

MICHAŁ KUZIAK Uniwersytet Warszawski

OKO I UCHO ZMYŚŁY W UNIWERSUM POZNAWCZYM „MARI” MALCZEWSKIEGO

Pisanie o *Marii* Antoniego Malczewskiego to dziś duże ryzyko. Powodów jest nie mało, poczynając od samego, w wielu miejscach hermetycznego tekstu, w którym poeta łączy różne języki literatury, przez ograniczoną liczbę dostępnych kontekstów źródłowych, a skończywszy na istniejących opracowaniach. Ich lektura pozwala przyjąć, że to, co szczególnie ważne dla rozumienia utworu, zostało już zaprezentowane. Pozostaje więc zajmowanie się odczytaniem marginesów poematu bądź poszerzanie jego interpretacji o lekturę o charakterze komparatystycznym, czy wpiśnięcie *Marii* w szersze ramy znaczeniowe, np. rekonstrukcji polskiej mitologii tożsamościowej. Być może jakąś nadzieję na intrygującą interpretację warto lokować w tzw. krytykach subwersywnych, zwłaszcza w genderowej, kwestie (post)kolonialne czy klasowe wydają się bowiem dość oczywiste w tym przypadku.

Moja propozycja wraca do tego, co pisali poprzednicy¹. Zajmuje mnie zatem sprawa epistemologii w *Marii*, szczególnie zaś – poznania zmysłowego. Mam zamiar przyjrzeć mu się w sposób bardziej drobiazgowy i całościowy niż zrobiono to dotychczas, a także zwrócić uwagę na współistnienie poznania wzrokowego i słuchowego oraz związane z tym konsekwencje. Chciałbym też wyeksponować niedostrzeżoną dotąd, ale jak sądzę, istotną rozbieżność, która zachodzi pomiędzy poświęconymi poznaniu przypisami pióra Malczewskiego do tekstu *Marii* a wizją poznania pojawiającą się w samym poemacie. W trzech z dziewięciu autorskich przypisów występuje wątek epistemologiczny, w dwóch z nich naznaczony sensem religijnym, odnoszący się do poznania transcendencji. Wypada tu wspomnieć, że komentarz, a jest nim w tym przypadku właśnie przypis, ma na celu zapanowanie nad (potencjalną) niejasnością czy wieloznacznością tekstu².

¹ Myślę tu zwłaszcza o cytowanych dalej pracach – M. Maciejewski: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970; *Spojrzenie „w górę” i „wokoło”* (Norwid, Malczewski). „Roczniki Humanistyczne” 1978, z. 1; *Śmierci „czarne w piersiach blizny”. O „Mari” Malczewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3. – H. Krukowska: „*Maria*” Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy. Jw., 1986, z. 3; *Składnia poetycka Malczewskiego*. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Mari”*. Materiały sesji naukowej. Białystok 5–7 V 1995. Red. H. Krukowska. Białystok 1997. – W. Szturc, „*Maria*” Malczewskiego. Od „*vanitas*” ku nihilizmowi. W zb.: jw. – M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989. – M. Bieńczyk, „*Maria*”: figury „post”, figury melancholii. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Mari”*.

² Zob. M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*. Przeł. M. Kozłowski. Gdańsk 2002, s. 18 n.

Koncepcja poznania, co oczywiste, sytuuje się w ramach określonej metafizyki. W interpretacjach *Marii* widać istotne napięcie. Z jednej strony, badacze akcentują związany z doświadczeniem bohaterów nihilizm³; z drugiej, wyłaniające się z wymiaru intertekstualnego chrześcijaństwo⁴. Przyjmuje, że nawet jeśli Malczewski chciał ukazać religijny wymiar świata, to zarazem problematyzował go albo taka problematyzacja – przypominam rozbieżność między przypisami a tekstem – kształtowała się w pisaniu. W efekcie dostajemy ujęcie, które sugeruje, iż kontrakt łączący człowieka i absolut został właściwie zawieszony, i trudno powiedzieć, czy stoi za tym Bóg, czy człowiek (to zresztą, wypada zauważyć, wątek częsty w literaturze epoki, zwłaszcza niemieckiej, jak choćby w słynnej elegii Friedricha Hölderlina *Chleb i wino*). Porządek życia tragicznie rozmija się tu z porządkiem wiary.

Pojawiła się także sugestia gnostyckiej wymowy utworu; można by wskazać na kreację *Marii* – duszy zagubionej w obcym świecie, tęskniącej za powrotem do źródła. Trzeba wszakże pamiętać, że gnoza, jeśli wolno pokusić się o uogólnienie, akcentuje nie tylko obcość człowieka we wrogiej mu rzeczywistości, ale też rolę poznania w podejmowanych próbach wydobywania się z niej⁵. Okazuje się to w świetle *Marii* skomplikowane, jeżeli nie niemożliwe. Ponadto wizja śmierci, o jakiej marzą bohaterka i Wacław, wydaje się niejasna: może przywołać na myśl wyobrażenie przedustawnej harmonii, w której kochankowie istnieli szczęśliwie, może również przypominać pragnienie unicestwienia.

Trzy przypisy do *Marii*

Zacznę od wspomnianych przypisów, każdorazowo przywołując także opatrzone nimi fragmenty utworu. Interpretatorzy tekstu nie przeoczyli tych komentarzy. Traktowano je wszakże zazwyczaj osobno – dwa ostatnie z przytoczonych dalej przeze mnie połączyła np. Grażyna Halkiewicz-Sojak⁶, trzy zestawili Jarosław Maciejewski⁷. Na dodatek nierzadko interpretowano je w oderwaniu od samej

³ Zob. Szturc, *op. cit.*

⁴ Zob. np. E. Feliksiak, „*Maria*” Malczewskiego, *Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997. Spór wokół dwóch interpretacji – nihilistycznej i, przynoszącej pocieszenie, religijnej – ukazuje D. Zawadzka w książce *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach* (Warszawa 2000, s. 20 n.). Nie przyglądam się bliżej tej kwestii. Wypada jednak zauważyć, że zwolennicy lektury religijnej proponują zaskakujące rozumienie chrześcijaństwa – nasyconego doświadczeniem pesymizmu i tragizmu. Warto tu przypomnieć słowa J. Ławskiego (*Dlaczego „Maria”? Symboliczne funkcje tytułu w poemacie Antoniego Malczewskiego*. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*) na temat błuźnierczej rekontekstualizacji *Biblij* w poemacie Malczewskiego.

⁵ Zob. K. Zimińska, „*Maria*” Antoniego Malczewskiego na tle motywów gnostyckich. W zb.: *jw.* O poznaniu w gnozie pisze np. K. Rudolph (*Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*. Przeł. G. Sowiński. Kraków 1995, s. 151 n.). Feliksiak (*op. cit.*), która przyjmuje religijną interpretację *Marii*, omawia także wątek orficki.

⁶ Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Czy „Maria” jest poematem o „złej nowinie”?* W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*.

⁷ Zob. J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*. W zb.: „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*. Oprac. H. Gacowa. Przedm. J. Maciejewski. Wrocław 1974. Przypisy Malczewskiego analizuje także M. Białobrzaska w książce *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii* (Białystok 2016).

Marii. Chodzi mi o przypis 2 odsyłający do obrazu Rafaela Santiego, który przedstawia świętą Cecylię, przypis 4 dotyczący wyprawy poety na Mont Blanc oraz przypis 9 poświęcony władzom poznawczym człowieka. Przypisy te są szczególnie obszerne w porównaniu z pozostałymi pochodzącymi od Malczewskiego. Łączy je ukazana w nich wizja poznania. W pierwszym przypadku poeta komentuje następujący portret Wacława:

Ten blask – co w jego serca żywi się ognisku,
Ten uśmiech – w którym może choć część zachwycenia,
Z jakim wybrani słyszą Cherubinów pienia. [M 136]⁸

I komentarz dotyczący uśmiechu bohatera, a także, w związku z frazą o końcu ziemskiej muzyki, odnoszący się do *Marii*:

Wyraz zachwycenia, który dlatego może tak jest ujmującym w pięknej twarzy, że jeszcze coś piękniejszego zwiastuje, nie pozwala utrwalić żadnym opisem swego ślicznego zapomnienia się; a tylko pędzel Rafaela, w obrazie Ś-tej Cecylii, zatrzymać go potrafił w całym uroku, jakiemu się nicht, prócz wyobraźni, nie wpatrywał. Ś-ta Cecylia, lubownica muzyki, wystawioną jest w tym malowidle wśród narzędzi muzycznych, w chwili, gdy ją dochodzi odgłos Anielskiej harmonii; i nie masz słów, które by opowiedzieć umiały uczucie, jakim uderzona jej postać: zdaje się, że jej dusza rozpiera się i żeni z każdym z tych słodkich dźwięków, kiedy wdzięczna skromność hamuje ją zamyśleniem, że niewarta tak niepojętego szczęścia, a wśród rozkoszy nieznanych jej sercu wkrada się smutek, że już muzyka ziemską bawić ją przestanie. [M 183, przypis 2]

Zachwycenie, o którym pisze Malczewski, tworząc ekfrazę obrazu Rafaela, to doświadczenie o charakterze mistycznym⁹. Piękno ziemskie okazuje się tu symbolem piękna absolutnego. Poeta akcentuje wątek harmonii sfer, będącej symbolem boskiego ładu uniwersum. Przedstawione przeżycie ma formę afektywną, wykracza poza porządek słów i poza porządek ciała, a więc i zmysłów. Angażuje duszę, która niejako rozpuszcza się w dźwiękach. Malczewski eksponuje skromność świętej męczenniczki, patronki muzyki, ale także smutek owej postaci związany z porzuceniem muzyki ziemskiej. Jak podkreśla Włodzimierz Szturc, ta ostatnia uwaga poety świadczy o jego specyficznym spojrzeniu na obraz, który np. dla Giorgia Vasarego stanowił jednoznaczną emanację radości¹⁰.

Wypada wspomnieć, że Rafael na swoim obrazie przedstawił instrumenty muzyczne, ukazując hierarchię muzyki: od instrumentalnej przez duchową po niebiańską – w zgodzie z chrześcijańską realizacją idei muzyki sfer; hierarchia owa oddaje też kierunek dążenia człowieka ku transcendencji. Przypuszczalnie znaczące dla poematu, ale tę kwestię pozostawiam nierozstrzygniętą, jest także umieszczenie na obrazie postaci św. Pawła, w czym można upatrywać aluzji do fragmentu z *Pierwszego listu do Koryntian*, który wskazuje na konsekwencje braku miłości – wszak to ona w *Marii* stanowi źródło zdarzeń.

Kolejny komentarz wiąże się z następującym fragmentem tekstu, tym razem przedstawiającym bezpośrednio Marię:

⁸ Skrótem M odsyłam do: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadz. H. Krukowska, J. Ławski. [Objaśn. D. Zawadzka]. Wyd. 2, popr. Białystok 2002. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

⁹ Zob. E. Ranocchi, *Ecfrasi di un'estasi. La Santa Cecilia di Raffaello descritta da Antoni Malczewski*. Alessandria 2024.

¹⁰ Szturc, *op. cit.*, s. 276.

Przy nim młoda niewiasta nad Księgą Żywota,
Jak trwożna gołębica, pod jasności wrota
Wzbijała ducha wiary; i skrzydły drzącemi
Szukała swego gniazda daleko od ziemi.
A że nad przepych świata i blasków pozory
Widniejsze pióra białe zniżonej Pokory,
I drzy nić, którą serce do nieba związane:
To kropla słodkiej rosy upadła w jej ranę.
I wznosząc w górę oczy z tym tkliwym wyrazem,
W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem, [M 139–140]

Wers „A że nad przepych świata i blasków pozory” Malczewski opatruje często cytowanym przez badaczy komentarzem, odnoszącym się do wejścia poety na Mont Blanc¹¹:

Wyrażenie to, stosowne do ducha Religii Chrześcijańskiej, nie jest może niewłaściwym i co do sposobu, pod jakim się przedstawiają oku w znacznej wysokości utwory dumy lub dowcipu człeka, sama nawet piękność natury, którą mu dojrzeć pozwolono. W podróży mojej na szczyt góry Mont-Blanc, gdzie przez dwie godziny pobytu doznałem uczuć, jakich już zapewne w życiu moim nie doświadczę, w podróży tej straciłem żywoty z oczów i z myśli dziedzinę, na której panuje człowiek, i tylko z jego siedziby przedmioty białej farby, a te właśnie, których swą władzą odmienić nie zdołał, rozróżnić się dawały: i tak, widoczne były jeziora: Genewskie, Neuchatel, Morat, Bienne, itd., jakby rozciągnięte na mroku żagle, kiedy domy, miasta nad ich brzegami stojące, barwy, blaski, ciemną mgłę tworzyły; podobnie rozpoznać było można lodowizny (*glaciers*), kiedy łąki, lasy, góry nawet znacznej wyniosłości, lecz niższego rzędu, w szary koło nich mieszały się tuman. Nic jednak wspanialszego i dzikszego, jak widok z góry Mont-Blanc; ale gdy różny zupełnie od znanych widoków, inaczej go sobie wyobrazić niepodobna, jak wystawując się uniesionym przez jakiego dobrego czy złego Ducha w chwili, gdy Bóg Chaos utwarza. Wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość; tysiące gór olbrzymich z granitowymi szczytami lub śnieżnymi tarczami, niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione, blask rażący od śniegu, rzadkie powietrze, a stąd krótki oddech i szybkie bicie pulsu, nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika; i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmiernie różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił. [M 184–185, przypis 4]

Malczewski, eksponując wątek wanitatywny, przywołuje wspomnienie z wyprawy na Mont Blanc, więc dla poety przytoczone doświadczenie stanowi przeżycie transcendentne. Wspinaczka zostaje przedstawiona jako porzucanie sfery ludzkiej i podążanie ku wymiarowi mitycznej pierwotności, początkowego twórczego chaosu. Piękno natury symbolizuje moc kreacyjną Boga, choć, jak czytamy, przyczyną uniesienia może być nie tylko dobry, ale i zły duch. Twórca ukazuje epifanię wzniosłości. Zauważa słabość ludzkich zmysłów, które nie potrafią jej dłużej znosić¹².

Trzeci komentarz odnosi się do następującego fragmentu *Marii*:

Czy struny nateżone tkliwych władz wysnuciem,
Tknięte ręką Nieszczęścia, zabrzmiały przeczcuciem? [M 163]

Tym razem Malczewski daje komentarz czysto epistemologiczny, pozbawiony kontekstu religijnego, wpisując się w szekspirowską, akcentującą niewystarczalność poznania rozumowego, topikę polskiego romantyzmu:

¹¹ Zob. E. Ranocchi, *Malczewski na Mont-Blanc*, „Ruch Literacki” 2008, z. 1.

¹² Zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2002.

Granice władz naszych umysłowych bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku nie-
skończoności, która nas otacza; ale gdy to, czego pojąć nie możemy, za niepodobne uznamy, tak
trudno i mało pojmując, staniemy się podobni do tego sceptyka z komedii, który dlatego tylko wierzył,
że żyje, że się mógł w każdej chwili pomacać. Nie będę ja tu rozprawiał na obronę tych dwóch wierszy,
jak to być może, ażeby ludzie przewidywali czasem przyszłe i odległe zdarzenia, lub czy sprawdzenie
zwłaszcza szkodliwego nam przeczucia właśnie od ufności w nie pochodzi; nie będę przywodził zna-
jomych przykładów z dawnej i nowożytnej historii; wspomnę o szczególnym i bliskim nas wypadku,
który się wiąże z nieodżałowaną dla kraju stratą. Sławny Tadeusz Czacki, niepospolity licznym zbio-
rem swoich wiadomości, rzadszy jeszcze zupełnym zapomnieniem siebie dla publicznego dobra,
który w tyłu sercach istnieje hołdem najczystszej wdzięczności, oświadczał nieraz swoim przyjaciółom,
iż ważniejszych okoliczności swego życia zawsze się wprzód przeczuciem dowiadywał; śmierć nawet
jego poprzedzona była niepojętym ostrzeżeniem. Na kilka dni przed swoją krótką chorobą i zgonem
upewnił domowników, iż będąc w swoich pokojach, zdawało mu się, że widział umierającego swego
przyjaciela i krewnego generała Karwickiego, który go wołał do siebie; jakoż dziwnie i okropnie spraw-
dziły się te słowa, gdy w kilka dni przyszła wiadomość o śmierci generała Karwickiego, mieszkające-
go o mil kilkadziesiąt, a wkrótce i Czacki poszedł się połączyć z wzywającym go przyjacielem. Lecz
jakże wierzyć w podobne powieści i nie sprowadzić uśmiechu na twarz ozięblą rozważy? Fizyków
i Metafizyków o pozwolenie prosić wypada, do których powiedzieć by można z Shakespearem: *There
are more things in heaven and earth, than are dreamt of in your philosophy*. Są rzeczy na ziemi i w nie-
bie, o których wam się ani marzy w waszej filozofii. [M 186–187, przypis 9]

Widać w przytoczonym fragmencie zainteresowanie poety problematyką epi-
stemologiczną (można tu też przypomnieć o związkach Malczewskiego z magne-
tyzmem, na gruncie którego pojawia się specyficzne ujęcie zmysłu wzroku)¹³.
Autor podejmuje, ważny w myśli pokantowskiej, wątek niepełności ludzkiego po-
znania – zmysłowego i rozumowego – a zarazem polemizuje ze sceptycyzmem. Tym,
co pozwala wyjść poza ograniczenia poznawcze, okazuje się, zdaniem Malczew-
skiego, przeczucie.

Co łączy owe trzy przypisy, poza ogólną kwestią epistemologii, i dlaczego je
przywołuję? Otóż Malczewski trzy razy pisze o doświadczeniu poznawczym, któ-
re przenosi człowieka z wymiaru skończonego, rozumowego i zmysłowego w – mniej
lub bardziej dostępny – wymiar nieskończoności, przestrzeń tego, co duchowe,
transcendencji. W pierwszym przypadku autor zestawia to z kulturowo i religijnie
dookreślonym przeżyciem *sacrum*; w drugim – z przeżyciem wzniosłości, a więc
tego, co w myśl refleksji romantyków, sięgających do Edmunda Burke'a i Imma-
nuela Kanta, przerasta możliwości poznawcze człowieka¹⁴; w trzecim – z przeczu-
ciem czegoś, co nie jest jasne, ale zapowiada przyszłość. Za każdym razem chodzi
o istnienie rzeczywistości innej od empirycznej i o sposób dotarcia do niej.

Znaczące wydaje się to, że Malczewski w każdym z podanych fragmentów
podkreśla specyficzne zjawisko. Nawiazując do refleksji Charlesa Taylora, określam
je mianem „epifanii tradycyjnej” – takiej, której źródło poprzedza zjawienie się
poznającego podmiotu i która ma charakter wyraźnie przednowoczesny¹⁵. Świad-
czy o istnieniu rzeczywistości uprzedniej i niezależnej od podmiotu. Akcentuję tę

¹³ Zob. E. Kucharski, *Kilka uwag o życiu i pismach A. Malczewskiego*. Lwów 1924, s. 17.

¹⁴ Piszę o tym więcej w artykule *Magnetyzm – dziwna nowoczesność* („Ruch Literacki” 2018, z. 2).

¹⁵ Epifania romantyczna w ujęciu myśliciela to doświadczenie rzeczywistości, które jest współtworzone przez doświadczający podmiot. Zob. Ch. Taylor, *Zwrot ekspresywny*. W: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i in.]. Oprac. nauk. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001 (przeł. M. Gruszczyński).

kwestię, gdyż będzie ona istotna w związku ze sprawą melancholii i jej zmysłowego doświadczenia, do czego powrócę pod koniec podjętych tu rozważań.

Oko i ucho

Maria rozpoczyna się pytaniem o kierunek, w jakim zmierza kozak. Pozostaje ono bez odpowiedzi. Dostajemy różne warianty rozwiązań tego zagadnienia, ale brak właściwego. Mamy ponadto zwiastun groźnej tajemnicy, którym staje się krążąca nad stepem „czarna ptaszyna” (M 131), wzmiankę o zagrożeniu czyhającym na kupców (za chwilę dowiemy się też o wilkach, Tatarach i upiorze), a także wizję świata jako procesu dążącego do nieuchronnego unicestwienia: „Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy, / Co śpią na zwiedłych wieńcach swojej starej sławy” (M 132). W zasadzie wszystkie aspekty rozgrywającego się w utworze dramatu poznawczego i egzystencjalnego zostały tu zapowiedziane. Perspektywę epistemologiczną, przekładającą się na wizję ludzkiego losu, wyznacza w *Marii* zaczerpnięte z Jana Kochanowskiego motto¹⁶:

Wszystko się dziwnie plecie
Na tym tu biednym świecie:
A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić,
I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić. [cyt. z: M 131]

Rzeczywistość nie poddaje się próbom racjonalnego opanowania. Pozostaje człowiekowi jej zmysłowe doświadczenie. O sytuacji takiej wspominał Ireneusz Opacki, zajmując się poezją przełomu romantycznego i opisując widoczną w niej utratę pozwalającego nazywać rzeczy encyklopedycznego słownika oraz związane z tym otwarcie poznawcze na to, co nieznanne¹⁷.

Malczewski wprowadza w początkowych fragmentach *Marii* dwie perspektywy poznania zmysłowego, czyli wzrok i słuch: „Czy zaoczył zająca” (M 131) – „I długo, i daleko, słyhać kopyt brzmienie” (M 132). W tekście pojawiają się ponadto, w ograniczonym zakresie, węch, smak i dotyk; dwa pierwsze w formie sugestii związanej ze źródłem bodźców. Punktem wyjścia jest wzrok – zarówno kozaka, który być może coś zobaczył i za tym podąża, jak i narratora tworzącego ekspozycję stepu w sposób przypominający ruch kamery, która śledzi ruch bohatera¹⁸. Słuch jednak także okazuje się ważnym narzędziem percepcji świata w *Marii*. Często przy tym, co odnotowali badacze, towarzyszy wzrokowi, pojawia się po jego pracy, dopełniając rozpoznanie widzianego. O nadobecności oka w poemacie, identyfikującego stratę bądź kontemplującego, pisał Marek Bieńczyk¹⁹. Z kolei Józef Ujejski wyraził opinię, jak sądzę, przesadzoną, że mamy tu do czynienia z dominacją słuchu:

W tragedię własną i w tragedię postaci swego poematu, w przeszłość Ukrainy i w jej obraz teraźniejszy, w świat widzialny i niewidzialny – we wszystko to jest Malczewski jeszcze bardziej wsłucha-

¹⁶ Zob. E. Skalińska, *Kochanowski Malczewskiego – Kochanowski Norwida*. „Colloquia Litteraria” 2016, nr 1.

¹⁷ Zob. I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*. W: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972.

¹⁸ Zob. W. Sławnikowski, *Filmowość „Marii” Antoniego Malczewskiego*. „Images” 2023, nr 43.

¹⁹ Bieńczyk, *op. cit.*, s. 115 n.

ny niż wpatrzony. W przeważnej części obrazów *Marii* wyrazy budzące wyobrażenia słuchowe znacznie przemagają liczbą nad tymi, które się odwołują do wzrokowych²⁰.

Nim przyjrzymy się (*nomen omen*) bliżej tej percepcji, niezbędna jednak wydaje się dygresja historycznokulturowa. Romantyzm bez wątpienia mieści się w obszarze wzrokocentrycznej nowoczesności Zachodu²¹. Jest to wszak specyficzne usytuowanie – krytyczne wobec wzrokocentrymu. Krytycyzm ten manifestuje się przynajmniej w dwóch wymiarach: 1) w zakwestionowaniu autorytetu wzroku zewnętrznego, kojarzonego z poznaniem racjonalnym (przypomnę choćby o Mickiewiczowskim mędrca szkiełka i oku), i próbie otwarcia wzroku wewnętrznego; 2) w eksploracji możliwości, które oferują inne zmysły – zwłaszcza słuch. Romantycy wychodzili z założenia, że kiedy wzrok zewnętrzny daje poznanie tego, co powierzchniowe, i robi to w sposób powierzchowny, wzrok wewnętrzny, a także słuch (również słuch wewnętrzny! – jak czytamy np. u Zygmunta Krasińskiego, i raczej nie chodzi mu o znaną dziś anatomiczną budowę ucha²²) mają pomóc w dotarciu do głębi rzeczywistości. Takie były cele koncepcji epistemologicznych epoki. W drugim przypadku często przywołuje się w romantyzmie antyczną ideę muzyki sfer, która ma oddawać sens uniwersum i, słuchana, dopuszczać do niego. Oczywiście, wiele zależy od zdolności słyszenia, jakimi dysponuje człowiek; u Juliusza Słowackiego pojawia się przy tym specyficzna antropologia muzyczna odzwierciedlająca jego kondycję za pomocą metafor instrumentu i dźwięku. Romantyzm – zaryzykuję twierdzenie: zwłaszcza romantyzm polski – wprowadził w sposób wyrazisty wątek rozstrojenia instrumentów kosmosu i człowieka. Podczas gdy np. William Wordsworth ukazywał w *Preludium* rolę poznającego umysłu, który doskonalić się moralnie, harmonizuje świat. U polskich poetów, wspomnę tu jeszcze o *Wielkiej Improwizacji* z części III *Dziadów*, akcent zostaje położony na rozpad harmonii uniwersum²³.

Powróćmy do *Marii* i do wzroku w poemacie. Malczewski eksponuje oczy swoich bohaterów, będące, w zgodzie z antropologią romantyczną, wrotami duszy oraz serca, ukazujące wnętrze człowieka – prawdę o nim i jego kondycji, a także o sytuacji, w której się znajduje (również prawdę o narodzie, mamy np. w utworze charakterystykę wzroku polskiego). Jak mówi Wacław: „O! błogi, że w twym [tj. Marii] sercu przez mokre zrzennice / Życia – czucia – Aniołów – czytał tajemnice!” (M 148). Oczy człowieka to „śmiertelne oczy” (M 159), niedoskonałe, mogą oglądać słońce tylko wtedy, gdy zachodzi; pełnia światła jest więc niedostępna dla tego zmysłu. Elżbieta Feliksiak uwidacznia w poemacie zjawisko spotkania żywych oczu i martwego oblicza – badaczka pisze o misterium życia i śmierci, które ma w ten sposób ukazywać Malczewski²⁴. O stanie emocjonalnym człowieka mówią w utworze także lzy.

²⁰ J. Ujejski, *O Antonim Malczewskim*. W: *Romantycy*. Warszawa 1963, s. 228.

²¹ Zob. *Wzrok a podmiotowość w literaturze romantyzmu*. Hasło na stronie: <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (data dostępu: 25 IV 2025).

²² Zob. M. Kuźiak, *Podmiotowość romantyczna – kłopoty z sensualnością. Rekonesans na przykładzie korespondencji Zygmunta Krasińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 1.

²³ Więcej na ten temat piszę w książce *Muzyka (u) romantyków* (w druku).

²⁴ Feliksiak, *op. cit.*, s. 50 n.

Wzrok w *Marii* czuwa, kontroluje otoczenie, bierze udział w walce. Ponadto zapanowanie może być metaforą kontemplacji: czytamy o Wacławie, że „Lubił kapać swe oczy” w śpiewającym „głośno wicherze” (M 162) – w związku z czym wypada też odnotować częste u Malczewskiego połączenie wrażeń wzrokowych oraz audialnych²⁵. Opuszczenie wzroku pokazuje rozterki moralne, słabość, złe przeczucia zapanowujące nad człowiekiem – jest tak np. w przypadku Wacława szykującego się do bitwy, a także Marii żegnającej się z nim. Spojrzenie to również znak relacji – miłości i przyjaźni. Radość pojawia się we wzroku Marii i Wacława wtedy, kiedy spotykają się ze sobą; Eugeniusz Kucharski postrzega w ich relacji wzrokowej ślad wyobrażeń magnetycznych²⁶. Wzrok Wacława niesie intencje erotyczne: „czułe, chciwe oko” (M 148), oraz troskę i zdolność wejrzenia w kryjące się we wnętrzu Marii cierpienie. Ta mówi o spojrzeniach, w których można „czuć się światłem i życia potrzeba” (M 142), jak również o pragnieniu, by „Gasnącym wzrokiem szczęście składać w [...] oku” Wacława (M 151). Pachole patrzy rozczulonym wzrokiem na Wacława, co też zapewne uwypukla łączącą ich więź.

Poeta niejednokrotnie przedstawia wysiłek patrzenia – czy konieczność jego ponawiania – polegający na trudzie dostrzeżenia tego, co jawi się niewyraźnie, nie jest dobrze widoczne, znika bądź ukrywa się w ciemności. Czytamy ponadto o „wyszczeczaniu” wzroku (M 155), co można rozumieć jako ciekawość. Przestrzeń w poemacie wywołuje także iluzje wzrokowe, w których trudno rozróżnić to, co widziane, gdyż zlewa się w jedną całość, m.in. w przypadku pędzącego kozaka, konia, stepu i spowijającej wszystko ciemności, jednej dzikiej duszy. Wzrok traci przez to swoją analityczną moc. Wysiłek patrzenia, od razu trzeba zaznaczyć, często wiedzie – jak w następującym cytacie: „kto się bliżej wpatrzy, choć pozor jednaki, / Dostrzeże – czarne wewnątrz spalenizny znaki” (M 179) – do odkrycia prawdy zniszczenia, charakteryzującego istnienie, co akcentował m.in. Bieńczyk piszący o spojrzeniu melancholijnym w poemacie²⁷. Wzrok w *Marii* bywa w efekcie skazany na błędzenie w przestrzeni stepu czy włóczenie się po nim:

[...] Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie;
I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie;
A w niezbędnej zgryzocie jeśli chcesz osłody,
Chmurne na polu niebo, i cierpkie jagody. [M 154]

Natura, stanowiąc młyn życia i śmierci, opróżnia świat z istnienia. Tym samym pozbawia oko przedmiotu, na który może spojrzeć – w stepie panuje pustka, byty znikają „w kierunku bez końca” (M 161).

Wzrok może również napotkać przeszkodę, jaką w poemacie Malczewskiego jest zewnętrżność człowieka. Oto opis Wojewody po rozmowie z synem:

W spokojnych jego rysach trudno poznać znamię
Głębokich wewnątrz uczuć; tylko dzielne ramię –

²⁵ Więcej na temat kontemplacji w poemacie pisze Krukowska w artykule „*Maria*” Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy (s. 16 n.).

²⁶ Zob. Kucharski, *op. cit.*, s. 17.

²⁷ Tematem światła i kolorów w poemacie zajmuje się K. Korotkich w pracy *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego* (w zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*).

Świetna mowa, dla ludzi – imię znakomite –
Co w sobie, to na zawsze dla wszystkich ukryte: [M 133]

Człowiek ten sprawia wrażenie złego, ale kwalifikacje moralne w *Marii* nie są oczywiste²⁸. Malczewski zdaje się komplikować psychologię postaci, wpisując ją zarówno w kontekst społeczny, jak i metafizyczny. Może więc bardziej pasuje tu określenie bohatera „w rozpacz” – przez którą ukrywa wewnątrz, w głębi serca, swoją prawdę. Ta tylko w pewnych okolicznościach, i pozostając niejasna, wydobywa się na powierzchnię. Identycznie zresztą jest z Marią, znów bohaterką w rozpacz, choć trzeba pamiętać, to inna rozpacz niż Wojewody, skrywającą swoje wypalenie, rozpoznawane wszakże przez oko narratora:

Podobna do owoców Umarłego Morza,
Pod których śliczną farbą, wśród trudu, mozoły,
Podróżny widzi nektar, znajduje – popioły. [M 139]

Wojewoda, co oczywiste w związku z przedsięwziętymi planami, woli nie zostać zauważony i chowa się w mroku²⁹: „W niknących cieniach zamku zanurzył swą postać” (M 135). Poeta ukazuje wszakże bohatera w momencie, gdy jego twarz i wzrok zdradzają procesy afektywne. Nadmiar emocji znajduje ujście także pod postacią dźwięku: westchnień, które, podobnie jak wygląd, pozostają jednak trudne do zinterpretowania. Prawdę skrytych emocji wyraża ponadto dotyk. Bohater obdarza nim syna: „W pieszczotach dawał ulgę długiemu cierpieniu” (M 133). Ukrycie prawdy przez Wojewodę ilustruje Malczewski antropologiczną gnomą, odnoszącą się, znów wypada podkreślić tę łączność, zarówno do tego, co widziane, jak i do tego, co słyszane:

W ustach mieszka wesołość – w oczach, myśl zgadnienia –
W głębi to, w głębi serca, robak przewinienia;
A gdy jaka uciecha razem ludzi zbierze,
I Pycha, i Pochlebstwo, śmieją się – nieszczere. [M 134]

Należałoby dopowiedzieć, że spójność wnętrza i zewnątrz człowieka, serca i oczu (twarzy), świadczy w poemacie o wartości bohatera; zostaje to zaakcentowane choćby w związku z Wacławem.

Pisałem już, że patrząc w *Marii* oko często postrzega rzeczywistość w sposób zdeformowany. Niejednokrotnie przy tym trudno orzec, czy chodzi o kłopot poznawczy, czy ontologiczny. To, co postrzegane, zamiast być – jest „jak”. Odznacza się widmowym statusem, przypomina marę, mieni się odbitym blaskiem słonecznym, pozorem. Czytamy np.: „Dochodząc – naprzeciwko jasnego obłoku, / Jak Rycerze powietrzni wydali się oku” (M 164). Zdanie to można rozumieć, że widać ich niewyraźnie, z określonej perspektywy albo/i, że stają się niewyraźni w swoim istnieniu. W *Marii* pojawia się także przypadek, w którym złudzenie okazuje się proroczą prawdą. Myślę o fragmencie, gdzie mieszkaniec stepu postrzega pędzą-

²⁸ Zob. W. Skrzypczak, *Męka zbrodniarza. (O kreacji Wojewody w „Marii” Antoniego Malczewskiego)*. W zb.: jw. – P. Staśkiewicz, *O wzajemnych podobieństwach bohaterów poematu Antoniego Malczewskiego – czyli obrona Wojewody*. W zb.: jw.

²⁹ Zob. np. Kalinowska, *op. cit.*, s. 71 n.

cego konno Wacława jako upiora, co można uznać za zapowiedź jego przyszłej kondycji. Świat poematu często zapada się w uniemożliwiającą widzenie noc – jest to stan ontologiczny i aksjologiczny, swego rodzaju ciemność metafizyczna, wyparcie światła³⁰: „Noc, zazdrośnym palcem ścierając Dnia ślady, / Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady” (M 159).

Maria, co opisał Marian Maciejewski, została obdarowana przez poetę spojrzeniem w górę, przeciwstawionym spojrzeniu wokoło, o którym już tu wspominałem³¹. Widok bohaterki, jak powiada badacz, pozwala zrozumieć tajemnicę niejasnej (nie)obecności Boga w świecie. Maria wznosi „w górę oczy z tym tkliwym wyrazem”, w jakim łączą się wszystkie czucia (M 140). Ma promienistą twarz. Stan ten koresponduje z ukazaniem przez Malczewskiego w przypisach do poematu rodzajem poznania transcendentnego. Również fragment: „Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada” (M 152), odpowiada zaakcentowanemu przez autora smutkowi św. Cecylii rozstającej się z doczesnym światem. Ale też, o czym była mowa wcześniej, wzrok Marii, kiedy wraca do wymiaru horyzontalnego: „daleko, próżno, błądzi po równinie” (M 154). Spojrzenie w górę jest, znów przywołam Maciejewskiego, „jednorazowym błyskiem wyobraźni”³². Fragment o nim otaczają wersy akcentujące nihilistyczny aspekt rzeczywistości. Pozostaje tylko marzenie bohaterki o śmierci jako o połączeniu z ukochanym, lecz i jako o zniknięciu. I mamy tu nie tyle wizję mistyczną, ile aluzję do niej, do mistycznego widzenia, pełnego blasku i zapachów, które jednak nie realizuje się, ale można je sobie wyobrazić, by odkryć tajemnicę męczeństwa i działania Boga w świecie.

Malczewski zdaje się wyjaśniać ukazany tu problem patrzenia, wpisując go w wymiar kulturowy: różnicy dzielącej Północ od Południa³³. Na Południu ludzie wiodą inne życie i patrzą inaczej niż na Północy. Tam spojrzenie w błękit pozwala znaleźć „słodycz w rozpacz”, „lubość w żalobie” (M 154), choć – jak zauważa Hieronim Chojnacki – i tam doświadcza się przemijania³⁴. Tyle że, dodam, pozostają po nim pamiątki, które z kolei zanikają w stepie ukraińskim. Natura rozwija się, kształtując swoje materialne, zmysłowe piękno, przykuwające wzrok. Północ nie ma takiej natury, człowiek pogrąża się w sobie, rozwija swój wymiar duchowy, który w Marii wiąże się z doświadczeniem nicestwienia. Być może, wkraczam w tym momencie na ścieżkę spekulacji, Malczewski zwraca uwagę na specyfikę Ukrainy – fatalnego miejsca dziejów polskich. Znakomicie zrozumiał ją i ukazał też Słowacki w *Śnie srebrnym Salomei*, dając przy tym niejasne proroctwo na temat przyszłości i wpisując przedstawiane wypadki z czasów koliszczyzny w wizję historii ducha.

Jak powiada Marian Maciejewski: „zacieranie się wyglądów wzrokowych, »śmierć« widzialności, dopuszcza [w Marii] do głosu wyglądy słuchowe”³⁵. Na mu-

³⁰ Zob. Krukowska, „Maria” Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy.

³¹ M. Maciejewski, *Spojrzenie „w górę” i „wokoło”* (Norwid, Malczewski). O wyobrażeniu nieba w poemacie pisze Feliksia w książce „Maria” Malczewskiego. *Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata* (rozdz.: *Niebo nad stepem*).

³² M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*, s. 97.

³³ Zob. H. Chojnacki, *Rzecz o „Marii” Antoniego Malczewskiego*. W: Polska „poezja Północy”. „Maria”, „Irydion”, „Lilla Weneda”. Gdańsk 1998.

³⁴ *Ibidem*, s. 56.

³⁵ M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*, s. 90.

zyczność poematu zwróciła uwagę również Halina Krukowska, pisząc o jego strukturze, a także o dźwięku jako języku ponad językiem, narzędziu doświadczenia mistycznego, otwierającym wymiar pionowy egzystencji³⁶ (gdyby wszakże wyciągnąć wnioski z prac badaczki, to owo doświadczenie powinno być niezwykle mroczne). Zagadnienie okazuje się jednak skomplikowane, podobnie jak w przypadku wzroku. Muzyka, która miałaby być wspomnianym narzędziem, pojawia się raczej (i to aluzyjnie) w komentarzu przypisowemu Malczewskiego, a nie w samym poemacie. W utworze prawda zostaje zagłuszona muzyką – to, co hałaśliwe, stanowi ludzający pozór. Do zbliżonej sytuacji dochodzi w trakcie ucztu u Wojewody. Jak już nadmieniałem, skrywa on swój wygląd: „Do późnej nocy w zamku zgiełk i tętent trwały; / Do późnej nocy trąby i wiwaty grzmiały” (M 134). Analogiczny epizod towarzyszy karnawałowemu korowodowi masek odpowiedzialnych za śmierć Marii – tu też mamy ukrycie wizualne, schowanie twarzy³⁷. Potencjalne pytania do nich spotykają się z: „Wrzawą, śmiechem pustym” (M 155); „Śmiechem i krzykiem” (M 156); jak czytamy: „grać, śpiewać, pisać, grzechotki potrząsać / Poczęły wszystkie larwy [...]” (M 156). Ale przecież, znów podobnie jak w przypadku patrzenia, to, co jest źródłem hałasu skrywającego prawdę, może zarazem ją objawiać. Maski śpiewają: „Ah! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie” (M 157). Prawda ta odnosi się do nihilistycznego wymiaru rzeczywistości³⁸. Maski oznajmniają jednak również: „Wróci spokojność – wróci!” (M 157). Nie wiadomo, czy to ciąg dalszy religijnego pocieszenia, czy ironia. Prawdę objawia przecież także głos echa, zniekształcającego ironicznie wypowiedź Wacława do martwej Marii.

Słuch w *Marii* nie tyle natęża się, niczym wzrok, ile często wychwytuje różne złowrogi dźwięki; zniekształcające głos echo przynosi prawdę – jak w przypadku monologu Wacława do nieżyjącej Marii: „O! moja droga Mario! ty zimna i niemą – / A dla nas już jest szczęście – «echo mówi: »nie ma»” (M 175). Poeta szczególnie eksponuje związek dźwięków (tworzących wrażenie niesamowitości) ze stepem – naturą i historią:

Tylko z mogił westchnienia i tych jęków spod trawy,
Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy.
Dzika muzyka – dziksze jeszcze do niej słowa,
Które Duch dawnej Polski potomności chowa –
A gdy cały ich zaszczyt, krzaczek polnej róży,
Ach! czyjeż serce, czyje, w żalu się nie nuży? [M 132]

Pojawia się w poemacie wątek przemocy głosu, związany z postacią kozaka o słuchu przytępionym na rozkazy (ale jest też kozak, który z kolei zgaduje myśl pana). Dźwięki mogą powstawać we wnętrzu człowieka, jako odpowiedź na złe wydarzenia czy przecucia – śpiewa korowód masek: „A gdy się troski do duszy wkradną, / Hucząc w niej chmury czarnymi” (M 157). Muzyka, wspólnie słuchana, stanowi ponadto sposób porozumienia kochanków. Maria mówi do Wacława:

³⁶ Zob. Krukowska, *Składnia poetycka Malczewskiego*.

³⁷ Zob. M. Siwiec, *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*. „Ruch Literacki” 2013, z. 6, s. 613.

³⁸ O tym skomplikowaniu poznawczym pisze Zawadzka (op. cit., s. 276 n.).

[...] ma harfę nastroje;
 I przy blasku księżycy usiadłszy oboje,
 W tkliwej, smutnej, jak lubisz, unosząc się nucie,
 To, co nicht nie wyraził – przywłaszczym uczucie. [M 151]

W końcu Malczewski pisze o głosie proroczym, towarzyszącym wspomnianym już widziadłom. Czytamy o Waławie ruszającym do walki: „A jednak, głos straszliwy (choć spojrzenie dumne) / Brzmi w całym jego ciele – »zdobędziesz ty trumnę!«” (M 163); później – ma „w serca głębi / Pisk, taki jak gołębia pod dziobem jastrzębi” (M 167). Płynąca z ciała przepowiednia, wypada zauważyć, pozostaje wszakże niejasna, bohater nie dowiaduje się, czyja to będzie trumna.

Świat dźwięków w *Marii* został wpisany w porządek upływającego czasu. Stało się tak nie tylko w związku z dokonującym się tu i teraz, przypominającym problem wzroku, zanikaniem, milknięciem, ciszą ukazaną jako nieobecność dźwięku³⁹ („I ciszej, ciszej brzęcząc – już słabo – z daleka – / Głuchy dochodzi odgłos, i ucieka”, M 136), ale i w związku z rozróżnieniem heroicznej dawności i nihilistycznej współczesności. Miecznik pamięta chwalebna przeszłość, którą przypomina mu muzyka wojenna. Nieobecność głosu, cisza w poemacie, okazuje się też nieobecnością gwaru „wesołej szlachty” i „rycerstwa” (M 132). Coś się zmieniło w świecie, chciałoby się powiedzieć za Hamletem mówiącym o czasie: „wyszedł z formy [...]”⁴⁰, akcentującym w ten sposób utratę kontroli, rozpętanie się szaleństwa, wyobcowanie. Duch dawnej Polski może zaoferować na przyszłość jedynie dziką muzykę i „dziksze jeszcze do niej słowa” (M 132)⁴¹. Jak twierdzi Marian Maciejewski, duch ten ma konotacje biblijne, związane z życiem⁴². Zostają one jednak zanegowane w poemacie i zastąpione wizją śmierci, wizją zerwania z przeszłością, po której nie będzie żadnego śladu:

[...] Myśl przeszłości w tej całej krainie,
 Na żaden pomnik ojców łagodnie nie spłynie,
 Gdzieby tęsknych uniesień złożyć mogła brzemię? [M 137]

Pachole, które interpretatorzy traktują jako emanację metafizycznej zasady uniwersum czy wcielenie losu, śpiewa tylko smutne piosenki, przy czym wywołuje efekt wizualny na twarzy bohatera – czarną chmurę. Wykonuje muzykę harmo-nijną, jak zauważa Danuta Zawadzka, a ja dodam: muzykę, która jednak ironicznie odnosi się do prywatnych doświadczeń bohaterów⁴³.

W wykreowanym przez Malczewskiego świecie zarówno wzrok, jak i słuch mogą stać się ofiarą iluzji tworzącej się w przedstawieniu („farbach, blaskach”, M 156) oraz dźwięku. W ten sposób ujawnia się prawda o zdegradowanej rzeczywistości, która znajduje się w procesie unicestwiania. To, co widziane, i to, co słyszane, zanika, otaczane przez ciemność bądź ciszę (głuchą ciszę), pustkę – dotyczy to

³⁹ Zob. Chojnacki, *op. cit.*, s. 48.

⁴⁰ W. Szekspir, *Hamlet*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 5. Oprac. S. Helsztyński, R. Jabłowska, A. Staniewska. Przeł. J. Paszkowski, L. Ulrich. Wyd. 4. Warszawa 1980, s. 48 (przeł. J. Paszkowski).

⁴¹ Zob. Zawadzka, *op. cit.*, rozdz.: *Tradycja, czyli „Duch dawnej Polski”*.

⁴² M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*, s. 90.

⁴³ Zob. Zawadzka, *op. cit.*, s. 261 (autorka też to dostrzega – w przypisie 29 (*ibidem*, s. 280)).

osób i zbiorowości⁴⁴: „I ciche, puste pola – znikli już rycerze, / A jakby sercu brakli, żal za nimi bierze” (M 136). Owo zanikanie oddaje niepełny status ontologiczny świata i ludzi. Pozostają po nich jedynie ślady, znaki nieobecności i związane z tym wzniosła tajemnica, smutek, tęsknota, opisywany przez Malczewskiego brak. W scenie poszukiwania Marii przez Wacława stan prawdy świata, jego rozpadu, objawiają cisza i ciemność, nasłuchiwanie i wpatrywanie się. W poemacie pracuje także metaforyzacja łącząca oba zmysły – przykładem niech będzie „błyszczący szum” (M 165), z jakim Polacy atakują Tatarów. Człowieka charakteryzują metafory związane ze wzrokiem („osłupiałe oko”, M 178) z dźwiękiem (struny duszy Wacława, poruszone rozstaniem z Marią (M 163)).

Przecucia

W *Marii* pojawiają się także fragmenty traktujące o wyjściu poza poznanie zmysłowe, o „anielskim czuciu”, które wiąże się z „zapomnieniem siebie” jako bytu ziemskiego (M 173). Doświadczenie takie odnosi się do ukazanego tu wcześniej spojrzenia w górę. Wyłączenie zmysłów otwiera wymiar poznania lokującego się w sercu. Malczewski wspomina o nim w przywołanych tu przypisach do poematu. Tak Maria mówi o miłości do Wacława:

Nieraz, w zmysłów zamknięciu, nad tą dużą Księgą,
Zniżona całym czuciem przed Stwórcy potęgą,
Gdym chciała ciebie stłumić modlitwy pociechą,
Zaraz mi brzmiało, jakby – twego żalu echo! [M 150]

W słowach tych da się słyszeć jednak przywiązanie do świata ziemskiego. Miłość ludzka jest w poemacie wartością najwyższą, ale też czymś, co może podważyć istniejące hierarchie społeczne i metafizyczne. Z kolei Wacław tuż przed bitwą walczy z dręczącymi go iluzjami, wpędzającymi w smutek:

A w jego mglistych oczach taki blask w tej chwili,
Jak kiedy dusza czucia najwyższe przesili,
I wszystkie razem smutki w zwycięstwie rozżarzy
Światłem nieśmiertelności na śmiertelnej twarzy. [M 162]

Interesujący w tym kontekście wydaje się także fragment poematu, w którym czytamy o zdolności Miecznika. Aby skupić się na walce, wyłącza on swoje zmysły: „Wojna, wojna zajmuje wszystkie jego władze” (M 161). W utworze pojawia się również motyw czucia (to coś, czego nie da się sprowadzić do przecucia) – zbiorowego, będącego sposobem percepcji Tatarów.

Pamiętamy, że Malczewski poświęcił przecuciom jeden z przypisów. Problem w tym, że przecucia w *Marii* mogą mylić, podobnie jak świadectwo zmysłów. Intuicje bohaterki w scenie pożegnania z mężem odnoszą się do niewiadomego zagrożenia. Myśli ona wszakże – w zgodzie z konotacjami kulturowymi – iż dotyczą one Wacława wyruszającego do walki; nastrój taki wzmacnia muzyka: „trąby zagrały żałobą” (M 151). Analogicznie, w sposób nieokreślony, zastanawiając się nad własną śmiercią („Śmierć miotał śmierci pragnąć [...]”, M 167), Wacław przeżywa

⁴⁴ Zob. Kalinowska, *op. cit.*, s. 68.

niepokój na początku bitwy z Tatarami. Przeczucia mogą zatem pozostawać niesprecyzowane i nie stanowić źródła pewnej wiedzy; złe przeczucia mogą też pochodzić od złego ducha i mieć na celu osłabienie człowieka, jak w przypadku przywołanego tu fragmentu poświęconego Wacławowi. Trudno przyjąć więc – co czyni Krukowska – że wyłączenie zmysłów i praca przeczucia w *Marii* dają dostęp do poznania transcendentnego oraz mistycznego⁴⁵. Przywołam jeszcze jeden przykład. Oto Wacław wracający po bitwie do Marii:

O! jak ślicznie wśród ciszy w naturze rozlanej,
Lecieć z stęsknionym sercem do swojej kochanej!
I każdy przedmiot witać z przychylną pamięcią;
I wszystkie je wyścigać nieścignioną chęcią.
Wtedy to słodkie tony, brzmiały przerywanie,
Śpiew słowika, szmer wody, i żab skrzekotanie,
W dzikiej, tęsknej, i żywej, i tkliwej muzyce,
Mówią ocknionym czuciom swoje tajemnice;
Wtedy to luby zapach co z kwiatów ulata,
Lekkim tchnieniem rozkoszy mgłę trosków odmiata,
I dusza rozjaśniona, jakby ujście miała
W niebiosach swego twórcy, z kajdan swego ciała:
Wtedy matka natura – wszystko z człkiem dzieli;
I wszystko się uśmiecha, i wszystko weseli:
Wtedy w schowanej szabli uraz zapomnienie,
W pysznym spojrzeniu – dobroć, w ustach – przebaczenie. [M 171]

Opis ten przypomina stan rajski, o którym pisze Novalis w znajdującej się w *Uczeniach z Sais* baśni o Hiacyncie i Różyczce⁴⁶. To świat auratyczny, gdzie dobrze nastrojony (nastrojony dobrem) człowiek odnajduje swoje zakorzenienie. Zwróćmy uwagę, że cisza pojawiająca się w owym fragmencie stanowi inną ciszę niż ta, o jakiej wspominam wcześniej, będąca znakiem tego, co zamilkło. Bohater słyszy harmonijną muzykę płynącą z natury, dochodzą do niego miłe zapachy. Zdaje się wykraczać poza ziemską kondycję, w kierunku transcendencji. Pojawia się tutaj oczywiście ironia losu. Ironia rozbrzmiewa także w narracji *Marii*, rozbijana w kolejnych wersach (m.in. uderzeniem pioruna). Obie ironie przypominają o tym, czym naprawdę jest istnienie, stanowiące, w schopenhauerowskim duchu, formę umiędowienia, manifestujące swoją przewrotność i okrucieństwo⁴⁷. Bohaterka, do której zmierza Wacław, przecież nie żyje.

Pora na wnioski. Bez wątpienia wypada zgodzić się z Marią Żmigrodzką, piszącą o wyróżniającym poemacie Malczewskiego na tle literatury polskiej wczesnego ro-

⁴⁵ Zob. Krukowska, „Maria” Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy, s. 30 n.

⁴⁶ Zob. Novalis, *Uczeniowie z Sais*. W: *Uczeniowie z Sais*. Proza filozoficzna. Studia. Fragmenty. Wybór, przekł., wstęp, przypisy J. Prokopiuk. Warszawa 1984.

⁴⁷ Warto nadmienić, że w myśli A. Schopenhauera (*Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Przekł., wstęp, koment. J. Garewicz. Wyd. 2. Warszawa 2012, s. 398) muzyka stanowi wcielenie metafizycznej zasady, jaką jest wola: „Muzyka jest, mianowicie, tak bezpośrednim uprzedmiotowieniem i odbiciem woli w całości, jak sam świat, ba, jak idee, których wielorakie przejawy składają się na świat pojedynczych rzeczy. Muzyka nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee; dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk [...]”.

mantyizmu wyrazistym agnostycyzmie⁴⁸. Zło i być może odpowiedzialny za nie Bóg, los człowieka, nadzieja – pozostają w poemacie nieodgadnioną tajemnicą. Myśl usiłująca odczytać znaki świata, połączyć je nicią sensu, okazuje się bezradna. Zarówno błądząc po powierzchni rzeczywistości, jak i wnikając w jej głębie, doświadcza bezgranicznej rozpaczy. *Maria* wpisuje się w zaproponowany przez Morse’a Peckhama, rozpoznany w twórczości George’a Byrona, model romantyzmu negatywnego, w którym zanegowana została oświeceniowa wizja świata i klasycystyczny wzorzec literatury⁴⁹. Nie pojawiły się wszakże jeszcze w pełni ukształtowany organicystyczny światopogląd romantyzmu i poetyka romantyczna⁵⁰.

Dedykacja w *Marii* dla Juliana Ursyna Niemcewicza sugeruje, że polskie doświadczenie historyczne przyniosło zmianę, cezurę odcinającą tych, którzy żyli nadzieją (w domyśle – na odzyskanie niepodległości), od tych, którzy popadli w radykalny pesymizm⁵¹. Malczewski ukazuje świat, gdzie zapanowało swego rodzaju *Unheimliche*, przemieniające to, co własne, w obce i groźne. Jak przekonuje Bieńczyk, w poemacie rodzi się polski nowoczesny podmiot melancholijny⁵². Polacy utracili swoje rajske „kiedyś” i zaczynają rozpamiętywać tę stratę.

Nie wykluczałbym też ewentualności, że poeta przedstawił Ukrainę jako źródło polskiego fatalnego losu. Byłaby to paradoksalna możliwość, gdyż Malczewski – w recepcji ustanowionej przez Maurycego Mochnackiego, a potwierdzonej również przez Mickiewicza – to twórca legendy patriotycznej, sytuującej w swoim centrum tzw. Kresy. Specyfikę naznaczonego smutkiem ujęcia Ukrainy jako części Polski dostrzegł w *Marii* już Michał Grabowski⁵³. Przypuszczalnie Malczewski widzi w tej przestrzeni pewnego rodzaju demonizm („czart na stepie tumany wyprawił”, M 144), pierwiastek destrukcji wpisany w samą naturę – tajemniczą, milczącą, niszczącą w wymiarze wzroku i dźwięku ślady człowieka, znaki historii?⁵⁴

Jak wspominałem, część autorów piszących o *Marii*, np. Feliksiak, w perspektywie religijnej poszukuje w utworze przejawów optymizmu, drogi ucieczki od rozpaczy łączącej Marię, Waława, a także Miecznika. Nie wykluczam takiego odczytania, choć myślę, że utwór Malczewskiego raczej wciela topikę karnawałowego świata na opak niż teatru świata, o czym pisze badaczka; bez wątpienia są też mi bliższe lektury odczytujące poemat Malczewskiego w duchu nihilizmu⁵⁵. Zwracam przy tym uwagę, iż w utworze nawet wyłączenie zmysłów i poddanie się władzy

⁴⁸ Ujęcie takie rozwija J. Ławski w rozdziale *Mroczny impuls* w książce „*Bo na tym świecie Śmierć*”. *Studia o czarnym romantyzmie* (Gdańsk 2008, s. 7 n.). Zob. ponadto: Kalinowska, *op. cit.*, s. 67 n.

⁴⁹ M. Peckham, *O koncepcję romantyzmu*. Przeł. M. Orkan-Łęcki. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

⁵⁰ Związki *Marii* z twórczością G. Byrona omawia J. Ujejski we wstępie do edycji: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wstęp, oprac. J. Ujejski. Kraków 1925. Sprawę przelomowości *Marii* analizuje M. Maciejewski w publikacji *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* w rozdziale *Sporu o „Marię” ciąg dalszy*.

⁵¹ Zob. na ten temat Zawadzka, *op. cit.*, rozdz.: *Wokół dedykacji „Marii”*; Dwa hasła do słownika „*Marii*”.

⁵² Zob. Bieńczyk, *op. cit.*, s. 120.

⁵³ Zob. Ławski, „*Bo na tym świecie Śmierć*”, s. 7.

⁵⁴ Zob. A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii”*. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*.

⁵⁵ Zob. Feliksiak, *op. cit.*, rozdz.: *Godność nie umiera*.

przeczcucia nie gwarantuje poznania, które pozwoliłoby na wykroczenie poza fatalny krąg życia ziemskiego. Oferuje jedynie ujawnienie tej fatalności. Sądę ponadto, że różnica pomiędzy ujęciem epistemologii w komentarzach odautorskich (Jarosław Ławski określa je mianem „doczepki”, „znaczącej implantacji”⁵⁶) a tym w samym tekście poematu jest znacząca. Malczewski zdaje się mieć świadomość, iż pisany utwór wymyka mu się, ewoluując w mrocznym kierunku, i komentuje, niejako starając się powstrzymać pracę pisma. Ową praktyką wszakże jeszcze bardziej uwypukla istnienie problemu, który chce zasłonić. Powtórze: *Maria* dowodzi, że kontrakt między Bogiem a ludźmi (Polakami) został zerwany⁵⁷. Wartości takie, jak patriotyzm, cnota okazują się zagrożone. Przypuszczalnie to ma do przekazania dzika muzyka Ducha dawnej Polski (M 132). Warto dodać, iż w utworze możemy obserwować także zerwanie z przeszłością dokonujące się na gruncie nowej – romantycznej – afektywności. Jak zauważyła Elżbieta Dąbrowicz, świat ojców i ich prawa ulegają zniszczeniu w *Marii*. Pojawiło się bowiem młode pokolenie żyjące mocą uczucia, odwracające się od rozsądku i logiki tradycji rodowej⁵⁸. Poemat Malczewskiego ujawnia sytuację, w której struktury symboliczne sensu zdają się rozpadać – i to zarówno oświeceniowa idea ładu fizyczno-moralnego, jak i religia czy tradycja – a ze szczelin istnienia wydostają się demony.

Jeśli wrócimy do ukazanego wcześniej pejzażu wzrokowego i audialnego *Marii*, perspektywy oka i ucha, to wypada powtórzyć, że Malczewski traktuje oba zmysły jako mogące prowadzić do fałszu i zarazem – czasem tym samym! – do prawdy. Łączy się ona przy tym z nieuchronnością zniszczenia wszystkiego, co istnieje, w tym również świata wartości – przy braku jasno sformułowanej nadziei na ocalenie czy zbawienie. Dotyczy także ironii tragicznej, fatum władającego ludzkim losem. Czy istnieje jednak różnica między tymi zmysłami w percepcji rzeczywistości w poemacie? Otóż, jak sądzę, istnieje, i to fundamentalna. Wzrok bowiem, o czym już wspominałem w związku z romantycznym ujęciem tej kwestii, ukazuje to, co powierzchowne i przemijające; ucho – to, co głębinowe i trwałe. W przypadku wizji świata wpisanej w *Marię* doświadczenie audialne staje się więc o wiele bardziej dotkliwe niż doświadczenie wzrokowe⁵⁹.

Koresponduje z tym jeszcze jedna kwestia, zasygnalizowana przeze mnie na początku podjętych tu rozważań – epifania tradycyjna i problem melancholii. Marek Bieńczyk oraz Piotr Śniedziwski pisali o melancholijnym wzroku, w którym nicestwieje rzeczywistość⁶⁰. Wydaje się jednak – w takim kierunku, jak sądzę, idą wnioski Włodzimierza Szturca – że melancholia w *Marii* stanowi melancholię metafizyczną, będącą pochodną stanu świata. Badacz wraca do barokowego rozumienia melancholii, akcentując widoczną u Malczewskiego radykalizację

⁵⁶ Ławski, „Bo na tym świecie Śmierć”, s. 124 n.

⁵⁷ Niektórzy badacze piszą o zerwaniu porozumienia człowieka z naturą. Zob. np. Kalinowska, *op. cit.*, s. 60.

⁵⁸ Zob. E. Dąbrowicz, *Tropem kozaka*. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, s. 236.

⁵⁹ Zob. Ławski, „Bo na tym świecie Śmierć”, s. 17 n.

⁶⁰ Zob. P. Śniedziwski, *W świecie melancholii. O „Marii” A. Malczewskiego i obrazach C. D. Friedricha*. „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

watków wanitatywnych⁶¹. Na myśl przychodzą tu twierdzenia Waltera Benjamina poświęcone żałości melancholika w studium *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Otóż, powiada filozof: „Uczucia bowiem, jakkolwiek mgliste mogą się wydawać autorefleksji, jako zachowanie motoryczne są reakcją na przedmiotową strukturę świata”⁶².

Malczewski pisze w dedykacji dla Niemcewicz o swoich wierszach jako ciemnych, analogicznie do stepu i umysłu (M 129); podobnie mówi Wacław – błądzący w obu tych wymiarach „aż pomrok przedmioty zasini” (M 148); odpowiedniość łączy też step z bohaterką utworu: „I pusto – smutno – tęskno – jak u Marii w myśli” (M 152). Fragmenty te pozwalają przyjąć, że to kondycja świata stanowi źródło opisanych przeze mnie doświadczeń poznawczych, nie zaś proces kształtowania się nowoczesnej podmiotowości subiektywizującej swoje spojrzenie⁶³. Nie ma w poemacie dostrzeżonej przez Feliksiak perspektywy jaskini platońskiej⁶⁴. Nie pojawia się tam częsty w romantyzmie topos św. Pawła („Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz”, 1 Kor 13, 12a) uczący, iż człowiek musi się nauczyć patrzeć i wtedy zobaczyć sens. Przekonania, że sens można odnaleźć, nie ma u Malczewskiego, co potwierdza – powtórzę szczególnie mocno – jego sposób przedstawiania słuchu.

Abstract

MICHAŁ KUZIAK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-7926-5268

EYE AND EAR SENSES IN MALCZEWSKI'S "MARIA" COGNITIVE UNIVERSE

The article explores the issues of cognition in Antoni Malczewski's *Maria*, especially those of sensual perception: visual and auditory. Both in the cases of seeing and hearing, the poet reaches the knowledge about the destruction of the universe: existence, value, and even life. Two problems, unnoticed in the interpretations carried out to this day, prove vital. The first is that Malczewski shows the work of the two senses as complementary. Worth mentioning at this point is that, according to the Romantic gnoseology, it is hearing that allows to reach the deep, metaphorical meanings. Listening to the crashing world becomes the experience that leads to the truth that is more certain than a mere observing the phenomenon. The second consists in the fact that Malczewski gives a different image of perceiving the world in *Maria* and in the commentaries added to fragments of the poem. While in the latter we face cognitive experience that reminds of a mystic vision, in the poem itself the experience is inaccessible and largely limited, even in the famous scene of Maria's glance up.

⁶¹ Zob. Szturc, *op. cit.*, s. 227. O barokowych koneksjach poematu Malczewskiego pisała Z. Wójcicka w artykule *Sataniczny impuls egzystencji w „Marii” Antoniego Malczewskiego* (w zb.: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Białystok 23–26 października 1997 r.* T. 1. Red. H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 1999).

⁶² W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przeł. A. Kopacki. Pośl. A. Lipszyc. Warszawa 2013, s. 177.

⁶³ Zob. J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz. Red. nauk., pośl. I. Kurz. Warszawa 2009, rozdz.: *Nowoczesność i zagadnienie uwagi*.

⁶⁴ Zob. Feliksiak, *op. cit.*, s. 120 n.