

Urszula Makowska
(Warszawa)

ANTONI MALCZEWSKI NA TEATRZE

Z szesnastu lat dorosłego życia Antoni Malczewski połowę spędził w Warszawie, pięć lat na zachodzie i południu Europy, a resztę głównie na Wołyniu. Na Ukrainie był nie dłużej niż dwa miesiące, wliczając w to, oprócz bytności w Niemirowie i pobliskim Hluboczku, także kilkutygodniowy wyjazd do Szarogrodu¹. Oczywiście nie musiał tam wcale jeździć, aby stworzyć prawdziwy – prawdą dzieła sztuki – obraz Ukrainy jako pejzażu rozpaczy i pejzażu ducha dawnej Polski. Po to, aby pisać o wawrzynach pod pogodnym niebem, także nie trzeba było podróżować do Włoch.

Warszawa 1811–1813

Warszawa przedstawiana jest w biografii poety jako tło jego nie całkiem udanej kariery wojskowej i niewątpliwej kariery na salonach, jako sceneria romansu z Franciszką Lubomirską i kilkumiesięcznej pracy urzędniczej. Znacznie później warszawskie adresy: róg Leszna i Orlej, a potem Elektoralna tuż przy wylocie na Plac Bankowy, wyznaczają ciasną przestrzeń tragicznego finału², zanikania życia i materializacji książki. Odnosi się wrażenie, jakby *Maria* żyjąca w umyśle autora była odwrotnością Balzakovskiego jaszczuru, zastawem za byt cielesny. Czemu zatem nie uwierzyć, że urodziła się razem z Malczewskim i razem z nim dojrzewała? Dlaczego ufać opinii tych, którzy wątpili lub wykluczali, by w czasach poprzedzających europejski wjazd „autor nosił projekt poematu pod czaszką”³?

Pierwszy pobyt Malczewskiego w Warszawie, przerywany wyjazdami do Przechyca nad Wisłoką, na Wołyń i na Podole, trwał pięć lat, a początkowy etap, liczony od przyjazdu z Krzemieńca późnym latem 1811 roku do rozpoczęcia prac przy fortyfikacji Modlina – niemal dokładnie rok. Czyli w istocie znacznie więcej, bowiem Malczewski miał wtedy osiemnaście lat, niemal tyle samo co Beniowski Słowackiego,

¹ Niezależnie od rozległości obszaru obejmowanego nazwą Ukrainy za jej zachodnią granicę uważa się zazwyczaj wschodni pas województw wołyńskiego i podolskiego, pokrywający się z odcinkami rzek: Teterów, Hniiopiat, Boh, Morachwa i Dniestr; miastami granicznymi nazywa się Białopole (a nawet pobliski Berdyczów), Winnicę i Szarogród (zob. T. Czacki, *O nazwisku Ukrainy i początku Kozaków*, w: *Dzieła...* Zebrania i wyd. przez E. Raczyńskiego, Poznań 1845, t. 3; J. Moraczewski, *Starożytności polskie... porządkiem abecedowym*, t. 2, Poznań 1852; A. Jabłonowski, *Ukraina*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 13, Warszawa 1893; tenże, *Pisma...*, t. 2: *Kresy ukraińskie*, Warszawa 1910, s. 7 i n., t. 3: *Ukraina*, Warszawa 1911, s. 3-7).

² Analogiczny mechanizm kurczenia się przestrzeni w *Marii* opisał Marian Maciejewski: „Cierpienie ogranicza horyzont widzenia, zaciska się więc i w sensie fizykalnie doświadczanego widnokregu pierścien Rozpaczy” („*Spojrzenie w górę*” i „*wokoło*” (Norwid – Malczewski), w: tegoż, *Poetyka, gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 148).

³ Dr Antoni J. [A. Rolle], *Rodzina Malczewskiego*, w: tegoż, *Wybór pism*. Wyboru tekstu i ilustracji dokonał, wstępem i przypisami opatrzył W. Zawadzki, Kraków 1966, t. 3, s. 223-224.

i jak on „był z tych, co śmiercią gardzą”, więc z pewnością „za trzech ludzi czuł – a więc żył potrójnie”. Doświadczeń tego czasu nie da się jednak sprowadzić do „brawury oficera salonowego” czy do dokonań „rycerskiego uwodziciela i ryzykanta na pokaz”⁴.

Większość z owych paruset dni Malczewski spędził w obrębie kilku ulic, na obszarze możliwym do ogarnięcia niemal jednym spojrzeniem. Głównym szlakiem młodego podporucznika korpusu artylerii była ulica Miodowa, podówczas przemianowana na ulicę Napoleona. Tu bywał w pałacu Aleksandra Chodkiewicza, a naprzeciwko, na dziedzińcu pałacu Radziwiłłów (później Paca) dosiadł pechowego rumaka, co przypłacił brzemieną w skutki kontuzją; tu również, w popijarskim gmachu Collegium Nobilium, znajdowała się Szkoła Aplikacyjna Artylerii i Inżynierów, do której uczęszczał, a w północnej części tego budynku mieściły się biura wojskowe i kwatery oficerów⁵, gdzie prawdopodobnie mieszkał.

Teatr

Tuż za skrzyżowaniem z Długą ulica Miodowa wychodzi na plac, utworzony z dziedzińca Pałacu Rządowego (Rzeczpospolitej, Krasińskich) w 1779 roku, gdy naprzeciwko wybudowano gmach Teatru Narodowego. Za pałacem rozpościerał się należący do niego ogród – jeden z najrozleglejszych warszawskich parków dostępnych dla publiczności. Tam zbierała się „junta Ogrodu Rządowego” (Onufry Bromirski z synem, Onufry Kopczyński, Łukasz Nakwaski i inni), by dyskutować o bieżących wydarzeniach i informować o nich warszawiaków. Cztery razy w tygodniu zebrania „kończyły się zwyczajnie o godzinie wpół do szóstej, gdyż wszyscy wielbiciele teatru szli na widowisko”⁶. Malczewski dobrze o tym wiedział, skoro pytał w wierszowanym liście do Chodkiewicza: „Jak się tam nasz Bromirσιο miewa? / Kopczyński na teatrze czy drzymie, czy ziewa?”⁷. I wiedział o tym najpewniej z autopsji.

Bywał i w ogrodzie, i w teatrze, choć przecież nie wyłącznie dlatego, że było mu po drodze. Związany z „juntą” Aleksander Chodkiewicz, który pełnił wobec młodego krajana rolę mentora, opiekuna i przyjaciela, był wszak nie tylko teatromanem i autorem sztuk teatralnych, ale zasiadał w Rządowej Dyrekcji Teatrów, której przewodził

⁴ J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, w: „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*. Oprac. H. Gacowa, Wrocław 1974, s. 13 (dalej KZ). Na znaczenie tego okresu w życiu Malczewskiego zwróciła uwagę dopiero Danuta Zawadzka (*Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000; por. też, *Śpiewy historyczne Malczewskiego. Wokół dykacji „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997).

⁵ K. Kołaczkowski, *Wspomnienia. Księga I od roku 1793 do 1813*, Kraków 1898, s. 78.

⁶ K.W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 2, Warszawa 1856, s. 64. O juncie wspomina też F.M. Sobieszczański, zwracając uwagę na charakter „agencji informacyjnej” tego stowarzyszenia, działającego do 1816 r. (*Ogród Krasińskich*, w: tegoż, *Warszawa. Wybór publikacji*. Tekst oprac., wstępem i komentarzem opatrzył K. Zawadzki, Warszawa 1967, t. 2, s. 114). W tonie zdecydowanie nieprzychylnym opisał juntę Kajetan Koźmian (*Pamiętniki Kajetana Koźmiana obejmujące wspomnienia od roku 1780 do roku 1815*, Poznań 1858, t. 2, s. 366-367).

⁷ [*Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza przez A. Malczewskiego*], cyt. wg KZ, s. 120 (dalej WW).

Julian Ursyn Niemcewicz. Poza tym Chodkiewicz organizował amatorskie spektakle i przyjmował u siebie aktorów (z których wielu, jak on, należało do masonerii)⁸. Niezwykle więc, aby nie zaraził swoją pasją młodego podopiecznego.

Chociaż teatr mógł być przez część publiczności traktowany jako miejsce niezobowiązujących spotkań, to jednak przede wszystkim był postrzegany „nie tylko jako rozrywka wykształconej klasy społeczności, lecz jako ważny środek do wyszydzenia śmieszności i wad ludzkich, jako bodziec do szlachetnych myśli i uczuć”⁹. Przychodzili tu więc wszyscy – „dygnitarze i magnaci [...], szara brać szlachecka [...], rzemieślnicy, kupcy, gawieź”¹⁰, a nawet kadeci z wojskowej szkoły elementarnej, którzy, wedle regulaminu, nie mogli „znajdować się w miejscach publicznych za wyłączeniem teatru” i dwóch ogrodów¹¹. Przyjeżdżali także oficerowie zatrudnieni przy budowie umocnień twierdzy Modlin, co jeden z nich wspominał: „W dniu świątecznym wyjeżdżaliśmy za urlopem do Warszawy, gdzie zabawiwszy do późnego wieczora, po teatrze wracaliśmy w pogodnych nocach konno do pracy, która rozpoczynała się o trzeciej godzinie z rana z wystrzałem armatnim”¹². Takie pełne fantazji wycieczki wydają się jak najbardziej w guście Malczewskiego, więc – w okresie pracy przy budowie twierdzy – prawdopodobnie brał w nich udział¹³.

Powodem bytności w teatrze bywały również bale, często maskowe, nazywane – jak pisze Antoni Magier – „widowiskiem sceniczno-redutowym, czy też prosto widowiskiem scenicznym”¹⁴. Całość zabawy składała się z reduty i przedstawień dramatycznych, na których wypoczywano po tańcach. Ten sam Magier dodaje:

⁸ Franciszek Kowalski pisze o Chodkiewiczu: „żył on w dobrych stosunkach z Kudliczem, Dmuszewskim, Werowskim, Ledóchowską”, a dalej dodaje, co nie jest może bez znaczenia w kontekście przyjaźni hrabiego z Malczewskim, że mówiąc „o sztuce dramatycznej nie pochwałał [...] mniemanych arystotelesowskich prawideł ani francuskiej na nich zbudowanej szkoły”, odrzucał „o czasie i miejscu prawidła” oraz „zimne, filozoficzne, a pełne morałów monologi”. (F. Kowalski, *Wspomnienia 1818–1823*. Wyd. 2 zaopatrzone wstępem, życiorysem aut.[ora] oraz przypisami przez H. Ułaszyna, Kijów 1912, s. 173–174). Być może Chodkiewicz należał później do Towarzystwa Przyjaciół Prawdy, opozycyjnego wobec warszawskich Iksów (Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991, s. 95).

⁹ F.S. Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku*, Warszawa 1858, s. 86.

¹⁰ C. Jędraszko, *Teatr sumienia i prawdy*, Warszawa 1976, s. 46.

¹¹ B. Gembarzewski, *Wojsko polskie. Księstwo Warszawskie 1807–1814*, Warszawa 1905, s. 238.

¹² K. Kołaczkowski, dz. cyt., s. 74. Autor wspomnień, późniejszy generał, wstąpił do Szkoły Aplikacyjnej Artylerii i Inżynierów dwa lata przed Malczewskim; według jego opinii uczelnia, pomimo elitarności (ograniczenie do 12 elewów), nie spełniała swej roli ze względu na zbyt krótki, bo tylko jednoroczny kurs. Kołaczkowski podaje, że wieloetapowy egzamin wstępny do szkoły („popis”) rozpoczął się w kwietniu. Pewnie dlatego Czacki już w maju wystawił Malczewskiemu świadectwo, aby mógł je dołączyć do dokumentów egzaminacyjnych (lub przedstawił zamiast tych dokumentów?). To tłumaczy również, dlaczego Malczewski wyjechał do Warszawy przed zakończeniem roku szkolnego; nie był to więc kaprys „niespokojnego człowieka”, jak chce Jarosław Maciejewski (dz. cyt., s. 14).

¹³ Pomiędzy wrześniem 1811 a majem 1812 roku Malczewski był regularnym uczniem Szkoły Aplikacyjnej; wydaje się nieprawdopodobne, aby udział 12 adeptów w pracach w Modlinie ważył tyle, żeby wysłać ich tam kosztem nauki. Od wiosny 1812 r. stacjonowały tam zresztą dwie dywizje piechoty, której żołnierzy przeznaczono do robót ziemnych (zob. Gembarzewski, dz. cyt., s. 211). Jeśli budowa umocnień trwała także w drugim połowie 1812 roku, kiedy większość polskich oficerów szła z armią Napoleona na Moskwę, to jedynie wówczas Malczewski mógł pracować w Modlinie.

¹⁴ A. Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, Wrocław 1963, s. 155.

Trzy zwykle wystawy teatralne dawane wtenczas bywają, to jest: o godz. 8 wieczorem, o godz. 10 i o północy. Bawiący to widok widzieć w teatrze wszystkie miejsca zajęte tą rozmaitością ubioru, masek i twarzy, która mniej jest uderzającą w tłumie na salach [...]. Można powiedzieć, że dwie są wtenczas sceny w jednym teatrze, to jest obrazu dziwnej publiczności i gry aktorów¹⁵.

Taki „bawiący widok” mógł – po latach, kiedy Malczewski wrócił do kraju już „bez nadziei” – stanąć mu w oczach jako koszmar pozoru życia, z tłumem łątek gotowych do „wemknięcia w mieszek”, jako sugestywna ilustracja *theatrum mundi*. Wszyscy, także widzowie, okazują się aktorami, a ci na scenie tylko jedną z dwu ról grają świadomie – tak, jak maski u wrót dworu Miecznika.

Czy Malczewski zapamiętał także konkretne przedstawienia? Mógł ich oglądać bardzo wiele, bo na przykład w wojennym i niepomyślnym dla trupy Bogusławskiego roku 1812 dano w Tatrze Narodowym aż trzydzieści pięć premier¹⁶. Inne współczesne dramaty, grane przed jego przyjazdem do Warszawy a wydane drukiem – jak *Kulig* Józefa Wybickiego – może czytał. O jeszcze innych – jak opera *Ida, czyli zemsta spełniona*, którą wystawiono w kwietniu 1811 roku – może słyszał od kogoś z teatromanów¹⁷. Znajomość obu tych sztuk – pierwszej ze względu na motyw zapustnej zabawy i postać arlekina, czyli chłopca kuligowego, a drugiej z racji imienia tytułowej bohaterki – chętnie przypisalibyśmy poecie, ale równie prawdopodobne jest, że nigdy o nich nie słyszał¹⁸.

Bunt Chmielnickiego

Jaki spektakl Malczewski mógł oglądać na scenie Teatru Narodowego, wskazuje afisz umieszczony wśród innych obiektów na znanej akwarelce poety¹⁹. Na podstawie zawartych w nim informacji można sobie wyobrazić, że w poniedziałek, 29 czerwca

¹⁵ Tamże. Opis takiej zabawy, jakoby z 1804 roku (ale ze wzmianką o znacznie późniejszych dramatach, które miały towarzyszyć balowi), daje też Leon Potocki (*Wspomnienia o Świsłoczy Tyszkiewicowskiej, Dereczynie i Różanie*. Podał do druku oraz przedmowę i życiorys skreślił M. Federowski, Odbitka z „Kwartalnika Litewskiego”, Wilno [1910], cz. 3, s. 153). Podobnych wrażeń dostarczały sztuki o teatrze, zob. H. Waszkiel, *Zapomniane XIX-wieczne dramaty jako źródło informacji o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” LX, 2011, z. 1-2.

¹⁶ *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Oprac. E. Szwanowski, Wrocław 1954, s. 13, 37, 41, 211 (dalej: TWB); E. Szwanowski, *Teatry Warszawy 1765–1918*, Warszawa 1979, s. 62.

¹⁷ TWB, s. 268. Na sztukę *Kulig* Wybickiego (wyd. 1783) w kontekście *Marii* zwróciła uwagę Elżbieta Feliksiak („*Maria*” Malczewskiego. *Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997, s. 26).

¹⁸ Również wyrażenia „trzpiot”, „trzpiotać się” (używane przez Malczewskiego w liście do Chodkiewiczza) zawdzięczać mogły popularność teatrowi; przykłady ze słownika Lindego (t. 3, Warszawa 1812) pochodzą w większości z dramatów polskich (Bohomolec, Zabłocki) oraz z tłumaczeń sztuk francuskich, wydanych w Warszawie na przełomie lat 70. i 80. XVIII w. w 56-tomowej serii „Teatr polski, czyli zbiór komedyi, drammy, tragedyi”; por. także komedię J. Drozdowskiego *Bigos hultajski, czyli szkoła trzpiotów* (Warszawa 1803) oraz operę komiczną *Stary trzpiot i młody mędrzec* (W. Matuszewskiego, z muzyką J. Elsnera, wystawiona 1805).

¹⁹ Zob. U. Makowska, „*Quodlibet*” Antoniego Malczewskiego, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, pod red. A. Seweryn, M. Kuleszy-Gierat, Lublin 2012 (ponieważ wówczas przeoczyłam książkę Danuty Zawadzkiej, dz. cyt., nie powołałam się tam na spostrzeżenia autorki, wcześniejsze od moich, i ich dogłębną interpretację; nie ze wszystkimi jednak opiniami badaczki mogę się zgodzić). Oprócz *Quodlibetu*, zachowanego w Muzeum Narodowym w Warszawie, w tamtejszych zbiorach są dwa inne rysunki przypisywane Malczewskiemu (scena mitologiczna i widok portu); oba wymagają jednak szczegółowych badań uzasadniających tę atrybucję.

1812 roku, około godziny szóstej wieczorem, dziewiętnastoletni Malczewski, „piękny jak anioł”, w mundurze artylerii konnej, wchodził do gmachu na placu Krasińskich. Sztuka, którą pokazywano tego dnia, nazywała się *Bunt Chmielnickiego*. Było to „Drama w 3 aktach ze śpiewaniem, oryginalnie napisane przez Aloizego Żółkowskiego, artystę dramatycznego Teatru Narodowego Polskiego w Warszawie. Pierwszy raz na Teatrze wystawione dnia 20 czerwca 1812”²⁰. *Bunt Chmielnickiego* nie należał do szczególnych osiągnięć ani dramaturgicznych, ani inscenizacyjnych²¹, choć grali w nim znakomici aktorzy (Maria Ebel, Agnieszka Zdanowiczowa, Wojciech Bogusławski, Ludwik Adam Dmuszewski, Alojzy Żółkowski, Bonawentura Kudlicz). Autor zaczerpnął temat „z dziejów ojczystych, z panowania Jana Kazimierza”, ale – jak pisała prasa – „Niem mało miejsc zastosowanych do terażniejszych okoliczności zyskały [!] oklaski słuchaczów”²².

Dzięki zachowanemu w rękopisie egzemplarzowi dramatu znana jest jego obsada i wiadomo, które fragmenty wywoływały tak żywą reakcję. Żółkowski zapewne zastosował się do polecenia Niemcewicza, który wezwany 10 czerwca 1812 roku do posła francuskiego w Warszawie, arcybiskupa Dufort de Pradta, otrzymał instrukcję, że „umysł zagrzewać trzeba [...], zalecić na teatrze grać sztuki, rozsiewać pieśni patriotyczne, pisać odezwy do narodu etc.”²³.

Autor *Buntu Chmielnickiego* miał więc zaledwie kilka dni, aby sprokurować stosowny utwór, wobec czego najpewniej wmontował fragment ze współczesnymi aluzjami do wcześniej napisanego dramatu. Szwy tego sztukowania są widoczne, chociaż czas i miejsce dodanych scen pasuje w zasadzie do całości scenicznej opowieści, która rozgrywa się w precyzyjnie określonych okolicznościach: „Scena pod Zborowem i w Zborowie. Rzecz dzieje się dnia 18 i 19 sierpnia Roku 1649”. Niemal wszyscy bohaterowie to konkretne postacie historyczne – hetman Chmielnicki, król Jan Kazimierz, Jeremi Wiśniowiecki, wojewoda Adam Kisiel i inni. Ale fakty historyczne, wokół których Żółkowski zbudował swój dramat, czerpiąc (na co wskazuje wiele szczegółów) z *Dziejów Polski* Bandtkiego²⁴, zostały na potrzeby sceny dość dowolnie zmodyfikowane.

²⁰ Rękopis *Buntu Chmielnickiego* znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Zbiory Ikograficzne i Fotograficzne, nr 884 (dalej BCh). Ze względu na sposób przedstawienia stosunków polsko-ukraińskich, a zwłaszcza z uwagi na kreację Chmielnickiego, tekst Żółkowskiego zasługuje na rozważenie w kontekście innych polskich utworów poświęconych kozackiemu hetmanowi, których dziewiętnastowieczną serię badacze rozpoczynają dopiero od dwóch *Śpiewów historycznych* Niemcewicza i jego tragedii *Bohdan Chmielnicki* z 1817 r. (nie wydanej za życia autora) oraz zatytułowanej tak samo tragedii Tymona Zaborowskiego z 1823 r. (M. Ingot, *Bohdan Chmielnicki w oczach polskich romantyków*, „Ukrajinskyj kalendar” 1969, s. 263-265). Zbiegiem okoliczności (?) tytuł „poematu narodowego”, jaki miał w literackich planach syn Antoniego Malczewskiego, August Antoni Jakubowski, brzmiał *Bunty Chmielnickiego* (tekst zachowany jedynie w niewielkim fragmencie), zob. M. Rosienkiewicz, *Wiadomość biograficzna o Jakubowskim*, w: A.A. Jakubowski, *Poezje*. Z rękopisu wyd. i wstępem opatrzył J. Maślanka, Kraków 1973, s. 69.

²¹ Sztuka o Chmielnickim, wystawiona na benefis Feliksa Wąsowicza, nie cieszyła się powodzeniem u publiczności; była grana zaledwie trzy razy (TWB, s. 250).

²² „Gazeta Warszawska” 1812, dodatek do nru 50 (23 VI), s. 883; por. TWB, s. 250.

²³ J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki 1811-1820, po raz pierwszy z autografów wydane*, t. 1: 1811-1813, Poznań 1871, s. 336.

²⁴ J.S. Bandtkie, *Krótkie wyobrażenie dziejów Królestwa Polskiego...*, Wrocław 1819, t. 2, s. 351-357.

Na tle wydarzeń w Zborowie – rokowań polsko-kozackich, krwawej bitwy i rozejmu – zostały ukazane rozterki córki Bohdana Chmielnickiego, Melanii, zakochanej z wzajemnością w Dymitrze Wiśniowieckim z polskiego, czyli wrogiego, obozu. Jest to więc miłość zakazana, dla której jedynym ratunkiem okazuje się ucieczka i potajemny ślub. Timofiej, brat Melanii, pomagający kochankom w spisku (co w konsekwencji uniemożliwiło Chmielnickiemu podstęp i doprowadziło go do klęski w bitwie), zostaje skazany na śmierć z wyroku własnego ojca. Jednak w finale, jak tego wymagał gatunek sztuki (a jeszcze bardziej sytuacja w Warszawie w czerwcu 1812), nie dochodzi do egzekucji, lecz do pomyślnego rozwiązania konfliktów i uszczęśliwienia wszystkich bohaterów, także króla polskiego i kozackiego hetmana (nie licząc, rzecz jasna tych, którzy się wzajem wyrznęli w czasie bitwy nie pokazanej na scenie, ale relacjonowanej).

Można by z powodzeniem zestawić przedstawione w dramacie wydarzenia z fabułą *Marii*. Ale przecież miłość między potomkami zantagonizowanych rodów, skrycie zawarte małżeństwo i tajemne spotkania należą do najczęstszych motywów wędrownych, toteż zarówno wcześniej, jak i później Malczewski stykał się z nimi na pewno wielokrotnie. Równie naiwne i chyba bezowocne okazałoby się wskazanie innych paralel między *Buntem* i *Marią*: krwawa bitwa i wojna ingerująca w prywatne życie bohaterów („szczęście rodaków idzie przed szczęściem domowym”), rodzinne relacje (kochająca córka, bolejąca nad sprawionym ojcu zawodem²⁵, okrutny ojciec, ceniący wyżej własny honor niż życie syna), a nawet brzmienie poszczególnych kwestii („O, wstydzie!”) czy ich wymowa (sentencjonalne: „pomyślności niepewne, nieszczęścia pewniejsze”, „sprawiedliwość jest niczym, obłudną marą jest, która póty mami uciśnionego [...], póki w przepaść nie strąci”)²⁶.

Smutny rycerz Stefan Potocki

Od łatwego optymizmu akcji głównej odróżniały się dodane przez Żółkowskiego trzy sceny, na które publiczność tak żywo zareagowała i które w intencji autora miały mieć wydzźwięk zdecydowanie pozytywny, podnoszący ducha odbiorców. To zadanie powierzono Kudliczowi, który grał rolę dowcipnego i rozsądnego Kadłubka, giermka Stefana Potockiego. Jak chce tradycja dramatyczna – sługa jest tu przeciwieństwem swego pana, jedynego w sztuce klasycznego melancholika. Potocki, kreowany przez Dmuszewskiego, wspomina o Napoleonie i aktualnych wydarzeniach, które zobaczył we śnie. W ten sposób dowiedział się o przyszłych losach Polski – rozszarpanej przez sąsiadów i cierpiącej aż do chwili, gdy „zjawi się na zachodzie ziemi potężny mściciel, który dźwignie kraj umarły i wróci mu imię”. Przedtem jednak „zapomni mięszkanie, co jest obfitość, oko jego nawykłe patrzeć na krwi strumienie, nie rozpozna zielonych żyznych pól barwy”. W dalszej części widzenia nieszczęśny bohater spod Żółtych Wód ujrzał następców swego rodu, dobrze znanych teatralnej publiczności – Ignacego Potockiego, który niedawno „przy styrze Rządów stawał”, i Włodzimierza

²⁵ Melania: „Czyż powinna córka przeciw ojcu własnemu knować spiski? Uciekać, rozedrzyć serce jego, i temu, co mi dał życie, życie wydzierać, ah! nie pozwól, niech szlachetniejszymi pójdę ślady – tak chcę połączyć powinność kochanki z powinnością córki... Umrę, niech na moim grobie ojciec cieszy się, żem posłuszna, kochanek, żem stała.” (BCh, s. 4).

²⁶ „O, wstydzie” wykrzykuje chan tatarski w X ustępie drugiej pieśni *Marii*. Cytaty z monologu Chmielnickiego po przegranej bitwie (BCh, s. 75, 76, 78) i z dialogu Melanii ze służącą (BCh, s. 2).

Potockiego, dowódcę artylerii konnej spod Raszyna i Sandomierza, zmarłego w maju 1812 roku. Samemu Stefanowi Potockiemu również została przepowiedziana rychła śmierć „na polach Ruskich” – zgodnie z historycznym przekazem.

Niezbyt przekonująco, a w tym kontekście wręcz sarkastycznie, brzmi piosenka sługi, który pociesza skazanego na śmierć pana wizją sławy tak trwałej, że ją „najdalsze wspomną potomki”. Wszakże ta sława, jak później u Malczewskiego, tylko „upięknia zniszczenie” (1098)²⁷. W następnej scenie Kadłubek zwraca się do publiki słowami poloneza, wzywając do walki i do obywatelskiego znoszenia niewygód, „gdy idzie o kraju całość”. Jego zapewnienie: „Przecież pomyślność się wróci” – jest jakby odpowiedzią na pytanie z refrenu dumki śpiewanej „na wejście” przez Stefana Potockiego: „Kiedyż skończymy bój srogi / I wrócim w domowe progi”²⁸.

Szyderstwo z możliwości powrotu kogokolwiek i czegokolwiek wypełnia, jak wiadomo, tzw. drugą pieśń masek z *Powieści ukraińskiej* Malczewskiego, którą sługa Miecznika zrozumiał całkiem opacznie jako pełną „wesołej otuchy”. Ale chociaż w *Marii* można odnaleźć wiele innych obrazów i sformułowań ze Stefanowej dumki (bitwę, potoki krwi, dół głęboki i groby, „smutne szaty” kobiet oczekujących rycerzy, wreszcie śmierć, która musi przyjść „i tak”), to nadużyciem byłoby wnioskowanie o zależności tekstu Malczewskiego także od tego fragmentu sztuki. Większe znaczenie mogła mieć jedynie kreacja smętnego rycerza, jeśli widzieć w niej swego rodzaju prefigurację Waława. Potocki z *Buntu Chmielnickiego* jest wzorowany na niezłomnym bohaterze *Dumy o Stefanie Potockim* Niemcewicza (1788) i, jak tamten, idąc na wojnę zostawia ukochaną, chociaż historia milczy na ten temat. Niemcewicz tłumaczył potem: „We śpiewach w młodości mojej pisanych o Żółkiewskim i Stefanie Potockim umieściłem kochanie obok odwagi, jest ono zapewne nierozdzielne z walecznością”²⁹.

Historyczny Stefan Potocki w porównaniu ze swoimi literackimi wcieleniami był postacią nieskończenie bardziej tragiczną – jako ubezwłasnowolniony dowódca, wysłany na niemal pewną zgubę przez własnego ojca i daremnie oczekujący jego pomocy, doświadczony przed zgonem zdradą Kozaków, goryczą klęski i hańbą niewoli³⁰. Znalazł się w sytuacji beznadziejnej, w której nie pomogli mu doświadczeni dowódcy (odwrotnie niż w *Marii*, gdzie Miecznik wspiera Waława taktyczną wskazówką). Jego śmierć pod Żółtymi Wodami była ofiarą bezsensowną, toteż stawianie go za wzór rycerskiej cnoty miało się z celem. Pewnie dlatego rycina poświęcona Stefanowi Po-

²⁷ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1995; wszystkie cytaty wg tego wydania, z podaniem numeracji wersów.

²⁸ BCh, s. 45-59.

²⁹ J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne. Z muzyką i rycinami*, Warszawa 1816, s. 15-16. Danuta Zawadzka zauważa, że „portret Marii kontrastuje z propagowanym przez Niemcewicza obrazem szlachetnej Polki”, *Elżbiety z Dumy o Stefanie Potockim* (D. Zawadzka, dz. cyt., s. 280, przypis 2).

³⁰ Mikołaj Potocki dał synowi za towarzyszy doświadczonych dowódców (m.in. Stefana Czarnieckiego), ale sam celowo, jakoby ze względów taktycznych, nie wyruszył z pomocą na miejsce bitwy. W *Dumie o Stefanie Potockim* Niemcewicza relacje te wyglądają zgoła inaczej – młody rycerz jedzie na wojnę, aby zastąpić niedołęznego rodzica; jednak w *Przydatku* mniej sielankowo przedstawia się sytuacja: „Mikołaj Potocki [...] lekceważąc siły Kozaków syna swojego Stefana z wielkim pocztem naprzeciw ogromnym siłom posyła”, a Stefan Potocki woła: „lepiej jest z orężem w rękę zginąć od oręża, jak iść w niewolnicze pęta albo później od zagniewanego ojca i ziomków przykrzych słuchać wyrzutów [podkr. – U. M.]”. (J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, dz. cyt., s. 347 i 373.)

tockiemu w *Śpiewach* Niemcewicza jest wyjątkowa, nie tylko z racji preromantycznego charakteru. Nie przedstawia bowiem, jak inne ilustracje, sceny historycznej, ale ukonkretnione w alegorii uczucie: *Żal po śmierci Stefana Potockiego*³¹.

Wszystkie elementy kompozycji – ostrołukowa brama, księżyc, osamotniona kobieta, panoplia wskazujące okoliczności śmierci bohatera – składają się na atmosferę smutku przeszłości, bez heroizmu i bez nadziei. Po bitwie zostaje tylko porzucona broń i płacz, przeżywany w samotności, prywatnie, poza Historią. Z tego powodu ilustracja, której autorka „wydobyła prostymi środkami prawdziwie poetycki nastrój”³², pozostaje z *Marią* w szczególnym związku, bliższym na poziomie uczuć niż wszystkie późniejsze obrazki odnoszące się do poematu³³.

W dramie Żółkowskiego nie było oczywiście miejsca na takie emocje. Nieplanowane, pojawiły się jednak wraz z postacią bohatera. Potocki pełni w sztuce rolę medium, objawiającego nie tylko przyszłość Polski, ale też swój własny los, kiedy mówi: „przeczuwam, że czoła mego nie skryje włos biały, przeczuwam, że niedługo [...] zgon znajdę”³⁴. O tym, że przeczucia te nie były bezpodstawne i spełniły się w kolejnych sekwencjach narastającej katastrofy, wiedział każdy z widzów, znający historię Polski albo chociaż oględną wersję losów rycerza ze wspomnianej *Dumy o Stefanie Potockim* Niemcewicza. Zaliczał się do nich oczywiście i dziewiętnastoletni Malczewski, pupil historyka Czackiego i pilny uczeń Karola Mirowskiego w krzemienieckiej szkole. Niewątpliwie musiał więc wiedzieć, że rycerz zmarł z ran odniesionych bitwie w maju roku 1648. Tym samym w dramie dziejącej się ponad rok później Stefan Potocki zjawia się po śmierci, więc jako upiór³⁵. Sam anachronizm nie ma większego znaczenia dla tekstu; podobne można znaleźć w wielu ówczesnych utworach, także scenicznych (nie brakuje ich np. u Niemcewicza). Ale objawia się w nim, chociaż nie było to zamierzeniem autora dramy, ironia losu i zaskakujący profetyzm. Optymistyczne słowa o przyjściu mściciela-Napoleona, który przywróci Polsce byt, wygłasza przecież mimowolny sprawca militarnej klęski sprzed wieków, a w dodatku trup i widmo.

Śpiewy i służa

Sceniczny Stefan Potocki kojarzy się ze swoim Niemcewiczowskim poprzednikiem głównie ze względu na tekst śpiewanej dumki. Dodane przez Żółkowskiego sceny zawierają zresztą aż trzy (z pięciu w całej dramie) arietty, ułożone do melodii z opery Karola Kurpińskiego *Pałac Lucycpera*, cieszącej się w tym czasie wielkim po-

³¹ Miedzioryt Jana Ligbera według rysunku Laury Potockiej w: J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, dz. cyt., s. 371 (także w wyd. 1818, 1819). Podobny nastrój cechuje rycinę z gotyckim wnętrzem ilustrującą *Malwinę* Marii Wirtemberskiej (wyd. 3, Warszawa 1822, t. 1, tabl. między s. 32 a 33). Może tego typu ilustracje były nie mniej ważne od angielskich lektur dla „gotycyzmu” *Marii*? Por. J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 78.

³² M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962, s. 63.

³³ Już Lucjan Siemieński spostrzegł, że *Maria* nęciła „najwięcej początkowe lub mierne talenta, którym wydaje się dostatecznym dla zaspokojenia artystycznego sumienia powtórzyć pędzlem to, co książka pisze” (L. Siemieński, *Malczewski*, w: tegoż, *Portrety literackie*, t. 4, Poznań 1875, s. 67-68). Znaczną część ilustracji do *Marii* omówiła Janina Wiercińska (*Cztery Marie*, w: tejże, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986).

³⁴ BCh, s. 53.

³⁵ Drugim takim bohaterem w *Buncie Chmielnickiego* jest Jakub Śmiarowski, niefortunny sekretarz i szpieg w służbie Jana Kazimierza, który wiosną 1649 r. został przez żołnierzy Chmielnickiego rozsiepany, ale tylko na tyle, by mogli go żywcem pogrzebać.

wodzeniem³⁶. Toteż piosenki, z których dwie autor określił jako dumki (a więc piosenki o ukraińskich korzeniach, przynajmniej w teorii), były niewątpliwym atutem sztuki i właśnie one zwracały uwagę publiczności. Zgodnie z tradycją dramatyczną (i nieco podobnie jak w ówczesnych komedio-operach i melodramach) treść „śpiewów” nie posuwała akcji ani nie naruszała konstrukcji statycznych scen z Potockim i Kałużką. Śpiewy stanowiły komentarz do wygłaszanych kwestii lub zawierały myśl ogólną o charakterze sentencjonalnym, moralizatorskim, a ich zwarta forma, o krótkich wersach i wyraźnie akcentowanych rymach (co prawda niezbyt wyrafinowanych) wyodrębniła je od pisanej prozą reszty sztuki³⁷.

Pełniąc podobną funkcję do greckiego chóru, arietty owe zajmują tym samym analogiczne miejsce w melodramie Żółkowskiego, jak piosenki masek w *Marii* (zwłaszcza jak tak zwana druga piosenka masek), które różnią się budową od reszty poematu i znajdują się poza czy ponad tekstem głównym. Podobne odstępstwo występuje w refrenie drugiej „przemowy” pacholęcia (w. 1346-47: „A kto raz ludzi porzuci, / Nigdy już do nic nie wróci”, oraz 1322-24 i 1328-29), wystylizowanym na ludowy śpiew obrzędowy, który, razem z ostatnią strofą, jest w istocie „niepotrzebny” dla zrozumienia wyjaśnień szeptanych Waławowi. Tak samo jak bez wpływu na przebieg akcji pozostaje wcześniejszy tekst pacholęcia (w. 641-674)³⁸.

W pacholęciu można widzieć odmianę postaci sługi (waleta, powiernika), który w dramaturgii XVI-XVII wieku „przejmuje niektóre funkcje chóru”, a w stosunku do protagonisty jest jego dopełnieniem, *alter ego* lub (kontr)partnerem, nawet „świadomością jego podświadomości, [...] odkrywczą jego myśli, ukrytych pragnień, niewypowiedzianych słów”. „Zwykle nie spełnia czynnej roli w konflikcie dramatycznym, choć może wpływać na działania postaci” (prowadząc nieraz intrygę dramatyczną); jego obecność w tragedii „ustanawia sferę pośredniczącą między mitycznością tragicznych losów bohatera a codziennością widza”³⁹.

Taki sam jest status pacholęcia w poemacie – „człek mały z okiem zapłakanem” znajduje się między światem fikcji a światem odbiorcy, między żywymi a umarłymi, między wiedzą a niewiedzą. A „pacholę” znaczy przecież tyle co chłopiec, giermek, paź – czyli sługa rycerza⁴⁰. Perspektywa teatru potwierdza więc pozycję pacholęcia

³⁶ Tylko arietta Piewonowa, narzeczona służącej, jest „na nutę jak Kozak śpiewa w *Beniowskim*” (BCh, s. 28).

³⁷ „Śpiewy” bywały pisane niekiedy przez innych autorów niż całość dramy i publikowane osobno, np. w „Rocznikach Teatru Narodowego” lub w zbiorowych wydaniach (zob. L. A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, Wrocław 1821).

³⁸ W tym fragmencie pacholę sygnalizuje zresztą swoją zdolność do śpiewu (choć wyłącznie „na smutną nutę”), który stanowi w ogóle część żywiołu muzycznego *Marii*, na który składają się ponadto: śpiew wichru („śpiewa mu [Waławowi] głośno wicher”), słowika, umarłych, wreszcie – milczący śpiew stepu, jeśli literalnie odczytać wers: „Dzika muzyka – dziksze jeszcze do niej słowa”.

³⁹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek, Wrocław 1998 (sv. powiernik, walet).

⁴⁰ Już dawno dostrzeżono w pacholęciu pazia (co nabiera znaczenia w kontekście i dzieł Byrona, i dramaturgii Słowackiego); zob. m.in. J. Brzozowski, *O pacholęciu w *Marii* raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu*, dz. cyt. Teofil Lenartowicz nazywa tak wiejskie dziecię, nie przesądzając o jego płci, zgodnie z nijakim rodzajem rzeczownika. W znaczeniu pierwszym słowo funkcjonuje w polszczyźnie jeszcze długo po Lenartowiczu, nie tylko w powieściach historycznych; np. obraz Leona Wyczółkowskiego *Wesołe pacholęta* przedstawia rozbawionych paziów w renesansowych strojach (1891, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Malczewskiego – niemal identyczną i wobec Waclawa, i wobec narratora. „Służąc” im obu, pacholę znajduje się jednocześnie wraz z nimi w trójelementowym układzie ról, który polega na dopełnieniu, wymienności i tożsamości. Jego słowa, podobnie jak pieśni masek i niektóre odautorskie fragmenty liryczne, należą do akcji powieści i jednocześnie stanowią zewnętrzny wobec niej dyskurs. Tak jak tekst mądrego sługi w dramacie.

Teatralność

Zarówno piosenki śpiewane przez aktorów, jak postać służącego komentującego akcję i zwracającego się bezpośrednio do publiczności, Malczewski mógł znaleźć, rzecz jasna, nie tylko w dramie *Bunt Chmielnickiego*, ale w wielu sztukach wystawionych w sezonie 1811–1812 w Warszawie. Spośród nich drama ze śpiewami, melodrama czy komedio-opera należały do najbardziej uczęszczanych i dochodowych „reprezentacji”. Drama – jako sztuka trywialna, o luźnej budowie, lekceważąca klasyczne zasady estetyczne, nie dbająca ani o prawdę historyczną, ani o prawdopodobieństwo akcji – atakowana była już wówczas przez „kohorty pseudoklasycznych krytyków”⁴¹. Zarzucano jej to samo, co Franciszek Salezy Dmochowski wytknął autorowi *Marii* – barbarzyńskie i gminne wyrażenia⁴². Bo to właśnie w dramie najwcześniej powstanie ferment, który doprowadzi do powstania teatru romantycznego⁴³. Czy Malczewskiemu, jak później Słowackiemu, specjalnie podobał się ten typ dramatu? Na pewno miał okazję widzieć wiele jego wariantów, ale akurat w sztuce o Chmielnickim trudno wskazać jakieś typowo preromantyczne elementy, do których można by jedynie zaliczyć aktualizujący wręt z postaciami Stefana Potockiego i jego sługi.

O atrakcyjności *Buntu Chmielnickiego* dla przyszłego poety nie zdecydowały także szczególne walory widowiskowe, wpływające na wyjątkowo silne odczucie fenomenu teatru. Chyba wszystkie pokazywane wówczas dramaty, choć różnej klasy i rozmaite co do świetności „wystawy”⁴⁴, mogły w podobny sposób służyć unaocznieniu umowności, fikcji i siły konwencji. W podobny sposób uświadamiały wartość przebrania (maski) i scenografii – światów wykreowanych a zdolnych przekazywać prawdy o świecie realnym. Zmianom scen towarzyszyła zmiana punktu widzenia wszystkich osób wplątanych w spektakl – aktorów, reżysera i widzów współtworzących prawdę sceniczną. Również autora dramatu, który w tych czasach nader często grał we własnej sztuce (a nawet, jak w przypadku Wojciecha Bogusławskiego, również ją reżyserował) albo też regularnie zasiadał na widowni (jak Niemcewicz czy Chodkiewicz).

⁴¹ B. Korzeniewski, „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dykcji Ludwika Osinińskiego (1814–1831), w: tegoż, *Drama i inne szkice*, Wrocław 1993, s. 12. Zob. też: Z. Przychodniak, dz. cyt.

⁴² B. Korzeniewski, dz. cyt., s. 15 (autor powołuje się na recenzję opery *Gulistan*, „Gazeta Warszawska” 1817, maj, s. 1025).

⁴³ Ściśle rzecz biorąc, istniało wiele odmian dramy, raz przeważały w niej tendencje romantyczne, innym razem realistyczne (dramat mieszczański, dramaty społeczne), odrzucone przez romantyków (tamże, s. 29-40).

⁴⁴ W 1812 chyba tylko „nowa historyczna opera *Józef w Egipcie*” była „z trzema nowymi dekoracjami i z wszelką okazałością wystawiona” (W. Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego w Polsce. Cz. 1-2*, Przemysł 1884, s. 201; TWB, s. 66-68); pozostałe premiery musiały odbywać się scenografią kombinowaną z magazynu teatralnego i zaadaptowanymi kostiumami; tak najprawdopodobniej było i w przypadku *Buntu Chmielnickiego*.

Wypunktowane tu, w dużym uproszczeniu, właściwości teatru odzywają się echem w *Marii* – z jej kolejnymi odsłonami oglądanymi przeważnie z widowni⁴⁵, skromną „obsadą” (wedle klasycznych reguł ograniczających do czterech liczbę osób na scenie) oraz z wyraźnie zarysowaną akcją, usytuowaną w konkretnym miejscu i czasie, której sens daje się jednak uniwersalizować, abstrahując od scenografii i kostiumu. Z perspektywy teatralnej można odczytywać nie tylko rolę masek czy pacholęcia jako sługi lub „posłańca”⁴⁶, ale również sytuację autora, który występuje tu jako widz lub reżyser niepewny intencji „twórcy dramatu”, a innym razem jako aktor – w przebraniu, ale nie zmieniający głosu i dykcji. Rozpatrywana w tym kontekście bitwa, która w teatrze tradycyjnie odbywa się za sceną (tak jak w *Buncie Chmielnickiego*), a która w *Marii* została pokazana naocznie, raczej w filmowym niż teatralnym ujęciu (panorama i zbliżenia), mogłaby służyć zmyleniu tropów i odwróceniu uwagi od rozwiązań teatralnych. A potwierdzić przynależność gatunkową utworu zawartą w podtytule.

Ta konkretna drama, o Chmielnickim – ledwie przeciętna jako tekst i byle jak wystawiona – mogła mieć dla Malczewskiego wyjątkowe znaczenie również z innego powodu. Spośród sztuk wystawionych w od września 1811 roku, a więc tych, które prawdopodobnie oglądał, *Bunt Chmielnickiego* nawiązywał w najbardziej jednoznaczny sposób do wydarzeń współczesnych⁴⁷. Wspomniane aluzje, zawarte w scenach ze Stefanem Potockim, spełniały oczywiście funkcję propagandową. Ale niezależnie od tej funkcji i niezależnie od intencji autorskich taka wyraźna aktualizacja wzmacniała efekt zniesienia barier czasowych i przestrzennych, co w teatrze było odczuwane silniej niż w jakimkolwiek innym miejscu. Siedemnasty wiek akcji i przywołany we śnie Potockiego wiek osiemnasty istniały jednocześnie, a razem z czasem inscenizacji (i widowni) złożyły się na spektakl skupiający w jednej godzinie niemal dwieście lat wojny, miłości, zdrady, śmierci. Spektakl połączył też w całość dwa odległe miejsca, toteż na czas jego trwania Zborów roku 1649 i Warszawa roku 1812 tworzyły czasowo-przestrzenną jedność.

Tajemnica afisza

Z drugiej strony – Zborów, Chmielnicki i wszystkie historyczne realia dramy nie miały większego znaczenia wobec rzeczywistości, w której były inscenizowane. Służyły przecież tylko jako tło (może nawet przypadkowo wybrane), jako lustro powiększające podane warszawskiej teraźniejszości. Teraźniejszości, która w dodatku akurat wtedy, 29 czerwca 1812 roku, zwrócona była wyłącznie ku przyszłości. Dla tych, którzy wierzyli w sprawiedliwość dziejową i którzy zaufali Napoleonowi, po raz

⁴⁵ Akcentował to Józef Ujejski (*Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921, s. 192-194, 202-205).

⁴⁶ Ryszard Przybylski widzi w pacholęciu „romantyczny rodzaj «posłańca» z dramatu klasycznego”, postać powołaną do relacjonowania faktów (*Wstęp*, w: A. Malczewski, *Maria*, opr. R. Przybylski, Wrocław 1958, s. CXX).

⁴⁷ Niedługo potem pokazano aktualne wypadki w sztukach Żółkowskiego: *Wkroczenie do Litwy* (premiera 19 VII 1812) i *Carowie moskiewscy w niewoli* (premiera 25 IX 1812), które tak samo jak *Bunt Chmielnickiego*, „pośpiesznie i niedbale pisane nie zdobyły większego powodzenia”. (TWP, s. 41). Odniesienia do współczesności zawierały liczne spektakle (zwłaszcza dramy) wystawiane w teatrze Bogusławskiego wcześniej i później, zob. np. B. Korzeniewski, dz. cyt.; A. Papierzowa, *Libretta oper polskich z lat 1800–1830*, Kraków 1950 (rozdział: *Opera okolicznościowa*); S. Durski, *Komedia okolicznościowo-polityczna i historyczna lat 1800–1830*, Wrocław 1974.

pierwszy od wielu lat przyszłość zdawała się rysować pomyślnie. Poprzedniego dnia na nadzwyczaj sesji Sejmu zawiązano Konfederację Generalną Królestwa Polskiego. Sądzono, że Polska już powstała, czekano tylko na rychłe zwycięstwo Bohatera Świata nad Rosją.

Dokładnie w tym szczególnym momencie Antoni Malczewski malował swoją miniaturę, tytułowaną najczęściej nazwą gatunkową tematu – *Quodlibet*. Jej „treścią” nie jest, jak to określił Kraszewski – *la nouveauté en vogue*⁴⁸ ani też „*resumé* zainteresowań stolicy Księstwa Warszawskiego”, jak chce Janina Siwkowska⁴⁹. Rysunek należy traktować jak rodzaj autoportretu poety lub jego wyznanie. Zawiera bowiem podsumowanie dorobku dziewiętnastoletniego Malczewskiego – jego umiejętności, talentów i wiedzy, a także deklarację osobistych wyborów, spraw, które uznał za ważne. Oprócz podręczników gimnazjalnych i dziecięcych lektur, oprócz publikacji związanych z nauką w Szkole Artylerii i Inżynierów oraz dokumentów odnoszących się do początków kariery wojskowej, oprócz książek autorstwa Aleksandra Chodkiewicza i przez niego podsuwanych zdolnemu podopiecznemu, oprócz rycin i nut⁵⁰, Malczewski namalował w *Quodlibecie* dwa dzienniki z wtorku, 30 czerwca 1812 roku, z przemówieniami sejmowymi i okolicznościową poezją („Gazetę Warszawską” z czytelnym na pierwszej stronie tytułem *Powstanie Królestwa Polskiego* i „Gazetę Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”), oraz arkusz z tekstem aktu Konfederacji⁵¹.

Można zatem przypuszczać, że rysunkowa autoanaliza została sprowokowana przez konkretne wydarzenia, które zawierają się zresztą w jej obrębie. Po wystąpieniu sejmowym ministra Tadeusza Matuszewicza, w którym nie zawahał się powiedzieć: „Jest już Polska, a raczej nigdy ona być nie przestała”, na ulicach zapanowała euforia: „ściskano się, wieszano sobie wzajem, jak gdyby każdy wraz z Ojczyzną z grobu powstał i nowe życie zaczął”⁵². A Malczewski rysuje przecież zapowiedź swojego nowego życia – fundowanego na własnym dorobku, na teraźniejszości Polski i ufności w obietnice „geniusza wieków”⁵³.

W *Quodlibecie* afisz dramy Żółkowskiego na pewno nie znalazł się przypadkowo, tak samo jak wszystkie inne namalowane przedmioty. Ale jego status jest wyjątkowy – przyciąga wzrok czerwoną barwą, kontrastującą z niemal monochromatyczną resztą rysunku, a co jeszcze ważniejsze, jako jedyny dokument został w pewnym sensie sfalszowany. Afisz teatralny – jak pisano w tym czasie – „powszechnie jest drukowany

⁴⁸ J. I. Kraszewski, *Catalogue d'une collection iconographique polonaise*, Dresde 1865, s. 17.

⁴⁹ J. Siwkowska, „*Quod Libet*” Antoniego Malczewskiego, „*Problemy*” 1968, nr 8, s. 492.

⁵⁰ Większość przedstawionych druków rozszyfrowałam w artykule „*Quodlibet*” Antoniego Malczewskiego, dz. cyt.

⁵¹ Akt konfederacji (przedrukowany w obu gazetach) był odczytany w sejmie przez Niemcewicza, który w ten sposób jest obecny pośrednio w *Quodlibecie*; przypomina o nim także afisz *Buntu Chmielnickiego*, dramy napisanej lub zaktualizowanej na jego polecenia jako prezesa Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego.

⁵² Bonawentura z Kochanowa [L. Potocki], *Wincenty Wilczek i pięciu jego synów. Wspomnienia drugiej połowy ośmnastego i początku dziewiętnastego stulecia*, Poznań 1859, t. 2, s. 74 (podkr. UM).

⁵³ WW; zafascynowanie Malczewskiego Napoleonem (zob. D. Zawadzka, dz. cyt.) pozwala umieścić w kręgu hipotetycznych „źródeł ikonograficznych” *Marii* także słynny transparent teatralny Jana Bogumiła Plerscha z 1807 r., przedstawiający apoteozę Napoleona, z wyobrażeniem personifikacji nadziei oraz postacią powstającego z grobu rycerza w zbroi – dawnego Polaka; transparent, opracowany w rysunku przez Kazimierza Wojniakowskiego, został powielony w miedziorycie Jana Ligbera i stąd mógł być znany Malczewskiemu.

czarno, ale kiedy jest nowa sztuka, wtedy daje mu się rumienić”⁵⁴. I istotnie – na rysunku Malczewskiego nakreślony czerwoną farbą tekst afisza głosi, że „aktorzy dadzą pierwszą reprezentacją wcale nowego drama”. Wszystko by się zgadzało, gdyby nie data widoczna w drugim wierszu: „w poniedziałek to iest 29 czerwca 1812 roku”.

Wiadomo, że premiera miała miejsce 20 czerwca, w sobotę, a po dziewięciu dniach dramę wystawiono ponownie. Można założyć, że Malczewski miał pod ręką tylko afisz premierowy, ale zależało mu na zaakcentowaniu daty aktu Konfederacji. Mógł więc narysować czarną farbą to, co w oryginale barwne, bo nie przedstawia to trudności nawet dla rysownika mniej zdolnego niż autor akwareli. Gdyby zresztą chodziło mu wyłącznie o upamiętnienie nadzwyczajnej sesji sejmowej, to najbardziej na miejscu byłby afisz przedstawienia *Krakowiaki (Krakowiaczy i Górale)* Bogusławskiego, które 28 czerwca dawano „Gratis jako w dzień ogłoszenia przez Konfederację – Królestwa Polskiego”⁵⁵. Tego dnia śpiewano też „na teatrze” *Pieśń wojenną* Niemcewicza, zaczynającą się od słów: „Do koni, bracia, do koni, / Niech każdy zbroję przymierza / Niech gotuje ostrze broni / Jak przystoi na rycerza”⁵⁶. Ponieważ jednak Malczewski wybrał *Bunt Chmielnickiego*, a nie *Krakowiaków*, musiało mu chodzić nie tylko o uwiecznienie historycznych wydarzeń w Warszawie roku 1812.

Jeżeli włączenie afisza teatralnego do *Qudodlibetu* miałyby być świadectwem obycia teatralnego przyszłego poety, to przecież wybór padłby na znacznie bardziej wartościowy dramat. Swoją początkową edukację w tej dziedzinie Malczewski udokumentował już na rysunku tomami Racine’a i Corneille’ów⁵⁷, których utwory nie tylko „rozbierał” na lekcjach w gimnazjum, ale chyba również oglądał na scenie w Krzemieńcu⁵⁸. Z teatrem mógł się spotkać jeszcze wcześniej, w Dubnie, dokąd przyjeżdżała między innymi trupa Jana Nepomucena Kamińskiego. Na pewno widział liczne przedstawienia amatorskie, które urządzano z najrozmaitszych okazji; może był prywatnym teatrze Aleksandra Chodkiewicza w Pekałowie⁵⁹. Sam zapewne niejednokrotnie występował w takich widowiskach, a jego słynny pojedynek z Błędowskim został podobno odroczonej z racji udziału „w sztuce na teatr amatorski” obydwu przeciwników, którzy dopiero „po odegraniu sztuki strzelali się”⁶⁰.

⁵⁴ [L. A. Dmuszewski], *Dykcyonarzyk teatralny...*, Poznań 1808, s. 9.

⁵⁵ TWB, s. 209.

⁵⁶ TWB, s. 274. Pieśń, do której muzykę skomponował Karol Kurpiński, była efektem tej samej rozmowy z de Pradtem, której dyrektywy przyczyniły się do ukłecenia naprędce dodatków do *Buntu Chmielnickiego* (J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki*, dz. cyt., t. 1, s. 337). Tekst pieśni drukowała „Gazeta Warszawska” 1812, dodatek drugi do nr 52 z 30 czerwca, s. 924-925; w tym i innych dodatkach do tegoż numeru pisma znalazły się liczne wiersze z apologią Napoleona – m.in. Franciszka Wężyka, Franciszka Skarbka i Kantorbergo Tymowskiego, który zamieścił ich aż kilka.

⁵⁷ Zostało to już zauważone m.in. przez Danutę Zawadzką (dz. cyt.) i Jarosława Ławskiego (dz. cyt.).

⁵⁸ *Cyda* Racine’a i *Horacjuszy* Pierre’a Corneille’a uwzględniono w roku 1808 pośród czterech sztuk dozwolonych dla uczniów Gimnazjum Wołyńskiego (pozostałe to *Pigmalion* Rousseau i *Syn marnotrawny* Voltaire’a), J. Ujejski, *Antoni Malczewski*, dz. cyt., s. 420, przypis 69. O teatrze w Krzemieńcu zob. też J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do roku 1863*, Wrocław 1985, s. 131.

⁵⁹ „Na amatorskim teatrze w Pekałowie u hr. Aleksandra Chodkiewicza grywaliśmy i nie można było miernie odegrać swoją rolę” (A. Andrzejowski, *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*. Wyd. i przedmową opatrzył F. Rawita Gawroński, Wilno 1921, t. 3, s. 33; o teatrze zob. też t. 2, s. 59).

⁶⁰ K. W. Wójcicki, *Pisma Antoniego Malczewskiego z życiorysem autora*, t. 2, Warszawa 1857, s. 10 (przypis); zob. też J. Ujejski, *Antoni Malczewski*, dz. cyt., s. 424-425 (przypis 94).

Zamiłowanie aktorskie poety i talent w tym kierunku, przejawiający się już w opisaney przez Teofila Januszewskiego przebierance za starego szlachciurę, był może uwarunkowany rodzinnie. Niewykluczone, że scenicznym partnerem Niemcewicza podczas inscenizacji sztuki *Bliźnięta* w 1780 roku w Rajkowcach na Podolu był ojciec poety⁶¹, zaś Karolina Kulmanowa, siostra przyrodnia Antoniego, z powodzeniem kreowała rolę subretki w „przedstawieniu amatorskim, odegranym przez szereg osób z arystokracji wołyńskiej” roku 1841 w Dubnie⁶².

Zainteresowanie teatrem z pozycji widza, czytelnika i aktora nie było w owym czasie niczym wyjątkowym. W gimnazjach analizowano *Odprawę posłów greckich* i *Powrót posła*, zdolniejsi uczniowie próbowali przekładać Moliera i pisać własne sztuki. Trudno znaleźć polski pamiętnik z początku XIX wieku, w którym nie wspomina się występów amatorskich i przedstawień profesjonalnych, nie opisuje aktorów na scenie i w życiu prywatnym. Toteż teatralne walory *Marii* również nie są niczym zaskakującym. Pisali o nich liczni interpretatorzy dzieła⁶³, dostrzegając w *Powieści ukraińskiej* ślad trzech jedności, kompozycję rozłożoną na szereg scen w osobnych odsłonach czy dialogowy charakter wypowiedzi bohaterów. Wykazywano pokrewieństwa *Marii* z tragedią grecką, z *El gran teatro del mundo* Calderona i teatrem Szekspira, wreszcie z tradycją dramatu misteryjnego. Nikt chyba nie wątpił, że do listy lektur Malczewskiego należałoby dołączyć także jego doświadczenia teatralne. Ale do rekonstrukcji tych doświadczeń brakuje przesłanek, z których jedynym konkretem jest *Quodlibet* i, ewentualnie, scenograficzne tło *Marii*: „[Poeta] W czasach Księstwa chodził do teatru na historyczne dramy z aktualnym przesłaniem w rodzaju apologii Napoleona albo księcia Józefa, po powrocie z wojażu raczej nie miał do tego głowy, ale może widział jedne z popularnych dramatów dworskich z jego typowymi rekwizytami: gankiem, lipą przed domem, ławką pod drzewem”⁶⁴.

Ową „historyczną dramą z aktualnym przesłaniem” był oczywiście *Bunt Chmielnickiego*. Ale czy dla Malczewskiego tylko to posłanie było ważne?

Wołyń podziemny

Kiedy tuż przed zapadnięciem kurtyny Malczewski usłyszał, jak Jan Kazimierz zwraca się do polskich panów i do Kozaków Chmielnickiego: „Wszyscy jesteście Polakami, choć was mowa różnić się zdaje”, nie mogło mu nie przemknąć przez myśl pytanie o własną tożsamość. Czy kiedykolwiek indziej w Warszawie musiał się nad tym zastanawiać? Nie miał powodu, by czuć się obco – otaczali go znajomi z rodzinnych

⁶¹ J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Tarnów 1880, s. 72; w wydaniu *Pamiętników...* według obszerniejszej wersji rękopiśmiennej (oprac. i wstęp J. Dihm, Warszawa 1957, t. 1, s. 128) partnerem Niemcewicza jest „pan Malinowski z Podola”.

⁶² W. Jezierska, *Z życia dworów i zamków na Kresach 1828–1844. Z autografu francuskiego przetłumaczył i wyd. L. Białkowski, [Poznań] 1924, s. 56, 57.*

⁶³ M.in. J. Ujejski, *Antoni Malczewski*, dz. cyt., s. 192–194, 202–210; A. Brückner, *Wstęp*, w: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Ze wstępem i objaśnieniami A. Brücknera, Lwów 1925, s. XXIV; R. Przybylski, dz. cyt., s. CXIX–CXX; E. Feliksiak, dz. cyt.; D. Zawadzka, dz. cyt., s. 192, 208–212; K. Korotkich, W. Wądołowski, *Antoniego Malczewskiego wizja „świata-teatru”*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*. Pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

⁶⁴ D. Zawadzka, dz. cyt., s. 208. Według Franciszka Kowalskiego (skłonnyego jednakowoż do konfabulacji) Malczewski miał mówić z uznaniem o komediach Fredry (dz. cyt., s. 162).

stron (Chodkiewicz, Aleksander Błędowski, później dołączył Franciszek Skibicki), którzy podobnie jak on myśleli o sobie jako o Polakach, a może też jako o Europejczykach. Ale wszyscy, indagowani, skąd pochodzą, odpowiedzieliby bez wahania, że z Wołynia (sformułowanie Malczewskiego „u nas na Wołyniu” z listu do Chodkiewicza miało charakter porozumiewawczy i podkreślało wspólnotę piszącego i adresata).

Odrębność geograficzna i kulturowa poszczególnych krain rozciągających się między Bugiem a Dnieprem nie podlegała wówczas dyskusji. Za najbardziej specyficzny uważano Wołyń, gdzie nawet mazura tańczyło się inaczej niż wszędzie⁶⁵ i gdzie w latach panowania Aleksandra I powstał „pośmiertny Eden Polski”⁶⁶. O postrzeganiu inności Wołynia, mającej swoje uzasadnienie historyczne, świadczą relacje pamiętnikarskie zarówno przybyszów, jak i rdzennych jego mieszkańców. Na przykład Wielkopoleń, Jan Nepomucen Niemojowski, przy okazji wzmianki o pułku wołyńskim Karola Różyckiego nie kryje swoich sympatii: „Niewysłowiony miałem pociąg do Wołyńców dla ich śpiewów dziarskich i koleżeństwa”⁶⁷, a związany z Podlasiem Kraszewski krytykuje wielkopański snobizm Wołyniaków („Nikomiu nie chce się być niższym od drugich, okazać się uboższym, każdy się sadzi na zbytek, na powozy, liberię, domy z cyframi na frontonie i pieczętki z mitrami”) oraz ich egoizm i niegościnnosć⁶⁸.

Pisano często, że Wołyń był ziemią największych fortun i największych długów, ziemią rodząca utracjuszków i fantastów, ludzi utalentowanych i wysoce niepraktycznych, indywidualistów zdolnych tak do porywów szlchetnych, jak do bezmyślnie okrutnego egoizmu, a także, że był ziemią chłopów bardziej pokornych niż gdziekolwiek indziej⁶⁹. Ale język i obyczaj tych chłopów (jak również niektórych urzędników lub dworskich kozaków) były zrozumiałe dla wszystkich, postrzegane jako rodzime; stanowiły składnik kultury regionu, w której rozróżniano jednak dwie ludowe tradycje – wołyńską i ukraińską⁷⁰. Może świadom był tego również Malczewski – Wołyniak piszący *Powieść ukraińską*.

⁶⁵ Słowacki pisał do matki: „zrobiono mi komplement taki [...]: «Znaczno, że pan z Wołynia Wołyniak – Wołynianin, bo po wołyńsku tańczysz mazurka». (Korespondencja Juliusza Słowackiego. Oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, s. 266, list z Genewy, z 7 listopada 1834 r.).

⁶⁶ [K. Koźmian], dz. cyt., t. I, s. 244 (por. też s. 245-246).

⁶⁷ J.N. Niemojowski, *Wspomnienia*. Wyd., wstępem, objaśn.[ieniami] i skorowidzem opatrzył S. Pomarański, Warszawa [1925], s. 168.

⁶⁸ J.I. Kraszewski, *Wołyń* [1832], w: tegoż, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*. Przygotował do druku i wstępem poprzedził S. Burkot, Warszawa 1985, s. 232 i n.

⁶⁹ „Lud wołyński ma minę smutną, pokornie się kłania, a nawet do nóg pada, za najłżeszą pomoc lub dobre słowo” (tamże, s. 239). To samo zaobserwowała Henrieta z Działyńskich Błędowska: „na Wołyniu do nóg padają. Tam [na Kijowszczyźnie] nigdy żaden Ukrainiec, żeby nie wiem jaką prośbę miał, nie spodli się, aby w nogi całował” (taż, *Pamiętka z przeszłości. Wspomnienia z lat 1794-1832*. Oprac. i wstęp K. Kostenicz, Z. Makowiecka, Warszawa 1960, s. 256; zob. podobne uwagi na s. 244, 255, 274, 338, 358).

⁷⁰ Salomea Bécu pisała w 1827 r. z Krzemieńcu do Edwarda Odyńca: „Bardzo mi się podobał projekt panów zebrania i wydania śpiewów narodowych swojskich. Ale co też wam w głowie dorabiać muzykę, gdy ta jest silna i charakterystyczna, szczególnie w śpiewach u k r a i ń s k i c h i w o - ł y ń s k i c h , na dowód czego muszę wam przepisać kilka piosenek i posłać” (*W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*. Oprac. S. Makowski, Z. Sudolski, pod red. E. Sawrymowicza, Warszawa 1960, s. 282, podkr. UM). To samo rozróżnienie występuje także u Kraszewskiego, dz. cyt. Rdzenni Wołyniacy stanowili „zachodni odłam” ludów południowej Rusi, natomiast Ukraińcy reprezentowali odłam wschodni (A. Jabłonowski, *Wołyń*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 13, Warszawa 1893, s. 920).

Impulsem do autoidentyfikacji musiało być dla autora *Marii* również spojrzenie na rodzinne strony z zewnątrz, cudzym okiem, tak właśnie jak teatralny widz. W sztuce o Chmielnickim kontekst geograficzny akcji nie został w jakiś szczególny sposób zaakcentowany, ale przecież przywodził na myśl miejsca, gdzie Malczewski spędzał lata chłopięce. Pomimo międzyzaborowych granic była to kraina wcale nieodległa – nie tylko w sensie geograficznym – od Warszawy, przynajmniej dla wykształconej arystokracji i szlachty wołyńskiej⁷¹. Ale dla poety „ojczyste zagony” właśnie wówczas – oglądane z perspektywy miasta Północy, leżącego na szlaku między Wschodem i Zachodem, miasta wielkiego, ale zniszczonego przez przemarsze wojsk i naznaczonego tymczasowością – objawiły swój osobny charakter. Jednocześnie, jako miejsca akcji spektaklu, oddaliły się w czasie i przestrzeni. W tle odgrywanych wydarzeń Malczewski dostrzegł przewalającą się przez Wołyń historię Polski. Oczywiście znał ją, ale optyka teatralnej konwencji i iluzji przekształcała wiedzę w mit. Dobrze znajome i bliskie z niedługich podróży czy z sąsiedzkich opowiadań miejsca – Zborów z bitwą i ugodą roku 1649, Zbaraż oblegany przez Chmielnickiego, Wiśniowiec „srodze zburzony” przez Tatarów i Kozaków, potem „w popiół obrócony” przez Turków, Dubno odpierające skutecznie tatarskie i kozackie ataki, Beresteczko pamiętne zwycięstwem nad roku 1651, Krzemieniec złupiony przez Maksyma Krzywonośa i goszczący Jana Kazimierza po zwycięstwie beresteckim – wszystkie zapadły się w dawność⁷².

Powstanie Chmielnickiego, o którym mówi drama Żółkowskiego, połączyło i zrównało te ziemie z Ukrainą, przyniosło aż do Bugu dym kureni z Zaporozża. A pamięć o wielkiej Rzeczypospolitej, o czasach wojen tatarskich, kozackich i tureckich zatarła odrębność domowego Wołynia, zbliżając go do dalekiej Ukrainy, zaczynającej się naprawdę dopiero za Bohem, tam właśnie, gdzie stoi zamek Wojewody i dwór Miecznika. I może odwrotnie – pamięć o historii najbliższych domowych pejzaży, o ich mogilnym fundamencie przenosiła myśl ku kurhanom ukraińskich pustkowi, kazała myśleć o kraju takim, jak na mapie Beauplana⁷³. Bo w XV czy XVII wieku nie tylko dalekie stopy były obszarem rycerskich grobów i ziemi użyźnionej krwią. Takie samo jak w *Marii* „rozległe milczenie” (23) i „z mogił westchnienia” (23), takie same „zbroje dawne, co zarzałe leżą / I koście co nie wiedzieć do kogo należą” (177-178) wypełniały przestrzeń Wołynia. Maciej Strykowski (którego kronika, jak wiadomo, była znana Malczewskiemu) kończy opis bitwy pod Wiśniowcem słowami:

⁷¹ Oczywiście trudnieniem w praktyce podróżowania między Wołyniem a Księstwem (potem Królestwem) była konieczność uzyskania paszportu; Malczewski dlatego pisał z Niemirowa do Skibickiego o paszporcie „do Polski” (KZ, poz. 137, s. 254).

⁷² Zborów, w którym toczy się akcja sztuki, jest odległy o mniej więcej 65 kilometrów od Krzemieńca, twierdza Zbaraż, której obrona poprzedzała czas akcji – zaledwie 40 kilometrów, natomiast do Wiśniowca, skąd Jeremi ciągnął na pomoc oblężonym – nie ma więcej niż 20 kilometrów, a z Tetlikowiec (nie Tetlikowiec!), dokąd Malczewski jeździł z młodymi Januszewskimi, jest jeszcze bliżej. Również blisko stamtąd do Kamienia Czolhańskiego, czyli Teofilpola, gdzie występujący w sztuce Mikołaj Ostroróg miał spotkać się z Wiśniowieckim w 1648 r. Nawet jeśli Malczewski nie jeździł tam często (lub wcale, co w przypadku Wiśniowca wydaje się wprost niemożliwe), to same nazwy musiały być bliskie, oswojone, codzienne. Warto przypomnieć, że po *Marii* Malczewski miał pisać utwór o księciu Zbaraskim (lub Wiśniowieckim).

⁷³ Na tę i inne mapy ostatnio zwróciła uwagę Elżbieta Feliksiak (dz. cyt.). Mapa Guillaume’a Le Vasseur de Beauplana mogła podzielać na wyobraźnię Malczewskiego także z tego powodu, że przedstawiający teren „do góry nogami” (południe tam gdzie północ), zmieniała rzeczywiste relacje geograficzne.

Po Łopuszańskich polach gdzie ta bitwa była,
 Ziemia się krwie pogańskiej tak bardzo napiła
 Iż długo bez nawozu zbożym role płodne,
 Żywiły swych oraczów w ony lata głodne.
 I dziś tam jeszcze porząc oracz ziemie pługiem,
 Dziwuje się kopijom pokruszonym długim,
 Wyorywa sajdaki, strzały, włócznie rdzawe,
 Najduje i szałbatki i jarmolki krwawe.

A na marginesie dopisuje: „Tom sam widział roku 1547, gdym tamtędy z Turek jechał”⁷⁴.

Prawie trzy stulecia później Julian Ursyn Niemcewicz, zwiedzając w roku 1816 pamiątkowe miejsca na Wołyniu, kontynuował spostrzeżenia Strykowskiemu:

Dotąd w tej rzece [Płaszówce koło Beresteczka] znajdują mnóstwo trupów ludzkich i końskich, niemniej strzały i rozmaite połamane oręża [...] Wszystkie okolice Wiszniowca krwią przodków naszych i najeźdźnych Tatarów częstokroć zlanemi były. Pomieszane kości pohańców i chrześcijan, gęste naokoło mogiły. Nieraz oracz wydobywa z ziemi oręża i strzały [...] Jak Ukraina, Podole, tak i Wołyń był polem okropnych przez tyle wieków najazdów i bitew, między Tatarami, Litwą, Rusią i Polską. Długo ludy te wydzieraly sobie żyzne krainy, a gdy już nawet berła polskiego stały się własnością, nie przestali ich najeżdzać Tatarzy zza Wołgi i z Krymu, później hordy kozackie. [...] W każdym spotkaniu łała się krew, liczne trupy padały z obu stron. I będziemy się dziwić, że Podole, Ukraina, że Wołyń cały, że równiny Łucka widzimy mogiłami okryte?⁷⁵.

Malczewski o tym wszystkim świetnie wiedział – z opowieści domowych i z lekcji w Krzemieńcu, może również z ludowych piosenek, z których najpopularniejsza mówiła:

Oj wy Turki, wy nedowirki,
 Nesławuście narobyły,
 W sławnom misteczku – w Wiszniwci
 Krow z piaskom rozmiszyły⁷⁶.

Na pewno sam miał w rękę rozmaite przedmioty wygrzebywane wówczas z ziemi przez pierwszych, na ogół domorosłych, archeologów i rozmaitych polskich *dilletanti*. U Tadeusza Czackiego mógł oglądać „trupią głowę znaną w mogile pobojowej pod Włodzimierzem, z dwoma dużymi gwoździemi w oczach, dowód srogiej okropności, z którą, otaczające kraj nasz barbarzyńskie narody, wojny prowadziły z nami”, czy też „niezgrabny srebrny puchar Bohdana Chmielnickiego, z wizerunkiem jego i napisem; na koniec kańczug wodza tego, takiej ogromności, [...] że silną władany ręka, łatwo by człowieka przeciął na dwoje”⁷⁷.

⁷⁴ M. Strykowski, *O porażeniu 2500 Tatarów prekopskich pod Wiśniowcem roku 1512 przez Polaki i Litwę*, w: tegoż, *Kronika polska, litewska, żmodzka i wszystkiej Rusi...* Wyd. nowe, Warszawa 1846, t. 2, s. 370-371 (por. też opis innej bitwy z Tatarami, s. 333-338).

⁷⁵ J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*, Paryż 1858, kolejno s. 181, 206, 210.

⁷⁶ T. J. Stecki, *Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym*, Lwów 1871, cz. 1, s. 111.

⁷⁷ Tamże, s. 173.

O takie i podobne pamiątki Malczewski potykał się potem jeszcze niejednokrotnie. Po powrocie z zagranicy, kiedy zamieszkał u Jana Modzelewskiego w Niskieniczach (dokąd jeździł też później), zachodził z pewnością do cerkwi (dawniej bazylikańskiej). W jej podziemiach został pochowany wojewoda Adam Kisiel, ostatni prawosławny senator Rzeczypospolitej, skuteczny negocjator między królem polskim a Bohdanem Chmielnickim. Jemu to Żółkowski w swojej dramie włożył w usta orację wieńczącą zborowski rozejm, w której zapowiedź szczęśliwej i dostatniej Polski odnosiła się do polskich nadziei wiązanych z Napoleonem⁷⁸. Radość z pokoju podpisanego w Zborowie trwała około roku, radość z pochodu cesarza na Moskwę – znacznie krócej.

Czy kamienny wojewoda spoglądający z nagrobka w Niskieniczach przypominał Malczewskiemu o „zdradliwej ufności”? Jednocześnie był jednym z tych, „co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy” (24-26), chociaż nie leżał w bezziemnej mogile „pól ojczystych”. Jego cynowa trumna dekorowana motywami militarnymi, alabastrowe panoplia w uszakach nagrobka, wyrzeźbiona w marmurze „stalowa odzież” i kamienna buława – wszystko to miało ocalić coś z wielkiego rycerza nazywanego polskim Richelieu. I zarazem było wszystkim, co zostało z męstwa, waleczności i wielkiego rozumu. Także z miłości, której ślad zachował wzruszający wiersz żony Kisiel, wykuty na tablicy epitafijnej. Jakże nie myśleć tu o marności? A podobnych refleksji dostarczało prawie każde wnętrze sakralne w rodzinnych stronach poety⁷⁹.

Wołyń żywych

Na Wołyniu Malczewski znajdował zatem wiele gotowych motywów zdalnych do wplecenia w tkankę *Marii*. Można przypuszczać, że również pejzaż poematu był, przynajmniej w części, wzorowany na wołyńskim – np. „głębokie jary” (31), jakie spotyka się wokół Krzemieńca, rosochate lipy przy dworach, słomiane strzechy, wieś w rozdole, „bór w lewo – strumień w prawo” (984) lub wreszcie zielony „wzgorek z brzegu lasu” z macierzanką i pochylonymi brzożami (1121). Siedziba Wojewody mogła zostać ukształtowana na wzór średniowiecznej fortecy w Łucku, gdzie wejście na dziedziniec wiedzie przez „ciasną gotycką bramę” (136), zaś wieża po przeciwnej stronie murów, z kilkoma małymi okienkami, dobrze nadawała się, by pomieścić izbę, gdzie rozlegał się „stuk chodu [...] lub ciężkie westchnienia” (105). Może nawet sługa Miecznika pytając pacholę, czy wraca z Ziemi Świętej, miał na myśli nie kraj Biblii, ale okazały ogród Lubomirskich w Dubnie nazwany Palestyną⁸⁰?

⁷⁸ „Już się więc wojna skończyła, a skończyła szczęśliwie; orzeł biały unosić się będzie nad grodami bogatej Ukrainy, bracia braciom podawszy ręce, zawieszą na długi czas oręż w swych spokojnych domach lub, przemieniwszy go w lemiesz i radła, pójda przerabiac nietkniętą dotąd ziemię w żyzne zagony. Wojna handel przerwała, po wojnie wzniesie on znowu ładowne zbożem naszym łodzie” (BCh, s. 99).

⁷⁹ Nagrobek Kisiel przywołuję tu jako przykład; podobne znajdowały się w innych wczesnobarokowych (i wcześniejszych) kresowych świątyniach. Szuka baroku była już kilkakrotnie wskazywana jako ważne źródło wanitatywnej wymowy *Marii*, zob. zwłaszcza: W. Szturc, *Maria Malczewskiego w malarskim dominium vanitatis*, „Ruch Literacki” 1985, z. 4; tegoż, *Maria Malczewskiego. Od vanitas ku nihilizmowi*, w: *Antoniemu Malczewskiemu*, dz. cyt., s. 102.

⁸⁰ Ów krajobrazowy ogród spacerowy został założony poniżej zamku w 1792 roku przez wybitnego botanika i twórcę licznych ogrodów, Dionizego Miklera; zob. A. Przedziecki, *Podole, Wołyń, Ukraina. Obrazy miejsc i czasów*, Wilno 1841, s. 131-132, 140; X. [J. Dunin-Karwicki], *Przejażdżki po Wołyniu. Obrazki z przeszłości i terażniejszości*, Lwów 1893, s. 42.

Kozak pędzący „na szybkim koniu” z listem lub inną misją nie był dla młodziutkiego Malczewskiego postacią egzotyczną. „Dawniej na Wołyniu – pisał w 1832 roku Józef Ignacy Kraszewski – mieli ich [Kozaków] wszyscy, dziś tylko panowie i junacy. U pierwszych są to słudzy w kozackim stroju [...], którzy jeżdżą za powozem lub służą do posyłek; ale u junaków Kozacy stanowią jeszcze reiment”⁸¹. Inny pamiętnikarz, opisujący wschodnią Galicję tego czasu, wspomina:

Najżywotniejszą może pamiątką dawnej polskiej pańskości byli za moich lat młodych kozacy dworscy. Wielcy panowie trzymali ich po kilkudziesięciu, mniejsi po kilkunastu; u nas w skarbcu widziałem jeszcze kotły i buńczuki kozackie [?!] z Korsunia. Ale i szlachcic każdy miał choć jednego, zwał się Trypka, Mogiła, Pohrom i wraz z legawcem, faktorem i antybą stanowił jakby uzupełnienie młodego szlachcica, a raczej jego władzę wykonawczą. Pensji żadnej taki Kozak nie miał, żołąd pobierał w potrzebie z leżącej na stole pańskiej sakiewki, do której wstęp miał, jeżeli nie uprawniony, to przynajmniej tolerowany⁸².

Na początku XIX wieku można było spotkać Kozaka nawet nad Wisłą:

Kozaków z Podola, Wołynia i Ukrainy miała Warszawa w owe czasy pod dostatkiem, bo każdy obywatel z tych prowincji przywoził z sobą nadwornego Kozaczka młodego, dla którego teorban i śpiewki ruskie były głównym żywiołem. Był to ulubiony sługa, przyjaciel, a nieraz i powiernik swego pana; nieraz przygrywką na teorbanie i dumką ośladzał jego ciężkie troski⁸³.

Zjawisko to niewątpliwie sprzyjało mitologizacji kozactwa, ale przede wszystkim skutkowało powstaniem stereotypu malowniczego syna stepu, śpiewaka i zarazem bohatera „dumek o kozaku”. Kozak Malczewskiego, jakkolwiek idealizowany, nie ma wiele wspólnego takim dekoracyjnym teorbanistą. Nie daje się obłaskawić, bo „step – koń – kozak – ciemność – jedna dzika dusza” (48). Jest figurą Ukrainy-pustyni (*campi deserti* – jak nazwał ją Beauplan⁸⁴), która odsłania mrok ludzkiej egzystencji, rodzi ułudy i wysysa nadzieje, będąc zarazem krainą nieoczywistości.

Potraktowanie Wołynia jako podobrazia *Marii* nie przeczy w żadnym razie jej ukraińskości ani nie wyklucza Malczewskiego z kręgu „szkoły ukraińskiej” w polskiej poezji. Przeciwno nazwaniu *Marii* powieścią ukraińską protestował kiedyś Mikołaj Mazanowski, powołując się skądinąd na podobne, jak tutaj, spostrzeżenia. Ale nie jest przecież istotna materia, z jakiej została zbudowana scenografia, lecz efekt, wrażenie i nadane przez autora znaczenie. W *Marii* ta scenografia jest ważna, chociaż scena poematu jest otchłanią, a sfera widzialnego – sferą transcendencji. Jeśli więc nawet zgodzić się, że – jak pisze pedantyczny badacz – „Ściśle rzecz biorąc, okolice nad Bohem należały i należą do Podola”⁸⁵, jeśli nawet rzeka, która „po granitach srebrne szarfy snuje” (39) nie miałaby żadnego imienia, to miejscem, gdzie rozgrywa się dramat miłości i zbrodni, była i jest Ukraina, przeniknięta duchem dawnej Polski. Bo tak zdecydował poeta. I nie ma znaczenia, że mógł projektować *Marię* oglądając z dna ło-

⁸¹ J. I. Kraszewski, *Wołyń*, dz. cyt., s. 236.

⁸² L. Grzymała Jabłonowski, *Złote czasy i wywczasy. Pamiętnik szlachcica z pierwszej połowy XIX stulecia*, z przedmową S. Wasylewskiego, Lwów 1920, s. 52.

⁸³ K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*. Wybrał J. W. Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Grabowskiej, Warszawa 1974, t. 2, s. 153.

⁸⁴ W tytule mapy Beauplana występuje liczba mnoga *Campi Deserti* (*Delineatio generalis Camporum Desertorum vulgo Ukraina*), co zwykle się tłumaczył jako Dzikie Pola.

⁸⁵ M. Mazanowski, *Rozbiór utworów Antoniego Malczewskiego*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” (dod. do „Gazety Lwowskiej”) R. 17: 1889, nr 10, s. 909.

dzi na chotiaczowskim stawie niebo Wołynia, a nie „widnokres” stepu. A może akcja poematu musiała rozgrywać się na Ukrainie, co ostentacyjnie manifestował podtytuł, musiała zostać cofnięta w XVII wiek, tylko po to, skutecznie zatrzeć ślady autobiograficzne?

Wołyń stanowił dla poety rodzaj uniwersum także od strony kulturowej. Kulturę tych ziem kształtowała tradycja Cyryla i Metodego⁸⁶, ale zarówno Gimnazjum Wołyńskie, jak siedziby magnaterii i bogatej szlachty na przełomie XVIII i XIX wieku były ośrodkami silnej okcydentalizacji w całym regionie. Pomędzy nimi rozciągały się rozległe połacie polskiego orientu, z wpływami ukraińskimi z Zadnieprza oraz tureckimi, tatarskimi, nawet arabskimi. Toteż, chociaż w interpretacji poematu sprawdza się model opozycji Północ–Południe wedle wzorca Madame de Staël⁸⁷, to równie zasadna może być polaryzacja wartości na osi Wschód–Zachód. Taki układ nie będzie może skontrastowany równie jaskrawo jak tamten, ale pozwoli zobaczyć w monologu pacholeńca, który rozpoczyna pieśń drugą *Marii*, inne własności „romantyczne” niż te z repertuaru pani de Staël. W takim ujęciu Włochy (czyli Zachód) są oczywiście krajem starej cywilizacji i kultury, barw i pogody, nade wszystko jednak reprezentują trwałość, stopniowe narastanie i zamykanie epok, utrwalanie pamięci o konkretnych bohaterach, a więc stabilność historyczną („na kształtnych budowlach, męże wieków dawnych / Stoją w bieli – i pyszni z swoich imion sławnych, / Zapraszają z daleka w czarowne zwaliska”, 651-653), jak również niezmiennosc porządku cykli natury („C o d z i e ń w weselnej szacie słońce u nich staje”, 646, podkr. UM) i wegetatywnych sił przyrody.

Natomiast Ukraina to ziemia niepoddająca się cywilizacji, dziki i pusty obszar anonimowego przemijania i jednoczesnego trwania wszystkich wieków (25-28, 47, 164-182), z których żaden nie zamknął się definitywnie, to teren naznaczony niekończącymi się wojnami, gdzie groby nie mają czasu się zasklepić, gdzie wyrasta zaledwie „krzaczek polnej róży”(29), bo resztę „wiatr ukraiński rozdmuchał do znaku” (661), wiatr, symbolizujący niestałość przyrody. Nic dziwnego, że tutaj musi się rozwiązać także nadzieja szczęścia.

Zestawienie dynamiki czasu i materii, charakteryzującej Wschód, ze statycznym Zachodem nie jest, wbrew pozorom, układem jednoznacznie wartościującym. Ta kombinacja przeciwieństw pozwala, tak samo jak w przypadku Północy i Południa, dojrzeć w nich analogię – jednakową niezdolność do wyleczenia „zbołałego serca”. Kraj mirtów i cyprysów może dostarczyć wyłącznie słodczy, która jedynie pozoruje remedium i która dostępna jest pod warunkiem oderwania się od terażniejszego cierpienia („jeśli dawnych rzeczy myśl w tobie głęboko”, 655).

Czy Malczewski mógł o tym wiedzieć jeszcze przed zagraniczną podróżą? Jedno jest pewne – już wówczas, zanim z Wołynia wyjechał do Warszawy, był po trosze przygotowany do tego wojażu, do oglądania obrazów, „kształtnych budowli” i „bia-

⁸⁶ W 1790 r. na 805 tys. mieszkańców Wołynia 250 tys. było rzymskimi katolikami, podobna liczba wyznawała religię możeszową, a resztę stanowili grekokatolicy (przedtem, do 1702 r., kiedy diecezja lucko-ostrogaska przystąpiła do unii z Kościołem rzymskim – wyznawcy prawosławia).

⁸⁷ Por. H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*. *Maria, Irydion, Lilla Weneda*, Gdańsk 1998; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości*. *Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 518-519, 561 i n.; tenże, *Bo na tym świecie Śmierć*, dz. cyt., s. 79.

łych posągów”. Stykał się przecież (choćby w samym Krzemieńcu) z artystami i naukowcami przybyłymi do Polski z innych krajów. Mógł wiedzieć, że Niemcy czy Włosi wznosili na tym terenie późnobarokowe kościoły, nierzadko powtarzając lub przetwarzając wzory rzymskie. Na pewno znał wystawne rezydencje wołyńskie⁸⁸, budowane przez wybitnych architektów – Polaków i obcokrajowców, ozdobione parkami lub ogrodami, z których część projektował spolszczony Irlandczyk, Dionizy Mikler (Mac Clair).

W wielu takich siedzibach znajdowały się różnorodny biblioteki, archiwa (nawet zbiory „kosztownych machin”, jak w Zaborolu czy Pekałowie) i galerie sztuki (m.in. w Teofilopolu, Romanowie, Satyjowie koło Dubna), z których najślawniejszą, ze zbiorem 355 portretów mieścił pałac w Wiśniowcu. Tak samo jak w *Marii* „twarze – ostre – malowane / Przodków, w długim szeregu zebranych na ścianie” (89-90) i tu mogły „śmiać się do pijących” (92), jako że wisiały w sali jadalnej⁸⁹. Dawną wiśniowiecką kolekcję dzieł „sarmackich” Michał Jerzy Mniszech wzbogacił w końcu XVIII wieku obiektami zachodnioeuropejskimi, przywiezionymi z podróży i otrzymanymi od króla.

W tym okresie zagraniczne zakupy dzieł sztuki (głównie u włoskich artystów), dokonywane przez majątnych Polaków ze wschodnich województw Rzeczypospolitej, tylko tyle różniły się od nabytków Anglików czy Niemców, że przewyższały je rozmiarami. Widome tego przykłady Malczewski mógł znaleźć we dworze Grocholskich w Tereszkach, gdzie w liczącym ponad tysiąc pozycji zbiorze obrazów aż 519 właściciel przywiózł w 1797 roku jako plon jednej włoskiej podróży, lub w pałacu Stroynowskich (potem Tarnowskich) w Horochowie, którego galerię rzeźby ozdobił między innymi posąg *Perseusza* dłuta Antonia Canovy, jedno z największych i najbardziej kosztownych dzieł rzeźbiarza⁹⁰. Magnackie zbiory sztuki obcej były uzupełniane, w różnych proporcjach, pracami artystów krajowych. W niektórych rezydencjach tureckie dywany, holenderskie kafle, francuskie ryciny, włoskie obrazy i rzeźby tworzyły, wraz z wytworami miejscowych artystów i rzemieślników, synkretyczną, ale niesprzeczną wewnątrznie, całość.

Jeśli dodać, że w majątku słychać było śpiewy i nawoływania w języku polskim, francuskim i ukraińskim (nie wspominając o innych), to siedziba taka wydaje się miniaturą całego Wołynia (a nawet wszystkich ziem polskich między Bugiem a Dnieprem), z charakterystycznym wymieszaniem kultur Wschodu i Zachodu.

⁸⁸ Zob. np. R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, pod red. A.J. Baranowskiego, t. 5: *Dawne województwo wołyńskie*, Warszawa 1988; tenże, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 5: *Województwo wołyńskie*, Wrocław 1994.

⁸⁹ Z okazji wizyty króla Stanisława Augusta w Wiśniowcu podano „obiad na kilkadziesiąt osób w wielkiej sali portretami książąt Wiśniowieckich i Zbaraskich od ojca domu tego Korybuta brata króla Jagełła rodzonego aż do ostatnich dwóch Janusza kasztelana krak. i Michała wojewody wileńskiego, hetmana w. litewskiego pradiada dziedzica ozdobionej” (A. Naruszewicz, *Dziennik podróży króla [...] Stanisława Augusta na Ukrainę i do innych ziem koronnych roku 1787 dnia 23 lutego rozpoczętej, a dnia 22 lipca zakończonej*, Warszawa 1788, s. 85; pisownia i interpunkcja uwspółcześiona – UM).

⁹⁰ Antoni Malczewski mógł znać Horochów i jego mieszkańców, skoro tam przypuszczalnie znajdowały się miniatury przedstawiające jego i jego rodziców „wykonane w Wiedniu”, które potem trafiły do zbiorów w Turczyńcach na Podolu (R. Aftanazy, *Materiały...*, dz. cyt., t. 9: *Dawne województwo podolskie*, Warszawa 1992, s. 368); Tadeusz Czacki był skoligacony z właścicielami Horochowa, który do tego leżał w najbliższym sąsiedztwie jego siedziby w Porycku.

Pożegnanie Chodkiewicza z żoną

Przykładem podobnego domu był Pekałów, majątek Aleksandra Chodkiewicza, który zgromadził – oprócz przyrządów do doświadczeń chemicznych i fizycznych – setki książek, dokumentów i różnego typu zabytków przeniesionych potem w części do Warszawy, a w końcu, w rozmiarze znacznie już uszczuplonym po licytacjach, do pobliskiego Młynowa. Jest całkiem prawdopodobne, że Malczewski był – lub bywał – w wołyńskiej siedzibie hrabiego, położonej niedaleko Krzemieńca. Miał zatem możliwość tutaj poznać (z oryginałów i kopii) malarstwo zachodnioeuropejskie, w tym Rafaela i Guida Reniego, urabiając jednocześnie umiejętność patrzenia na sztukę pod okiem wykształconego właściciela zbiorów. Ale mógł tam oglądać również płótna związane tematycznie z rodziną Chodkiewiczów – *Śmierć Jana Karola Chodkiewicza pod Chocimiem* Franciszka Smuglewicza oraz obstalowaną w 1808 roku u Józefa Oleszkiewicza ogromnych rozmiarów kompozycję przedstawiającą *Pożegnanie hetmana Chodkiewicza z młodą małżonką Alojzją Ostrogską* [Anną z Ostroga] *gdy się na wyprawę chocimską wybierał*⁹¹. Obraz odnosił się do dziejów rodzimych, ale był wariantem tematu ramowego „Pożegnanie Hektora z Andromachą”, a więc miał jak najbardziej śródziemnomorski rodowód. Nie sposób nie dostrzec w nim prefiguracji analogicznej sceny z Waclawem i Marią⁹².

Antoni Andrzejowski, podziwiający obraz w 1809 roku, ocenił go jako „śliczny”; zachwyty pamiętnikarza wzbudziły zwłaszcza postacie małżonków. W ich opisie użył wyrażen, które potęgują podobieństwo z bohaterami *Marii* – o Chodkiewiczu napisał: „z twarzy i postawy bohater”, a o Annie: „Co za wdzięk rozlany w całej postaci, jaki żal z rezygnacją w obliczu”. Jeśli natomiast wniknąć w to, co w obrazie drażniło Andrzejowskiego, jeśli nazwać przyczynę jego niepokoju, przekroczymy granicę analogii zewnętrznych i zacniemy się zbliżać do tajemnic *Powieści ukraińskiej*. Pamiętnikarz uważał, że płótno „na swój ogrom, zdaje się za ubogą ma kompozycję. Wszystkie figury zebrane przy drzwiach kościoła, lewa strona trochę pusta, prawie po środku giermek z koniem nie klasycznej piękności”⁹³.

Ów giermek, niosący chyba stołek pomocny ciężkozbrojnemu rycerzowi w dosiadanu konia, został umieszczony dokładnie na pograniczu dwóch światów – domowego, zamkniętego, wypełnionego szczerze dworzanami o jednoznacznie scharakteryzowanych postaciach, i drugiego – otwartego na daleki pejzaż pod zachmurzonym niebem, które zdaje się oblewać zszarzałymi błękitami także konnych rycerzy w zbrojach, widocznych na drugim planie. Znajdują się oni jakby za kulisą sceny właściwej, wystawieni na wiatr, który porusza pióropusze hełmów oraz grzywy koni i który zapowiada podmuch i pęd bitwy (jak w *Marii*, 119-127). Giermek, łączący sferę prywatną i sferę wojenną, nie należy do żadnej z nich. Swoim ubiorem – na wpół tureckim, z turbanem na głowie, z podpiętą swobodnie połą długiej szaty – odbiega od uroczystej atmosfery dworskiej sceny. A co więcej, jako jedyny spośród pierwszoplanowych bohaterów obrazu nie interesuje się faktem rozstania małżonków i pozostaje obojętny na ich emocje. Spogląda gdzieś w dal, poza przestrzeń zamkniętą w ramach płótna, zdając się widzieć rzeczy niedostrzegalne dla innych. Poru-

⁹¹ Oba obrazy: olej, płótno, Muzeum Zamojskich w Kozłówce.

⁹² Tę samą analogię, na poziomie tekstu źródłowego, dostrzegł Mieczysław Wiśniewski: „Reminiscencją z Homera wydaje się scena pożegnania Marii i Waclawa ukazana tak, jak pożegnanie Andromachy i Hektora” (*Motywy antyczne w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, dz. cyt., s. 331).

⁹³ A. Andrzejowski, dz. cyt., t. 2, s. 58.

szenie jego sylwetki sprawia, że w porządku kompozycji to on prowadzi, wręcz ciągnie za sobą hetmana, nieświadomego tego przymusu. Chodkiewicz zwraca jeszcze twarz ku żonie i lewą dłonią trzyma jeszcze jej rękę, ale prawą wyciąga w przeciwnym kierunku, kompozycyjnie „dotykając” w ten sposób głowy natchnionego chłopca, i w jego stronę zrobi pierwszy krok. Teraz, w momencie zatrzymanym na obrazie, rycerz bezwiednie łączy w jeden magnetyczny łańcuch żonę, siebie i młodego, ale dziwnie smutnego giermka, który powiedzie ich oboje ku niewiadomemu. Niepotrzebny na obrazie i „wszystkim obcy” paż będzie tu i organizować, i obserwować spektakl.

Warszawa 1824–1826

Czy którakolwiek z dróg do *Marii* wiodła istotnie od marnej dramy i wielkiego teatru przez tragizm losów Stefana Potockiego i ślady dawnych wojen na Wołyniu, przez pejzaże tej ziemi, jej zabytki, historię i losy współczesnych Malczewskiemu mieszkańców? Nie sposób na to odpowiedzieć, nawet jeśli pytanie byłoby sformułowane mniej naiwnie. Zawarta w nim hipoteza nie wyklucza innych, tych istniejących i tych, które dopiero zostaną postawione. Opiera się na przesłankach wynikających z rysunku dziewiętnastoletniego poety, analizowanego jako źródło biograficzne, nie mniej ważne od dokumentów pisanych. Punktem wyjścia jest tu tylko jeden ze składników *Quodlibetu* – afisz teatralny, ale jego znaczenie i wynikające stąd pole skojarzeń ujawni się pod warunkiem odczytania akwarelowej kompozycji jako świadectwa dojrzałości autora. A więc pod warunkiem zgody na ciągłość biografii Malczewskiego, nie rozpołowionej niewiadomym doświadczeniem granicznym, pod warunkiem przyjęcia jednolitej konstrukcji jego osobowości, ewoluującej w sposób naturalny i nieprzerwany od narodzin do śmierci. To z kolei wymaga odrzucenia lub co najmniej dogłębnego zrewidowania wizerunku dziewiętnasto-dwudziestoletniego Malczewskiego ustalonego przez jego biografów. Ten stereotyp został już zresztą zasadniczo naruszony przez kilka ostatnich prac poświęconych poecie⁹⁴.

Przyszły autor *Marii* dokonuje w *Quodlibecie* rozrachunku z sobą samym akurat w momencie, kiedy „radość na polskiej zajaśniała twarzy”. Radość była przedwczesna, a nadzieje złudne, o czym Malczewski przekona się już niedługo, ale sprawa ojczyzny nie straci dlań na ważności, skoro po trzech latach, nawiązując do wydarzeń roku 1812, znów pyta: „Czy będzie Polska? Za nią nie przestaniem wzdychać”. (Po latach nawet w sztambuchowym wierszu będzie pisał o „smutku bliznach” i braku pociechy dla Polaka „po zgonie Ojczyzny”⁹⁵). Dlaczego więc postawę Malczewskiego określa się jako oportunistyczną? Dlaczego sądzi się, że skoro Malczewski (czternastoletni!) nie uciekł z gimnazjum na front, to wydarzenia lat 1807–1809 były mu obojętne?

⁹⁴ W tworzeniu wizerunku poety jako błazeńskiego salonowca zasługi położyli m.in. Teofil Januszewski i Konstanty Gaszyński, a potem zwłaszcza Józef Ujejski i Jarosław Maciejewski. Nowy portret Malczewskiego – reprezentanta pokolenia kłęski 1812 i pacyfisty, który nie akceptuje Niemiec-wizyjnej wizji dziejów i modelu „Polski rycerskiej” – kreśli Danuta Zawadzka (dz. cyt.). Podobną myśl formułuje Jarosław Ławski: „pozostając człowiekiem używającym świata – był Malczewski już wtedy [w 1815 – UM] osobowością odczuwającą wieloznaczność swych czasów, «dziecięciem wieku», może nawet od początku instynktownie penetrującym myślą i wyobraźnią ciemną stronę dziejów [...] Za zasłoną nieco błazeńskiej maski krył się poważny, nawet mroczny myśliciel” (J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć*, dz. cyt. s. 65).

⁹⁵ Wiersz Antoniego Malczewskiego w sztambuchu Feliksa Kadłubowskiego (z grudnia 1823), cyt. za: A. Biernacki, „Posiadłeś w kołodniężu te rozkoszy razem...” *Nieznanym wiersz Antoniego Malczewskiego*, „Twórczość” 1985, nr 7/8, s. 211.

Dlaczego wreszcie tworzy się o nim opinię na postawie słów zgorzzonego Teofila Januszewskiego, piszącego, że „Antoś marnował [...] płochę na woskowanym świecie swoją piękność i swoje serce”⁹⁶, a pomija się opisane w tym samym tekście dotkliwie cierpienia Antosia, kiedy okazało się, że nie pójdzie z Napoleonem na Moskwę?

W *Quodlibecie* Malczewski nie ukrywa swoich romansów, czego sygnałem jest pisany po francusku liścik i haftowany damski pugilares, nie tai salonowego życia, które symbolizują dwa zeszyty z nutami⁹⁷. Jednak jeśli z romansu wynika miłość – szaleńcza, górująca nad rozsądkiem, który nie powstrzymuje dwudziestoletniego oficera przed ryzykownymi wycieczkami z oblężonej twierdzy – to, zdaniem niektórych biografów, miłość ta jest również grzechem i domaga się kary jeszcze za życia⁹⁸. A i warszawskie salony, jako tło uczuciowego zatracenia, bardzo nie podobają się surowym sędziom. Jakie inne tło w tym wypadku było możliwe? Lupanar? Już wtedy, gdy jakoby nieustannie „ślizgał się po powierzchni życia jak po woskowanej posadzce”⁹⁹, Malczewski miał okazję poznać na własnej skórze, że „Kiedy się kocha odmiennie, tak, jak w świecie nie należy kochać – otoczenie ze swoimi zwyczajami i konwenansami przytłacza to uczucie”¹⁰⁰.

Także historia pojedynku na Powązkach wiosną 1812 roku została przez większość badaczy starannie rozpisane na role czarno-białe: tym porywczym, upartym, zbyt ambitnym i nieodpowiedzialnym jest Malczewski, natomiast spokoj, rozsądek, wielkoduszość i szlachetność (bo przecież mógł zabić młodszego kolegę, a nie zabił!) są po stronie „pocziwego” Aleksandra Błędowskiego, który w związku z tym miał święte prawo wymierzenia przeciwnikowi nauczki według własnego widzimisie (choć musiał wiedzieć, że taka nauczka uniemożliwi rywalowi wojskową służbę).

Nie pamięta się, że Błędowski przed 1814 rokiem „tyle odbył pojedynków, że zliczyć by trudno”¹⁰¹, że również nie unikał salonów i cieszył się względami kobiet, z czego skwapliwie korzystał, że długi dziedzicznego Błudowa wciąż powiększał przez „polowania, konie, karty, psy”¹⁰² i spłacił je dopiero z pieniędzy teściowej, a Malczewskiemu (i nie jemu jednemu) chyba nigdy nie oddał pożyczonej sumy. Co oczywiście nie zmienia faktu, że był człowiekiem pełnym wdzięku, dobrym mężem i serdecznym kolegą, wreszcie znakomitym żołnierzem i nieulekłym bohaterem kilku

⁹⁶ Cyt. za: J. Ujejski, *Antoni Malczewski*, s. 65.

⁹⁷ Najpewniej *stricte* salonowy charakter miały utwory w zeszycie zatytułowanym *Coquette*, natomiast polonez, którego nuty znajdują się w centrum rysunku, pozostając kompozycją salonową (opracowana w formie ronda na fortepian ulubiona pieśń angielskiej śpiewaczki, Elizabeth Billington), może mieć także wymowę alegoryczną. Jego autor, niemiecki kompozytor Daniel Steibelt, został zaproszony przez Aleksandra I do Petersburga, gdzie w 1811 objął dyrekcję tamtejszej opery. W *Quodlibecie* został zatem pokazany taniec polski, ale na nutę prusko-rosyjską! (identyfikację utworu zawdzięczam Andrzejowi Spózowi; zob. U. Makowska, dz. cyt.).

⁹⁸ Tą karą był, według Gaszyńskiego, związek z Zofią Rucińską: „Za wszystkie płochy młodego życia, za niebieskie słodycze wychylone niegdyś z niejednego kielicha miłości – odpokutował autor *Maryi* gorzko i ciężko w tym ostatnim kochaniu” (K. Gaszyński, *Jeszcze słów kilka o Antonim Malczewskim, autorze Maryi*, w: *Pokłosie. Zbieranka literacka na korzyść sierot*. Rok czwarty, Poznań 1855, s. 33-34).

⁹⁹ J. Ujejski, *Wstęp*, w: A. Malczewski, *Marja. Powieść ukraińska*. Podług autografu wyd., wstępem i objaśnieniami zaopatrzył J. Ujejski, wyd. 2, Kraków 1925, s. XVII.

¹⁰⁰ *Portrait de la petite Ida*, cyt. wg M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967, s. 94.

¹⁰¹ E. Felińska, *Pamiętniki z życia...*, Seria 2, Wilno 1859, t. 2, s. 266.

¹⁰² Tamże, s. 280.

bitew. Błędowski podobno przedstawił zupełnie inaczej przebieg pojedynku z Malczewskim, niż podaje się zazwyczaj¹⁰³; wiadomo to jednakże tylko z zapisków Ewy Felińskiej, która, jak inni pamiętnikarze, oświetla fakty z własnej perspektywy i nagina (na ogół nieświadomie) do swojej narracji.

Podobnie niepewne są informacje o majątku Malczewskiego, który jakoby miał go przehulać. Nikt ze znajomych Malczewskiego nie wspomina ani o kartach, ani o jakichkolwiek innych symptomach rozrzutności. Wiadomo tylko o znacznej sumie pożyczonej Błędowskiemu i o pieniądzach, które padły łupem złodzieja. Bywanie na salonach nie wymagało, oprócz porządnego munduru i zawsze świeżych rękawiczek, żadnych nakładów, a mogło przyczynić się do znacznych oszczędności w utrzymaniu. Pewne jest jedynie, że znaczną część majątku pochłonęła kilkuletnia podróż.

A już zupełnie nie wiadomo, na jakiej podstawie Józef Ujejski czyni z Malczewskiego próżnego i nikczemnego egoistę:

Jeżeli się kiedy przewrócił i potłukł, zrywał się zaraz, ból – fizyczny raczej – szybko opanowywał, i sunął dalej znów ze śmiechem i pewnością wdzięków swoich poruszeń, o to, czy się tam pod jego stopami gruz komuś przypadkiem na głowę nie wali, nie troszcząc się bynajmniej¹⁰⁴.

Badacz jakby nie zauważa (znanych sobie!) słów Józefa Załuskiego, który o Malczewskim mówi: „to był młodzieniec pełen uczuć wzniosłych i najpiękniejszych nadziei i, jeżeli grzeszył, grzeszył zbytkiem tych uczuć, które są niestety aż nadto rzadkie”¹⁰⁵.

Przykłady te pokazują, że część relacji osób, które znały Malczewskiego jako oficera Księstwa Warszawskiego, oparta jest albo na plotkach, albo wynika z męskiej zazdrości czy, w najlepszym wypadku, z niemożności zrozumienia i opisanego kogoś, kto nie przypomina innych¹⁰⁶. Utworzony na podstawie takich źródeł „portret pamięciowego” poety nie jest wiarygodny również dlatego, że stanowi efekt uzupełnień i przekształceń dokumentów przez kolejnych interpretatorów, beztrąsko wyciągających wnioski z konfabulacji poprzedników.

Większe zaufanie budzi autoportret zapisany w *Quodlibecie*, ujęty w alegoryczną ramę wydarzeń politycznych. Afisz dramy o Chmielnickim wydaje się należeć zarówno do materii autoportretu, jak i do rzeczywistości zewnętrznej. Datując moment historyczny, o którym informują również dwie gazety, odnosi się do sfery szeroko rozumianej sztuki oraz, zapewne w jeszcze większym stopniu, do sytuacji osobistej, bo tylko z tego powodu obecność druku wśród przedstawionych papierów okazuje się niezbędną. Może chodziło o dzień, od kiedy Malczewski postanowił liczyć swoją do-

¹⁰³ Tamże, s. 275.

¹⁰⁴ J. Ujejski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XVII. W dalszym ciągu wywodów Ujejski, popadając w sprzeczność, zauważa „ręsy charakteru wspólne mężowi Marii z samym poetą w jego pierwszej młodości”, wśród których wymienia nie tylko „skłonność do entuzjastycznych porywów obok dziękię popędliwości”, ale także „wielką uczuciową miękkość [...] przy równoczesnej męskości duszy i postawy” (tamże, s. XXXI).

¹⁰⁵ Cyt. za: K.J. Turowski, *Przemowa*, w: A. Malczewski, *Marya. Powieść ukraińska wierszem*. Wydanie K.J. Turowskiego, Sanok 1855, s. VIII. Przytoczony *passus* z listu Józefa Załuskiego w ogóle nie cieszył się popularnością wśród biografów poety.

¹⁰⁶ Teofil Januszewski, zakompleksiony i nieśmiały, czekał z zakochaniem, aż los mu sam podetknął obiekt miłości w postaci przybranej siostrzenicy, którą skwapliwie poślubił i z którą był autentycznie szczęśliwy. Nic dziwnego, że taki obrót sprawy uważał za normę i gorszył się „prowadzeniem” Antośka w Warszawie, czego zresztą nie widział na własne oczy.

rosłość? Może w uświadomieniu tej dorosłości jakąś rolę odegrał czerwcowy wieczór na placu Krasińskich, kiedy zrozumiał fenomen teatru, a poprzez treść granej wówczas dramy zobaczył swoje strony rodzinne, ich dzieje i siebie zanurzonego od zawsze w tym historyczno-geograficznym żywiole.

W wyborze przedstawionych przedmiotów dokumentów – przedmiotów, druków, rękopisów – zawiera się rzetelna samoocena i wynikające z tej oceny wychylenie ku przyszłości. Nawet jeśli w utworzonym przez papiery chaosie (jeszcze tu kontrolowanym i reżyserowanym) nie dopatrywać się zapowiedzi destrukcji, to autor *Quodlibetu* nie jest kimś, kto „się zawsze [!] trzpiota” i „tylko umie bruk zbijać w Warszawie”¹⁰⁷. Skoro zdawał sobie sprawę, że właśnie tak jest postrzegany – o czym świadczy wiersz z Wołynia – to nie było przecież tak „bardzo młodo” w jego głowie, jak by wskazywało modne uczesanie w czub. Malczewskiemu zależało, żeby Chodkiewicz zmienił o nim zdanie. Nawiązał wprost do konkretnych zarzutów mentora, ale może chodziło o sygnał, że co do jego osoby w ogóle „pozór ludzi”. Tak samo, jak mylący był żartobliwy ton przesłania, które zawierało uczciwą ocenę własnej osoby i autentyczną troskę o losy Polski na kongresie wiedeńskim, popartą trafnymi diagnozami politycznymi.

Dlatego ten wierszowany list (tracący wiele jako tekst poetycki w zestawieniu z *Marią*, ale z niektórymi produkcjami np. Niemcewicza – ani trochę), nie był wyłącznie „salonową zabawką”. Tak samo nie był nią *Portrait de la petite Ida*, portret wcale nie tak bardzo pochlebny, jak chciał Pigoń, i w dodatku pisany z wyraźnym, dojrzałym pobłażaniem wobec modelki. Jest to raczej przenikliwe studium psychologiczne młodej kobiety, osobowości zbudowanej ze sprzeczności, zdolnej do manipulowania i poddającej się manipulacji, naiwnej i nieprzewidywalnej, nieświadomej i rozumnej, a przede wszystkim zaskakująco wesołej i skłonnej do śmiechu, choć „przeszła przez wszystkie udręczenia, które rozczarowują do ludzi i do życia”¹⁰⁸. Czy owa Idalka, przedmiot czulej (ale prowadzonej z zachowaniem badawczego dystansu) wiwisekcji Malczewskiego, nie jest po trosze zwierciadłem jego samego?

Czy czasem nie własne doświadczenia („rozczarowanie do ludzi i życia”) oraz przecucie konsekwencji tych doświadczeń zawarł w opisie jej losu? – „Szukając u ludzi dobroci i szlachetności, napotkała tylko nieczułość i fałsz. Idąc z zaufaniem młodości ku wszystkim słodkim złudzeniom, przeżyła kilka lat w świecie, nigdy nie rozumiana i nie znajdując żadnego oparcia”¹⁰⁹. Po latach powiedział niemal dokładnie to samo i niemal na pewno o sobie:

Przyszłość jeszcze otruta, rozczochna idzie,
Komu? anielskiej duszy, co za to przekłeta,
Że cukrem przyjmowała drapieżne zwierzęta –
Gdy każdy dobry przedmiot w gorszy żal się zmienia. (944-947)

Trudno się oprzeć wrażeniu, że swoim zachowaniem, ostentacyjną lekkomyślnością i wesołością Malczewski już wówczas, przed europejską podróżą, maskował „czarne w piersiach bliźny”. Przecież mówiąc: „A kto się hucznym śmiechem wsród

¹⁰⁷ WW, s. 116, 119.

¹⁰⁸ *Portrait de la petite Ida*, dz. cyt., s. 93.

¹⁰⁹ Tamże.

jęków odzywa / Jak szalony w szpitalu – szczęsnym się nazywa” (929-930), myślał niekoniecznie (lub nie tylko) o sobie dorosłym, o niewesołej terażniejszości, ale również o czasach, kiedy skutecznie odgrywał rolę beztroskiego salonowca. Od siebie dawnego nie różnił się bowiem po latach tak bardzo. Bogatszy o doświadczenia europejskiej podróży – z których pewne są tylko estetyczne doznania we Włoszech i iluminacja w Alpach – tak samo jak kiedyś uwikłał się w związek z zamężną kobietą, jak kiedyś kierował się uczuciem, a nie rozsądkiem, wzięwszy na siebie brzemię tego związku; nawet nie skorzystał z możliwości zarobku, ulegając emocjonalnemu szantażowi Rucińskiej. Przecież takie zachowanie można nazwać lekkomyślnym. Albo też widzieć w nim wyraz odpowiedzialności i wierności danemu słowu.

Pisze się, że w młodym oficerze nikt nie przeczuwał poety. Ale w czasach, kiedy powstawała *Maria*, Malczewski również na poetę nie wyglądał. Był tylko „okropnie zmieniony. Chorobliwe cierpienia, a może i zgryzota, przyćmiły blask tej tak pięknej niegdyś twarzy – a niedostatek graniczący z nędzą, widny był w ubiorze owego wykwintnego dawniej eleganta salonów warszawskich”¹¹⁰. Czy wewnątrz również stał się zupełnie innym człowiekiem? Może wcale nie zmienił się zbyt, ale udręczony bólem nie miał już sił, aby jak dawniej udawać wesołość.

Kiedy przyjechał do Warszawy wczesną wiosną 1824 roku, bywał pewnie w parku Krasińskich przy okazji wizyt w Instytucie wód mineralnych sztucznych¹¹¹, patrzył na skrzyżowanie Miodowej i Długiej, na gmach Teatru Narodowego, dziwnie pomniejszony przez czas. Błądząc w tej okolicy, natknął się niechybnie na własny cień sprzed lat, zobaczył tamte radości, cierpienia i nadzieje, a zwłaszcza tamte wielkie i pragnienia, i możliwości, które jeszcze wtedy, w czasach *Quodlibetu*, pozostawały w stanie homeostazy. Twórczość literacka, tak samo dostępna jak inne sposoby egzystencji, nie wydawała się wówczas zajęciem najpilniejszym, koniecznym. Teraz, po kilkunastu latach, spotkanie z dawnym sobą popchnęło Malczewskiego do ucieczki przed całkowitą dezintegracją, do ucieczki od rozpaczki. Ale uciekinierowi została już tylko jedna droga – pisanie.

¹¹⁰ K. Gaszyński, dz. cyt., s. 33.

¹¹¹ KZ, s. 272, 276-277.