

DANUTA ZAWADZKA Uniwersytet w Białymstoku

ŚWIAT KOBIET W „MARI” I HISTERIA

Sugestia o istnieniu „świata kobiet” w powieści ukraińskiej Antoniego Malczewskiego może zaskakiwać – wydaje się, że jest w niej obecna tylko jedna kobieta. Scenom z udziałem tytułowej Marii towarzyszy kilka krótkich wzmianek, przypominających filmowe migawki z przewijającymi się w nich kobietami, które formalnie uzasadniają użycie liczby mnogiej. Niewiele ich: może 4–5, jeśli liczyć matkę Marii (a ja chciałabym potraktować osobno), ale na obrzeżach poematu Malczewskiego warto odnotowywać istnienie aktorek drugiego planu czy wręcz statystek, niezindywidualizowanych i bez imienia. Są nimi kobiety o zupełnie odmiennej genealogii i statusie niż te wymienione w przypisach, czyli „Ś-ta Cecylia” z obrazu Rafaela i wizerunek „N.S. Panny” z szabli tureckiej¹ (inne też niż przywołane w porównaniu „cienie dawnych dziewic przy kościołach rycerzy” <II-13 1125>) – lokalne, umiejscowione w historii, pochodzące ze Wschodu. Zasadniczy powód tak sformułowanego tematu artykułu wiąże się jednak z główną bohaterką, z problemem jej reprezentacji: kim jest Maria i w jakim stopniu jej kobiecość, a szerzej – kobiecy podmiot „powieści ukraińskiej” prowadzi nas ku ważnym miejscom i sensom utworu.

Histerię rozumiem w duchu feministycznym (m.in. za Elizabeth Bronfen oraz Julią Kristevą), opierając się na założycielskich tekstach Sigmunda Freuda i teorii podmiotu Jacques’a Lacana – jako *maladie par représentation*, rodzaj komunikacji wykorzystującej symptomy psychofizyczne. „Jest to somatyczne wyrażanie śladów psychicznie traumatycznego wpływu – czy to seksualnego, czy melancholijnego – którego pochodzenie jest nieznane lub stłumione”², nie wynika jednak z choroby ciała³. Histerię, której leczenie przyczyniło się do odkrycia nieświadomości i do rozwoju psychoanalizy, łączono przede wszystkim z kobietami (mieszczańskim

¹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadz. H. Krukowska, J. Ławski. [Objaśn. D. Zawadzka]. Wyd. 2, popr. Białystok 2002, s. 183, przypis 2; s. 185, przypis 5. Dalsze cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania i lokalizuje je bezpośrednio w tekście, podając połączone dywizem numery pieśni (cyfrą rzymską) i fragmentu (cyfrą arabską), a po przerwie numer wersu.

² E. Bronfen, *The Knotted Subject. Hysteria and Its Discontents*. Princeton, N. J., 1998, s. 117. Na polskim gruncie i w odniesieniu do romantyzmu histerię w ujęciu feministycznym ostatnio wykorzystywała M. Rudaś-Grodzka w interesującym studium *Misterium histeryczne. „Wanda” Cypriana Norwida* („Pamiętnik Literacki” 2023, z. 4; tam też obszerna bibliografia).

³ S. Freud, w wykładzie *O psychicznym mechanizmie zjawisk histerycznych* (w: *Histeria i lęk*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2014, s. 10), relacjonując badania J.-M. Charcota, J. Breuera i własne, stwierdza, że w przypadku hysterii – „traumatycznej” i „pospolitej” – „zawsze chodzi

ideałem kobiety ukształtowanym w drugiej połowie XVIII wieku, potem wiktoriańskim „aniołem ogniska domowego”, wyszydzanym przez Virginie Woolf), utożsamiano z nimi. Z perspektywy feministycznej pojmowana jest histeria jako jedyny dostępny w XIX wieku język oporu przeciw opresji kobiecych ról społecznych, jako ekspresja nieświadomości kobiet i ich stłumionych pragnień. Niemożliwe do powstrzymania uzewnętrznienie cierpienia może łączyć się z jego własną deprecjacją: teatralizacją, udawaniem, manipulacją (język aporetyczny)⁴.

Zakładam, że histeria pojawia się w „przestrzeni autobiograficznej” Malczewskiego (głównie dzięki magnetyzowaniu Zofii Rucińskiej) oraz w jego „przestrzeni fantazmatycznej” (określenia Philippe’a Lejeune’a), tj. w *Marii*, a pośrednio w nieco wcześniejszym *Zdarzeniu prawdziwym* (1824) Michała Modzelewskiego, jeśli uznajemy, iż tekst powstał na podstawie francuskojęzycznego manuskryptu twórcy „powieści ukraińskiej”⁵. Chciałabym już w tym miejscu zgłosić dwa zastrzeżenia w stosunku do każdej z przestrzeni: nie ograniczam podmiotowości histerycznej do przypadku Rucińskiej, jak najbardziej ewidentnego, lecz sądzę, że Malczewski, który zasługuje na miano romantycznego „emancypanta”, prócz tego wykorzystał w *Marii* „efekt kobiety” (o czym dalej), aby wyrazić ponapoleońską, własną, traumę histeryczną. Przedziwna siła związku z Rucińską i poczucie nieodwoływalności zobowiązań wobec niej opiera się być może na dostrzeżeniu u chorej dobrze sobie znanych mechanizmów, rozpisanych w poemacie na kilka głosów i postaci⁶. W stosunku do przestrzeni fantazmatycznej, przede wszystkim w *Marii*, warto zapowiedzieć, iż rys histeryczny tytułowej bohaterki współlistnieje z jej melancholią, w każdym razie nie musi jej wykluczać. Jak wykazał Michał Paweł Markowski w odniesieniu do Zygmunta Krasińskiego, łączy je żaloba, a więc doświadczenie utraty, tyle że melancholik wraz z obiektem nie traci samego siebie (interioryzuje, kochany/nienawistny obiekt ma w sobie), natomiast histeryk istnieje tylko w pragnieniu Innego, w kontakcie z nim, i bez tej relacji zanika⁷.

Wróćmy do migawek z kobietami epizodycznymi. Pierwsza wzmianka pojawia się dosyć wcześnie. Zanim czytelnik znajdzie się w dworku Miecznika pod lipami,

o oddziaływanie urazów psychicznych jednoznacznie określających naturę powstających w ten sposób symptomów”, nie zaś o skutek urazów mechanicznych.

⁴ Zob. Bronfen, *op. cit.*, s. 117–120. – P. Dybel, *Histeria – „inny język” kobiecości?* „Teksty Drugie” 2006, nr 6. – U. Chowaniec, *Histeria*. Hasło w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2014.

⁵ Zob. J. Zaorski, *Nieznanne materiały do biografii Antoniego Malczewskiego*. „Prace Polonistyczne” 1963, s. 117–125. – „*Maria*” i Antoni Malczewski. *Kompendium źródłowe*. Oprac. H. Gacowa. Przedm. J. Maciejewski. Wrocław 1974, s. 156–165. Zob. też E. Ranocchi, *Antoni Malczewski jako magnetyzer. Opowiadanie „Zdarzenie prawdziwe” Michała Modzelewskiego w kontekście literatury o magnetyzmie*. „Roczniki Humanistyczne” 2018, z. 1.

⁶ Mam na myśli traumę wojenną Malczewskiego i „pokolenia 1812 roku”, ale również pamięć rodzinną poety, pełną wspomnień o kobietach pomawianych o „niepohamowane serca kaprysy” i „awanturnicze usposobienie” – zob. K. Kraszewski, *Generał Filip Hauman i rodzina Antoniego Malczewskiego*. „Biblioteka Warszawska” 1887, t. 4, s. 197. Taką opinię miała np. matka autora *Marii*, Konstancja z Bleszyńskich Haumanowa, która związała się z Janem Malczewskim w trakcie swojego pierwszego małżeństwa z jego podwładnym, mając już z Haumanem troje dzieci.

⁷ M. P. Markowski, *W teatrze histerii, na scenie pisania. O Zigmuncie Krasińskim*. „Dialog” 2005, nr 7/8.

napotyka przypuszczenie o „lubej [kozaka], co czeka wśród niwy” (I-1 5). Drugi obrazek występuje w tej samej pieśni, ale już po wyjeździe wojska z Waławem i Miecznikiem na bitwę – w gronie obserwujących widzimy „pyzate dziecię spod słomianej strzechy”, któremu towarzyszy matka:

A ty matko, co kłaniasz, bądź zdrowa, spokojna,
Nie trwóż się szczękiem zbroi, długimi dzidami.
Zapał polskiego wzroku ugasza się łzami. [I-19 626–628]

To jest najdłuższa z epizodycznych wzmianek i dość zagadkowa, przyjdzie do niej powrócić, od razu jednak nasuwa się pytanie do ostatniego wersu: czy zapał polskiego wzroku ugasza się tylko polskimi łzami? Kto je wylewa? Trzecia wzmianka znajduje się w ostatnim fragmencie drugiej pieśni powieści – zaczyna się dwuwierszem:

Na ukraińskiej cerkwi błyszczą się trzy wieże;
A ukraińskie baby szepczą swe pacierze: [III-20 1426–1427]

I tutaj trzeba zadać kolejne pytanie: czy ów dystych zamykający serię kobiecych migawek oznacza, że drugi początek polskiego romantyzmu, równie świetny jak pierwszy Mickiewiczowski⁸, umieszcza w centrum świata przedstawionego Marię-unitkę? Podobną zresztą kwestię należałoby zgłosić wobec *Dziadów*, Mickiewicz tak w części drugiej, jak i czwartej sytuuje scenę, kolejno: w unickiej cerkiewce i na unickiej plebanii; cerkiewki występują też w *Balladach i romansach*. W jakim stopniu zatem pamiętamy o „ruskim płucu” polskiego/polskojęzycznego kanonu literatury i czy ono rezonuje we współczesnej recepcji romantyzmu⁹? Zwłaszcza, że u Mickiewicza i u Malczewskiego są to dwa znaczeniowo i tożsamościowo odrębne unickie światy, nazwijmy je sygnałnie białoruskim i ukraińskim.

Trzy owe drobne obrazki – lubej kozaka, matki spod strzechy, modlących się bab – coś łączy: ludowy, ukraiński rodowód. Nie tylko więc tło „powieści ukraińskiej” jest ukraińskie, tytułowa bohaterka również została pochowana w cerkwi, jej teść „szlubów rozwiązania” szukał zaś w Rzymie. W tym miejscu losy fikcyjnej pary, Marii i Waława, idealnie przylegają do historii postaci niezmyślonych: Gertrudy Komorowskiej i Szczęsnego Potockiego, którzy – jak podaje Maria Dernałowicz – zaręczyli się i zawarli małżeństwo w parafii panny młodej, „w Niestanicach, w cerkwi unickiej”¹⁰.

Ciśnię się na myśl pytanie o związek tych migawek z kobietami epizodycznymi, z główną bohaterką: czy coś poza wspólnym kolorytem kulturowym je łączy? Czy unickie, ruskie wyznanie Marii jest intencjonalne i znaczące, czy też przywędrowało do powieści bezwiednie, z dobrodziejstwem inwentarza całego wątku historycznego związanego ze sporem Komorowskiego, ojca Gertrudy, z Potockimi? W ekonomii poematu Malczewskiego i od strony fabularnej pierwszy plan harmonizuje z drugim, to pewne, ale zdają się one nie wchodzić w ściślejsze relacje. Chyba że łączą się ze sobą pośrednio, na takiej zasadzie, jaką można napotkać np.

⁸ Zob. M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.

⁹ Zob. A. Romanowski, *Epilog. Ruskie płuco literatury polskiej*. W: *Wschodnim pograniczem literatury polskiej. Od średniowiecza do oświecenia*. Kraków 2018.

¹⁰ M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*. Warszawa 1967, s. 9.

w praktyce twórczej Jana Czeczota. Relacjonuje on podróżującemu do Niemiec Franciszkowi Malewskiemu:

napisałem jeszcze śpiewki o Mniszchównie, o Radziwiłłównie, o Jabłonowskiej, o Jadwidze, o Małgorzacie Żębocińskiej [...]. Chcę wszystkie Sławne Polki z niepamięci wydobyć, a potem przejść do litewskich bohaterów¹¹.

Wydaje mi się ważne jego skojarzenie „Sławnych Polek” – u Czeczota są to postaci historyczne – z misją wydobywania z „niepamięci”, w której zaraz za nimi czekają bohaterowie litewscy, białoruscy. Kobiety, nie tyle sławne, co sławy godne stanowią tu forpoczta bohaterów mniejszościowych, tak jakby jedna niepamięć wydobywała kolejne jej złoża, słabo reprezentowane kobiety w polu symbolicznym pomagały zaś zaistnieć innym wykluczonym.

Można też mówić o wewnątrztekstowym związku kobiet drugoplanowych z Marią, mianowicie poprzez figurę jej (nieżyjącej) matki, jeśli ona miałaby oznaczać – jak w micie Antygony – starszą i gminną tradycję, dawniejszą niż prawo Ojca, i odsyłać do pewnego *continuum* kobiecego. Trzeba by wtedy spojrzeć na główną bohaterkę Malczewskiego w perspektywie prejednostkowej, widocznej np. u Herberta Marcusego w dyskusji z Freudowskim obrazem represyjnej kultury, zawartym w *Erosie i cywilizacji*¹². Marcuse pisze o „archaicznym dziedzictwie”, wykraczającym poza doświadczenia jednostki – Freud sądził, iż w indywidualnym wspomnieniu może powracać „filogenetyczny wzorzec wydarzeń”, historia gatunku – które stanowi pomost między „psychologią indywidualną a psychologią mas”¹³.

Znamienne, że „archaiczne dziedzictwo” kobiet w „powieści ukraińskiej” powraca w lęku przed wojną. Filogenetyczne echo „trwogi” kobiety spod słomianej strzechy (I-19 627), odczuwanej na widok uzbrojonych rycerzy, odzywałoby się w pytaniu Marii „Ale na cóż te bitwy? [...]” (I-14 417).

Przypuszczalnie każdy z interpretatorów dzieła Malczewskiego próbował zinterpretować tytułową postać – z powodów ideowych, genetyczno-historycznych, biograficznych, gatunkowych bądź innych¹⁴. Maria Janion, inicjatorka polskich badań genderowych nad romantyzmem, nie ogłosiła osobnego szkicu o Marii, nie znajdziemy też o niej rozważań w arcyznaczącym zbiorze *Kobiety i duch inności*, choć tezy o Mickiewiczowskiej kobiecie-rycerce, bogini wolności, „szalonej” Kraszewskiego mogą stanowić istotny (przez negację) punkt odniesienia w rozumieniu kreacji kobiecej Malczewskiego¹⁵. O Marii pisały uczennice Janion¹⁶, warto zwłaszcza wspomnieć, że jedno z zachowanych nagrań seminariów badaczki nosi tytuł

¹¹ Cyt. za: H. Mościcki, *Ze stosunków wileńskich w okresie 1816–1823*. W zb.: *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*. Red. H. Mościcki. Warszawa 1924, s. 26.

¹² H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*. Przeł. H. Jankowska, A. Pawelski. Warszawa 1998, s. 70.

¹³ S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*. Cyt. za: Marcuse, *op. cit.*, s. 70.

¹⁴ Wiele na ten temat można znaleźć w obszernej pracy J. Ławskiego *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasieński* (Białystok 2003, s. 498–592).

¹⁵ M. Janion, *Kobiety i duch inności*. Wyd. 2. Warszawa 2006.

¹⁶ Zob. A. Sekuła, *Maria*. W zb.: „...czterdzieści i cztery”. *Figury literackie. Nowy kanon*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2016.

Przykre i przyjemne. Gotycyzm w powieści poetyckiej „Maria” Antoniego Malczewskiego i zawiera wiele uwag o głównej bohaterce¹⁷.

Janion formułuje je, odnosząc się do dwóch interpretacji poematu Malczewskiego: Marka Bieńczyka oraz piszącej te słowa¹⁸ – mianowicie wprowadza dla melancholii alternatywę w postaci gotycyzmu, frenezji i wzniosłości. Janion zdaje się również nie przykładać wagi do historycznej czy politycznej genezy „ekscesu gotycystycznego” w *Marii* („Duch dawnej Polski”), a także kwestionować pragnienie – nawiązując do tytułu nagrania – „przyjemnego”, łączonego przeze mnie z wyborem domu, marzeniem o idylli (niezrealizowanym). Jak wynika z opisu treści seminarium, „Malczewski wprowadza bezosobową siłę, którą można interpretować w kategoriach gotycystycznego zagrożenia (to, co nienazwane, ukryte, niewyjaśnialne)”¹⁹, i choć badaczka wspomina o opozycyjności gotycyzmu wobec wszelkiego porządku, również społecznego, oraz wobec „pięknych opowieści” o nim, to bliżej nie określa ład u podważanego w poemacie. O tytułowej bohaterce czytamy zaś w streszczeniu nagranych seminarium:

Maria Janion charakteryzuje antynomiczny obraz kobiety w utworach gotycystycznych: bądź jako abiektalnej ofiary, bądź wcielenia gwałtownej siły seksualnej. Profesor mówi o dwoistości Marii: z jednej strony postaci anielskiej, która nie należy do ziemi, z drugiej strony postaci chorej w sposób ohydny. Maria jest od początku postacią nierzeczywistą, trupem, w opisie którego pojawia się frenezja, ale też groteska²⁰.

Sięgam do tych zdań w poczuciu ich interpretacyjnej ważkości, doceniając ocalający pomysł cyfrowego archiwum, ponieważ dzięki niemu głos Janion uzupełnia jej rozprawę. Jednakże robię to również dlatego, że uwagi badaczki nadal inspirują i pozwalają dopowiedzieć moje własne odczytanie w punktach, które wcześniej nieco zaniedbałam, skupiając się na powieściowych relacjach międzygeneracyjnych, oglądanych w perspektywie żołnierskiego (napoleońskiego) doświadczenia autora.

Chciałabym bronić nie-trupiego statusu Marii – mimo że choroba i kod maładyczny bez wątpienia są istotnymi aspektami kreacji bohaterki – z powodu wpisane go w nią erotyzmu, oddziaływania Erosa rozumianego w duchu Freuda jako popęd życia. Splata się on z popędem tanatycznym²¹, ale się do niego nie sprowadza,

¹⁷ M. Janion, *Przykre i przyjemne. Gotycyzm w powieści poetyckiej „Maria” Antoniego Malczewskiego*. Referentka E. Toniałk (data nagrania: 2 III 2003). Na stronie: <https://janion.pl/items/show/30> (data dostępu: 24 VII 2025). W opublikowanej na podstawie rozprawy doktorskiej, interdyscyplinarnej i przebogatej, książce E. Toniałk *Śmierć bohatera. Motyw śmierci heroicznej w polskiej sztuce i literaturze od powstania kościuszkowskiego do manifestacji 1861* (Gdańsk 2015) nie znalazłam fragmentu o *Marii*.

¹⁸ M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić”. (O „Marii” Antoniego Malczewskiego). W: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002 (wcześniejsza wersja szkicu znajduje się w zbiorze Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”. *Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995* [Red. H. Krukowska. Białystok 1997]). – D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*. Warszawa 2000.

¹⁹ Janion, *Przykre i przyjemne* (streszczenie nagrania).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Freud w 1920 roku, pod wpływem powszechności śmierci w czasach powojennych, doświadczeń osobistych i wewnętrznej dynamiki własnej teorii, zamienił przeciwstawność zasad przyjemne–przykre na korelację Erosa i Tanatosa, popędu życia i popędu śmierci – zob. J.-M. Quino-

afekt miłości, którym się Maria kieruje, pozwala wręcz mówić o sprzeciwie bohaterki wobec destrukcyjności represyjnego świata ojców/Ojca. (Sprzeciwie chwilowym i nieskutecznym, skoro potem następuje eksplozja zrepresjonowanych popędów libidinalno-agresywnych, w szaleństwie wojny z jednej i tańcu Masek z drugiej strony). Trafna wydaje mi się bowiem opinia Włodzimierza Szturca, wygłoszona podczas konferencji w Białymstoku z okazji 170 rocznicy ukazania się „powieści ukraińskiej”:

Maria, rzucona w obcy, męski świat, świat ról społecznych, powinności i obowiązku, jest elementem przetargu na scenie świata powieści. Z drugiej strony – ten właśnie świat jest przez nią zarażony znakami śmierci, wikłając młodość i starość, niedojrzałość i zgon, uśmiech i pośmiertną maskę w zespół tak silnie dezawuuujący obywatelskie i historyczne, męskie i rycerskie *theatrum*. Jako takie *veto* – Maria musi zostać unicestwiona²².

Maria kojarzy mi się z *vetem*, ale bohaterka nie tylko samym swoim istnieniem i płcią „dezawuuuje obywatelskie i historyczne, męskie i rycerskie *theatrum*”. Sądzę, że to „*veto*, które krzyczy” – jak w monologu Miecznika srożącego się na Wojewodę, skąd Szturc zaczerpnął ów motyw: „A nasze *veto* krzyczy jeszcze i w rozejmie!” (I-12 340).

Na ogół postawa Marii nie jest łączona z buntem ani nawet ze sprawczością. Aleksandra Sekuła w książce zbiorowej, zawierającej próbę skonstruowania kobiecego kanonu, zamieszcza charakterystykę sceny, gdzie Miecznik rozmawia z córką i wypowiada kwestię z *vetem*:

Ojciec rozpamiętuje zniewagę [...]. Córka, niczym alegoria melancholii, siedzi pochylona nad „Księgą Żywota”, całkowicie pogrążona w nieszczęściu swej miłości. Jej postawę cechuje absolutna bierność, podatność na przyjęcie roli ofiary, która w istocie jest jej pisana. Po części wynika to na pewno z operowania melancholiczną perspektywą w oglądzie świata, po części zaś z roli płciowej – mężczyźni wokół Marii: Wojewoda, Miecznik, Wacław podejmują jakieś działania, ona zaś odpowiada na nie – jak na wszystko, co przynosi jej los i co wynika z urzędnictwa świata – cierpliwością, mającą w swym rdzeniu znaczeniowym zawarte cierpienie, ból i uległość²³.

Tytułowa bohaterka zostaje więc nazwana „alegorią melancholii” (w innym wariantcie u tej samej badaczki również „aniołem melancholii”) – jak pogodzić ów portret z obrazem Marii jako krzyczącego *veta*? Wydaje się, że warto szukać sposobu, ponieważ omawiana postać jest prowadzona w poemacie Malczewskiego o wiele bardziej dynamicznie, niż pozwala na to formuła alegorii melancholii. Jej dynamika rozciąga się od melancholicznego momentu nad „Księgą Żywota” po historyczny finał z trupem topielicy czytany przez ożywiające spojrzenie Wacława. Mamy bowiem w „powieści ukraińskiej” do czynienia z takim paradoksem, iż Maria po śmierci wydaje się bardziej żywa niż za życia, kiedy przyrównana zostaje do „znikłej nadziei grobowca spokojnego” (I-10 224). Obraz można interpretować przez pryzmat melancholii albo paraliżu historycznego, ponieważ – co chciałabym

doz, *Czytanie Freuda. Chronologiczna eksploracja dzieł Freuda*. Przeł. A. Dwulit, P. Skalski. Warszawa 2023, s. 293–337. Zob. też P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków 2012, s. 128–145.

²² W. Szturc, „Maria” Malczewskiego. Od „*vanitas*” ku nihilizmowi. W zb.: Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „*Marii*”, s. 107.

²³ Sekuła, *op. cit.*, s. 376.

podkreślić – przyrównanie ma charakter zwodniczy: kiedy kozak przywiezie list, wnet się okaże, że nadzieja w niej wcale nie znikła:

Czyta Miecznik: gdy w Marii ocknionym wejrzeniu,
Nie czczy tylko ciekawość – życie w przesileniu;
Jej łono podniesione w lekkiej pływa fali,
Co ją do szczęścia niesie, lub szturmem obali;
Jej lica płomień zajął, spod serca zapory,
Pięknym, lecz przykrym blaskiem – jak suchot kolory. [I-13 389–394]

[...] Dziś? ja go zobaczę?

O Boże! jaka radość! Jakże serce skacze! [I-14 415–416]

Fragmenty te świadczą nie tyle o „grobowcu nadziei”, ile o uśpieniu uczuć i to bardzo gwałtownych („jakże serce skacze”), momentalnie budzących się w „ocknionej” Marii. Jej łono (tu pierś) lekko faluje, ale skrywa silne namiętności („szturm”), które wszakże wydostają się na zewnątrz jedynie w postaci rumieńca, a nie „płomienia”, ponieważ hamuje je „zapora serca”, co chyba trzeba rozumieć jako jego graniczną wydolność („życie w przesileniu”). Ważne, że cała gama uczuć Marii została tu wyczytana z jej „łona” i opowiedziana w języku ciała, nawet „serce” nie zrywa z fizjologią, oraz że afekty powściąga mimo wszystko zagadkowa „zapora”.

Tak jakby „grobowiec” i „łono”, biegunowe wyobrażenia bohaterki stale się ze sobą wymieniały: od życia do śmierci i z powrotem, od „młodej ślicznej Marii” do „grobowca nadziei” i „mizgu upiornicy” (II-16 1274). Wymiana zależy od stanu uczuć, od miłości (także erotycznej) nazywanej przez Danutę Danek „miłością egzystencjalną”, w interpretacji psychoanalitycznej jest ona bowiem warunkiem życia, „doświadczeniem międzyludzkiej wzajemności”, którego brak oznacza „śmierć wewnętrzną”²⁴.

W zasadzie nieskażone piękno i szczęście Marii występują tylko w przedakcji, w szczątkowym wspomnieniu o dziewczynce niegdyś rozśmieszającej ojca, choć i ono zostaje przywołane z powodu poczucia winy córki, która – zhańbiona zakazaną miłością – stała się źródłem zgryzoty. Natomiast w świecie przedstawionym, wraca na chwilę do owych wyróżników w krótkiej scenie miłosnej po przybyciu Wacława, zaraz jednak następuje rozstanie. Nie oznacza ono jednak, że popęd życia ulokowany przez Malczewskiego w tytułowej kreacji kobiecej i w sferze „łona” nie uwidacznia się w „powieści ukraińskiej” lub że wypowiada się o nim wyłącznie w trybie zaprzeczenia i pogodzenia z utratą.

Veto Marii wyraża jej ciało, mowa ciała, łączona przeze mnie z podmiotowością historyczną i histerią w interpretacji feministycznej, która symptomy korporalne traktuje nie tylko jako oznaki biernego cierpienia i opresji, ale też oporu oraz alternatywnej, przedjęzykowej ekspresji²⁵. Podmiotowością jednak ulokowaną nie

²⁴ D. Danek, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*. Gdańsk 2012, s. 29. Przytoczonymi w tekście słowami badaczka określa doświadczenie bohatera czwartej części *Dziadów*, potem podobną korelację między życiem, miłością a śmiercią opisuje Z. Krasiński w listach do D. Potockiej: „Gdyby nie Ty, nie czułbym już nigdy, że kocham, zatem i nigdy, że żyję – bo darmo, życie to miłość, a śmierć to miłości zupełny brak!” (cyt. jw., s. 61). Zob. też D. Danek, *Tajemnica miłości romantycznej*, Zygmunt Krasiński i Delfina Potocka. Gdańsk 2022.

²⁵ „Bieguny” (i pomosty) w feministycznym myśleniu o różnicy seksualnej, a także o histerii omawia

wyłącznie na poziomie kreacji głównej bohaterki czy bohaterów, lecz występującej również na wyższym piętrze znaczeń, narratora i ekonomii historycznej zaznaczającej się w poemacie. Trzeba by mówić za Kristevą o „efekcie kobiety” w *Marii*, albowiem:

tożsamość kobiecą można ująć jako pewien efekt symboliczny, dotyczący wzoru, zgodnie z którym podmiot przeżywa siebie w odniesieniu do więzi społecznej, władzy i mowy. [...]

Ten szczególny stosunek polega nie na posiadaniu, lecz na byciu swego rodzaju niemą podporą, robotnicą za kulisami, rodzajem ukrytej pośredniczki²⁶.

Ów efekt ma aspekty społeczny (podstawowy) i językowy, oba dochodzą do głosu w historii. Wykorzystanie tego narzędzia, tj. medycznych i kulturowych dziejów historii, w sensie genetycznym uzasadniają, jak wspomniałam, praktyki Malczewskiego-magnetyzera i historia jego znajomości z Rucińską, która w tradycji badawczej nieraz była nazywana „historyczną kobietą”²⁷. Charakterystyczne, że relacja z nią rozgrywała się równolegle do powstawania „powieści ukraińskiej”, na terenach związanych z mordem na Komorowskiej. Obie te kobiety – przy uwzględnieniu odmiennego końca życia każdej z nich i historycznego buntu partnerki poety (czyż nie on zapewnił jej przetrwanie?) – mogą z powodzeniem reprezentować zakulisową, „niemą podporę” stosunków władzy i społeczeństwa patriarchalnego na Ukrainie w drugiej połowie XVIII wieku, na początku XIX, a tym bardziej w czasie akcji *Marii*. Zwyczaj lekceważenia związku z Rucińską szczególnie uderza, jeśli wierzymy, że to Malczewski był autorem francuskojęzycznej wersji (i że ona naprawdę istniała) *Zdarzenia prawdziwego*, ogłoszonego przez Michała Modzelewskiego, tekstu powstałego w podobnym okresie, co *Maria*. Odsłania w nim narrator – pierwotnie Malczewski? – okoliczności zamażpójścia Zofii, udrękę jej życia z Rucińskim, której nie mogła znieść mimo decyzji o samopoświęceniu²⁸. Już sama potrzeba opisanie tych dwuznacznych, nabrzmiałych od emocji zdarzeń – ucieczek magnetyzera, ściganego przez chorą pieszo i konno, gróźb zamknięcia występnej żony w klasztorze przez małżonka, wspólnej tułaczki z poetą, społecznego potępienia obojga, słowem, dramatycznego uwikłania się autora *Marii* – zakrawa na inscenizację historyczną²⁹ i przymus jej powtarzania w tekście (czy tylko francuskiego

Dybel (*op. cit.*). Na temat „pozytywnej” i „negatywnej” interpretacji historii zob. też Chowaniec (*op. cit.*, s. 185).

²⁶ *Kobiety*. Rozmowa E. Bouquety z J. Kristevą. [Przekł. anonimowy]. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 276.

²⁷ Zob. J. Maciejewski, Antoni Malczewski – autor „*Marii*”. W zb.: „*Maria*” i Antoni Malczewski, s. 16: „gdy pisał *Marię* był sam, skazany na niewolnicze obcowanie z historyczną kobietą i na świadomość dojrzewającej w nim śmiertelnej choroby”.

²⁸ Na wezwanie magnetyzera, by chora wyznała warunek odzyskania zdrowia, „wyrzekła z płaczem, że tym środkiem jest rozwód, że nigdy z własnej woli nie poszła za mąż, że jedynie brat idąc do wojska pozbawił matkę; w podeszłym wieku będąca, pomocy i ją ofiarowano za to jej mężowi, żeby zastąpił miejsce jej syna; jak dobra córka poświęciła się i cierpienia jej są tego skutkiem” (M. Modzelewski, *Zdarzenie prawdziwe*. Cyt. z: „*Maria*” i Antoni Malczewski, s. 162).

²⁹ Teatr przeżywania i pisanie w odniesieniu do historii Krasieńskiego, ten typ podmiotowości uzależnionej od Innego oraz bycia widzianym omawia Markowski (*op. cit.*, s. 203): „Historyk jest historykiem dla kogoś i z powodu kogoś – nie dla siebie samego, i dlatego pisanie jako takie jest najogólniejszą formułą historii, gdyż pisanie jest nieustannym inscenizowaniem siebie samego dla innych, w poczuciu braku ich prawdziwej obecności”.

Zdarzenia prawdziwego?) oraz w listach. Histeria nie dotyczy tu zatem jedynie „histerycznej kobiety”, raczej „efektu kobiety” w ujęciu Kristevej. Malczewski wykorzystuje ją w *Marii* w: kreacji postaci tytułowej, pomiędzy biegunem kaleptycznej sztywności córki Miecznika a pośmiertnego ożywienia zwłok; akcji poematu, która ponawia ten ruch, wychodząc od obrazu pustego stepu (ale „jakaś w powietrzu rozterka”) i rozdwarzając się na frenetyczną bitwę i taniec Masek (oba wątki wyraźnie wyzyskują biograficzne doświadczenia autora, napoleoński i włoski); w fantazmatach. W tym ostatnim punkcie warto zwrócić uwagę na „łono” jako temat wyobraźni Malczewskiego.

Trudno stwierdzić dlaczego twórca *Marii* postanowił posłużyć się „efektem kobiety” w ekspresji własnych przeżyć, choć – jak zobaczymy, zatrzymując się przy obrazie „łona” – histeryzuje także Wacława. I nie tylko na polu bitwy, gdzie obaj z Miecznikiem oddają się szalowi zabijania („Śmierć miotał śmierci pragnąc [...]”, II-10 1041), również potem, kiedy dowie się o zamordowaniu Marii: „Aż w nim powstała wreszcie ta Chciwość szalona / Krwi – krzyku – dzwonów – płomieni popsutego łona” (II-17 1340–1341).

Posłużenie się „efektem kobiety” wynika zapewne z „etiologii hysterii” w klasycznym Freudowskim rozumieniu: „Ktoś doznał traumy psychicznej, nie reagując na nią w sposób dostateczny”³⁰. Za brak reakcji, wyparcie przeżycia odpowiada silny „konflikt psychiczny”, który w przypadku *male hysteria* został wnikliwie scharakteryzowany przez Virginie Woolf w *Pani Dalloway* na przykładzie Septimusa Warrena Smitha i jego powojennego urazu (PTSD)³¹. Ale 100 lat wcześniej, po perypetiach napoleońskich, w zniewolonej Polsce i kulturze przesiąkniętej męskimi wzorami bohaterstwa Malczewskiemu było dużo trudniej pamiętać i pisać o traumie żołnierskiej. „Efekt kobiecy” zastąpił więc *male hysteria*.

Veto Marii nie odnosi się wyłącznie do wartości męskich, obywatelskich, do heroizmu, owa bohaterka została pokazana również jako zaprzeczenie „anioła domowego ogniska”. Maria bowiem nie jest dobrą gospodynią: nie widzimy jej krzątającej się w domu, wewnątrz dworu pojawia się tylko w scenie z jej zwłokami, ograniczone do jednego pokoju, sypialni. Wcześniej siedzi ona na zewnątrz i czyta, a raczej trzyma *Biblię* i nad nią „wzbija ducha wiary”. Dom Miecznika i Marii nie zna gospodyni, w teorii córka powinna zastąpić matkę po tym, jak „zmiotła [ją] kosa”, jednakże zirytowany tą śmiercią ojciec dziewczyny zdradza mimochodem, że tak się nie dzieje. Po przybyciu Wacława z wojskiem to ojciec, co może dziwić, wydaje Marii dyspozycje kuchenne, ponieważ chce godnie przyjąć wyczekiwanego gościa. Sama treść wskazówek także jest zaskakująca, Miecznik wymienia bowiem wyłącznie przyprawę, które trzeba użyć, i zaleca, by córka się „nie leniła”:

Maria niech się tymczasem w krzątaniu nie leni:
Suto stoły zastawić – nie szczędzić korzeni –
Pieprze, bobki, imbiry, cykaty, szafrany;
Bo to ten piękny rycerz w bakaliach chowany. [I-16 469–472]

³⁰ Freud, *O psychicznym mechanizmie zjawisk histerycznych*, s. 16.

³¹ Zob. E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830–1980*. New York 1985, s. 170.

„Szafran” i podobne mu korzenne przyprawy, zapewne kosztowne jak na możliwości skromnego dworku, można czytać jako metonimię niecodziennej sytuacji i wystawności stołu. Lecz Maria istotnie pokazywana jest w stanie abnegacji, którą Miecznik nazywa „lenieniem się”, ów stan przypomina jednak opór historyczny, niechęć do działania. Zaniedbanie, także stroju i ciała, wydaje się intencją bohaterki, mimo presji otoczenia – ojca i potem męża – wyrażanej poprzez troskę („czyś ty nie chora?”), ale brzmiącą jak wymówka.

Jej pragnienia wyglądają na sprzeczne, tanatyczno-erotyczne: poza tęsknotą, by „zniknąć – na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie” (I-11 244), chciałaby fizycznej bliskości, oba dążenia objawiają się w scenie pod lipami, w rozmowie z ojcem. Dziwny to obraz, a więc czy dłuższy fragment czytania z „czoła” ojca jego stanów wewnętrznych:

Oh! czemuż już nie spocznie twoja głowa siwa?
Tu – na łonie; nie bój się – teraz żal nie spływa,
Jak wtedy, coś w mych rękach usnął zmordowany
I wstał, schylonej córki łzami zapłakany! [I-12 267–270]

Opis bliskiego cielesnego kontaktu Miecznika i Marii skupia się na „łonie”, słowie, które poeta bardzo często i chętnie stosuje – na tyle często, że dla pewnych badaczy przesadzało ono kwestię autorstwa, było znakiem rozpoznawczym stylu Malczewskiego. Eugeniusz Kucharski wspominał o „szczególnej predylekcji do wyrazu »łono«, używanego w sensie najrozmaitszym, a często odbiegającym od powszechnie przyjętego”³².

Kucharski wymienia kilka sugestywnych przykładów posłużenia się wyrazem „łono” przez Malczewskiego, lecz zanim do nich przejdę, chciałabym zatrzymać się jeszcze przy tej scenie, przywołany wcześniej fragment poprzedza bowiem inne, ale nie mniej ważne wyznanie Marii:

I wstał, schylonej córki łzami zapłakany!
Sroga nieszczęść igraszka: – i tak żółkły parość
Popsutym karmił sokiem swego dębu starość;
I tak zaparte czucia długim uciśnieniem,
Rwąc tamę mej rozwagi, lały się strumieniem. [I-12 270–274; podkreśl. D. Z.]

Znamienne jest to odwrócenie ról, kiedy „parość” pragnie karmić drzewo, córka piastuje ojca, a „tamy rozwagi” stoją na straży zakazanego żalu i łez. Jeszcze bardziej wymownie brzmi fraza o „zapartych czuciach długim uciśnieniem”, można ją bowiem traktować jako poetycką definicję hysterii. Uczucia zamknięte są w ciele, bez ujścia, trwają w ucisku – dla ojca i ze względu na niego. Sfery kobiecego „łona” i męskiej „głowy”, mimo marzenia Marii o ich jednoczeniu, nie łączą się.

„Łono” tworzy jednak stały temat wyobraźni Malczewskiego, a dystynkcje wobec języka epoki, o których wspominał Kucharski, tj. duża różnorodność i rozległość pola semantycznego, mogą świadczyć o pochodzeniu „magnetycznym” zauważonej predylekcji poety. Autor *Marii* nie tyle „odbiega od powszechnie przyjętego” sensu „łona”, ile z inwencją i swobodą wykorzystuje w szczupłym poemacie

³² E. Kucharski, *Kilka uwag o życiu i pismach Antoniego Malczewskiego*. W: *Między teorią a historią literatury*. Wybór, oprac. A. Hutnikiewicz. Warszawa 1986, s. 358.

niemal pełne spektrum możliwości podsuwanych przez słownik Samuela Bogumiła Lindego. Leksykograf podaje cztery grupy znaczeń:

1) „łono jest to część poboczna przestrzemi wstydlivej, obok kości krokowej” (obejmuje genitalia dzieciące i „łono białogłowskie”, w tym macice: „którzy się z nieuczciwego łona rodzą”);

2) „podolek” („kolana i uda”);

3) figuralnie: „łono Abrahamowe”, „łono natury”, „łono Rzeczypospolitej”;

4) „piers”, „miejsce w ciele lub w sukni, [...] koło serca”, np. „nie bądź ukwapliwy ku gniewaniu; bowiem gniew w łonie szalonego odpoczywa”³³.

W „powieści ukraińskiej” powraca „łono” ponad dziesięciokrotnie, we wszystkich znaczeniach, przy czym najczęściej w charakterystyce Marii, raz Wacława. Trudno byłoby jednak zgodzić się z wnioskiem o feminizacji „łona” przez Malczewskiego, gdyż w najmniej spodziewanym momencie poeta potrafił zmienić jego płeć. Manuskrypt poświadcza, że zastanawiając się nad rodowodem kozaka (posłańca z listem), najpierw autor napisał: „Poddany – lecz swobodę z matki wysłał łona”, potem zaś „Poddany – lecz swobodę z ojca powziął łona”³⁴. Kozak przybywa z zamku Wojewody, prawdopodobnie dlatego podlega obowiązującej w całym poemacie zasadzie podkreślania dominacji ojców i prawa Ojca, represjonowania natomiast – aż do eksplozji wojenno-karnawałowej – domeny Matki, uczuć, nieświadomości.

W tradycji badawczej na ważność doświadczeń magnetyzerskich i związku z Rucińską – w kategoriach innych niż erotyczny skandal – zwracali uwagę uczeni zajmujący się Dwudziestoleciem, uwrażliwieni być może przez teorię nieświadomości Freuda oraz koncepcje ezoteryczne. Jeśli August Bielowski włączył dzieje Komorowskiej do studiów nad Malczewskim, to sto lat później o Rucińską przekonująco upomniał się wspomniany już Kucharski, wchodząc w polemikę z Józefem Ujejskim³⁵. Obaj, zwłaszcza Kucharski, wskazywali na występowanie terminologii ezoterycznej (np. odpowiedników tzw. ciała eterycznego) i psychoanalitycznej („cien”) w wypowiedziach Wacława, zatem na wykorzystanie słownika nieadekwatnego do kreacji rycerza.

Poszłabym podobną drogą tropienia niezborności i niedopasowań, dziwności w tekście, posługując się dorobkiem kolejnego stulecia w badaniach nad histerią, czyli zwracając się bardziej zdecydowanie w stronę języka ciała, symptomów psychosomatycznych jako jedynej reprezentacji doświadczenia wewnętrznego histeryczki³⁶, ujawniających się w relacji, tj. odczytywanych przez kogoś, kogo nazwać wypada postacią ojcowską (najczęściej Miecznika).

³³ Łono. Hasło w: S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. 2: G–L. Warszawa 1808, s. 1289.

³⁴ A. Malczewski, „*Maria. Powieść ukraińska*”. *Podobizna autografu*. Wstęp K. Trybuś. Transliteracja Z. Dambek-Giallelis, A. Cedro. Historia rękopisu, rys biograf. Z. Dambek-Giallelis. Wyd. Jubileuszowe: 1825–2025. Kielce 2024, s. 66–67. Za zwrócenie mi uwagi na tę zmianę dziękuję Zofii Dambek-Giallelis, autorce cennej rozprawy biograficznej o Malczewskim – *Dziwne kształty życia. Studia i szkice z dziejów biografistyki polskiej połowy XIX wieku* (Poznań 2019, s. 64–90).

³⁵ Kucharski, *op. cit.*, s. 366–369.

³⁶ Kiedy bowiem Kucharski (*ibidem*) dowodzi, że relacja Marii i Wacława raczej przypomina magnetyczny związek Rucińskiej z Malczewskim, opiera się na braku w powieści ukraiń-

W *Marii* nakładanie się doświadczenia z Rucińską na historyczny wątek Komorowskich najdokładniej bowiem widać w uwyrażnieniu figury Ojca oraz relacji ojca z córką, a ukryciu Matki, która jednak nie znika, uobecnia ją właśnie fantazmat „Iona”, jako że przypadek z matką/ojcem kozaka nie zmienia reguły semantycznej, tylko ją wyjaskrawia.

W scenie pod lipami Ojciec jest figurą prawa, kultury, patriarchy, nie zaś wyłącznie kreacją rodzica. Malczewski w tym właśnie punkcie dość bezceremonialnie obszedł się z historią Komorowskich i Potockich: wydobył z niej ojców i umieścił w centralnym punkcie relację ojciec–córka (relację dość rzadko pokazywaną i analizowaną w dziejach kultury, za to symptomatyczną dla dziejów historii) oraz pominął obie matki. Usunął je tylko z fabuły, gest ten jest jednak widoczny i znaczący, zwłaszcza że według przekazów historycznych matka Szczęsnego była autorytetem, wręcz postrachem dla syna (nie mniejszym niż wojewoda), natomiast starościna Komorowska towarzyszyła Gertrudzie w trakcie napadu i ucierpiała podczas porwania córki, jak świadczy manifest jej męża. W przestrzeni publicznej reprezentowali ją oczywiście tylko ojcowie, przede wszystkim zaś głos starosty Komorowskiego jako skarżącego brzmiał wyraźnie. Zapewne ułatwiało to Malczewskiemu zadanie, choć powieściowy Miecznik uległ wyidealizowaniu. Na nim wszak ufundowana została figura Ojca, a w jej polu semantycznym poeta umieścił ponadto „pomnik ojców” (I-8 174) i związane z nim wspomnienie Ojczyzny oraz „rękę [...] niepojętą” (I-11 256) Boga, źródło „trwogi świętej” (I-11 255). Rodzina, Ojczyzna, Bóg wypełniają to patriarchalne pole.

Familię Miecznika ukazał autor jako niepełną, matkę i żonę „zmiotła kosa”, co znowu zgadza się z ekonomią kulturowej legendy historii – jej schemat analizują Bronfen i Kristeva w *Czarodziejskim flecie*, odnoszą się do pojawiającej się w końcu XVIII wieku formuły rodziny mieszczańskiej:

władza ojcowska, której główną bronią jest sublimacja, wymaga sceny matkobójstwa jako symbolicznego aktu przemocy, oznaczającego triumf nad popędami i afektami, które odwołują się do destrukcyjnej (bo nieodróżnianej i nieograniczonej) przyjemności w obliczu świata symbolicznych praw, tylko po to, by ponownie zakodować całą tę rodzinną sprawę jako narrację polityczną o zastąpieniu pogańskich przesądów rozumem³⁷.

Wzmianki o matce Marii pojawiają się w „powieści ukraińskiej” tylko dwukrotnie (za każdym razem w wyznaniu Miecznika), w drugiej z nich śmiało może być ona potraktowana jako patronka sfery „popędów i afektów” oraz niekontrolowanej „przyjemności w obliczu [...] praw”:

I gdyby kraju napaść, z Hetmanem umowy,
Nie rzuciły mnie wówczas Szwedowi na głowy;
I gdyby twoja matka, (daj jej niebo, Panie!)
W swe rantuchy nie skryła młodych serc kochanie,
A niewieściem w błyskotkach, tajemnicach, smakiem,

skiej – jak określa – „pożycia” między mężem a żoną, zastąpienia go zaś kontaktami „kochanków”. Jednakże ani „pożycie” (rozumie je jako zarządzanie wspólnym gospodarstwem domowym), ani relacja „kochanków” nie prowadzi go w stronę mowy ciała, np. symptomów pragnienia seksualnego. Chociaż wymownie pisze o ciele, w którym brzmi „pozaświadome, tajemne drganie materii organicznej człowieka” (*ibidem*, s. 368).

³⁷ Bronfen, *op. cit.*, s. 122.

Nie zawarła tych związków z swych matron orszakami –
Nigdy by w moje kopce wróg się nie mógł schować;
Anibym jego złości pozwolił grasować. [I-12 341–348]

Tak więc miłość Wacława i Marii wkracza w próg domu Miecznika podstępem, w przebraniu, dzięki niewieściemu orszakowi błyskotek i tajemnic, który przekracza granice („kopce”) dworu. Ważne to spostrzeżenie, ponieważ „matron orszak” może zapowiadać karnawałowy korowód Masek, porywający Marię do „zdradnej zabawy”. Niepomiarowany taniec Masek, z łatwością pokonujący – dzięki euforycznemu zawrotowi głowy – strażnika pozostawionego u wrót domu Miecznika, reprezentuje tę samą sferę nieświadomości. Siedliskiem jej mocy Malczewski czyni „łono”, najczęściej Marii, lecz jeden raz odnosi je do natury, w scenie zachodu słońca, które: „I purpurowe szaty rzuciwszy na chmury, / Nurza swe czyste łono w tajniki Natury –” (II-3 799–800). Ta wspaniała i pełna erotyzmu scena – kiedy to słońce obnaża się i równocześnie skrywa przed wzrokiem, znikając niczym w kąpeli za horyzontem – antycypuje, w moim odczuciu, ważną scenę z końca utworu. Wacławowi, wołającemu o wodę przy próbie ocucenia martwej Marii, Pacholę opowiada o śmierci żony:

Niech rycerz drżącym sercem nie pragnie tak wody,
Bo w niej zgasnął dopiero blask ziemskiej urody;
To te obrzydłe maski, w swej zdradnej zabawie,
Śliczne łono tej Pani zatopiły w stawie, [II-17 1312–1315]

W świetle zestawienia z obrazem zachodzącego słońca, nurzającego się w „tajnikach Natury” „łono” Marii, „zatopione” – nie utopione – w wodzie doznaje wyzwolenia, uwolnienia „zapartych uczuć długim uciśnieniem”, dwuznacznego ugaszenia pragnień. Na pozór zwłoki Marii mają w sobie więcej życia niż ów „grobowiec spokojny”, do którego zostaje ona przyrównana w scenie z ojcem, pod lipami – ale wynika to z zastygnięcia w delirium histerycznym. Chodzi o ekspresję życia skojarzonego z popędami i afektami, które Wacław bez kłopotu odczytuje z jej martwego „łona”, a także związanego z pogaństwem, z „dziką tkliwością” (II-16 1273), z „mizgiem upiornym”. W kategoriach psychoanalitycznych należałoby mówić o korelacji Erosa i Tanatosa, „powrocie do łona matki”, doświadczeniu „utraconej pierwotnej pełni”³⁸.

Co się zatem stało w tańcu Masek, co mogłoby wytłumaczyć owo ożywienie tytułowej bohaterki? Nie wiemy, wydarzyło się to poza sceną, natomiast posłaniec (Pacholę) przekazał bardzo powściągliwą wiadomość. Więcej wiadomo o tym, co zaszło w tekście pomiędzy widzeniem się Wacława z Marią żywą a spotkaniem się z ukochaną już nieżywą, ponieważ zapis „zapartych uczuć” i „zostawania w przymusie”, w „straszliwym rozdzieleniu” da się odnaleźć, jeśli śledzi się pozostałe użycia słowa „łono”. Jego fantazmat Malczewski mógł oddać m.in. dzięki wiedzy magnetyzera i znajomości z histeryczką – Rucińską, tworząc mitologię psychosomatycznego pragnienia, jakiej próżno szukać wówczas w polskim romantyzmie. U tego poety – spostrzegł Kucharski – uczucie i przecucie „nie brzmi ani w »duszy«, ani w »sercu« kochanka, jak by powiedział każdy inny romantyk, ale w »całym jego ciele« [...]”³⁹.

³⁸ Dybel, *Zagadka „drugiej płci”*, s. 138.

³⁹ Kucharski, *op. cit.*, s. 368.

Jeden ze znanych współcześnie psychologów utrzymuje, że „Eros nie mieszka w Polsce”⁴⁰, a nasza kultura narodowa tkwi w niepodzielnej władzy popędu śmierci – w pewnym sensie Malczewski byłby wyjątkiem. Posługując się podmiotem histerycznym i „efektem kobiety” zgłasza bowiem *veto* wobec destrukcyjnie represyjnego prawa Ojca, jednocześnie zaś otwiera przed czytelnikiem *Weltinneraum*, wewnętrzną przestrzeń, również w autobiograficznym sensie, „gdyż wszystkim / jest łono [...]”⁴¹.

Abstract

DANUTA ZAWADZKA University of Białystok
ORCID: 0000-0003-0273-2216

THE WORLD OF WOMEN IN „MARIA” AND HYSTERIA

The paper is devoted to female characters of Antoni Malczewski's *Maria* and their broader representation of “woman effect” in this epic poem. The study focuses on a few secondary woman figures of folk and local genealogy, and proves that nameless statistics are linked with the title Maria by the “Ukrainian” location besides religion, as the women are Uniates. The main protagonist is depicted here through the prism of hysteria understood in the feminist mode as symptoms of resistance and at the same time pre-linguistic corporal expression. Maria, a hysteric, on the one hand expresses a situation of (not only “Ukrainian”) women—both Maria's historical ancestors (Zofia Rucińska, Gertruda Komorowska) and romantic women readers—and, on the other hand, she personalises, in line with “woman effect,” the war trauma of Malczewski, a former Napoleonic soldier. Danuta Zawadzka discerns male hysteria also in the characteristics of other figures and in the narration of “Ukrainian novel” that displays body language, including the semantics of “womb.”

⁴⁰ B. Dobroczyński, *Eros nie mieszka w Polsce*. „Znak” 2018, nr 5, s. 28.

⁴¹ R. M. Rilke, *Elegie duinejskie*. Cyt. za: K. Kuczyńska-Koschany, *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego*. Gdańsk 2010, s. 131–132. Autorce wymienionej rozprawy dziękuję za podsuniecie motywu łona w ósmej *Elegii duinejskiej*. Wiele inspiracji zawdzięczam koleżankom i kolegom z Zespołu „Archiwum Kobiet” przy Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk i jego kierownicze Monice Rudaś-Grodzkiej oraz z Pracowni Literatury XIX wieku i Kultur Regionalnych Uniwersytetu w Białymstoku. Tekst nie powstałby bez zaproszenia na IV i V Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej, organizowane przez Zakład Literatury Romantyzmu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i bez dyskusji podczas tych konferencji.