

WŁODZIMIERZ SZTURC Uniwersytet Jagielloński, Kraków

POWRÓT DO PODMIOTU MALCZEWSKI I POWŚCIAGLIWOŚĆ

W opublikowanej w tym roku książce *Que peut Littérature quand elle ne peut?* (Co może Literatura, kiedy nie może?) Patrick Chamoiseau zastanawia się nad sytuacją narratora powieści, w której spotykają się różne kultury o silnie przekształconych dyskursach, ponieważ długi okres ich wzajemnych oddziaływań doprowadził do powstania nowego świata przedstawionego, gdzie narrator reprezentujący autora nie potrafi się już odnaleźć¹. Rzeczywistość przeobraziła się tak bardzo, że pisarz jest spóźniony w stosunku do niej i może wyrazić tylko tyle, iż uczestniczy w wielokulturowej transformacji. Powinien akceptować zamianę żywych i ważnych kiedyś dla niego symboli i obiektów kultury na nowe, związane z dynamiką codzienności, tracące połączenia z własnymi źródłami kopie i odwzorowania.

Przywołanie publikacji kreolskiego pisarza w pracy na temat powieści Antoiniego Malczewskiego wydaje się może ryzykowne, gdyż dotyczą one innych czasów i innej strefy wpływów kulturowych. Jednakże odnalezienie odmiennego punktu widzenia – usytuowanego w kręgu literatury, która stanowi nośnik transferów kulturowych i unaocznienie śladów po żywych kiedyś rytuałach, językach i pieśniach – pozwala na rozszerzenie przestrzeni interpretacji *Marii*. Dzięki temu powieść odzyskuje walory poezji uniwersalnej, zawierającej filozoficzną ostrość przekazu, i zachowuje właściwy jej kod kulturowy.

Jest to kod polski w jego XIX-wiecznej kresowej, wołyńskiej postaci, zbudowany z elementów kultury dworów szlacheckich (postaci Marii i jej ojca, wdowca Miecznika) i dworu magnackiego (postaci Wacława i jego ojca, Wojewody). Do tego kodu wpisane zostały – jakże ironicznie w stosunku do karnawału weneckiego – polskie zapusty, a także kilkoro bohaterów, pamiątki i rośliny charakterystyczne dla uogólnionego wrażenia łączonego z Ukrainą: kozak, step, kurhan, dumka, sumak, bodiaki, bezkres stepowych przestrzeni i krzyże przydrożne. Niezależnie od kolejności te słowa przyjmują jednak pewnego rodzaju litanijny porządek i umieszczone w kontekście Ukrainy tworzą fantazyjny, melancholijny obszar, który nie ma odniesienia do rzeczywistości. Jest on zbudowany na podobnej zasadzie co *weduta* w grafice XIX wieku, przedstawiającej najważniejsze zabytki miasta obok siebie (*Samelwedute*). Czyżby podtytuł *Powieść ukraińska* miał sens o tyle, o ile wskazywałby na geograficzne usytuowanie wydarzeń? W końcu akcja rozgrywa się na Kresach Rzeczypospolitej i niewykluczone, że odwołuje się do 200 lat

¹ P. Chamoiseau, *Que peut Littérature quand elle ne peut?* Paris 2025.

wcześniejszej zbrodni popełnionej na Gertrudzie Komorowskiej². Nawet jeżeli tamto wydarzenie nie było źródłem akcji powieści, to było nim przywołanie przez Malczewskiego uogólnionego obrazu dawnej rodzinnej ziemi, czyli odsłonięcie „wieży tellurycznej” jako jego doświadczenia Ukrainy³.

Z jednej strony, tematem dzieła jest opowieść z dawnych czasów, domagająca się raczej nowocześniejszych technik przekazu, właściwych dla *horror story* lub nawet poematów George’a Byrona (Malczewski ponoć czytał je podczas samotnych wypraw w łódce na jeziorze)⁴. Z drugiej strony, poeta tkwi głęboko w pisanim utworze, pełni rolę jego rzeczywistego narratora i kreatora nihilistycznej wizji świata, do której kategoria *vanitatis* stanowi zaledwie wstęp lub próbę rozpoznania topiki *cuncta fluunt* – przez rozmaite alegorie i przedstawienia, a także użycie ich w teatralnych, tragiczno-misteryjnych agonach baroku⁵.

Autor poprzez narratora, ukształtowanego jako sprawcę fabuły powieści, wpadł w pułapkę ironicznego losu, który sam pobudził. Nadając światu przedstawionemu cechy przynależne nihilizmowi, sam, jako autor, uległ tej filozofii. Wyłonił się zatem obraz Malczewskiego piszącego swe jedyne wielkie dzieło w stanie nieuleczalnej choroby, zdobywcy Mont Blanc, interpretowanego przez czytelników raczej poprzez figurę potencjalnego samobójcy Kordiana na iglicy niż zapobiegliwego i rozsądnego organizatora wyprawy i badacza geografii Alp – ukochanych gór Byrona zresztą.

Pojawiające się w opracowaniach Marii odwołania losu Malczewskiego do traumatyzującego związku z Zofią Rucińską i mroczne cechy osobowości magnetyzera wydobywane na pierwszy plan przysłoniły niezwykły talent twórcy, który chyba najwcześniej spośród posługujących się gawędą szlachecką jako wzorcem gatunkowym (mam na myśli Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego) zdał sobie sprawę z tego, że opowiadanie nie jest przeniesieniem gawędy lub wspomnienia do tekstu literackiego, ale wyodrębnioną sztuką w kulturze europejskiej, osadzoną w epice Homera i Wergiliusza. Po przeciwnej stronie tej klasycznej formy narracji została wymieniona twórczość ukraińska, śpiewana, oparta na wzorcach literatury ustnej, zapisywana w postaci bylin i dumek jako pierwotnych form, na

² J. Ławski (*Malczewski – iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca*. Wprowadzenie w: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadz. H. Krukowska, J. Ławski. Oprac. H. Krukowska. Objasn. D. Zawadzka. Białystok 1995, s. 89. Dalej do tej powieści odsyłam skrótem M, liczby po skrócie wskazują stronicę), odsuwając na bok pytania o to, czy A. Malczewski znał tę zbrodnię i czy zainspirował się nią, tworząc *Marię*, przywołuje wcześniejsze analizy M. Dernałowicz i J. Maciejewskiego.

³ Ławski w wprowadzeniu (M 89, 105) pisze, że określenie „wież telluryczna” w odniesieniu do A. Mickiewicza i jego ziemi dzieciństwa wprowadził S. Chwiniński w książce *Literatura i zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Małej Apokalipsy”* (Kraków 1993). Ponadto Ławski dopowiada, że „związek Malczewskiego z Ukrainą to związek z »ziemią wyzwolenia« przez śmierć, zagarniającą to, co materialne” (M 106).

⁴ Według relacji T. Januszewskiego (zob. cyt. z: „*Maria*” i Antoni Malczewski. *Kompendium źródłowe*. Oprac. H. Gacowa. Przedm. J. Maciejewski. Wrocław 1974, s. 243).

⁵ Piszę o tym w artykule „*Maria*” Antoniego Malczewskiego w malarskim dominium *vanitatis* („Ruch Literacki” 1985, z. 4). Zob. również wnikliwe opracowanie motywu „świata na scenie” jako barokowego *theatrum* śmierci w pracy K. Korotkicha *Miedzy tragedią a misterium. Wizja „świata-teatru” w „Marii”* (w: *Ścieżki wyobraźni. O użliwości i estetyce w literaturze XIX wieku*. Kraków 2017).

podstawie których powstawały ballady romantyczne⁶. Taka tradycja mogła zezwalać Malczewskiemu na objawienia mistycznej jedności ukraińskiego prawosławnego śpiewu, owego doznania misji poety wyrażonej przez obraz „snucia” opowieści, przedzenia, przekazywania wątku dzięki pamięci i jej powtarzaniu. Poezje Wschodu i Zachodu stykają się ze sobą nie w użyciu gatunków poezji orientalnej dla wyrażenia tematów uniwersalnych istniejących w literaturze Zachodu, jak widział to Johann Wolfgang Goethe, lecz stanowią dwie drogi konstruowania opowieści rozumianej jako odrębny gatunek pisany wierszem. Rym, gdy potrzeba (np. w pieśni masek), bywa w *Marii* zawieszony, ale rytm wiersza, a raczej jego akcentowe zestawienia, odpowiada tu za potwierdzenie europejskiej tradycji narracji.

Próby wyjścia z pułapki, która być może na zawsze uwięziła autora w jego powieści, polegałyby również na klarownym dookreśleniu obiektów świata przedstawionego. Różne odmiany kwiatów wychylających się z traw stepu, drzewa konkretnych gatunków, zwierzęta i zjawiska natury mimo zacierającego się znaczenia nazw odsyłają czytelnika do wiedzy autora o dawnych epokach. Współczesny nam odbiorca może sięgnąć po słownik botaniczny i nawet zobaczyć wygląd nieznaną mu rośliny, choć *stricte* w procesie lektury konkretyzacja literacka tego nie wymaga. Świat flory podlegał licznym analizom badaczy *Marii*, *Pana Tadeusza* i *Beniowskiego*. Nie przywołuję tu tych prac naukowych z pogranicza biologii i filologii ze względu na ich specyfikę. Możliwość wyjścia poza świat powieści wiąże się z samym jej czytaniem i choć traumatyczne doznania bohaterów i ciemna filozofia autora są w zasadzie niewyraźne, to przecież zamknięcie ich śladów w skończonym tekście otwiera przestrzeń interpretowania bolesnych doznań w nim reprezentowanych – także przez personifikacje afektów (spokojność, wesołość, Sen trwóży, znizona Pokora, Rozpacz, Zgryzota) oraz rzeźbiarską figurę Laokoona.

W czasach Malczewskiego *Grupa Laokoona* miała inny kształt niż obecnie – odkryta w 1506 roku w ogrodach watykańskich „papieża wojownika” Juliusza II rzeźba nie miała wyciągniętego za głowę ku niebu prawego ramienia Laokoona (dopiero w 1906 roku Ludwig Pollak odnalazł ramię w antykwaracie i dołączył je do marmurowej grupy rzeźbiarskiej)⁷. Brak kontaktu ze światem wyższym, boskim odsłaniał absolutną beznadziejność sytuacji Laokoona, nawet jeżeli widzą uświadamiał sobie, że ogromna rzeźba jest jednak fragmentem, jako pozbawiona istotnego artystycznego dopełnienia, które nadawałoby jej inny sens: zmagania z węzami, a nie oplątania przez nie. Figura Laokoona stanowi metaforę emocji Wacława, rozpalonych i przeciw niemu skierowanych sił, będących skutkiem tajemnicy wyszeptanej mu do ucha przez Pacholę:

I podniósłszy na palcach swoją małą postać,
Żeby się rycerzowi do ucha mógł dostać,
Szeptął, szeptął swą powieść – a w twarzy rycerza,
Czarna, czarniejsza chmura, coraz się rozszerza;
I znów nagle rozpaczą zaciemnione lica
Zapał gniewu i wzgardy jak piorun oświeca:

⁶ Ballada ma jednak rodowód hiszpański i włoski; była śpiewana do tańca – „ballare”.

⁷ Zob. H. von Trotha, *Ramię Pollaka. Powieść*. Przeł. A. Arno. Warszawa 2023.

Aż w nim powstała wreszcie ta Ponurość dzika,
Co patrzy w jeden przedmiot – w trunnę przeciwnika,
Kruszy najświętsze węzły w ogniu swego piekła,
Gdy i w najbliższym sercu trucizny dociekła!
Aż w nim powstała wreszcie ta Chciwość szalona
Krwi – krzyku – dzwonów – płomień popsutego łona,
Co domowej niezgody rozpala pochodnię,
I w własnym swoim gnieździe – zbrodnią karze zbrodnię!
Lecz jeśli takie były najwyższe w nim męki,
Zgon najdroższego szczęścia z błogosławieństw ręki –
O! jak bezecnej Zemście co nim słusznie miota,
Towarzyszy okropnie Rozpacz i Zgryzota!
A wszystkie razem bole, w osłupiałym oku
Łączy myśl przeraźliwa – Niezmiennność Wyroku!
Mniej straszna w swym nieszczęściu, od węzów jedzona,
Wzór najsroższych męczarni – postać Laokona. [M 154]

Poza odwołaniem do figury trojańskiego kapłana, który tak okrutnie pomylił los z zasadzką zastawioną przez Achajów, pojawiają się tworzące wspólnotę czytelnika i autorskiego narratora zaimki wskazujące, łączące się z personifikacjami: „ta Ponurość dzika”, „ta Chciwość szalona”. Niejedyń raz zresztą towarzyszą one podobnym figurom w tekście powieści: sprawiają, że czytelnik zostaje złowiony w świat autora będący tym właśnie, wspólnym dla każdego światem. Przez drobne zaimki tworzące węzły sieci, w którą zostaliśmy złowieni, odnajdujemy poczucie wspólnoty losu z poetą i jego bohaterem, a zatem, chcąc nie chcąc, ustanawiamy wspólną przestrzeń ograniczonej wolności, przejawiającą się tym, że mamy świadomość sytuacji, w jakiej się znajdujemy. To również sposób zadany człowiekowi przez Blaise'a Pascala w jego rozumieniu „trzciny” – co prawda, sucha trawa nie powstanie z prochu, ale potrafi sobie to uświadomić: boleśnie przeżywa swą marność, niemniej z argumentu uświadomienia jej sobie czerpie siły duchowe.

Natomiast narrator Malczewskiego nie wywodzi się z *Myśli* Pascala, a nawet jest mu przekornie obcy. W pieśni XVIII, następującej tuż po cytowanym fragmencie, narrator z pasją unicestwienia każdej potencjalnie dobrej sprawy gromadzi argumenty przeciw możliwości jakiegokolwiek ocalenia: Wacław „wszystko w świecie traci” (M 154), szczęście, cnotę, szacunek, zdolność działania, kontakt z innymi, również bliskimi ludźmi, ponieważ każde doznanie wydaje mu się fałszem i złudzeniem. Czula i szlachetna jest wyłącznie śmierć. Nic nie ma sensu (M 155). Jednakże autor pozostawia narratora w głębokiej rozpacz i we łzach... Narrator unosi się nad ukraińską ziemią, gdzie widać wieże cerkwi i słychać baby szepczące pacierze, gdzie uczniowie biją w dzwony, a ludzie, z natury dobrzy, uczęszczają na chrzciny i na pogrzeby (M 157–158). Nie tylko obserwuje cmentarz, na którym leżą żona i córka Miecznika, Maria, nie tylko informuje, że odwiedza często groby najbliższych, ale też przekazuje opowieść o śmierci Miecznika przy mogiłach żony i córki. Trup ma otwarte oczy, wiatr nie porusza skrawkiem szaty, z daleka dochodzi „odgłos z trąby wojennej” (M 158), sen opanowuje wszystko. Po tym autorskim pożegnaniu ze światem przedstawionym i czytelnikiem – jakby było ono wolnym odbarwianiem świata i podchodzeniem do strefy katarktycznego doznania bez oznak życia: „I cicho [...] / I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie” (M 158). Cóż więc zostanie

po świecie bohaterów powieści? „No właśnie: co?”⁸. Iluzja jako rzeczywistość? Sieć rozpinana między strefami pozornego życia na pościeli białej melancholii, smutku i przygnębienia?

Na owej pościeli melancholii niczego się nie spodziewamy, a przecież ciągle tworzy się jakaś wspólnota w królestwie asfodeli. Czy jest to pamięć wspólnej melodii? Czy może lepiej – wspólnota rozpoznawalnego brzmienia, dźwięków, muzyki sfer nieba nad Ukrainą? Nad jej częścią zapamiętaną przez Malczewskiego albo taką, w której istnienie uwierzył dzięki magnetyzmowi i naukom tajemnym, jakie dostarczały właściwej wiedzy tłumaczącej stan mimowolnego istnienia?

Podstawowy znacznik wartości tej wiedzy stanowi siła dystansu autora do iluzji i pozorów: radość w oczach – w sercu „robak przewinienia” (M 117); jest szczęście – nie ma go realnie; stary Miecznik doczekał spełnienia na koniec życia – wprost przeciwnie, doczekał bolesnej męki; kwiat bujnie rośnie w stepie – ale wędnie i ginie; huśtał (Miecznik) kołyskę – „by w trumnie uspili” (M 158).

Filozofia śmierci znajduje się w całym świecie powieści. Dotyczy również postaci czasu, który może przynieść nagłą śmierć od pioruna, ale też może dręczyć przez lata, skazując kogoś na powolne umieranie. Z barokowych maksym i uogólnionych prawd wpisanych w całość utworu, a szczególnie mocno dających o sobie znać w pieśni masek, wynika, że a u r ę świata, jego źródło i cel, stanowi odchodzące życie, samo wyznaczające zasady swego istnienia, natomiast śmierć jest immanentnym jego rytmem⁹. Przywołując Waltera Benjamina i jego wyjaśnienie a u r y, podkreślam jego osobiste przeżycie Holokaustu, którego ciąg dalszy rozgrywa się za naszymi oknami.

Ważne w konstrukcji opowiadania są w *Marii* zmiany sposobu ujmowania tożsamości narratora, polegające na jego wycofaniu się poza świat przedstawiony lub na estetycznej powściągliwości prowadzącej ku taksonomii: wydarzenia i sytuacje tworzą wyodrębnione odcinki świata przedstawionego. Na monochromatycznej pościeli Kresów (przeważają tam kolory wyschniętej trawy i szarości kurzu), w ciszy lub z towarzyszeniem dźwięków pochodzących ze świata przyrody, ustawiane są po kolei sceny stanowiące przestrzeń dla zdarzeń fabuły, połączonych drogą, przemierzaną przez kozackiego jeźdźcę, tego samego, którego w pierwszym zdaniu powieści zaczyna narrator.

⁸ Podobne pytania postawił tekstowi, który zamyka opowiadaną historię i ukrywa ją w przeszłości, Chamoiseau w przywołanych esejach. Interesujące byłoby również posłużenie się postfreudowskimi modelami interpretacji dzieł sztuki – malarstwa, fresku – dzięki zastosowaniu idei „białej pościeli”, poprzez którą obserwator ukazuje istotne elementy konstrukcji dzieła, jak czyni to G. Didi-Huberman (*Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przeł. B. Brzezicka. Gdańsk 2011).

⁹ Zob. K. Sauerland, *O Bogu, języku, rzeczach i historii* (Walter Benjamin). W: *Od Dilttheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa 1986, s. 135. Ch. W. Leadbeater terminu „aura” używał przed Benjaminem. Rozumiał ją jako metafizyczną więź wytwarzaną przez kaznodzieję, który za pomocą wiedzy mistycznej mógł objaśniać nawet naukę opartą przecież na logice. Wiedza ta stanowiła horyzont świata, była częścią wspólną mistyka i jego opowieści. Pozwalała uznawać każdy los za naznaczony cechami świata wewnętrznego. Mistyka cechował sposób mówienia i myślenia tych, których powoływał jako przykłady, i tego, co składało się na alegorie i personifikacje.

Można także opisać narrację *Marii* jako wyprowadzanie bohaterów na scenę w krajobrazie jednostajnym i posepnym. Sugestia dotycząca takiegoż świata na scenie, uargumentowana wieloma przykładami teatralizacji zdarzeń w powieści¹⁰, odpowiadałaby – w moim ujęciu – dramaturgii Williama Szekspira, który tworząc *de facto* teatr w następujących po sobie miejscach pustej przestrzeni, *de iure* wynosił konstruowane *theatrum mundi* na poziom *theatrum mentis*. Podobnie też czynił Malczewski: kreując w przestrzeni (połaci) Kresów miejsca do działania (dworek szlachecki, dwór Wojewody, dwa różne pokoje – Marii i ojca Wacława), zamknął ich aurę w stanach lęku i w przeczuciu śmierci. Nie ma w takim układzie hierarchii zdarzeń i bohaterów, ponieważ figurą podstawową postaci jest Każdy, moralitetowy *everyman*. Figura ta uzasadnia przywołane przez autora bardziej niż przez narratora maksymy osnute wokół mortuistycznych tematów o barokowym rodowodzie (przypomnijmy tylko historię o bujnym kwiecie i lęgnącym się w nim robaku (M 137–138)).

Widać w owym sposobie konstruowania fabuły odejście od koncepcji wyjątkowości losu człowieka, a nawet zakwestionowanie patetycznej odrębności przedstawianych zdarzeń. Narrator Malczewskiego przeprowadza czytelnika przez kolejne stadia akcji, pozwala najpierw widzieć je z odległości, jak punkt w przestrzeni, by wnuknąwszy w głąb tego punktu, rozszerzyć go tak, że staje się zamkniętą przestrzenią akcji. Nie istnieją tu gwałtowne, dynamiczne przemieszczenia obiektów, a sam narrator ukrywa się za postaciami prowadzącymi dialog. Czasem w ogóle wycofuje się poza świat przedstawiony i zastępuje go autor ingerujący w tekst przypisami, wskazującymi na historyczny charakter wydarzeń, oraz tłumaczący przywołane obrazy własnym doświadczeniem muzealnych ekspozycji (*Święta Cecylia* Rafaela Santi) czy przeżyć biograficznych (zdobycie Mont Blanc). Co więcej – przypisy sytuują powieść w dwukierunkowej refleksji pisarza panującego nad przebiegiem jej akcji, lecz dalekim od emocji, które sama wywołuje; Malczewski zamyka swoje doświadczenia w stoickiej zgodzie na śmierć. Osiągnięcia życia toną w białych chmurach pokory, radość i poczucie wielkości zostają unieważnione, wzięte w nawias – i nie jest to nawias ocalającej przecież ironii, ale oddalenie się od rzeczywistości. To także rozstanie z religią, czyli odnowieniem kontaktu z Bogiem i odczuwaniem istnienia jako przestrzeni przeciętej alegoriami, personifikacjami pojęć abstrakcyjnych, obrazami kurhanów, cerkiewnych wież i cmentarnych krzyży. W ten sposób w świecie rzeczywistym pojawia się to, co właściwie niewyraźne.

John Barth, który włączył taką formę reprezentacji do strategii subwersywnych, traktował ją jako metafigurę odsunięcia się narratora w cień oraz przemilczenia wielu epizodów mogących rozjaśnić fabułę i przywołanych w niej bohaterów. Wskazał liczne możliwości nowoczesnego ujmowania narracji, m.in. jako przestrzeni wytwarzania dystansu do samego procesu opowiadania¹¹. Powściągliwy autor może również wprowadzić do opowiadania bohatera, o którego czynach nic nie wie; może też powołać narratora w funkcji swego zastępcy będącego świadkiem zdarzeń przedstawianych przez niego *in statu nascendi*. Podobne techniki może

¹⁰ Zob. Korotkich, *op. cit.*, s. 51–59.

¹¹ Zob. J. Barth, *Opowiadać dalej. Opowiadania*. Przekł., posł. M. Świerkocki. Wyd. 2. Warszawa 2022.

stosować także autor, zamieniając dyskurs literacki na krytyczny, historiozoficzny, filozoficzny lub na każdy inny pojawiający się w wyobraźni albo wywiedziony z jego wiedzy. Autor ma sposobność stać się teoretykiem własnej twórczości, zakwestionować to, co już napisał, lub przyznać, że tematem jego opowiadania jest sam proces opowiadania.

W *Marii* Malczewskiego widziałbym początek immanentnej poetyki opowiadania, wynikającej z refleksji nad uskokiem pomiędzy kompozycją polskich poetyckich tekstów literackich powstałych przed romantyzmem Mickiewicza a poetyką ukraińskich (kresowych) pieśni, dum oraz dumek, piosenek biesiadnych i żałobnych lamentacji. Tradycja polska, odnosząc się przede wszystkim do pieśni i psalmów Jana Kochanowskiego, ale w coraz bardziej znaczącej mierze do pieśni patriotycznych Wacława Potockiego, hymnów Jana Pawła Woronicza, psalmodii Wespazjana Kochowskiego, a także do zupełnie nowej w czasach Malczewskiego epiki wierszem Juliana Ursyna Niemcewicz (Śpiewy historyczne, 1816), w umiętny sposób zamykała nawet mistyczne wizje i wyobrażenia przyszłości w formach klasycznego wiersza o równomiernym toku zestrojów akcentowych, dysponujących melodyką i muzycznością gatunków literackich (poemat heroiczny, opowiadanie wierszem, hymn, oda).

Utrzymywanie tematu – nawet żałobnego – w porządku genologicznym było właściwie próbą racjonalizacji niepowodzeń dziejowych i dramatów narodu. Jednoczący i harmonizujący wpływ klasycznej formy na temat i treść utworu poddawał jakiejś wyższej, ocalającej sile form klasycznych tragiczne losy rozdzielanej przez zaborców ojczyzny i chaos wywołany rozbiorem. I choć tematy oraz sposób ich wyrażenia przez wymienionych pisarzy miały często charakter ciemny i posępny, tajemniczy i złowrogi, to przecież smutek przez nie wywoływany był ostatecznie przewyciężany dzięki wierze w zawsze odradzającą się Wielką Całość, której obraz przekazywała klasyczna poetyka gatunków literackich prezentujących różne emocje i stany świadomości w określonym ładzie, przewidywanej formie i zwartej kompozycji. Duch klasyki stanowił fundament wiary w ostateczne zwycięstwo porządku i w sprawiedliwość dziejową.

W powieści Malczewskiego afektem spajającym świat przedstawiony oraz postaci narratora i autora jest melancholia, dojmujący w emocjach i myślach smutek, może nawet nihilizm. Komentatorzy i badacze analizujący *Marię* wielokrotnie pisali o melancholii w utworze. Omawiali sposoby ujmowania szczeliny między melancholią a precyzyjną formą literacką tej powieści poetyckiej. Wskazywano, że uczucie smutku wzbudzane było przez autora za pomocą personifikacji ciemnych emocji i obrazów poetyckich pojawiających się w świecie przedstawionym. Widziano również odniesienia do – związanych z *vanitatis* – dzieł sztuki znanych Malczewskiemu. Ujawniano połączenia jego postaci z bohaterami byronowskimi oraz podobieństwo topiki lęku i zagrożenia związane z drogami wędrowca, które przywiodły go na samotną skałę wyniesioną nad mgliste przepaści, jak ma to miejsce na obrazie Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły* (1818).

Co do konstrukcji postaci biorących udział w akcji *Marii* – jest ona zbliżona do tej z tragedii Szekspira, lecz czytanej na „sposób romantyczny”, objaśniający relacje namietności i rozważgi oraz sugerujący istnienie tajemniczych i ciemnych gier prowadzonych przez postaci drugiego planu (maski, Pacholę, kozaka-posłańca z listem). Myślę tu o skrywanych poczynaniach Pani Capulett, Marty i Parysa

z *Romea i Julii*, ale przede wszystkim o roli Egmonta, Edmunda oraz Kenta z *Króla Leara*. To, co ukrywane w ciemności, ustanawiane w nocy, osiąga swój cel jako realna zdrada, sprzeniewierzenie, zbrodnia. Dynamika akcji rozpoczętej po zmroku u Szekspira ma jednak rozpoznanie w porządku dnia. Dramatopisarz demaskuje złe czyny i myśli w geście oddzielenia ich od dobra i jasności, wskazując jednak na wyższy świat i boską harmonię. Noc ustępuje dniowi, prawo człowieka do zrozumienia prawideł tego świata zostaje uszanowane.

W poetyckiej powieści Malczewskiego w filozofię nocy jako magicznej przestrzeni oddanej we władanie demonom zdrady i kłamstwa wdarła się również melancholia, wraz z nią zaś śmierć, oszustwo, sarkazm ironicznego losu. To melancholia uniemożliwia zobaczenie świata w jego podwójnej postaci, spowitej ciemnością i prześwieconej jasnym blaskiem słońca. Pisarz nie stawia pytań o przyszłość, a jeżeli tak – to tylko o najbliższą, związaną ze stanem umarłego ciała. Pytania stawiane są z użyciem frazeologii funeralnej: robaka i łona – robaka i kwiatu z punktu widzenia akcji nie mają sensu jako stanowiące ornament, który pochodzi z *dominium vanitatis*. Konstatacja marności świata nie wynika tu z inspiracji szekspirowskich, lecz z obnażenia jakiejś okrutnej prawdy o sobie samym, pustoszonym przez nieznaną i dziś chorobę, desperacko włączaną w *memento mori* pojawiające się przynajmniej w części dzieł literackich, malarstwa i rzeźby barokowej.

Jedynym wyjściem z tak zamkniętego kręgu narodzin i śmierci, kołyski i grobu wydaje się zachowanie ciszy, uszanowanie ciszy. Cisza przynosi poznanie, którego mowy nie usłyszymy. Stanowi wszakże akt poznawczy, wprowadzający wszystkie porządki – religijny, poetycki, biologiczny – w milczenie, czyniący je „niemy”, jak wyjaśniała to Halina Krukowska. Rezultatem tego poznania jest obraz świata oparty na „myśli o nieludzkiej jego istocie, niesamowitej, niezmiernej żalobności, ujawnianej przez zmysł wzroku, który »nic nie widzi«, i zmysł słuchu, który »nic nie słyszy«”¹².

Uświadomienie powszechnego „znicestwienia” sprawiło, że Krukowska poddała tak ujętą marność studiom z zakresu filozofii egzystencjalnej, włączając powieść Malczewskiego w europejski traktat idei *vanitatis*. Dziełem najpełniej oddającym tę koncepcję była *Melancholia* Albrechta Dürera. Przekazywała ideę marności świata i – podobnie jak martwe natury – wpisywała człowieka i jego dzieła w nieuchronne prawa przyrody. Ich odkrycie wywołuje w człowieku nieuśmierzony smutek, żal za minionym czasem, kultem pamiątek, bohaterów, kurhanów, ale ujawnia też rozpad hierarchii, struktur opartych na relacji tego, co nadrzędne, do tego, co podrzędne, podmiotu i przedmiotu, racji i odpowiedzi na jej znaczenia. Elementy składające się na rzeczywistość popadają w chaos, hierarchie zmieniają się w wielość równoległych podmiotowych racji, które nie mają sprawczej mocy. Jedyne, co zostaje, to nadciągająca cisza, moment, kiedy działania wstrzymują swą dynamikę¹³, myśli zaś ulegają zawieszeniu w próżni intelektu: *époque*.

Przywołany już za Barthem termin „*réticence*”, wywodzi się z prac Edmunda Husserla na temat redukcji fenomenologicznej. Filozof używał słowa „*époque*” na

¹² H. Krukowska, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*. Wprowadzenie w: M 15.

¹³ Krukowska (*ibidem*, M 19–20) zastępuje obraz czasu linearnego obrazem „węzła”, by oddać ideę czasu zatrzymanego, a nawet czasu „pionowego” w powieści Malczewskiego.

określenie punktu, w którym pozbywamy się zniewolenia tym, co nas otacza i co zajmuje naszą myśl i wyobraźnię. Redukcja prowadzi do poczucia oczyszczenia przez ciszę, która staje się fundamentalnym doświadczeniem podmiotu. Cisza, ten stan istnienia, to czas i przestrzeń jednocześnie, dlatego składa się na *dominium aeternitatis*. Jest bezwarunkowa, to znaczy, że nie da się jej zdefiniować, ponieważ każda taka próba wiąże się z naruszeniem jej wiecznej istoty, ciszy właśnie. Dlatego w postaci czystej, pozbawionej głosów, mogących ją zakłócić, jawi się kresem i celem każdego istnienia.

Przestrzeń powieści jest monochromatyczną połącią stepu, gdzie mieszczą się ustawione szeregowo miejsca akcji: dwór Wojewody, dworek Miecznika, trzy znajdujące się w przyrodzie kryjówki Pacholęcia, groby żony i córki na cmentarzu. Fabuła prowadzi nas też przez pokój Miecznika, pokój Wojewody, sypialnię Marii i – w porządku tańców masek – w pobliże stawu. Krajobraz Malczewskiego jest ubogi, wyczerpany, zredukowany, bliski wyeksploatowania możliwości istnienia.

Gdyby rozważyć sposób, w jaki przejawia się czas akcji w poemacie, to zauważymy, że uległ on również zredukowaniu. Przygotowanie właściwej akcji przez ludzi obłądy i knowań, jak w *horror story*, trwa dość długo (Wojewoda snuje plan na tyle wcześniej, że może nawet zorganizować „weneckie zapusty” jako „polskie zapusty” (M 135–136)). Zbrodnia przebiega szybko i czytelnik dowiaduje się o niej w cieniu tajemnicy i całkiem późno, kiedy Marię „zatopioną w stawie” (M 153), lecz złożoną na łóżku, odnajduje wracający z pola bitwy zwycięski Waclaw, syn Wojewody, i kiedy Miecznik, ojciec Marii, płacząc, łączy znaczenia kołyski i trumny w oksymoronicznym zespoleniu narodzin i śmierci w jednym akcie istnienia poprzez alegorię kołyski/trumny. Wydaje się to tym bardziej dotkliwe i żałobne, że przywołane słowa wypowiada człowiek starszy – szlachetny, odważny ojciec Marii – i że rozbrzmiewają one echem znanych powszechnie funeralnych maksym czasu baroku. Stanowią więc ich odbicie, przyszły na myśl i zostały wypowiedziane, ponieważ w tak tragicznej sytuacji język nie dotarł do emocjonalnych sygnałów wrażliwości i przybrał maskę aforyzmu.

To kolejny przykład, kiedy w egzystencjalnej chwili osłupienia indywidualny język traci zdolność wyrażania myśli, emocji oraz obrazów i dlatego potrafi użyć jedynie maksym zyskujących dodatkowo sens w przewrotnym, fałszywym, może ironicznym echu. Waclaw mówi do trupa Marii: „w boju mnie widzieli”, ale echo powtarza tylko dwie ostatnie sylaby: „dzieli”. Waclaw mówi: „ty zimna i niema, a dla nas jest już szczęście”, echo mówi: „Nie ma” (M 152–153). Złośliwe echa wykrzywiają dzieje rodu Wojewody i jego zasługi dla historii poprzez groteskowe grymasy twarzy postaci na portretach eksponowanych w zamku; rozmowy, które Wojewoda prowadzi, są ciche, szeptane, dobiegają jakby odbite od murów budowli. Z drugiej strony – Miecznik i jego córka w czasie rozmowy łączą się w określoną sentymentalną figurę *senex-puella*, zastępującą oczywiście typową *senex-puer*, a więc figurę mającą rodowód zarówno biblijny, jak i helleniski. Intymna scena ojca rozmawiającego z córką dotyczy mglistych przypuszczeń i granic (ograniczeń) miłości, która zależy jednak od ingerencji kapryśnego, choć przede wszystkim okrutnego losu. Zwodzi on człowieka, okazuje nagłe blaski powodzenia, żeby zapowiedzieć wszak tylko kolejne złudzenie.

W powieści Malczewskiego uporczywie powracają motywy echa, odbicia, fantomowego ujęcia rzeczywistości. Wydarzenia mogące z powodu trybu akcji stano-

wić przedmiot tragedii, w każdym razie dramatu, nie składają się jednak na *theatrum mundi*, nawet w ich alegorycznym przedstawieniu w scenie masek. Tworzą za to *theatrum mentis*, które rozgrywa się jako agon myśli i styka się z agonią wyobrażenia. To kolejne wycofanie, kolejna powściągliwość autorskiego podmiotu. Pomagają w niej także figuratywne układy w narracji zawarte w powieści poetyckiej, odwołujące się do topiki (również plastycznej) spotkania i rozstania ojca z synem, ojca z córką, miłości nieszczęśliwej młodych ludzi zapętlonych w nienawiści rodów (jak w *Romeo i Julii* Szekspira), figury wiernie czekającej kochanki oraz bohatera stojącego przed dokonaniem czynu zasadniczego dla metamorfozy świata. To są echa, przywołania lub odbicia wzorców utrwalonych w kulturze.

Ukraina w powieści poetyckiej Malczewskiego wydaje się pozbawiona rzeczywistego tła. Można mówić o tych stronach, odwiedzanych przez poetę w młodości, o północnej części Wołynia, który stanowił polskie *dominium* kultury, języka, obyczaju. Dlaczego podtytuł *Powieść ukraińska* tak łatwo mylnie zinterpretować? Można go rozumieć tylko w sposób metaforyczny, odnoszący Ukrainę do Wołynia, czyli do przestrzeni, gdzie rozwijała się polska nauka i kultura. Szczególną rolę miało w tym słynne liceum krzemienieckie. Obecność kozaków, tatarskich hord, endemicznego sumaka, tajemniczych kurhanów, prawosławnego krzyża – to zbyt wąskie odniesienie do wielokulturowego świata Kresów Wschodnich, by powieść dało się określić mianem „ukraińskiej”, chyba że zaważyły na tym ujęcie geograficzne i dokumenty historyczne dotyczące zbrodni sprzed 200 lat. Świat Ukrainy reprezentuje w *Marii* Pacholę. Ono samo pojawia się na drodze narratora i przypuszczalnie jest niemym świadkiem zbrodni, o której przebiegu szepce do ucha Wacławowi w nocnej, groźnej scenerii przyrody. Pacholę wydaje się też zwiastunem śmierci jako skandalu egzystencji: zasługa ani wykonana praca nie mają znaczenia dla życia, ponieważ i tak kończy się ono nawet w młodym wieku¹⁴.

Stanowiąc nośnik tajemnicy, której interpretacyjnym punktem wyjścia zostaje samotne dziecko nagle zastępujące drogę podróżnemu, Pacholę jest naznaczone doświadczeniem wojennym (z Tatarami), samotnością w świecie natury, której stało się częścią, i walk człowieka z człowiekiem, które wykształceni nazywają historią. Pacholę istnieje tylko jako obraz konkretyzowany przez bohatera (sierota ukraiński, napotykaný w miejscach niebezpiecznych i w końcu szepczący mu na ucho – podnosząc drobne ciało na palcach – opowieść o zbrodni popełnionej przez maski topiące jego ukochaną w stawie). Przedstawione tu ujęcie konkretyzacji pochodzi od czytelnika piszącego te słowa, jednego z wielu, i było tak czy inaczej zamaćone wiedzą o innych interpretacjach zawartych w innych artykułach. Tajemnica Pacholęcia polega też na równoczesnej mnogości cząstkowych interpretacji. Jeżeli, towarzysząc Wacławowi, ma być nośnikiem śmierci, to jak może – zgodnie z ukraińskim przysłowiem – pozostawać pod szczególną opieką Boga, który

¹⁴ Krukowska we wprowadzeniu (M 38–40) pisze w dalszej części eseju o kilku innych jeszcze ujęciach znaczenia Pacholęcia, także jako „cienia” Wacława, któremu sierota towarzyszy w konnej wyprawie od początku poematu w postaci „ducha losu, anioła, szatana”. Trzeba zauważyć, że wśród licznych artykułów poświęconych powieści Malczewskiego większość przywołuje Pacholę jako ciągle otwarty problem z dziedziny filozofii utworu, wiedzy o kulturze, a przede wszystkim – nauce o narracji.

nad nim trzyma sakiewkę? Zapytajmy więc o to, co jawi się jako jednoznaczne dla wszystkich komentatorów tej postaci: o fakt, że był (jest) świadkiem zbrodni i że jego wyszeptane słowa stały się dokumentem prawdziwym, przekazanym w intymnej sytuacji mówienia do ucha, w powściągliwości zachowania i zdawanej relacji. Nie jest już niemy świadkiem zbrodni, podobnie do czytelników, ale pierwszym człowiekiem „stamtąd”, który widział i opowiedział o tym, co zobaczył. Ukraińskie dziecko to nie jakaś tajemnicza figura losu, lecz pierwszy mówiący prawdę.

Takie ukształtowanie postaci świadka ma wyraźne odniesienia prawosławne i – jak niewiele elementów świata przedstawionego *Marii* – budzi skojarzenia z Ukrainą, a raczej jej drobnym kresowym wycinkiem. Pacholę, będąc świadkiem cierpienia i śmierci, przywołuje tu tak ważną w ortodoksji osobę św. Marka. W tej części *Ewangeli*, w której zobrazowano scenę pojmania Chrystusa, autor przytacza postać ukrytego świadka wydarzenia. Dostrzeżony przez rzymskiego strażnika, zostaje schwytany, ale uwalnia się i – oddawszy żołnierzowi swoją szatę – ucieka nagi i przeżywa (Mk 14, 51–52). Tradycja prawosławna widzi w owym świadku św. Marka, autora pierwszej, najkrótszej, pisanej po aramejsku, nie jak inne – po grecku – *Ewangeli*¹⁵. Św. Marek nie mówi nigdzie, że pisze o sobie. To właśnie ta postać stanowi źródło prawosławnej chrystologii i uzasadnia znaczenie bezpośredniego świadectwa, które przynoszą ikony o temacie pasyjnym, nigdy nie pokazujące – inaczej niż sztuka i literatura Zachodu – pojmania ani ukrzyżowania Chrystusa.

Dlatego myślę, że ważnym gestem powściągliwości, nawet sprowadzenia mowy do szeptu, wydaje się takie przedstawienie Pacholęcia, które uwypukla jego cechy prawosławnego świadka egzystencji, istniejącego rzeczywiście jedynie wtedy, gdy pojawia się jako tajemnica. Pacholę wiąże się z fenomenem trwania opowieści, jego szept ma trwać zawsze – jako trudna zagadka człowieka. Przypuszczamy, o czym mówiło Pacholę, a przecież nie słyszeliśmy jego słów. Dostajemy tylko reprezentację sytuacji szeptania do ucha, napięcia twarzy słuchającego, czy nawet treść jego emocji, ale sam mówiący nadal stanowi tajemnicę samą w sobie. Wydaje się nieznanym, który otwiera długą listę podobnych, lecz mniej intensywnie przeżywanych postaci w literaturze polskiej – od poematów i *Kordiana* zaczynając i przywołując zagadkowego emisariusza Adolfa z trzeciej części *Dziadów*, przenoszącego informację o losach Cichowskiego.

Nieznanymi zachowują swą suwerenność podmiotową. Pacholę pozostaje podmiotem wolnym, umyka jednoznacznym interpretacjom, jest – by przywołać Roberta Musila – człowiekiem bez właściwości, nieobciążonym niczym innym, jak tylko punktami widzenia obserwujących go interpretatorów. Ostateczne spotkanie Wacława i Pacholęcia to obca obecność Laokoona, którym staje się bohater¹⁶.

¹⁵ Obszerne komentarze wyjaśniające znaczenie *Ewangeli* św. Marka dla prawosławia zob. J. Klinger, *O istocie prawosławia. Wybór pism*. Do druku przygot. M. Klinger, H. Paprocki. Wprowadz. W. Hryniewicz. Warszawa 1983, s. 28–34.

¹⁶ O „rodzinie Laokoona” jako „figurze kresu” i zwieńczeniu – w postaci szalejącego Wacława – przeżycia tragicznego i ironicznego zarazem losu, co wywołuje liczne metamorfozy rozpoznania będącego stanem granicznym, pisze J. Ławski („Rodzina Laokoona” – figury kresu. W: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości*. Mickiewicz, Malczewski, Krasiński. Białystok 2003). Podaje on istotne uwagi związane z „traumatyzmem zerwania” à propos postaci Pacholęcia jako

Jednakże samo Pacholę – nie mam pewności, czy to jeszcze „dziecko” – pozostaje obce: w świecie natury, historii, wśród ludzi. Tę obcość, jako autentyczność podmiotu, uważam za podstawę powściągliwości. Nie jest to ktoś wyalienowany, tylko bliźni-obcy. Obcy to ten, którego źródeł nie da się ustalić. A bliźni to ten, z którym dzielimy emocje.

Dwie przywołane na początku perspektywy naukowe i literackie zarazem – Chamoiseau: kreolskiego pisarza odnajdującego wielość kultur wpisaną w język kreolski traktowany jako peryferyjny, dający możliwość rozmaitego układania rytmów i melodii mowy, zatem będący w istocie połączeniem rozmaitych sposobów przedstawiania świata; oraz Bartha: teoretyka i praktyka metafikcji, wedle którego powieść imituje powieść, nie świat rzeczywisty, co nakłada na model pisania określone sposoby powściągnięcia narracji przez umieszczanie w jej toku różnorodnych odniesień do filozofii i historii, obrazów o skończonym rysunku przypominającym ryciny, ilustracje do książek, malowane obrazy – mogą być zastosowane do interpretacji powieści romantycznej Malczewskiego. Nad światem narratora przesuwa się spajająca wszystko melancholia pisania¹⁷ w istocie jednocząca utwór. Pobrzmięwa w tej melancholii integralna cecha powieści, której tajemnice reprezentowane są przez elementy krajobrazu i lokalnej tradycji. Oddają właściwie to, czym jest *a u r a* w ujęciu Benjamina¹⁸.

Chamoiseau zadaje pytanie: „Co może Literatura, kiedy nie może?” Poprzez zastosowanie antyfrazy sugeruje odpowiedź w postaci konieczności snucia opowieści. To właśnie jest potencjałem twórczego pisania. Mimo ryzyka unieważnienia sensu pisania trzeba (*il faut*) opowiadać dalej, powściągając własną opowieść. Wprowadzone do leksykonu narracji słowo „*contenir*” (w wyrażeniu „*il faut contenir*”)¹⁹ jest również elementem gry z zasadą „*il faut continuer*”, która wyznacza pisarzom rolę przekazicieli tradycji od czasu powstania *Metamorfóz* Owidiusza. O ile czasownik „*contenir*” oznacza ‘zawierać coś w czymś’, ale też ‘powstrzymywać’, ‘przecinać strumień’, ‘hamować’ i – w formie zwrotnej – ‘panować nad sobą’, o tyle „*continuer*” odpowiada bezokolicznikom: ‘snuć’, ‘ciągnąć wypowiedź lub opowieść’, ‘przenosić to, co jest w pamięci’. „*Continuer*” i „*contenir*” to dwa przeplatane wzajemnie polecenia kierowane do twórcy opowiadania i powieści.

Pierwsza polska powieść ukraińska *Maria* zawiera w narracji te dwa polecenia; stają się one również dyspozycją samego autora. Konfuzję tematyczną, wynikającą z przywołania przez niego sąsiadujących narodów, wewnętrznie złożonych z wielu innych grup etnicznych, potęguje frapujący podtytuł utworu. Co jest ukra-

„ducha losu” Wacława (M 156): jest ono także dzieckiem wpisanym w projekt ewangeliczny, choć, jak sądzi Ławski („*Rodzina Laokoona*” – *figury kresu*, s. 550): „koncentruje się w nim zbyt wiele negatywnej treści emocjonalnej”.

¹⁷ Zob. L. Engelking: *Komedia nihilistyczna*. Rec.: J. Barth, *Pływająca opera*. „Nowe Książki” 1998, nr 11; *Melancholia opowieści*. Rec.: J. Barth, *Opowiadać dalej*. Jw., 1999, nr 12.

¹⁸ W. Benjamin: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1996; *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Pośl. Z. Bauman. Kraków 2005.

¹⁹ C. Gaboïn (*Il faut philosopher: seule possibilité*. „L’Enseignement philosophique” 2022, nr 2) analizuje polecenie Platona przekazane Ionowi ustami Sokratesa w dialogu *Ion*: „Trzeba filozofować”.

inńskiego w tym dziele? Co polskiego? Czy chodzi o miejsce akcji? O wprowadzenie kozaków i Tatarów walczących ze sobą? O płaczące baby ukraińskie i o sierotę, który jest świadkiem zdarzeń? O cerkiew, o rośliny i zwierzęta tam występujące? Zapewne nie o to, albo nie tylko o to.

W powieści Malczewskiego ukraińskość wynika z samego sposobu opowiadania, z narratora snującego epicki i liryczny świat, przecinany teatralnymi scenami (rozmowa Wojewody z Waclawem, pieśni masek, Miecznik nad grobami żony i córki). Powieść wpisuje się w tradycję ukraińskiej dumy jako recytatywnego rozwinięcia byliny („*stariny*”): polega to na przeniesieniu zdarzeń, które miały opowiedzieć dawną historię rzeczywistej zbrodni, ale przeniesieniu fabularnym, rozbudowanym przy zastosowaniu hiperbol, paralelizmów, refrenów o charakterze moralnym i filozoficznym, wpisaniu opowieści w określony czas dnia (w *Marii* trwa wieczny zachód słońca przerywany scenami rozgrywającymi się przy blasku księżyca). Przyroda nie stanowi tła, lecz obraz aury bohaterów, powstałych na wzór patetycznych postaci opiewanych w dumkach o herosach i kurhanach.

Dumy (a więc i byliny, i dumki) były „poprzedniczkami” powieści Malczewskiego²⁰, co zresztą różniło ją od poematów Mickiewicza i Słowackiego, które swe źródło miały raczej w poematach Byrona. Ich tematyka bohatera tym bardziej unosiła się ku wyżynom fantazji, im wyżej i mocniej eksponowały ją przygrywające recytatorowi instrumenty, jak choćby bandura czy lira. W *Marii* muzyka należy do świata natury, w przetworzeniu instrumentalnym wydaje się okrutną partyturą pieśni wykrzykiwanej przez maski zapustne, przenika ziemię i zmierza ku piekłu. Właściwie wszystkie krzyki, wrzawa, huk bitewny i śpiewy masek tworzą w powieści przestrzeń infernalną.

Pojawienie się w *Marii* obrazu Rafaela, *Świętej Cecylii*, patronki chórów kościelnych, niebiańskiej muzyki i boskiej harmonii dźwięku (chwalić, błogosławić i głosić Pana – to przypisywane jej wskazania) jest uzasadnione nie tylko jako przywołanie wydarzenia biograficznego (stojąc na szczycie Mont Blanc – poeta wspomina ten obraz jako wezwanie do pokory i to właśnie wówczas, gdy dach Europy znajduje się pod jego stopami). Reprezentuje też porzucenie infernalnego chaosu, gdzie mieści się pełno wzgardzonych i podeptanych – jak na obrazie Rafaela – instrumentów muzycznych. Wybór ciszy, która oddaje w powieści stan czuwania i napięte słuchanie przestrzeni, ma wymiar metafizyczny. Czas w ciszy staje się ujawnieniem, owym *epideiksis* wieczności. Nasłuchiwanie w ciszy wywołuje napięcie emocji dostępne Marii, Waclawowi i Miecznikowi, a zatem trojgu bohaterom dotkniętym przez okrutny los w pierwszej kolejności.

W części 7 *Pieśni II* dość wyraziście rysuje się źródłowa cecha powieści Malczewskiego – дума ukraińska. Wskazują na to zarówno rozbudowane hiperboliczne obrazy gromadzącego się wojska, jak i rozbudzona w świetle wschodzącego

²⁰ Trzeba zrewidować kilka ustaleń – które dotyczą roli dumy i dumki w literaturze polskiej jako „poprzedniczek” ballady – poczynionych przez Cz. Zgorzelskiego (*Duma. Poprzedniczka ballady*, Toruń 1949) i I. Opackiego (*Duma*. Hasło w: *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 1). Z tezami Zgorzelskiego można dyskutować, przeciwstawiając źródła słowiańskie i ruskie ballad romantycznych źródłom niemieckim, zwłaszcza utworom F. Schillera.

słońca postać bohatera (taka iluminacja jest wyjątkiem w powieści) oraz aura boskości przywołana przez paralelę do bolońskiego dzieła Rafaela Santi:

Dano znak – wrzasły trąby – szczękneły podkowy –
Mężnego towarzysza wierny szeregowy
Jak cień nie odstępuje; i szybkim obrotem,
W ciasną gotycką bramę suną się z łoskotem.
Zagrzmiała długim echem do sklepienia drżąca –
Aż łagodniejszą ziemię, lżej kopyto trąca;
I ciszej, ciszej brzęcząc – już słabo – z daleka –
Głuchy dochodzi odgłos, i coraz ucieka.
Dopiero to na polu – gdzie ogromne koło
Wytoczyło już słońce – bujają wesoło;
I pstrym swoim proporcem nim sławy dostąpią,
W żywych strumieniach światła jak orły się kąpią;
Tysiące piór, kamieni, w blask, w farby się stroi;
Tysiące drobnych tęczy odbija się w zbroi;
A na ich bystrych oczach siedziało Zwycięstwo,
A na ich serc opoce kwitły wierność, męstwo,
A na czele tych szyków wyniosły młodzieniec.
Lecz któż on? Jakiż chwały czy szczęścia rumieniec
Lniane chcą cień włosów? Oh! milszy sto razy,
Niż różowe porankiem natury obrazy,
I słodszy, i jaśniejszy od chwały połysku,
Ten blask – co w jego serca żywi się ognisku –
Ten uśmiech – w którym może choć część zachwycenia,
Z jakim wybrani słyszą Cherubinów pienia²¹.
Na lotnym jechał koniu – i nad jarów brzegi
Poprowadził w porządku milczące szeregi;
Znikli w zarosłą przepaść – aż krążąc parowy,
Jeszcze raz świetne z krzaków ukazali głowy;
Jakiś na wzgórkę rozkaz młodzieniec dał znakiem –
I poszli, poszli drogą za żwawym kozakiem,
Którego lekkie ślady od kopyt bez stali,
Wietrzyk z Rosą, jak dzieci, piaskiem przysypali. [M 118]

Dumka ujawnia się w tej pieśni wyrażona w poetyce immanentnej przez kilka wersów anaforycznych łączonych formułami wyliczania („A na ich”, „A na czele”; „Ten blask”, „Ten uśmiech”), ciągłością śpiewu (recytacji, mówienia) gwarantowaną przez nadrzędną funkcję spójnika „i” oraz formami nawiązania (rola wszystkich partykuł i przysłówków). Ważny jest także dierezyowy tok rytmiczny, który – dzięki swojej monotonności – zwalnia, wytraca nadmierną może dynamikę obrazowa-

²¹ W tym miejscu Małczewski (*Przypisy poety*, M 159, przypis 2) dodał odautorski komentarz, zawiera on dość długi tekst na temat dwuwiersza dotyczącego uśmiechu zachwycenia, który pojawia się na tak „pięknej twarzy, że jeszcze coś piękniejszego zwiastuje [...], 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, wystawiona 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 rozpierzchła się i żeni z każdym z tych słodkich dźwięków, kiedy wdzięczna skromność hamuje ją zamyśleniem, że niewarta tak niepojętego szczęścia, a wśród rozkoszy nie znanych jej sercu wkrada się smutek, że już muzyka ziemską bawić ją przestanie”.

nia w pieśni. Hamuje ją oczywista interwencja autora, w przypisie odwołującego się do oglądanego wcześniej bolońskiego dzieła Rafaela (zapewne myślał o nim na Mont Blanc). Ta powściągliwość przypuszczalnie przerywa zapętlenia narracyjne, wynikające z próby symultanicznego zespajania obrazu i brzmienia oraz ich odautorskich interpretacji. W śpiewie, na którego potrzeby tworzy się pieśni i piosenki, interpretację można wydobyć przez kolor i temperaturę brzmienia, waloryzację wokalu i nadanie mu konkretnego charakteru, tempa i stopnia emocji. W literaturze należy ona do prozodii, do brzmień i głosów zapisanych w układzie słów i w słowach samych, a także powstaje przez wprowadzenie ciszy jako połączy nieruchomego czasu i zatrzymanej przestrzeni. Rywalizacja porządku ciszy oraz chaosu (lub porządku) brzmień jest w powieści Malczewskiego niezwykle ważna: cechuje również jego refleksję o melancholii. W przywołanym fragmencie silne i złowrogię wrażenia audytywne wywołane „wrzaskiem trąb” lub lepiej: „wrzeszczeniem trąb”, zostają odsunięte w chwili pojawienia się „ogromnego koła” słońca i rozbicia promieni na tysiące kolorowych tęczy. Ta przemiana ma także charakter muzyczny – oparta jest na przeciwstawieniach *fortissimo* i *pianissimo* oraz *crescendo* *maestoso* i *largo sostenuto*.

Określenie ekspresji i tempa jako *sostenuto* oznacza ich powstrzymanie, odniesienie się do czegoś innego, wyhamowanie – może być uznane również za wskazówkę dla wykonawcy dumki i dumy, by zawiesił opowieść, przerwał ją, przywołał inne dzieje lub w komentarzu wyjaśnił, o co lub o kogo w danym momencie chodzi. *Maria*, podobnie do dum i dumek ukraińskich, jest zamknięta jako powieść, ale otwarta jako pieśń. Oznacza to, że ożywa na nowo w każdej lekturze – da się ją czytać jak *horror story*, dumę żałobną, lamentacyjną i jak poemat romantyczny oparty w dużej mierze na formalnych środkach wyrazu zaczerpniętych z kompozycji ukraińskich pieśni i bylin o bohaterach, którzy mogli zostać zrodzeni przez wyobraźnię poety i pieśniarza.

Okazuje się, że każdorazowe uporządkowanie znaków diakrytycznych odczytywanych z rękopisu może wyeksponować aspekty muzyczne i brzmieniowe dzieła. Stosowane przez Malczewskiego – niezgodnie ze składnią tekstów polskich początku XIX wieku²² – znaki diakrytyczne, zwłaszcza nadużywanie średnika i bardzo częste stosowanie pauz wewnątrz zdania, wyznaczają przecież określony tryb myśli i wiersza powieści poetyckiej. Reguluje on foniczny przebieg utworu, oparty jednak na zatrzymaniu recytacji (zaśpiewu), oddaleniu od przebiegu akcji (dygresje) i nawiązaniu do tego, co już zostało powiedziane (początki nowych pieśni). Malczewski znakomicie słyszał mowę polską, mowę kresową, wołyńską. Słyszanie języka z czasów dzieciństwa i młodości po długim przebywaniu w innym środowisku językowym (włoskie, niemieckie, francuskie) jest mocniejsze po powrocie do kraju. Nawet w przytoczonym fragmencie powieści można usłyszeć foniczne dominanty mowy polskiej w postaci samogłosek szeleszczących (zwłaszcza na początku pieśni), wyraźne dźwięki wywołane częstym użyciem spółgłosek *d*, *t*, a także skupić uwagę na rywalizujących ze sobą zaśpiewach litanijnych (bliskim

²² Zob. A. Malczewski, „*Maria. Powieść ukraińska*”. *Podobizna autografu*. Wstęp K. Trybuś. Transliteracja Z. Dambek-Giallellis, A. Cedro. Historia rękopisu, rys biografii Z. Dambek-Giallellis. Wyd. Jubileuszowe: 1825–2025. Kielce 2024.

tu dystychom elegijnym) i skupionych w konsekwentnej średniówce (7+6) wierszach, między którymi istnieje zgodność porządku składniowo-intonacyjnego z wersyfikacyjnym. Oznacza to istotną dla powieści poetyckiej Malczewskiego oraz pieśni i dumy cechę: brak przerzutni.

To uporządkowane ze względu na konstrukcję fabuły i poetykę wiersza dzieło, którego śpiewność jest też zapisem ruchu między światem a harmonią nieba. Dotyczy również stosunku chaosu do kosmosu, krzyku i wrzawy do ciszy, zapelnienia przestrzeni i pustki stepu, życia i śmierci, „dzikiej duszy” (kozaka) i kontemplującej Marii. Przywołanie Ukrainy nie jest wcale bogate, nie imponuje szczegółami obserwacji i przytoczonymi znakami kultury. Odniesienia do Ukrainy wiążą się z obrazami kozaka, mogił, kurhanów na równinach, ogromnych przestrzeni stepu, brzegu rzeki Boh, ukraińskiej cerkwi, ukraińskich mówiących pacierze bab; odniesieniami emocjonalnymi są zawarte w całej powieści, a zebrane w ostatnich wersach utworu, słowa kluczowe zestawione w układ:

I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie;
I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie. [M 158]

Pytanie o pierwiastek ukraiński i pierwiastek polski w powieści Malczewskiego pozostanie otwarte. Może jedną z odpowiedzi na nie jest pieśń przechowująca historię Kresów Wschodnich dla potomnych:

Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy
Co śpią na zwiedlonych 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! czyż serce, czyje, w żalu się nie nuży? [M 114]

Ukraina (kresowość, ukraińskość może) nadaje całości utworu tę aurę melancholii, która nie tyle opisuje ontologię czy nawet naukę o kosmosie²³, ile jest cechą integralną powieści, a zatem przenosi filozofię marności w jej estetykę (poetykę). Melancholia tworzy też aurę bylin, dumek i dum; to w ich poetyce, brzmieniu, zaśpiewie i śpiewaniu, recytacji, sposobie prezentowania heroicznego tematu mieści się *Powieść ukraińska* Malczewskiego. Co więcej – wspomniana wielokulturowość „najsmutniejszej prowincji” pozwala na powrót do archaicznych wyobrażeń natury, której prawem jest przechodzenie życia w śmierć, odwieczna *vanitas vanitatis* – bardziej jednak ta marność z *Psalmów* i Eklezjasty niż z *Listu do Hebrajczyków* św. Pawła.

Porządek pisania stanowią snucie opowieści, wprowadzanie bohaterów i traktowanie ich jako postaci, wokół których powstają kolejne pieśni, brzmieniowy układ ciągu wypowiedzi, walory prozodii i tempo opowiadania. Do tego porządku należy też rytm zatrzymywania narracji. W *Marii* polega on na wykorzystaniu przypisów autora, przerywaniu rozpoczętej pieśni ze względu na konieczny opis krajobrazu lub wyglądu postaci, stosowaniu zawieszenia akcji związanego z tajemnicami spisku i zbrodni, posłużeniu się listem oraz spóźnieniem się jego doręczyciela, odwróceniu od opowiadanej właśnie intrygi i odwołaniu się artysty do jej wzorca kul-

²³ Tak rozważała powieść Malczewskiego Kr u k o w s k a we wprowadzeniu do *Marii* (M 15).

turowego (w pieśni masek – karnawał wenecki a polskie zapusty, maski weneckie a polskie larwy). Ponadto wytracenie tempa narracji osiągane jest dzięki stopniowaniu napięcia przez zwrócenie uwagi na światło księżyca, szczegóły umeblowania i kolor zasłon w pokoju, zamiast na przekaz (informację) ważną dla akcji (spotkanie Wacława i Wojewody w izbie zamku, rozmowa Marii i Miecznika w rodzinnym dworcu). Gdyby zebrać oraz wymienić wszystkie interwencje narratora i autora (motta do dwóch pieśni) i je uporządkować, to okazałoby się, że opowiedziane i opowiadane wzajemnie na siebie oddziałują. Proces pisania powieści, polegający na powściągnięciu mocy kreujących świat przedstawiony, powstrzymaniu, a nawet kompromitowaniu radości i wylewności uczucia ujawnia się tu wyraźnie. Przerwanie ciągłości tekstu wynika także z niedopowiadania przywołanych jednak tajemnic (Pacholę, ale też postaci masek i Wojewoda). Powściągliwość opiera się również na koniecznym dostosowaniu form brzmieniowych i rytmiczno-muzycznych słowa do prozodii zaplanowanej przez autora.

Dzięki zastosowaniu literackiej formy pieśni dumka ukraińska została „wycofana” (a właśnie przez to „podniesiona”) do rangi europejskiej i polskiej zarazem poezji *in illo tempore* związanej ze snuciem melodii i układem rytmów²⁴.

Również i sam autor „wycofał” się z możliwego szczytu uszanowania poziomu własnego dzieła; dedykując je Julianowi Ursynowi Niemcewiczowi, „obniżył” wartość swej powieści do rangi „posepnego malowidła”, które jest „jednostajne jak nasze pola i jak mój umysł”, zakreślone jak „ciemną [...] farbą [...] niewykończone obrazy” (M 111). Czy to postawa ironisty? Nie sądzę, albowiem Malczewski był już wtedy poetą gotowym na milczenie, duchowo innym człowiekiem niż w czasach młodości. Koncentrował się na magnetyzmie, na badaniu tajemnic duszy, ale też na mierzeniu relacji śmierci do życia. Jeśli w powieści Malczewskiego mieści się ironia, to w formie komunikacji za pomocą tekstu, który staje się ekfrazą: prawdziwa umowa z czytelnikiem (słuchaczem) przebiega dzięki trzeciemu głosowi, niewyraźalnemu albo takiemu, jak u Sørensa Kierkegaarda w *Dzienniku uwodźciela*, jednak w negacji tego, co właśnie jest mówione lub pisane. Jeżeli ten trzeci głos stanowi śmierć, to tylko jako horyzont, ten milczący, niepowściągliwy świadek egzystencji.

Abstract

WŁODZIMIERZ SZTURC Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-6778-8475

A RETURN TO SUBJECT MALCZEWSKI AND RETICENCE

The author of the article interprets Antoni Malczewski's poetic novel *Maria* as a Romantic work that records the cultural polyphony of the Polish eastern frontier, employing the research instruments

²⁴ Zarówno poetyka immanentna wiersza, jak i sformułowana były przedmiotem polskiej refleksji literackiej pierwszej połowy XIX wieku. Trzeba tu przywołać publikacje J. F. Królikowskiego *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym”* (Warszawa 1818) i *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych* (Poznań 1921). Autor wydał również *Rys poetyki [...]* (Poznań 1828), jednak ten podręcznik z wieloma przykładami z poezji europejskiej nie mógł być już czytany przez Malczewskiego, który zmarł na początku maja 1826.

developed by Patrick Chamoiseau and John Simmons Barth. The world presented in their essays and short stories is recounted by various literary and cultural contexts, due to which multifaceted ahistorical realia of the 20th century earn double identity.

Malczewski, a witness and a participant of the Polish eastern frontier many-sided culturalism, found his subjectivity in such a literary tradition which, as one of its modes of arranging the reality, consisted in revealing the writer's autonomy by introducing footnotes to the narration and employing allegories to the text and commentaries to the work of art.

The narrator of *Maria* is reticent in that it involves limiting the freedom of his imagination considering the author's knowledge he discloses, as well as the aura created here by melancholy.