

W świecie melancholii. O „Marii” A. Malczewskiego i obrazach C.D. Friedricha.

Piotr Śniedziewski

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

W świecie melancholii. O Marii A. Malczewskiego i obrazach C.D. Friedricha

[...] Na obszernych polach rozległe milczenie
[...] Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosa'
A. Malczewski

Próba odczytania jednego z mroczniejszych utworów romantyzmu polskiego w kontekście malarskim nie jest pomysłem nowym². Taką refleksję prowokują zresztą słowa A. Malczewskiego, który w przedmowie skierowanej do J. Niemcewicza korzysta z metaforyki zapożyczonej z malarstwa: „Nie znajdziecie w moich wierszach tego powabu, który swoim nadawać umiecie; tęskne i jednostajne jak nasze pola i jak mój umysł, ciemną tylko farbą zakryślą Wam nie wykończone obrazy” (s. 4). Wreszcie poeta określi swój tekst mianem „posępnego malowidła” (s. 4). Wskazane uwagi służyć mogą za komentarz zarówno strukturalny („nie wykończone obrazy” to być może aluzja do fragmentaryzmu właściwego powieści potetyckiej), jak i przede wszystkim tematyczny – dający możliwość odniesienia metaforyki tekstu do romantycznej ikonografii. Malczewski nie poprzestaje na tych wskazaniach i w odautorskich przypisach wskazuje na istotną dla romantyków tradycję malarskich przedstawień – na twórczość Rafaela. Wszystkie te sugestie zachęcają do tego, by sensów utworu szukać w porównaniu z malarstwem, by symbo-

^{1/} A. Malczewski *Maria*, oprac. i wstęp R. Przybylski, Wrocław 1958, s. 8. Wszystkie cytaty z *Marii* pochodzą ze wskazanego wydania.

^{2/} Por. np. W. Szturc „*Maria*” A. Malczewskiego w *malarskim dominium vanitatis*, „Ruch Literacki” 1985 z. 4, 263-277. <http://rcin.org.pl>

Interpretacje

likę tekstu rozpatrywać na tle przekształceń ikonograficznych. Taki zaś postulat sprawia, że w centrum zainteresowania pojawia się malarz, o którym Malczewski jednak nie wspomina – C.D. Friedrich.

Pustka i melancholia krajobrazu

Metaforyka *Marii*, jak i obrazy Friedricha znalazły się w polu oddziaływania filozofii egzystencji i nieodmiennie towarzyszącej jej melancholii³. Figura ukraińskiego stepu u pisarza i otwarta na nieskończoność (ale i pustkę) przestrzeń u malarza brzemienne są w te same znaczenia. Człowiek jest tu samotny i pozbawiony oparcia w Bogu. Taką ontologię proponuje Friedrich w *Melancholii* z 1804 roku. Zadumana kobieta skierowała swe spojrzenie w dal, w głąb drzeworytu. Wszystkimi możliwymi sposobami podkreśla się obcość tej głębi, która pozbawiona została znamion ludzkich. Wryty wyraźnie plan pierwszy skontrastowany jest z tłem drzeworytu, będącym wyobrażeniem nieba. Ono samo nie zostało zaś przez Friedricha wryte, co sprawia, iż nie można mówić o jakiegokolwiek ciągłości między światem samotnej kobiety a tym, co w sposób nieokreślony istnieje ponad nią – w sposób nieokreślony, gdyż pozbawiony nawet formalnego wykładnika w postaci ryty. Zadumany człowiek jest zatem sam. Spogląda z utęsknieniem ku niebu, ale wiążą go splecione chwasty i zniechęcają uschnięte drzewa. Wszystko w rezygnacji i beznadziejnej tęsknocie zdąża ku końcowi. Niebo i związana z nim nadzieja są pojęciami z innego jakby świata⁴.

Taka sama relacja zachodzi między niebem a stepem w *Marii*. Szczególnie wyraźnie podkreśla to metafora gołębia w tzw. II pieśni Masek. Warto jednak poddać interpretacji całą tę pieśń, która może być uznana za swego rodzaju poetycki komentarz tekstu⁵. Podsumowującym refrenem pieśni jest dystych:

^{3/} Pamiętać jednak trzeba o możliwości innej, na historycznych przesłankach opartej interpretacji. W odniesieniu do *Marii* przypomina o tym D. Zawadzka w książce *Pokolenie kłęski 1812 roku. O A. Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000. O historyczno-patriotycznym rysie obrazów Friedricha zob. I. Danielewicz *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w końcu XVIII i pierwszej połowie XIX w.*, w zbiorze *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, Warszawa 1981, s. 39-43; H. Gartner *O romantycznej ikonografii C.D. Friedricha*, przeł. S. Michalski, w zbiorze *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 1977, s. 145-151; J. Białostocki *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. I., Warszawa 1982 (rozdz. *Sztuka i polityka 1770-1830*, s. 399-402; *Motywy śmierci w sztuce XVIII i XIX wieku*, s. 441-443). T.J. Żuchowski podkreśla jednak, że tło historyczno-polityczne nie jest u Friedricha najważniejsze (*Między naturą a historią. Malarstwo C.D. Friedricha*, Szczecin 1993, s. 33-44). Nawet tzw. „seria z szaserami” nie jest jedynie antynapoleońskim wystąpieniem. Pojawiający się u Friedricha element symboliczny nie pozwala bowiem na zamknięcie treści w ramach politycznej gry.

^{4/} Zob. interpretację wskazanego drzeworytu w: W. Bałus *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 85-96.

^{5/} W interpretacji korzystam z niektórych spostrzeżeń M. Maciejewskiego – zob. *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 249-252.

Śniedziewski W świecie melancholii

Ah! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie. (w. 733-734)

Inicjalne „Ah!”, które podkreśla emocjonalny wymiar głoszonej prawdy, zmienia się po kolejnych strofach w „Bo”, które z rezygnacją dopowiadać będzie beznadziejność „posępnych malowideł”. Posępność ta wzmocniona jest jeszcze przez układ rymowy dystychu: rymowi okalającemu towarzyszy tu rym wewnętrzny. W ten sposób obraz „bujnego kwiatu” tylko pozornie sugeruje sensualistyczne bogactwo i ruch ku górze, ku wyzwoleniu. Układ zamykających się jakby i dążących do jednego punktu rymów (wers drugi spotyka się z pierwszym, który „łamie” się dodatkowo na skutek zastosowania rymu średniówkowego) zdaje się naśladować przyszość „bujnego kwiatu” – on również, toczony przez robaka, zamiast wzrastać ku słońcu, będzie musiał przegrać swe życie ze zgnilizną, która jest pierwszym sygnałem ruchu ku ziemi. Kwiat zamknie swój kielich i siebie samego złoży na ołtarzu śmierci. W ten sposób wszystko domyka się w jednym punkcie.

Kolejne strofy, które występują po refrenicznym dystychu, mają dwudzielną budowę: część pierwsza (7 wersów) ma charakter opisowy; część druga (2 wersy) przybiera formę ironicznej pociechy i ma charakter postulatywny.

W pierwszych siedmiu wersach każdej strofy ukazane zostały w uogólniony sposób nieszczęścia, które złożyły się bądź dopiero złoży na fabułę powieści. By nie pozostawić czytelnikowi zbędnych złudzeń, wszystkie użyte czasowniki sugerują ruch ku dołowi, ku zamknięciu: wkradną, spadną, nachyli ku ziemi, zagrzebie, topić. Z taką definicją ruchu pozornie kłóci się obraz wspomnianego już gołębia ze strofy drugiej:

Albo gdy nieba cud nad chorobą,
Gołąb – od przekleństw odleci
I władzę życia zabierze z sobą,
A wyschłe lica nadmie żalobą,
Wprzód nim gromnica zaświeci – (w. 746-750)

Gołąb „odleci” – pojawia się zatem ruch ku górze. Jednak obraz ten potwierdza melancholiczny gest trzech pozostałych strof. Okazuje się, iż niewinność sugerowana przez metaforę gołębia nie może przynależeć do ziemskiego świata trosk i śmierci. Stąd gołąb „władzę życia zabierze z sobą”. Nie ma zatem ciągłości między ludzką sferą bytowania a odległą ideą Boga, który mógłby usensownić cierpienie. Ten sam problem zobrazowany został w drzeworycie Friedricha – człowiek pozbawiony nadziei, zanurzony w czarnej żółci melancholii.

U Malczewskiego pojawi się jeszcze ironiczne dopowiedzenie w postaci dystychu zamykającego każdą z czterech strof II pieśni Masek. Budowa tych dwuwierszy opiera się na postulatcie wprowadzanym przez partykułę „Niech” i w przekorny sposób wykorzystuje performatywną (magiczną) funkcję języka. Tym, co zdarzyć się bowiem może w świecie przedstawionym *Marii* i co miałyby walor pozytywny są

Interpretacje

jedynie słowa: „Niech [...] zabrzmiały te słowa” (w. 742). Ironia zawarta jest natomiast w wygłosowym wersie każdej strofy. Pożądanymi słowami okazują się: spokójność, anioł, wesołość i gościnność – czyli słowa, które w świecie przedstawionym nie posiadają desygnatu. I tylko te słowa, jak zakłète, mają powracać w nieskończoność, choć nic właściwie nie znaczą. W *Marii* nikt nie wygrywa. Nawet Miecznik (który jest figurą szlacheckiej tradycji) i Maria (która pochyla się nad Biblią) zdążają ku pustce. Milczący step obejmuje i unicestwia w swej otwartej przestrzeni wszystkie tęsknoty i nadzieje. W nim też nieustannie gubi się oszalały Waclaw:

Po odludnych manowcach młody Waclaw kręci;
Przez niezmierzone niwy – tam gdzie już równina
Zda się kończyć i znów się w płaszczyznę zagina. (w. 960-962)

Wydaje się, że to właśnie ukraiński step jest twórcą mrocznych sensów tekstu Malczewskiego. Ta otwarta przestrzeń staje się rodzajem więzienia, z którego nie można się wyzwolić⁶. Tę sytuację podkreślają liczne epitety: „puste bezdroża” (w. 47); „ciche, puste pola” (w. 165); „niezmierzone niniwy” (w. 961). Człowiek w zderzeniu z tą niedefiniowalną w gruncie rzeczy przestrzenią jest skazany na przegraną. Nie potrafi ani odczytać jej znaczeń, ani się w niej zadomowić; na zawsze pozostanie samotny w obcym krajobrazie.

W ten sposób powstaje u Malczewskiego *stimmung*, który charakterystyczny jest dla wielu obrazów Friedricha. Również u niemieckiego malarza krajobraz przestaje być nienacechowanym odwzorowaniem rzeczywistości. Mowa zatem o tzw. „pejzażu idealnym”, którego twórcy odchodzili od epickiej anegdoty (jako elementu tłumaczącego obraz) i od zasady mimetyzmu (nawet jeśli przedstawiali elementy, które mogły być zweryfikowane przez doświadczenie rzeczywistości bądź korzystali z mimetyzmu ikonograficznego, tj. odwoływali się do alegorii potwierdzonych kulturowo)⁷. *Stimmung* Friedricha może być interpretowany jako rys melancholiczny tego malarstwa. W warstwie przedmiotów przedstawionych dominuje tu idea wanitatywna (pochylone i suche drzewa; zamyślane, wsparte najczęściej na lewej dłoni twarze; ruiny; postaci spoglądające w głąb obrazu), która od czasów renesansu jest ikonograficzną reprezentacją melancholii⁸. Melancholikiem zatem można się stać dopiero wówczas, gdy zrozumie się, iż świat jest *dominium* nieśmiałości i utraty, a jego prawda zawiera się w stwierdzeniu *omnium vanitas*.

Najbardziej wymownymi są w tym kontekście dwa obrazy: *Mnich nad morzem* i *Dwaj mężczyźni oglądający księżyc*. W obu przypadkach mamy do czynienia z ma-

⁶ Por. M. Kalinowska *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 88-89.

⁷ Zob. A. Nowakowski *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 164-166; P. Krakowski *Krajobraz idealny w malarstwie w XVIII i XIX wieku*, „Folia Historiae Artium” 1976 t. XII, s. 159-176.

⁸ Por. W. Balus *Mundus melancholicus...*, s. 34.

Śniedziwski W świecie melancholii

larską interpretacją sytuacji, którą można by nazwać „byciem na skraju”⁹. Człowiek nie może zrobić już ani jednego kroku, gdyż dalsza droga jest po prostu niemożliwa. Mnich doszedł już na skraj; przed nim otwiera się tylko nieskończone morze i równie bezgraniczne niebo, które nie obiecuje jednak żadnego zbawienia. Jedynym elementem wertrykonalnym przedstawionym na obrazie jest właśnie sylwetka mnicha, która zdaje się gubić w otwartych przestrzeniach – dokładnie tak, jak gubią się wśród stepu bohaterowie Malczewskiego. Również dwaj mężczyźni, którzy spoglądają na księżyc, zatrzymali się na skraju ścieżki – przed nimi otwiera się przepaść nieznanego.

Samotność człowieka w obliczu natury, której znaków nie potrafi on odczytać, a które są być może prefiguracją jego losu, pojawia się u Malczewskiego również w jednym z przypisów dołączonych do *Marii*. Autor przedstawia w nim swoją wspinaczkę na Mont-Blanc, pisząc:

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, nadludzki jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika; i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmiernej różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił. (s. 77)

W zastanawiający sposób impresje Malczewskiego korespondują z wymową obrazu Friedricha *Podróżnik po morzu chmur* z 1818 roku. Postać mężczyzny, odwrócona plecami do oglądającego obraz, została zderzona z potęgą i bezkresem górskich szczytów. Pierwiastek ludzki zanika na rzecz potęgi, którą trudno zdefiniować – to owe „inne przyczyny” Malczewskiego. Człowiek postawiony został przed czymś, czego ani zrozumieć, ani opisać nie może. Pozostaje zatem w milczeniu, gdyż nie posiada słów zdolnych oddać przerastającą go fatalność. W negatywny sposób w takim właśnie milczeniu pogrążony jest w *Marii* Wojewoda.

Niezależnie jednak od tego, czy człowiek okazuje swą bezradność, czy też zachwyty wobec krajobrazu, jedno pozostaje pewne – nie znajduje on w swoim języku słów, które posłużyć mogłyby do opisu; nie potrafi poddać też deszyfracji hieroglifów natury.

Od alegorii ku symbolowi

Ta migotliwość znaczeń i bezradność wobec czegoś, co przerasta możliwości ludzkiej percepcji ma związek z ewolucją form wyrazu zarówno w literaturze, jak i w malarstwie początku XIX wieku. W obu dziedzinach dostrzec można charakterystyczne wychylenie ku estetyce symbolicznej, która mnoży wciąż umykające *signifiens* w nadziei zbliżenia się do pozarozumowego *signifié*. Białostocki dostrzega w sztuce romantyzmu przewartościowanie wcześniejszych form ikonografii alego-

^{9/} Zob. P.H. Feist *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, przeł. S. Michalski, w zbiorze *Ikografia romantyczna*, s. 107-115.

Interpretacje

rycznej, która operowała przede wszystkim atrybutem. Romantyzm wprowadza w jej miejsce ikonografię nastroju i ekspresji¹⁰.

Również Friedrich rezygnuje z klasycznej alegorii, choć pojawiają się na jego obrazach znane ikonograficzne elementy – wystarczy tu wspomnieć o rysunku *Wędrowiec przy słupie miłowym* czy analizowanym już drzeworycie *Melancholia*. Białostocki nazywa takie zjawisko „tematem ramowym”, w którym symboliczna treść wyrażona jest w półgotowej formie¹¹. Skatalogowane i opisane motywy (ruiny, cmentarze, bezbrzeżne morze, człowiek w obliczu gór) złożone zostają w całość, która nie umożliwia jednak jednoznacznego ich odczytania¹². Friedrich podkreśla dodatkowo ten element niepewności przez wykorzystanie tzw. dalekiego krajobrazu (*Freiraum*). W ten sposób natura i człowiek szukający w niej sensu zaczynają opalizować niezliczoną ilością znaczeń. Trudno jednoznacznie powiedzieć, że *Mnich nad morzem* to obraz pustki bez Boga. Równie dobrze może on oznaczać milczącą zadumę nad potęgą praw, które rządzą światem – tak można by interpretować obraz w kontekście rozważań F.D.E. Schleiermachera. W obu jednak przypadkach okazuje się, że świat bytów skończonych postrzegany jest przez pryzmat nieskończoności – taką wykładnię ma wielokrotnie powracający u Friedricha motyw wzroku utkwionego w pustce.

Tę samą problematykę odnaleźć można w tekście Malczewskiego. Bohaterowie *Marii*, mimo iż przy ich opisie wyodrębnić można cechy partykularne, wpisują się w figurę milczącego stepu – taki jest zakres emocjonalnie nacechowanego krajobrazu. Temu zatraceniu w pustce towarzyszy również rezygnacja z alegorii i szczególne przewartościowanie personifikacji, które przestają być jedynie emblematami. Wyraźnie wynikają one z fabuły i struktury tekstu – nawet jeśli są silnie skonwencjonalizowane. Rozpacz (w. 182), Śmierć (w. 633) czy też wszystkie personifikacje w II pieśni Masek (Smutek, Złość, Zawiść, Przyjaźń, Gościnność) pozwalają w *Marii* mówić raczej o *l'état d'âme* bohatera, o jego egzystencji, niż o jakiejś obrazowanej tezie. Malczewski unika zatem klasycystycznego dydaktyzmu, moralizatorstwa czy cudowności. Personifikacje często też pojawiają się w mowie pozornie zależnej (jako metafory spostrzeżeń bohatera) i nie są wyrazem ingerencji narratora w świat przedstawiony (jak to bywało w eposie)¹³. Malczewski, podobnie jak Friedrich, konstruuje swe „malowidło” z elementów tradycyjnych, lecz nadaje im nowe, czasami zaskakujące znaczenia. Przedstawione w powieści sceny rodzajowe ukrywają pod swą funkcją fabularną sens wtórny, sens symboliczny. *Melancholia* (*l'état d'âme* bohatera) ukazana jest przez skutki, jakie powoduje (*vanitas*).

Wszystkie przesunięcia znaczeń od alegorycznych ku symbolicznym dobrze oddaje Friedrich w *Grobie Huttena*. Na obrazie znalazło się bardzo wiele, charakterystycznych dla tematu *vanitas*, elementów ikonograficznych. Widzimy ruiny

¹⁰/ Zob. J. Białostocki *Symbole i obrazy...*, s. 351.

¹¹/ Zob. J. Białostocki *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych...*, s. 346-367.

¹²/ Por. W. Bałus *Mundus melancholicus...*, s. 82-85.

¹³/ Zob. też M. Maciejewski *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*.

Śniedziwski W świecie melancholii

świątyni, którą porastają krzewy i mchy. W punkcie centralnym znajduje się grób, nad którym rozmyśla pochylony, wsparty na łasce człowiek. Na jednej z ocalałych ścian świątyni znajduje się rzeźba Fides, której odpadła jednak głowa. T.J. Żuchowski podkreśla:

Dla Friedricha [architektura] pozostała jedynie świadectwem dawnego czasu, który przeminął, być może zwariował, zagubił normy, bo jakże inaczej rozumieć umieszczenie na ścianie międzyokiennej chóru posągu pozbawionej głowy Fides, w stronę której mężczyzna oddaje pokłon. Rzeźba cnoty stała się tu już tylko ironią – po pierwsze – wierności i – po drugie – niezmienności ginącego świata. Pozbawiona głowy, a więc możliwości osądzenia, staje się *fides* metaforą paradoksów i sprzeczności historii.¹⁴

Ikonograficzne elementy złożyły się zatem w całość, która wyraża nie tylko namysł człowieka nad nieuchronnością jego przeznaczenia, ale również przeświadczenie o złośliwości losu i bezcelowości historii.

W *Marii* Malczewskiego tę mroczną ideę uosabia Wojewoda:

W spokojnych jego rysach trudno poznać zamię
Głębokich wewnątrz uczuć; tylko dzielne ramię –
Świetna mowa, dla ludzi – imię znakomite –
Co w sobie, to na zawsze dla wszystkich ukryte (w. 67-70)

Postać ta od początku świadoma jest beznadziejności własnej egzystencji. Historia jest dla Wojewody maskaradą, zbieraniem wojsk i pustym brzękiem oręża. To prawdziwy bajroniczny mizantrop, który konsekwentnie kroczy ku przepaści i straceni. Wojewoda kpi z historii, choć wie, że będzie jej ofiarą. Swoim postępowaniem wypełnia Przeznaczenie, całkowicie i świadomie oddaje się fatalnemu sensowi egzystencji. To on uruchomi lawinę, która dla Wacława będzie już tylko „Niezmiennym Wyrokiem” (w. 1349).

Malczewski przedstawił też Wojewodę, sięgając po znany ikonograficzny element – postać spoglądającą przez okno:

Otworzył wąskie okno – patrzył czas nijaki
Na swoje liczne hufce [...] (w. 115-116)

Przedstawienia malarskie akcentują w podobnych przypadkach tęskną nadzieję i wiarę w możliwość odmiany losu. Tak jest też w przypadku *Kobiety w oknie* Friedricha. Wchodzące z zewnątrz światło dnia rozjaśnia pokój, z którego spogląda kobieta. Obraz ten bywa interpretowany w ramach biedermeierowskiego powrotu do spokojności. Tę tonację można by wykorzystać przy próbie analizy pragnień samej Marii. W przypadku Wojewody podobna waloryzacja nie jest możliwa. Jego ruch ku otwartemu oknu jest próbą szukania nadziei w blasku rodzącego się świtu. Jednak „wstające słońce”, które „blaskiem złotych warkoczy widnokres weseli” (w. 121-122) i inne atrybuty szczęścia nie mogą być udziałem Wojewody. Dlatego

¹⁴ T.J. Żuchowski *Między naturą a historią*, s. 74.

Interpretacje

też – używając języka opisu właściwego malarstwu – można powiedzieć, iż wraca on do planu pierwszego, czyli do ciemnej komnaty:

[...] on nie chciał na widoku zostać –

W nikiących cieniach zamku zanurzył swą postać (w. 129-130)

W ten sposób, wykorzystując ikonograficzną tradycję, Malczewski sugeruje brak możliwości uwolnienia się od swego losu i przeznaczenia. Podobnie jak w przypadku *Grobu Huttena* wymowa sceny nie składa się z prostej sumy znaczeń ikonograficznych elementów. Sens tworzony jest przez ich specyficzne połączenie, które pozwala mówić o przesunięciu ku symbolowi, o „melancholicznej nierozstrzygalności”¹⁵.

Poetyka spojrzenia

Krajobraz – mimo iż potraktowany podmiotowo – był sferą nieokreśloności, która otacza bohaterów, czasami wyraża ich stan duszy. Ewolucja form alegorycznych ku symbolicznemu niedopowiedzeniu była rozwinięciem treści ukrytych w krajobrazie, była próbą wskazania, jak poprzez formalne środki wyrazu bohater i krajobraz łączą się w figurze melancholicznych rozmyślań. Nastąpił wreszcie czas, by dokonać fokalizacji, by przyjrzeć się człowiekowi i poprzez jego podmiotowość spróbować określić to, ku czemu spogląda. Wydaje się bowiem, że to właśnie spojrzenie – zarówno u Friedricha, jak i u Malczewskiego – obarczone zostało głęboką symboliką, a jego ważność podkreślona została nawet przez szczególną poetykę. W ten sposób umocnić można też tezę o istnieniu poetyki spojrzenia, która w istotny sposób kształtuje tkankę sensów u malarza i poety. Wystarczy wspomnieć znamienity tytuł artykułu M. Maciejewskiego: „*Spojrzenie w górę*” i „*wokół*” (*Norwid – Malczewski*)¹⁶. Polaryzacja nie przebiega oczywiście w sposób tak modelowy, jak wskazywałby tytuł przywołanego szkicu; prawdą jest jednak, że u Malczewskiego wzrok na niczym właściwie nie może spocząć. Snuje się jedynie po pustym stepie w nadziei zahaczenia o coś, co nie byłoby przejawem nicości bądź złośliwym żartem historii.

Najpełniej, poprzez aluzje do wzroku i spojrzenia, scharakteryzowana została główna bohaterka powieści poetyckiej Malczewskiego. W spojrzeniu Marii bowiem dość typowa, negatywna charakterystyka tego, co dostrzec można „wokół”, spotkała się jednak z owym „spojrzeniem w górę”, które jest próbą wydostania się z więzów historii, próbą pozytywnego jutra.

Pierwszy opis oczu Marii ma charakter negatywny:

Czarne oczy spuszczone i żalobne szaty;

A w twarzy smutek, czoło co schyla w cichości,

Którego całym blaskiem – uśmiech Cierpliwości! (w. 204-206)

¹⁵ Por. W. Balus *Mundus melancholicus...*, s. 23-24.

¹⁶ M. Maciejewski „*Spojrzenie w górę*” i „*wokół*” (*Norwid – Malczewski*), w: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 136-164.

Śniedziwski W świecie melancholii

Epitet „czarne oczy” ma w tym wypadku nie tyle walor estetyczny, co raczej psychologiczny. Wskazuje na *l'état d'âme* postaci. Ponury wydźwięk sceny podkreślony został, charakterystyczną dla całej powieści Malczewskiego, konstatacją kierunku ruchu: tu także mamy do czynienia z pochyleniem, próbą zamknięcia, odrzuceniem. Jakkolwiek przeblask nadziei jest w tym świecie skazany na niepowodzenie. Warunkiem *sine qua non* życia jest śmierć – dlatego wszystkie elementy świata przedstawionego poddane są procesom utraty, wydane na pastwę nicości:

Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, i swym dymem twarz całą zaćmiła. (w. 225-226)

W taki sposób poetyka spojrzenia staje się poetyką negatywną¹⁷. Bohaterka nieustannie coś traci, określić ją można tylko przy użyciu przeczenia bądź negacji. W tym świecie przegranych złudzeń pojawia się jednak – dzięki Marii właśnie – iskra nadziei. Jej oczy, mimo iż czarne, kryją dziwny połysk. Jest to sygnał z innego jakby świata; świata, nad którym nie panuje nihilizm stepu:

[...] uroczy połysk, co jej oczy krasi,
Nie znikomy – bo z duszy – chyba go Śmierć zgasi. (491-492)

Obraz duszy daje tu możliwość zaprojektowania jedynej osi wertykalnej w tekście Malczewskiego:

Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;
I cicho – jak modlitwa w łono Boga płynie –
I pusto – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie. (w. 638-640)

Modlitwa płynąca do Boga to właśnie drugi element, który obok nicości występuje w spojrzeniu Marii. Świat ziemski został już niejako dookreślony: panuje w nim pustka i smutek, szczęście już dawno minęło. Tym, co zostało, jest złudna nadzieja na świat lepszy, ale przecież niedostępny. Stąd oczy utkwione są w niebo, ale żal kroplami spada. Człowiek jest jak ta kropla właśnie; jedynym wyzwoleniem może być tylko zagłada.

I wznosząc w górę oczy z tym tkliwym wyrazem,
W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem,
Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu
Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu –
I wznosząc w górę oczy – doznała – jak lubo
Rozbłąkanej w swym żalu swego szczęścia zgubą,
Gdy już z ziemskich i chęci, i strach ochłódła,
Tęsknić szlachetnej duszy do swojego źródła!

^{17/} O poetyce negatywnej zob.: E. Kuźma *O poetyce negatywnej*, w zbiorze *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 41-52; A. Sobolewska *Poeci wobec niewyraźnego*, „Twórczość” 1997 nr 9, s. 38-52; *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

Interpretacje

Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęcie,
Zniknąć – na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie. (w. 235-244)

To nieuchronny koniec, w który wpatrywała się Maria.

Ten sam element, wpatrywania czegoś nieokreślonego, odnaleźć można u Friedricha. Sprawa jest w tym wypadku jednak bardziej złożona, gdyż właściwie nie można powiedzieć o oczach osób przedstawionych na jego obrazach – są to bowiem postaci odwrócone do widza plecami. O charakterze ich spojrzenia wnosimy więc z tego, w co się wpatrują. Znamienne jest jednak przyznanie wagi samemu aktowi spoglądania. Klarowną wykładnię zyskał ten problem w drzeworycie *Melancholia*. „Friedrich ukazując przestwór, na który spogląda siedząca kobieta, czyni tym samym patrzenie i jego korelat ważnymi elementami tematycznymi dzieła”¹⁸. I podobnie, jak u Malczewskiego, pojawia się tu możliwość dwójakiej interpretacji spojrzenia zagubionego w otaczającym świecie.

Pierwsza wykładnia ma charakter negatywny. Samotna postać nie może objąć świata, stoi twarzą w twarz z pustką i nicością. Takie sensy sugeruje zarówno *Podróżnik po morzu chmur*, jak i *Mnich nad morzem*. Obie postaci docierają niejako do kresu poznania. Przed nimi otwiera się przestrzeń, na której – podobnie jak na ukraińskim stepie – nie może spocząć spojrzenie. Jego poetyka jest w tym przypadku krańcową próbą poszerzenia przestrzeni obrazu, który „wypływa” niejako poza swe ramy. Jedynym oparciem dla osoby kontemplującej taki widok jest jej wewnętrzna wiara w sens i celowość takiego przedstawienia. Gdy tej wiary zabraknie, otwarta przestrzeń zmienia się momentalnie w sferę działalności przypadku. Tylko człowiek może jej nadać znaczenie.

Mniej przerażającą jest tajemnicza przestrzeń w *Kredowych skalach Rugii* oraz oswojona przez architekturę przestrzeń obrazu *Na żaglówce*. Pierwszy z nich daje, dzięki bieli i błękitowi, złudzenie spokoju i względnej pewności – podobnie jak Marii spojrzenie ku górze. Drugi z obrazów przedstawia mit nowego początku – po dopłynięciu do brzegu życie można będzie zacząć od nowa. Spojrzenie zatrzymuje się więc na spokojnych falach morskich (*Kredowe skały Rugii*) bądź na wytworach ludzkich rąk (*Na żaglówce*).

Malczewski i Friedrich proponują zatem spojrzenie ambiwalentne. Może być ono próbą oswojenia świata i utwierdzenia dzięki temu podmiotowości osoby patrzącej. Może się jednak w każdej chwili przemienić w spojrzenie w pustkę, z której przemawia do swego ludu Chrystus Jean-Paula¹⁹. Obydwaj więc twórcy zawarli w swych dziełach nieprzekraczalne antynomie romantyzmu. O żadnym z nich nie można powiedzieć jednego tylko słowa, gdyż każde rozpoczęte zdanie zakłada natychmiast negatywną replikę. Pozorny bezruch u Friedricha zaczyna

^{18/} W. Balus *Mundus melancholicus...*, s. 87.

^{19/} Zob. Jean-Paul Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga, przeł. M. Zmigrodzka, „Ogród” 1991 nr 2, s. 107-109. Por. też M. Janion *Temat jeanpaulowski*, „Ogród” 1991 nr 2, s. 110-118.

Śniedziwski W świecie melancholii

być aktywny dzięki grze i opozycjom kreski oraz układowi światel²⁰. Dynamizm zmieniającego się stepu u Malczewskiego ulega natomiast wyciszeniu, gdy zdamy sobie sprawę z tego, iż jest to jedyna przestrzeń świata przedstawionego i właściwie nie sposób się z niej wydostać. To jeszcze jeden ważny powód, dla którego warto czytać *Marię* Malczewskiego w kontekście obrazów i twórczości Friedricha.

^{20/} Por. T.J. Żuchowski *Między naturą a historią*, s. 19-21.