

Stanisław Podobiński

Wyznaczniki językowoartystyczne pisarstwa Antoniego Malczewskiego postrzegane współcześnie

Powieść poetycka „Maria” Antoniego Malczewskiego wciąż fascynuje, a przecież czasowe oddalenie się od gatunku literackiego, który się czasowo zamknął, wydawałoby się, skazuje tenże na zapomnienie, na pozostawanie w obszarze wzorów zaistniałych, atrakcyjnie zrealizowanych i wyczerpanych, bez szans odrodzenia się, bo spełnionych zupełnie.

Tak, wydawałoby się, mogłoby się stać, bo tak się wielokroć stawało, nawet z perłami gatunkowymi w dziejach literatury, tak się jednak nie dzieje jakoś z utworem, który — choć napisany przed niemal dwuwieczem — nadal skrzy się językowo i intryguje zakryptowanymi w nim asocjacjami, dygresjami, historiozoficznymi i indywidualnymi odniesieniami, zatem całym obszarem sensów w nim zawartych, nie odpoznanych do końca, mimo jego obecności na warsztacie badawczym i znakomitości literaturoznawczych, i hobbystycznych poszukiwań entuzjastów. Wydaje się, że — obok wielu jego wartości myślowych — wartością tegoż poematu jest z całą pewnością jego zdumiewająco bogaty język, zawierający w sobie i refleksy po mistrzach języka pierwszych dwu dekad XIX wieku, i oryginalne pomysły językowe na potrzeby tego utworu.

Z całą pewnością „Maria” jest utworem natchnionym — najpewniej był to proces, co widać w tekście arcypoematu — żarliwość, uniesienie, i stygnący jakby nastrój — refleksyjność, rozkładanie tonów znacznie bardziej uważne, z namysłem, refleksyjnziej, z dopuszczeniem do głosu rozwagi. Wtedy to pisarz ustrzega się manieryczności, która w chwilach rozemocjonowania, jakby niekontrolowany potok wypływający z nagła, się pojawia. Trudno by tu było wykreślić precyzyjniej linię ewolucyjną języka poematu i kształtowania się jego stylu, choć tego wielokrotnie próbowaliśmy.

Jeśli byśmy jednak wniknęli w naturę tego stylu, tj. zespołu, szczególnego układu, wybranych, dobranych środków językowo-stylistycznych, czyli metafor, onomatopei, ekspresywów, elementów leksykalnych i fleksyjnych, i widzieli to jako konkretyzację języka pisarza, tj. uobecnionego w nim języka jego czasów, sublimowanego przez niego jako elementów funkcjonalnych w obrębie tego gatunku, gatunku w Polsce dopiero się wówczas rodzącego, tobyśmy dopiero ogarnąć mogli całą istotę zjawisk językowych spożytkowanych niemal

wirtuozowsko w dziele — dzięki temu — wybitnym, stanowiącym wzorzec dla wielu utworów tego gatunku.

„Maria” jest wypowiedzią, ściślej: zespołem różnorodnych, branych jakby na różnych tonach, wypowiedzi zorganizowanych w szczególny sposób, ustrukturyzowanych tak, że stapia elementy mentalne, regionalne, historyczne i historiozoficzne, a także — dość skrzętnie zaszyfrowane, nieprzejrzyste — elementy metafizyczne.

Elementy te, zakomponowane w specyficzny sposób, wysnuwają bardzo ważne cechy gatunkowe poematu czyniąc go prawie paradygmatem. W całym układzie tego tekstu język jest nośnikiem wartości stylistycznych — utrzymuje, wyznacza i dopełnia.

Język właśnie — co bezpośrednio bądź pośrednio podkreślali: Halina Krukowska, Marian Maciejewski, Aleksander Brückner, Józef Ujejski, Maria Janion, Maria Żmigrodzka i inni — indywidualizuje postaci, określa je wprost lub nie wprost, że jednak jest to język w najczystszy sensie poetycki, aktywizuje on bardzo wiele jego możliwości, tworzy nastrojowość i klimat: zamyślenia, grozy, strachu, przerażenia, gorzkiej refleksji nad losem, nad umieraniem: *A kto raz ludzi porzuci, Nigdy już do nich nie wróci*. Czy z mocniej wybitym spójnikiem, wprowadzającym rezultatywność wyrażoną silniej:

*Bo kto raz ludzi porzuci,
Nigdy już do nich nie wróci*

w słowach Pacholęcia lub w refrenicznie, brzmiącym mocniej, mimo że wykonywanym chóralnie, fragmencie natomiast:

*Ach na tym świecie,
Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie*

Wербalizowanie tak złożonych problematów oraz stanów emocji przychodzi Malczewskiemu bez trudu. Odrażę, fascynację, czułość, tkliwość oraz podobne emocje, osiąga niejako naturalnie, bezwiednie, jakby mimochodem, a passant.

Interesujące jednak niezwykle jest w poemacie milczenie, milczenie jako niemówienie, jako obserwowanie, przeżywanie aktywne uobecniające, jednakże bez jego werbalizacji. Wtedy obecność tych postaci jest bardziej jeszcze odczuwana — nie mówi ni słowa Wojewoda, a szkoda, bo jako postać na wskroś, najbardziej może nawet, tragiczna, mógłby dookreślić rozmiar swego tragizmu, swego nieszczęścia w rozumieniu indywidualnym, rodzinnym i społecznym.

Niewiele, lapidarnie wręcz, mówi Miecznika Sługa rozpuszczając orszak kuligowych przebierańców: *Ha! — Pan Bóg Święty z wami! Jeśliście nie duchy,*

czyli przebłyskuje mu już przez myśl mniemanie, że to najpewniej nie są dobre Duchy, lecz utyskując na niestosowną, nieodpustową porę, wpuszcza je — Maski — jednak przez wrota.

Oszczędność w słowie bohaterów „Marii” implikuje gęstość semantyczną wypowiedzianych kwestii, czego przykładem może być mowa Pacholecia, pragnącego uwolnić się od rozpacz.

Mowa to nie tylko komunikowanie słowne — Maski właśnie bowiem, bezpośrednio niemal przed zamordowaniem Marii — tańczą, łącząc się, a właściwie podkreślając swój organiczny związek, z metafizycznymi mocami, z wszechniszczącą siłą, która w nich tkwi, i którą permanentnie do tego typu celów wykorzystują. Wobec nich i Sługa jest bezsilny, bezradny i pokorny, prawdopodobnie zresztą nie zdawał sobie z ich mocy sprawy.

Poeta i tu, w partii narratora, sięga po etymologicznie wówczas kojarzący się z: kupą czasownik: kupią, kupią, czyli skupiają się, zbijają w kupę.

Tego typu leksemów, i tego typu zabiegów etymologizujących, jest w poemacie więcej, są obecne często również w powtórzeniach, powtórzeniach, które i urytmiczniają tekst, i nawiązują do folkloru — podkreślają ich związek z dążnością do łączności z istniejącym w kulturze ludu pragnieniem wtapienia się w obręb wzorca idealnego, mniej z pragnieniem stworzenia jakiejś odrębnej relacji. W powtórzeniach jest więc zsyntetyzowanie myśli o złożoności ludzkiego Losu, o nieporadności a niekiedy bezradności wobec fatalizmu — Maski przecież bowiem nie mają imion, poza imieniem: Maska, a i to jednak doskonale je, wielostronnie charakteryzuje. Charakteryzuje je także ten ich maskujący ryt, że wszczepiły się w obręb ramy obyczajowej — nie było ich nigdy dotąd, w Zapusty zwłaszcza.

Maski w sposób nieco ironizujący mówią gorzkie prawdy o życiu zmiatanym cyklicznie przez Śmierć, są one z wymiaru pozaziemskiego, jednakże w ziemskim świecie — świat spoza niego — rozstrzyga.

Język Masek służy eufemizacji ich straszliwych działań, nie działają skrytobójczo, lecz są heraldyniami i, na koniec, skutecznymi wykonawczyniami.

Milczenie, milkliwość, lapidarność, a nawet lakoniczność to także formy realizacji mowy, podobnie jest z pauzami, wypełniającymi takt frazy i to wypełniającymi dobrze, bo pauza i w muzyce jest istotnym dźwiękiem.

To istotny rys poematu, nadający mu szczególny charakter, segmentujący i rytmizujący go oraz, co nie mniej istotne, wprowadzający ciszę, ciszę sprzyjającą refleksji, wmyślaniu się w ontologiczną naturę człowieka i jego podległość wymiarowi transcendentnemu.

Wprowadzone do tekstu — ukrainizmy — nawet nie wiemy, czy możemy tak mówić, przecież bowiem powieść zawiera charakteryzujący ją epitet: powieść ukraińska, funkcjonują niczym elementy intarsjujące lub inkrustujące, zdobiące, ale i potęgujące sugestywność języka, stającego się dzięki nim bar-

dziej swobodnym, dzikim, nieokiełznanym, sprzężonym z wolnym bytowaniem, lepiej oddającym naturę swobodnej, wolnej duszy Kozaka — jako człowieka stepów i jego pełną mentalność, także jego melancholię: *burjany, paroście* i inne. Podobnym celom służą przywoływane i wtapiane w tekst archaizmy — i jedne, i drugie podbarwiają koloryt lokalny utworu lokując go w odległej — lecz ciągle mogącej się unaocznic, urealnić — scenerii.

Konwencje scottowskie i bajronowskie są w poemacie widoczne, jednakże indywidualne piętno autora jest tu bezsporne, on to bowiem przez swą poetycką jaźń przesaczył zdarzenie synowobójstwa — niepodobna odrzucać skojarzenia z Gertrudą Komorowską, choć trzeba zgodzić się i z tymi badaczami, którzy uważają, że problem jest uniwersalny mimo romantyczne indywidualizacje.

W języku „Marii” uderza obfitość słownictwa etycznego i filozoficznego a nawet słownictwa z kręgu mistycznego, czego przyczyn należy upatrywać w osadzeniu dzieła w kręgu problematyki moralnej — w kręgu spraw związanych z zanurzaniem człowieka w egzystencji i uwięzieniem go w niej¹.

Ta powaga i ten wymiar spraw, których „Maria” dotyczy, sprawiają, że poeta sięga i po elementy stylu biblijnego, co nie dziwi, zważywszy że „Maria” często czyta Ewangelię traktując ją jako Księgę konsolacyjną.

Użycie wielkich liter — w naszym odczuciu są one nadużywane — służy wyeksponowaniu indywidualizacji, indywidualowości, nadaje tak wyróżnianym desygnatom powagę, jeśli jednak w trakcie dyskusji o Cnocie są to „frazesy”, jak to określa Marian Maciejewski, i dokonuje się mordu, to podkreśla to absurdalność tychże dysput i ich niezborność, także życiową, z ludzkim Bytem.

Niedopowiedzenia, niejasności i tajemniczość, czynią utwór bardziej jeszcze zagadkowym, frapującym, a krótkie wypowiedzenia przeplatane dłuższymi, z wyraźną jednak przewagą parataksy nad hipotaksą, nadają powieści tej wartość, przydając jej żywości w odbiorze i zapewniają potoczność składni, zaś wypowiedzenia jako długie okresy zdaniowe przydają poematowi epickiego, dzikostepowego, oddechu.

Zmienność akcji, erudycyjne przypisy — wyjaśniające bardziej złożone zdarzenia w tekście bądź je komentujące — ułatwiają percepcję dzieła, natomiast elementy stylu groteskowego z elementami makabrycznymi tworzą i wzmacniają różnorodność stylową.

Subtelna — lecz i błyskotliwa — metaforyka obecna jest w poemacie często, z całą pewnością jednak metafory: *szurzek w lasu, pięknego rozkwitłego kwiatu, w którym zalega się robak*, i inne, są bardzo ciekawie wplecione w fabułę. Z archaiczną fleksją rzeczowniki: *głąb’*, *gołąb’* i inne, z miękko zakończonym tematem, przyimek *k’*, i inne archaizmy leksykalno-fleksyjne, uroznorodniają tworzywo powieści.

¹Zob. M. Janion, Romantyczny świadek egzystencji, „Teksty” 1979 nr 3.

Liryzm osiągany jest przez szczególne obrazowanie, staranny dobór słownictwa onomatopeicznego, przez instrumentację głoskową — spółgłoski: l, ł, m, n, w partiach dramatycznych, zaś nagromadzenie głosek zgiełkliwych: b, d, g, r, s, t, w, f, h, ch; także poprzez nagromadzenie rzeczowników abstrakcyjnych, m.in. *cichość, mgliste spojrzenie, oczy mgliste i spuszczone* — o czym pisała Halina Krukowska², dowodzą daru pióra, a w efekcie wirtuozerii słownej, dzięki której w stopniu zasadniczym dzieło było, i nadal jest tak poczytne.

Częste są metafory dopełniaczowe: *suchot kobry* — inwersja szyku służy wielokrotnie poetyzacji języka — *zwycięstwa meta, trzask goleń* (z dawną fleksją), dopełniają refleksji o bardzo dobrym wyczuciu języka przez Malczewskiego i mądrego używania go, także podobne, metafory osaczające, ogarniające rozległe obszary tematyczne.

Noc i dzień istnieją tu jakby na dwu biegunach i dobrze sobie odpowiadają — *dzień uchyli się, a noc czarnieje* (ciekawe jest użycie leksemu: czarnieje, z „nie przegłoszoną” samogłoską).

Spośród metafor na uwagę zasługują synestezje typu: *topić trwogi w uścisku, wrona życia krótka i mdłym pachnąca światłem* — także o tym pisała Halina Krukowska w cytowanej w tym tekście pracy.

Struktury składniowe nierzadko się rozchwiewają, co sprzęga się z poetyką utworu, mającego oddać w jakiś sposób amorficzność zdarzeń z ludzkim życiem, a skoro tak, i one muszą się rwać, nie są to więc anakoluty składniowe, lecz zamierzone działania poety, uzasadnione artystycznie.

Słownictwo zawierające unoszenie oczu ku niebu jest bardzo radosne i pogodniejsze, słownictwo związane z cierpieniem i śmiercią jest skierowane do, ku ziemi³: *ciężkie brzemie, ciężkie dźwiga brzemie, cięży, sromota, utrapień ciężary* i podobne. O roli spójników, szczególnie spójnika „i” również pisała już Pani Profesor Krukowska.

Poemat jest meliczny, rytmiczny, poeta ma doskonały słuch językowy i słuch muzyczny, co sprawia, że większość partii tekstu czyta się „na ciąg”, bez wysiłku, jakby oddychając, mimowolnie, bezwiednie.

Urokliwy język, niebywałe obrazowanie jako słownie wyczarowane pejzaże Ukrainy i dotykane spraw dla ludzkiej egzystencji zasadniczych, czynią arcydzieło Malczewskiego nadal nośnym, oddziaływującym niezwykle sugestywnie, bo ekspresywnie. Utwór godny jest zatem tego, by uczyniono go również obiektem szkolnej lektury obowiązkowej.

Nawyki, niemal nagminne, współczesnej młodzieży do obcowania z wartką narracją, ze zmieniającymi się często obrazami, niespodzianie stają się walorami

² A. Malczewski, Maria. Powieść ukraińska. Wprowadzenie napisali Halina Krukowska i Jarosław Ławski, Białystok 1995 (tu pełna obszerna bibliografia).

³ A. Malczewski, Maria. Powieść ukraińska. Wprowadzenie napisali Halina Krukowska i Jarosław Ławski, Białystok 1995, s. 12 i nn.

dzieła Malczewskiego, wartego szerszego jeszcze upowszechniania jego dokonań, w których obszarze wykorzystanie możliwości tkwiących w języku wydaje się wręcz mistrzowskie.

Jerzy Pietrkiewicz⁴, analizujący rangę dawnej literatury polskiej w obrębie kultury europejskiej, podkreśla, że polskie dokonania renesansowe i romantyczne są najbardziej spektakularne dla nie-Polaków poza Krajem, one głównie, wprowadzają bowiem oryginalne dla świata pierwiastki rodzime⁵, odrębną mentalność i obyczaje.

Powieść poetycka „Maria” Malczewskiego⁶, godna, by nazywać ją arcy poematem, nadal stanowi — i z uwagi na urzekającą warstwę językową, na język konstytuujący wyobraźnię, a w efekcie percepcję utworu — i stanowić będzie długo jeszcze cymelium literackie o wielkim artyzmie językowym.

Stanisław Podobiński

Linguistic and Artistic Determinants of Antoni Malczewski's Writings as Perceived in Modern Times

Summary

The author analyses the artistic skill of the language used by the author of the poetic novel „Maria”, Antoni Malczewski, a representative of the, so called, Ukrainian school in Polish poetry. The novel keeps fascinating its readers because of its unusual language, i.e. style as a system of remarkable pattern of linguistic elements, such as: metaphores, onomatopoeias, lexical and inflexional elements. The language is in harmony with the rapidity of the plot, changing mood, shades and colours of the scenery in which the daughter-in-law meets her fate when she is murdered at the order of her father-in-law who considers her unacceptable because of his aristocratic ambition. „Maria” has acquired an opinion of being a brilliant work of literary art, because of its verbal mastership.

⁴ Jerzy Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej*. Wstęp Jerzy Starnawski. Warszawa 1986.

⁵ M. Małecki, Lucjan Siemieński, od wczesnych utworów do „Trzech wieszcz”, Częstochowa (w druku).

⁶ Poczuję się do miłego obowiązku złożenia podziękowań uczestnikom sesji nt. „Marii” Malczewskiego w Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, podczas której wygłosiłem referat stanowiący — w efekcie uzupełnień i sugestii — podstawę niniejszego tekstu.

Spośród dyskutantów szczególnie dziękuję Paniom Profesor Halinie Krukowskiej i Krystynie Poklewskiej oraz częstochowskim Przyjaciołom, referentom i dyskutantom, Krzysztofowi Czajkowskiemu i Waldemarowi Skrzypczykowi. Wszyscy oni pomogli zmeliorować pierwszą wersję niniejszego tekstu, wszelako winę za wszystkie jego niedomogi ponosi jedynie autor.