

# Elżbieta Feliksiak

---

## Stepowe tropy i szyfry w "Marii" Antoniego Malczewskiego

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 40, 79-85

---

2005

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.

*Elżbieta Feliksiak*

## STEPOWE TROPY I SZYFRY W *Marii* ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO

Śmiało można powiedzieć, że autor *Marii* swoją formację intelektualną i duchową zawdzięczał przede wszystkim środowisku krzemienieckiemu, skupionemu wokół Tadeusza Czackiego<sup>1</sup>. Już jako mały chłopiec, zanim jeszcze w 1805 roku mógł zostać uczniem nowoutworzonego Gimnazjum Wołyńskiego, którego głównym projektodawcą i pierwszym dyrektorem był Czacki, Malczewski często gościł a później zamieszkał w Krzemieńcu, gdzie dzięki rodzinno-towarzyskim kontaktom znalazł się w sferze bezpośredniego oddziaływania tego niezwykle pedagoga, uczonego i organizatora życia narodowego w niewoli. Następnie – zdobywszy solidne wykształcenie gimnazjalne zarówno w zakresie nauk humanistycznych, jak i ścisłych, pogłębiwszy i poszerzywszy wyniesioną z domu znajomość języków obcych, przyswoiwszy hierarchię wartości opartą na tradycji a zarazem otwartą na przyszłość – wyruszył w roku 1811 w świat własnej i wspólnotowej dorosłości, przedwcześnie przed nim zarysowany przez historyczne wyzwanie kampanii napoleońskiej. Tak się złożyło, że nie był żołnierzem frontowym na głównym szlaku Wielkiej Armii, miał jednak jako oficer inżynieryjny w wojsku Księstwa Warszawskiego istotny udział w projektowaniu i budowie fortyfikacji, a potem – w roku 1813 – w obronie twierdzy Modlin; znalazł się na krótko w niewoli rosyjskiej, pozostawał też jeszcze do końca roku 1815 w służbie wojskowej, już w dobie Królestwa Kongresowego. Służbę w imię wartości patriotycznych potrafił łączyć ze sztuką korzystania z życia, w sposób zgodny jednocześnie z naturą jego temperamentu i z wysoką kulturą obcowania z innymi ludźmi. Boleśnie przeżył śmierć Czackiego w roku klęski Napoleona pod Lipskiem, a po latach uczcił swego mistrza w jednym z przypisów do *Marii*.

Lata 1816–1821 spędził Malczewski na podróży po Europie. Wrócił do rzeczywistości ojczystej bogatszy zarówno o doświadczenia osobistego życia, a więc zwodniczą miłość pięknej damy oraz niekończące się dyskusje polityczne wśród

generałów i dyplomatów w polskich salonach Drezna czy Neapolu, jak też o znajomość świata, popartą naocznym doświadczeniem spójnej mocy śródziemnomorskiego dziedzictwa pomimo wielorakości jego zmiennych losów. Fakt owej wielorakości europejskich nurtów, płynących ze wspólnego źródła wartości fundamentalnych, był już doskonale znany wszechstronnie wykształconemu wychowankowi Krzemieńca. Teraz natomiast ów fakt wielowątkowej tradycji mógł docierać do świadomości z wolna dojrzewającego poety bardziej bezpośrednio, między innymi dzięki doznaniu przezeń otwartych przestrzeni ducha w miejscach, które łączą w sobie etos pamięci i etos czuwania gotowego do zmierzenia się z ryzykiem zmiany potencjalnie niszczącej i twórczej. Do takich miejsc magicznych, które w podróży odsłoniły się przed Malczewskim, zaliczyć by można nie tylko pamiętające o swoich starożytnych fundamentach zabytki i krajobrazy politycznie zróżnicowanych Włoch, na różne sposoby zniewolonych a przy tym marzących o przyszłym zjednoczeniu, nie tylko podskórne pulsowanie porewolucyjnej i ponapoleońskiej Francji wczesnych lat restauracji, ale przecież także – tym razem w wymiarze Natury doświadczanej jako żywioł i odczytywanej również w mowie metafizycznej symboliki – Alpy, z którymi Malczewski zmierzył się jako jeden z pierwszych zdobywców Mont Blanc i Aiguille du Midi. Z podróży po europejskim Zachodzie wrócił więc przyszły autor *Marii* z wizją kulturalnej trwałości Europy zakorzenionej w tradycjach rzymskiego i greckiego antyku oraz chrześcijaństwa. Była to jednak trwałość w burzliwym czasie.

W gruncie rzeczy potwierdziło się to, o czym przyszły autor *Marii* musiał wiedzieć już wcześniej. Polska jako wielonarodowa Rzeczpospolita obejmująca też Ukrainę nie tylko uczestniczyła dzięki swojej historii w rozwijaniu się wielkiej wspólnoty ducha, wytworzonej w ciągu wieków wokół rzymskiej (łacińskiej i zachodniochrześcijańskiej) tradycji, ale więcej jeszcze: to właśnie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, teraz zniewolonych i rozebranych przez wrogie mocarstwa ościenne, znalazł się jedyny w swoim rodzaju obszar latyńsko-greckiego pogranicza. Swego czasu na ziemiach ukraińskich obszar ten sięgał aż po Dniepr i wciąż jeszcze czymś naturalnym była pamięć sąsiedztwa we wspólnym państwie wyznawców prawosławia, katolików rzymskich i unitów (grekokatolików). Podróż po Europie mogła skłaniać Malczewskiego do myślenia porównawczego o dziejach, w tym także do rozważania sytuacji pokongresowej Polski na tle położenia okupowanych lub choćby tylko uzależnionych ziem włoskich. Oznaczałoby to porównywanie losów zarazem analogicznych i różnych: podstawą analogii była wspólnota źródeł i dziedziczonej pamięci, podstawą odmienności – położenie geograficzne, rzeczywisty i symboliczny krajobraz jako środowisko i zarazem kontekst kulturalny dziejącej się historii. Szczególnie narzuca się przy tym swoista analogiczność upadku Rzeczypospolitej Obojga Narodów do losów

włoskich republik Genui i Wenecji – przez wieki były potęgami otwartymi na wielokulturowy świat, aż wreszcie przyszło im ulec przemocy.

Wróciwszy z długiej wędrówki po europejskich szlakach, Malczewski zaczął pracę nad poematem, który zatytułował *Maria* i opatrzył podtytułem „powieść ukraińska”. Jego dominantą uczynił problem ocalenia wiary w niezniszczalność Ducha dawnej Polski, będący zadaniem do podjęcia w każdych, nawet z pozoru beznadziejnych warunkach. Opowieść o losach fikcyjnych bohaterów wiąże się tutaj z opowieścią o dziejach Rzeczypospolitej, a obydwie wzajemnie się przenikające tematy budują wielowarstwową sieć semantycznych odniesień jako podstawę sensu, który odczytujemy w rejonach chwiejnej równowagi między opisem świata, symbolem a alegorią. Nie ma więc mowy o jednokierunkowym przepływie znaczeń, bo w *Marii* nic nie jest pewne, jej przesłaniem okazuje się poznawczy i aksjologiczny niepokój na granicy między życiem a śmiercią osób i narodów, uczuć i wartości, wiary i nadziei. I dopiero ten radykalny niepokój pobudza do buntu, jest wyzwaniem dla naszego instynktu przetrwania, dla sumienia jako istoty człowieczeństwa. Scenerią, na tle której rozpoznajemy głos tego ostatecznego wyzwania, jest w poemacie niezmierny obszar dawnego ukraińskiego stepu. A w *Marii* step jawi się w sposób niezwykle zróżnicowany. Są to zgodne z jego naturą obrazy bujnej i żyznej równiny, ale ich walor emocjonalny oscyluje między biegunami sielskiego spokoju w potencjalnej harmonii z człowiekiem (niby *locus amoenus* klasycznej retoryki) i beznadziei odłogów, budzących melancholię swoją „odludną” obcością. W każdym przypadku step pozostaje sobą:

Gdzie wiatr ziarna zasiewa, Czas płody przewraca,  
Nie zbiera plonu Chciwość, ni schyla się Praca –  
Samotne – ciche – błogie – dziewicze ich wdzięki  
Kwitną skrycie, od człeka nieskażone ręki,  
Niebo je obejmuje – gdy w całym przestworze,  
Rozfarbionej żywności rozciąga się morze.

(2, V, 854–861)

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

(2, I, 641–644)<sup>2</sup>

Na stepie rozgrywa się wszystko, co w *Marii* jest światem przedstawionym. A to, co nie może być przedstawione do końca, kryje się pod jego powierzchnią, pozostaje głosem spoza sceny. I zawsze jest to głos znaczący, związany z całością poematu. Jeżeli bowiem zgodzimy się co do tego, że w *Marii* można dostrzec głęboko ukrytą<sup>3</sup> dominantę strukturalną „teatru świata”, to musimy też wiedzieć,

że w przypadku toposu *theatrum mundi* nie cały świat jest sceną, scena nie jest więc całą przestrzenią – na granicy iluzji ethos spektaklu odsyła do rzeczywistości<sup>4</sup>. W *Marii* co najmniej dwukrotnie dociera do nas taki głos, którego nie sposób przypisać jednoznacznie żadnej z konkretnych postaci. Dwukrotnie gra on też rolę kluczową, na początku 1 i 2 pieśni.

W 1 pieśni jest to głos z głębi mogił. I to on znalazł się u źródeł wykreowanego w poemacie świata przedstawionego na stepowej scenie: świata umarłych, którzy grają role ożywionych świadków pamięci, oraz pojęć abstrakcyjnych, których ledwie zarysowane personifikacje współtworzą ethos wierności życiu w alegorycznej scenarii Ducha dawnej Polski. Gdy zastanawiamy się nad tym, co to za „dzika muzyka” i „dziksze jeszcze do niej słowa” dobiegają z głębi rycerskich i żołnierskich mogił, nieodparcie nasuwa się myśl o znanej dobrze Malczewskiemu pieśni Legionów Polskich *Jeszcze Polska nie umarła kiedy my żyjemy*. Zaiste „dziko” brzmią takie słowa w ustach umarłych. Ale dlatego to właśnie one mogą przenieść nas, jako czytelników poematu, na widownię teatru świata i może nawet też na jego scenę – jeśli przyjąć, że ethos tradycji skierowany jest w przyszłość. Malczewski znał też z pewnością program ocalenia i odnowy polskiej kultury, opracowany w początku XIX wieku w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Jednym z jego inicjatorów był Tadeusz Czacki, a współtworzyli go m.in. Julian Ursyn Niemcewicz i wieloletni przyjaciel poety Aleksander Chodkiewicz. Po powstaniu listopadowym Towarzystwo zamknięto, ale na czasy Malczewskiego przypadło apogeum jego wpływów. Można postawić hipotezę, że *Maria* stanowi wkład Malczewskiego w to dzieło. Bo w misterium na granicy życia i śmierci chodzi przecież w istocie o życie. Antoni Malczewski pisał *Marię* po to, aby narodowe mogiły nie pozarastały trawą bez śladu:

Pędzą – a wśród promieni zniżonego słońca,  
 |Podobni do jakiego od Niebianów gońca –  
 I długo, i daleko, słysząc kopyt brzmienie:  
 Bo na obszernych polach rozległe milczenie;  
 Ani wesołej szlachty ni rycerstwa głosy,  
 Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosa;  
 Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy  
 Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy.  
 Dzika muzyka – dziksze jeszcze do niej słowa,  
 Które Duch dawnej Polski potomności chowa –  
 A gdy cały ich zaszczyt, krzaczek polnej róży,  
 Ach! czyjeż serce, czyje, w żalu się nie nuży?  
 (I, II, 19–30)

W świecie przedstawionym *Marii* jest i drugi węzłowy punkt, w którym splatają się ze sobą bodaj najsilniej emocjonalne napięcie poematu i jego wielowar-

stwowy alegoryczny sens. To podwójna pieśń zapustna o Wenecji i Polsce, o zatrzymanym czasie karnawału. Przez interpretatorów nazywana jest „pierwszą pieśnią Masek”, ale w tekście poematu nie jest to oczywiste i lepiej sądzić, że – jak u Calderona w *Wielkim teatrze świata* – śpiewają po prostu Głos i że być może jest to rozstrzygający głos spoza sceny:

1  
 „Czy znasz weneckie zapusty?  
 I w noc, i we dnie,  
 Wesole, szalone, przednie;  
 Maską twarz kryje – a kto się pyta  
 O sprawy czyje, tego przywita  
 Wrzawa, śmiech pusty.  
 Żywo, radośnie,  
 Skrycie, miłośnie,  
 Staruszek Doża, Arlekin młody,  
 Dziewczyna hoża, szuka osłody;  
 Matrony, księża, oszusty,  
 Swobody.  
 A kryte łodzie  
 Czernią na wodzie.  
 Wrzawa, śmiech pusty;  
 Czy znasz weneckie zapusty?”

2  
 „My sobie jedziem kulikiem;  
 I w noc, i we dnie,  
 Wesole, szalone, przednie;  
 Maską nas kryje – a kto chce wiedzieć,  
 Skąd my i czyje, to odpowiedzieć  
 Śmiechem i krzykiem.  
 Szczera ochota  
 Otwiera wrota,  
 Bo Krakowianki i pielgrzym stary,  
 Żydzi, Cyganki, uderzą w pary;  
 Wróżki, Diabli, nie oszusty,  
 W puchary.  
 Lecim saniami,  
 I jadą z nami,  
 Wrzawa, śmiech pusty;  
 Czy znasz ty polskie zapusty?”

(2, II, 681–712)

Czyżby owa magiczna, tajemnicza pieśń była sygnałem tego, że świat, który jest tematem *Marii*, obejmuje coś więcej niż tylko stepowe *theatrum mundi*, że nie ogranicza się do spraw Polski i Ukrainy reprezentującej jako *pars pro toto* Naj-

jaśniejszą Rzeczpospolitą trojga narodów, lecz ogarnia na równych prawach pośrednio także Rzeczpospolitą Świętego Marka (nawiasem mówiąc, obdarzoną takim samym tytułem: *Serenissima*) – że dotyczy więc tak naprawdę rzeczywistości historycznej Europy? Utrata niepodległości dotknęła w 90. latach XVIII wieku niemalże jednocześnie oba państwa. I w obu przypadkach ich tożsamość trwała nadal w kulturze. Nie bez akcentów dekadencji, ale przecież jednak na swój sposób skutecznie. Jedna i druga „*Serenissima*” kształtowała swoją zachodnioeuropejską tożsamość w kontakcie ze Wschodem, a były to na przemian pokojowa współpraca i wojny. Ale jednej i drugiej ostatecznie przyszło ulec sąsiadom z kręgu tej samej kultury. Wielokulturowość miała swoje dobre i złe strony. Sprzyjała społeczeństwu otwartemu, ale też generowała konflikty. Można zauważyć w tekście „powieści ukraińskiej” Malczewskiego dyskretne sygnały wskazujące i na takie źródła tragedii, gdy nie sprostano sytuacji trudnego sąsiedztwa: Miecznik i Maria stanowili rodzinę unicką, Wojewoda i Wacław wyznawali katolicyzm rzymski, Kozak był wiary prawosławnej.

Wbrew pozorom i wbrew utartym schematom interpretacyjnym powiedzmy, że *Maria Antoniego Malczewskiego* jest dziełem zwróconym ku przyszłości. Nie w imię „ojcobójstwa” (to tylko domniemanie, słowa), lecz w imię czynu podejmowanego w ethosie wolności ocalającej wszystko, co da się jeszcze ocalić. Na stepowej scenie Pacholę jest Arlekinem, Hermesem, chłopcem kuligowym – pośrednikiem między światami. Kompozycja poematu została tak pomyślana, że akcja rozpoczęta pod znakiem „od Niebianów gońca” (1, II, 20) kończy się zamknięciem w zdradzieckim potrzasku. W zapustnym ukraińskim tańcu, gdy czas karnawału zatrzymuje się na pograniczu dwóch światów<sup>5</sup> – świata umarłych i żywych, przeszłości i jutra. To doświadczenie pogranicza może jednak służyć ocaleniu tożsamości w świetle tradycji, jeśli tylko nie pozostanie ona zamknięta w zapomnianych mogiłach, lecz zdoła otworzyć się na prawdę, jeśli więc – jak w *Marii* – analiza doświadczeń odbywa się w aksjologicznym laboratorium *theatrum mundi*, w czasie odkupionym dzięki odkryciu życia za granicą śmierci.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zob. zwłaszcza monumentalną monografię zbiorową: *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*. Pod red. S. Makowskiego, Warszawa 2004 (tu m.in.: M. Dernałowicz, *Tadeusz Czacki i Antoni Malczewski*); zob. też: gruntowne studium biograficzno-bibliograficzne „*Maria*” i *Antoni Malczewski*. *Kompendium źródłowe*. Oprac. H. Gacowa, przedm. J. Maciejewski, Wrocław 1974.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z *Marii* podaję według wydania: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, oprac. tekstu H. Krukowska, Białystok 1995, seria „Czar-

ny Romantyzm”. Cyfry w nawiasach: arabska – numer pieśni, rzymska – numer ustępu w danej pieśni, arabska po przecinku – kolejny wers poematu.

<sup>3</sup> W niniejszym artykule rozwijam tezy i wątki mojej monografii „*Maria*” Malczewskiego. *Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997, seria „Biblioteka Pamięci i Myśli”.

<sup>4</sup> Zob. np. A. J. Cascardi, *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderón*, Cambridge 1984; M. Karnick, *Rollenspiel und Welttheater*, München 1980.

<sup>5</sup> Zob. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955. Badacz zwraca m.in. uwagę na symbolikę sytuacji granicznej w aspekcie religijnym jako na konstytutywną cechę karnawałowych masek, zwłaszcza postaci Arlekina. Karnawałowe maski są istotami podziemnego świata, zwodniczymi demonami i duszami zmarłych.