

# Ewa Szary-Matywiecka

---

## "Malwina", czyli głos i pismo w powieści

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/4, 109-123

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA SZARY-MATYWIECKA

## „MALWINA”, CZYLI GŁOS I PISMO W POWIEŚCI\*

Wando! głos Ludomira, który tyle ma mocy na całym jestestwie moim, dźwięk ten miły, od tylu miesięcy nie słyszany, opanował naówczas zmysły moje i ledwo w ten moment wszystkich win Ludomira zapomniawszy, z szczerością dawnego przywiązania, nie rzekłam: — „Ludomirze, pewnie cię czernią mówiąc, że Malwiny już nie kochasz, tej Malwiny, która nigdy nie potrafi cię zapomnieć!” [List trzeci *Malwiny do Wandy*] <sup>1</sup>

### Głos, pismo i powieść

Listy Marii Wirtemberskiej oraz opracowania poświęcone jej osobie i twórczości ośmielają do stwierdzenia, że jej powieść, przez nią samą nazywana romansem, *Malwina, czyli Domyślność serca*, w pierwszych przejawach swego publicznego istnienia stała się punktem węzłowym dwóch odmiennych sytuacji komunikacyjnych <sup>2</sup>. Wcześniej, nim w 1816 r.

---

\* Artykuł jest fragmentem pracy stanowiącej monograficzne omówienie problemów wiążących się z jednej strony z funkcjonowaniem *Malwiny* w obrębie mowno-piśmienniczej kultury salonów literackich, a z drugiej ze swoistościami mowno-piśmienniczego funkcjonowania jej narracji.

<sup>1</sup> M. Wirtemberska, *Malwina, czyli Domyślność serca*. Edycja trzecia, poprawna. T. 1—2. Warszawa 1822, s. 120—121. — Chęć skupienia uwagi wyłącznie na wypowiedzi bohaterki powieści Wirtemberskiej każe mi przenieść na to miejsce dwie inne wypowiedzi, z których pierwsza mogłaby poprzedzać, a druga następować po tej zacytowanej jako motto. Ta pierwsza jest autorstwa J. G. Herdera (*Rozprawa o pochodzeniu języka*. W: *Wybór pism*. Wybór i opracowanie T. Namowicz. Wrocław 1987, s. 63 (tłum. D. Kasprzyk). BN II 222): „dźwięki mówią niewiele, ale mocno”. Druga — E. Sapira (*Mowa jako rys osobowości*. W: *Kultura — język — osobowość. Wybrane eseje*. Przekład B. Stanosz, R. Zimand. Słowem wstępnym opatrzyła A. Wierzbicka. Warszawa 1978, s. 74): „głos jest w pewnym sensie symbolicznym wykładnikiem całej osobowości”.

<sup>2</sup> Cytując powieść Wirtemberskiej odwołuję się do wydania z r. 1822. Choć modernizuję pisownię i interpunkcję wedle wymogów dzisiejszej ortografii, zachowuję oryginalny kompozycyjno-składniowy układ tekstu powieści, od czego odstępują wydania współczesne. Kieruję się w tym względzie przede wszystkim chęcią unaocznienia sposobu, w jaki wyodrębnione są z narracji — w pierwszych

trafiła anonimowo w postaci książkowej do szerokiego kręgu czytelników, była — począwszy od 1813 r. — w prowadzonym przez autorkę salonie odczytywana na głos przed twórcami i znawcami literatury oraz literacko wyrobioną publicznością. Zanim zaczęto odnosić się do niej w czytaniu, zaznajamiano się z nią na sposób „teatralny”, wzrokowo-słuchowy, odbierając doznania płynące od odczytującego ją deklamatora. Był nim polityk, mówca i właśnie deklamator — Tadeusz Matuszewicz<sup>3</sup>. Wirtemberska napisała *Malwinę* w 1812 roku. W tymże roku korekty powieści miał dokonać poeta i powieściopisarz — Ludwik Kropiński. W salonie książkowej Wirtemberskiej był on jedną z głównych postaci<sup>4</sup>.

Na podstawie dotrwałych do naszych czasów przekazów niewiele można powiedzieć o przyjętych w warszawskich salonach konwencjach głośnego odczytywania utworów literackich, zwłaszcza prozy, oraz o możliwych sposobach przystosowania się do nich deklamatora odtwarzającego *Malwinę*. Nie wiemy, jak głos deklamatora, a ściślej, intonacja, którą operował (zjawisko określane w tamtych czasach jako „odmiany tonu”<sup>5</sup>), złączona ze zmianami w jego postawie, gestach i wyrazie twarzy, przekształcała *Malwinę* w zjawisko wypowiedzeniowe, deklamacyjne, do wysłuchiwania. Wszak nie jest to utwór ani swoiście retoryczny, ani swoiście melodyczny. Trudno orzec, czy i w jaki sposób deklamator różnicował brzmienie tak odmiennych kompozycyjnie i narracyjnie części składowych powieści jak opowiadanie narratorki i listy bohaterów. Jakimi względami retoryczno-intonacyjnymi w tym się kierował, czy może „powabem i przyjemnością”, czy raczej „wewnętrzzną wagą rzeczy”?<sup>6</sup> Wia-

wydaniach powieści — monologowe i dialogowe wypowiedzi samych bohaterów. Są one z reguły podawane kursywą (którą tu zastępuję cudzysłowem) jako wypowiedzi innego niż narracja tekstowego porządku, acz tkwiące zarazem w jej tekście. Współczesne wydania *Malwiny* przekazują je jako uwolnione z tekstowych ram narracji i całkowicie podporządkowane dyskursywnej, dramatycznej logice ich „akapitowo-schodkowego” pojawiania się w tekście powieści. Zostaje w ten sposób zatarty cały problem przejściowej, ewoluującej postaci tych wypowiedzi w *Malwinie*, który wyraża się w tym, że są one znarratywizowane, a zarazem nie można powiedzieć, że nie są one monologami i dialogami.

<sup>3</sup> Ogólne informacje o działalności aktorskiej i deklamatorskiej Matuszewicza oraz o jej ówczesnej ocenie podaje J. Lipiński w pracy *Aktor i scena w recenzjach teatralnych Towarzystwa Iksów* („Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2).

<sup>4</sup> Informacje o okolicznościach towarzyszących głośnej lekturze powieści oraz o salonie Wirtemberskiej zaczerpnęłam z następujących prac: S. Duchńska, *Wspomnienia z życia Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej*. Warszawa 1886. — A. Aleksandrowicz, „Błękitne soboty” *Wirtemberskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3. — *Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia*. Teksty z rękopisów wybrała, opracowała i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz. Warszawa 1978. — W. Billip, wstęp w: M. Wirtemberska, *Malwina, czyli Domyślność serca*. Warszawa 1978.

<sup>5</sup> Termin L. Osińskiego (*Deklamacja*. W: *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1862, s. 195) stosowany przez niego na oznaczenie świadomie modulowanej siły głosu: „Mylne jest rozumienie, jakobyśmy tym łatwiej słyszeć się dawali, im wyżej mówimy. Byłoby to mieszać moc piersi z tonem, jaki wybieramy. Bez odmiany tonu możemy brzmienie jego [tj. głosu] natężyć lub osłabić”.

<sup>6</sup> Tu także odwołuję się do Osińskiego, który w cytowanej rozprawce (s. 206—207) do takich właśnie dwóch zasadniczych a przeciwstawnych ujęć sprowadza możliwe sposoby deklamowania wierszy i prozy.

domo jednak, że sugestia owych głośnych odczytań wystarczyła, by zaczęto wchodzić w role postaci przedstawionych w *Malwinie*, wykorzystując w tym celu atrybuty gry aktorskiej, by zaczęto wzorować się na sposobach mówienia i zachowania tych postaci, słowem, by w środowiskach, na które oddziaływał salon Wirtemberskiej, zaczęto wykorzystywać *Malwinę* — jak dziś byśmy to określili — jako obiekt towarzyskich interakcji. O tego rodzaju zachowaniach publiczności, pojawiających się w ślad za prepublikacyjną, spektaklową prezentacją powieści, oscylujących między imitowaniem a przyswajaniem jej, pisała Wirtemberska w 1815 r., co następuje:

Onegdaj był bal u pani Rzewuskiej. Pani Aleksandrowa Potocka ze Strzewskim i małym dzieckiem przedstawiała rodzinę Dżęgi, bo nic się teraz nie dzieje bez wspomnienia *Malwiny*, która nie przestaje być w modzie. [...] W mieszczaństwie wszyscy za nią przepadają, chcą ją tłumaczyć na język niemiecki<sup>7</sup>.

Mimo braku bliższych danych o kunszcie wykonawczym deklamatora można zaryzykować stwierdzenie, że nie tylko on, lecz także salonowa publiczność — poza spektaklami głośnego czytania — w aktywny, zewnętrzny, niemal aktorski sposób odtwarzała *Malwinę*. Nie tylko przez odgrywanie, jak na scenie, grup postaci w powieści występujących, także przez odnoszenie do niej własnej praktyki życiowej, mówienia, odczuwania, działania itp. Taki zapewne sens ma zwrot z cytowanego listu: „bo nic się teraz nie dzieje bez wspomnienia *Malwiny*, która nie przestaje być w modzie”.

### Głos i pismo w powieści

Rozpoczynając analizę *Malwiny* od opisu odrębnych, choć następujących po sobie zdarzeń komunikacyjnych, jakich zaistnienie ona pobudziła i jakie kształtowała, dążę do zrealizowania dwóch dopełniających się celów. Chcę najpierw rozważyć to zróżnicowanie „kolportażu”, a co za tym idzie — odbioru *Malwiny*: przyswajanie tej powieści odbywało się bądź za pośrednictwem głosu odtwórcy-interpretatora, bądź też — przeciwnie — za pośrednictwem jej samej jako książki. Powtórzę tu to, co już powiedziałam wyżej, że towarzyszyło ono wyjściu tej powieści poza salon jej autorki i wejściu w inne środowisko literackie, a także najszersze ówczesne kręgi czytelnicze, literacko mało określone lub wręcz zupełnie nie określone. Oto pytania, jakie w kwestii dwóch praktyk „kolportażu” i zarazem odbioru *Malwiny* interesują mnie najbardziej: na czym polegały różnice między nimi, co je podtrzymywało, a co niwelowało? jak te różnice przejawiały się w odmiennym użytkowaniu słowno-znaczeniowej materii *Malwiny* przez odbiorców-słuchaczy w salonie i odbiorców-czytelników poza salonem? na ile więc różnice oddzielające od siebie uczestnictwo w spektaklu czytania *Malwiny* na głos i zapoznawanie się z nią wyłącznie za pośrednictwem książki czy mówiąc ogólniej — słuchanie czytania *Malwiny* i czytanie jej samemu objawiały nietożsame, przeciwstawne, a może też negatywne jedne względem drugich jakości komunikacyjne?

<sup>7</sup> Cyt. za: Duch ińska, op. cit., s. 32—33.

Poza tym chcę zastanowić się — i to jest główny cel mojej pracy — czy i jakim zjawiskom wewnątrz samej *Malwiny* odpowiadały owe różnice organizujące i wyodrębniające jedną od drugiej, słuchową i czytelniczną praktykę odbioru tej powieści, a ściślej: wytworzone przez te różnice odmienne jakości komunikacyjne? Skłaniam się do przekonania, że w *Malwinie* funkcjonowanie mownych (opowiadanie) i pisemnych (listy) form narracji uruchomiło ten sam rodzaj odrębności i zależności komunikacyjnych, jaki pierwsze akty jej publicznej prezentacji powołały do życia za sprawą odmienności i podobieństwa możliwości interpretacyjnych głosu i oczu odtwórców.

Formułując to przekonanie mam na myśli przede wszystkim mowno-piśmienniczą dwudzielność narracji tej powieści: opowiadanie o minionych zdarzeniach łączy się w niej z przytoczeniami listów niektórych ich uczestników. Całość zdarzeń przedstawionych w *Malwinie*, a także ich sens jest wynikiem tego wymiennego sposobu ich relacjonowania: za pośrednictwem opowiadania, które powstaje jako mowa narratorki, i za pośrednictwem listów, pisemnych wypowiedzi bohaterów, które stają się składnikami opowiadania narratorki. Moją uwagę w analizie *Malwiny* będzie przykuwać zarówno owa dwudzielność narracji, przechodzenie w trakcie jej rozwijania od wysiłku opowiadawczego przedstawiania zdarzeń do czynności pisemnego przytaczania pisemnych przekazów<sup>8</sup>, jak

---

<sup>8</sup> Uciekając się — przy dookreślaniu mowno-piśmienniczej dwudzielności narracji *Malwiny* — do formuł kłujących w oczy swoją przeciwstawnością zmierzam do uzmysłowienia tego, że mamy tu do czynienia ze środkami odtwarzania zdarzeń skonstruowanymi skrajnie, naprzemiennie się w tym uzupełniającymi, lecz pozostającymi jednocześnie w odwrotnym do siebie stosunku: opowiadanie to zewnętrzny „świat” zdarzeń, listy — wewnętrzny. Podzielam przy tym przekonanie G. Genette'a (*Frontières du récit*. W: *Figures II*. Paris 1969, s. 54), że jako czytelnicy i jako badacze powieści nie przywiązujemy dostatecznej uwagi właśnie do doskonałego przenikania się środków czy też może należałoby powiedzieć: gestów odtwarzania zdarzeń (mimetycznych), które co do swej najgłębszej istoty pozostają całkowicie odmienne: „zamiarem moim jest wskazanie palcem głęboko heterogenicznego charakteru sposobu ekspresji, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni, nie spostrzegając w nim zmian skali kontrastów ostrych. Opowiadanie »mieszane«, czyli sposób relacji najbardziej obiegowy i powszechny, »imituje« naprzemiennie, w tym samym tonie i — jak powiedział Michaux — »bez uwidoczniania różnicy« materię niewerbalną, którą winno się przedstawiać efektywnie na tyle, na ile to jest możliwe, i materię słowną, która przedstawiałaby samą siebie i względem której zadawałamy się najczęściej cytowaniem”. Przytaczam opinię G. Genette'a, mimo że jako czytelnicy i jako badacze powieści — za sprawą prac M. Głowińskiego (*O powieści w pierwszej osobie*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 64) o mimetyzmie formalnym — jesteśmy uwrażliwieni na dostrzeganie przenikającego ją zazwyczaj „napięcia czy też gry pomiędzy różnymi typami wypowiedzi, a więc np. powieścią i dziennikiem intymnym, do którego ona się odwołuje”. Wydaje się bowiem, że w analizie, w której celem jest rekonstrukcja „wymieniania się” opowiadania i listów w przedstawianiu zdarzeń, obie wyżej wzmiankowane problematyzacje powieściowej *mimesis* powinny być wzięte w rachubę: zarówno ta kładąca nacisk na uwarunkowania wewnętrzne, towarzyszące wytwarzaniu *mimesis*, jak i ta zwracająca uwagę na uczestniczące w tym procesie uwarunkowania zewnętrzne.

i wytworzona w ten sposób współzależność integralnych składników narracji: opowiadania i listów, w przedstawianiu zdarzeń.

W obrębie gatunku powieści i opowiadanie, i list miały wielowiekowe tradycje. Jednakże w związku z ich występowaniem w *Malwinie* istotniejsze jest nowsze, XVII- i XVIII-wieczne stadium tych tradycji. Wówczas to wykształciły się dwa charakterystyczne, kontrastowo nacechowane typy powieści, w których każda z tych form z osobna osiągnęła swoje apogeum. Paul Ricoeur, podsumowując ostatnio liczne publikacje poświęcone twórczości powieściowej tamtego okresu, jeden z tych typów, wzorcowo zrealizowany przez Daniela Defoe'a, nazwał powieścią pseudoautobiograficzną, natomiast drugi, którego wzorem jest twórczość Samuela Richardsona — powieścią epistolarną, co pozostaje w zgodzie z utartą praktyką nazewnictwa.

Z wywodów Ricoeura oraz z prac, na jakie się on powołuje, wynika, że niedostatki pierwszej powieści w stosunku do prawdopodobieństwa przedstawianego w niej świata zdarzeń wynagradzała druga. Pierwsza, pseudoautobiograficzna, czyniła zadość oczekiwaniom czytelniczym przedstawiając „bohatera opowiadającego po fakcie”, natomiast druga — „zwierającego się natychmiast”<sup>9</sup>. Odmianę w odczuciu powieściowego prawdopodobieństwa wniosło maksymalne zbliżenie sfery przeżyć bohatera i sfery podjętych przez niego czynności pisemnego wypowiedzania się o tych przeżyciach. W powieściach pseudoautobiograficznych czynności te mają postać opowieści pamiętnikowych. W epistolograficznych — listów. „Każąc pisać swej bohaterce natychmiast, twórca stwarzał wrażenie bliskości zupełnej zapisu i uczucia”<sup>10</sup>. Nie tylko więc sama pamięć o przeżyciach, pobudzająca snucie pamiętnikowych opowieści, lecz także bezpośrednio przeżyć emanująca z wynurzeń listownych okazała się niezbędna dla prawdy czytelniczej. Ricoeur stwierdza:

Powieść epistolarna zakłada w istocie, że jest możliwe przeniesie do zapisów siłą przedstawienia zawartą w słowie żywym lub w akcji scenicznej, bez straty jej oddziaływania perswazyjnego<sup>11</sup>.

Zdaniem Ricoeura, dostosowanie się jednego i drugiego typu powieści do wymagań z zakresu prawdopodobieństwa, a co za tym idzie, odwołanie się w pierwszym wypadku do form przedstawienia stwarzających wrażenie niezawodności pamięci, a w drugim — szczerości uczuć, miało swoją analogię w przekonaniach Johna Locke'a na temat języka, które u schyłku XVII w. dały początek innym, licznie formułowanym w XVIII w. teoriom lingwistycznym. Wedle Ricoeura pierwszorzędą właściwością języka jest u Locke'a referencjalność, natomiast obrazowość, dekoracyjność — drugorzędą. Charakterystykę powieści epistolarniej — przywołaną wyżej — kończy Ricoeur stwierdzeniem:

Wierze wyznawanej przez Locke'a w wartość bezpośredniej referencjalności języka pozbawionego ornamentów i figur towarzyszy wiara w autorytet rzeczy wydrukowanej, uzupełniającej brak żywego głosu<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> P. Ricoeur, *Les Métamorphoses de l'intrigue*. W: *Temps et récit*. T. 2. Paris 1984, s. 24.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 24—25.

Wywody Ricoeura utwierdzają mnie w przekonaniu, że dążąc do uwyraźnienia odpowiedniości między słuchowym i czytelniczym odbiorem *Malwiny* oraz mowno-piśmienniczą dwudzielnością jej narracji wchodzę w obręb zjawisk współuczestniczących w wykształcaniu się na przestrzeni XVII i XVIII w. przedromantycznej, europejskiej i polskiej powieści. Wydaje się bowiem — zwłaszcza w świetle sugestii badawczych płynących z wywodów Ricoeura, a pośrednio Iana Watta, do których on nawiązuje — że w tamtym stadium kształtowania się powieści liczyły się dwojakiego rodzaju czynniki. Z jednej strony — drukowana postać powieści uwypuklająca jej charakter wypowiedzi, jak byśmy to dziś powiedzieli, „drugiego rzędu”, tworzącej własny świat znaków i znaczeń, „literackiej”. A z drugiej — odwzorowywanie przez nią naturalnych form mówienia i pisania, od których jednakże jest ona jako wypowiedź literacka całkowicie odgradzona. Nie ulega wątpliwości, że najbliższą tradycją, jaka otacza *Malwinę*, jest kultura francuskich i polskich salonów literackich. Nie ulega wątpliwości także i to, że między powieściami, które są podstawą rozważań Ricoeura, a *Malwiną* stoją tak wielkie zjawiska, jak Jean Jacques Rousseau i Laurence Sterne. Opisując więc mowno-piśmienniczą dwudzielność odbioru i narracji *Malwiny* mamy do czynienia z pewnym fragmentem innej, dalszej fazy procesów przekształceniowych powieści, na które wskazywał Ricoeur. Naznaczonej nie nazwiskami Defoe'a i Richardсона, ale właśnie Rousseau i Sterne'a i, co równie ważne, oddziaływaniem teorii języka, które wszystkie rozwinęły się z myśli Locke'a, lecz zarazem wydobywały wagę owych zlekceważonych przez niego obrazowych, figuratywnych właściwości języka<sup>13</sup>.

Zakładam, że mowno-piśmiennicza narracja *Malwiny* stawia przed badaczami powieści dwa zagadnienia. Pierwszym jest opowiadanie literackie, powieściowe, książkowe; po to, by mogło stać się ono środkiem przedstawiania zdarzeń, co więcej, by mogło podnieść je do rangi określonego „świata przedstawionego”, swoją strukturę wypowiedzi zapisanej to przybliża do właściwości wypowiedzi brzmiących, to znów oddala ją od nich; jednocześnie swoim zasadniczym zadaniem czyni o b r a z o w a n i e wypowiedzi brzmiących: głośnych, słyszalnych, sytuacyjnych. Natomiast drugim zagadnieniem są listy; obrazowane przez to opowiadanie mają z kolei samodzielny udział w prezentowaniu świata zdarzeń, a więc także w obrazowaniu wypowiedzi brzmiących; w swojej czystej strukturze przekazów pisanych ukierunkowane są jednakże na wyłączenie się z sensu dostarczanego przez wypowiedzi głośne, słyszalne, sytuacyjne<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> O istotnym wpływie Locke'a na XVIII-wieczne teorie języka i o samych tych teoriach pisze Z. Florczak w książce *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku* (Wrocław 1978).

<sup>14</sup> Podnosząc w związku z *Malwiną* problem obrazowania w powieści przekazów ustnych (głośnych) i pisemnych (bezgłośnych) wchodzę na szlak żłobiony przez polskich badaczy od czasów przedwojennego fenomenologiczno-strukturalnego przełomu w opisywaniu literatury. Wysiłki badaczy związanych z tym przełomem i z ugruntowywaniem jego konsekwencji skierowane były i są m.in. na rodzajowe różnicowanie form narracji i wypowiedzi postaci, służące przedstawianiu zdarzeń w utworach powieściowych. A zatem na zgłębianie prawidłowości komunikacyjnych w zakresie setek sposobów powiązań między różnymi narracyjnymi i wypowiedzeniowymi elementami tych utworów. Od jakości owych

Zakładam także, że istotą współzależności między opowiadaniem a listami w samej *Malwinie* oraz istotą współzależności między głośną a bezgłośną interpretacją *Malwiny*, na jakiej wspierało się aktorsko-czytelnicze zróżnicowanie pierwszych aktów jej odbioru, jest stosunek powieści do brzmienia jako najistotniejszej — materialnie i symbolicznie — właściwości mowy żywej. Wiadomo, że bez zjawiska brzmienia mowa żywa przestaje być tym, czym jest. Jeśli popatrzeć na *Malwinę* z tego punktu widzenia, to staje się jasne, że właśnie uwalnianie się w listach od znaczeń wypowiedzi ustnych, objawianych za pośrednictwem tej kardynalnej cechy, jest składnikiem przedstawionego w niej zawikłania fabularnego i konstrukcji jej samej. Jeśli zaś z tego punktu widzenia popatrzeć na aktorsko-czytelniczy odbiór *Malwiny*, to w jego zróżnicowaniu nie sposób nie dostrzec przesilania się foniczności i wizualności, towarzyszącego — zdaniem Gérarda Genette'a — na przestrzeni dziejów całej literatury wyodrębnianiu się z jednej strony „cichej lektury”, a z drugiej „autorskich, pisanych utworów”:

nie należy sądzić, by rzeczywistość foniczna, rytmiczna, metryczna poezji starożytnej została zatarta (byłoby to wielką szkoda): ona została raczej przeniesiona w wizualność i przy tej okazji w pewnym stopniu wyidealizowana; istnieje pewien niemy sposób doświadczania efektów „dźwiękowych” porównywalny ze sposobem, w jaki muzyk odbywa lekturę partytury<sup>15</sup>.

powiązań uzależnione są właściwości przedstawieniowo-komunikacyjne utworów powieściowych. W tym kierunku od czasów przedwojennych rozwijały się badania nad „narracją”, „mową postaci”, „przycoczeniami”, „dialogiem” (K. Budzyk, *Struktura językowa prozy powieściowej*. W zbiorze: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Łódź 1946. — D. Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*. Jw. — M. Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W zbiorze: *Z teorii i historii literatury*. Wrocław 1963; *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe*. — W. Górny, *Składnia przycoczenia w języku polskim*. Współwyd. z: A. Wierzbicka, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Wstęp M. R. Mayenowa. Warszawa 1966). Stworzona przez Głowińskiego koncepcja mimetyzmu formalnego przynależy do tego kierunku (zob. przypis 8). Z czasem punkt ciężkości zainteresowań badawczych przesunął się na złożoność powiązań funkcjonujących między zróżnicowanymi formami narracyjno-wypowiedzeniowymi. Dostrzeżono np., że mają one naturę relacji osobowych. Jedne formy adaptują się bowiem do drugich jako akty mowy. Powiązania między nimi uruchamiają arcyzłożoną sieć relacji, „których ośrodek stanowi nadawczo-odbiorcza relacja ja—ty” (A. Okopień-Sławińska, *Semantyka relacji osobowych*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminaria). Wrocław 1985, s. 47. Pierwodruk: 1971). Koncepcja relacji osobowych została rozwinięta w teorię „wpisanych w utwory narracyjne układów nadawczo-odbiorczych” (K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*. Warszawa 1985, s. 113. Pierwodruk: 1976). Moje przedsięwzięcie badawcze widzę jedynie jako przyczynek do problematyki drażnionej w przywołanych pracach. Staram się ją ujmować przez pryzmat mowno-piśmienniczego zróżnicowania form narracyjno-wypowiedzeniowych w utworach literackich (*Malwina* jest tu modelem) i jednocześnie w odniesieniu do pisemnego wyrażenia tychże utworów.

<sup>15</sup> G. Genette, *Langage poétique, poétique du langage*. W: *Figures II*, s. 125—126.



Jednakże, aby przeświadczenie o istnieniu „struktur” analogicznych w samej *Malwinie* oraz w jej odbiorze mogło być rzeczywiście przekonujące, mowno-piśmiennicze zróżnicowanie narracji tej powieści traktować trzeba nie jedynie jako jej założenie kompozycyjne, lecz także jako czynnik biorący udział i w wewnętrznym powiązaniu przedstawianych w niej zdarzeń, i w wytwarzaniu przez to powiązanie materii symbolicznej. Do takiego twierdzenia i jednocześnie ujęcia mowno-piśmienniczej narracji *Malwiny* skłaniają jeszcze raz sugestie płynące z roztrząsań badawczych Ricoeura. Analizując *Poetykę* Arystotelesa dał on następującą wykładnię istoty zdarzeniowości, którą żyje twórczość literacka, zwłaszcza powieściowa:

Rys uniwersalności właściwy intrydze wynika z jej uporządkowania, nadającego jej pełność i skończoność. Uogólnienia, jakie ona wzbudza, nie są ideami platońskimi. Są pokrewne mądrości praktycznej, etycznej lub politycznej. Intryga wzbudza je wówczas, gdy o strukturze akcji decyduje wewnętrzne powiązanie składających się na nią zdarzeń, nie zaś zdarzenia wobec niej zewnętrzne. Wewnętrzne powiązanie samo w sobie jest początkiem uniwersalizacji. [...] Komponować intrygę, to już wywoływać zrozumienie przypadkowego, uniwersalizować poszczególne, czynić koniecznym lub prawdopodobnym poboczne <sup>16</sup>.

Mowno-piśmiennicze zróżnicowanie narracji *Malwiny* decyduje przede wszystkim o licznych zwrotach fabuły z toku jawności sytuacyjno-środowiskowej, konstruowanego przez opowiadanie, na tok utajenia myślowo-wypowiedzeniowego, konstruowany przez przytoczenia listów. Są to zwroty nieregularne i nieostre, gdyż nie zawsze pokrywają się z nadrzędnym rozczłonkowaniem materii narracyjno-zdarzeniowej na rozdziały. Wytwarzają one napięcie zdarzeniowe między okazywanymi (dostępnymi dla oczu i uszu otoczenia) a skrywanymi (dostępnymi jedynie dla oczu adresatów listów: niejawnymi lub wręcz sekretnymi i wówczas umyślnie zaciemnionymi) „planami” życia bohaterów. Dwudzielności mowno-piśmienniczej narracji opowiada „dwuplanowość” motywacji działań i wypowiedzi bohaterów. Znaczenia, w jakie przyoblekają się one jawnie, sytuacyjnie, środowiskowo, nie są tymi, jakie mają na gruncie niejawnym: w przeżyciach wewnętrznych i w listach bohaterów. Ta dwuplanowość zachowań bohaterów, to, że nie wypowiadają się oni sami przez się, narasta w ślad za nasuwaniem się poznaniu tytułowej bohaterki — osoby Ludomira, jednego z głównych bohaterów, jako zagadkowej i mylącej.

Z kolei na symboliczny wymiar zróżnicowania mowno-piśmienniczego narracji składa się to, że owo podporządkowanie zachowań głównych bohaterów przeciwstawianym wyspecjalizowanym czynnikom komunikacyjnym, jawności i utajeniu, jest formą objawiania się przeciwieństwa poznawczego o daleko mniej uchwytnym niż tamto naturze komunikacyjnej. A mianowicie: przeciwieństwa rodzącego się w duchowym wnętrzu *Malwiny* na skutek jej zetknięcia się z sytuacją, której nie umie przeniknąć, angażującą na równi jej otwartość na świat zewnętrzny, ludzki i naturalny i jej skupienie się na sobie samej, jej wrażliwość i jej myślowe pojmowanie, jej serce i jej umysł.

<sup>16</sup> P. Ricoeur, *La Mise en intrigue. Une lecture de la „Poétique” d’Aristote*. W: *Temps et récit*, t. 1, s. 70.

**Opowiadanie powieściowe — wypowiedź zapisana,  
a jednocześnie obrazująca wypowiedzi brzmiące**

W *Malwinie* początek opowiadania jako wypowiedzi przedstawiającej zdarzenia nie zbiega się dokładnie z początkiem akcji zdarzeniowej. Miejsce i chwilę jej rozpoczęcia wyznaczają odezwania się bohatererek, sióstr, Malwiny i Wandy. Rozmawiają one o burzowej dusznej aurze, komarach i dobrodziejstwach wyczekiwanego chłodu. Wypowiedzi układają się w dwukrotnie ponawiane stwierdzenia i repliki. Familiarność, która dominiuje w pierwszej wymianie uwag, w drugiej ustępuje ironii, potwierdzającej już wcześniej zaznaczającą się różnicę zdań między bohaterkami, a w dodatku ujawniającej odmienną ich usposobień. Dopiero zaistnienie tej różnicy i tej odmienności staje się „punktem startu” opowiadania: pojawia się ono jako uzupełnienie słów Malwiny (wkrada się w nie) — po to, by przekazać informację o towarzyszącym im „uśmiechu” i tym samym wzmocnić zawartą w nich ironię: „(dalej z uśmiechem rzekła Malwina do siostry)” (t. 1, s. 2). Odtąd opowiadanie zaczyna być kierowaniem uwagi czytelników na kontrasty między duchowym rozproszeniem Wandy a duchowym skupieniem Malwiny, między trzeźwością przeżyć jednej a natchnionym charakterem przeżyć drugiej. W tej początkowej sekwencji zdarzeń ważne jest to, że Wanda mówi, a Malwina i mówi, i śpiewa. Ważne jest także to, że Wanda okazuje niewrażliwość na „estetykę” ciemności, natomiast Malwina nasycza nią swoje myśli. Otwarte okno, błyskawice i gromy, wpadające owady, zapach rezedy, szmer niewiadomego pochodzenia, przypominający ludzkie kroki, otwarty balkon łączą świat naturalny z afektywnymi stanami myśli Malwiny.

Opowiadanie, wypowiedź kobiety-narratorki, dociekającej w związku z przedstawianą przez siebie historią spraw szczęścia, okoliczności jego spełniania się, komentującej najróżniejsze niuanse podjętych przez siebie czynności przedstawiania tej historii — zwrócone jest ku zmiennemu środowisku arystokratycznej posiadłości, salonów i publiczno-obywatelskiej sceny Warszawy. A także ku pokoleniowo powikłanym okolicznościom, w jakich spełnia się w małżeństwie — wbrew przeciwnościom — uczucie miłości między Malwiną a Ludomirem. Samo opowiadanie — wyjąwszy listy — powiadamia jednak tylko w sposób wybiórczy o rozwijaniu się związku uczuciowego między nimi i o złych następstwach wynikających dla tego związku z tajemniczego usunięcia się Ludomira sprzed oczu Malwiny i jego ponownego pojawienia się przed nią w negatywnej metamorfozie. Powiadamia tak, jak pozwala te zjawiska uchwycić żywiołowe (jak piorun, wedle sugestii podsunętej przez początkowy przebieg zdarzeń) rodzenie się uczuć w Malwinie i Ludomirze, uczuć objawianych przez nich w głośnych wypowiedziach, słyszalnych wzajemnie przez nich samych, a i przez postronnych, oraz w reakcjach i działaniach towarzyszących tym wypowiedziom lub z nich wynikających. Są to zachowania, jak jest to ujęte w opowiadaniu, poddawane przez nich „uwadze” (określenie Wirtemberskiej) lub, jak dziś byśmy to ujęli, sytuacyjnie przez nich obiektywizowane (zob. cytat poniżej). Ma na to wpływ stosowanie się obojga bohaterów do językowych konwencji skrywania, a nawet celowego maskowania — wobec nich samych i wobec postronnych — początkowo nieobojętnego nastawienia ich do siebie, następnie

zaś uczuciowej wzajemności, a także respektowanie przez nich towarzyskiej etykiety.

A oto jak po raz pierwszy w rozmowie między Malwiną a Ludomirem — opowiadanie podąża śladem tej rozmowy — skutek wzruszenia bohaterki i osłabnięcia jej uwagi daje o sobie znać tak zupełne zwrócenie się ich obojga ku nim samym i ku słowom, które wypowiadają, że łamie to konwencje i etykietę towarzyskiego dialogu, i oto jak jednocześnie dzięki opanowaniu i elokwencji bohatera zostają przywrócone tamte zasady:

Ludomirem mnie zowią; w ciągu podróży przejeżdżając tędy, dla burzy zatrzymałem się na poczcie, a korzystając z jej uciszenia się na chwilę, dozwoliłem sobie błąkać się pięknymi ścieżkami prowadzącymi ku domowi, którego Pani... łatwo się teraz domyślam. — „Ach, to i ja się teraz domyślam, kto...” („śpiewanie moje dziś przerwał”), chciała dołożyć Malwina; te słowa z ust ulatując, wyprzedziły uwagę nad ich niepotrzebnością; zarumieniła się, nie dokończyła, i Ludomir postrzegłszy jej zmieszanie, uczynił się, jakby tego nie był uważał, i dalej mówić zaczął: — „Gdy nawałnica powtórnie się wszczęła, pod bliską tu schroniłem się wystawę. Słyszałem, jak piorun uderzył, i wkrótce pożar postrzegłem; przyleciałem wtedy i za najszczęśliwszą w życiu tę będę rachował godzinę, w której dobroci i niewinności stać się mogłem użytecznym”.

Umilkł Ludomir. [t. 1, s. 16—17]

Natychmiastowe odniesienie się Malwiny do wiadomości zawartej w wypowiedzi Ludomira, biorące początek w powtórzeniu jego słów, gwałtowne urwanie przez nią kwestii i elokwentne podtrzymanie tejże kwestii przez niego — te zjawiska świadczą o tym, że bliska, zmysłowo uchwytna ich obecność i głośne wypowiedzi, tworzą sferę najnaturalniejszego objawiania się pobudek afektywnych, jakich doznają. Świadczą jednak i o tym, że proces ten przechodzi w swoje odwrócenie, czyli w świadome maskowanie odbieranych przez nich doznań. Słowem, zjawiska owe dowodzą, że w tej afektywnej komunikacji objawy najnaturalniejsze: postawa i wyraz twarzy obojga bohaterów, zaburzona płynność wypowiedzi bohaterki i elokwencja bohatera zbiegają się z uprawnianą przez nich cenzurą dotyczącą mowy i etykiety.

Po raz pierwszy przy okazji tego dialogu, który przytoczyłam, opowiadanie, stale zwrócone — w obrębie odcinków zdarzeń, jakie sobą ogarnia — ku przestrzeniom sytuacyjnie obiektywizowanych działań i wypowiedzi bohaterów, wyraźnie uzmysławia dwutorowość odbywającej się w takich warunkach komunikacji afektywnej. Dlatego w dalszym swym toku powiadamiać ono będzie o uczuciach objawianych sobie przez Malwinę i Ludomira pretekstowo, wyrażających się najpełniej bądź w wypowiedziach i działaniach podejmowanych przez nich umyślnie jako symboliczne, alegoryczne czy aluzyjne, bądź — odwrotnie — w takich, których symboliczność lub wyrazista ekspresyjność ma oczywiste, choć jednocześnie tajone przez nich źródła spontaniczne. „Przekazy” zamaskowane, jakie Ludomir i Malwina adresują do siebie i rozszyfrowują za pośrednictwem tych działań językowych, w pierwszym przypadku są z góry ustalone, a nawet opracowane we wszystkich szczegółach, natomiast w drugim przeciwnie — rodzą się jakby momentalnie, jakby mimowolnie, jednocześnie z podjęciem przez nich wypowiedzi, pod presją emocji powstających wraz z treściami, i jakie sobie

w nich oni przekazują. Określam działania językowe towarzyszące tworzeniu tego drugiego rodzaju „przekazów” zamaskowanych jako jakby momentalne, jakby mimowolne, bo choć rzeczywiście w porównaniu z pierwszymi bohaterowie wyrażają za ich pośrednictwem to, co aktualnie („w ten moment”) i spontanicznie („żywo”) czują, przecież z ich strony nie dokonuje się to bez udziału umyślnych symbolizacji, których nośnikami są intonacyjne jakości ich mówienia (zob. przytoczony dalej cytat, a w nim zwłaszcza wyrażenie „z niewypowiedzianym uczuciem” jako określenie sposobu tworzenia przekazu).

Do pierwszego rodzaju „przekazów” obarczonych znaczeniami ukrytymi czy — wedle wcześniej użytego określenia — zamaskowanymi należą m.in. wykreowane przez Ludomira na cześć Malwiny dwa symbole: żywy obraz ukazujący niezniszczalność przymierza Przyjaźni i Miłości oraz kamienna inskrypcja, objaśniająca słownie ową żywą alegorię i odnosząca jej sens do życia Malwiny — prefigurują one pełnię uczuć, której potwierdzenie przynieść ma życie Malwiny. Trzeba zwrócić uwagę i na to, że poddawanie się bohaterów oddziaływaniu tych symboli, jak wcześniej ich wykreowanie, jest częścią szerszego zjawiska: włączania przez nich — do sfery wyrażania uczuć — języka natury, języka otaczającego ich środowiska przyrodniczego. Specjalnie w tym celu przez nich upiększany i idealizowany, staje się on dla nich w ten sposób językiem słów. A zatem nie swoim własnym językiem, lecz językiem poetyckiej idylli przemawia do osób uczestniczących w uroczystości imienin Malwiny i do niej samej krajobraz ogrodu, rzeki. Składnikami tego języka idylli są oba symbole, żywa alegoria oraz kamienna inskrypcja. W związku tym narzuca się uwadze aluzyjne przydanie łące określenia „łąka Ludomira”.

Z kolei funkcję drugiego rodzaju „przekazów” o znaczeniach ukrytych i zamaskowanych spełnia m.in. nazwanie: „Niewdzięczny”. Jest ono dla Malwiny i Ludomira znakiem rozpoznawczym: ustanawia nić najgłębiej osobistego porozumienia między nimi w trzech różnych okolicznościach, a po raz pierwszy w chwili, którą objaśniające przebieg zdarzeń opowiadanie wiąże z sytuacją „wyznania”, wcześniej nim określenie to zostanie przez nich samych wypowiedziane:

Malwina w ten moment tak żywo w sercu czuła, ile Ludomira kochała, że nie mogąc pojąć, by on się tego nie domyślał, to słowo: „Niewdzięczny!” z ust jej się wymknęło, a słysząc coraz bliżej nadchodzące osoby czas miała tylko najspieszniej uciec, welum swój, łzami jeszcze zmoczony, w tym pośpiechu zapomniawszy. — „Niewdzięczny!” — z niewypowiedzianym uczuciem powtórzył Ludomir i schwyciwszy welum Malwiny, do serca go przyciskając rzekł z zapalem: — „chyba z życiem go stracę”. [t. 1, s. 73]

Dośłownie rzecz biorąc, określenie „Niewdzięczny” jest wyrzutem uczynionym przez Malwinę z powodu rzekomego braku uczuciowego oddźwięku ze strony Ludomira, a w istocie objawia prawdę wiedzianą w paradoksalnym jej zaprzeczeniu. Właśnie dlatego, że określenie to oddziałuje nie wprost, że wypowiadając je bohaterka manifestuje nie to, czemu w istocie daje wyraz, że z kolei — przez zawarte w nim odwrócenie wyrzutu — rodzi ono w bohaterze pełnię zrozumienia sytuacji, w jakiej się oboje znajdują, staje się ono dla nich słowem posiadającym więcej znaczenia niż jakiegokolwiek inne słowo lub słowa, wykładające tę samą rzecz w jasny sposób, i zapisuje się trwale w ich pamięci.

W wyczuwaniu przez bohaterów owych właściwych, acz ukrytych czy też zamaskowanych znaczeń, mają swój udział samoistnie występujące w formułowanych przez nich wypowiedziach lub dołączające się do tych wypowiedzi z zewnątrz czynniki pozasłowne: zjawiska akustyczne towarzyszące wypowiedzi, gesty i wszystko, co poza tym uczestniczy — za pośrednictwem zmysłów bohaterów — w osadzaniu przez nich poszczególnych wypowiedzi w „żywej” różnorodności tych chwil i tych miejsc, w jakich one przebiegają. Opowiadanie — w ramach swego zasadniczego zwrócenia się właśnie ku wypowiedziom bohaterów, które spełniają się sytuacyjnie, jawnie, głośno, słyszalnie, wskazuje, a także nazywa te czynniki pozasłowne, które pozwalają bohaterom oddziaływać na siebie znaczeniami, jakich nie są w stanie lub nie chcą wyrazić w słowach. Wskazuje — obrazując oczywiste afektywne zaburzenia lub nacechowania wypowiedzi bohaterów. Nazywa — uzupełniając wzmiarkowane wyżej i inne wypowiedzi bohaterów dodatkowymi wyjaśnieniami, gdy ciężar porozumienia, jakiego mają być one źródłem, przenosi się na postawę i wyraz twarzy bohaterów, gesty, przedmioty współobecne, czynności towarzyszące mówieniu i na wszystko, czym bohaterowie w danej chwili i miejscu czują się duchowo poruszeni. Formułując te ostatnie stwierdzenia mam na myśli omawiany już dialog Malwiny i Ludomira, w którym porozumienie między nimi zawiązuje się na przestrzeni dwakroć wymówionego słowa „Niewdzięczny”, jak i np. scenę, gdzie wypowiedź Ludomira formalnie jest monologiem (wszak Malwina nie wypowiada ani jednego słowa), natomiast w istocie wchodzi w rolę afektywnej repliki w dialogu, jaki się między nimi pozasłownie odbywa:

Usłyszawszy jej głos, przybiegł, od niej niepostrzeżony, lecz jak przestała śpiewać, Ludomir z nadto już pełnym sercem, by rozum najmniejszą mógł utrzymać przewagę, straciwszy głowę zupełnie, padł do nóg Malwiny i nic innego nie mógł wymówić, jak: „przestraszyłem cię, Malwino! ach, daruj!... wybacz... ależ bo ja tak nieszczęśliwy!...” Malwina złęknioma, zmieszana, onie miała. [t. 1, s. 71]

Nie sposób w tym miejscu nie przywołać dla uwyrażnienia analizy obu rozmów bohaterów powieści Wirtemberskiej pewnych danych historycznej, a i teoretycznej natury. W najważniejszych pracach o języku i o komunikowaniu się ludzi za jego pośrednictwem powstałych w Europie w w. XVIII, lecz kształtujących pojmowanie tych zjawisk jeszcze i w początkach XIX w., dostrzegano i szeroko omawiano występowanie owych czynników pozasłownych, które są dla mówiących uzupełniającym źródłem informacji, jakie zawierają formułowane przez nich wypowiedzi słowne. Rousseau w swym *Essai sur l'origine des langues* zwrócił uwagę na ich paradoksalność, pisząc, że są one „elokwencją niema”<sup>17</sup>. Wskazał jednocześnie na istnienie wielu sytuacji komunikacyjnych, w których owe czynniki pozasłowne pełnią rolę decydujących źródeł informacji o treściach przekazywanych w wypowiedziach słownych. Dostrzegł wśród tych sytuacji te, w których chodzi o „pobudzenie serca i zapalenie namiętności”<sup>18</sup>. Zainteresowanie przejawiane przez Rousseau dla komuni-

<sup>17</sup> J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'imitation musicale*. Paris 1970 (odb. kserogr. z wyd. z r. 1817), s. 503.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

kacji pozasłownej, a i dla udziału pozasłownych („niemych”) czynników w komunikacji słownej, w której pośredniczy głos, nie było ani w XVIII, ani na przełomie XVIII i XIX w. czymś wyjątkowym. Przy omawianiu tych zagadnień korzystano także z wiedzy retoryki, zwłaszcza zgromadzonej w obrębie jej dziedziny zwanej *actio*, normującej „stosowne do okoliczności operowanie przez mówcę głosem, gestem i mimiką”<sup>19</sup> czy — wedle innego sformułowania — „uzewnętrznienie cielesne dyskursu”<sup>20</sup>. Trzeba brać pod uwagę i to, że od czasów starożytnych przepisy kodyfikowane w obrębie *actio* dotyczyły w równym stopniu przemawiania, co aktorswa i deklamacji<sup>21</sup>. Te okoliczności tłumaczą, jak się wydaje, pojawienie się w cytowanej już pracy Osińskiego interpretacji roli czynników pozasłownych w mówieniu zadziwiająco zbieżnej z tą, jaką zawiera praca Rousseau, zwłaszcza w akcentowaniu ich paradoksalności. Osiński, jak Rousseau, wydobywa na jaw właśnie tę cechę:

Dźwięk głosu, wejrzenie, wyraz postaci, czyliż równie jak same słowa nie malują chęci i namiętności? Powiedzmy wyraźniej, czyliż te znaki milczące nie są częstokroć nad wyrazy wymowniejszymi? Jeden niekiedy ruch twarzy lub oka, jeden okrzyk wydany z przepelnionego serca mocniej działa niż mowa. Język ten nie da się zastąpić wyszukany słów dźwiękiem, bo jest językiem przyrodzenia, mimowolnym obrazem potrzeb i wzruszeń człowieka, równie zrozumiałym dla wszystkich<sup>22</sup>.

Zauważmy: Osiński rozróżnia „dźwięk głosu” oraz „wyszukany słów dźwięk” i ten pierwszy zalicza do sfery „znaków milczących”, zapewne upatrując w nim materię mogącą wnosić „własne”, niesłowne znaczenia do formowanych na jego podłożu wypowiedzi.

Śmiało więc można powiedzieć, że w przedstawionej przez Wirtemberską afektywnej komunikacji znalazło odzwierciedlenie zespalanie się czy — jak dziś byśmy to określili — funkcjonalne łączenie się wiedzy słownej, ekspresywnej intonacji, ekspresywnych pauz i komunikacji pozasłownej. Podkreślam to dlatego, że w rozwijającej się na przełomie XVIII i XIX w. refleksji nad językiem, do której przynależą m.in. prace wzmiankowanych autorów, współwystępowanie tych zjawisk w nieretorycznej, potocznej praktyce mownej zaczynało dopiero przykuwać uwagę. Wywody Zofii Florczak poświęcone owym przedromantycznym teoriom języka ośmielają do stwierdzenia, że poszerzaniu się pola obserwacji badawczej sprzyjało wzmaganie się zainteresowania dla „brzmieniowej strony języka”, towarzyszące zainteresowaniu dla „tego, co w wypowiedzi jest ekspresją emocji”<sup>23</sup>. Można tu przywołać opisaną przez Jurija Łotmana fascynację Rousseau intonacją jako składnikiem wypowiedzi stapiającym w sobie pierwiastki emocjonalne (naturalne) i racjonalne (konwencjonalne). Łotman wskazując na jednoczesną fascynację Rousseau „dziecięcą paralingwistyką” odwołuje się do tego oto wywodu myślowego zawartego w pewnym fragmencie *Emila*:

<sup>19</sup> A. Okopień-Sławińska, *Retoryka*. Hasło w: *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1989, s. 433.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris 1973, s. 104.

<sup>21</sup> Zob. rozważania Arystotelesa zawarte w ks. III jego *Retoryki*.

<sup>22</sup> Osiński, *op. cit.*, s. 195.

<sup>23</sup> Florczak, *op. cit.*, s. 63.

Wszystkie języki są wytworami sztucznymi. Długo badano, czy istniał język naturalny i wspólny wszystkim ludziom: język taki istnieje niewątpliwie — ten mianowicie, którym mówią dzieci, zanim nauczą się mówić; [...] dzieci rozumieją nie treść słów, które słyszą, ale ton, który im towarzyszy. Z mową głosu łączy się mowa gestu, niemniej wyrazista. Gest ten wykonują nie słabe ręce dziecka, wyraża go jego twarz.

Intonacja jest duszą wymowy; ona nadaje jej uczucie i prawdę. Intonacja kłamię mniej niż słowo<sup>24</sup>.

A oto wywód myślowy Herdera, ukazujący fascynację emocjonalnością brzmienia wypowiedzi i jednocześnie problemem jej pisemnego obrazowania:

kiedy [dźwięki] są artykułowane i jako wykrzykniki zapisane na papierze, okazuje się, że przeciwstawne uczucia wyrażają się prawie tak samo. Słabe Ach! jest zarówno głosem rozplywającej się miłości, jak i pogłębiającej się rozpacz, płomienne Oh! zarówno wybuchem nagłej radości, jak i wzbierającej wściekłości, rosnącego podziwu, jak i gwałtownego żalu. Jednakże czy te dźwięki są po to, żeby jako wykrzykniki namalować je na papierze?<sup>25</sup>

Napięcie między bliskim, bezpośrednim kontaktem Malwiny i Ludomira, pozwalającym im odczuwać spontaniczność swych zachowań i reakcji, a zdawaniem się ich obojga w okazywaniu sobie wzajemności na niebezpośredniość i niejednoznaczność naznacza ich wypowiedzi i działania piętnem niejasności, niepewności i niedopełnienia. Liczenie się z tym wrażeniem przez fundatorkę opowiadania jest źródłem wyartykułowanego przez nią zapytania w momencie poprzedzającym zarówno wyznaczenie sobie uczuć przez Malwinę i Ludomira „nie wprost” (poprzez zawartość dwakroć przez nich wymówionego słowa „Niewdzięczny”), jak i otwarte ich wyznanie (przez czterokrotne powtórzenie słowa „kocham” w pierwszym zdaniu listu do Malwiny). Oto pytanie narratorki: „Teraz, gdy co minęło? przeczytał czytelnik, pytam się, co rozumie? Ludomir czy kocha się w Malwinie? Malwina czy kocha Ludomira?” (t. 1, s. 55).

Wrażenie niejasności, niepewności, niedopełnienia co do istoty związku uczuciowego między Malwiną a Ludomirem utrzymuje się za sprawą innego jeszcze czynnika. To, co we wzajemnym odnoszeniu się do siebie Malwiny i Ludomira polega na przemiennym przechodzeniu od skrywania i maskowania żywionych przez nich uczuć (wyznawania ich niejawnie) do doświadczenia tych uczuć naprawdę (rozumienia niejawnych znaczeń symboli, alegorii i aluzji, a także znaczeń wypowiedzi słownych na podstawie istniejących w nich sytuacyjnych i — wedle dzisiejszych kryteriów — psychologicznych składników pozasłownych), jest sferą stałego przejawiania się zagadki *sensu stricto*. Jest nią z jednej strony osłanianie tajemnicą przez Ludomira swego pochodzenia, z drugiej zaś postawienie Malwiny przed problemem tej tajemnicy. Odnoszenie się do siebie Malwiny i Ludomira „zahacza” to o nurt zagadki „duchowej”, to o nurt zagadki „życiowej”. Węzłami spletającymi jeden nurt z drugim

<sup>24</sup> J. J. Rousseau, *Emil*. Przełożył W. Husarski. Wrocław 1955, s. 50—51, 61. Zob. J. Łotman, *K problemie tipologii kultury*. „Trudy po znakovym sistiemam”, t. 3 (Tartu 1967), s. 37—38.

<sup>25</sup> Herder, *op. cit.*, s. 62.

nie zawsze są otwarcie formułowane przez Ludomira prośby o przyzwolenie na niewyjawianie przez niego historii jego życia, czasami są nimi napomknienia w rodzaju cytowanego „ależ bo ja tak nieszczęśliwy”.

W taki sposób tok powieściowego opowiadania, obejmujący zdarzenia sprzed usunięcia się Ludomira z Krzewina, zawiązujące akcję, przez spotęgowanie w niej składników niewiadomych sprzyja skłanianiu się głównych bohaterów ku czynnościom, które sami nazywają domyślaniem się. Mając na uwadze początkowy przebieg zdarzeń, ten proces poznawczy nazwać trzeba domyślnością serca jednej osoby względem wzajemności serca osoby drugiej. W dalszym toku opowiadania, unaoczniającym zdarzenia dziejące się w Warszawie, po ponownym spotkaniu Malwiny z Ludomirem, okazuje się, że jest to tylko połowa prawdy. Albowiem sytuacja, w jakiej wówczas znalazła się bohaterka, zmusiła ją do uczynienia domyślności serca jednej osoby względem wzajemności osoby drugiej podstawą zagadnienia „jednostronnego”, jakim jest domyślanie się przez jedną osobę źródeł pobudzeń jej własnego serca.