

Danuta Zawadzka  
(Białystok)

## ŚPIEWY HISTORYCZNE MALCZEWSKIEGO. WOKÓŁ DEDYKACJI *MARII*

1

Dedykacyjny list do Niemcewicza uchodzi z całą pewnością za najmniej oryginalną rzecz autora *Marii*, po której - jak się wydaje - niewiele można sobie obiecywać. Toteż wzmianki o liście ograniczają się do informacyjnych przypisków, a nawet one pojawiły się dopiero w dwudziestowiecznych edycjach, bowiem w wieku dziewnastym *Marię* drukowano przeważnie bez dedykacji<sup>1</sup>. Możliwe, iż w tak oto pragmatyczny sposób romantyczni czytelnicy brali odwet na Niemcewiczu, który „najmniejszego wspomnienia w pismach publicznych temu tak znakomitemu bratu po lutni nie poświęcił.”<sup>2</sup> Dzisiaj nie potrzeba już podobnych aktów sprawiedliwości, wymierzyła ją historia, odwracając hierarchię ważności z przełomu wieków tak, że to Niemcewicz okazuje się poetą zapomnianym, którego wydawca musi przedstawiać przeciętnie wykształconemu odbiorcy.

Poza tym wypada się zastanowić, czy pomijanie „badawczym” - na szczęście już nie edytorskim - milczeniem listu dedykacyjnego nie jest przypadkiem niedźwiedzią przysługą „wyrządzaną” samemu Malczewskiemu.

Dla historyka literatury dedykacja jako dokument woli autora przedstawia jednak sporą wartość. Każdy akt dedykacji - nawet jeśli nie zawiera ona specjalnego posłania - odsłania istniejące związki twórcy z historią, życiem literackim albo zawiera wolę ich zadziernięcia. Ten „ku-światowy” gest poety jest szczególnie ważny w przypadku autora *Marii*.

Malczewski cierpi bowiem dojmująco na rodzaj historycznoliterackiej bezdomności, wyjątkowej nawet na tle „naturalnego” dla twórców wszelkich arcydzieł wyobcowania. Wskazano dotąd wiele osobowości, z których autor *Marii* „nie był”<sup>3</sup>,

---

\* Wszystkie cytaty z dedykacji i tekstu *Marii* pochodzą z wydania: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995. Wielokrotnych przytoczeń z - krótkiego - listu do Niemcewicza bliżej nie lokalizuję. Do tekstu *Marii* odsyłają cyfry: rzymską jako numer pieśni, arabska - wiersza.

<sup>1</sup> Por. uwagi wstępne H. Gacowej do części pt. „Kalendarium” w: „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, oprac. Halina Gacowa, Wrocław 1974, s. 171.

<sup>2</sup> Cyt. za: J. Tretiak, *Bohdan Zaleski*. Kraków 1911, t. I, s. 258.

<sup>3</sup> Nawiązuję tutaj do „Zakończenia” monumentalnej monografii Józefa Ujejskiego, gdzie napisał on, że Malczewski jako jedyny z polskich poetów romantycznych „nie był z Mickiewicza”, ani też z Byrona i Scotta, których rangę ograniczył badacz do „pyłków rodzajnych”. J. Ujejski, *Antoni Malczewski. (Poeta i poemat)*, Warszawa [1921], s. 403-405.

albo był ponad nie - Mickiewicz, Byron, Scott, nie mówiąc już o którymkolwiek z polskich poetów doby przełomu wieków. Wszystko to potwierdza intuicje o samotnym geniuszu Malczewskiego, ale zarazem odcina go od epoki, w której żył i pisał. Dla historyka literatury uniemożliwia zaś pośrednie nawet wnioskowanie o tak ważnych sprawach, jak ideał poezji autora *Marii*, stosunek do tradycji oraz ówczesnego życia literackiego i politycznego, stopień samoświadomości twórczej. A te pośrednie świadectwa są nie do pogardzenia, w sytuacji, gdy żadne bezpośrednie - listy, rozprawy, inne dzieła - nie istnieją. Niewiele też pomaga piękne i trafne zdanie Ujejskiego, że Malczewski „był tylko sam z siebie”<sup>4</sup>. Nie wiadomo bowiem, jaki Malczewski był autorem *Marii* i kiedy, z jakich przeżyć ona powstała. Jakoś tak się składa, że nowe oświetlenia źródłowe otaczają genezę utworu coraz większą tajemnicą i poddają w wątpliwość właśnie te z zewnętrznych wpływów, które dotąd wydawały się niewątpliwe<sup>5</sup>. To wyalienowanie historycznoliterackie Malczewskiego, przypominałoby nieco sytuację Norwida - bytującego również poza wspólnotą dziewiętnastowiecznych poetów - gdybyśmy przynajmniej wiedzieli, iż było równie programowe. Rzecz w tym, że Malczewski nie zaadresował *Marii* do „późnego wnuka”. Ale swoje „ty” poetyckie również miał i to o wiele bardziej konkretne - „ojca polskich poetów” Niemcewicza, twórcy wówczas o wyjątkowo czytelnej, heroiczno-obywatelskiej orientacji literackiej.

Wśród owego morza niepewności, dzięki dedykacji wiemy to na pewno: że autor *Marii* wybrał sobie właśnie Niemcewicza na pierwszego jej czytelnika i że bardzo mu zależało, by tym „szacownym imieniem ozdobić karty” swej powieści.

Pytanie, które nas tu będzie interesowało, dotyczy więc tego, co oznacza ów wyrazisty gest „przypisania się” do świata literatury, tradycji, historii wielkiego samotnika polskiej literatury. Spróbuję wykazać, że dedykacja jest ważnym kontekstem interpretacyjnym dla samej *Marii* i może coś mówić na temat jej genezy i przesłania.

Z kolei M. Maciejewski pokazał w swoich wnikliwych pracach, że Malczewski przewyższył wzorzec klasycystycznej epiki historycznej oraz połowiczne nowatorstwo formalne Mickiewiczowskiej *Grażyny* (M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970). W studium zaś „*Poezja Północy*” w *Marii Malczewskiego* (w: *Literatura i metodologia. Konferencje teoretycznoliterackie w Spale i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970) M. Maciejewski obszernie pisał o zdystansowaniu się Malczewskiego - w duchu teorii Mme de Staël- wobec nieromantycznej kultury Południa (s. 74 i nn.) oraz wspominał o ominięciu przez Malczewskiego pułapki sensacyjnej ludowości, w którą wpadł Goszczyński w *Zamku kaniowskim*. Ostatnio „myśl o nieciągłości tradycji gatunkowej w zakresie poematów wierszowanych” (w tym także powieści byronicznej) sformułowała H. Krukowska w swoim wstępie do rocznicowego wydania *Marii* (Białystok 1995, s. 10-12).

<sup>4</sup> J. Ujejski, *dz. cyt.*

<sup>5</sup> Chodzi mi o wątpliwości zgłoszone przez J. Maciejewskiego co do tego, czy istotnie Malczewski posłużył się historią Gertrudy Komorowskiej (w przedmowie do *Kompendium źródłowego* H. Gacowej, *dz. cyt.*, s. 15). Zarówno współcześni Malczewskiemu, choćby Słowacki w *Wacławie*, jak wszyscy dotąd interpretatorzy *Marii* uznawali wpływ tego wątku za pewny.

A nawet - w powiązaniu z poprzedzającymi ją drobnymi utworami z okresu napoleońskiego - wydatnie pomóc w rekonstrukcji doświadczenia historii Malczewskiego, bardzo szczególnego i, jak się wydaje, w dużym stopniu tłumaczącego egzystencjalną wyobraźnię autora *Marii*.

## 2

Oczywiście istnieje już odpowiedź na pytanie, dlaczego *Maria* była dedykowana Niemcewiczowi - wydaje się jednak, że jest ona niewystarczająca. Malczewski miał się spodziewać, że człowiek o takim autorytecie i rozległych koneksjach, jak autor *Śpiewów historycznych* weźmie udział w promocji jego debiutanckiego utworu.

Tak się nie stało, Niemcewicz nie wspomógł ani druku *Marii*, ani sprzedaży gotowego już nakładu, nigdy nie napisał żadnej recenzji i w ogóle w jego olbrzymiej spuściźnie nie ma śladu, że Malczewskiego znał. O ich parokrotnych rozmowach w Ursynowie wiemy wyłącznie od osób trzecich, bo Malczewski również nigdzie - poza dedykacją - swoich związków z Nestorem nie wspomina. Ale wiadomo, że się znali przynajmniej z widzenia jeszcze z czasów żołnierki Malczewskiego, bo obaj wówczas bywali w domu wspólnych przyjaciół, Aleksandrostwa Chodkiewiczów<sup>6</sup>. Wiadomo też, że Niemcewicz był w posiadaniu autografu *Marii*, dopóki go nie odsprzedał. Wszystko to pokazuje luminarza ówczesnego życia literackiego w jak najgorszym świetle i aż nadto dobrze pasuje do legendy Malczewskiego - człowieka ufającego wszystkim, a „zabitego” przez ludzką obłudę i nieczułość, włączając w to tak „zashugi” Niemcewicza, jak i podejrzenie zdrowej Zofii Rucińskiej.

Z legendowymi stereotypami nie wygrywają nawet najlepiej udokumentowane badania naukowe, których rezultaty są wszak przekonujące na tyle, by podważyć potoczny wizerunek autora *Marii*<sup>7</sup>. Także w odniesieniu do czarnej legendy dedykacji.

Malczewski, jeśli liczył na protekcję Niemcewicza - datek na druk, zachętę do kupna szepniętą w dobrym towarzystwie, pochlebną recenzję - to wcześniej, jeszcze przed wizytami w Ursynowie. W chwili pisania dedykacji raczej już się materialnego

<sup>6</sup> Kwestię wyboru Niemcewicza na patrona debiutu Malczewskiego na tle ówczesnych jego stosunków literackich w Warszawie rozważa szerzej Maria Dernałowicz w książce, *Antoni Malczewski*. Warszawa 1967, s. 175 i nn. Autorka również zakłada, że Niemcewicz zgodził się na patronat przez pamięć dla ich znajomości związanej w czasach napoleońskiej euforii: „Musiał go pamiętać sprzed lat, z salonu Chodkiewiczów na Miodowej: młodziutkiego oficerka, którego niezwykła uroda pobudzała damy do westchnień, mężczyzn do zazdrości. (...) Prośba tego biedaka Malczewskiego (podobno zmarnował się zupełnie) przeniosła na chwilę Juliana Ursyna do tamtych dni. Proszę, niech pan Malczewski zamieszczą swoją dedykację, skoro mu na tym zależy.” (s. 176)

<sup>7</sup> J. Maciejewski we wspomnianej przedmowie do *Kompendium* H. Gacowej (s. 13 i nn.) kreśli socjologiczno-psychologiczny portret Malczewskiego, z którego by wynikało, że autor *Marii* nie był na tle innych debiutantów aż tak niedoceniany, że on sam nie bardzo dbał o swój wizerunek poety (bo się nim nie czuł) oraz że styl bycia Malczewskiego podczas „żołnierki” nie wystawia mu najlepszego świadectwa.

wsparcia nie spodziewał, a musiał wiedzieć także, że i czynne poparcie moralne jest na wodzie pisane.

Materialnego dlatego nie, że Niemcewicz nie subwencjonował także innych młodych talentów i nawet na cele publiczne łożył niezbyt hojną ręką. Każdy jednak, kto wejrzał w jego położenie oraz sposób bycia patriarchy polskich poetów przyzna, że raczej nie ze skąpstwa.

Kilka świadectw. W listopadzie 1814 roku otwarto ogólnonarodową składkę na pomnik księcia Poniatowskiego - inicjator pomysłu Czartoryski pierwszy dał 100 dukatów (zadeklarował 600), a zaraz potem wpłatę uczynił Niemcewicz z 3 dukatami (zadeklarował 18), znalazłszy się w grupie mniej dających<sup>8</sup>. Można by go posądzać, że przesadnie „znał proporcją” (proporcjonalnie dał bowiem tyle co Czartoryski) oraz o większe jeszcze grzechy. Tego roku krążył bowiem po Warszawie tekst „pienia żalobnego” *Pogrzeb Księcia Józefa Poniatowskiego*, autorstwa właśnie Niemcewicza, w którym ten obiecywał wielkiemu „cieniowi”, że „wdzięczni ziomkowie, ceniąc zgon i życie (...) wzniosą grób pyszny, zawieszą na szczycie wieniec wawrzynów”.

Ale za tą dwuznaczną historią nie kryje się „czarny charakter” Niemcewicza (choć przewrotny na pewno), lecz to „że po prostu kiepsko był wtedy uposażony”<sup>9</sup>. Trudno Niemcewicza posądzać o małostkowość również w obliczu faktu, że „po powstaniu listopadowym palcem nie kiwnął dla ocalenia Ursynowa”<sup>10</sup>, w czym jako człowiek oświecenia - z przepisem tej epoki na nieśmiertelność w postaci kultu materialnej pamiętki - nie całkiem zgadzał się ze swoim czasem.

W roku 1830 młody Słowacki pojechał do Niemcewicza z swoim *Mindowem* - do tego samego Ursynowa i, podobnie jak Malczewski, przed debiutem. W przesyconym literaturą liście do matki pisał o podobieństwie głosu i „wielkich najeżonych brwi” „staruszka” do srogiego wejrzenia Jana Śniadeckiego oraz jego „rąbiącego tonu”<sup>11</sup>. A także sarkał na słodkie szczęście takiego jak Niemcewicz poety - w „cichym domku, wtenczas gdy na grobach młodszych od niego ludzi trawa porastać będzie”. Zauważył jednak specyficzny koloryt rezydencji Nestora: z jednej strony gospodarz z pańska swawolący z córeczkami kamerdynera, z drugiej zaś jedna krowa wypasana w ursynowskim ogrodzie, bo poeta ma z niej „dwa złote na tydzień przychodu”. I wreszcie Słowacki notuje, co mu poradził Niemcewicz zachwycony *Mindowem*: „Przepisz pan tę tragedię na kilka rąk - warto; niech czeka szczęśliwszych czasów”<sup>12</sup>. Oto wsparcie dla młodego talentu, a chodziło o utwór wprawdzie nie do-

<sup>8</sup> Informację tę można znaleźć w: M. Witkowski, *W kręgu „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, Poznań 1979, s. 87

<sup>9</sup> Dz. cyt.

<sup>10</sup> Por. Z. Stefanowska, *Przyczynek do badań nad kanonem romantycznego patriotyzmu*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, W-wa 1995, s. 149.

<sup>11</sup> J. Słowacki w liście do matki datowanym: Warszawa, d. 15 września 1830 r. w: *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1983, tom 6, s. 8.

<sup>12</sup> Tamże, s. 9.



kończony (Malczewski pewnie jeździł z gotową *Marią*) lecz znacznie ideowo bliższy Niemcewiczowi, o czym za chwilę.

Wyłania się z tych świadectw sylwetka człowieka raczej o patriarszym obejściu i wysmakowanym dystansie wobec rzeczywistości niż złej woli czy obłudnym charakterze. A taki trzeba zakładać, jeśli się domniemywa, że Niemcewicz naobiecował czegoś Malczewskiemu i potem nie dotrzymał słowa. Można także powątpiewać w obietnice moralnego poparcia, czyli w to, iż Nestor chętnie się widział w roli mistrza wobec autora *Marii*.

Żeby podobną rolę brać w rachubę, trzeba się najpierw dowiedzieć, w kim Nestor skłonny był uznawać swego ucznia. Niemcewicz zdradził to Słowackiemu po aprobatywnym wysłuchaniu fragmentów *Mindowego*, kiedy powiedział, jaka poezja warta jest lepszych czasów: „Cieszę się, iż przed śmiercią widzę, że jeszcze zostanie w Polsce poeta, co ma tak wielki talent - i duch obywatelski utrzyma.”<sup>13</sup> Również Mickiewicz piszący z Rosji w 1827 roku wiedział, o jaki glejt można się zwracać do sędziwego Niemcewicza, skoro wspominał o nadziei „że puszczając się w zawód poetycki odbiorę błogosławieństwo ojcowskie pierwszego narodowego poety”<sup>14</sup>.

Niemcewicz był patronem określonego typu pisarstwa - poezji heroiczno-tyrtejskiej, „budzącej” i narodowej, co mu przyznawał nawet Mochnacki, wielki zwolennik walki z wykorzenionymi pisarzami osiemnastego stulecia. A przecież Malczewski, jadąc do Ursynowa, doskonale sobie zdawał sprawę z tego, że jego *Maria* „nie trzyma ducha obywatelskiego”, ma niewiele wspólnego z optymizmem historyzoficznym autora *Śpiewów* i pokazuje swoistą marność heroizmu. On sam zaś, wprawdzie żołnierz, ale nie całkiem jak potrzeba, poeta otwarcie się przyznający (w dedykacji) do przedkładania ekspresji egzystencji nad obywatelskie obowiązki<sup>15</sup>, człowiek owiany obyczajowym skandalem - w czym mógł liczyć na zrozumienie adiutanta Kościuszki, więźnia twierdzy Pietropawłowskiej, znajomego Waszyngtona i luminarza TPN.

Sądzę, iż Malczewski w chwili pisania dedykacji już wiedział, że żadnego czynnego poparcia nie będzie i że „szacowne imię” Niemcewicza dane na „ozdobę” *Marii* wyczerpuje całą wolę pomocy ze strony znakomitego poety. Nie jest bowiem

<sup>13</sup> *Dz. cyt.*

<sup>14</sup> List Mickiewicza *Do Juliana Ursyna Niemcewicza* datowany: Moskwa, 11/23 listopada 1827, w: *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, W-wa 1955, tom XIV.

<sup>15</sup> W całym liście Niemcewicz jest charakteryzowany jako Człowiek Polski, który swego talentu „używa na wzbogacenie literatury polskiej”, Malczewski zaś jako poeta subiektywny, zależny tylko jakby od własnego posępnego „umysłu”. W myśl formuły M. H. Abramsa (*The Mirror and the Lamp*. O schematyzmie tej formuły w odniesieniu do romantycznego emocjonalizmu zob. M. Żmigrodzka, *Romantyzm - historyzm - realizm*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria 3, Wrocław 1981, s. 169 i nn.) Niemcewicza „ustawia” autor listu na pozycjach mimetycznego „zwierciadła”, siebie zaś - ekspresyjnej „lampy”. Zdanie to będzie analizowane w dalszej części tekstu i zobaczymy, że zawiera nie tak jednoznaczną treść oraz wątpliwą dla Nestora komplement.

nieprawdopodobnym przypuszczenie - z konieczności bez dowodu na piśmie - iż ursynowskie rozmowy obu poetów nie szły tak gładko, jak w przypadku Słowackiego. Sądzę jednak także, iż w gruncie rzeczy tylko o owo magiczne „imię” Malczewskiemu chodziło, nawet bez rzeczywistego poparcia Niemcewicza.

## 3

Potrzebował on mianowicie symbolicznego wcielenia „Ducha dawnej Polski”, medium narodowych tradycji - do tej zaś roli mało kto tak dobrze pasował, jak Niemcewicz: człowiek publiczny i duchowy, mąż stanu i bard<sup>16</sup>. Chciał bowiem zapowiedzieć ważny a kontrowersyjny temat swojej powieści: piękno i „siłę fatalną” wielkiej przeszłości.

Zrobił to poprzez dedykację - może trochę niewyraźnie, ale za to bardzo uczciwie. Napisał bowiem, że szanuje „przymioty i prace” autora *Śpiewów historycznych*, lecz *Maria* będzie dla nich „hołdem słabym”, bo „nie znajdziecie w moich wierszach tego powabu, który swoim nadawać umiecie”. Możliwe, iż już w Ursynowie Niemcewicz nie mógł znaleźć tego właśnie powabu heroizmu, za który zwykł udzielać - jak się wyraził Mickiewicz - „błogosławieństwa ojcowskiego pierwszego narodowego poety”. Malczewski błogosławieństwa się nie spodziewał, za to *Maria* potrzebowała przedmowy z odrobiną mistyfikacji. Było to bowiem dzieło z gatunku tych, co chcą mówić gorzkie „prawdy swemu narodowi”, ale narodowi i tak już udręczonemu - podbiteму. Stąd w liście ta gra identyfikacji, zauroczenia i dystansu wobec symbolicznie reprezentowanego „Ducha dawnej Polski”. Stąd pilnowanie się, żeby powieść co trzeba, ale - jak mawiał Fredro - „mieć zaraz w drugim ręku gojący balsam”, czyli bez oskarżycielskiej satysfakcji „weredyka”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Wcześniej już, bo w świadomości pokolenia legionistów biografia Niemcewicza była symbolem porozbiorowych dziejów Polski, a jego utwory - poetyckim orężem na wroga. Dowodem tego może być wiersz *Na odjazd Juliana Niemcewicza do Ameryki* napisany przez Cypriana Godebskiego w 1803 roku, gdzie czytamy: „Los twój z losem ojczyzny połączony razem,/ Rys twych przygód jest zdarzeń krajowych obrazem”. Dalej jest porównanie roli poezji Niemcewicza do patriotycznych mów Demostenesa. Por. C. Godebski, *Wybór wierszy*, opr. Z. Kubikowski, Wrocław 1956, s. 58 i 60.

<sup>17</sup> Fredro, zaczynając pamiętnik z okresu „ordynansowania Ojczyźnie” za Napoleona, nawiązał do swego zamilknięcia spowodowanego oskarżeniem o nienarodowość twórczości. Przy tej okazji dał piękny wykład o Prawdzie, co „grzeje i pali zarazem” oraz o „weredykach”, których przyrównał do ambitnych chirurgów „tnących” bez znieczulenia. Jako „zgnieciony” przez takiego weredyka obiecał czytelnikowi swoich wojennych wspomnień taką oto rzecz: „Powiem prawdę, rzuciwszy wszakże na nią lekką gazę przyzwrotności, na jaką stać tylko może starego ułana”. (A. Fredro, *Trzy po trzy*, opr. K. Czajkowska, Warszawa 1968, s. 23-25). Wydaje mi się, że postawa „starego ułana” była bliska Malczewskiemu - z podobnych powodów - jako autorowi listu do Niemcewicza oraz *Marii*, co postaram się udowodnić, analizując jego napoleońskie przygody.

Podobną postawę odnajdziemy w *Marii*, zarówno w akcji, która pokazuje obu „starych Polaków” prowadzących młodych - świadomie lub nie - pod pięknymi sztandarami na skraj egzystencjalnej rozpacz, jak i w sposobie obrazowania. Jeden tylko wymowny przykład, mocno symboliczny opis wojska prowadzonego przez Miecznika na Tatarów, rycerzy-ptaków i rycerzy „skrwawionych” :

Tam wódz stary, jak żeglarz, podług biegu słońca  
Szybował swoim wojskiem w kierunku bez końca;  
(...)  
A kryjąc się w bodiaków rozkwitłym ogromie,  
Już rycerze bez koni w czerwonym poziomie -  
Już popiersia wędrują na skrwawionym spodzie -  
Już kołpaki - proporce - już znikli jak w wodzie. (II, 862-883).

4

Sugeruję więc, że list do Niemcewicza nie jest tylko ładnym ukłonem debiutanta w stronę literackiego autorytetu, ani też prostym wykładem uczuć. Trudno go uznać za jeden z hołdów składanych Niemcewiczowi przed 1830 rokiem przez Mickiewicza i Słowackiego - a jeszcze wcześniej przez legionistę i napoleończyka Godebskiego<sup>18</sup>. Istotnie w liście Mickiewicza z Rosji (1827) i liście Słowackiego do matki (1830) i liście dedykacyjnym Malczewskiego znajdziemy bardzo podobnie postrzeganą postać „ojca poetów” i z pozoru identyczne intencje wszystkich trzech autorów - chęć bycia dostrzeżonym i uznanym „w zawodzie poetyckim”. Ale tylko Malczewski wypowiada swój hołd publicznie i tylko on czyni to w podwójnej postaci: raz bezpośrednio w *Do Jaśnie Wielmożnego Juljana Niemcewicza*, drugi raz za pośrednictwem tekstu literackiego, słowami i wymową *Marii* jemu właśnie „poświęconej”.

Ten drugi hołd jest tu podstawowy, trzeba go rozumieć łącznie z powieścią, ale też nie tak jak dedykację. Poza dedykacyjną konwencję list ten wykracza zarówno swoją rozbudowaną formą, jak też - przede wszystkim - funkcją. Oprócz elementów autointerpretacji (powszechnie znane zdanie o „posepnym malowidle” *Marii*) znaleźć w nim można intencję programowania odbioru, to jest wskazanie narodowego tematu *Marii* przez dialogiczne zestawienie własnego typu historyzmu z historyzmem symbolizowanym przez „imię” Niemcewicza. Te zaś cechy każą spojrzeć na list jak na specyficzną przedmowę.

5

Przedmowa do utworu literackiego, jeśli już jest, to rzadko bywa prostym wykładem myśli autora dzieła, ponieważ jej fundamentalne zadanie zawiera się w perswazji. Zazwyczaj więc bywa „kunsztownym sposobem mówienia wieloznaczne-

---

<sup>18</sup> Zob. przypis 16.

go, a ściślej, sposobem wypowiedzania się, kiedy to mówi się jedno dla powiedzenia drugiego, wyjawia się jedno, by niby skryć drugie, przy czym to drugie wyjawia się tym bardziej i niby samo z siebie neglizując zarazem pierwsze; jest ona mąceniem prawdy, po to, aby ją zarazem przemycić.”<sup>19</sup> Choć powyższa uwaga została sformułowana przy okazji tekstu siedemnastowiecznego, to nie kłóci się ona z kolorytem okresu przełomu romantycznego, kiedy zamięłowanie do mistyfikacji potwierdzają choćby Macpherson i Mickiewicz w przedmowie do II części *Dziadów*.

„Wstępna” gra z czytelnikiem stosowana była nie tylko dla zbudowania w nim przekonania o pozafikcjonalnej autentyczności tekstu, co miało miejsce w wypadku np. Mickiewicza, lecz nie Malczewskiego. Szczególną, taktyczną funkcję pełni ona bowiem w czasach wszelkich sporów i dwa lata po Malczewskim ową sztukę opisał zaprawiony w literackich bojach Wiktor Hugo: „I może się zdarzyć, że kiedy krytycy zawzięcie roztrząsają przedmowę, a erudyci przypisy, sam utwór wymyka się ich uwadze i wychodzi bez szwanku wśród krzyżowego ognia, tak jak armia ratuje się z opalów w trakcie dwóch potyczek toczonych przez jej forpocztę i jej tylną straż.”<sup>20</sup>

## 6

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej, jak odbywa się przypisanie *Marii Niemcewiczowi*. Najpierw Malczewski mówi, że jego poezja to malowidło ciemne, posępne i niewykończone, co doskonale mieści się w romantycznej poetyce tajemnicy. Ale już ów „słaby hold”, który te obrazy mają wyrażać, może zastanawiać. Bo prócz kurtuazji daje tu o sobie znać jakaś negatywność serio: słaby, a więc nie taki, jak potrzeba, nie będący w stanie (albo nie chcący) sprostać oczekiwaniom. Następnie Malczewski dokonuje charakterystyki dzieła i życia Niemcewicz, które przyrównane zostaje do czystego potoku, karmiącego „słodczyą” pokolenia młodych Polaków oraz autocharakterystyki własnej poezji, zdefiniowanej w postaci „posępnego malowidła”. Nie jest to jednak proste zestawienie skontrastowanych ze sobą wizerunków. Wpisany bowiem weń został wielce interesujący mechanizm, oparty na teorii odbicia<sup>21</sup>: „dusza każdego

<sup>19</sup> D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 45. Cytat pochodzi ze zrobionej przez autorkę analizy poetyki przedmowy do anonimowych *Listów portugalskich*, siedemnastowiecznego prawzoru powieści epistolarnej.

<sup>20</sup> W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowej, Warszawa 1975, s. 261.

<sup>21</sup> Motyw zwierciadła, częsty także w poezji klasycyzmu, a w romantyzmie niezwykle ekspansywny, poddany został w czasach Malczewskiego znaczącej, filozoficznej reinterpretacji. Najpełniejszy wykład teorii odbicia jako aktu poznawczego dał Mochnecki, transplantując na grunt polski myśl niemiecką. Ta zaś, jak i główne dokonania romantyki europejskiej, z pewnością nie była obca autorowi *Marii* jeśli pamiętać o plonie jego zagranicznych doświadczeń. Na temat dziejów oraz istoty filozofii odbicia pisze I. Opacki, *Uroda i żaloba czasu*, w: tegoż, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979, s. 5-155. O lustrze jako metaforze romantycznej zasady poznania i nurcie filologicz-



rodaka lubi karmić się słodyczą Waszego pióra i nie tylko mój umysł rad się przegląda w biegu czystym i użytecznym Waszego życia”.

To w tym, na klasyczną modłę kryształowym, lustrze żywota i dzieła Niemcewicze odślania się głębia posepności Malczewskiego. Posepności wahającej się zrazu jakby co do swoich racji: czy źródło jej bije tylko w obsesyjnie „jednostajnym” „umyśle” autora czy też obiektywnie - w „naszych polach”. Ale ostatecznie Malczewski zostaje przy wcale już niepokornej sekwencji: najpierw „pola”, potem „umysł”, potem „obrazy”. A naprzeciwko Niemcewicze: „słodycz pióra”, „umiejętność nadawania powabu wierszom” oraz „czysty i użyteczny żywot” idealnego Polaka.

Czyż więc nie jest w tym liście tak, że „mówi się jedno, dla powiedzenia drugiego”. Wszak w pokornym przyznaniu się do winy niesprostania „charakterowi i tej niezmiernie świetnej wyobraźni” pierwszego poety narodowego kryje się mocna wola obstawania przy swojej „posepności”, skoro ciągnie ją od pól. Tak więc przyglądają się sobie w tym dziwnym liście czysty potok symbolicznego żywota Niemcewicze i posepne malowidło *Marii* w takt zwierciadlanej logiki samopoznania. A raczej Malczewski chciałby, żeby odbicia szły w obie strony, by i Niemcewicz choć raz spojrział w ciemne lustro *Marii*. Tą nadzieją i posłaniem zarazem list się kończy: „ale jeśli ten hołd słaby oddany Waszej zasłudze wznieci w Was jakie miłe uczucie, już ja wtedy hojnie zapłacony będę za moje posepne malowidło, kiedy się choć chwilę zastanowicie, jak to ziomkowie wysoko cenić umięją Wasze przymioty i prace”.

Mówi się tu bardzo ważne i dziwne rzeczy: 1) *Maria* jest hołdem złożonym zasługom Niemcewicze, 2) najlepszą zapłatą za nią byłaby chwila refleksji ze strony właściciela „zabytkowego” imienia, 3) zastanowić się on miałby, oczywiście po wejściu w „posepne malowidło”, nad tym, „jak wysoko” młody ziomek ceni owe zasługi.

Pora wreszcie wniknąć w głębie posepnego umysłu Malczewskiego, to jest w jego doznanie historii. Bowiem wydaje się, że ta właśnie strona owego umysłu mogła się zasadnie przeglądać w biograficzno-poetyckim lustrze Niemcewicze i ta też pomagała kreślić obrazy przeszłości w *Marii*.

7

Najwcześniejsza próba poetycka autora *Marii* poświęcona jest właśnie historii. To szkolna, okolicznościowa oda napisana w roku 1809, kiedy z Warszawy wśród euforii wyruszał książę Poniatowski, by odbić Wawel, skarbiec narodowych pamiątek. Przedsięwzięcie, przeprowadzone i zakończone w aurze najświetniejszych zwycięstw oręża polskiego, kojarzy się przyszłemu ułanowi wyłącznie z Beloną, bóstwem wojny:

---

nym (semiologicznym) w romantyzmie pisze M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 133 i nn.

Cóż to mym przełęcznionym obejmuję wzrokiem?  
Jakież potwór zuchwałym przybliża się krokiem?  
Jakież to smutny orszak przede mną się snuje?  
Zdrętwiałe moje członki zimna dreszcz przejmuje.  
Po cóż zsiniałe widma chcecie i mnie dręczyć?  
Prześcieńcie, niezblągane, całą ziemię męczyć!  
Prześcieńcie!...lecz co mówię... o nadto okrutne!  
Nigdy was nie nasyca te ofiary smutne!  
Zbliżają się... drzę cały... ach gdzie się ukryję?<sup>22</sup>

Część tej wizji odpisać można na konto ciężkiej retoryki klasycystycznej, część tłumaczyć niewyraźnym wzorcem patriotycznym odziedziczonym po ojcu targowiczanie, ale nie wszystko. Jednak w roku tym licealiści warszawscy kopali okopy pod Raszynem, a paru gimnazjalnych kolegów Malczewskiego uciekło ze szkoły, aby się dostać do ogarniętej zapalą stolicy. U Malczewskiego zaś wszystko to sprowadza się do wojny, której widzenie istotnie przypomina biblijnego Molocha<sup>23</sup>: „potwór”, „nienasycone”, „okrutne” i „zsiniałe widma”. Nie ma tu racji moralnych, heroiczych marzeń, nawet imienia Ojczyzny - tylko senny koszmar przerażonego dziecka, choć autor miał już swoje 15 lat, a Czacki pilnował patriotycznego wychowania.

Dwa lata później Malczewski nagle przerywa naukę i wstępuje do wojska, co było przecież równoznaczne ze staniem po stronie nienawistnej Belony. Ale zważywszy na świadectwo owego szkolnego wierszyka, a potem sam przebieg jego kariery wojskowej - nie wiadomo na ile tę decyzję wolno brać poważnie. Zdaje się, że warto mieć w pamięci jedno zdanie z *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry, którym „od niechcenia” rozpoczął on swoją napoleońską autobiografię: „Jechał więc Cesarz, jechali wszyscy, jechałem i ja”<sup>24</sup>.

Malczewski więc do wojska wstąpił kiedy było potrzeba, ale zachowywał się potem już nie całkiem jak potrzeba: lekkomyślne popisy jeździeckie, romanse z żonami przełożonych oraz innymi warszawskimi paniami, pojedynki o wątpliwą cześć cudzych żon. W końcu przez w tak niepoważny sposób odniesione poważne rany nie poszedł z Napoleonem na Moskwę. Wtedy właśnie, w lipcu 1812 roku, siedząc pew-

---

<sup>22</sup> Wszystkie przytoczenia tekstu *Ody do wojny* a także cytaty z *Wiersza pisanego z Wołynia do Chodkiewicza przez A. Malczewskiego* pochodzą z przedruku tych utworów w *Kompendium* H. Gacowej, *dz. cyt.* s. 117-121 i 114-117.

<sup>23</sup> „W mniemaniu Malczewskiego historia była wielkim Molochem, który - posługując się wyrażeniem W. G. Bielińskiego - pobawiwszy się trochę człowiekiem wyrzuca go potem jak stare zniszczone ubranie.” R. Przybylski, *Wstęp*, w: A. Malczeski, *Maria*, opr. R. Przybylski, Wrocław 1958, s. LXXVI.

<sup>24</sup> A. Fredro, *dz. cyt.*, s. 19

nie w opustoszałej kwaterze albo w domu Aleksandra Chodkiewicza sporządza akwarelkę, zaliczoną przez jedyną jej intepretatorkę do gatunku *quod libet*.<sup>25</sup>

Cóż więc się Malczewskiemu podoba w Warszawie wówczas, kiedy jego towarzysze broni przekraczają właśnie Niemen. Z rysunku wynika, że najbardziej mu się podobają polonezy na fortepian, bowiem zeszyt z jego zapisem takiego poloneza<sup>26</sup> przykrywa znaczną część powierzchni, wyobrażającej stół zarzucony różnymi papierami. Na ów swoisty obraz martwej natury składają się dokumenty umysłowego życia ówczesnej stolicy: dzieła klasyków francuskich, afisze teatralne anonosujące wystawiane wtedy „dramy”, szkic jakiegoś obrazu, dzieło o sztuce fortyfikacji, tablice nowych miar i wag, opracowane przez członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a zarazem przyjaciela - Aleksandra Chodkiewicza. Aktualną wymowę całemu rysunkowi nadaje egzemplarz gazety z wyraźnie wybitą datą dzienną (30 czerwca 1812) i tytułem „Państwo Polskie przywrócone”. Ten właśnie dokument tłumaczy też charakter koronującego rycinę zeszytu nutowego z polonezem jako - zdaje się - alegorię marszu Napoleona na Moskwę.

Akwarelkę i jej centralny przedmiot można interpretować co najmniej dwojako. Albo jako „muzyczną” apologię czynu napoleońskiego, który zbiera wszystkie tony życia stolicy we wspólny triumfalny „śpiew historii”, spychający warszawską codzienność do pozycji „papierowego” tła. Albo też przeciwnie - kolejny obraz przetoczenia się orszaku Belony przez zwykłe sprawy Polaków (kulturalne, gospodarcze, prywatne). O ile pierwsza intepretacja jest bardziej prawdopodobna psychologicznie - zważywszy, że rycinę wykonał napoleoński oficer w czasie, kiedy Bonaparte nie kojarzył się jeszcze z klęską - to za drugą stoi większe prawdopodobieństwo natury estetycznej. Bowiem akwarelka Malczewskiego może być uznana za rodzaj konceptualnej „ruiny”<sup>27</sup>, emblematycznego złomowiska, gdzie sterta bezładnie ułożonych, ale dokładnie skopiowanych papierów tworzy „vanitatywny” pejzaż kultury zniszczonej przez historię.

Bez względu jednak na to, czy rycina pokazuje organiczną ciągłość pomiędzy codziennym a wojennym życiem Księstwa, czy zerwanie tej ciągłości, warto zapamiętać parę nawyków Malczewskiego. Choćby ten, że przyszedł autor Marii potrafi łączyć drobiazgową wręcz obserwację swego otoczenia z myśleniem alegorycznym oraz że historia, zwłaszcza ta militarna kojarzy mu się z żywiołem muzycznym. Bo w powie-

<sup>25</sup> J. Siwkowska, „*Quod libet*” Antoniego Malczewskiego, „Problemy” 1968, nr 8, s. 491. Reprodukcję akwareli, oraz jej zrobiony z autopsji opis zamieszcza również H. Gacowa w *Kompendium*, dz. cyt. s. 207 i nn. Odtwarza też tam autorka okoliczności powstania rysunku i jego dzieje.

<sup>26</sup> Nie wiadomo, czy są to nuty zmyślone przez Malczewskiego, czy też z skądś odrysowane „więc - pozostaje powtórzyć za Siwkowską - *Polonez* aż się prosi, żeby go zagrać... i odgadnąć imię jego twórcy.”

<sup>27</sup> Zob. przebogatą pracę G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993. Ustalenie odpowiedniejszej definicji dla akwarelki Malczewskiego pozostawiam bardziej fachowym oczom.

ści ukraińskiej testament „Ducha dawnej Polski” ma właśnie postać „dzikiej muzyki” i tak samo „dziko” grają wojenne „trąby”, które pojawiają się tam z częstotliwością obsesyjnego wręcz rekwizytu<sup>28</sup>.

Okrycie się niesławą wątpliwego „czynu”, dramatyczna zmiana sytuacji politycznej po klęsce kampanii rosyjskiej nie zmienia lekkomyślnego charakteru porucznika Malczewskiego. Z obleganego przez Rosjan Modlina organizuje widowiskową wycieczkę w obronie służącego, którego - wraz z listami od kolejnej warszawskiej damy - odbija z rąk goniących go kozaków. Po tym „figlu” podobno sam Paskiewicz przestał go traktować jak wroga i zaoferował pomoc rosyjskich żołnierzy w dostarczaniu Malczewskiemu miłosnej korespondencji. Ów gest Paskiewicza to ważny szczegół i - bez względu na wiarygodność relacji pamiętnikarskiej<sup>29</sup> - trafnie ujmujący stosunek Malczewskiego do służby wojskowej, bowiem wszystkie analizowane tu świadectwa potwierdzają jego poczucie bezideowości historii.

Potwierdza tę bezideowość i wiersz do Aleksandra Chodkiewicza<sup>30</sup>, który Malczewski napisał dla generalnego wytłumaczenia się ze „złych obyczajów” przed towarzyszem broni. Po zrelacjonowaniu jakichś przytyków co do własnej „trzpiotowa-tości” zapowiada Malczewski: „Ale ci dowiodę, że cię pozór łudzi”. Dalej następuje opis heroicznej postawy Chodkiewicza podczas obrony Modlina i taka oto puenta:

Lecz jeśli kochasz cnotę, ja się zbrodnią brzydzę,  
Jeśli masz dobre chęci, ja się mych nie wstydzę.<sup>31</sup>

W kontekście tego opisu oraz faktu, że Chodkiewicz wstawił się odmową podpisania kapitulacji twierdzy, a Malczewski ową niesławną wycieczką po listy jest to bardzo świadoma i wyraźna deklaracja pacyfizmu (co najmniej, bo niedaleko stąd i do obstawiania przy wyższości uczuć prywatnych nad patriotycznymi). Następnie przypomina Malczewski ów epizod z listami albo inny jeszcze wypadek, kiedy to przebrał się

---

<sup>28</sup> Dźwięk „trąb” nieodłącznie towarzyszy wyprawie na Tatarów od zamku Wojewody po bitwę, co można by odpisać na konto sumiennej stylizacji historycznej, każącej Malczewskiemu do siedemnastowiecznych rycerzy dodawać i trębaczy. Ale słychać je także w niewiarygodnych sytuacjach, np. w samym środku zgiełku bitewnego oraz w scenie śmierci Miecznika, kiedy nic nam nie wiadomo o dalszej wojnie - wszak Tatarzy pobici. Chodzi więc raczej o alegoryczną „marsową muzykę”.

<sup>29</sup> [Konstanty Gaszyński] K. G. *Jeszcze słów kilka o Antonim Malczewskim (sic!) autorze Marii*. Zob. w: *Kompendium...*, s. 211, gdzie też tekst anegdoty.

<sup>30</sup> Zob. przypis 22.

<sup>31</sup> Taki zapis tego dwuwiersza przytacza Gacowa w *Kompendium* (s. 118). Natomiast w obu edycjach *Marii* w opracowaniu R. Przybylskiego (Wrocław 1958, BN, S. I, 46 oraz Warszawa 1976, PIW), gdzie wiersz jest drukowany, brzmienie drugiego wersu jest - zdaje się, że omyłkowo - inne: „Jeśli masz dobre chęci, ja się ich nie wstydzę” (strony odpowiednio: 90 i 111).



w nieprzyjacielskie suknie, aby przedostać się do Warszawy w celu najprawdopodobniej romansowym, co szczególnie jakoś miało poruszyć Chodkiewicza:

Więc powiedz, proszę skądże ci myśl taka?  
Już wiem. Żem się raz jeden przebrał za Kozaka.  
Tak, prawda, wielka zbrodnia, wartem za to kary,  
Lecz pomnij, żeś się wtenczas nastrzelał bez miary.  
Perspektywę dobyłeś nawet z futerała,  
Co na skórzanym sznurku u piersi wisiała,  
Mijam to, chociaż wprawdzie nikt mi nie zaprzeczy,  
Że mnie czasem zajmują poważniejsze rzeczy.

Z przytoczenia wynika, iż postępek Malczewskiego zmusił załogę twierdzy do wystąpienia w obronie lekkomyślnego kolegi i że podczas oblężenia nie było zbyt wielu okazji do potyczek z wrogiem<sup>32</sup> Ale jest tu też przewrotne studium wcześniej pochwalonej żołnierskiej cnoty Chodkiewicza. W oczach Malczewskiego polega ona po prostu na chęci nastrzelania się oraz stosownego użycia pozostałych części uzbrojenia. Skoro tak - sugeruje Malczewski - to każda okazja jest dobra, a obu ich różnią nie postawy moralne, lecz „pasje duszy”: jeden kocha Marsa, drugi Kupidyna.

Za tym żartobliwym rozumowaniem kryje się wszakże „poważniejsza rzecz”. Oprócz przeświadczenia o bezideowości wojny jeszcze świadomość teatralizacji zachowań ich obu, którą wojna stworzyła. Po stronie Malczewskiego nieprzyjacielskie suknie „pożyczone” od kozackiego jeńca, a użyte nie dla, powiedzmy, zwiadu lecz zabawy - po stronie Chodkiewicza oręż wojenny wykorzystany też nie dla „sprawy”, lecz jako symboliczny rekwizyt stwarzający teatralną iluzję roli żołnierza.

Teatralizacja życia - jak się dzisiaj uważa - bywa odpowiedzią na teatralność historii<sup>33</sup>, a topos teatru świata w latach służby wojskowej autora *Marii* musiał mu chyba nieraz przychodzić do głowy. „Ciągły menuet wojsk wszystkich narodów”(określenie Fredry-napoleończyka), kalejdoskopowy bieg wydarzeń, zmiana władców świata, tektonika imperiów - to wszystko znajdziemy zresztą w drugiej politycznej części wiersza.

---

<sup>32</sup> W 1813 roku, po wycofaniu się armii Napoleona, obrona twierdz Modlin, Zamość i Gdańsk była tylko symbolicznym aktem oporu, „głoszącym światu istnienie armii polskiej na ziemiach b. Rzpltej.” Zob. *Dzieje oręża polskiego w epoce napoleońskiej*, opisał dr Maryan Kukiel, Poznań 1912, s. 375 (rozdział zatytułowany „Za honor Polaków”)

<sup>33</sup> O teatralności dziejów i teatralizacji życia w epoce ponapoleońskiej pisze Maria Janion przy okazji *Końca świata szwoleżerów* Mariana Brandysa, odwołując się do badań nad rewolucją francuską, w: *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 325 i nn. Zob. także A. Witkowska, *Klasyczny i romantyczny teatr wydarzeń*, w: *Powstanie listopadowe 1830-31. Geneza-uwarunkowania-bilans-porównanie*, pod red. J. Skowronka i M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1983.

Dlatego też wypada sądzić, że Malczewski żartem tłumaczy przyjacielowi stotnie bardzo poważną rzecz, a mianowicie ów „pozór” siebie jako „czubatej głowy”. A może nawet wypowiada swój projekt egzystencji. Owa „trzpiotowatość” może się bowiem wydawać rodzajem protestu przeciwko życiu w teatrze wojny i wielkiej polityki, z którego nie ma innej ucieczki, niż przez wybór takiej roli, która rozbija iluzję spektaklu. To jest ta próba ukrycia się przed widmowym orszakiem Belony z *Ody do wojny*. I próba wyzwolenia na prywatną skalę owej „niewinności”, o której w dziecięcym wierszu retorycznie mówił, że „skrępowana leży” u stóp bóstwa wojny. Maskowany żartem tragizm (uświadomiony!) takiego doznania historii, polegał na tym, że w histrionicznym szukaniu niewinności popadał Malczewski w inną, patriotyczną „zbrodnię” - bezczynny. Można więc sobie wyobrazić, że przyszły autor prosił o dymisję wojskową z rozpaczą, ale i z ulgą: nadziei dla Polaków, jak zawsze, nie ma - morderczy spektakl w teatrze Molocha historii nareszcie skończony.

Z politycznego fragmentu wiersza odnotujmy - zauważane przez intepretatorów - apokaliptyczną stylistykę, katastroficzną i fatalistyczną historiozofię, pokrewne myśleniu Brodzińskiego (*Na wprowadzenie zwłok księcia Józefa Poniatowskiego spod Lipska do Warszawy r. 1814*) oraz niewiarę w prometeizm i historiotwórczą inicjatywę człowieka, co z kolei zbliża Malczewskiego do stanowiska Koźmiana z *Ody na upadek dumnego w roku 1815*. Aczkolwiek trzeba dodać, że i z Brodzińskim i z Koźmianem rozchodzi się autor *Marii* w dość ważnym miejscu, to jest przy ocenie Napoleona. Nie wspomina mu, jak Brodziński, zapalenia „zwodnego Lechom światła”, a w „błuznierczym uniesieniu” napoleońskiej euforii widzi - wtórując Koźmianowi - co prawda grzech człowiekobóstwa, lecz i specyficzną wartość zarazem. Specyficzną, bo dwuznaczną:

I choć go tyle zbrodni od chwały oddała,  
Mnie jeszcze jego wielkość mimo mnie zapala.  
Jest zakres położony wielkości człowieka,  
Śmiertelni błąkają się od niego z daleka  
(...)  
Ale go geniusz wieku śmiałą zdeptał nogą,  
I choć to zdanie tysięcy przeciwników wzbudzi,  
To zawsze wielki człowiek, kto największy z ludzi.

Porywa więc Malczewskiego prometejska wielkość Napoleona, lecz wielkość nie natury etycznej, tylko - by tak rzec - poetycznej. Owa wrażliwość na piękno heroizmu, na jego urok nawet wówczas, gdy jest moralnie dwuznaczny, to znowu ważny szczegół, który warto będzie mieć w pamięci przy lekturze *Marii*. W tym duchu zrobiona jest bowiem postać Miecznika: przepiękna a zarazem właśnie dwuznaczna z tą swoją „chciwą walek duszą” (II, 821) i dumą jak to „Polak rąbie” (II, 840).

Podsumujmy więc Malczewskiego doświadczanie historii zapisane w tych drobnych utworach: najpierw dziecinne przerażenie wampiryzmem wojny; potem, już podczas żołnierki, „brzydzenie się zbrodnią”, oznajmiane „bez wstydu” przyjacielowi; wrażliwość na teatralność dziejów i teatralizację zachowań wojskowego stanu; wreszcie fatalistyczna niewiara w człowieka jako twórcę historii oraz w dziejowe szczęście Polski. Od strony formalnego ujęcia tematu: umiejętność aluzyjnego, konceptualnego wyrażania sytuacji historycznej; kojarzenie historii, wojny z żywiołem muzycznym; wyczulenie na poetyczne piękno heroizmu i prometeizmu, a zarazem ich moralną dwuznaczność.

W pokoleniu napoleońskim była i nie była to wizja odosobniona. Niemal wszystkie rysy doznania Malczewskiego odnajdziemy w jednym urywku wiersza legendarnego „poety-żołnierza” Cypriana Godebskiego:

Niech sobie kto chce słynie wojarką!  
 Dzięki za bluszcze, co pachną siarką.  
 Lepszy ten roczek (mówmy otwarcie)  
 Jak sto na karcie.  
 Ludzkość nie każe w krwi cudzej broczyć,  
 A gdy nie mamy swej za co toczyć,  
 Lepiej dla zdrowia lub dla zwyczajów  
 Puścić ją w maju.<sup>34</sup>

Natomiast różnica między autorem *Grenadiera-filozofa* a Malczewskim tkwi w tym, że Godebski nie demonstrował swojej odrazy do „siarkowych bluszczów” poprzez „złe obyczaje”, lecz starał się wszystko ze sobą godzić. Usiłował zarobić na handlu, wydawaniu pism i guwernerce - ale tylko w przerwach pomiędzy kolejnymi kampaniami. Godebski bowiem, podobnie jak Malczewski i Fredro, dostrzegał pewnie w historii teatr, „grę w ciuciubabkę”, ale potrafił się w niej politycznie rozeznać:

Zostawmy innym poziomą sławę,  
 Gińmy, lecz wiedźmy, za jaką sprawę,  
 Śmierć jest chwalebna i znośne bliźny,  
 Gdy dla Ojczyzny.<sup>35</sup>

Malczewski jednak sądził, że nigdy do końca nie wiadomo, za jaką sprawę się ginie, o czym dowodnie przekonuje *Maria*. Poza tym daleko głębiej niż Godebski

<sup>34</sup> C. Godebski, *Do Jana Drozdowskiego*, w: *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 79.

<sup>35</sup> Tamże., s. 76 (*Do Ksawerego Kosseckiego*).

rozumiał urok sławy, bezwzględną magię ułańskiego piękna. Te cechy więc, które w mniemaniu autora „powieści ukraińskiej” czynią Polaków niezawodnymi i tragicznymi „miecznikami” wzniosłych spraw, okazujących się z reguły „mataczynami” któregoś z „wojewodów” historii.

Wizja dziejów jako oszukańczego teatru należała do zwykłych zarówno po napoleońskiej klęsce, kiedy Malczewski przeżywał swoją inicjację w historię (w końcowej strofie wiersza do Chodkiewicza mówi on o Kongresie Wiedeńskim), jak wtedy, gdy *Maria* mogła powstawać. Warszawa lat dwudziestych była bowiem sceną widowiskowej i cynicznej gry polską kartą między cesarskimi braćmi, co wiemy i z *Kordiana* i z *Końca świata szwoleżerów* Mariana Brandysa. Do tych powszechnych odczuć Malczewski dołożył jednak coś własnego - jakąś gorzką metafizykę narodowego charakteru, który nie pomaga w rozsoplaniu gordyjskiego węzła polskiego fatalizmu. Pasma nieszczęść w *Marii* snuje się przecież nie dlatego, że Tatarzy plądrują wieś Miecznika. A symboliczne kwiaty ukraińskie wędną same z siebie, bez udziału obcej ręki - za sprawą wewnętrznego „robaka”.

9

Z takimi pamiątkami po Polsce szwoleżerów wyjechał Malczewski z kraju, a co zastał po powrocie w 1821 roku. Przestano już spekulować, czy książę Józef popełnił w Elsterze rozpaczliwe samobójstwo, czy heroicznie powierzył honor Polaków Bogu, bo opinia publiczna zajęta była sporami o artystyczny kształt jego pomnika - jaki ma być: klasyczny czy romantyczny.<sup>36</sup> Gorzkie wspomnienia lat 1813-15 zaczynała wypierać złota legenda Samosierry i chwalebnych szarż oręża polskiego. Niemcewicz napisał *Śpiewy historyczne* (trzykrotnie już wznawiane), w których życie i śmierć księcia Poniatowskiego włączył do orszaku „najślawniejszych przygód, najświetniejszych czynów i zwycięstw królów i wojowników polskich”<sup>37</sup>, orszaku, zaczynającego się od *Bogardzicy*.

A co może najważniejsze Niemcewicz, napomykając o „odradzającej się tak świetnie w dzisiejszych Polakach dzielności dawnych ich przodków”<sup>38</sup>, zakończył cały cykl ostatnią wolą dawnej a jednocześnie posłaniem do nowej Polski. W finalnym bowiem „śpiewie”, poświęconym właśnie Poniatowskiemu odmalował sławną potem w romantyzmie scenę, symbolicznie się rozgrywającą przy przyszłym pomniku księcia:

Tam żołnierz, pełen rycerskiej ochoty,  
Zaostrzy oręż o krawędź twej tarczy,

---

<sup>36</sup> Różne „wersje” śmierci księcia Poniatowskiego, kult żałobny, dyskusje wokół koncepcji pomnika omawiają Maria Janion i Maria Żmigrodzka w studium na temat legendy księcia Józefa, w: *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 273-311.

<sup>37</sup> *Przedmowa Autora do I. wydania „Śpiewów historycznych”*. Cyt. za współczesnym przedrukiem *Śpiewów*, Warszawa 1992, s. I.

<sup>38</sup> *Dz. cyt.*



Pewien, że przez to nabywszy twej cnoty,  
Tysiącom starczy.<sup>39</sup>

Tym samym przemienił cykl „pamiętek”, mających tylko przechowywać język i ducha dawnej Polski, w „pobudkę” do czynu<sup>40</sup>. Aby zaś tak pokazana historia była jeszcze bardziej „młodzieży powabną” - wyposażona została przez panie z towarzystwa w muzykę, bo ta - tu przytoczył Niemcewicz słowa Gibbona - „wznieca pasyę, które wzniecać zamierzano; i stąd to żądza sławy, pogarda śmierci (...)”<sup>41</sup>. Co to za „żądze” wiedział nie tylko Gibbon, ale i sam Malczewski rysujący w 1812 roku swoją akwarelkę, gdy utożsamiał napoleońskie „pasyę” z muzycznym żywiołem.

Nawet jeśli Malczewski, wracający do kraju „bez nadziei”, nie miał żadnej wiadomości o ruchu spiskowym, o rodzących się znowu narodowych pasjach karmionych powabem przeszłości - to musiała mu się otworzyć rana w pamięci. A ta jego pamięć - jak próbowałam wyżej pokazać - nie pokrywała się z narodową pamięcią Niemcewicza i wróżyła jak najgorzej wszelkim nadziejom.

Nie ma powodu twierdzić, jakoby Malczewski napisał *Marię* bezpośrednio dzięki Niemcewiczowi i przeciw niemu. Chodzi raczej o to, że poezja Nestora a zwłaszcza *Śpiewy* były wykładnią ówczesnego rozumienia przeszłości, przyszłości, patriotyzmu. Malczewski się w takim rozumieniu nie mógł zmieścić, bo przecież całą młodość strawił na oprotestowywaniu „powabu” teatru dziejów.

## 10

Dlaczego „przypisał” swoją *Marię* Niemcewiczowi? Poemat historyczny, którego tematem były dzieje Polski - pocie, który owe dzieje rozumiał inaczej, a i doznania historii nie byłby w stanie z nim dzielić.

Otóż dla kogoś, kto uciekał z krwiożerczego teatru wojny, instynktownie zamieniając żołnierską powinność w heroiczny „bez-czyn”, który potem „wracał do swoich” z ideałem egzystencji ufundowanym na melancholijnej beczynności duszy (o

<sup>39</sup> J. U. Niemcewicz, *Pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego. Pienie żałobne*, w: Z. Libera, *Poezja polska 1800-1830*, Warszawa 1984, s. 113.

<sup>40</sup> Jak wiadomo, zamysł cyklu rozwijał się na przestrzeni i kilku lat, tj. 1808-1816, a więc, wliczając zabiegi związane z włączeniem doń „pienia” o księciu Józefie, aż do wydania książkowego. *Śpiewy* i ich brulionowe wersje stały się przez to mimowolnym pamiętnikiem artysty, dokumentem dostosowywania pierwotnego projektu do wymogów czasu, a zarazem ideowo-poetyckim świadkiem dziejów Księstwa Warszawskiego. Ostateczna wymowa dzieła ukształtowała się po niespodziewanym doń włączeniu wydarzeń związanych z klęską kampanii napoleońskiej, czyli śpiewu o księciu Poniatowskim. Stało się ono bowiem utworem współczesnym o wyraźnie tyrtejskim obliczu. Zmiany w koncepcji cyklu analizuje i obszernie dokumentuje M. Witkowski w cytowanej już pracy (zob. zwłaszcza s. 79-95).

<sup>41</sup> Niemcewicz przytacza tutaj wypowiedź Gibbona o dawnych bardach z jego monumentalnego dzieła o dziejach Rzymu. *Przedmowa Autora, dz. cyt.*, s. III.

tytułowej postaci *Marii*: „znikłej nadziei grobowiec spokojny” I, 224) - *Śpiewy* z ich historiozoficzną nadzieją musiały być... „książką zbójcecką”. W wymiarze osobistym porucznika Malczewskiego, bo jego życie przemieniały w dużo piękniejszą książkę, w wymiarze historiozoficznym, bowiem ze spokojnego „grobowca nadziei” wypuszczały wampirycznego „Ducha dawnej Polski”.

Oczywiście Niemcewicz mógł wcale nie pisać „książki zbójceckiej”, a tylko kolejną „pamiętkę” - ale były to czasy, w których książki miały większych czytelników niż autorów. Takie właśnie, heteroteliczne dzieje *Śpiewów* poświadczą Słowacki w *Kordianie*, otaczając Niemcewicza „trumunami królów polskich” i robiąc wyraźne aluzje do przytaczanej wyżej finałowej strofy cyklu:

PREZES (z zapalem)

Zwołałem tu szalonych, bo wiatr grobów chłodzi,  
Bo mogę wezwać prochy królów za obrońcę,  
**Jam niegdyś z piersi moich lał poety pienia,**  
**Dziś bym je chętnie wydarł z kart wiekowej sławy**  
**I spaliłbym je w ogniu, gdyby z ich płomienia**  
Myśl wydobyć głośniejszą nad młodzieńcze wrzawy,  
Myśl łamiącą sztylety.

KSIĄDZ

Żle począłeś sobie,

**Oni tu miecze jasne wyostrzą na grobie.**<sup>42</sup>

Tak więc Słowacki czyni Niemcewicza mimowolnym patronem spisku niepodległościowego, nauczycielem, który, jak Mickiewiczowski Książd w IV części *Dziadów*, życiem i „czynem” skłamał własnemu „słowu”. *Śpiewy* traktowane zaś są zgodnie z recepcją poezji-pobudki, jako myśl ostrzająca romantyczne sztylety w imię heroicznych tradycji.

Byłaby więc *Maria* rozpaczliwym sprzeciwem wobec „pień” zachęcających do daremnego „ostrzenia mieczy”, sprzeciwem podyktowanym fatalistyczną niewiarą w inicjatywę historiotwórczą człowieka. Byłaby też kasandrycznym ostrzeżeniem przed siłą tego typu książek, które wzniecając bojowy zapal i patriotyczną nadzieję (Niemcewiczowe „pasye duszy”) wpędzają w coraz większą rozpacz - ostrzeżeniem uczestnika spektaklu dziejów.

Jakie treści samej *Marii* może oświetlać lub zapowiadać dedykacja adresowana do autora *Śpiewów historycznych*? Z pewnością kieruje ona uwagę ku wątkowi scottowskiemu i sugeruje niejednoznaczny wykładnię cnoty heroizmu oraz wartości skupionych w postaci nie tylko Wojewody, lecz także Miecznika - starych Polaków,

<sup>42</sup> J. Słowacki, *Kordian*, opr. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1982, s. 66 (akt III, scena 4 - podkr. moje). W przypisach Bizan i Hertz również sugerują, że „Słowacki ma tu na myśli *Śpiewy historyczne* Niemcewicza”.

żyjących tradycją oraz dokonujących fatalnego wtajemniczenia młodych, Wacława i Marii, w nakazy przeszłości. Ale można też znaleźć w *Marii* coś specjalnego, wątek bardziej bezpośrednio związany ze *Śpiewami* i problematyką „pień” historycznych Niemcewicza, przechowujących testament przeszłości i czuwających nad jego egzekucją. Byłby to ów muzyczny temat *Marii*, wprowadzony już na początku jako „dzika muzyka, dziksze jeszcze do niej słowa, które Duch dawnej Polski potomności chowa”, a potem powtórzony w obrazie przedbitewnej uczyty na zamku Wojewody i konsekwentnie podtrzymywany w kolejnych scenach wyprawy na Tatarów. Muzyczny charakter tej - jak sądzę - metapoetyckiej refleksji nad posłaniem przeszłości mógł być zaczerpnięty ze *Śpiewów* i odbity - jak zapowiada dedykacja - w ciemnym lustrze doznania historii autora *Marii*. Tym bardziej, że już w 1812 roku w swojej akwarelce użył muzycznego języka do oznaczenia ówczesnej siły elementarnej dziejów - pochodzącego przez świat orszaku „boga wojny”, jak nazywano Napoleona.

Pewnej pikanterii tym muzycznym związkom Malczewskiego z historią i Niemcewiczem dodaje następująca historia. Autorka jedyne współcześnie opisu owej akwareli tak sobie imaginowała okoliczności jej powstania: „I oto może w twierdzy modlińskiej... a może właśnie w pałacu Aleksandrostwa Chodkiewiczów, w jakiś gorący, upalny dzień owego pamiętnego roku, tuż po jeszcze bardziej gorących, bo wrących od entuzjazmu dniach - rozrzucił nasz porucznik na szerokim blacie stołu kilka książek z biblioteki pana domu i dzienniki warszawskie, i nuty, przed chwilą może przegrywane przez panią domu, i ryciny, i nawet plan jeden, i jeden afisz teatralny... *Quod liber*”.<sup>43</sup>

Otóż upodobania muzyczne pani Chodkiewiczowej - zwłaszcza w te „gorące wieczory” - są do odgadnięcia, jeśli pamiętać, że była ona kompozytorką nut do jednego ze *Śpiewów* Niemcewicza, częstego skądinąd gościa w ich domu.<sup>44</sup> Możliwe, że pani Karolina, należąca do grona szlachetnych Polek, wspomagających autora *Śpiewów* swoim talentem, „przegrywała” przed młodym oficerem - podobno w niej zakochanym - zwłaszcza własne patriotyczne kompozycje. Musiały one zrobić na Malczewskim spore wrażenie, skoro zdecydował bić się o cześć tej damy i pozwolił strząść sobie nogę. Fatalnym jednak zbiegiem okoliczności przez tę właśnie ranę - odnowioną znowu nie bez własnego wkładu - nie wziął udziału w rosyjskiej kampanii Napoleona, popadając w patriotyczną „zbrodnię”. Wszystko więc to - śpiewy historii przegrywane przez urocze rączki pani Karoliny - sprawiło, że porucznik Malczewski musiał „wykonać” swego poloneza piórem, a nie laną. Rysował pracowicie nutkę po nutce w swojej opustoszałej kwaterze wówczas, kiedy jego koledzy-szwolężerowie triumfalnie przekraczali z Napoleonem Niemen.

<sup>43</sup> J. Siwkowska, *dz. cyt.*, s. 491.

<sup>44</sup> Chodziło o śpiew czczący Karola Chodkiewicza. Za „wdzięczną nutę” do utworu o sławnym przodku męża pani Karolina otrzymała od poety specjalne podziękowanie wierszem. Aleksander Chodkiewicz łożył zaś na sztychowanie nut do cyklu. Por. M. Witkowski, *dz. cyt.*, s. 29-30.

Nie wiemy wszakże, jak wówczas grała mu ta malowana muzyka: „dziko” czy heroicznie. Czy zatem słuchał ją z „rycerską ochotą” Miecznika, więc i żalem, że tylko rysuje, czy może z „trwogą” Marii i Wacława<sup>45</sup>, albo swoją własną trwogą z dziecinnej *Ody do wojny*. A nie wiemy tego, ponieważ pozostanie tajemnicą, dlaczego porucznik Malczewski wdawał się w owe lekkomyślne popisy, które uniemożliwiały mu potem „poważniejsze rzeczy”, choć gorąco zapewniał o zajmowaniu się nimi przyjaciela Chodkiewicza. Czy zatem ujeżdżał dzikie konie po oficerskich bankietach, bo tak niecierpliwie „kochał cnotę”, czy może dlatego, że się „zbrodnią brzydził”.

## 11

Widzenie polskiej historii zapisane w *Marii* sytuuje się raczej po stronie „poezji cmentarnej”, niż po stronie wykładni tyrtejskiej. Powinowactw dla tej wizji - pesymistycznej i, co najważniejsze, fatalistycznej - trzeba raczej szukać w literaturze porozbiorowej i w katastroficzno-antyheroistycznej twórczości byłych napoleończyków (np. Brodzińskiego i Fredry).

Bezprzykładny fatalizm Malczewskiego zbliża go do „nihilistycznego” nurtu poezji po trzecim rozbiórce Polski, głoszącej, „że upadek ten jest ostateczny i nieodwracalny, tym samym więc na odzyskanie niepodległości nie należy mieć żadnych nadziei”<sup>46</sup>. Postawę tę odnaleźć można w *Trenach upadku Polski* Morelowskiego, *Bardzie polskim* A. J. Czartoryskiego, u Kołłątaja, Książnina, Karpińskiego, a po klęsce napoleońskiej wraca ona w złagodzonej nieco wersji w twórczości Brodzińskiego, który nad grobem Poniatowskiego również słyszał tylko „dzwony posępne” a nie „trąb marsowych brzmienia”.

Szczególnie bliskie byłoby Malczewskiemu, wyraźne szczególnie u Czartoryskiego i Kołłątaja, negowanie roli Opatrzności w dziejach, idea historii jako „porządku *au rebours*, gdzie pomoc i opiekę zyskuje zbrodnia, a potępiona i prześladowana jest cnota”<sup>47</sup>. Oraz ilustrowanie patriotycznych emocji w moralnie dwuznacznym stylu frenetycznym, który pojawia się np. w opisie bitwy i pobjowiska.

Malczewskiego widzenie historii należało zatem do wizji w 1825 roku już zdezaktualizowanych, przewyżczonych przez optymizm historiozoficzny Niemcewi-

<sup>45</sup> W powieści Malczewskiego marsowe dźwięki są zupełnie inaczej odbierane przez Miecznika oraz Wacława i Marię. Miecznik słyszy w nich zawsze muzykę budzącą do czynu, „głos dzielnej przeszłości”, który w tajemnym rytuale przeistacza go ze znużonego życiem starca w rażnego rycerza (najpełniej to widać w IV fragmencie II pieśni). Wacława Malczewski wprowadza do poematu z akompaniamentem diamentralnie różnej muzyki, tj. „Cherubinów pienia”, do której dołączono słynny przypis z Rafaelowską św. Cecylią. Maria zaś w scenie pożegnania z Wacławem mówi o marsowych tonach: „z jak okropną trąby zagrały żalobą”.

<sup>46</sup> Por. P. Żbikowski, *Polacy! Jedna rozpacz nam tylko została!. Poezja polska po utracie niepodległości Kraju w roku 1795*, „Ruch Literacki” 1995, z. 6, s. 719.

<sup>47</sup> *Dz. cyt.*, s. 718.



cza, który tak się podobał romantykom. Nic więc dziwnego, że Mochnacki dostrzegający formalne nowatorstwo i świetność wyobraźni autora *Marii* przeczytał ją jak „piękną pamiątkę”<sup>48</sup>, czyli mniej więcej w duchu konserwującej polskość twórczości Niemcewicza. Mógł jednak zrelacjonować w tym duchu tylko połowę fabuły, bowiem w drugiej jej części się okazywało, że świat pięknych pamiątek odtworzono tylko po to, by doprowadzić go do ostatecznej ruiny. *Maria* jest bowiem istotnie „hołdem słabym” dla świata wartości reprezentowanego przez „imię” Niemcewicza.

## 12

Można by założyć, obserwując na przykład u Fredry niezmiennność ukształtowanej już w młodości wizji dziejów, że i u Malczewskiego historiozoficzny pesymizm nie jest owocem nagłej przemiany wewnętrznej i wywodzi się z dawnych przeżyć.

Ale nawet ci badacze, którzy próbują przywracać Malczewskiego jego epoce i szukają źródeł poematu nie tylko pośród praw romantycznej wyobraźni, w przeżyciu religijnym czy filozofii, lecz także w okolicznościach biograficznych autora, nadają niewielką rangę epizodowi żołnierskiemu. Dominuje przeświadczenie, że jeśli co istotnego dla genezy *Marii* kryje się w życiorysie Malczewskiego, to zapewne w drugiej jego połowie, przeświadczenie które ujął najpełniej Józef Ujejski, stwierdzając, że przed wyjazdem z kraju Malczewski „nad głębszym sensem życia własnego, tem mniej życia człowieka wogóle nie myślał prawdopodobnie nigdy”.<sup>49</sup> Ryszard Przybylski, przestrzegając przed „ucieczką od historycznego ujęcia *Marii*” i dostrzegając w doświadczeniu klęski napoleońskiej „czas trzeźwych rozmyślań”, dający „początek rozmyślaniami nad smutkiem bytowania ludzkiego w społeczeństwie”<sup>50</sup> skoncentrował się na przywróceniu *Marii* najbliższej jej tradycji, głównie jednak literackiej. Jarosław Maciejewski - mający wyobrażenie w jak wielkim stopniu wizerunek Malczewskiego ulegał presji „podświadomej nieprawdzie” legendy - z ważnych sugestii na temat „postawy pacyfistycznej” a nawet „oportunistycznej” i „nieulegania powszechnemu zapałowi napoleońskiemu” niespodziewanie wnioskuje, że „motyw uczestnictwa w akcjach orężnej młodzieży był w rzeczywistej biografii Malczewskiego nurtem raczej nieistotnym.”<sup>51</sup> Marian Maciejewski - jedyny badacz, który poświęcił listowi do Niemcewicza spory passus - zakłada, iż „fakt, że narrator [*Marii*] nie znajduje zabezpieczenia dla euforycznej fabulacji w Duchu dawnej Polski (...) świadczy o prymacie

<sup>48</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, opr. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 115. O tej interpretacji *Marii*, wraz z omówieniem zauważonych „wykrzywień fabularnych i ideowych” zob. J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991, s. 35-39.

<sup>49</sup> J. Ujejski, *dz. cyt.*, s. 123.

<sup>50</sup> R. Przybylski, Wstęp w: A. Malczewski, *Maria*, Wrocław 1958. Cytaty wyjęto ze stron, kolejno: XXVII, X, XII.

<sup>51</sup> J. Maciejewski, Przedmowa do *Kompendium*, *dz. cyt.*, s. 13.

doświadczenia egzystencjalnego w duchu ogólnoludzkim<sup>52</sup>. Myślę jednak, że brak euforii dla „myśli przeszłości” raczej świadczy o randze doświadczenia egzystencji w duchu właśnie polskim.

Rangę epizodu żołnierskiego dobitnie podniosła jedynie Maria Żmigrodzka: „Malczewski, jedyny z ówczesnych poetów polskich, przetransponował klęskę napoleończyka na grunt wszechogarniającego pesymizmu historiozoficznego.”<sup>53</sup> Żmigrodzka nie stawia co prawda pytania, czy nie daje jednak do myślenia fakt, że Malczewski, który dokonał transpozycji owej klęski na pesymizm, zadedykował swój utwór Niemcewiczowi, transponującemu tę samą klęskę w dokładnie przeciwnym kierunku. Idzie w inną stronę, tłumacząc dedykację charakterystyczną dla patriotycznej elegii porzobiorowej i „poezji ruin” w ogólności nostalgią za „minioną sławą, której symbolem jest sędziwy pisarz.” Ale Żmigrodzka zawiesza też mnóstwo nieoceny znaków zapytania: nad wartością kontekstu „poezji grobów”, skoro - wbrew niej - „jęczące” mogiły Malczewskiego pozbawione pomników nie dają nawet estetycznego pocieszenia, nad rolą „idealizacji rycerskiej Polski” i „moralnej pochwały patriotycznego heroizmu” skoro w *Marii* zdaje się nie istnieć inna łączność przeszłości z terażniejszością prócz owej „dzikiej muzyki” grobów, nad niedoczytaniem utworu Malczewskiego przez współczesnych, którzy jakby nie zauważyli „biegunowo przeciwstawnej wizji historii i (...) roli tradycji” wobec Mickiewiczowskiej „arki przymierza”<sup>54</sup>.

Wszystkie te znaki zapytania warte są rozważenia także przy okazji listu do Niemcewicza. Wygląda on bowiem na tekst grzecznościowy tylko wówczas, jeśli się zakłada, że Malczewski-napoleończyk nie jest autorem *Marii*.

Zwrócenie się do Niemcewicza w pierwszym słowie *Marii* można rozpatrywać w dwu przenikających się porządkach: dedykacji i przedmowy. Choć list Malczewskiego nie mieści się w romantycznych, przedlistopadowych konwencjach adresów poetyckich kierowanych do Nestora, to właśnie na ich tle jest gestem znaczącym. Zawiera świadomą decyzję wpisania samotniczego słowa *Marii* w przestrzeń tradycji polskiej literatury, której reprezentantem dla ówczesnego pokolenia był Niemcewicz - symbol jej ciągłości. Zawiera dalej wolę wprowadzenia *Marii* w literacki dyskurs o nakazach historii i roli tradycji narodowej, dyskurs, którego schemat wyznaczały również dzieła Niemcewicza, a szczególnie jego *Śpiewy*. Znakiem intencji dialogicznej (polemicznej?) na poziomie rozumienia istoty literatury i historii staje się w owym liście figura życia i dzieła Niemcewicza jako zwierciadła i uruchomiona przez nią

<sup>52</sup> M. Maciejewski, *Śmierci czarne w piersiach blizny. O „Marii” Malczewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 95.

<sup>53</sup> M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu. (Mickiewicz-Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 76.

<sup>54</sup> Tamże, s. 78.

teoria odbicia. Sprawia ona, że treści listu wykraczają poza konwencję dedykacji i pozwalają się odczytywać w kategoriach przedmowy, z jej funkcjami: autointerpretacją, programowaniem odbioru, ekspresją przesłania utworu i poetyckiego testamentu autora.

W porządku przedmowy Niemcewicz gra rolę zarówno idealnego pisarza, jak i idealnego odbiorcy, to znaczy kogoś, kto zawsze pozostając w zgodzie z duchem swego czasu kreował społecznie akceptowane postawy poety-obywatela, barda, Tytusa, a zarazem wypełniał horyzont czytelniczych oczekiwań - w czasach Malczewskiego głównie potrzebę heroizacji życia i historii.

W postawieniu *Marii* przed tym idealnym zwierciadłem widzieć trzeba zamysł dokonania autointerpretacji poematu Malczewskiego, bowiem odbija ono całą osobność jego postawy twórczej i poezji: egzystenjalne jej źródła, „nieobywatelski” pesymizm historiozoficzny, niesprostanie heroicznym czasom. Jednak pojawiająca się pod koniec listu prośba o „chwilę zastanowienia” - którą traktuję jako dopełnienie figury zwierciadła czyli chęć postawienia przed lustrem *Marii* życia i dzieła Nestora - sprawia, że owa osobność nabiera charakteru polemicznego. Niemożność zaś sprostania nakazom heroicznym zmienia się w sugerowaną, choć niejednoznaczną odmowę. Ten wątek nazwałam motywem „książek zbójcekich”, chcąc właśnie uchwycić całą jego dwuznaczność - fascynację wielką przeszłością, a jednocześnie czucie jej ciężaru, rozumienie podejmowanej przez dzieła pokroju *Śpiewów* heroizacji życia i śmierci, a zarazem przeczucie demonizmu takiej poezji, jej fałszywego piękna.

Świadectwa takiej postawy odnaleźć już można w doznaniu historii Malczewskiego-napoleończyka, a więc tej części biografii autora *Marii*, która mogła być również sygnowana nazwiskiem Niemcewicza.

Przyjęcie hipotezy o niezwykle świadomej i głębokiej inicjacji w historię w okresie kampanii napoleońskiej - poświadczającej zresztą jeszcze młodzieńczą obcość wobec patriotycznego entuzjazmu swoich czasów - zmuszałoby jednak do „rehabilitacji” epizodu żołnierskiego jako ważnego źródła pesymizmu *Marii*.

Trzeba by wówczas inaczej spojrzeć na sam poemat Malczewskiego: jako na powieść o historii i do historii adresowaną. Powieść w dodatku o takim typie historyzmu, który w wielu miejscach nie daje się pogodzić z jego wczesnoromantycznym odczytaniem. Oznaczałoby także konieczność innego spojrzenia na Malczewskiego jako twórcę: już nie melancholijnego poetę zabitego niemal przez nieczułą krytykę. Można w nim bowiem widzieć kogoś świadomie dbałego o własną osobność, dobrze zorientowanego w czytelniczych oczekiwaniach i pragnącego się właśnie włączyć - a nie wyłączyć - w sprawy swojej epoki.

Przede wszystkim zaś poetę o strasznej, do ostatka posuniętej szczerości, przez to właśnie, przez dążenie do perfekcjonizmu w ekspresji uczuć, wikłającego się

nieraz w wieloznaczne formuły. O szczerości więc, z której nie da się zrobić żadnego sztandaru.