów kochanków w zaświatach), przyjmuje postawę ekspansyjną w zakończeniu: „To w krótkim zamyśleniu korząc się przed Bogiem”. Trudno ukryć, że istnieją też odmienne - przywodzące raczej na myśl „teologię śmierci Boga” - odczytania finału arcydzieła: „Poemat jednak kończył się patetycznym obrazem starca, któremu pozostało tylko przeżycie bezmiernej ohydy świata, tylko ukorzenie się przed sarkazmem i ironią losu”<sup>55</sup>. *Contemptus mundi?*

Zamiast pogardy dla świata należałoby chyba mówić o rezygnacji ze świata. W *Marii* bowiem Transcendencję, której hieroglify, czy pola hierofanii, to Natura, wspólnota mistyczna (Kościół), zastępuje wizja Transcendencji nie „pustej”, lecz - według słów K. Bartha - „radikalnej”: „Wiemy, że Bóg jest tym, o którym nie mamy wiedzy, i że właśnie ta nie-wiedza stanowi problem i źródło naszej wiedzy”<sup>56</sup>. W młodzieńczym wierszu pisał przecież Malczewski także o dwóch różnych obliczach Boga:

Tak jest **Bóg niewinności**, co wsparcia użycza,  
I przed którym napaści drży ręka zbrodnicza,  
Jest **Bóg zemsty** i którą pobłążywszy chwilę,  
Wnet da uczuć swe razy najezdźnika sile!<sup>57</sup>

Być może zatem milczenie bohaterów stanowi w poemacie znak ostatecznej inicjacji w świat wiary, która w sensie kościelnym, eklezyjalnym: „nie wierzy”. Nie istnieje za to w *Marii* żadna perspektywa - jak w mistyce Słowackiego - spirytualizacji materii. To co istotowe - logos, duch człowieka - istnieje w opozycji do tego co przygodne, sfery demiurgicznego upadku, dziedziny materii. Wyzwolenie wiedzie przez bolesny i paradoksalny tryumf tego, co ciąży - dekomplikującej się, entropicznej materii.

<sup>53</sup> B. Pascal, *Mysli*, przekład T. Żeleńskiego, w układzie J. Chevaliera przygotował do druku M. Tazbir, s. 372-373.

<sup>54</sup> S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988, *Chwila nr 5*, s. 247.

<sup>55</sup> R. Przybylski, *Wstęp*. w: A. Malczewski, *Maria*, Warszawa 1976, s. 21.

<sup>56</sup> K. Barth, *Noc*, przeł. G. Sowiński, „Znak” 1987, nr 7, s. 33.

<sup>57</sup> A. Malczewski, *Oda do wojny*, cyt. za: „*Maria*” i *Antoni Malczewski, dz. cyt.*, s. 116.

W aspekcie owej radykalnej transcendencji Boga człowiek poematu okazuje się istotą dwuznaczną: demoniczno-tragiczny Wojewoda w kategoriach chrystianizmu manifestuje fałszywą skruchę: „żałuje za grzechy”, „wyznaje się winnym”. Wewnętrzny „pejzaż” bohatera Malczewskiego też rysuje się ambiwalentnie: „Bo w życiu choć ta jedność - że rozkosz z cierpieniem, / Trud, nuda, wstyd i sława, kończą się się - znużeniem.” A więc - i **wstyd i nuda**...<sup>58</sup> Historycznym - i to krwawym - rzemiosłem człowieka jest w *Marii* wojna. Nawet Natura bez człowieka, żyjąca rytmem siewu i obumierania („Gdzie wiatr ziarna zasiewa, Czas płody przewraca...”), okazuje się jakby w swej monotonii cykli lepsza: „Nie zbiera plonu chciwość, ni schyla się praca -”. U Malczewskiego chore, zepsute drzewo upadłej natury (*natura corrupta*) zaraża jeszcze swym zepsuciem człowiek: „Samotne - ciche - błogie - dziewicze ich wdzięki / Kwitną skrycie, od czleka nie skażone ręki;”.

Stoicka, renesansowa wizja człowieka - mikrokosmosu, który odbija harmonię makrokosmiczną (Bóg, *anima mundi*) jest w kontekście *Marii* równie egzotyczna, jak wywodząca się z mistyki protestanckiej (Böhme) wizja Schellinga - Boga, który przez Naturę „staje” się, który - jak wcześniej u Angelusa Silesiusa - współzależy od człowieka. XVII-wieczne „systemy przyrody”, choćby d’Holbacha, w porównaniu z konterfektem natury w poemacie Malczewskiego wydają się zarażone naiwnym stoicyzmem, bezproblemową niewiarą, są retuszem tragedii spotkania z prawdziwym obliczem egzystencji. Ale czy jest może w poemacie chrześcijańska perspektywa „umierania śmierci przez zmartwychwstanie.”?<sup>59</sup> Ten wymiar ewangelii w *Marii* nie istnieje. Śmierć jest tu paradoksalnie i „wyzwoleniem”, i zbawieniem i może nawet „zmartwychwstaniem”, ale już w innym wymiarze.

Fundamentalną kategorią jest w dziele maska. Pojawienia się masek w II. pieśni nie powinno się pojmować tylko w planie akcji. J. Ujejskiego gorszyło już, że muszą być one sprawcą śmierci *Marii* i wygłaszają w swej drugiej pieśni niezwykle eksklamacje o „sądzie ostatecznym” w niebie. Otóż, nie ma tu sprzeczności, jeśli pojąć, że *Maria* - pisana przeciw w obliczu śmierci - nie rozgrywa się na planie akcji, lecz na planie egzystencjalnych uogólnień, które dominują w II. pieśni dzieła. Maska ma w *Marii* wymiar ontologiczny: fenomenalna powierzchnia zjawiskowej Natury maskuje panoszące się: śmierć, nicność, pozór. Kultura staje się maską instynktów, pychy Wojewody, po prostu zła. Historia - dwukrotnie wojna - okazuje się maską, która kryje czającą się śmierć. Dopiero na końcu twarz - maska okazuje się znakiem tego „niehumanicznego” - zła. Jak pisaliśmy, chodzi w *Marii* o logikę deziluzji - jednakże jest ona pochodną pierwotnej świadomości nieiluzoryczności świata. Dynamikę zdzierania maski paradoksalnie ilustruje demoniczna karnawalizacja. Za tańcem masek czai się śmierć, ale przecież świat na wspak, świat nierozpoznawalnych ról i intencji to permanentna wizja kosmosu Malczewskiego. Nawet zakochany

<sup>58</sup> Nie wspominam tu już o tej arcyepesymistycznej wizji człowieczeństwa z XVIII fragmentu drugiej pieśni *Marii*: „Gdzie zgon starych rodziców korzyścią ich dzieci...” (w. 1379).

<sup>59</sup> Wyrażenie K. Rahnera, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 218.

Wacław - dzięki miłości - jakby wdziawał maskę naiwności, którą zaraz traci, pogrążając się w „umysłu pustyni”. Bo też jedynym schronieniem postaci jest ich własne serce. A potem, po katastrofie - ten *homo absconditus* Malczewskiego - może już tylko liczyć na ową „wiarę, która nie wierzy”. Bóg także nosi maskę?

Dzieło Malczewskiego tworzą jakby trzy opowieści: ewangeliczna, ukraińska i karnawałowa, będąca w istocie rodzajem intermedium czy mediacją między pierwszymi dwiema. Karnawał istnieje tu jako zasada destrukcji, odsyłając zarazem do przestrzeni zrytualizowanego karnawału w Wenecji. Ukraina Malczewskiego istnieje na tle dwu przestrzeni: Ziemi Świętej (tu odniesienie Pacholęcia, Marii, Miecznika) oraz Italii (tu: Maski i cała Ukraina). Maski - a to właśnie ich rola mediacyjna - egzystują w dwóch rzeczywistościach: weneckiej („Czy znasz weneckie zapusty?”) i ukraińsko-polskiej („Czy znasz ty polskie zapusty?”). Postać Pacholęcia w pierwszym fragmencie II pieśni ukazuje się - wynika na tle, czy z tła obrazu ruin kraju „mirtów i cyprysów” (Włochy) i smętnej wizji Ukrainy. Pojawia się ono w figurze pytania „Czy z Ziemi Świętej wracasz, że tak utyskujesz?”. Wenecja i Włochy to przestrzeń usytuowana między Ziemią Świętą a Ukrainą na symbolicznym i rzeczywistym szlaku<sup>60</sup> pielgrzymek do ziemi Świętej Rodziny. Zamaskowane zło - „świata (...) gorskie, zatrute kołaczce” - dotyczy bowiem Ukrainy, Italii i Ziemi Świętej („spółnictwo niedoli”), jest skazą przewrotnego człowieka, który w obliczu śmierci ocala raczej łotra niż mesjasza. Co ciekawe, centrum chrześcijańskiego świata - „wieczny Rzym” - pojawia się w *Marii* w kontekście demonicznego Wojewody: „I teraz w Rzymie szuka szlubów rozwiązania!”. W *Marii* opowieść rzutowana jest na dwie symboliczne płaszczyzny - ewangelicznej historii oraz historii ludzkiej, a poprzez analogię z Hebrajską Rodziną ulega ewangelicznej mitologizacji. Jednakże i opowieść ewangeliczna poprzez owo „spółnictwo” ulega remitologizacji, przeniesieniu w wymiar żywej ludzkiej tragedii, w świat, pod niebem którego „Twórca” okazuje się radykalnie niepojęty i niedostępny. *Illud tempus* bohaterów *Marii* odbija się w świętym czasie Hebrajskiej Rodziny i na odwrót. Święta opowieść Ewangelii współkreuje mit egzystencjalny i on ją równocześnie. Tragedia świata *Marii* rzutowana na obszar historii (ruiny tlejących imperiów) i przewrotnego ob-  
rzędu (maska) pozwala odsłonić rysę bytu - *vanitas* i zdemaskować człowieka, przyczajonego za maską natury, kultury, historii, by korzystając z irracjonalnej nieprzejrzystości ról, twarzy, intencji - siać zło, „zdradzać”. Pacholę - „utyskujące” Pacholę - nie musi wracać z Ziemi Świętej: „Oh! nie - ja wszystkim obcy wszród swojej ojczyzny -”. Dlaczego? Ponieważ biblijna opowieść dzieje się wszędzie i zawsze. W ten sposób nie tylko Maria, Miecznik, tajemnicza matka Marii, ale człowiek w ogóle rozpatrywany może być w kontekście ewangelicznej przypowieści. Natomiast postać Wacława została „rozegrana” na płaszczyźnie odniesień antycznych

<sup>60</sup> Wiele informacji o Wenecji jako etapie podróży do Ziemi Świętej zawiera artykuł A. Sajkowskiego, *Łukasz Górnicki, Radziwiłł zwany Sierotka i Wenecja*, w: *Łukasz Górnicki i jego czasy*, pod red. B. Noworolskiej i W. Steca, Białystok 1993.

(Laokoon), platońskich („obietnica prędkiego połączenia” z Marią po jej śmierci) i chrześcijańskich (zachwycenie á la św. Cecylia). Mimo tych symbolicznych koneksji pesymizm poety jest i przerażający i urzekający: „Takie jest drzewo życia - powie później W. Sołowjow - w rozpadłej przyrodzie: jego korzeniem jest grzech, jego wzrostem choroba, jego owocem - śmierć”<sup>61</sup>.

## DOTKNIĘCIE ŚRÓDZIEMNOMORZA

W 1840 r. Zygmunt Krasiński list pisany z Karlsbadu do E. Jaroszyńskiego, w którym zawarł emfaticzną wizję Włoch („Rzym jak archanioł zwalony”), i refleksję o „Beatrix niewidzialnej”, i symboliczną aluzję do Rafaelowskiego obrazu *Koronacji Matki Boskiej*, zakończył niezwykłym wezwaniem: „Możesz tym słowem, co się pod niebem włoskim urodziły, kazać dorobić muzykę jaką ukraińską, muzykę brzmiącą jak ten wiersz Malczewskiego: „I smutno, pusto, tęskno w dzikiej Ukrainie”<sup>62</sup>. Wszakże nie stany wewnętrzne Krasińskiego, ale jego zmysł kojarzenia Italii, Dantego, Rafaela ze światem Ukrainy i *Marii* są tu fascynujące. Bowiem trzeci trop wskazujący na sakralne koneksje kreacji *Marii* wiedzie poprzez malarskie motywy w poemacie. Jest w nim fragment - nie odnoszący się do samej *Marii* - w którym poeta sugeruje ikonograficzne odniesienia. Pisząc o Waclawie i Mieczniku, Malczewski zauważa:

Sluchał zajęty Waclaw - gdy ręka i głowa,  
I każdy rys Miecznika, popierały słowa;  
Rzekłbyś, patrząc w ich obraz, że sztuka malarza  
Z dobranych przeciwności czarowną myśl stwarza,  
W starcu Żywość, w młodzieńcu Rozwagę wyraża. (II, IV).

Malczewski jeszcze kilkakrotnie wspomina o „rozfarbionym” świecie poematu. Owa zasada „dобрanych przeciwności” najpełniej ujawnia się jednak w kreacji postaci *Marii*. Inny jest tu jej sens - gdy obrazy Waclawa i Miecznika ewokują nastrój harmonii, obrazy *Marii* wskazują na wizję bytu dwunaturowego, gdy idzie o spojrzenie *sub specie aeternitatis* (duch przeznaczony „dla nieba” a ciało dla ziemi) lub bytu oksymoronicznego, gdy chodzi o aktywność ziemską. *Maria* jest posagowa, jakby witrażowa; oksymoroniczny jej status oddają pary przeciwstawnych pojęć: „posępna słodycz”, „uśmiech Cierpliwości”. Zasada kontrastowania przeciwnych walorów wizualnych i emocjonalnych w całości dominuje nad obrazem w X. frag-

<sup>61</sup> W. Sołowjow, *Duchowe podstawy życia*, w: *Wybór pism*, tłum. J. Zychowicz, Poznań 1988, t. I, s. 60.

<sup>62</sup> Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. II, s. 57-58.

mencie I. pieśni. Witrażową statykę postaci dynamizują zewnętrzne i wewnętrzne pary skontrastowanych jakości:

Przy nim młoda niewiasta - czemuż, kiedy młoda,  
Tak **zamglonym promieniem świeci** jej uroda?  
Ni ją ubior udatny, ni ją stroją kwiaty;  
**Czarne** oczy spuszczone, i **żałobne szaty**;  
A w twarzy **smutek**, czoło co schyla w **cichości**,  
Którego całym **blaskiem** - **uśmiech Cierpliwości!**  
Lub jeśli kiedy nagle, wpośród **gęstych cieni**,  
Jaka myśl czy pamiątka, jej lica **zrumieni**,  
To tak **mdłym, bladym światłem** - jak gdy **księżyc w pełni**  
**Niezwykłym życiem** rysy **posągu** napelni.  
(...)

**Serce nosi uschnięte, a świeci jak zorza.**  
Podobna do owoców Umarłego Morza.  
Pod których **śliczną farbą**, wśród trudu, mozoły,  
Podróżny **widzi nektar, znajduje - popioły.**  
Jakaś **posępna słodycz** w jej każdym ruszeniu;  
Ani łzy, ani żalu, w jej **mglistym spojrzeniu**;  
O! nie - przyszłych już **zgryzot** nie widać tam wojny,  
Tylko **znikłej nadziei grobowiec spokojny**,  
Tylko się lampa **szczęścia** w jej oczach **pałiła**,  
I zgasła, i swym dymem **twarz całą zaćmiła.**

Dynamika opisu jest tu podwójna - przemienności rytmu zmian życia duchowego (od apatii do „myśli czy pamiątki”) towarzyszy dwoista natura objawów samego życia - światło jawi się oczom jako zamglone, mdłe; życie objawia się w statyce **posągu** (= nie-życia). To co jawne, cielesność, kryje to co duchowe, lecz zostało przesłonięte, co już skażone jest przez „chorą” cielesność. Malczewski jest bowiem filozofującym poetą-malarzem. Dlatego obrazowanie nie stanowi zasadniczo innej struktury semantycznej niż plan sentencjonalnych uogólnień. W obrazie Marii tropi poeta ślady *vanitas*, wspominając zaś o grobowcu nadziei, dyskretnie i niepokojąco odsyła czytelnika do planu akcji, na którym przecież nic się jeszcze nie zdarzyło, którego finałem będzie grobowiec rzeczywisty. Malarskość tego ujęcia uchwycił w XIX w. Władysław Chodźkiewicz, odnosząc ten typ przedstawiania urody kobiecej do arcywzoru madonn Leonarda da Vinci i Rafaela oraz efektu malarskiego zamglenia, „zadymienia” postaci - *sfumato*<sup>63</sup> - służącego „nadaniu obrazom Leonarda jedno-

<sup>63</sup> Por. J. Ujejski, *dz. cyt.*, s. 305-306. Cały ten fragment szkicu powstał z inspiracji tekstów: A. Kowalczykowej, *Antoni Malczewski i Drezno*, „Ruch Literacki” 1985, z. 4, oraz: I. Opackiego, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972 (tu: wstępny rozdział książki).

ści, wspólnoty pomiędzy tym co pełne a tym co puste, pomiędzy rzeczami a przestrzenią”.<sup>64</sup> Malczewski - rzecz to pewna - inspirował się dziełami sztuki włoskiej, lecz poza św. Cecylią Rafaela skazani jesteśmy na domysły, jeśli chodzi o wskazanie konkretnych dzieł. Hipotetycznie przyjąć by tu można, że oddziaływało nań malarstwo cinquecenta i może quattrocena i trecenta. Obraz Marii - w interpretowanym fragmencie przedstawionej *en face*<sup>65</sup> - i doskonale przypomina owo „sfumato” i realizuje inne postulaty malarstwa XVI w. Postać kobieca wypełnia tu całkowicie „pole obrazu, spychając wszystko inne do roli szczegółu”,<sup>66</sup> jest to przy tym postać „pełna, ociążała nieco”.<sup>67</sup> Maria sprawia swą postacią wrażenie „statyczności i monumentalności”<sup>68</sup>, jej cierpienie zaś (i Miecznika w finale) jest pozbawione jakiegokolwiek konwulsyjności - okazuje się „godne i szlachetne”.<sup>69</sup> Ponadto - o ile M. Rzepińska dostrzega w malarstwie *cinquecenta* „elementy teatralności”<sup>70</sup> - o tyle cała I pieśń *Marii* nosi znamiona teatralne. Ku centralnej przestrzeni sceny „pod lipami” podąża i Kozak i Waclaw z wojskiem. Jej treść wypełniają obrazy oraz statyczne dialogi bohaterów - wszystko zaś, jak w XVI-wiecznym malarstwie, służy „wyrażeniu, *moti d'animo*, ukazaniu przeżyć wewnętrznych”<sup>71</sup>. Choć, być może, oddziaływała na poetę również tradycja malarstwa barokowego, lubującego się w grze światła, ciemności i cienia (wielokrotnie pojawia się on w poemacie).

Z kolei fragment XI pieśni I - mistycznego zachwycenia Marii - ludzaco przypomina malarskie przedstawienia motywu zwiastowania<sup>72</sup>, którego elementy to: a) postać Marii („przy nim młoda niewiasta”), b) święta księga („nad Księgą Żywota”), c) Duch Święty - symbolicznie gołąb („jak trwożna gołębica”), d) czasem promień oświecający postać („I wznosząc w górę oczy... Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu / Biegnie...”). Brak tu symboli florystycznych (lilie) i postaci archanioła - lecz w *Marii* motywy angelologiczne pojawiają się wielokrotnie, zaś pędzący Kozak został przez poetę, co wielce zastanawiające, porównany „do jakiegoś od Niebianów gońca”. Aniołów wszakże - w malarstwie europejskim do XVIII w. nigdy nie brakowało: na obrazie Pedro de Cordoby z XV w. przedstawiającym zwiastowanie, archanioł przewyższa nawet rozmiarami i strojnością postać

<sup>64</sup> M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976, s. 28.

<sup>65</sup> R. Przybylski zauważa: „Drugą szczególną cechą sposobu opowiadania jest w *Marii* niesłychana ruchliwość narratora epickiego” (*Wstęp*, w: *dz. cyt.*, s. 30). Można spostrzec, iż na przykład we fragmentach IX, X, XI pierwszej pieśni narrator ów niejako „ustawia” swoje postaci w zastygłych, nieruchomych pozach, przy czym kolejne obrazy ujmują inny fragment rzeczywistości: Miecznika, potem Marię, potem Marię i Miecznika.

<sup>66</sup> M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976, s. 28.

<sup>67</sup> Tamże, s. 15-16.

<sup>68</sup> Tamże, s. 18.

<sup>69</sup> Tamże, s. 20.

<sup>70</sup> Tamże, s. 17.

<sup>71</sup> Tamże, s. 29. Oczywiście są to tylko zbieżności hipotetyczne.

<sup>72</sup> Pisałem o tym we Wprowadzeniu do *Marii*, *dz. cyt.*, s. 86. Podobną hipotezę wysunęła niezależnie dr G. Halkiewicz-Sojak. Por. tekst w niniejszym tomie.

**Marii**<sup>73</sup>. W *Życiu Maryi* A. Dürera motywy gołębiczy, Księgi, niewiasty zostały dopełnione przez symboliczne przedstawienie czyhającego zła (zwierzę) oraz Judyty z głową Holofernesa, prefigurującej ostateczny tryumf syna Marii<sup>74</sup>. O ile pośród obrazów madonn z dzieciątkiem *cinquecenta* (Leonardo, Rafael, Masaccio) łatwo postrzec ową dwoistość obrazu twarzy, rozdarcie wynikające z zarazem radosnego uświadomienia momentu inkarnacji Boga i uczuć macierzyńskich oraz z konieczności spełnienia prorocтва („Duszę Twoją miecz przeniknie”), o tyle ikonografia zwiastowania wykreowała cztery postawy Marii - medytacji, pytania, zatrwożenia, pokory<sup>75</sup>. W tej gamie stanów emocjonalnych kreowana jest też tytułowa bohaterka Malczewskiego.

Istnieje jeszcze jeden motyw malarski, który mógł w I pieśni przetworzyć poeta: zwiastowania śmierci Marii - gdy, jak na obrazie Duccia (początek XVI w.), przybývający do pogrążonej nad księgą w medytacji anioł-goniec zwiastuje jej śmierć. W tym apokryficznym motywie pojawia się jeszcze symbol kwitnącej palmy(!), przyniesionej przez anioła. Ta dwuznaczność motywu zwiastowania jeszcze bardziej przybliża go do poematu, podobnie jak tendencja ukazywania Marii „okrytej kirem”<sup>76</sup>. W malarskich przedstawieniach madonn utrwalił się zwyczaj, że płaszcz ma kolor niebieski, niemniej często jest to szata bardzo ciemna, wręcz prowokująca wrażenie czerni. Nie można zatem wykluczyć, iż treści ewokowane przez malarskie realizacje motywu zwiastowania śmierci Marii poeta przedstawił wykorzystując elementy bliźniaczego motywu zwiastowania narodzin.

W postaci Marii została wyeksplikowana myśl o akcydentalności materialnej natury człowieka i świata. To co esencjalne wznosi się ku swemu źródłu (Bóg), to co akcydentalne, sfera pozoru, materia - opada, ciąży. Bohaterom poematu nie dana jest sposobność dezercji z tragiczności, miłość nieodwołalnie zwiastuje śmierć. Jest owa miłość, jak w wizerunkach Marii, światłem i pięknem o właściwościach sakralnych, promieniującym od wewnątrz światłem boskim XVI-wiecznych malarzy włoskich (*lume divino*), które objawia się - zamglone - w nicości „chorej” natury<sup>77</sup>. Maria okryta kirem - w czerni - to obraz sfery iluzji. Już neo-

<sup>73</sup> Por. T. Wehli, *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu*, Warszawa 1983, s. 13: „Rola zapożyczona z malarstwa flamandzkiego wiązki promieni pozostaje w sprzeczności z praktyką stosowaną w Katalonii, a zmierzającą do realizmu. Wychodząca od Boga Ojca, widocznego w oknie po lewej stronie obrazu, wiązka promieni z gołębicą akcentuje nadprzyrodzony charakter przedstawionego wydarzenia.”

<sup>74</sup> A. Dürer, *Życie Maryi*, dz. cyt., s. 22.

<sup>75</sup> O. Casazza, Komentarz, do: *Życie Matki Bożej w sztuce*, Firenze 1982, s. 169: „Większość obrazów Zwiastowania wyraża **postawę medytacji** (Maryja rozmyśla nad niezwykłością nawiedzenia) **lub pytania** (...), albo też **postawę zatrwożenia** (...), utożsamiając się z **postawą pokory** (...)”.

<sup>76</sup> Co ciekawe, na obrazie Duccia Maria nie jest starą kobietą.

<sup>77</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru...*, t. I, s. 235: „**Lume divino** to jasność promieniejąca w obrazie od osób boskich, jasność pochodząca nie od źródła światła naturalnego, lecz metafizyczno-teologicznego.”

platończyk M. Ficino łączył czerń z żywiołem materii<sup>78</sup>. Deziluzja w poemacie wiąże się przecież z obrazem - skreślonym niemal naturalistycznie - martwej Marii. To, co w kobiecości zdawało się zapowiadać kontaminację czasu i wieczności, ducha i ciała, okazuje się istotowo odmienne od tego, co jest materialną „szatą” człowieka:

W jakież okropne ruchy jej kibić się łamie!  
 Nie z tą giętką lotnością co w dół nie przyciska,  
 Lecz w całym opuszczeniu świeżego zwaliska.  
 Zwieszone ręce, głowa, zdrętwiałe już nogi  
 Czynią z niej przedmiot straszny, jemu jeszcze drogi. (II, XVI).

Komponenty obrazu martwej Marii: sine usta, „dzika tkliwość”, bezwładność ciała i wreszcie porównanie przymrużonych oczu do mizgu upiorzycy, gdy „kochanka zoczy”, służą podkreśleniu zupełnej deziluzji - ciało, sfera telluryczna to obraz materii w ogóle, „w której” i „poprzez którą” bohaterowie usiłują artykułować swą miłość. Symbole zataczają koło: od kobiety - anioła do kobiety - upiora. Gnostycki i stoicki wątek ciała - więzienia duszy (skądinąd musiał to być rys świadomości Malczewskiego i jego syna - obu dotkniętych chorobą)<sup>79</sup> ma u poety wymiar niele-dwie demoniczny. W jego dziele ani zbudowanie archetypicznej przestrzeni domu, ani praca w przestrzeni Historii nie są możliwe i sensowne. Świątynia okazuje się dla Miecznika przestrzenią uświadomienia kenotyczności istnienia, podczas gdy cmentarz przestrzenią rozdzielenia ducha i ciała. Kosmos nie jest w *Marii* świątynią Natury, lecz ołtarzem niechcianej, niepojętej ale nieuchronnej ofiary. Obraz kobiety martwej służy zniszczeniu zasłony iluzji. Miłość - ta drabina Jakubowa do nieba byronicznego samotnika - wraz ze śmiercią Marii ujawnia wymiar złudzenia: „karykatura nabiera rysów demonicznych wyłącznie przez ontologiczny kontrast ze swą opozycją - ikoną”<sup>80</sup>.

Tak wyeksponowane opadanie - ciężenie ciała przywodzi na myśl malarską i rzeźbiarską tradycję przedstawień martwych postaci: np. ciała ukrzyżowanego Chrystusa w niezliczonych wersjach, czy antycznego *Menelaosa z ciałem Patroklesa*<sup>81</sup>. Sam Malczewski kilkakrotnie suponuje takie skojarzenia, pisząc o „posagowatości” Wacława i Marii; przy jej zwłokach Wacław to: „Jakby z kamienia posąg

<sup>78</sup> Tamże, s. 201.

<sup>79</sup> O chorobie Malczewskiego wiadomo tyle, że była długotrwała i nieuleczalna. Także jego syn zapadł w Ameryce na chorobę, która spowodowała fizyczne upośledzenie. Pisze o tym J. Maślanka we *Wstępie* do: A. A. Jakubowski, *Poezje*, Kraków 1979. Awersja do materii jest pewnym rysem wyobraźni spotykanym często. Por. tekst D. Siwickiej, *Hańba i ohyda. O autobiografii Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej*, „Teksty Drugie”, z. 4/5/6, 1993, s. 59 (Autorka porównuje postawę Zamoyskiej z „postawą wycofania się ze świata” w *Marii*).

<sup>80</sup> P. Evdokimov, *dz. cyt.*, s. 84.

<sup>81</sup> Zob. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka*, Warszawa 1981, s. 231.

przy kochanki grobie". Może więc wyobraźnia poety potrafiła tu dokonać transformacji - zapewne widzianej w Bazylice św. Piotra „*Pietà*” Michała Anioła, może jakiejś rzeźby nagrobnej, bo przecież nie należy do typowych przedstawień obraz ojca - starca śpiącego na kolanach schylonej (!), płaczącej córki:

Oh! czemuż już nie spocznie twoja głowa siwa?  
 Tu - na łonie; nie bój się - teraz żal nie spływa,  
 Jak wtedy, coś w mych rękach usnął zmordowany  
 I wstał, **schylonej córki** łzami zaplakany! (I, XII)

I ostatni motyw, który pojawić się mógł w *Marii* za sprawą włoskiej peregrynacji w świat sztuki - motyw *Sądu Ostatecznego* w realizacji Michała Anioła z kaplicy Sykstyńskiej, którą zachwycali się później m. in. C. K. Norwid i K. Gaszyński<sup>82</sup>. Wprowadzają go do tekstu maski: „Choć złe i dobre w grubej zasłonie, / Sąd ostateczny jest w niebie.” Średniowiecze miało tu wspaniałą tradycję ikonograficzną: sądzący Chrystus - Salvator Mundi - w gronie swej Matki i tłumu świętych wstawiających się za ludzkością - górował nad stosami nagich ciał potępionych, wśród których łatwo było rozpoznać występnych królów i biskupów, grzeszne niewiasty i oczywiście hordy diabłów - harcujących w tym makabrycznym tłumie, na otwartych grobach<sup>83</sup>. (A przecież maski karnawału to także twarze diabłów, świeckich i świętych - „świat na opak”, jak pisał R. Caillois<sup>84</sup>). *Sąd Ostateczny* Michała Anioła tchnął prawdziwą grozą: „Tutaj zbawieni dziwnie mało różnią się od potępionych; nagie ciała miotane niepokojem, splątane w olbrzymie grona, unoszące się wzwyż z największym wysiłkiem”<sup>85</sup>. Na średniowiecznym obrazie szafarzem piekielnych mąk - choćby w *Sądzie Ostatecznym* Hansa Memmlinga - był już to jaszczurowaty, już to przypominający nietoperza diabeł<sup>86</sup>. Tę tradycję przedstawień podtrzyma w XVII w. powieść gotycka (np. *Mnich* Lewisa). W *Marii* jego rolę podejmuje „zdradzający”, zamaskowany człowiek. Może figura nagości w ikonografii *Sądu Ostatecznego* jest antytezą dwulicowości? Tyle, że mówią o niej, wskazują na nią maski - figury dwuznaczności, nieprzejrzystości, zdrady. Ironia?

<sup>82</sup> S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 366-370.

<sup>83</sup> Prawdziwe wrażenie robi *Sąd Ostateczny* Rafaela Destorrentsa z missale kościoła św. Eulalii w Barcelonie - por. *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu*, s. 18.

<sup>84</sup> Por. R. Caillois, *Żywioł i ład*, wybrał A. Oseka, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.

<sup>85</sup> M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, s. 46.

<sup>86</sup> W istocie galeria tych hybrydycznych (niemal schizoidalnych) stworzeń, jakimi są średniowieczne diabły, była bardzo bogata. Niezły jej przegląd daje cykl rycin z tematem „dobrej śmierci” pomieszczony (wraz z opisami) w pracy M. Włodarskiego, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987.

## HEROINY I MADONNY

Umierająca dla „żywego trupa” materialnego świata i rodząca się dla niepoznawalnego „nieba” Maria łączy w sobie - śladem tradycji poezji europejskiej (Klara, Beatrycze, Laura, Fiametta)<sup>87</sup> - obraz tego, co ocalające, wyzwalające pasję życia z tym, co zgubne, odsłaniające ulotność ideału świętej miłości, Damy. Sakralna personifikacja miłości - obraz kochanki - przyzywa perwersyjną i natrętną obecność banalnego w swej nieustępliwości Thanatosa, a zło, jak pisał G. Bataille, staje się „najsilniejszym środkiem dla przedstawienia namiętności”<sup>88</sup>. U Malczewskiego wizja ukochanej - anioła nie zostanie - jak u Petrarcki po przemianie duchowej - wyrugowana przez postulat rozsądku: „Stronę rozsądku trzeba wreszcie trzymać / I wyrwać z serca korzeń tej rozkoszy, / Która nie może nigdy darzyć szczęściem”<sup>89</sup>. Nie przedłuży tu też idealnej miłości, jak u Dantego w *Boskiej komedii*, wizyjne obcowanie z niebiańską już Beatrycze, która u boku Matki Mesjasza - Marii pośredniczy w wędrówce ku sferze Trójcy Świętej.<sup>90</sup> Bowiem opowieść Malczewskiego, brnąc ku Kresowi, porywając ku niemu „ofiary miłości” (Wacław, Miecznik) urywa się na granicy Nieznanego. Radykalna transcendencja Boga implikuje mroczny dystans między stworzeniem i Stwórcą. Wątpliwa ekspozycja motywu platońskiego „happy endu” staje się konsekwencją świadomości, iż człowiek „posiada” w istocie i nietrwale jedną jedynie „rzecz” - swą własną egzystencję, która jednak nie może umocować się w obumierającym teatrze natury i kultury, która stoi bezsilna wobec milczenia „oddalonego” Boga. Utrata Marii zwiastuje śmierć i oczekiwanie Kresu - w furii i pogodzeniu, w apatii, niszczącej aktywności jak u melancholików - staje się zawieszeniem pomiędzy „tu” kosmosu i „tam” Boga. I nic w tym czasie dopełnienia losu nie zostanie bohaterom (i czytelnikowi) wyeksplikowane. Bowiem potrzebę Domu zaspokaja dopiero śmierć. Romantyczne zstąpienie do piekieł egzystencji przez piekło miłości kończy się nie moralistyką, nie ekspiacją czy konwersją, nie totalnym buntem, lecz melancholią i tragiczną świadomością spotkania z losem, który każe skapitulować rozumowi i przyjąć sentencjonalną mądrość agnostyka, którą tak

<sup>87</sup> Por. M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, dz. cyt., s. 155: „Klara, Beatrycze, Laura, Fiametta - oto szereg typów kobiecych, bardzo znamienych pod tym względem dla emocjonalnych faz Renesansu, oznaczających to, co dobre i co złe, co szczytne i co przyziemne tej wielkiej epoki, które jednak razem nie mogły się pojawić ani **przedtem**, we wczesnym średniowieczu, ani **potem**.”

<sup>88</sup> G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzyńska-Walicka, przedmowa Z. Bieńkowskiego, Kraków 1992, s. 21.

<sup>89</sup> Cyt. za: D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 154 (fragment *Pieśni o wielkiej zarazie*).

<sup>90</sup> Por. Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 487: „Patrz, Beatrycze wśród świętego wiana / Dla mej poparcia prośby składa dłonie”. (Chodzi o możliwość kontemplacji Trójcy Św. przez Dantego).

ujęła bohaterka pani de Staël: „Z tej strony grobu nic nie poznamy”.<sup>91</sup> (Wersja nihilistyczna fantazmatu brzmiałaby chyba tak jak u O. Miłosza w *Miłosnym Wtajemniczeniu*: „Trup nie wie o życiu, grób nie wie o zmarłym”)<sup>92</sup>.

W literaturze preromantycznej motywy petrarkowskie i dantejskie, obrazy kochanki - anioła, kontaminujące się z wizerunkami Matki Boskiej, pojawiają się często na tle mrocznych przedstawień kosmosu oraz Boga i ich niejasnych wzajemnych powiązań. Lekturą kręgu ukochanej Malczewskiego Franciszki Lubomirskiej - była zapewne *Korynna czyli Włochy* pani de Staël, kreśląca pośród afektywnych, patetycznych dialogów Korynny i Oswalda (dziś one śmieszają...) wizję Italii bardzo bliską wizji Ukrainy Malczewskiego.<sup>93</sup> Obie są „ziemią grobów”:

Płaszczyna, Rzym opasująca, ma coś dziwnie szczytnego (...) Nie ma na niej mieszkań ni drzew, ale cała pokryta jest roślinami, własną siłą ciągle się odradzającymi. Te pasożytne rośliny do grobów się wślizgują, ruiny w girlandy stroją, nie mają innego, jak się zdaje przeznaczenia, jak zmarłych wieńczyć. Można by wnosić, iż od czasów jak Cincinnatty za pługiem już nie idą, dumna przyroda gardzi ludzką pracą. Tysiąc rodzi kwiatów, zbytowych i nieużytecznych, nie pozwalając, by się ręka ludzka tych bogactw tknęła.<sup>94</sup>

Można by pomyśleć - i tu i tam step porasta groby, niema płodność Natury żywi się grobami przeszłości z dala od współczesnych twórców historii. De Staël, kreując swoją miłosną opowieść w pejzażu ruin, natury i dzieł sztuki, zachowuje pełną świadomość uniwersalnych związków miłości i śmierci; podkreślając, że „starożytni zawsze pamiętali, że i myśl o śmierci nie jest bez właściwej sobie lubieżności; miłości i uciechy ją przyzywają, a uczucie wielkiej radości zdaje się zwiększone myślą o krótkotrwałości życia”<sup>95</sup>. Człowiek de Staël znajduje swe uwieczniające odbicie - w obliczu świadomości, że miłość prowokuje śmierć - w świecie sztuki, w interpersonalnej relacji ja - ty i w sacrum. Korynna - pielgrzymując pośród fenomenów sztuki rzeźbiarskiej - „podniesieniem lub wyciągnięciem ręki” naśladuje „sławnych posągów i obrazów postaci”<sup>96</sup>. Karnawałowe maski rzymskie-

<sup>91</sup> A. L. H. de Staël Holstein, *Korynna czyli Włochy*, przeł. Ł. Rautenstrauchowa, K. Witte, opr. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław 1962, s. 448.

<sup>92</sup> O. Miłosz, *Miłosne wtajemniczenie*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, Kraków 1994, s. 61.

<sup>93</sup> Por. M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967, s. 105: „Księżna Franciszka i Malczewski będąc w Niemczech musieli chyba poznawać ten kraj przez pryzmat jej słynnej książki; na stoliku Franciszki w Vevey leżała pewno *Korynna*, przewodnik projektowanej podróży po Italii.”

<sup>94</sup> A. L. H. de Staël Holstein, *dz. cyt.*, s. 108.

<sup>95</sup> Tamże, s. 114.

<sup>96</sup> Tamże, s. 126.

go karnawału czynią w powieści to samo.<sup>97</sup> Wiele lat po de Staël i Malczewskim Henryk Heine przedstawi w *Nocach florenckich* (1836) opowieść o konającej Marii, w której adorator zobaczył ożywiony posąg.<sup>98</sup> Bo też jest w idei „posagu” coś niesamowicie atrakcyjnego dla wyobraźni, skoro Malczewski pozwala Waławowi zamierać w posagowych pozach, skalą wyrażanych uczuć przekraczających nawet posąg Laokoona. De Staël, która z kolei każe swej bohaterce oglądać Laokoona, porówna jednak jej kochanka do neoklasycystycznej rzeźby Antonio Canovy, rzeźby grobowcowej, w której „geniusz boleści wspierał się na lwie, siły godle”<sup>99</sup>. W posagu bowiem (w sytuacji jego naśladowania) to co żywe naśladuje to co martwe, nietrwale i śmiertelne chce być tym co trwałe (ale nie niezniszczalne). Życie pragnie otrzymać formę piękną, niechby i tragiczną. Tu właśnie bogactwo nieopanowanego ruchu dąży do wyrażenia jego estetycznej i egzystencjalnej pełni w zastygłej pozie, a zmienność czasu zyskuje kształt niemal wiecznej chwili. Stąd w *Korynnie* taka moc peregrynacji w świecie sztuki: malarstwa (Rafaël, Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Vannucci Perugino), rzeźby (Lorenzo Bernini, Canova, posągi Niobe, Apollina Belvederskiego).

Ten świat sztuki jest też wpisany w doświadczenia autora *Marii* i częściowo w jego dzieło. Także Szekspir - odgrywając rolę Julii, Korynna doznaje tych samych przeżyć, co bohaterka Malczewskiego marząca o boskim gnieździe, źródle: „Wraz z kochaniem była w nich [słowach] religijna jakaś tajemniczość, jakies nieba wspomnienia, przeczucie powrotu do niego, tęsknota jakby duszy na ziemię wygnanej, a już do niebiańskiej wzywanej ojczyzny”<sup>100</sup>. Słowa te padają w *Korynnie* w kontekście postaci Oswalda, który jak Waław autora *Marii* próbuje miłością zapełnić „umysłu pustynią”: „Korynno, Korynno, nie trzeba było mnie opuszczać, twój urok zasłaniał mię od rozmyślania, zatapiania i zgłębiania życia”, czy: „Jeszcze mocniej się przekonał, że Korynna duszą jego była, że jej nieobecność okropną zostawiła próżnię”<sup>101</sup>. Tak, patos tych słów bardzo niedzisiejszy. I nieczęsto wizerunek kobiety, i jej kochanka rzutowany jest na obraz Matki Boskiej. U de Staël dwa takie ujęcia zostały wyeksponowane:

I. Oswald zobaczył ten portret, bardzo podobny i pięknie wykonany. Ten dowód silnego w jej sercu odbicia jego obrazu mile go wzruszył. Naprzeciw portretu wisiał szacowny wizerunek Matki Boskiej, pod którym stał Korynny

<sup>97</sup> Tamże, s. 221: „W Rzymie był wówczas rodzaj masek, nie znany gdzie indziej. Było to naśladowanie starożytnych posągów, z daleka bardzo piękne. (...) Jednak to nieruchome przedrzeźnianie życia, te twarze jakby woskowe jakąś przerażały trwogą.”

<sup>98</sup> Interpretację tego motywu dał R. Przybylski w pracy: *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 99-105.

<sup>99</sup> A. L. H de Staël Holstein, *dz. cyt.*, s. 200. Także w *Marii* ta klasycystyczna figura czło-wieka-lwa jest obecna w porównaniu. Por. wersy 1065-1080.

<sup>100</sup> Tamże, s. 177.

<sup>101</sup> Tamże, s. 230, 231.

klęcznik. To połączenie miłości z religią u każdej prawie Włoszki napotkać by można (...) <sup>102</sup>.

Mamy zatem dwie miłości i dwie religie - kult Matki Boskiej łączy się z religią uczuć, rekolekcje wielkopostne kojarzą się z rekolekcjami miłości. Bardziej wyrafinowane połączenie z sakralną ikoną przypisała de Staël postaci Lucylli:

I. Oswald zaprowadził Lucyllę do kościoła, gdzie jest jedno malowidło jego *al fresco*, zwane Madonna della Scala; (...) Gdy podniesiono zasłonę, Lucylla wzięła na ręce Julcię, aby się lepiej przypatrzeć mogła obrazowi; w tej chwili postawa matki i dziecka przypadkiem stała się bardzo podobna do obrazu Najświętszej Dziewicy z synem. Postać Lucylli tyle miała podobieństwa do ideału skromności i wdzięku, jakie Correggio wystawił w obrazie, że Oswald przenosił ciągle wzrok to z Lucylli na obraz, to znowu z obrazu na Lucyllę. Ona to spostrzegła, spuściła oczy i podobieństwo stało się tym bardziej uderzające. <sup>103</sup>

Tak oto ziemską heroina zostaje zsakralizowana - miłość ludzką oświeca miłość boska. A jednak całkowity wyraz tego dzieła - choć schemat fabularny niemal 600-stronicowej powieści jest bardziej powikłany - okazuje się bardzo podobny do *idei Marii*: w obu pretekstem śmierci jest miłość, treścią egzystencji cierpienie, a finałem „nieśmiertelność”: „Szczęście, cierpienie są tylko środkami do tego celu, a ty zostałeś wybranym, aby mię oderwać od ziemi, do której przez ciebie właśnie zbyt silnie przywiązana byłam”. <sup>104</sup> Boska *Providentia* czuwa więc, by iluzja miłosnego szczęścia stała się przesłanką wanitatywnej deziluzji. Choć oba dzieła zgodne są w przyjęciu przesłania „I boli tylko życie...”, wydaje się, że wizja Malczewskiego jest i bardziej drapieżna! głębsza i artystycznie doskonalsza.

Klimat uczuciowy i filozoficzny *Podróży sentymentalnej* L. Sterne'a leży, zdawać by się mogło, na antypodach obrazu świata w *Marii*. Sterne'owska apologia czułości, humoru, ironii (sentymentalnej) - kreślona jako polemika z XVIII-wiecznym „bezdusznym” materializmem, mechanycyzmem - zawiera przecież motywy, które pojawiają się u Malczewskiego. Czuły Yorick spotyka w swej wędrowce „obłąkaną dziewczeczkę”, Marię, która „straciła rozum”. Spotyka ją pod topolą, gdzie „U stóp drzewa sączył się mały strumyczek” <sup>105</sup>. (U Malczewskiego Maria porównana jest do „czystego strumyczka”, co „w jeziorze zginął”). Ta obłąkana Maria Sterne'a odbywa jednak wędrowkę do Rzymu, by obejść „raz dokoła kościół Św. Piotra i wrócić”, a w chwili wzruszenia dobyła „piszczałki i zagrała swą modlitwę do Dziewi-

<sup>102</sup> Tamże, s. 231.

<sup>103</sup> Tamże, s. 544-545.

<sup>104</sup> Tamże, s. 557.

<sup>105</sup> L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glinczanka, Warszawa 1959, s. 144.

cy”<sup>106</sup>. Aby wszystkie środki z sakralnej rekwizytorni zostały wyczerpane w jej obrazie piękno ziemskie mieszać się musi z pięknem niebiańskim: „Boleść nadała jej wyglądowni coś nieledwie nieziemskiego - a jednak była kobieca i tyle w niej było tego wszystkiego, czego serce pragnie, a oczy szukają w kobiecie (...)”<sup>107</sup>. Ponieważ jednak ta obłąkana piękność o rysach nieziemskiej boleści jest u Sterne’a częścią wielkiego współczującego universum (sensorium świata), jej udręczenie zostaje wyretuszowane przez afirmację wiecznego porządku świata, w którym nici współodczuwania (wszyscy współcierpią z wszystkimi poprzez zmysł czucia Natury) czynią cierpienie na pół anonimowym: „Czułości miła! (...) To ty przykuwasz męczennika swego łańcuchem do więziennego łoża - i ty unosisz go do NIEBA - wieczystej krynicy naszych uczuć!”<sup>108</sup>. (Trudno się oprzeć wrażeniu, że czułość unosi tu Sterne’a do nieba patetycznego banału).

Dramatyczną wizję sentymentalnej antropologii oferowały natomiast te dzieła, choćby F. R. de Chateaubrianda, w których człowiek wpisany jest w hieroglif egzotycznej Natury - amerykańskiej na przykład. Bogactwo, czy nadmiar form przyrodniczych obiecuje w nich prostą ścieżkę „wytrwałości w cnocie” i chwalebego żywota. Oczywiście tylko po to, by zarysowane na fantastycznie barwnym tle przyrody złudzenia egzystencjalne mogły być przekreślone przez nieczuły los. Medium deziluzji jak zawsze jest miłość. U Bernardina de Saint-Pierre, z wykształcenia przyrodnika, natura naśladuje strojną dekorację przypominającą kosmos w chwilę po tym, gdy Bóg zwieńczył dzieło kosmogonii stworzeniem Adama i Ewy. Bohaterowie żyją już jednak w cieniu katastrofy. Tytułowa bohaterka romansu *Paweł i Wirginia* w świat miłości wstępuje jak w świat choroby prefigurującej katastrofę: „(...) cera żółkła, jakaś omdlałość zmagala jej ciało. Pogoda nie kwitła już na czole ni uśmiech na wargach”<sup>109</sup>. Ginąc w otchłani oceanu, Wirginia dozna przecież podwójnej sakralizacji: „(...) widząc nieuniknioną śmierć, położyła rękę na sukni, drugą na sercu, i podnosząc w górę jasne oczy, zdawała się aniołem, który ma odlecieć ku niebu”<sup>110</sup>. I na szczęście uleciała - ku swojej i współbraci przedziwnej chwale. Tu autor przesadził w definicji cnoty: „Gromadki dziewcząt z sąsiednich zagród cisnęły się, aby otrzeć o trumnę Wirginii chusteczki, szkaplerze i wiązanki kwiatów, wzywając jej imienia jak świętej”<sup>111</sup>. Dodajmy:

<sup>106</sup> Tamże, s. 146.

<sup>107</sup> Tamże, s. 147.

<sup>108</sup> Tamże, s. 147-148.

<sup>109</sup> J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paweł i Wirginia*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1979, s. 83.

<sup>110</sup> Tamże, s. 152.

<sup>111</sup> Tamże, s. 155.

Paweł zmarł w dwa miesiące po Wirginii, *nie przestając powtarzać jej imienia*. Małgorzata **powitała** nadchodzącą śmierć w tydzień po synu, z **radością właściwą jedynie cnocie**<sup>112</sup>.

Przesada niweczy moralistyczne zapędy autora: na zgliszczach domostw rozpanoszy się wprawdzie zdziczała przyroda, ale ani tragizmu, ani cnoty czytelnik się tu nie dopatrzy; koturnowy heroizm i jednowymiarowość postaci nasuwają raczej przewrotną myśl, że to Natura ma rację pogrążając bohaterów w otchłani. „Śmierć jest największym dobrem - (...) - powinno się jej pragnąć.” - W świetle tej myśli postaci Bernardina de Saint-Pierre zdążą jeszcze obdarować się ikonami szczęścia i cnoty; umierająca Wirginia tuli portret św. Pawła, który jej podarował, a przecież nie jest to obrazek zwykły:

Zdarzyło się nawet, iż [matka Pawła] nosząc w łonie syna (...), tak usilnie wpatrywała się w błogosławionego samotnika, iż owoc nabrał pewnego doń podobieństwa; to ją skłoniło, aby dziecku nadać jego imię (...).<sup>113</sup>

Tym razem porównanie wydaje się niejasne, ryzykowne, a teoria, którą wyklada autor... Zmilczmy. Dzieło Bernardina - jak sam pisarz zauważył we wstępie do kolejnych wydań - przełożono także na polski, a szczęśliwy autor nie o-mieszkiał zauważyć, iż „wiele matek dało swym dzieciom imiona Pawła i Wirginii”.<sup>114</sup> I choć pewne motywy romansu odcisnęły się może w dziele Malczewskiego - odmiennosc, przepaść między tonem jednostronnej grandilokwencji romansu francuskiego a ponurą aurą romantycznej powieści poetyckiej jest ogromna. Autor *Marii*, umieszczając swój utwór na Ukrainie, w tym zakątku polskiego Orientu, ~~szkicował~~ wprawdzie pejzaż bujnej natury stepu (modalnie jawi się on jako pustynia, ocean, otchłań)<sup>115</sup>, ale przetwarzając też rozmaite motywy sentymentalne, nadał im ton egzystencjalnej autentyczności, stworzył dzieło symbolicznie zgęszczone, esencjalne, naznaczone grozą tajemnicy Boga. W przywoływanych dziełach sentymentalne heroiny i ich adoratorzy ulatują jednak, do otwartego nieba; i ulatują lekko zbyt lekko.

---

<sup>112</sup> Tamże, s. 173.

<sup>113</sup> Tamże, s. 88.

<sup>114</sup> Tamże, s. 7.

<sup>115</sup> W tym sensie Orient ukraińsko-polski jest też przestrzenią doświadczenia religijnego: „Potwierdzeniem romantycznego przekonania o szczególnym w tym względzie charakterze Wschodu była stylizacja człowieka orientalnego jako człowieka wiary, człowieka czującego Boga w przestrzeniach pustyń i gór, a w życiu realizującego jego niepisane, ale odwieczne prawa.” (J. Bachórz, *O polskim egzotyzmie romantycznym*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. II, pod redakcją M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 258).

W *Cierpieniach młodego Wertera* Goethego postać Lotty, jak zauważono, przypomina Beatrix Dantego.<sup>116</sup> Werter ogarnia - percypuje świat sercem. Bo przecież drugie zdanie powieści brzmi: „Najdroższy przyjacielu, czymże jest serce ludzkie!”<sup>117</sup> Jeśli porównaliśmy modlitwę z *Marii* do tej z Getsemani, to warto przypomnieć, że także śmierć Wertera rzutowana jest na ewangeliczne tło: „Nie wzdygam się - woła Werter przed samobójstwem - ująć zimnego, straszne-go kielicha, z którego mam wypić odurzenie śmierci”<sup>118</sup>. Męczennik miłości zapragnie spocząć pod cmentarnymi lipami. Cmentarnej uroczystości nie „towarzyszył żaden duchowny”. Podobnie brak ceremonii funeralnych u Malczewskiego, choć tu doświadczenia poety stały się tego powodem. Zgodnie z XVIII-wieczną tradycją Wertera pochowano w nocy - u Malczewskiego, jak wynika z tekstu, śmierć Miecznika na grobach żony i córki też dokonuje się tą porą.

Nocą spoczną pod rytualnymi drzewami (tu: pinie) zwłoki bohatera włoskiej werteriady Ugo Foscolo *Ostatnie listy Jacopa Ortis* (wydanej w 1798 r. i 1802, 1816, 1817). Autor tyleż niewolniczo co twórczo naśladował Goethego. Punktem wyjścia refleksji staje się w powieści myśl o tym, że sam akt istnienia „zawdzięcza” człowiek tyranii obcej, anonimowej ludzkości - aktowi gwałtu na preegzystującym w łonie Natury istnieniu *in posse*, którego realizacja, po prostu narodziny oznaczają inicjację w świat cierpienia, skonkretyzowanego w udręczeniu miłosnym, ale też historycznym. Ostateczny wybór człowieka w sytuacji bez dobrego wyboru polega na obraniu drogi grzesznej zmysłowości, bądź zanegowaniu egzystencji: „Ja sam czuję to w sobie, że kiedy cierpienie dojdzie do kresu, nie pozostaje człowiekowi nic, tylko grzech albo śmierć”.<sup>119</sup> „Mądrze” oczywistym rozwiązaniem okazuje się samobójstwo oznaczające ontologiczny powrót *ad fontes*. Włoski romantyk zafundował czytelnikom coś, czego brak w *Werterze* - prawdziwy horror polegający na obecności wizerunku „świętej” ukochanej Teresy z Jacopem w chwili jego śmierci i po niej. Oto „etapy” motywu:

**I. Sakralizacja kobiety:** „(...) Tereso moja, - twoja cnota jaśnieje na twojej niebiańskiej twarzy i ja ją uszanowałem; ty wiesz, że kochając, uwielbiałem cię jak świętość”.

**II. Obdarowanie adoratora symbolicznym portretem anielskiego oblicza Teresy:** „Malowałaś ten portrecik w dniu, kiedy cię po raz pierwszy zobaczyłem (...). Uświęciłaś ten obrazek zawieszając go, mokry od twoich łez, na mojej piersi (...)”.

<sup>116</sup> Por. A. Witkowska, *Wstęp*, w: *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971, s. XLIII.

<sup>117</sup> J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wstęp i komentarz M. Ursel, Wrocław 1991, s. 37.

<sup>118</sup> Tamże, s. 134.

<sup>119</sup> U. Foscolo, *Ostatnie listy Jacopa Ortis*, przeł. B. Sieroszevska, posłowiem opatrzył K. Morawski, Warszawa 1979, s. 168.

III. **Przedśmiertna ostatnia wola kochanka:** „Podobizna Teresy niech będzie pogrzebana razem z moim ciałem”.

IV. **Przedśmiertna komunia „ego” i wizerunku:** „Stoję już jedną nogą w grobie, ale i w tej chwili powracasz (...), przed moje oczy, które umierając wpatrują się w ciebie, której święta dla mnie piękność lśni pełnym blaskiem”.

V. **Postmotualne zjednoczenie:** „Z szyi Jacopa zwisał portrecik Teresy, cały poczerniały od zasychającej krwi, z wyjątkiem jednego miejsca pośrodku, a ślady krwi na wargach Jacopa świadczyły, że w agonii całował jeszcze wizerunek ukochanej”<sup>120</sup>.

U Foscolo kobieta nie jest wprawdzie odbiciem Matki Boskiej, ale anielstwo, boskość sięgają wyżej w jej symbolicznym wizerunku, a kontrast ideału i nędzy ziemskiej egzystencji wzmagany jest przez makabryczne, naturalistyczne przedstawienie związku Jacopa i Teresy. Zakrzepła na medalionie krew, przerażając, poświadcza jedność kochanków, otwiera perspektywę niebiańskiego połączenia dusz.

Kończąc tę epizodyczną przechadzkę śladami motywu, powołać trzeba kwestię intrygującą, choć nieco tajemniczą - czy pisząc *Marię* znał Malczewski I i II tomik Mickiewicza? Czy inspirowały go one? To w II cz. *Dziadów* na widok anielskiej (ale nie zbawionej) Zosi Guślarz zawoła „A toż czy obraz Bogarodzicy czyli anielska postać?”<sup>121</sup> W części IV w miłosnej afektacji Gustaw recytuje imię kochanki, co matka interpretuje jako wyraz egzaltowanej pobożności:

Co to jest, mówi do mnie, żeś taki pobożny?  
Modlisz się przez noc całą, wzdychasz nieustannie  
I litaniją mówisz o Najświętszej Pannie.<sup>122</sup>

W balladzie *Dudarz* imię ukochanej okazuje się imieniem „Panny Najświętszej”. Przykładów jest znacznie więcej. Józef Ujejski dostrzegł wprawdzie analogie „batalistyczne” między *Marią* a *Grażyną*<sup>123</sup>: Ogólny zarys kompozycji bitwy podobny jest do tego w *Grażynie*, ale już Eugeniusz Kucharski w recenzji monografii Ujejskiego podkreślił, że *Marię* bez *Dziadów* pomyśleć trudno.<sup>124</sup> O ile jednak pasjonująca może być interpretacja Mickiewiczowskiej lektury *Marii*, o tyle rzecz

<sup>120</sup> Tamże, s. 160, 171, 172, 174.

<sup>121</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, część II, IV i I, uwagi o tekstach S. Pigoń, posłowie Z. Stefanowska, Warszawa 1968, s. 31.

<sup>122</sup> Tamże, s. 73.

<sup>123</sup> J. Ujejski, *dz. cyt.*, s. 228-229.

<sup>124</sup> E. Kucharski, *dz. cyt.*, s. 363: „(...) naśladowcą nie był, to pewne, ale czy ważyłby się na *Marię* bez IV cz. *Dziadów*, *Lilii* i po części *Grażyny*, to już rzecz do dyskusji (...)”

odwrotna zdaje się *a priori* skazana na klęskę.<sup>125</sup> A przecież Malczewski mógł znać „młodego” Mickiewicza. Od 1824 r. do śmierci autor *Marii* mieszkał w Warszawie. Jak pisał W. Billip: „Mickiewicz był w Królestwie znany i popularny wcześniej jeszcze, zanim zajęła się jego twórczością romantyczna krytyka warszawska”.<sup>126</sup> Czy mógł Malczewski nie słyszeć już nie tylko o *Balladach i romansach*, ale i o ich naśladowaniu - wydanych w 1824 r. w Warszawie, ośmieszonych przez literacką publikę, balladach Stefana Witwickiego?<sup>127</sup> Lecz może z dziełami Mickiewicza zetknął się już w momencie, gdy tekst *Marii* był wykończony? Józefa B. Zaleskiego pozna przecież Malczewski w chwili, gdy jego *Maria* będzie w drukarni.

Z zupełną ostrożnością chcielibyśmy zwrócić uwagę na obecność kilku motywów, które, choć pospolite w epoce, pojawiają się w *Marii* i w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich. Łączy więc II cz. *Dziadów* z *Marią* cytat z *Hamleta* Szekspira, który jest też mottem *Manfreda* Byrona - u Malczewskiego jest to 9 przypis do poematu, u Mickiewicza motto II części. Istotną część semantyki II i IV cz. *Dziadów* stanowi antropologiczna figura upiorowatości, związana z oksymoronizacją świata romantycznej miłości. U Malczewskiego upiór pojawia się niemal jako kompozycyjna rama i prefiguracja losów bohaterów - pędzący Kozak minie figurę, pod której wzniesieniem pogrzebano upiora (I, III). Z kolei pędzący ku *Marii* Waclaw (zastanie ją martwą - będzie przypominać „upiorzycę”) zostanie przez narratorkę uchwycony w owym pędzie w chwili, gdy postrzega go zdumiony wieśniak:

Ach! dalej! lekko przez chwasty i rowy  
Sunie koń wyciągnięty - a brzękiem podkowy,  
Hukiem pędu, błyszczącą postacią rycerza,  
Ocknionego wieśniaka pierwszą myśl uderza;  
„Ha! ha!” - nim otarł oczy i serca mógł dowieść,  
Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść.  
I tak to leciał Waclaw - szczęśliwy, trwożny razem,  
Śliczny, straszny - był wiernym śmiertelnym obrazem, (II, XIV).

Znów wspinała symetria „architektury poematu”. Zauważmy - obrazowi pędzącego Kozaka i wzmiance o upiorze pieśni I odpowiada w pieśni pęd Waclawa - upiora. Fantomiczność, migawkowość, nierzeczywistość obrazu rycerza, przekształcona w oczach wieśniaka w „o upiorach powieść” (bo w ludowej, spontaniczno-najwnej percepcji odsłania się prawda bytu i człowieka), zostaje podniesiona do

<sup>125</sup> Sprawą stylu czytania *Marii* przez Mickiewicza zajęła się Z. Stefanowska - zob. *Mickiewicz jako czytelnik „Marii” Malczewskiego*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1994.

<sup>126</sup> W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830. Antologia*, red. naukowy M. Żmigrodzka, Wrocław 1962, s.9.

<sup>127</sup> Por. W. J. Podgórski, *Żyw dotąd w młodej Chopina piosence*, w: S. Witwicki, *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, Warszawa 1986.

rangi prawdy o statusie ontycznym ludzi w ogóle. „Śliczna straszność” śmiertelnych to ich fantasmagoryczny, oksymoroniczny, lecz także istotowy obraz. W kręgu figur antropologicznych mieści się też obraz zepsutej, robaczywej duszy. W poemacie, w momencie po pożegnaniu z Waławem, bohaterce przypisano taki oto stan: „A na odłogu szczęścia Zgryzota korzeni / Swe kolczyste łodygi robaczej zdrzeni”. To znaczy - „w szczęśliwej duszy zgryzota zakorzenia się kolczastymi łodygami o robaczywym rdzeniu”. W IV cz. *Dziadów*, opisując śmierć Maryli, Mickiewicz oczy jej porównuje do „światła fosforycznego, jakie wydają w ciemności spróchniałe wnętrza niektórych drzew”,<sup>128</sup> czyli: „Błyszcą one jak rdzeni spróchniałe światelka”.<sup>129</sup> Przy całkowitej odmienności techniki i znaczenia w opisie śmierci Maryli pojawiają się szczegóły obecne w opisie martwej Marii: bladeść, sine usta, opadanie stygnącego ciała. W cz. IV dramatu opis kończy dwukrotnie powtórzona para ironicznych rymów: oczyma - ni ma. U Malczewskiego w analizowanym opisie zjawia się świetny rym: „O moja droga Mario! ty zimna i niema - / A dla nas już jest szczęście - echo mówi 'nie ma' ” (lecz w tym opisie odnalezienia ciała Marii Malczewski inspirował się także Byronem<sup>130</sup>). Nie tylko na leksykalną zbieżność wygląda pojawienie się u obu poetów słowa „larwa”. W *Marii* larwy to Maski, które uśmiercają bohaterkę - w pejoratywnym znaczeniu pojawi się to słowo w opowieści Gustawa: „Ach tak! tak ją kochałem! pójdź teraz trwożyć / I na kochanka larwę potępieńca włożyć?”.<sup>131</sup> W *Marii* to Waław włoży „larwę potępieńca”, mszcząc się na ojcu.

Wspólna kreacjom obu bohaterów jest idea bezdomności (zapewne wynik doświadczeń Malczewskiego, który nie miał domu rodzinnego ale również i Mickiewicza od chwili, gdy został osierocony). Gustaw opowie więc o zrujnowanym domu rodzinnym, Waław zostanie mieszkańcem pustyni po stracie Marii i zdradzie ojca. Na tym tle podobnie rysuje się finał miłosnych perypetii, zaprojektowany przez obu poetów na modłę platońską. Gustaw oświadcza zatem: „Natenczas śladem lubego anioła / I cień mój błędny wkradnie się do nieba”,<sup>132</sup> w *Marii* zaś Waław żegna się z ciałem żony „z obietnicą prędkiego połączenia”, sama zaś Maria prorokuje transcendentne spełnienie uczucia: „(...) - poki nasze cienie / W słodkich czystych krainach złączone na zawsze, / Ludzi już nie zobaczą - lecz niebo łaskawsze!” Także w opisach kochanków odnaleźć można analogie - np. motyw odbicia. W *Marii* przybiera on następującą postać: „O poki ten, co jemu w uczucia się wplatać. (...) W spojrzeniach czuć się światłem i życia potrzebą, (...)”. W IV cz. *Dziadów* obraz jest bardziej rozbudowany i dynamiczny: „Jakie tylko uczucie na mych

<sup>128</sup> A. Mickiewicz, *dz. cyt.*, s. 66, przypis do wersu 422 autorstwa S. Pigonia.

<sup>129</sup> Tamże, wers 442.

<sup>130</sup> Por. J. Ujejski, *dz. cyt.*, s. 235. Chodzi o *Korsarza*.

<sup>131</sup> A. Mickiewicz, *dz. cyt.*, s. 95.

<sup>132</sup> Tamże, s. 107.

oczach błysło, / Natychmiast lotem promyka / Aż do jej serca przenika / I na powrót błyszczą w oku”.<sup>133</sup>

W kręgu tych antropologicznych zbieżności mieści się też obraz, motyw posągu, tak często przywoływany w *Marii*. W *Dziadach* furia monologu miłosnego Gustawa służy jednak ujawnieniu nieświadomych pragnień zranionego kochanka: „Stała w miejscu, grobowej podobna kolumnie”,<sup>134</sup> czy: „Niech będzie ślepą, martwą jak opoka (...)”.<sup>135</sup> Niepokojąco brzmi również analogia z ową lampą z IV cz. *Dziadów*, której przypisywano najrozmaitsze znaczenia - miała to być m. in. lampa z grobu córki Cyclerona Tulii, która zgasła po otwarciu grobu.<sup>136</sup> W ostatniej z interpretacji R. Przybylski skłania się ku prostszej wykładni symbolu: „Wypowiedź ta nawiązuje jedynie do rzymskiego obyczaju zapalania lamp w grobach”.<sup>137</sup> Jeśli zatem rzymski zwyczaj pojawiłby się u nie posiadającego wtedy podróżniczych doświadczeń Mickiewicza, tym bardziej nabierałby sensu u wytrawnego wojażera, jakim był Malczewski. Oto oba wydania motywu:

MICKIEWICZ:

Czasem tę iskrę oko niebianki  
zapali  
Wtenczas trawi się w sobie,  
świeci sama w sobie  
Jako lampa w rzymskim grobie.<sup>138</sup>

MALCZEWSKI:

Ani łzy, ani żalu w jej  
mglistym spojrzeniu; /  
(...) Tylko znikłej nadziei  
grobowiec spokojny, /  
Tylko się lampa szczęścia w jej  
oczach paliła, /  
I zgasła, i swym dymem twarz  
całą zaćmiła.

Tekst Malczewskiego jest dużo bardziej zmetaforyzowany, lepiej odpowiada też obu odczytaniom motywu lampy. Można jeszcze zauważyć, że IV cz. *Dziadów*, jak informują didaskalia, rozgrywa się w przestrzeni przed obrazem „Najświętszej Panny Maryi”, a te sakralne koneksje imienia Maria narzucają się, jak próbowaliśmy dowodzić, podczas lektury *Marii*. Pewne podobieństwo zachodzi również między słowami Księdza i narratora: cz. IV *Dziadów* (a motyw ten pojawia się już w *Cierpieniach młodego Wertera* Goethego):

<sup>133</sup> Tamże, s. 94-95.

<sup>134</sup> Tamże, s. 60.

<sup>135</sup> Tamże, s. 94.

<sup>136</sup> Por. W. Kubacki, *Lampa w rzymskim grobie*, „Ruch Literacki” 1977, z. 4.

<sup>137</sup> R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 70.

<sup>138</sup> A. Mickiewicz, *dz. cyt.*, s. 60.

IV cz. *Dziadów*:

Dzieci, będzie ten płakał,  
kto się z płaczu śmieje!  
Nie śmieście się! to człowiek  
bardzo biedny, chory.<sup>139</sup>

*Maria*:

A kto się huczny śmiechem  
wśród jęków odzywa, /  
Jak szalony w szpitalu -  
szczęsnym się nazywa.

I wreszcie szczegół najbardziej zastanawiający: symbolicznym rekwizytem Gustawa jest, jak wiadomo, *sztylet*. To nim oksymoroniczny „żywy trup” przebija się w finale. Rozzłoszczony kochanek przywołuje także jego zmetaforyzowany obraz: „Niech ją sumienia sztylety rania!”<sup>140</sup> Otóż w *Marii* nikt sztyletem się nie posługuje, pojawia się on natomiast w pierwszej zwrotce drugiej pieśni Masek, w kontekście, który każe zastanowić się, czy słowa te nie są w ogóle aluzją do symbolicznego, ekspiacyjnego „samobójstwa” Gustawa:

(...) A gdy nieszczęścia na kogo spadną  
I postać wzniosłą, szlachetną, ładną,  
Smutek nachyli ku ziemi;  
O! niech na chwilę Złość się już schowa,  
Rany sztyletem nie cuci... (...) (II, II).

Ironicznie konsolacyjny ton Masek byłby w takim wypadku także wyznacznikiem dystansu Malczewskiego do nazbyt egzaltowanej (i „nawnej”) wersji romantyzmu Mickiewicza. Przypomnijmy, iż J. Ujejski sugerował wcześniejsze powstanie całej tej pieśni.

Przy wszystkich zbieżnościach, których znaleźć by można więcej, istota problemu „Malczewski wobec Mickiewicza” leży chyba nie w tym, że w *Marii* brak wyzywających dowodów, iż autor jej czytał II czy IV cz. *Dziadów*. Oba dzieła wyrastają z absolutnie odmiennych perspektyw oglądu świata: u Malczewskiego jest to bycie - ku-śmierci, u Mickiewicza bycie-wobec-miłości. Oksymoroniczność świata IV cz. *Dziadów* wyrasta z przeżycia sytuacji granicznej „wrzucenia” w miłość, przy czym strategia egzystencjalna kochanka może się przeistoczyć w strategię egzystencjalną podmiotu - uczestnika Historii. U Malczewskiego jest oksymoron figurą ontologiczną, ujawniającą nieprzekraczalną w żadnym doświadczeniu niekoherencję substytutów ludzkiego istnienia - ducha i materii.<sup>141</sup> Pisząc o świecie Mickiewicza, badaczka zauważyła: „Oksymoron to drastyczna metafora. Jest ona agresywnie przeciwna rozumowi i doświadczeniu. Rozbija znany ład i tworzy nowy - nadmysłowy i nadracjonalny, obecny tylko w słowie, jak powiedzielibyśmy

<sup>139</sup> Tamże, s. 55.

<sup>140</sup> Tamże, s. 93.

<sup>141</sup> Inspiracją do napisania tych słów o oksymoronie był tekst E. Kuźmy, *Oksymoron jako gest semantyczny*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

dziś”.<sup>142</sup> W świecie *Marii* splecione ze sobą sprzeczności tworzą świat-pułapkę, z którego wyzwolenie możliwe jest poprzez ostateczne rozdzielenie tego co sobie obce, co splata się jednak tragicznie w ludzkim doświadczeniu egzystencjalnym: duch współlistnieje z nicestwiejącym światem materii, martwy świat materii trwa wobec wiecznego Boga, ukryty Bóg wobec zmysłowo doświadczalnej sfery pozoru-materii. W perspektywie egzystencjalnej oksymoron odślania sprzeczność pragnienia i trwania, sprzeczność woli trwania otwartej na przyszłość i istnienia nieuchronnie obramowanego kresem. Istnienie będące podstawą ekspresji woli trwania okazuje się jej absolutną granicą. Kosmos-pułapka otwiera się na perspektywę wyzwolenia tylko przez śmierć. Straszni i piękni, upiorni ludzie żyją bowiem zamknięci w kole myśli, uczuć, historii, losu, w więzieniu materii, co Malczewski wyraźnie eksponuje:

I. Ojcze! ja nazbyt długo w miłych myśli kole

**Obląkałam się dzisiaj - (...)** (I, XII).

II. „Jeszcze się dla mnie życia nie zamknęło wieko...” (I, XII).

III. [Maski] Wzrok żywy, rysy martwe w migające koła; (...)

Tak mu w szumiącej głowie myśl wzięła tańcować, (II, II).

IV. I dusza rozjaśniona, jak by ujście miała

W niebiosa swego twórcy z kajdan swego ciała.

Mickiewiczowski finał IV cz. *Dziadów* nakreślony został w jasnych, może nawet zbyt jasnych kolorach. W *Marii* pułapka - to przerażające wieko życia - ma wymiar absolutny - odkrycie jej przez świadomość równa się pogodzeniu z kresem, ze „śmiercią wyzwolicielką”. Jak śpiewają Maski: „(...) Niech nicht, by usnąć zgon boleści, / Tryumfu pieśni nie nuci... / Chyba te słowa w końcu umieści: / „Wróci twój Anioł - wróci!”. Dystans między IV cz. *Dziadów* a kosmosem *Marii* odślania się jako różnica między światem miłosnej hiperboli a dominium melancholii i entropii, między światem zapamiętanego dramatu miłości, odżywającego w powtórzeniu a światem przeczuwanego schyłku egzystencji. Tematem IV cz. *Dziadów* jest bohater, tematem *Marii* - Kres jako - paradoksalnie - podstawa i substytut istnienia od jego początku do końca.

„LECZ DLA KORZYŚCI DOBYTYCH Z PRZEPRAWY...”

*Maria* przypomina mi - niech mi wolno będzie wyrazić kilka subiektywnych opinii - także ów mityczny list Bellerofonta, w którym znalazło się polecenie zgładzenia przynoszącego go gońca. Tyle że sam Malczewski jest tu wszystkim - nie pisze mistycznego „listu z nieba”, lecz list zawierający przesłanie jego egzystencji. Pisze i spieszy się, bo chyba to arcydzieło bardziej potrzebne było właśnie

<sup>142</sup> M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków - Wrocław 1984, s. 584-585.

jemu a nie literackiej publice. Jest autorem, gońcem i adresatem. Kiedy dostarczy list, śmierć przetnie nić egzystencji. Pisze do siebie ten poemat-mit, zawierający w nowoczesnej naówczas formie „powieści poetyckiej” przesłanie niemal religijne. Bibliści mówią czasem o „teologumenie”, opowieści, gdzie rzeczywistość „nie zostaje jednak przedstawiona abstrakcyjnie (...), lecz przybrana w pewną fabułę, której poszczególnych elementów nie należy brać dosłownie, służą one bowiem tylko do zilustrowania wypowiedzi teologicznych”.<sup>143</sup> Takim theologumem jest biblijny opis stworzenia świata. Może poemat-mit Malczewskiego nosi cechy takiego subiektywnego theologumenu ilustrującego przesłanie egzystencji, chyłcej się ku kresowi.

Dlatego zapewne przemawia do czytelnika ponad prawdą swego kostiumu historycznego, czy prawdą jego interpretatorów. Może to wyjaśnia, dlaczego Malczewski - mimo wszystko - sięga po pióro, by snuć historię „pięknej” Marii. Czemu pisze? Czy duchowe piękno bohaterów poematu jest figurą, obrazem piękna poezji? Może rytm melancholicznego przeżywania świata przeobraża się w estetyczny zachwyty słowem poematu-elegii. Maria - jak Beatrix, Sophia - staje się figurą poezji-wtajemniczenia? Może piękno sztuki jest racją usprawiedliwiająca to doznanie świata, które dane było umierającemu w wieku 32 lat poecie. A Malczewskiemu pisze swoją *Marię*...

Tworzy z głębi - to prawda - przygnębiającej nocy kosmicznej,<sup>144</sup> jako człowiek, niespełniony kochanek, Polak-patriota, jako twórca jednego jedyne dzieła. Nic bardziej odmiennego niż jakiś *poeta laureatus*, zwieńczony za życia wawrzynem - jak choćby Petrarca. Wprawdzie obu łączą iluminacyjne podróże - Petrarca w poszukiwaniu prawdy o sobie zdobędzie alpejską górę Ventoux, Malczewski nawet Mont Blanc. Doceniony poeta Laury, majętny Petrarca to jednak słaby kontekst dla Malczewskiego. Epoka podsuwa lepszy - Byrona i Dantego. Jeszcze w *Wieczorach florenckich* Juliana Klaczki zestawienie brzmi wzniosłe: „I nie wiem doprawdy, który grób wydaje mi się bardziej posępny i opuszczonym. Dantego w Ravnennie, czy tamtego w Missolounghi”.<sup>145</sup> Miłośnik Byrona (i może Dantego?) - Malczewski - ma na Powązkach grób symboliczny tylko. W jego poemacie uderza ekspozycja motywu wygnania - „człowieka wygnańca”, pielgrzyma, wędrowca, „dzieci ziemi - wygnańców”, wygnańca myśli.

Piękno *Marii* sprzeciwia się nędzy ostatnich chwil Malczewskiego. Śmierć wielkich poetów spowija woal czarnych i białych apokryfów, mitycznych gestów i słów. Goethe już zawsze będzie wołał „Mehr Licht!”, Mickiewicz na łożu śmierci

<sup>143</sup> W. Beinert, *Drogi i bezdroża mariologii*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1993, s. 94.

<sup>144</sup> Wielką część spostrzeżeń zawartych w tej pracy zawdzięczam prof. H. Krukowskiej. Obficie korzystałem również z Jej rozpraw: „*Maria*” jako romantyczna poezja nocy, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3 oraz *Czarny romantyzm Goszczyńskiego*, w: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski* Białystok 1994, seria „Czarny Romantyzm”.

<sup>145</sup> J. Klaczko, *Wieczory florenckie. Juliusz II*, z posłowiem M. Brahmery i J. Białostockiego, przeł. S. Tarnowski, Warszawa 1965, s. 14.

wyszeptał swe przykazanie miłości, Słowacki odczyta ostatni list od matki, a Norwid..., a Rimbaud..., a T. S. Eliot...? Malczewski w lichym mieszkaniu, opuszczony, w zupełnej nędzy, bez środków na leki umiera na nieuleczalną chorobę. Powoli, długo, może od lat. Podług relacji ostatniej z kobiet, która się z nim związała - Zofii Rucińskiej - „w ostatnich chwilach był nadzwyczaj pobożny”. Ale istnieje także inny przekaz<sup>146</sup> - apokryf rodziny Słowackiego - że on, Malczewski, autor arcydzieła, za pierwszy sprzedany egzemplarz *Marii* kupił lekarstwo, którym samobójczo skrócił męczarnie konania. Może tak nadszedł - w eutanazji - sens śmierci, zagarniający bohaterów jego poematu. Może wyjaśniałoby to tajemnicę zachowania się Zofii Rucińskiej, pospiesznie opuszczającej mieszkanie, uciekającej od hańbiącej aury samobójczej śmierci. Dwie relacje to tutaj jedna sprzeczność, jedna śmierć i jedna tajemnica. Jak w *Marii*.

Pisał Czesław Miłosz: „Sam poemat (...) można uważać za tragedię. Posiada logicznie zbudowaną akcję, ograniczoną do dwudziestu czterech godzin”.<sup>147</sup> To wrażenie narzuca się samo. Świat *Marii* przypomina nieco strukturę labiryntu, rozległego..., w którym proste zdawać by się mogło korytarze - np. obowiązku historycznego - okazują się prowadzić w zaułki bez wyjścia.<sup>148</sup> Być może *Maria* zawiera skrajnie wrogą wszelkim racjonalizacjom koncepcję tragizmu. Jego istotą pozostaje tu nie sprowokowane przez człowieka objęcie, ogarnięcie, opanowanie postaci przez niczym nie zdeterminowaną konieczność tragiczną. Bohaterowie - zrazu nieskrępowani w swej wolności - zostają zreifikowani przez to, co nieznanne, co narzuca się pod postacią winy, konieczności, wyboru, obowiązku. Zostają wciągnięci w proces, którego najpierw nie pojmują, a później uświadamiają sobie tym mocniej, im silniej wokół ich egzystencji zaciskają się kleszcze konieczności. Ponieważ jednak nie sposób patrzeć na tragiczność bez filtru historii, to ona staje się materią werbalnej ekspresji nieznanego. Tragizm „nazwany” i „skłamanym” - to ten „historii”, „epoki”, „pokolenia”. Nawet konstrukcja - dokonana *ex post* - procesu tragicznego, świadomości tragicznej wydaje się antropomorfizacją niepojętego.

W *Marii* - co podkreślam - głębia mądrej niewiedzy poety uchyla pokusę nazwania czegokolwiek „tragicznym”. To słowo w ogóle nie pada.

Tragiczność to nawet w poemacie nie statyczna „rysa bytu”, ale dynamiczna, bezwzględna, szydercza „moc” niwecząca wszystkie nadzieje wszystkich uczestników opowieści. W *Marii* tragizm nie „wynika z...”, lecz ogarnia. Maria Janion - rozpatrując pojęcie „winy tragicznej” - przywołuje opinię Bolesława Micińskiego, porównującą zmagania z narzucającą się człowiekowi winą tragiczną do „gry w szachy z Tamerlanem, który partnera zwycięskiego ścinał za zachwal-

<sup>146</sup> Zwrócił na niego uwagę prof. S. Makowski.

<sup>147</sup> Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 288.

<sup>148</sup> Por. książkę M. Głowińskiego, *Mity przebrane*, Kraków 1994, *Labirynt, przestrzeń obcości*, oraz artykuł J. Wróbel, „*Labirynt Minotaura*”. *Modyfikacje linii temporalnych w „Bazyliście Teofanu” Tadeusza Micińskiego*, „*Ruch Literacki*” 1995, z. 1.

stwo, a przegranego za nieudolność”.<sup>149</sup> Gra ze śmiercią była zapewne w oczach chorego poety z góry skazana na przegraną. Lecz „grający z tragizmem” bohaterowie *Marii* nie wiedzą nawet na początku, że ona już się zaczęła. Czytelnik wie; wie, że ulegną wszyscy. Śmiertelnie chory Malczewski dedykuje swe dzieło sędziwemu, poważanemu Niemcewiczowi, temu - jak pisze - autorowi „szacownych dzieł”. Jakby z ironiczną świadomością, że ci, którzy uważają się za zwycięzców partii z życiem, z tragizmem, przeoczyli fakt oczywisty - partner w ogóle nie pojawił się przy szachownicy. W tym sensie są inaczej „wybrani” - do szlachetne naiwności, której już brak Malczewskiemu.

I osobliwy przypis do tragizmu *Marii* - na akwareli namalowanej przez 19-letniego Malczewskiego, pośród stosu zeszytów i książ, można odczytać francuskie tytuły wydań dzieł Jeana Racine’a oraz Pierre’a Corneille’a.

Chyba daje się w *Marii* posłyszeć jakieś echo lektury Dantego. Bez czyścica, piekła i nieba *Boskiej komedii*, także bez „anhellicznych” zaświatów Słowackiego - Malczewski kreśli wizję świata, w którym jednak trwała okazuje się pewna wartość. Dlatego zastanawia mnie głęboka atencja Mickiewicza dla poety i jego dzieła. Świat w *Marii* jest pułapką, z labiryntu nie sposób się wymknąć, od tragizmu nie można się uwolnić, ale jednak - powtórzę ten cytat - to tajemnica zła znajduje przeciwwagę w heroicznej tajemnicy miłości: „Gdzie tylko jedna słodycz - w wzajemnym zachwycie / Serc wiernych, niezgadnionych, zanurzyć swe życie.”

Jednak miłość - lecz ta odnaleziona w *Rozpaczy*. Miłość, która „ślizga się” w pustce, poezja, która staje się niegenezyjską inicjacją w mrok chaosu.

Jeśli jest prawdą, że ów słynny wers *Marii*: „W tym ciemnym ludzkich uczuć i posepnym lesie”, stanowi aluzję do początku *Boskiej komedii*, to wiemy także, jak Dante wstępując w mroczną przestrzeń symbolicznego lasu, przekraczając granicę światów określa sens swojej poetyckiej opowieści:<sup>150</sup> „Lecz dla korzyści dobytých z przeprawy, / Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.” Parafrazując, można by rzec, iż Malczewski - nie bez patosu - powiada: „Lecz dla korzyści dobytých z przeprawy, / Opowiem LOSU rzeczy tajemnicze...”

<sup>149</sup> M. Janion, *Tragizm*, w: *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm*, Gdańsk 1972, s. 34.

<sup>150</sup> Spostrzeżenie D. Paluchowskiej. Wers z *Boskiej komedii* w przekładzie Edwarda Porębowicza, Warszawa 1990, s. 25.

\*\*\*

Wiele z sądów zawartych w tym tekście zrodziło się z dyskusji z moimi przyjaciółmi - Katarzyną Zimińską, Krzysztofem Korotkichem i Wojciechem Wądołowskim - którym w tym miejscu dziękuję za inspirację. Bez pomocy redakcyjnej Krzysztofa Korotkicha i Wojciecha Wądołowskiego nie powstałby ten szkic.