

Krzysztof Korotkich
(Białystok)

DYNAMIKA ŚWIATŁA I KOLORU W *MARII* ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO

Jeżeli powiem: *Niech mnie
przynajmniej ciemności okryją
i noc mnie otoczy jak światło:
sama ciemność nie będzie*
[ciemna dla Ciebie,
a noc jak dzień zajaśnieje:
<mrok jest dla Ciebie jak
[światło>.
Ps. 139, 11-12.

Człowiek nieustrudzenie usiłował poznać tajemnice światła, które zawsze fascynowały przede wszystkim artystów - malarzy, rzeźbiarzy, poetów. Utrwalanie światła w malarstwie okazało się, podejrzewam, najłatwiejsze, czego nie można powiedzieć o muzyce i poezji. Oczywistym powodem jest różne tworzywo, jakim się owe sztuki posługują. Potencjalny twórca stanął przed wielkim wyzwaniem Natury, która się łatwo, jak powiada Malczewski, „nie pozwala utrwalić żadnym opisem” (Przypisy poety, tu: nr 2). Trudno mimo to znaleźć utwór poetycki, nie zawierający w sobie słowa związanego z jasnością, światłem czy kolorem. I tylko różnią się one wszystkie rozmaity „grubością pędzla” używanego przez poetów, a tym samym różną wartością opisu. Niewielu udało się oddać urok barw i atmosferę jasności, mroku, niesłychaną tajemnicę wyłącznie za pomocą kilku słów. Tajemnicę warsztatu Malczewskiego można odnaleźć w jego stosunku do słowa, a przede wszystkim do zycia.

Twórczość poetycka jest bowiem z jednej strony ustanawianiem nowej postawy do świata, warunkuje więc istotną zażyłość ze światem, z drugiej zaś strony dokonuje się w egzystencjalnym osamotnieniu, zakłada więc równie istotną

i nieosiągalną inaczej obcość świata. (...) twórczość poetycka jest wzywaniem obecności Boga.¹

Nie jest łatwo wzywać obecności Boga - nie jest łatwo zrozumieć, w jaki sposób osiągnął autor efekt zupełnej plastyczności poematu, złudzenie malowania obrazu mimo korzystania z tak odmiennego surowca jak słowo.

Celem niniejszych rozważań będzie próba wyjaśnienia funkcji światła i koloru w *Marii* w porządku przede wszystkim symbolicznym. Niewątpliwie jedną z silniejszych sugestii kierujących na tę drogę było wielkie zagęszczenie wyrazów opisujących kolory lub światło (czyli związanych ze wzrokiem) w obu pieśniach *Marii*, a stonkowo skąpo reprezentowanych w prozę pisanych *Przypisach* Poety. To świadome operowanie przez autora środkami językowymi i zupełnie celowe ich wykorzystanie jest wskazówką do zwrócenia na nie szczególnej uwagi.

I. ŚWIATŁO

Świat w *Marii* przedstawiony został jako poetycka projekcja światła i cieni - składników wypełniających ekspresywną przestrzeń utworu. Elementy te umieszczają *Marię* w wymiarach mitycznych, wprowadzają podział na kryjący się pod zasłoną mroku Dzień oraz na kosmiczną Noc. Ów dualistyczny mechanizm dyktuje również sposób czytania i interpretacji obrazów *Marii*. Bohaterowie są poddani działaniu ciemności i światła - czynników generujących „najbardziej elementarną przemianę, jakiej człowiek codziennie doświadcza”.² Owo doświadczenie nieskończoności (objawiającej się przez działanie Nocy transformującej rzeczywistość) jest w powieści Malczewskiego niemal wszechobecne. Działanie to skierowane jest nie tylko w kierunku świata przedstawionego, ale, jak można się łatwo przekonać, również na doświadczenie czytelnika. Oddziaływanie owych figur Dnia i Nocy (za pomocą takich środków językowych, które ściśle związane są ze światłem i ciemnością) pozostaje na długo w świadomości czytelnika jako **fantazmat świata zbyt realnego - świata wykraczającego poza doświadczenie czytelnika** - przez to też nie do końca zrozumiałego.

Nie można *Marii* do końca ogarnąć umysłem. Jej treść wymyka się z rozumowi w kierunku sfery odczuwania, w stronę percepcji świata za pomocą serca. **Metarealność świata** (jak ośmielę się nazwać odmienną od innych rzeczywistość literacką u Malczewskiego) w *Marii* autor skonstruował za pomocą precyzyjnego operowania między innymi światłem - związanym nie tylko z naturą (materią), ale w wielu miejscach również ze sferą duchową. Malczewski pokazuje rzeczywistość z najmniejszymi szczegółami „świata wewnętrznego”. Nie wystarcza mu tylko poetyckie wy-

¹ L. Boros, *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przeł. B. Bialecki, Warszawa 1977, s. 75-76.

² M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 364.

eksplikowanie rzeczywistości. Zwraca on bowiem uwagę na wszystkie elementy rzeczywistości - przede wszystkim świata uwikłanego w tajemnicę życia wewnętrznego. Po większa to „realność świata poetyckiego” o nowe doświadczenie - świat wewnętrzny bohaterów, ich stan ducha. Czyni z tego w rezultacie centrum swojej opowieści. Owa **hiperrealność świata jest więc projekcją stanów duchowych bohaterów**. Maria i Wacław na przykład nie tylko światło widzą, ale i czują.³

W spojrzeń **czuć się światłem** i życia potrzebą,
Było więcej niż szczęście, było dla mnie niebo - (w. 301)

Patrz jakie słodkie **światło we mnie się rozeszło**; (w. 282)

[Maria] Serce nosi uschnięte, a **świeci jak zorza**. (w. 217)

Nie mieści się jednak światło tylko w granicach wyznaczonych przez ciało i czucie człowieka, Wacław bowiem zwracając się do Marii słowami:

Świetną drogę **twe światło ku niebiosom kryśli**, (w. 504)

mówi o świetle pojawiającym się w wymiarze kosmicznym. Wprowadza ono bohaterkę w przestrzeń uniwersalną, wydobywa ją z przestrzeni profanum i zwraca ku przestrzeni sakralnej. Światło, które kreśli drogę ku niebiosom - drogę **świecą** - jest bez skazy i nie może wypływać z przypadłości praw ziemskich. Ma raczej zadanie transcendujące, wyznacza wertykalny kierunek dla Marii i obserwatora owych obrazów poetyckich. W ponad dwudziestu miejscach wyeksponowane zostało światło ściśle związane z duszą, czuciem i tą stroną bohaterów, która ma wyraźne konotacje z Naturą, Kosmosem - gdy objawia „kontakt” bohaterki ze światem metafizycznym - ze Stwórcą (w. 253).⁴

(Słońce)

Światło ma w *Marii* podwójną naturę. Jest ono przyporządkowane w swoim pochodzeniu albo Niebu, albo też jest związane w jakiś sposób z Ziemią. W wielu fragmentach łączy ono Niebo z Ziemią, zacierając granice między **tym, co wysoko, a tym, co nisko**.

Pędzą - a wśród promieni zniżonego słońca,
Podobni do jakiego od Niebianów gońca - (w. 19-20)

³ Wszystkie cytaty *Marii* pochodzą z wydania: A. Malczewski, *Maria*. Wprowadzenie, napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995.

⁴ Pisała o tym H. Krukowska m. in. w: „*Nocna strona*” *romantyzmu*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.

**Słońce już wówczas łuk swój zbiegając szeroki,
Czerwonym⁵ blaskiem szare barwiło obłoki. (w. 787-788)**

**Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci -
Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci, (w. 169-170).**

Słońce na horyzoncie staje się wspólne zarówno dla niebieskiej (sacrum), jak i dla ziemskiej (profanum) symboliki. Jest to obraz, którego perspektywa przestaje być horyzontalna w miarę zniżania się słońca, nie jest też do końca wertykalna. Obie perspektywy w pewien sposób **krzyżują** się w podświadomości „ogładającego” „zniżone” słońce czytelnika. **Zachodzące słońce „tworzy” krzyż dwóch linii:** horyzontalnej (obraz stepu i pól) i wertykalnej (linia, po której „opada” słońce), jakby **krzyż na mogile świata** (antycypujący wszelkie mogiły z zakończenia historii).

Szczególnie ważny, jeśli chodzi o kreowanie w utworze nastroju tajemnicy, jest fragment opisujący zachodzące słońce w trzeciej części II Pieśni. Mieszczące w sobie opis „umierającego” słońca wersy 787-802 nie bez powodu są najdłuższym tego typu w *Marii* obrazem. Czytanie go w porządku symbolicznym **odślania czytelnikowi nigdzie nie eksponowany w treści utworu moment zamordowania Marii. Bohaterkę zastępuje w tym miejscu słońce „w chwili ostatniej”** (w. 795), słońce umierające, którego „czyste łono” zostało wydane „dla zbrodni i zdrady” (w. 802). Wydobył w ten sposób poeta ekspresję z taką siłą, jakiej nie uzyskałby za pomocą innych środków. Bo wtedy też **Maria nie umiera sama. Maria solarna umiera kołysząc do snu całą Naturę.** „Ciemny płaszcz” Nocy jest jakby żalobną szatą, w którą przyobleka się Natura.

Obraz zachodzącego słońca staje się substytutem nieobecnej w poemacie sceny śmierci Marii jeszcze z jednego powodu. Autor wykorzystał tu (omawianą przeze mnie w dalszej części referatu) symbolikę czerwieni, która wiązana była ściśle ze śmiercią i pogrzebem. Dlatego taki obraz słońca zatapianego w jeziorze (a bohaterka właśnie tam skończyła życie), słońca czerwonego, które

(...) w krótkim **pożegnaniu, nim w głęb' się zagrzebie**, [pogrzebie? - K.K.]
Śmiertelnym oczom patrzeć pozwala na siebie: (w. 793-794)

kojarzyć się może bardziej z pogrzebem niż z gwiazdą kryjącą się za horyzontem.

Słońce więc w *Marii*, a właściwie związane z nim światło, jest podległe degradacji. Traci ono swoją moc uświęcającą i ożywiającą, jest raczej zbrukane ziemskością i podlega śmierci jako najgorszej z przypadłości ziemskich. Przejmuje rolę tragicznie profetyczną i umierając wraz z kończącym się dniem, zapowiada nadejście

⁵ O znaczeniu tego koloru piszę w dalszej części pracy. Świat malowany przez słońce na czerwono nie jest tylko efektem plastycznym, ale zabiegiem autora, w którym wykorzystuje symbolikę barw dawnej Ukrainy - odmienną od współczesnej.

tragicznego panowania śmierci. Ma to jednak większe znaczenie przy czytaniu utworu w aspekcie religijnym. „Dla średniowiecznych mistyków - jak pisze M. Lurker - *lux aeterna* było równoznacze z istotą Boga.”⁶ Dlatego w zaciemniającym się świecie bohaterom trudno jest odnaleźć Boga. W takim świecie Bóg nie może objawić się inaczej jak przy pomocy wybranego przez siebie *świecznika*. Takim symbolem lichtarza w poemacie byłaby oczywiście Maria, której jaśniejąca postać w wielu fragmentach przypomina świętych szukających „swego gniazda daleko od ziemi” (w. 230).

Te „rozświetlone” w różny sposób słońcem fragmenty pozwalają nie tylko zmysłowo poruszać się w przestrzeni utworu, nie tylko ewokują nasze zmysłowe i racjonalne sposoby **widzenia** świata, ale również informują o budzącym się lub umierającym dniu - czyli o upływie czasu; ukazując na przemian to księżyc, to słońce autor uruchamia wielką maszynę przemijania, tworzy w ten sposób **poczucie ciągłego, nieuchronnego kończenia się**.

(Światło wewnętrzne)

Światło przypisane Niebu jest w utworze ściśle związane z mistycznym widzeniem i opisami tych elementów rzeczywistości, których nie można wyjaśnić racjonalnie. Pisząc o świetle przyporządkowanym człowiekowi, świetle **wewnętrznym**, chciałbym wskazać na fakt, że ma ono charakter religijny, wpisując się w „systemy mitologiczne bądź teologiczne, w których światło jest postrzegane jako znak bóstwa, ducha bądź życia uświęconego”.⁷ W wielu miejscach wydobywa się ono z bohaterów, z ich natury, trudne do bliższego zidentyfikowania:

Przy nim młoda niewiasta - czemuż kiedy młoda,
Tak zamglonym promieniem świeci jej uroda? (w. 201-201)

W spojrzeńach czuć się światłem i życia potrzebą,
Było więcej niż szczęście, było dla mnie niebo - (w. 301-302)

Ten uroczy połysk co jej oczy krasi,
Nie znikomy - bo z duszy - chyba go Śmierć zgasi: (w. 491-492).

Powyższe fragmenty zawierają w sobie opis światła nie pochodzącego z zewnątrz. Źródła owego światła należałoby raczej szukać poza ciałem i poza duszą bohaterów. Nawet mimo tego, że wydobywa się ono z głębi bohaterów - jest w swej naturze ściśle związane z Naturą Boską. Podkreślić należy też w tym miejscu jego niezależność od wszelkich ziemskich praw, od materii i jednocześnie skłonności do ciemnienia, wygaszania. Jest ono bytem autonomicznym. Od dawna (od starożytności)

⁶ M. Lurker, *dz. cyt.*, s. 124.

⁷ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 113.

cieszyło się światło wielkimi względami tak filozofujących, odkrywających tajemnice Ziemi i Nieba, czy w końcu „teologizujących”. Poszukując źródła jasności Marii podkreślić należy ową autonomiczność, absolutną niezależność światła. Wolfgang Trilling zwraca uwagę na to, że

(...) w starożytności wyobrażano sobie **światło** jako subtelną, rozproszoną masę (...) można było łatwo nabrać przekonania, że **istnieje ono jako byt niezależny**.⁸

Owo rozświetlenie, oświetlenie, a może świecenie bohaterów jest nie tylko wydobyciem człowieka z ciemności wypełniającej cały utwór. Spełnia ono bardzo ważną funkcję symboliczną i ekspresywną. Odwołując się do malarstwa, można powiedzieć, że

Światło, które [...] **żarzy się** wzdłuż krawędzi i **rozjaśnia** ubrania i twarze ludzi znajdujących się z tyłu, **wydaje się wielokrotnie silniejsze** niż to, które można sobie wyobrazić jako płynące z ukrytego źródła znajdującego się na stole.⁹

Nie brakuje w poemacie światła, które mimo swej subtelności i „znikomości”, „bładości” w znaczący sposób oddziałuje na czytelnika:

Tak zamglonym promieniem świeci jej uroda. (w. 202)

Lub jeśli kiedy nagle, wpośród gęstych cieni,
Jaka myśl, czy pamiątka, jej lica zrumieni,
To tak **mdłym, bladym światłem** - jak gdy księżyc w pełni. (w. 207-209)

Serce nosi uschnięte, a **świeci** jak zorza. (w. 217)

A kto by wtedy widział jej twarz **promienistą**, (w. 245)

Patrz jakie **słodkie światło** we mnie się rozeszło; (w. 282)

Światło wydobywające się z wewnątrz „z duszy”, „spod serca zapory”, przypomina w aspekcie symboliczno-religijnym o tym, że „jeśli życie zostało dzięki światłu wymotane z materii, to musiało w sobie światło zamknąć...”¹⁰ Jest więc życie od

⁸ W. Trilling, *Stworzenie i upadek*, tłum. E. Schulz, Warszawa 1980, s. 33.

⁹ J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t.1, Warszawa 1982, s. 286.

¹⁰ W. Sedlak, *Życie jest światłem*, Warszawa 1985, s. 331.

światła zależne, światło zaś pełni w pewien sposób rolę wskaźnika życia. Im więcej światła, tym więcej życia. Powiedzieć by można, że:

życie jest (...) światłem. Światłem wtłoczonym w organizm. Świadomość to wyzwolone z praw grawitacji światło, szybujące w przestrzeń poza granice biologicznej masy.¹¹

Maria przecież wyraźnie mówi, że światło nie tylko widzi, ale też je czuje - wiążąc to czucie z potrzebą życia (w. 301).

Tajemnicze pochodzenie światła wewnętrznego, sposób, w jaki jest ono przez Malczewskiego przedstawione, ludzaco przypomina malarskie sposoby wyrażania świętości. Wydobywa się ono znikąd, nie ma swojego źródła, podobnie jak we wszystkich opisach bohaterki. **Jej wizerunek stwarza wrażenie literackiego ekwiwalentu malarskiego przedstawienia postaci świętej.** W identyczny sposób rozświetlali swoich świętych niemal wszyscy malarze. **Światło „biegające”, „promieniujące”** czy też w inny sposób wydobywające się z Marii „namalowanej” przez Malczewskiego **pełni podobną funkcję, co tajemnicza aureola otaczająca namalowanych świętych.**

(Światło zewnętrzne. Księżyc)

Nie tylko jednak z wnętrza pochodzi światło w poemacie. W wielu miejscach utworu jego natura jest zupełnie inna niż wyżej opisywanego światła. Związane jest ono raczej z symboliką Ziemi niż Nieba, wbrew temu, co można by było pozornie przypuszczać. Rodzajem światła zewnętrznego jest więc światło chthoniczne. Owa zewnętrzność wynika między innymi z innego, niż poprzednie, pochodzenia. Nie bywa ono na ogół związane z człowiekiem, źródłem jego nie jest ludzka natura, przeciwnie - **światło to w wielu fragmentach jakby ślizga się po postaciach, dotyka ich zewnętrzności i nie jest w stanie przekroczyć jej granicy.** Źródłem światła zewnętrznego okazuje się przede wszystkim słońce, które w *Marii* zostało związane właśnie z ziemią. Jest ono (jak pisaliśmy wcześniej) albo „zniżone”, albo w inny sposób ku ziemi przybliżone:

(...) a wśród promieni **zniżonego** słońca, (w. 19)

(...) słońce **z kosa** świeci - (w. 169)

(...) słońce już błogi żywot **zatopi** jaskrawie, (w. 464)

Słońce już wówczas (...)

¹¹ W. Sedlak, *dz. cyt.*, s. 346.

[.....]

(...) płonęło **w zachodzie**; (w. 787-790)

(...) słońce już wówczas **schowane** za borem, (w. 1132).

Powyższe fragmenty ukazują słońce, które niemal dotyka ziemi. Oddala się ono od nieba, żeby zbliżyć się do profanum, do niskiej ziemskiej natury. Obrazy te informują czytelnika o umierającym dniu. Jest coraz mniej światła, kończą się więc rządy zmysłów, wraz z nocą nadchodzi czas metafizyczny, czas, w którym rządzi duch. **Wraz z pojawieniem się poziomego słońca wzrasta też jakby, wzmagają się ruch.** Jest on zwielokrotniony wielkością biegnącego za postaciami cienia, szczególnie wrażliwego na najmniejsze gesty postaci. Im niższe słońce, tym dłuższy cień, a to oznacza, że wszystko jest zwielokrotnione, powiększone, ale nie-naturalne i niewytłumaczalne za pomocą zmysłów. Stwarza to ponownie wrażenie metarealności świata przedstawionego.

W wielu miejscach światło na pozór przyporządkowane Niebu jest w swoim pochodzeniu i w swej naturze związane raczej ze złem i zło przynosi, jak chociażby w poniższych fragmentach:

Lecz chociaż **księżyc** jasny, nie widać nikogo; (w. 1211)

Spojrzał na **księżyc** w pełni - co jego postawę
W czarnych, olbrzymich kształtach **obalał** na trawę - (w. 1237).

Światłu księżycowemu towarzyszy niepokój i instynktowne oczekiwanie na przeważnie tragiczne wydarzenia. Jest to światło szydercze, pełne ironii, od której już uciec nie można - chyba, że w jeszcze tragiczniejszą przestrzeń zupełnej ciemności. Ten rodzaj „wysokiego” światła podnosi wzrok ku niebu, układając wertykalnie wrażenia estetyczne czytelnika, albo też dlatego każe patrzeć do góry, żeby za chwilę brutalnie „zrzucić” ów wzrok na ziemię. Łączy się ono w *Marii* bardzo często z „niskimi” obrazami. Najpierw autor unosi słowami „błyszczą się trzy wieże” ku górze:

Na ukraińskiej cerkwi **błyszczą się** trzy wieże; (w. 1462),

żeby za chwilę rzucić „pod” obraz owej cerkwi, gdzie

(...) ukraińskie baby szepczą swe pacierze: (w. 1427).

Podobnie jest z wyżej przywołanym księżycem. Wzniesione w górę oczy na „promień księżycy” (w. 1271) „spadają” na trupa „przymrużone oczy” (w. 1273). W akcie tym ekspresywnie rządzi wyraz „**rzucal**”. W innym miejscu ten sam „księżyc w pełni” nie tylko Waclawa „postawę / W czarnych, olbrzymich kształtach”, ale też wzrok i

wyobrażnię czytelnika „obalał na trawę”. Bardzo wyraźnie objawia się już w tym miejscu element ekspresywny światła. W ów akt opadania zaangażowany jest przecież niemal bezpośrednio czytelnik. Księżyc właśnie w *Marii* okazuje się źródłem światła niezwykle tajemniczego. Jest to światło również pełne ironii, która „objawia się wtedy, gdy jest wiadomym, że wola bohatera styka się z nieuchronnym losem”.¹² Owa ironia „obala” Wacława kształty (jego los) na ziemię. W świetle symboliczno-religijnym księżyc przypominać nam może upadłego anioła - niosącego światło (Lucyfera). Ten „książę ciemności” usurpuje sobie miejsce obok słońca. Światło to nie będzie jednak przyporządkowane niebu, przeciwnie - ma wyraźnie chthoniczną naturę. Związane jest nie z życiem, a ze śmiercią. Na martwe ciało Marii odnalezione przez Wacława w pustym domu wpada „promień księżyca, / Co tę posepną postać migając oświeca. / Tak dziką tkliwość rzucał w przymrużone oczy, / Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy.” (w. 1271-1274). Ten ironiczny obraz, oglądane przez czytelnika „oblicze światła księżycowego w martwych oczach bohaterki kojarzy się z przeglądaniem się miłosnym śmierci w śmierci, sprawiającym, że migocą one jakąś złą tkliwością i mają złowrogi blask”.¹³ W tym tragicznym obrazie zawiera się również wielka doza ironii, polegającej na ujawnieniu bezradności człowieka (tu martwego) wobec igraszek natury, losu i sił z nimi związanych.

Nie powinna być jednak Maria do końca postrzegana jako „upiorzyca”, zacięła by w ten sposób pewien element prawdy o sobie jako Marii mistycznej. Otóż światło, jakim obdarza *Maria* swego czytelnika, pochodzi nie tylko z rozmodlonej bohaterki. I nie tylko jej modlitwa świadczy o mistycznym charakterze owej postaci. *Maria* od początku jest ukazana jako balansująca na granicy dwóch światów. I do końca nie przynależy do żadnego z nich w zupełności. Chociaż może bardziej jest częścią sfery sakralnej niż ziemskiej. Również „zwłoki” niedbale na łożu porzucone przez maski autor opisuje jako pozbawione czci. Jest to ciało kobiety-upiorzycy. Ale tylko pozornie, tylko jako pierwsze wrażenie oglądającego je człowieka w rozpacz. Martwa *Maria*, chociaż opisywana jako upiorzyca, tworzy wokół siebie, wokół swej ziemskiej powierzchowności aurę charakterystycznej tajemnicy. Na jej postać pada światło księżyca, a owo ciało zostaje wtedy „**rozświetlone jak gdyby duchowym blaskiem**, co sprawia, że staje się ono całkowicie nieuchwytnie. Ciało to można jedynie uchwycić **od wewnątrz**, odkrywając jego własną tajemnicę.”
nicę wewnętrzną”.

Księżyc jest więc świadkiem tragedii i niespełnionej do końca miłości - prawdziwie romantycznej. Nie należy w tym miejscu rozwodzić się na temat roli, jaką pełnił w literackim przedstawianiu scen miłosnych od najdawniejszych chyba czasów.

¹² W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 9.

¹³ H. Krukowska, „*Maria*” *Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 26.

¹⁴ R. Habachi, *U źródeł człowieczeństwa*, przeł. W. Sukiennicka, przedmową opatrzył P. Ricoeur, słowo wstępne D. Barrat, Warszawa 1982, s. 49.

Był on przecież jedynym świadkiem miłosnych wyznań kochanków. William Blake na przykład pisze:

Miłość w Księżycowym blasku żyje,
Chociaż myślałem, że żyje w słońcu
Sądziłem, że w dzień ciepły ją znajdę, a ona
Jest Pocieszycielką Nocy.¹⁵

Miłość w *Marii* nie może jednak żyć w słońcu, którego w poemacie braknie, nie spełnia się też w księżycu - uosobieniu ironii. W takim konstruowaniu rzeczywistości, gdzie nie ma miejsca na miłość, otwiera się pole działania dla nieskończonej tragedii.

(Cień)

Walka Dnia z Nocą czytana symbolicznie jest obrazem walki życia ze śmiercią. Światłość i ciemność nie mogą być jednak i w tym momencie czytane linearnie. Emil Cioran uważa, że:

wyniesienie **światła i ciemności** do rangi zasad metafizycznych ma jakoby swoje źródło w obserwacji regularnego następstwa **dni i nocy**; **dzień** reprezentowałby tu zasadę **życia**, **noc** - tajemnicę i **śmierć**. Pozornie wykładnia ta jest jak najbardziej naturalna. Dla kogoś jednak, kto poszukuje głębszych determinant, jest ona - podobnie jak wszystkie wyjaśnienia zewnętrznej warstwy treści poematu - całkowicie niewystarczająca. Problem światła i ciemności związany jest z problemem stanów ekstazy.¹⁶

W stanach nienaturalnych, na przykład w ekstazie, **cienie** mieszają się z iskrami, mogą być wtedy tworzone dramatyczne wizje z przelotnych błysków, bądź cieni, a granica między zjawiskiem światła i owego „antyświatła” zatracą się nieraz zupełnie. Emil Cioran podkreśla, że taki stan może człowieka zupełnie zagarnąć, osaczyć lub też o władnąć nim:

szczytu ekstazy dosięgasz w końcowym odczuciu, kiedy zdaje ci się, że (...) znikają wszystkie dookolne obiekty, wszystkie zwyczajne farby, w których następuje zróżnicowanie świata. Istnieje już tylko momentalna projekcja **cieni i światel**.¹⁷

¹⁵ W. Blake, *William Bond*, przeł. K. Popławski, „Literatura na świecie”, nr 7 (216), 1989, s. 264.

¹⁶ E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przekł. i wstęp I. Kania, Kraków 1992, s. 118-119.

¹⁷ E. Cioran, *dz. cyt.*, s.119.

Właśnie **cień** zasługuje w *Marii* na szczególną uwagę, a pragnę tu tylko delikatnie zaznaczyć jego znaczenie symboliczno-religijne. Cień wynurza się z tajemnicy ontologicznej jako pochodny światła, ze światła zrodzony. Gdybyśmy go uznali za specyficzny rodzaj światła ziemskiego, byłby cień najbardziej związany z ziemią, byłby ziemi immanentną częścią. Jako „**antyświatło**” **cień jest symbolem złudności, zmysłowo postrzegany - w rzeczywistości nie-istniejący kształt jest obrazem nie-prawdziwości**. Stoi cień w *Marii* w tym samym rzędzie co światło. Bowiem w wielu miejscach jest bytem niemal niezależnym, któremu Malczewski nadaje szczególne właściwości. Na przykład Maria - zwracając się do Wacława - mówi:

Czy Maria ciebie kocha? **Pytaj się jej cienia,** (w. 543)

Wyraża ona w ten sposób swój stosunek do bytu rzeczywiście według niej istniejącego jako cień bytu i stawia go obok siebie jako kompetentnego interlokutora. Na poziomie ekspresywnym **pojawia się więc obok Marii i Wacława trzecia „osoba”, trzeci „prawie-rozmówca”**. Jest on nawet świadkiem ich miłosnych wyznań.

Cień towarzyszy wszystkim ekspresywnym miejscom utworu. **Jest on *alter ego* bohaterów ewokowanym z zaświata**. Jest namacalną irracjonalnością, dowodem na możliwość doświadczenia nierzeczywistości. Jest częścią rzeczywistości metarealnej w *Marii*. Malczewski na przykład pisze:

(...) i wrona i **cień jej przeleci,** (w. 170)

(...) poki nasze **cinie**

W słodkich czystych krainach złączone na zawsze, (w. 316-317)

Poczęły wszystkie larwy (...)

[.....]

I farby, blaski, cinie rozwijać w polocie; (w. 718-721)

Jak **Cinie** dawnych dziewic przy kościach rycerzy. (w. 1125)

(...) bystry koń z jeźdźcem **przesadza drzew cinie** - (w. 1161)

W 12 fragmencie II Pieśni autor nie pisze wprost o cieniu, ale że Wacław

Spojrzał na **księżyc w pełni** - co **jego postawę** [cień - K. K.]

W czarnych, olbrzymich kształtach, **obalał** na trawę - (w. 1237-1238).

Powyższy, pełen ekspresji obraz powinien być czytany przede wszystkim symbolicznie. Ów „**cień** bohatera - pisze H. Krukowska - jest więc o wiele większy od niego samego. Obraz ten symbolizuje nie tylko złowrogą dominację sił nocnych nad czło-

wiekem. W czasowniku „obalał” ukrywa się sugestia ich zwycięstwa nad Wacławem, one go „przypisują” ziemi, wgniatają w nią. Jego **olbrzymi cień** kojarzy się także z czarnym widmem, o którym tekst mówi: *A czarnym pędzon widmem, gdy jasność postradał* (w. 515). Wszakże jest to **cień** samego bohatera, jego **nocny sobowtór**, jego **nocne ja**, poddane działaniu sił niezależnych od jego woli¹⁸.

Jest więc ów metarealny świat pełen postaci przynależnych wyłącznie jemu - tylko w tym świecie są one możliwe do „wy tłumaczenia” - mieszczą się w ramach tylko owej rzeczywistości. Są to cienie - personifikacje różnych stanów świadomości autora i bohaterów jego poematu. Cień w *Marii* jest ucieczką świadomości w ciemną stronę bytu, w część rzeczywistości (metarealności) nieoświetlonej. Deformuje to świat w różny sposób, bowiem to, „(...) **co nie jest oświetlone, nie jest też po prostu rzeczywiste**. Natura bez światła to labirynt, w którym królują upiory”¹⁹.

(Światło mistyczne)

Zwrócić w końcu należy uwagę na tak ważną rolę światła, jaką pełni ono w przedstawianiu i wyrażaniu sytuacji mistycznych. Staje się światło centrum, które skupia uwagę bohaterów i czytelnika. Przywołać chciałbym według mnie najciekawszy, najbardziej tajemniczy, poetycki i mistyczny fragment. W rozmowie z Wacławem, po miłosnych wyznaniach wykonuje Maria „gest” w kierunku Biblii, później z trwogą przywołuje Boga:

Nieraz, w zmysłów zamknięciu, **nad tą dużą Księgą**,
Zniżona całym czuciem przed Stworcy potęgą, (w. 552-553)

i po tym wstępie mówi do swego lubego:

Widzisz ten **jasny promień**? co z liści osnowy
Ciągnie swój **drzący połysk** między nasze głowy?
Ten **promień żywi - zdobi - każdego weseli**;
Czemuz gdyśmy złączeni - on nas jeszcze dzieli? (w. 558-561)

Z powyższego fragmentu „jaśniej” katastrofy - on przecież „dzieli” kochanków w rezultacie na zawsze - ukazuje zależność bohaterki od Nieba, z którym umie ona nawet „prowadzić dialog”.

Bardzo trudno analizować mistyczne widzenia, nie chciałbym też nadbudowywać tego obrazu dodatkowymi sensami, wspomnieć jednak muszę o kilku moich spostrzeżeniach.

¹⁸ H. Krukowska, *dz. cyt.*, s. 26.

¹⁹ J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995, s. 90. (Podkreślenia moje).

Na pewno nie jest przypadkowym zestawienie słów „jasny one prawie to samo, oba stoją w rzędzie słów „światlistych”; ustawione jednak obok siebie przypominają wiele scen biblijnych. „Jasny” znaczy tu prawie tyle co **jasność**. Spływający z nieba promień jest tu znakiem obecności samego Boga, którego Maria wcześniej „wywoływała”. Nie było też przypadkiem to, że autor informował o „Księżce Żywota” czytanej przez Marię. Cała scena przypomina spływającą z Nieba łaskę, albo nawet zesłanie Ducha Świętego, bo ów tajemniczy promień „**żywi - zdobi - każdego weseli**”. Można się też oczywiście zatrzymać na poziomie estetycznym i uznać, że jest to potrzebne do życia światło słoneczne, ale byłoby to niewystarczające. Aby dotknąć głębi „należy wyjść poza optyczny sposób orzekania o świetle”.²⁰ W innym miejscu Malczewski pisze również o Marii pochylonej nad „Księżką Żywota”, która

Jak trwożna **gołębica**, pod **jasności** wrota
Wzbijała **ducha wiary**; i skrzydły drzącemi
Szukała swego gniazda daleko od ziemi. (w. 227-230)

Do wyraźnie mistycznych, jak to wielokrotnie zauważano, należy właściwie cały 11 fragment I Pieśni. W dalszej części tego fragmentu Maria

(...) wznosząc w **górze** oczy z tym tklwym wyrazem,
W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem,
Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu
Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu -
I wznosząc w **górze** oczy - doznała - jak lubo,(...)
[.....]
A kto by widział wtedy jej **twarz promienistą**, (...) (w. 235-245)

Jest to opis w swojej symbolice podobny do poprzedniego fragmentu, również tu pojawia się zestawienie „jasny w **górze** oczy”; **ruch był zaznaczony od dołu ku górze, a nie jak poprzednio z nieba na ziemię**. Taka sytuacja właśnie stwarza wrażenie dialogu, jest jakby odpowiedzią na znak z nieba (z góry) w postaci jasnego promienia.

Sytuacja, w jakiej Maria patrzy w niebo, jest szczególna. Jest to bowiem **rozstanie** - na zawsze - z jej ukochanym, a więc **sytuacja ostateczna**. W tym spojrzeniu Maria zawiera swoje „wszystkie czucia”. Søren Kierkegaard zauważa, że

Człowiek (...) w ostatniej chwili może skoncentrować całą swoją duszę w **jednym spojrzeniu ku niebu**, z którego spływa wszelkie dobro, i spojrzenie to

²⁰ W. Sedlak, *dz. cyt.*, s. 332.

będzie zrozumiałe dla niego i dla tego, którego on szuka, jako znak, że mimo wszystko pozostał wierny swej miłości.²¹

Spojrzenie Marii jest więc komunikatem, jest dialogiem między nią a Stwórcą - tylko dla nich zrozumiałym. Można przypuszczać, że bohaterka wie o ostatecznym rozstaniu tak z Waławem, jak i z życiem.

Trudno pisać o procentowym rozkładzie światła i ciemności w *Marii*, bo- wiem na pierwszy rzut oka takich wyrazów, które są w jakiś sposób „ciemne”, np.: „czarny”, „śniadość”, „noc”, „szarość”, „ciemny”, „błady”, „zaciąć”, „zamglony”, „kir”, „pomrok”, „wieczór”, „noc”, „mrok”, „zgasnął” jest więcej.²² Jest ich pozornie więcej, bo też silniejsze są ekspresywnie. Liczebniejsze okazują się natomiast w rzeczywistości takie wyrazy jak „światło”, „błyszczący”, „promień”, „słońce”, „skłnić”, „srebro”, „złoto”, „iskrzyć”, „błyszcząc”, „słońce”, „blask”, „jasny” i „promień”, „biały”, „błyskotki”, „migać”, „oświecać”, „barwić”. Już J. Ujejski zauważył, że jasnych słów, „przelotnych błysków światła jest pełno u *Marii*, a ukazują się zawsze w wyrazach uwydatniających żywo ich ruchliwą migotliwość”.²³

(Asocjacje biblijne)

W rozważaniu na temat światła w *Marii* nie może zabraknąć nawiązania do Biblii i zwrócenia uwagi na kilka podobieństw w korzystaniu ze słów „światlistych” w obu dziełach. Pominę tu dowodzenie znajomości przez Malczewskiego Biblii i potencjalnego wpływu owej księgi na świadomość poety, przypuszcza się, że przynajmniej

w ostatnich chwilach był nadzwyczaj pobożny; ciągle się modlił od rozbudzenia ze snu i dopóki mógł, czytał z książki modlitwy.²⁴

Trudno więc nie zwrócić uwagi na podobieństwa w sposobie kreowania świata poetyckiego do niektórych scen apokaliptycznych.²⁵ Szukając przyczyny owych ponu-

²¹ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*. Z oryginału duńskiego przeł. i wstępem opatrzył J. Iwazkiewicz, Warszawa 1995, s. 62.

²² Pozwoliłem sobie policzyć słowa „ciemne” i „jasne”, biorąc pod uwagę słowa wymienione wyżej w tekście. Wynika z tej analizy, że wyrazów „zaciemniających” jest ok. 90 (czyli 36 procent wszystkich w ten sposób nacechowanych), a wyrazów „jasnych” ok. 160 (czyli 64 procent spośród wyżej wymienionych).

²³ J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921, s. 350.

²⁴ Przywołuję w tym miejscu relację K. Wójcickiego według wspomnień K. Kossowskiego, w: „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, opracowała H. Gacowa, przedmowę napisał J. Maciejewski, Wrocław 1967, s. 287.

²⁵ Moje skojarzenia z *Apokalipsą* nie są tu oczywiście przypadkowe. Zniszczenie, niemożność odnalezienia ratunku w *Marii* są uderzająco podobne do nieuchronności zbliżania się takiej właśnie kary w *Objawieniu św. Jana*. Tekst cytuję według *Biblii Tysiąclecia*, wydanie trzecie poprawione, Poznań - Warszawa 1980.

rych ciemności, z jakich nie może wydobyć się krajobraz *Marii*, przywołajmy podobny z *Apokalipsy* św. Jana:

[...] i została rażona trzecia część *słońca*
i trzecia część *księżycy*, i trzecia część *gwiazd*,
tak iż *zacięła się* trzecia ich część
i dzień nie jaśniał w trzeciej swej części,
i noc - podobnie.
I ujrzałem,
a usłyszałem jednego orła lecącego²⁶ przez
środek nieba, mówiącego donośnym głosem:
„Biada, biada, biada
mieszkańcom ziemi
wskutek pozostałych głosów tręb trzech
aniołów, którzy mają [jeszcze] trąbić! (Ap. 8, 12-13).

Podobnie jak w powyższym fragmencie zapowiadającym ciemności, tak i w poemacie Malczewskiego kosmos został rozchwiany, porażony tajemniczą siłą. Słońce w obu utworach jest niepełne, „rażone”, jakby chore, a i światło księżycy nie daje oczekiwanego ukojenia oczom. „Zaćmiona” będzie poza tym nie tylko rzeczywistość, owa nadrealność (z której na ziemi nie ma ucieczki), ale też **twarz głównej bohaterki, która jest mikrokosmosem, zwierciadłem świata**. Z powodu zachodzącego wciąż w *Marii* słońca „dzień nie jaśniał w trzeciej swej części, / i noc - podobnie”, bo „choć księżyc jasny, / nie widać nikogo;” (w. 1211). I słońce, i księżyc są w *Marii* ułomne, nie sprzyjają bohaterom. Jest to wizja świata tym bardziej ponura, że oparta na biblijnej wizji kataklizmu. Taki świat okaże się dla bohaterów zupełnie nieprzyjazny, oczekiwać można w nim jedynie Aniołów „mających władzę zamknąć niebo” (Ap. 11, 6), „Bestii”, „Smoka” lub Masek uprawiających rzemiosło śmierci. W świecie tym bohaterowie muszą więc walczyć - i walczą - każdy tak, jak potrafi: Miecznik, Wacław i wojsko mieczem, Wojewoda zdradą i podstępem, a Maria modlitwą i poszukiwaniem prawdziwych wartości. Tytułowa bohaterka jest przykładem innego rodzaju (nowego zupełnie w literaturze) typem „wojownika”. Maria walczy światłem - w niej się rozchodzącym - o światło. Maria walczy swoją bezbronnością i paradoksem, odwraca bowiem naturalny porządek rzeczy maskując światło w sobie, bądź je objawiając jako tchnienie w rzeczywistość odrobiny nierzeczywistości, mistycyzmu, pierwiastka irracjonalnego. Maria walczy bez walki, szuka miłości uciekając w samotność, znajduje życie w śmierci, jej działanie zawiera się w odsłanianiu tego, co zasłonięte, a zasłanianiu tego, co jawne, albowiem:

²⁶ Ośmielam się w tym miejscu przypomnieć jeden z początkowych wersów poematu: „A ty, czarna ptaszyno, co każdego witasz, / I krążysz, i zaglądasz, i o coś się pytasz,” (w. 15-16), pozostawiając go w kontekście biblijnym jako ptaka zapowiadającego „mieszkańcom ziemi” w poemacie nadchodzące nieuchronnie „Biada, biada, biada...”

Wszelkie zasłonięcie jest odsłonięciem, **wszelka ciemność światłem**, wszelka tajemniczość pięknem, wszelkie oddalenie obecnością.²⁷

O ile Wacław i Miecznik walczą *Odwagą*, Wojewoda *Obłudą* i *Zdradą*, to Maria światłem i kruchością swego istnienia narażonego na wszelkie przeciwności. Kruchość Marii jest szczególną cechą charakteryzującą wielu świętych. Jest to swego rodzaju znak rozpoznawczy świętości zamkniętej w materii. Atmosferę walki o światło, owo bolesne objawianie się światła w świecie, niezwykle trafnie wyraził Zbigniew Herbert w wierszu *Świt*:

W najgłębszym momencie przed świtem
rozlega się pierwszy głos
tępy i ostry zarazem jak uderzenie noża. Potem z minuty na minutę
wzmagające się szmery drażą pieśń nocy.
Wydaje się, że nie ma żadnej nadziei.
To, co walczy o światło, jest śmiertelnie
kruche.
I kiedy na horyzoncie ukazuje się
okrwawiony przekrój drzewa,
nierealnie duży i prawdziwie bolesny, nie zapomnij błogosławić
cudu.²⁸

Malczewski niewiele różnił się (przynajmniej od początku swej śmiertelnej choroby) od bohaterki poematu. Łączyło ich nie tylko misterium życia, ale przede wszystkim śmierci oraz dramat, w który oboje zostali uwikłani: dramat walki z siłami nocy o nie nadchodzący świt. Poeta nie pozostał poza poematem - zaangażowany całym sobą w tajemnice życia - szukał ich rozwiązania. Stał się, jak Maria, kruchym wojownikiem, walczył o światło - samotny w chorobie, pełen „czarnych blizn” i zatopiony w Melancholii. Echem jego znagań mogłyby być słowa:

Na próżno świt przyzywam i błagam cię, Śmierci,
Zeslij mi siebie w darze w owe dni zamglone,
Które najkrótsze w roku, **lub zgaś biedne oczy,**
Gdy strumień zapomnienia czoło już otoczy;
Uśpij swą mocą ciało, kości umęczone...
By wygnać me cierpienia, wezwij mnie, o pani.
Och, Śmierci ma, pociecho, powszechna przystani!
Przyjdź pogrzebać me krzywdy, o to proszę ciebie.²⁹

²⁷ L. Boros, *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, dz. cyt., s. 78.

²⁸ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 327.

Jakże wyraźnie rozbrzmiewa w *Marii* wołanie poety: „Świt ześlij mi w owe dni zamglone, lub zgaś biedne oczy!” na świecie, w którym zapanowały Noc i ciemność. Malczewski poszukuje „świtu” i w *Marii*, i w swoim życiu - o świt w swojej kruchości (chorobie) walczy.

Podsumowując powyższe rozważania skonstatować by można, używając słów Simon Weil, że w *Marii* „dwie siły rządzą wszechświatem: światło i ciężenie”.³⁰

II. KOLORY

Światło i kolor w poemacie pełnią rolę pewnego rodzaju surowca, z którego ów świat poetycki jest „zbudowany”. J. W. Goethe uważa owe składniki za warunek wszelkich doznań estetycznych, za niezbędne do egzystowania, ponieważ „barwa sprawia ludziom na ogół wielką przyjemność. Oko potrzebuje jej niczym światła.”³¹

J. Ujejski uważa, że Malczewski nie ma

skłonności do narzucania od siebie wielu i zdecydowanych barw. Ani rzeczy, ani istot żywych najczęściej pod tym względem osobno nie określa, pozostawiając wyobraźni każdego czytelnika swobodę twórczą, ograniczoną tylko gatunkami światła. Oczywiście same imiona rzeczy w ich związku z sobą wywołują wyobrażenie barwne, i obrazy, powstające w naszej imaginacji pod dotknięciem stylu poety, **bezkolorowe nigdy nie są**. Najczęściej jednak swego własnego doboru kolorów i ich odcieni Malczewski nam osobnymi kolorami nie poddaje.³²

Jednoznaczne definiowanie czy odczytywanie znaczenia barw w *Marii* nie jest łatwe, a okazać się może w wielu miejscach (bez odwoływań do kultury ukraińskiej) wręcz niemożliwe. Pierwsze wrażenie, jakiego czytelnik doznaje czytając „malarskie” fragmenty poematu, jest zazwyczaj zbyt podporządkowane percepcji emocjonalnej, a dopiero głęboka analiza, próba ogarnięcia motywów koloryzujących utworów w kontekście historyczno-kulturalnym może przybliżyć intencje „poety-malarza”. Bardzo ważne są intencje znaczeniowe, jakimi obdarza poeta słowo „kolorowe”. Zależność rozumienia takich słów przez czytelnika od intencji autora zauważa Stefania Skwarczyńska:

²⁹ P. de Ronsard, *Derniers vers*, w: *Oeuvres complètes*, wyd. P. Laumonier, Paris 1967, t. XVIII, s. 176. Cytuję za: Ph. Ariés, *Człowiek i śmierć*, przełożyła E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 128. Podkreślenia moje - K. K.

³⁰ S. Weil, *Wybór pism*, przekł. i opr. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 107. Podkreślenie moje.

³¹ J. W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*, wyb., opr., wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 293.

³² J. Ujejski, *dz. cyt.*, s. 351.

twórca wypowiadający się artystycznie za pomocą języka operuje nim jako wartością jednoznaczną i trwałą. Mówiąc np. „czerwony” jest przekonany, że odbiorca odtworzy „fotografię” słowa barwą. Nie omyli się, jeśli słowo to będzie miało dla odbiorcy ten sam walor treściowy.³³

Ale nie zawsze będzie ów odbiór „nieomylny”. Należy pamiętać o tym, że często kolory miały inne znaczenie w romantyzmie, niż wydawać się to może współczesnemu czytelnikowi. W świecie barw nie ma bowiem stałości, ich przesłanie często się zmienia wraz z epokami. Potrzebne jest dlatego „czujne czytanie”, o którym pisze dalej S. Skwarczyńska:

w wielu wypadkach zmiany pomiędzy kolorem zaznaczonym przez twórcę a odczuty przez nas są tak wielkie, że najzupełniej burzą intencję twórcy. Zmiana semantyczna słów oznaczających pewne kolory poszła tak daleko, że nasza wizja zupełnie się nieraz różni od wizji poety, czyli, że pomiędzy nim a nami nie ma z winy tworzywa właściwej relacji.³⁴

Szukanie źródeł szczególnej wrażliwości romantyków na kolory prowadzi nas do ich

kultu świata zewnętrznego, kultu przyrody. Stąd tylko krok do upojeń kształtami i barwą. Romantycy chodzą po świecie z otwartymi oczyma. Widzą coraz więcej. Wrażliwość ich na dziedzinę kolorystyczną coraz bardziej się zaostża.³⁵

W wielu miejscach *Marii* kolory są zastępowane innymi wyrazami. Dla podniesienia ekspresji na przykład, zamiast słowa „czern” Malczewski używa słowa „kir” (w. w. 194, 436, 493, 895, 430); oddziałuje to na czytelnika o wiele silniej niż powiedzenie wprost o danym kolorze. Czern jest aluzją do panującej niepodzielnie Nocy. Zadaniem tego koloru jest przesłonięcie rzeczywistości, pokazanie jak najmniej prawdy, co też w wielkim stopniu pozbawia świat realności. Raz jeszcze przywołując słowa S. Weil: „dwie siły rządzą wszechświatem: światło i ciężenie”,³⁶ chciałbym się na chwilę zatrzymać przy owym ciężeniu. Stanowi ono w cytowanym zdaniu pewnego rodzaju przeciwwagę dla słowa „światło”. Można też powiedzieć, że jako ambiwalentna siła związane jest ciężenie z ciemnością, czernią i symboliką chłoniczną. Dlatego wszystko, co w *Marii* jest czarne (strój bohaterki, kir, łódki (**na wodzie!**), myśli etc.),

³³ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3, s. 275.

³⁴ S. Skwarczyńska, *dz. cyt.*, s. 277.

³⁵ Tamże, s. 279.

³⁶ Patrz przypis nr 30.

chyli się ku ziemi. Wszystko co czarne jest ziemi przypisane i do niej nieuchronnie wraca.³⁷

Kreacja świata przyćmionego, symulowanie go za pomocą czerni jako złudzenia „truny”, przez którą niekiedy tylko można dojrzeć promienie, miało przypominać czytelnikowi o nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Jednakże owego krajobrazu wypełnionego grobami, kapliczkami, pod którymi pochowany upiór, kośćmi poległych rycerzy, Malczewski nie traktuje wyłącznie jako ostrzeżenia czy groźby. Jest to raczej prezentowanie poetyckiej rzeczywistości, normalności, jest to sposób na życie, nie takiego, co mogłoby bohaterów zaskoczyć. Waclaw przecież nie pyta Marii o powód przystrajania się w żałobne szaty. Nie pyta o niego swej córki Miecznik. Wydaje się, że bohaterowie nie zwracają uwagi na ponurość scenografii, w jakiej osadził ich „umierający demiurg” - Malczewski. Ubrana w czarną suknię Maria i Miecznik w charakterystycznym czarnym żupanie czekają na śmierć - demonstrują w ten sposób swoje na nią przygotowanie. Wydają się też, że na śmierć w *Marii* czekają i Waclaw, i Wojewoda. O ile dla Marii śmierć jest ucieczką od profanum i możliwością szybkiego połączenia się z Bogiem w jego jasności, a dla Miecznika spotkaniem z córką i żoną w okolicy „przyległych dwóch mogił”, gdzie „zasnął na wieki” - o tyle dla Waclawa śmierć stanie się sposobem na zemstę. I dla Wojewody - on również czeka na śmierć, na śmierć swej synowej. Wszyscy się ze śmiercią w poemacie stykają, ale też są na nią w jakiś sposób przygotowani, wszyscy jej oczekują. Na Ukrainie, w kraju zachodzącego słońca i szycerzego księżycu bohaterowie oczekują owego biblijnego złodzieja, który przyjść może w każdej chwili.³⁸

Zastanawiać może też czytelnika strój Waclawa - zbroja, której bohater-rycerz nie zdejmuje. Jest w niej zarówno w czasie bitwy, jak też w obecności Marii. W kontekście owej „żałobnej mody”, jaka panuje w świecie poematu, może się zbroja Waclawa wydawać podobna do trumny zamykającej jego ciało jeszcze za życia. Odzierała go ona bowiem od ludzi tak, jak grób, pomnik - swoją nieprzenikalnością i chłodem. Można pokusić się o porównanie rycerskiej zbroi do grobowca, który człowiek musi nosić na własnym ciele za życia - za życia także musi (jak Maria i Miecznik) nosić ciemne szaty, jakby po sobie samym żałobę.

W świecie, gdzie śmierć jest oczywistością, gdzie nikogo nie dziwi powszechna na żałobna szata, bohaterowie czekając na swój zgon nie widzą w nim celu ostatecznego. Wiedzą oni, że

(...) myśleć o niej [o śmierci - K. K.] trzeba nie w chwili zgonu ani tuż przed nim, lecz przez całe życie. Według lyończyka Jana de Vauzelles, który opubli-

³⁷ Akcentowany przeze mnie problem szeroko omawia H. Krukowska, *dz. cyt.* - myśl kontynuuje natomiast W. Wądołowski w pracy pomieszczonej w tym tomie.

³⁸ Mam na myśli słowa: „Czuwajcie więc, bo nie wiecie, w którym dniu Pan wasz przyjdzie. A to rozumiecie: Gdyby gospodarz wiedział, o której porze nocy złodziej ma przyjść, na pewno by czuwał i nie pozwoliłby włamać się do swego domu.” (Mt. 24, 42-43).

kował w roku 1538 tekst do *Tańca śmierci* Holbeina Młodszego (...) ziemskie życie jest tylko przygotowaniem do żywota wiecznego...³⁹

Paradoksalnie więc, odrobiny optymizmu można szukać w przygotowaniu bohaterów na śmierć, w ich nadziei na odnalezienie świata, w którym będzie jaśniej. Malczewski poszukuje tej nadziei poza tym w „rozszyfrowywaniu” owej „Wielkiej Księgi”, nad którą bohaterowie (i on sam) się pochylają.

Tylko w jednym miejscu używa Malczewski koloru błękitnego („Może w ten śliczny błękit wpatrzywszy twe oko...” (w. 656)); znaczenie jego nie jest też identyczne ze współczesnym rozumieniem błękitu. Zastanawiać może, dlaczego autor unikał błękitu w czasach, gdy:

Romantyzm kultywował kolory błękitne, było to konsekwencją czci dla idealizmu (...) Tak jak dzisiaj używa się koloru niebieskiego, tak dawniej w tej roli występował błękitny. Dziś stałe posługiwanie się błękitnym tam, gdzie nie idzie specjalnie o zidentyfikowanie odcienia, trąciłoby afektacją. Dawniej więcej niż afektacją byłoby użycie niebieskiego. Słowo to, jego zastosowanie, jego wartość semantyczna i estetyczna przechodziły dziwne koleje. W preromantyzmie i pierwszych fazach romantyzmu nie miał on w ogóle wartości kolorystycznej. Jako pochodzący od nieba, które jest synonimem raj, oznaczał tyle, co rajski, nadziemski.⁴⁰

W poemacie jest wbrew pozorom niezwykle dużo koloru białego. Są te barwy przede wszystkim symbolicznym przedzieraniem się jasności do świata tonącego w mroku. Jasne kolory w poemacie szczególnie mocno działają na czytelnika z powodu przede wszystkim owego ciemnego tła - wyraźniej się na nim eksponują. W romantyzmie natomiast biały

nie różni się on zasadniczo „odcieniami” od „koloru” widzianego do dziś dnia przez nas za sprawą tej nazwy; ma jednak w romantyzmie **znacznie wybitniejsze walory światła**. W całokształcie ujęcia poetyckiego gra to dużą rolę i odbiorca powinien to sobie uświadamiać. **To co białe jest świetliste, a to co świetliste - białe.**⁴¹

Na poziomie percepcji estetycznej biały idzie w parze z „siwym”, „srebrnym”, „białym księżycem”. Oglądany jednak w świetle symboliczno-religijnym jest biały szczególnie związany z tym, co wysokie, mistyczne, boskie.

³⁹ N. Z. Davis, *Holbein Pictures of Death and the Reformation at Lyons*, „Studies on the Renaissance”, t. VIII, 1956, s. 115. Cytuję za: Ph. Ariés, *dz. cyt.* s. 296.

⁴⁰ S. Skwarczyńska, *dz. cyt.*, s. 281.

⁴¹ Tamże, s. 288.

Niewiele w *Marii* mamy zielonego. Pojawia się on tylko tam, gdzie „wzgórek na brzegu lasu, **zielenił swe czoło,**” (w. 1121) oraz... na twarzy bohaterki, o której Malczewski pisze, że:

(...) jak w stojącej a popsutej wodzie,
Wzruszone nagle męty osiadłe na spodzie,
Z serca wyszły czucia, co w łzach długo mokły, -
I zielonym odcieniem jej błądź powlokły. (w. 319-322)

Kolor ten na twarzy nie wróży nic dobrego, tym bardziej, że powleka błądź. Jest w tradycji ludowej zwiastunem choroby. Wyłania się tu też pewien zgrzyt tkwiący w naturze koloru zielonego, rozbija on linearność percepcji i odczuwania tego obrazu. Z jednej strony jesteśmy bowiem zaniepokojeni, a podświadomie - jak pisze R. Gross - „z zielenią jesteśmy od dawna oswojeni, toteż nie jest ona dla nas źródłem emocji. Niektórzy badacze lokują przeto zieleń pomiędzy podnieceniem a uspokojeniem, radością a niechęcią. (...) **Do przedstawienia smutnego koloru nie używa się zieleni.**”⁴² W innym miejscu Gross pisze, że „zieleń przypisywano wszystkim, których przepaja Duch święty.”⁴³

(Czapka kozaka)

W mistrzowski sposób Malczewski łączy w poemacie symbolikę koloru z rekwizytami, na pozór mało znaczącym przedmiotom nadaje on nowe wartości - „uwalniając” z nich w trakcie czytania wielki ładunek ekspresji. Przykładem może być tajemnicza czapka kozaka z migającym płomieniem, której chciałbym poświęcić nieco miejsca.

Kolor czerwony odgrywa w *Marii* szczególną rolę. Często pojawia się on domyślnie przy obrazach zachodzącego słońca, a w czasie walki rozlewa się w postaci krwi. W szczególny sposób podkreślony został jako kolor czapki kozaka. I zanim przejdziemy do refleksji nad znaczeniem owego koloru, zwrócić chciałbym uwagę na znaczenie, jakie **czapka** miała w przed- i romantycznej poezji ukraińskiej. Oczywiście pominiemy tu wszelkie jej funkcje praktyczne. Uwagę należy zwrócić na symboliczne znaczenie na Ukrainie w epoce Malczewskiego. Nietypową rolę pełniła ona jako rekwizyt w scenach funeralnych. Owe jej zastosowanie pojawia się w bardzo wcześnie w literaturze (na Ukrainie), w drukowanych licznie dumach. Zachowane w niektórych pieśniach obrazy czapek towarzyszących bohaterom przy scenie śmierci lub pogrzebu Malczewski z pewnością czytał, a na pewno znał z ust wędrownych pieśniarzy.

Otóż w jednej z takich dum zrozpaczony kozak

⁴² R. Gross, *Dlaczego czerwień jest kolorem miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 167-168.

⁴³ Tamże, s.151. O skojarzeniach związanych z kolorem zielonym i chorobą pisała H. Krukowska, *dz. cyt.*

Ze wszystkimi się żegnał,
Bogu miłosiernemu **duszę swoją oddał.**
Wtenczas Kozacy step szablami kopali,
Czapkami, połami ziemię wybierali,
I z rusznic grzmiących strzelali, (...) ⁴⁴

W innej dumie „poeta-kobziarz” tak oto opisuje pogrzeb kozaka:

(...) A kozacy, dobrzy mołojcy
Do Doliny Kodymy przybywali,
Wiele srebra - złota zdobywali,
Kozaka [martwego] znajdowali,
Szablami i pochwami dół mu wykopali
I z rusznic grzmiących strzelali,
Sławę kozacką uczcili
Czapkami i połami mogiłę wyniosła usypali
W mogile proporzec utkwili
Sławę kozacką uczcili. ⁴⁵

Zauważyć należy, że czapka nieodłącznie towarzyszy obrazom śmierci i pogrzebu. U kozaka w *Marii*, „(...) barania **czapka**, za każdym ruszeniem, / Miga niby chorągiew **czerwonym płomieniem** -” (w. 375-376) - może być więc zapowiedzią tragicznych wydarzeń. Funkcję profetyczną owej czapki podkreśla **kolor czerwony**, który na Ukrainie był związany ze śmiercią i wszelkimi ceremoniami pogrzebowymi. R. Gross zauważa, że „jeszcze w nowszych czasach spotyka się na Ukrainie pochówki w czerwonym stroju. Według zdania rosyjskich uczonych, **Kozaków grzebano często z czerwonymi chustami** [kitajkami - K. K.], bowiem tak głośiły stare pieśni”. ⁴⁶

Do mojej szyi kamień biały przywiążcie,
Oczy moje kozackie mołojeckie
Czerwoną kitajką zawiążcie,
Oj, i mnie samego w Morzu Czarnym pogażcie! ⁴⁷

⁴⁴ *Fedor bezdomny*, w: *Na ciche wody. Dumy ukraińskie*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył M. Kasjan, Wrocław 1973, s. 110. Wariant pieśni opublikowany został w 1819 roku, autor nieznan.

⁴⁵ Tamże, *Śmierć kozaka w Dolinie Kodymskiej*, s. 112. Dolina Kodymska - dolina rzeki Kodymy, prawego dopływu rzeki **Bohu** (!). Często była widownią walk Kozaków z Tatarami.

⁴⁶ R. Gross, *dz. cyt.*, s. 87-88. Podkreślenia moje.

⁴⁷ *Na ciche wody...*, *dz. cyt.*, tu: *Aleksy Popowicz*, s. 120.

Miały owe praktyki wielki wpływ na wszystkie warstwy społeczne dawnej Ukrainy. Te sposoby grzebania zmarłych „(...) tak oddziaływały na warstwy wykształcone, że zgodnie z ukraińską tradycją zaczęto **chować zmarłych w czerwonym ubiorze**”.⁴⁸

Niedaleko czapki kozaka-posłańca niosącego nowinę (jaką?) musi być śmierć, pogrzeb i grób. Tuż za czapką kroczy więc w *Marii* bezlitośnie „zniszczenie”:

Tatarskie zbrodnie krwawym stanęły szeregiem -
Hardość w zmarszczonym czole, **ogień** [czerwony? - K. K.] był w **zrzenicy**,
Czapka na lewym uchu, zniszczenie w prawicy, (w. 818-820).

Zgodnie przyznaje się, że najbardziej tajemniczą postacią okazuje się w *Marii* pachole. Jednym z elementów jego tajemniczości jest stopniowe „objawianie” się przed Wacławem szukającym prawdy o śmierci ukochanej. Otóż zanim Wacław ujrzy pacholę, najpierw dane jest mu zobaczyć w zaroślach czapkę:

W szarej chwastów zarośli lekki ruch się zdaje -
Rozsuwają się liście i **czapka wystaje** -
I głowa się podnosi - i stanęło ciało,
Co tam w cichym czekaniu ukryte siedziało,
Młodego pacholęcia co na świat płakało, - (w. 1303 -1307).

Podobnie jak czapka kozaka „niosąca w akcję dramatu” zapowiedź śmierci i czapka Miecznika zapowiadająca zniszczenie Tatarom, tak też czapka pacholęcia uprzedza opowieść o „zdradnej zabawie” masek, które „Śliczne łono tej Pani zatopiły w stawie” (w. 1315). Pojawienie się jej w metarealnym świecie wróży zawsze tragedię.

Po raz czwarty widzimy czapkę na cmentarzu, gdzie Miecznik:

(...) przy córki i żony
Przyległych dwóch mogiłach, klęczał nachylony:
Taż sama w ustach słodycz, a w czole sędziwość -
Taż sama błądź twarży, ale oczu żywość -
Czapka, wąsy, dla Polski straszycło na wrogi -
I **żupan** ten sam **czarny** - tylko że gdy trwogi
Odgłos z trąby wojennej nadchodził daleki,
Nie porwał się do korda - już spał - spał na wieki.

W wyżej opisanym cmentarnym krajobrazie - nim autor zdradzi czytelnikowi, że Miecznik jest martwy - najpierw używa czapki jako owego funeralnego rekwizytu,

⁴⁸ R. Gross, *dz. cyt.*, s. 87-88.

który w powieści ostatni raz uprzedza tragedię. Odkrywa śmierć następnej ofiary „doczesności i przemijalności (...), wokół których się wszystko obraca”.⁴⁹

Jest więc czapka u Malczewskiego symbolem niepewności życia, jego nietrwałości i chwiejności, a w rezultacie śmierci, pogrzebu i grobu.

Kolor czerwony „podąża” za zachodzącym słońcem, czyniąc miejsce dla wszechobecnej czerni jako substytutu kiru. Każdy niemal kolor sugeruje czytelnikowi swoje powiązanie z symboliką umierania, śmierci, zapadania w nicłość poetyckiego świata.

Światło i barwy nie są więc tylko narzędziem w tworzeniu poetyckiego świata, nie pełnią wyłącznie funkcji semantycznej, ale wyrwywają się z kręgu znaczeniowo-twórczego i - znacznie silniej - realizują się w relacji emocjonalnej między dziełem a czytelnikiem. I nie jest to sprawą wyłącznie sugestii estetycznych (plastycznych), bowiem też sposób używania przez Malczewskiego koloru i światła przekracza „granice władz” potencjalnego artysty-poety. Malczewski wykorzystuje zupełnie nową właściwość owych czynników - nie są one już wyłącznie rekwizytami na scenie, ale stają się w tajemniczy sposób uczestnikami dramatu.

* * *

Powyższa próba zrozumienia intencji Malczewskiego w sposobie korzystania ze słów związanych ściśle ze światłem i kolorem jest jedynie zaakcentowaniem problemu. Szkic oczywiście nie jest w stanie wyczerpać całego tematu (nie poruszam w nim nawet wszystkich wątków związanych ze światłem i kolorem), nie odpowiada na wszystkie pytania z nim związane, jest raczej refleksją czytelniczą nad ekspresywną funkcją poematu w wyżej wspomnianym aspekcie. Wielka aktywność kolorów i światła, ich niestatyczność, wieloznaczność, pozwalają przywołać słowa Marii Rzepińskiej, która zauważa, iż: „barwy to czyny światła, jego czyny i cierpienia”.⁵⁰

⁴⁹ S. Kierkegaard, *dz. cyt.*, s. 62.

⁵⁰ M. Rzepińska, *dz. cyt.*, s. 467.

*

Podziękować chciałbym przede wszystkim prof. H. Krukowskiej za inspirację i umożliwienie napisania tego artykułu, J. Ławskiemu i W. Wądołowskiemu za pomoc i cenne uwagi.