

Filmowość Marii Antoniego Malczewskiego

WOJCIECH SŁAWNIKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Sławnikowski Wojciech, *Filmowość Marii Antoniego Malczewskiego* [The filmic nature of Antoni Malczewski's *Maria*]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 283–298. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.18>.

The aim of this article is to analyse the poetics of Antoni Malczewski's *Maria* in terms of its cinematic qualities. The author uses various film theories, including those formulated by Siegfried Kracauer, Béla Balázs and Jean Mitry, in order to approximate the meaning of a text being cinematic and to find tools for the analysis of a literary text through this lens. Six features are distinguished: (1) fragmentariness of the plot structure, (2) editing within scenes, (3) a focus on movement, (4) transcending the limitations of human perception, (5) quasi-reproduction of reality and (6) giving images meaning as parts of a larger composition. These can be found in different passages from *Maria*, the analysis of which leads the author to conclude that the key to the cinematic qualities in Malczewski's novel is the quasi-impersonal reproduction of reality achieved thanks to the withdrawn narrative perspective, the descriptions of empirical reality and the behavioural characteristics of the characters. In the summary, the cinematic qualities of *Maria* are put within a context of the history of literature and linked to the break with classicistic poetics and the move towards Romanticism.

KEYWORDS: Antoni Malczewski, *Maria*, film theory, cinematic quality of literature, relations of literature and film, Romanticism, verse novel, Siegfried Kracauer, Béla Balázs, Jean Mitry

I

Maria. Powieść ukraińska, opublikowana w 1825 r. jedyna powieść poetycka Antoniego Malczewskiego, obrosła w historii literatury legendą, podobnie zresztą jak sama osoba jej autora: prekursorskie dzieło i tworzący je samotny geniusz, który przetai szlaki wieszczom, choć pozostał w ich cieniu, niedoceniony za życia[1]. A jednak po niemal dwustu latach *Maria* nadal zachwyca, odkrywając na swych kartach nieco inny od wpajanego w szkole romantyzm. Spośród różnych prób odczytania powieści Malczewskiego przez potomnych, dla nas istotna będzie jedna, dość niszowa ze względu na towarzyszący jej oczywisty anachronizm, a jednak mimo tego warta rozważenia. Mowa o próbie spojrzenia na *Marię* jako na dzieło w swych środkach wyrazu pokrewne filmowi.

W wydanej w 1924 r. *Dziesiątej muzy* Karol Irzykowski wskazywał na szczególne cechy *Marii*, które pozwalały nazwać ją (albo przynajmniej niektóre jej części) wizją kinową. W po-

dobnym kontekście powieść Malczewskiego przywoływały też Maria Janion i Hanna Kordalska w artykułach w miesięczniku „Kino”, idąc wytyczoną przez Irzykowskiego drogą. Jednak żadne z trojga badaczy nie połączyło w swych rozważaniach wnikliwej analizy dzieła z refleksją nad samą istotą filmowości. Irzykowski wykorzystuje utwór Malczewskiego jako przykład jednego zjawiska – znaczenia fragmentu – nie wpisuje jednak *Marii* bardziej szczegółowo w rozwijaną na kartach *Dziesiątej muzy* teorię filmu[2]. Z kolei Janion wskazuje w spostrzeżeniach poczynionych przez starszego badacza na konkretny ich aspekt: cechą poematu romantycznego, która wpływa na

[1] Por. D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 5 i n.

[2] Por. K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp i przyp. J. Bocheńska, Warszawa 1977, s. 139–140. Za autorką wstępu przyjmuję w tekście słowny zapis liczebnika w tytule.

skojarzenie z filmem, jest jej zdaniem ruchomość (zmiennność) punktu widzenia; skupienie na tym aspekcie wiąże się z tematem artykułu (którym jest, jak głosi tytuł, ruch wyobraźni romantycznej)[3]. Kordalska najbardziej zbliża się do połączenia refleksji teoretycznej z analizą samej powieści: odnosi się polemicznie do Irzykowskiego, wskazując jednocześnie na inne niż on elementy stanowiące o filmowości dzieła. Powołuje się przy tym na teoretyków kina (Pudowkina, Kracauera, Wiertowa), odnajdując w ich teoriach potwierdzenie dla tezy o fragmentaryczności i skupieniu na szczególe jako cechach konstytutywnych medium filmu. Sama autorka zdaje się jednak czuć niewystarczalność takiej konstatacji; odwołuje się więc do pojęcia „trzeciego sensu” wprowadzonego przez Rolanda Barthes’a, który to sens jest trudno uchwytyny, niedookreślony, nie pozwalający na dalsze dociekania. Kordalska kończy swój tekst konstatacją: „I jeśliby «trzeci sens» miał stanowić klucz do jej [Marii][4] filmowości, to dopiero ekranowa postać mogłaby wyzwolić... tę istotę, która została zamknięta w słowie”[5] – dyskusja zostaje więc zawieszona do czasu, aż ktoś nie sfilmuje *Marii*, co rzekomo odsłonić by miało ukryte w tekście Malczewskiego (powstałym na ponad pół wieku przed narodzinami kina, w czasach pierwszych fotografii) dodatkowe znaczenia.

Powyższy przegląd dotychczasowych prób opisanie *Marii* przez pryzmat jej filmowości pokazuje, że dla pełniejszego zbadania tegoż zagadnienia konieczne są zarówno analiza tekstu powieści Malczewskiego, jak i – w pierwszej kolejności – zdefiniowanie, czym właściwie jest

(w czym się objawia) filmowość. Oczywistym punktem odniesienia musi być tu teoria filmu, jednak już teraz trzeba zastrzec, że i ona nie będzie w stanie dać pełnej odpowiedzi na to kluczowe pytanie. Podobnie jak w przypadku teorii literatury, teoretycy filmu często prezentowali odmienne wizje tego, czym kino jest lub czym być powinno, nierzadko kierując się własnymi estetycznymi upodobaniami przy podejmowaniu decyzji, co jest bardziej filmowe, a co mniej. Innym utrudnieniem jest też zmiennosc kinowych środków wyrazu w czasie, która prowadzi do rozbieżności skojarzeń współczesnych czytelników *Marii* z tymi czynionymi przez teoretyków sprzed niemal stu lat. Irzykowski w *Dziesiątej muzie* (przypomnijmy, z roku 1924) pisał: „W miejsce diafragmy, owego okrągłego otworu, który powoli się rozszerzając odsłania nam w kinie nowy obraz, poeta posługuje się – pytajnikiem: Kozacze – gdzie pędzisz? Pachole, gdzie ty wędrujesz? Jakież to trąby zagrzemiały pod lasem?”[6] Pytania, którymi Malczewski częstokroć otwiera lub zamyka poszczególne rozdziały swego dzieła, kojarzą się więc badaczowi z diafragmą, środkiem częstym w kinie lat 20., lecz właściwie nieobecny w filmach współczesnych. Nie znaczy to jednak, że z najważniejszych teorii nie sposób wydobyć przydatnych konstatacji na temat natury sztuki filmowej. Co więcej, przykład Irzykowskiego nie wyklucza całkowicie możliwości analizy *Marii* przez próbę unaocznienia zależności między tekstem a konkretnymi środkami filmowymi, rozgraniczyć trzeba jednak środki esencjonalne dla medium filmu (np. ruchy kamery, montaż) od fakultatywnych (jak diafragma, nakładane obrazy, spowolnienie lub przyspieszenie ruchu itp.), które wyznaczać będą już nie istotę filmowości, a możliwości medium.

Za teoretycznofilmowy punkt odniesienia oberzemy prace trzech wybitnych teoretyków: Siegfrieda Kracauera, Béli Balázsa oraz Jeana Mitry’ego. Szczegółowe rozpoznania dwóch pierwszych zostaną przytoczone w odpowiednich miejscach analizy; na razie pochyłmy się nad trzecim – dla nas tu najważniejszym. Kracauer zaproponował rozróżnienie w teorii

[3] Por. M. Janion, *Ruch wyobraźni romantycznej*, „Kino” 1978, nr 4, s. 17–21.

[4] Uwagi w nawiasach kwadratowych i wyróżnienia rozstrzelonym drukiem, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

[5] H. Kordalska, *Romantyczne przeczucie filmowości*, „Kino” 1980, nr 173, s. 24, [za:] <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/romantyczne-prieczucie-filmowosci/145> (dostęp: 14.01.2020).

[6] K. Irzykowski, op. cit., s. 139–140.

filmu dwóch linii rozwojowych: realistycznej i formatywnej. Pierwsza z nich rozpatrywała kino przede wszystkim w kategoriach naśladowania rzeczywistości, druga dążyła do ujęcia jedności i niepowtarzalności kina jako sztuki[7]. Ich połączenie postawił sobie za cel Mitry, który w latach 1963–1965, kilka lat po *Teorii filmu* Kracauera z 1960 r., ogłosił syntezę pt. *Estetyka i psychologia filmu*, uchodzącą za ostatnią próbę całościowej teorii filmu. Sposób, w jaki Mitry zbiera i przetwarza osiągnięcia wcześniejszych myślicieli, będzie szczególnie istotny dla analizy *Marii*; za kluczowe należy tu uznać opisanie obrazu filmowego (przez analogię z fotografią) jako *quasi-bezosobowej reprodukcji rzeczywistości*, która w istocie jest jednak efektem wyboru artysty. Autor (reżyser) filmu w *montażu* dokonuje organizacji obrazów i nadaje im znaczenia[8]. Mitry w następujących słowach opisywał te zjawiska:

Jeśli obraz filmowy jest pośredni, jest także logicznie rzecz biorąc pewnym wyborem, pewną dobrowolną organizacją [...]. Intencja [...] pochodzi od autora. Dla widza obraz filmowy jest bezpośredni. Jest mu dany całościowo, tak jak jest dany świadomości organizującej percepcję. Widz odbiera pseudorzeczywistość tak, jak odbiera rzeczywistość prawdziwą. Odbiera w istocie w inny sposób inną rzecz, ale nie zdaje sobie sprawy z pośrednictwa, dzięki któremu powstało to, co on uważa za bezpośrednie[9].

Z kolei o semantyce obrazu filmowego pisał:

W pewnym sensie film wydaje się nową formą języka ideograficznego, z tą wielką różnicą, że symbole stałe i konwencjonalne są w nim zastąpione przez zmienne walory symboliczne, mniej zależne od przedmiotów i zdarzeń przedstawionych niż od kontekstu wizualnego środowiska, w którym są usytuowane. Ten kontekst, przez relacje lub implikacje, które determinuje, nadaje tym obiektom i zdarzeniom ich chwilowe znaczenie. [...] To oczywiste, że film jest czymś innym niż system znaków i symboli [...]. Film to przede wszystkim obrazy, obrazy pewnych rzeczy. [...] Lecz te obrazy, zgodnie z wybranym rodzajem narracji, organizują się w system znaków i symboli: mogą stać się symbolami [...]. Nie są one jedynie znakami, jak słowa, lecz przede wszystkim przedmiotami, konkretną

rzeczywistością; przedmiotami nacechowanymi szczególnym znaczeniem lub takimi, które można owym znaczeniem cechować[10].

Oczywiście w dziele literackim, a więc takim, którego tworzywem jest język naturalny, nie sposób osiągnąć efektu bezosobowości, o którym pisze Mitry; można jednak zbliżyć się do niego poprzez wycofanie się narratora i słowny opis fizycznej rzeczywistości. To właśnie takie ustępy *Marii* będą szczególnie przydatne w analizie i to w nich pojawiać się będą techniki literackie analogiczne do opisanych wyżej zabiegów filmowych. W kręgu zainteresowań w części analitycznej będą więc literackie sposoby osiągania przez Malczewskiego efektów wyróżnionych przez teoretyków filmu jako szczególnie filmowe: (1) fragmentaryczność struktury fabularnej, (2) montaż wewnątrz scen, (3) skupienie na ruchu, (4) przekraczanie percepcyjnych ograniczeń człowieka, (5) quasi-reprodukcja rzeczywistości oraz (6) nadawanie znaczenia obrazom jako częściom całościowej kompozycji.

II

1. Fragmentaryczność struktury fabularnej. Kracauer za podstawowe właściwości filmu uważał: (1) upodobanie do nieinscenizowanej rzeczywistości, (2) akcentowanie tego, co przypadkowe, (3) sugerowanie nieograniczoności (upodobanie do nieskończoności), (4) faworyzowanie tego, co nieoznaczone (suro-

[7] Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 47–48. Analogicznie w praktyce filmowej Kracauer wskazywał na tendencję realistyczną (lumiérowską) i kreacyjną (mélièsowską). Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, wyd. 2, Gdańsk 2008, s. 56–63.

[8] A. Helman, J. Ostaszewski, op. cit., s. 179.

[9] J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, [za:] A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 128–129. Nie podano nazwiska tłumacza.

[10] Ibidem, s. 50.

wy, niezdefiniowany materiał)[11] i (5) dążenie do ukazania „potoku życia”[12]. Stąd wynika też jego stosunek do fabuły filmowej (w opozycji do fabuł niefilmowych, zbyt teatralnych lub literackich): uważał, że powinna ona opierać się na wątku znalezionym oraz na epizodzie. Przez pierwszy rozumie „każdą fabułę znaną w materiale autentycznej, materialnej rzeczywistości”[13], pozostającą do pewnego stopnia konstrukcją otwartą, przez drugi – fabułę wyłaniającą się ze strumienia życia i na powrót się w nim roztopiającą[14].

W przypadku *Marii* pozostaje kwestią sporną, czy Malczewski inspirował się prawdziwą historią śmierci Gertrudy Komorowskiej z rąk jej teścia, Franciszka Salezego Potockiego w 1771 r. Nie wglębiając się w nieistotne tutaj

zawiłości owej debaty, stwierdzić można jedynie, że prawdopodobne wydaje się, iż – jak ocenił Ryszard Przybylski – Malczewski „przejął [...] z tych «zasłyszanych opowieści» jedynie suche fakty, zmieniwszy poza tym wszystko”[15]. Jednak niezależnie od genezy fabuły uderzającą jej cechą jest dla czytelnika fragmentaryczność i epizodyczność, a także nielinearne prowadzenie opowieści. Już sam początek pierwszej pieśni zwiastuje taką konstrukcję: trzy otwierające *Marię* rozdziały dotyczą pędu po stepie kozaka dostarczającego Miecznikowi list Wojewody – ów posłaniec to postać marginalna, z punktu widzenia rozwoju fabuły mało istotna[16]. Priorytety Malczewskiego są jednak inne niż tylko opowiedzieć zajmującą historię: dlatego też często wprowadza w swej powieści epizody zgoła niepotrzebne, które jednak rozszerzają świat przedstawiony poza główne postaci i zdarzenia, stwarzając wrażenie jego otwartości i nieograniczoności. To nie tylko kozak, wyjątkowo uprzywilejowany ilością poświęconego mu miejsca, ale też osoby, które migają na chwilę czytelnikowi, zanim narrator nie przesunie swej uwagi dalej. Oto kilka przykładów:

Umykaj, Czarnomorcu, z swą żoną skrzypiącą,
Bo ci synowie stepu twoją sól roztrąca. [1, I][17]

Patrzaj, pyzate dziecię, spod słomianej strzechy,
Niech ci widok żołnierzy zaszczepia uśmiechy,
To może dziki owoc zerwie potem wojna.
A ty, matko, co kłaniasz, bądź zdrowa, spokojna,
Nie trwoż się szczęką zbroi, długimi dzidami,
Zapał polskiego wzroku ugasza się łzami. [1, XIX]

Sunie koń wyciągnięty — a brzękiem podkowy,
Hukiem pędu, błyszczącą postacią rycerza,
Ocknionego wieśniaka pierwszą myśl uderza;
«Ha! Ha!» — nim otarł oczy i serca mógł dowieść,
Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść. [2, XIV]

Za podobny epizod może też z powodzeniem uchodzić cały rozdział V pieśni pierwszej przedstawiający uczestników na zamku Wojewody. Ustęp ten pozwala dostrzec istotną cechę narratora *Marii* – obok niezwykłej jego ruchliwości (na którą zwracali uwagę m.in. Janion i Przybylski[18]) wykazuje on tendencję do świadomego manipulowania własną uwagą.

[11] Por. S. Kracauer, op. cit., s. 97–98: „[O]brazy ekranowe mają tendencję do odzwierciedlania nieoznaczoności obiektów naturalnych. Nawet najbardziej selektywne zdjęcie filmowe nie może nie objąć surowego materiału z jego rozlicznymi znaczeniami albo, jak to nazywa Lucien Sève, «anonimowego stanu rzeczywistości»”.

[12] Ibidem, s. 100: „Pojęcie potoku życia obejmuje [...] ciąg fizycznych sytuacji i zdarzeń, wraz ze wszystkimi emocjami, wartościami, myślami, które wywołują. To implikuje, że potok życia stanowi continuum raczej fizyczne niż duchowe, chociaż, zgodnie z definicją, obejmuje także zjawiska duchowe”.

[13] Ibidem, s. 284.

[14] Ibidem, s. 290.

[15] R. Przybylski, *Historia Gertrudy Komorowskiej*, [w:] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 139. Por. odmiennie stanowisko: J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, [w:] „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Compendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedmowę napisał J. Maciejewski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 25–35.

[16] Por. K. Irzykowski, op. cit., s. 139–140.

[17] Wszystkie cytaty z *Marii* za wydaniem: A. Malczewski, op. cit. Ze względu na brak numeracji wersów w tymże wydaniu, cytaty identyfikowane będą numerem pieśni (cyfra arabska) i rozdziału (cyfra rzymska).

[18] Por. M. Janion, op. cit. oraz R. Przybylski, *Wstęp*, [w:] A. Malczewski, op. cit., s. 30 i n.

Włącza w snutą opowieść obrazy pozornie z nią niezwiązane, aby odkryć przed czytelnikiem nową warstwę rzeczywistości: tutaj ukazanie bawiącego się towarzystwa służy na zasadzie kontrastu uwydatnieniu powagi Wojewody. Z kolei innym razem narrator, zamiast podążać za jadącym wojskiem, pozwala żołnierzom się oddalić, dzięki czemu możliwe jest opisanie pustego stepu:

Znikli w zarosłą przepaść — aż krążąc parowy,
Jeszcze raz świetne z krzaków ukazali głowy;
Jakiś na wzgórkę rozkaz młodzieniec dał znakiem —
I poszli, poszli drogą [...].
[...]
I ciche, puste pola — znikli już rycerze,
A jak by sercu brakli, żal za nimi bierze.
Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko
zajdzie,
Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie [1,
VII; 1, VIII]

Ten sposób układania całości z fragmentów – przypominający montaż filmu – okaże się istotny przy omówieniu nadawania znaczeń obrazom w ramach spójnego dzieła. Epizodyczność nie oznacza bowiem, że *Maria* jest dziełem niespójnym: tak jak łączą się w niej mowa niezależna z pozornie zależną i – zdaniem Waława Kubackiego^[19] – różne style, tak też następstwo obrazów jest starannie zaplanowane, jeśli rozpatrzeć je z punktu widzenia semantyki i problematyki dzieła. Jednak jeśli wziąć pod uwagę względy kompozycyjne, cały ten amalgamat faktycznie niezbyt przystaje do klasycystycznych wymogów przejrzystości, co oburzało Franciszka Salezego Dmochowskiego w pierwszej recenzji powieści^[20]. Malczewski znacznie bardziej niż wiernością jakimkolwiek gatunkowym wymogom przejmuje się podążaniem za tokiem własnej wyobraźni. Jednocześnie jednak dygresyjne epizody są silnie związane ze światem przedstawionym: czytelnik zostaje skonfrontowany nie z abstrakcyjną refleksją, ale z plastycznym opisem przestrzeni lub zachowań postaci. To właśnie ten związ z materiał świata przedstawionego ostatecznie decyduje o filmowości tych ustępów, pozwalając dostrzec w nich owo postulowane

przez Kracauera wyłanianie się epizodów ze strumienia życia i ponowne w nim znikanie.

Zresztą nie tylko fragmenty luźno związane z głównym wątkiem fabularnym poddane są obróbce w filmowym duchu. Cała pierwsza pieśń sprawia przecież wrażenie nielinearnie ułożonej. Dokładna analiza pokazuje jednak, że wcale tak nie jest – wszystkie fabularne całości ułożone są w odpowiedniej kolejności^[21]: pęd wysłanego z listem kozaka, wieczór przed wymarszem wojsk z zamku Wojewody, następny ranek i wyruszenie Waława śladem kozaka, oczekiwanie Miecznika i Marii, przybycie spóźnionego kozaka z listem i Waława z wojskiem niedługo po nim. Nieco zamieszania wprowadza tu kozak, który jednak wyjaśnia Miecznikowi: „[...] jeszcze list wczora / Oddałby, nim kur zapał, bo świsnął z wieczora, / Ale że czart na stepie tumany wyprawiał — / To żeby was z Jejmością Bóg od złęgo zbawiał” (1, XIII). Wrażenie zaburzenia chronologii wynika ze „zmontowania” kolejnych fragmentów w taki sposób, że czytelnik nie rozpoznaje związku między nimi. Dokąd pędzi kozak? Kim jest Wojewoda? Co to za młodzieniec prowadzący wojska? Jaki mają związek z Miecznikiem i Marią? Malczewski wymaga od odbiorcy cierpliwości, zanim odsłoni wzajemne powiązania między postaciami, dzięki czemu może skierować uwagę czytelnika na inne elementy prezentowanych scen aniżeli ich funkcja fabularna. Kozak nie jest posłańcem niosącym list, ale tajemniczą postacią przemierzającą bezkresny step. Intencje Wojewody zostają najpierw

[19] W. Kubacki, *Powieść poetycka Malczewskiego*, [za:] A. Malczewski, op. cit., s. 173. Kubacki pisze o trzech stylach: ludowym, klasycznym i romantycznym. Błędy w jego analizie wytyka Marian Maciejewski, wskazując na jednolitość stylu romantycznego w *Marii*. Por. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 208–222.

[20] Por. R. Przybylski, *Wstęp*, op. cit., s. 28.

[21] Gwoli ścisłości, możliwe jest, że scena z Wojewodą z rozdziału IV następuje przed wysłaniem kozaka. Struktura powieści nie pozwala do końca rozwiązać wszystkich kwestii dotyczących porządku zdarzeń.

przedstawione w niejasnych opisach i przy pomocy symbolicznej gry światła (wycofanie się w cień w rozdziale VI) jako nieczyste, nim dane nam będzie poznać konkrety; podobnie Wacław – źródło otaczającego go blasku opisanego w rozdziale VII poznamy dopiero w scenach z Miecznikiem i Marią. We wszystkich tych przypadkach montaż (sam w sobie już filmowy) powoduje również wysunięcie na pierwszy plan zewnętrzności postaci, która stwarza wyrazisty obraz. Chociaż Malczewskiego bardziej interesuje wnętrze bohaterów, opisuje je z wykorzystaniem realistycznych lub przenośnych cech wyglądu (np. o Wojewodzie w 1, IV: „A w oczach się mignęła szybka, dzika radość, / Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość”), dzięki czemu świat przedstawiony w powieści nabiera filmowej plastyczności.

O kluczowej roli montażu w *Marii* świadczą też kompozycja pierwszych rozdziałów pieśni drugiej. Po wcześniejszym zbudowaniu sytuacji (Wacław i Miecznik na wyprawie, Maria sama w domu, Wojewoda w sporze z synem) Malczewski poprzedza opis wojennej ekspedycji trzema rozdziałami ustanawiającymi nastroj dalszego ciągu opowieści i niejako go zapowia-

dającymi. Ponure pachole[22], złowieszcze maśki, wreszcie zachód słońca i zapadająca Noc – wszystko to kontrastuje z zapalem Miecznika, a współgra z rozterkami Wacława. Odpowiedni układ scen niejako wskazuje, który z dwóch wojowników trafniej wyczuwa sytuację.

2. Montaż wewnątrz scen. Z początkiem pieśni drugiej wiąże się też kolejne interesujące nas zagadnienie dotyczące montażu, tym razem nie całości materiału, a jedynie wewnątrz konkretnych scen. Ważne będą tu dla nas wszystkie środki, które Béla Balázs wymienia jako typowo filmowe, tzn. zmiany planów (Balázs szczególnie podkreśla rolę zbliżenia dającego poprzez mimikę dostęp do treści psychicznych człowieka), montaż wewnątrzscenowy i ruch w obrębie kadru, zmiany perspektywy i kątów widzenia kamery, montaż *sensu stricto* (służący do komponowania z ujęć scen, sekwencji i wreszcie całego filmu)[23].

Pomiędzy rozdziałami I i II drugiej pieśni *Marii* następuje zupełnie niezwykle cięcie. Cały pierwszy rozdział składał się z przytoczeń: najpierw monologu pacholecia, później jego dialogu ze sługą. Tak długi ustęp w mowie niezależnej, z którego nie wynikają jasno okoliczności rozmowy, sprawia, że czytelnik na początku drugiego rozdziału wręcz domaga się wyjaśnienia, kim są owi rozmówcy, których głosów wysłuchał. I oto zamiast spokojnego opisu kontekstu całej sytuacji następuje przybycie masek, które rozsadza zastaną rzeczywistość. Upragniona przez czytelnika konkretyzacja szybko przemienia się w nową tajemnicę.

Stało młode pachole, pod płótem zostało,
Na smutek, co się skarży, uważają mało,
A ten, co z nim rozmawiał na wrotach oparty,
Wyszczerał w inną stronę wzrok cały otwarty —
Skąd w różnobarbnych strojach, huczne czyniąć
wrzaski,
Niespodzianym orszakiem zbliżyły się maski. [2, II]

Następstwo obrazów przywoływanych przez narratora przywodzi tu na myśl ruch kamery: od pacholecia, przez sługę, po maski. Kolejne postaci są odsłaniane przed czytelnikiem, któremu jednak satysfakcja z rozpoznania sytuacji, w której następował dialog, dana jest tylko pozornie.

[22] Niektórzy badacze (np. Przybylski) stosują zapis wielką literą (podobnie w przypadku masek). Za Jackiem Brzozowskim przyjmuję pisownię taką, jaka jest w tekście powieści. Por. J. Brzozowski, *O pacholeciu w „Marii” raz jeszcze*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 192.

[23] B. Balázs, *Wybór pism*, przekł. K. Jung, R. Porges, wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 36–38. Mając w pamięci przypadek Irzykowskiego i diafragmy, można by podać w wątpliwość aktualność obserwacji Baláza na temat tego, co filmowe – wydaje się jednak, że wszystkie wymienione przez niego środki faktycznie są dla sztuki filmowej esencjonalne i w mniejszym lub większym stopniu konieczne. Ich liczna – jak zaraz zobaczymy – reprezentacja w *Marii* to jeden z kluczowych czynników decydujących o filmowości dzieła.

Obraz stojącego pod płotem pacholęcia i oparłego o wrota sługi zostaje drastycznie przerwany reakcją sługi na zbliżanie się masek. Bezosobowy charakter opisu sytuacji (dzięki któremu powstaje efekt ruchu kamery) powoduje, że całe zdarzenie wydaje się zaskakiwać nie tylko postaci, ale i samego narratora. Pauza po czwartym wersie przytoczonego fragmentu to jakby moment pęknięcia wcześniej zaplanowanej sceny: neutralna prezentacja okoliczności dialogu z rozdziału pierwszego zostaje przerwana przez wtargnięcie masek. Płynny ruch kamery od pacholęcia do sługi przechodzi w szwenk (gwałtowny obrót), gdy narrator, dostrzegłszy reakcję sługi, orientuje się, że zbliżają się maski. Ogarniające czytelnika w tym momencie wrażenie bezradności narratora, osiągnięte przez Malczewskiego dzięki filmowej inscenizacji, wzmacnia grozę otaczającą nadciągających morderców Marii.

Inny ustęp tekstu, w którym szczególnie wyraźny jest montaż wewnątrz sceny, to początkowa część rozdziału XIII pieśni drugiej. Zanim Miecznik przemówi tu do Waclawa, narrator dokładnie opisuje scenerię po bitwie. Uwagę zwracają tutaj następujące zabiegi:

– przeniesienie uwagi od jednych obiektów do drugich (ruch kamery):

Był wzgórek z brzegu lasu, zielenił swe czoło
I zapach macierzanki rozsyłał wokoło;
Na nim schylone brzozy, w swej białej odzieży,
Plakały, gdy warkocze wietrzyk pieścił świeży,
Jak Cienie dawnych dziewic przy kościach rycerzy.
Tam, pod ich snem mroczące, balsamiczne wieńce,
Ściągnęły na spoczynek zwycięzcy i jeńce;

– rozmieszczenie obiektów w przestrzeni (kompozycja kadru):

Z przodu — gasnący pożar jeszcze czasem ciska
Nagłym, śmiertelnym blaskiem na plac bojowiska;
Z tyłu — słońce, już wówczas schowane za borem,
Pałącego się lasu dziwiło pozorem.

– montaż – kolejne obrazy porozdzielane są pauzami (cięciami):

Szarzały wszystkie farby — kruki gromadami
Zlatywały się krążąc, wrzeszcząc nad trupami —
Czaty porozstawiane — przy ogniskach wrzawa
Migających się ludzi — w końskich zębach trawa
Jak chrzęst odległych zbroi — a jak orzeł biały,

Siwy, stary Pan Miecznik, ale pełen chwały,
Chłodząc odkrytą głowę, pod brzozą tam siedział,
I ponuremu zięciu te słowa powiedział [2, XIII]

Wrażenie filmowości wynika tu więc z odpowiedniego układu obrazów, które są częścią świata przedstawionego, tzn. fizycznie znajdują się w opisywanej przestrzeni (tak jak musiałyby znajdować się na planie filmowym). Wyjątkiem jest porównanie brzoź do „Cieni dawnych dziewic przy kościach rycerzy”, który to obraz, mimo niewątpliwych walorów plastycznych, nie należy do prezentowanej przestrzeni i pozostaje w sferze abstrakcji czy też, innymi słowy, jest tworem czysto leksykalnym, pozbawionym materialnego korelatu w rzeczywistości filmowej. Taki sposób przedstawienia przez Malczewskiego sceny nie jest oczywiście bezzasadny – niespieszny opis przynosi wyciszenie po bitwie, a czytelnik oglądający tę rozsnwaną przed oczami wyobraźni scenerię może odpocząć wraz z wojownikami, biernie chłonąc prezentowane obrazy. Filmowa inscenizacja pozwala więc na wywołanie w odbiorcy poczucia, które wzmacnia wydźwięk być może kluczowego dla tego fragmentu dwuwiersza (celowo pominiętego przy wcześniejszym przytoczeniu):

Bo w życiu choć ta jedność — że rozkosz z cierpieniem,
Trud, nuda, wstyd i sława, kończą się — znużeniem.

W podobny sposób Ryszard Przybylski analizował za Kazimierzem Wyką ostatni rozdział pierwszej pieśni, czyli scenę odjazdu Waclawa po pożegnaniu z Marią. I tutaj następują po sobie filmowe obrazy: najpierw kontrastujące zbliżenia na wsiadających na konie zatroskanego Waclawa i wesołego Miecznika, następnie ujęcie w szerszym planie ukazujące całe maszerujące wojsko, później (przywoływane już przy okazji epizodu) ujęcia z perspektywy dziecka i jego matki obserwujących odjazd, wreszcie nagle przejście poprzez obrazy spowitej kurzem wioski i opadania tumanów aż do Marii, teraz samotnej i nieszczęśliwej[24]. I bez przytaczania słów powieści widać wyraźnie, że obecne są tutaj

[24] R. Przybylski, *Wstęp*, op. cit., s. 30–32.

wszystkie trzy wymieniane przez Baláza cechy inscenizacji filmowej odróżniające ją od teatru: (1) rozczłonkowanie przestrzenne sceny filmowej, (2) zmiany odległości widza od rozrywającej się sceny i (3) zmiany perspektyw i kątów widzenia w czasie trwania sceny[25].

Podkreślenie, że sposób narracji Malczewskiego jest bardziej filmowy niż teatralny, wydaje się szczególnie istotne wobec diagnozowane przez badaczy zbliżenia powieści poetyckiej do dramatu[26]. Przywołajmy więc jeszcze jeden przykład realizacji w *Marii* cech typowo filmowych. Rozczłonkowanie sceny filmowej, pozostającej w opozycji do sceny teatralnej, którą widz może przez cały czas obserwować w całości, widoczne jest chociażby w momencie powitania Marii i Waclawa:

O! jakże szczęście ładnie, jak żywo oświeca
Młode szlachetne czoła, a nadobne lica!
Jak w pogodnym spojrzeniu jaśniało wspaniale
Wdzięczne serce młodzieńca w całej swojej chwale!
[...]
Z jakąż lubą rozkoszą w każdej żyły biciu
Ujął w spragnione ręce swój wdzięk cały w życiu!
Z jakże pyszną opieką tkliwe drzące łono
Skrytej cichej pieśczoły utulił obroną!
Precz, złocisty luzaku — weź tego rumaka —
By nie spłoszyć miłości pierszchliwego ptaka.

[25] B. Balázs, op. cit., s. 36–38.

[26] Por. R. Przybylski, *Wstęp*, op. cit., s. 29.

[27] J. Bocheńska, *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, op. cit., s. 12. Z punktu widzenia całych dekad rozwoju kina dźwiękowego można by uzupełnić tę formułę o „słyszalność”.

[28] Por. K. Irzykowski, op. cit., s. 68: „Ruch [...] jest granicą, na której materia styka się z człowiekiem”.

[29] S. Kracauer, op. cit., s. 68–72.

[30] Należałoby tu właściwie zamiast o Malczewskim mówić o podmiocie utworu, który zajmuje pozycję wyższą od narratora, ale nie jest tożsamy z autorem, pozostając instancją nadawczą udokumentowaną tekstowo. W niniejszym tekście dla uproszczenia wywodu (i uniknięcia niepotrzebnych tu komplikacji, które kazałyby w pierworównać modelową strukturę dzieła literackiego z dziełem filmowym), podmiot utworu identyfikowany jest z podmiotem, czynności twórczych i z samym autorem. Por. A. Okopień-Sławińska,

A ty, Panie Mieczniku, spocznij — moja rada;
Kręci się łza w twym oku i na wąsy spada,
To może już i w boju robi ci się ckiwo?
A Maria? — ah! i Maria czuła się szczęśliwą! [1, XV]

To niemal same zbliżenia: na objętych czule kochanków, luzaka, Miecznika i z powrotem na Marię. Ograniczenie możliwej do percypowania w danej chwili przestrzeni świadczy tu o filmowości – w teatrze taka bliskość widza do aktora byłaby praktycznie nieosiągalna. Zmiany odległości od sceny są zaś drugą (po rozczłonkowaniu przestrzennym) z cech wymienianych przez Baláza. Trzecią – zmiany perspektyw i kątów widzenia – zaobserwować można tu w przenoszeniu uwagi na kolejne postaci.

3. Skupienie na ruchu. Równie ważną właściwością filmu, co omówione powyżej zjawiska odróżniające go od teatru, jest możliwość uchwycenia ruchu, w czym kino faktycznie celuje. Irzykowski, którego podstawową zasadą teoretyczną było stwierdzenie, że kino to „widzialność obcowania człowieka z materią”[27], podkreślał znaczenie ruchu zachodzącego na styku człowieka z fizyczną rzeczywistością[28]. Podobne stanowisko reprezentował Kracauer, który także upatrywał swoistości kina w sferze jego związków ze światem materialnych zjawisk, a ruch uznał za podstawę funkcji rejestracyjnych kamery (skontrastowanych z funkcjami odkrywczymi, o których więcej później) oraz najistotniejszą różnicę między filmem a fotografią, wyróżniając zarazem trzy najbardziej „filmowe” rodzaje ruchu: pościg, taniec i ruch w momencie swych narodzin, pozostający w opozycji do bezruchu[29]. Przy odpowiednio szerokim rozumieniu tych pojęć, przykłady każdego z nich można znaleźć i w *Marii*.

Za pościg, który charakteryzuje się przede wszystkim bardzo szybkim ruchem postaci w konkretnym kierunku, można uznać sceny pędzenia konno po stepie, najpierw kozaka, później Waclawa. W obu do podkreślenia zwrotnej prędkości jeźdźców Malczewski poprzez wypowiedzi narratora kreuje wrażenie, jakby sam opowiadacz ledwo mógł nadążyć za mknącymi postaciami[30]. Już otwierające pierwszy rozdział pierwszej pieśni „Ej!” to

jakby próba zatrzymania nagle dostrzeżonego kozaka. Z kolei gdy w zakończeniu rozdziału narrator zwróci się do czarnej ptaszyny, przestrzeże ją przed trudnościami w nadążeniu za jeźdźcem, mówiąc: „Spiesz się swą tajemnicę odkryć kozakowi — / Nim skończysz swoje koło, o ni u j ś ć g o t o w i”. Podobnej funkcji w przypadku Waława można się dopatrzeć we wprowadzeniu omówionej już wcześniej postaci wieśniaka zbudzonego nagle przez huk galopującego konia – narrator zamiast gnać dalej, ledwo nadążając za rycerzem, zatrzymuje się i odcinek jego pędu relacjonuje z perspektywy statycznego obserwatora. Owo zmęczenie zawrotnym tempem wyczuwalne jest między innymi dzięki zastosowanym wcześniej w tym rozdziale anaforam, takim jak „O! jak ślicznie”, „Wtedy” i „I tak to leciał Waław” (2, XIV).

Zanim przejdziemy do omówienia tańca, warto zatrzymać się na chwilę przy gestach i pozach, o których Malczewski nie zapomina. Wprowadza je już w odniesieniu do pędzącego posłańca: „Czai się zwinny kozak, do konia się tuli”, a wcześniej także: „Przyleciał do figury [...] / Uchylił przed nią czapki, żegnał się trzy razy” (1, III). Poza tym są też takie obrazy, jak kryjący twarz w dłoniach Waław (2, XVII) czy klęczący przy mogiłach Miecznik (2, XX), i wiele innych. Jednak za szczególnie znamienny moment, w którym wyeksponowane są gesty, uznać trzeba rozmowę Miecznika z Waławem (nieprzytoczoną w mowie niezależnej) po wyruszeniu wojsk przeciwko Tatarom: „Słuchał zajęty Waław — gdy ręka i głowa, / I każdy rys Miecznika popierały słowa” (2, IV). Przerzucenie uwagi ze słów na zachowanie bohatera podczas ich wypowiedzania jest tu wyraźną oznaką udratyzowania, a w konsekwencji i „ufilmowania”, nowej, romantycznej formy epickiej.

Dla tańca znaleźć można w *Marii* jeden wyrazisty przykład – płasy masek przed wrotami do dworku Miecznika, które omamniają starego sługę:

Lecz gdy grać, śpiewać, piszczeć, grzechotki potrzebować
Poczęły wszystkie larwy a nogami płaść;

I łączyć obce stroje, papierowe czoła,
Wzrok żywy, rysy martwe w migające koła;
I farby, blaski, cienie rozwijać w polocie,
I skoczno, zwinno, huczno rzucać się w obrocie —
[...]

A maski przed nim [sługą] skacząc mijają się z wawo,
A maski w nim ciekawość syciły obawą. [2, II]

Opis jest silnie zrytmizowany – co prawda brak w całym ustępie powtarzającego się układu stóp metrycznych (z wyjątkiem trochejów przed średniówką i w klauzuli), ale obfitość środków takich jak wyliczenia czy anafory wystarcza do oddania hipnotycznego wpływu, jaki taniec masek ma na sługę. Wizualne i audialne doznania zostają tu niejako „zmontowane” w plastyczny obraz płasów przy użyciu zabiegów poetyckich na języku.

Potencjalnie najciekawszym rodzajem ruchu wyróżnionym przez Kracauera jest ruch w momencie swoich narodzin, a więc pozostający w opozycji do bezruchu. Takich momentów jest w *Marii* kilka: wyruszenie wojsk z zamku (1, VII), natarcie na początku bitwy (2, VIII), wreszcie wymarsz po pożegnaniu Waława z Marią, w którym to fragmencie pojawia się chyba najbardziej jednoznaczny opis rodzącego się ruchu w całej powieści: „Zrywają się rycerze jakby ptaki z ziemi” (1, XIX). Wszystkie powyższe przykłady należy jednak uznać – być może nieco arbitralnie – za mało efektowne. Malczewski nie wydaje się zainteresowany dokładnym ukazaniem narodzin ruchu, decydując się często na jego ominięcie poprzez wprowadzenie efektu dźwiękowego: „«Waław!» — krzyknęła Maria — i prędzej niż strzała / Kirem okryta postać do niego leciała” (1, XIV), „«Czyja wola, to za mną» — rzekł i spał rumaka, / Co nim się rzucił w pożar, żył się i wskaka” (2, VIII), „Zagrzmiały wszystkie trąby jednym strasznym dźwiękiem — / Porwały się kopyta z jednym głośnym brzękiem” (2, VIII), czy też w szczególnym momencie wejścia Waława przez okno do pokoju *Marii* – poprzez naśladowanie w rytmie

Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminarium),
Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź
1985, s. 91 i n.

wiersza ruchu bohatera^[31]: „Nie był jednym ni drugim — umiał walczyć w boju — / Kochać — być wiernym — wdzięcznym — już Waclaw w pokoju” (2, XV).

Zatrzymajmy się na chwilę przy tej scenie. Waclaw przyznał wreszcie do domu ukochanej – jego pośpiech został dobitnie podkreślony w omówionym przed chwilą opisie pędu z poprzedniego rozdziału, o którym przypomina jeszcze wymowny obraz wyczerpanego konia, co do wrót „doparł swe piersi spienione”. Waclaw też jeszcze nie otrząsnął się po tej szalonej gonitwie: „Jednym radości skokiem — u drzwi domu stawa”; gdy nikt nie odpowiada na pukanie, wycisza się, patrzy na księżyc – „Miłość, wspomnienia, szczęście, wszystko w zawieszaniu, / Błąkał się koło domu śpiącego w milczeniu”. Dopiero po tej chwili spokoju dostrzega otwarte okno i dostaje się do środka. Zastosowane tu przez Malczewskiego rozwiązanie inscenizacyjne działa jako retardacja, odwołując się do chwili kluczowy moment odkrycia śmierci Marii, która dla czytelnika od dawna wydaje się już nieunikniona. Co jednak teraz ważniejsze, poeta wyraźnie zaznacza tu kontrast między ruchem a bezruchem. Taka figura powraca w powieści kilkakrotnie: w przywołanej już scenie po bitwie (2, XIII), w reakcji Waclawa na śmierć Marii (najpierw „Krzyczał — szukał ratunku — pusty dom przebiegał”, 2, XVI, a później: „Długo on przy jej zwłokach stał w niemej żałobie, / Jakby z kamienia posąg przy kochanki grobie”, 2, XVII), wreszcie, przede wszystkim, w licznych momentach, w których po obrazie przemierzających stepy bohaterów

następuje opis pustej przestrzeni (rozdziały 1, II i 1, VIII, zamierające odgłosy w 1, VII i 1, XIX). W taki sposób kończy się też cały utwór: Malczewski rezygnuje z wyrazistej klamry kompozycyjnej (pędzący po stepie kozak na początku i cwałujący w dal Waclaw z pacholęciem w 2, XIX), dopisując jeszcze jeden rozdział, który jest wyraźnie odrębny od pozostałych. Nie tylko bowiem narusza on symetrię liczby rozdziałów w obu pieśniach, lecz także jego akcja rozgrywa się po wydarzeniach zasadniczego trzonu fabularnego i obejmuje czas co najmniej kilku dni^[32]. To ze wszech miar epilog, w którym poeta – w opozycji do otwartego zakończenia wątku Waclawa – domyka historię Miecznika jego śmiercią. Kontrast między galopem zburzowanego a martwością trupa to właśnie opozycja ruchu i bezruchu, podkreślona zresztą w opisie ciała Miecznika raz jeszcze: „gdy trwogi / Odgłos z trąby wojennej dochodził daleki, / Nie porwał się do korda — już spał — spał na wieki”. Poprzez konsekwentne eksponowanie przechodzenia ruchu w bezruch Malczewski wzmaga w czytelniku poczucie, że maski ogłaszają gorzką prawdę, śpiewając: „Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie” (2, II).

4. Przekraczanie percepcyjnych ograniczeń człowieka. Do opisanych przez Kracauera funkcji odkrywczych kamery należą: rzeczy normalnie niewidzialne (np. ze względu na rozmiar bądź czas trwania), zjawiska szokujące świadomość (niemożliwe do obiektywnej obserwacji przez uczestników z uwagi na towarzyszące im silne emocje) oraz specjalne tryby rzeczywistości (ukazujące ją w zniekształceniu oddającym subiektywną perspektywę osób o wyjątkowym stanie umysłu, spowodowanym np. silnymi emocjami bądź zaburzeniami psychicznymi)^[33]. W porównaniu z funkcjami rejestracyjnymi wydają się one mniej związane z poetyką *Marii*. Warto jednak pokrótce wskazać kilka fragmentów, w których można dostrzec podobieństwo do nich. Najłatwiej to uczynić z rzeczami normalnie niewidzialnymi: sporo w powieści Malczewskiego detali (np. pomarszczona powieka Wojewody w 1, VI) i rozległych pejzaży (wielokrotnie

[31] Nie jest jasne, czy komnata, w której leży martwa Maria, znajduje się na parterze, czy na piętrze domu. W każdym z wypadków ruch Waclawa – susy bądź prędka wspinaczka – mógłby być oddany zastosowanym rytmem.

[32] „Co dzień on w jednej porze chodził po kryjomu [...] / Raz i północ minęła, a Miecznik nie wraca” (2, XX). W żadnym z poprzednich rozdziałów nie następują tak duże przeskok czasowe; ich akcja rozgrywa się w czasie zbliżonym do czasu rzeczywistego.

[33] S. Kracauer, op. cit., s. 85–86.

opisywany step), a także zjawisk zbyt szybkich (Maria lecąca do Waława jak strzała w 1, XIV czy pędzący z odsieczą Miecznik o rozwiązanych włosach w 2, XI) lub zbyt wolnych do dokładnego zaobserwowania ludzkim okiem (np. zachód słońca w 2, III). Dwie pozostałe kategorie sprowadzają się właściwie do prostej opozycji obiektywizmu do subiektywizmu: z jednej strony w filmie kamera pozwala w sytuacjach wstrząsających (zjawiska szokujące świadomość) obserwować całość zdarzenia z bezpiecznej pozycji i z zachowaniem emocjonalnego dystansu; z drugiej strony, różne deformacje obrazu mogą być użyte do subiektywizacji narracji (specjalne tryby rzeczywistości). Jednak w *Marii* w scenach, w których bohaterowie doświadczają silnych emocji, obserwujemy raczej dążenie do oddania ich poprzez narrację, nie do niwelowania ich wpływu[34]. Nad obiektywizmem dominuje więc w takich scenach subiektywizm. Nie jest on jednak ewokowany – tu czy gdzie indziej – poprzez deformację obrazów, a raczej drogą opisu świadomości bohaterów przez narratora, a więc środkami zdecydowanie literackimi, a nie filmowymi[35]. Kracauerowskie specjalne tryby rzeczywistości pozwalają kinu oddalić się od prostej rejestracji fizyczności na rzecz oddania w obrazie stanów wewnętrznych bohaterów. Literatura, operująca innym kodem aniżeli film, używa w tym celu nie obrazów (będących dla filmu podstawowym budulcem, dla literatury zaś – pochodną zabiegów językowych), ale słów – stąd brak w *Marii* ustępów jednoznacznie korelujących z tą teoretycznofilmową kategorią.

5. Quasi-bezosobowa reprodukcja rzeczywistości. W poprzednich częściach analizy wielokrotnie była już mowa o kluczowym znaczeniu quasi-bezosobowej reprodukcji rzeczywistości dla powstawania wrażenia filmowości. Ostatnie dwie części warto więc poświęcić temu zagadnieniu, aby pokazać, w czym przejawia się ten specyficzny sposób literackiego opisu świata przedstawionego oraz jak wpływa on na interpretację i nastrój dzieła.

Rzeczywistość filmowa istnieje fizycznie: aby nakręcić film trzeba bowiem wcześniej zbu-

dować plan, znaleźć aktorów i aktorki, rekwizyty itd. Postaci literackie składają się ze słów, postaci filmowe zaś – z obrazów rzeczywistych ludzi, którzy się w nie wcielają; analogicznie można by też powiedzieć o wszystkich pozostałych elementach świata przedstawionego[36]. W związku z tym najprostszymi do ukazania w filmie cechami obiektów są cechy zewnętrzne. Świat doznawany jest w pierwszej kolejności przy pomocy zmysłów.

Narrator *Marii* przyjmuje często perspektywę filmowej kamery, eksponując zewnątrzność empirycznie odbieranego świata. W wielu spośród przytaczanych fragmentów powieści opisywane było światło i kolory[37]. Malczewski nie ograniczył się jednak do zmysłu wzroku, wykraczając tym samym poza sferę wpływów malarstwa. Sam poeta nazwał co prawda swe dzieło w dedykacji „posepnym malowidłem”, na które składają się „nie wykończone obrazy” wykonane „ciemną

[34] Narrator najczęściej wnika w perspektywę Waława. Por. zwłaszcza rozdział 2, X, w którym Waław w trakcie boju pragnie śmierci i doświadcza smutku, gdy do niej nie dochodzi, oraz rozdział 2, XVII, w którym Waław zrozpaczony po śmierci Marii podejmuje zamiar zabicia ojca.

[35] Za wyjątek można uznać scenę tańca masek (2, II), w której efekt hipnotyczności odpowiada subiektywnej percepcji tego zdarzenia przez służę. A jednak efekt ten osiągnięty zostaje (jak pokazano wyżej) głównie przy pomocy zabiegów rytmizacyjnych na poziomie języka. Wywołane opisem słownym wrażenia wizualne to w tym przypadku raczej wytwór wyobraźni czytelnika aniżeli obrazy pochodzące bezpośrednio od nadawcy tekstu.

[36] Istnieją oczywiście wyjątki: filmy rysunkowe, awangardowe, postaci, obiekty bądź krajobrazy stworzone przy użyciu efektów komputerowych itd. Nie zmienia to jednak faktu, że większość filmów powstaje w wyniku rejestracji fizycznej rzeczywistości.

[37] Zarówno światło, jak i kolory mają oczywiście mnogie znaczenia symboliczne, zazwyczaj jednak istnieją też wewnątrz świata przedstawionego. Por. K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 263–286.

farbą”, ale z oczywistych względów brakło mu punktu odniesienia do innych sztuk, również starających się reprodukować rzeczywistość w postaci doświadczanej przez zmysły, takich jak fotografia czy właśnie kino, którego możliwości rejestracyjne są bliższe *Marii* aniżeli obrazy malarskie czy fotograficzne, gdyż poza wizualnością uwzględniają też zjawiska audialne. Obok różnorodnych dźwięków istotnych z fabularnego punktu widzenia, jak np. powracające grzmienie trąb (1, VII; 1, XIV; 2, VIII; 2, XI), w powieści pojawiają się też liczne pozornie przypadkowe odgłosy otoczenia: „szumiący wichry” (1, I), „z swą mażą skrzypiącą” (1, I), „Do późnej nocy w zamku zgiełk i tętent trwały; / Do późnej nocy trąby i wiwaty grzmiały” (1, V), „Czasem kracząc i wrona, i cień jej przeleci, / Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka” (1, VIII), „we wsi psów wrzawa” (1, XIII), „kruki gromadami / Zlatywały się krążąc, wrzeszcząc nad trupami” (2, XIII). Brak fabularnej motywacji wprowadzenia tych dźwięków powoduje, że zbliżają one opis scenerii do wrażenia bezpośredniego jej doświadczania.

Jednak narracyjny punkt widzenia w *Marii* przekracza ograniczenia nie tylko malarskiego, lecz także filmowego medium. Co prawda doznania wizualne i audialne dominują, ale Malczewski nie zapomina też ani o węchu: „I zapach macierzanki rozsyłał wokoło” (2, XIII), „Wtedy to luby zapach, co z kwiatów ulata” (2, XIV), ani dotyku: „Na świetnym, zimnym rycerza ramieniu” (1, XVII). Mówiąc o filmowości *Marii*, mówimy więc tak naprawdę o szeregu zachodzących w tekście zjawisk, które wynikają z realizowanej w nim (a dokładniej w różnych jej częściach) techniki narracyjnej. W pozor-

nie bezpośredniej reprodukcji rzeczywistości przez wycofanego narratora wszystkie zmysły są równo uprzywilejowane, a jedynie intensywność, z jaką kształtują naszą percepcję, wpływa tu na ich proporcjonalny udział. Dla Irzykowskiego w czasach kina niemego filmowość *Marii* była czysto wizualna; dla widzów kina dźwiękowego jest ona też audialna; być może za kilkadziesiąt lat, jeśli normą staną się kina 5D lub inne im podobne wynalazki, również zapach, temperatura, a może też smak i inne doznania staną się elementami filmowego doświadczenia. To właśnie dlatego za najistotniejszą propozycję zdefiniowania filmowości uznaliśmy wcześniej myśl Mitry'ego o quasi-bezosobowej reprodukcji, która sprawia, że widz odbiera filmową pseudoreczywistość tak, jakby była rzeczywistością prawdziwą – koncepcja ta wychodzi w przyszłość, szukając istoty kina nie (albo nie tylko) w jego środkach, ale przede wszystkim w sposobie odbioru świata. Sposobie – dodajmy – do którego *Maria*, mimo koniecznej w dziele literackim bariery języka, znacząco się zbliża.

6. Nadawanie znaczenia obrazom jako częściom całościowej kompozycji. Zastosowanie przez Malczewskiego „filmowej” techniki narracyjnej nie pozostaje bez znaczenia przy interpretacji dzieła. Nie będziemy tu jednak dążyć do wyjaśnienia przekazu całej *Marii*, a jedynie wskażemy, w jaki sposób momenty szczególnie filmowe przyczyniają się do kreowania znaczeń. Malczewskiemu nie są obce metafory (według obliczeń Piotra Wróblewskiego jest ich w tekście 210^[38]) i wszelkie inne środki stylistyczne charakterystyczne dla poezji. Jednak ze względu na wycofanie narratora, wiele z nich zostaje osadzonych we wnętrzu świata przedstawionego. Przykładowo, symbolika puszczyka (1, VI) i „czarnej ptaszyny” (1, I) przynajmniej częściowo wiąże się z doznaniem odbieranym zmysłowo: upiornym widokiem krążącego nad stepem ptaka i ponurym hukaniem sowy^[39]. Podobnie dzieje się na początku rozdziału XIII pieśni drugiej: „Na nim [wzgórku] schylone

[38] P. Wróblewski, *Metaforyka „Marii” Antoniego Malczewskiego*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 361.

[39] Por. M. Boćkowska, *Ptasie bestiarium w „Marii” A. Malczewskiego na tle „Zamku kaniowskiego” S. Goszczyńskiego i „Konrada Wallenroda” A. Mickiewicza*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 250–252. Zob. również w tej samej monografii K. Cysewski, *Romantyczna ornitologia literacka w „Marii”*.

brzozy, w swej białej odzieży, / Płakały, gdy warkocze wietrzyk pieścił świeży, / Jak Cienie dawnych dziewic przy kościach rycerzy” – dodatkowe znaczenie osiągnięte jest oczywiście przy użyciu zabiegów językowych (metafor i porównania), ale odnoszą się one do cechy jak najbardziej obserwowalnej zmysłowo – wyglądu brzozy, które są częścią przestrzeni świata przedstawionego. Dla kontrastu podajmy przykład, w którym bogata metaforyka nie osiąga podobnego efektu:

W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie
Dla jednych czas powoli odrętwienie niesie;
Gubią listek po listku; aż późnej jesieni,
Jak mszyste głuche dęby, stoją obnażeni.
Drugim — skwarem ich słońca zbite nawałnice
Rzucą z trzaskiem i grzmotem dzikie tajemnice;
I znów błysnie pogoda — i czasem się zdaje,
Że weselsza zieloność po burzy powstaje —
Lecz kto się bliżej wpatrzy, choć pozór jednaki,
Dostrzeże — czarne wewnątrz spalenizny znaki.
A gdy w rażonym drzewie wicher rdzeń rozżarzy?
Któż pożar od piorunu gasić się odważy?
I tak bujna krzewina zniszczenie rozniesie
W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie.
[2, XIX]

Mnóstwo tu obrazów poetyckich (las, listki, dęby, spalenizna itd.), ale nie wykorzystują one jako podstawy elementów świata przedstawionego; istnieją czysto leksykalnie, jako abstrakcyjne, wyraźnie pochodzące od narratora obrazy. Cała ta skomplikowana konstrukcja istnieje jedynie jako sposób przekazania treści, zarówno metaforycznej, która odnosi się do sytuacji Waclawa po śmierci Marii, jak i intertekstualnej poprzez nawiązanie do pierwszych wersów *Boskiej Komedii*[40]. Różnica względem metafor „diegetycznych”[41] polega więc na tym, że – mówiąc żartobliwie – o płaczące nad poległymi brzozy może jednocześnie opierać się odpoczywający Miecznik.

Powyższe porównanie pozwala dostrzec jeszcze jedną cechę obrazów w *Marii*, która osiągnięta jest dzięki bezosobowości opisów świata. Obraz, będący częścią całego uniwersum wewnątrz utworu, znaczy w relacji do niego. Jednocześnie znaczenie to niekoniecznie musi być łatwo wyrażalne słowami – obrazy filmowe

czy malarskie mają to do siebie, że czasem obezwładniają odbiorcę pragnącego precyzyjnie je opisać. Ujawniają się tutaj dwie kolejne funkcje obrazów w *Marii*: wywołanie nastroju i stwarzanie tajemnicy. O obu tych właściwościach doświadczeń zmysłowych Malczewski pisze mimochodem w przypisach do tekstu. Przypis 4 zawiera krótką relację z podróży poety na Mont-Blanc – wyraźnie widać tu oszołomienie majestatem krajobrazu, panuje nastrój wzniosłości. Z kolei przypis 2 to zachwyty nad obrazem Rafaela przedstawiającym św. Cecylię, o której Malczewski pisze: „nie masz słów, które by opowiedzieć umiały uczucie, jakim uderzona jest jej postać”. Skupienie na zewnętrznosci pozwala więc – posługując się terminologią filmoznawczą – w szerokich planach osiągnąć nastrój dzięki nacechowaniu pejzażu, a w zbliżeniach oddać nieprzenikliwość ludzkiej ekspresji.

Najbardziej nastrojowy krajobraz w *Marii* to oczywiście step, który „jest de facto przestrzenią uwięzienia, obszarem, na którym człowiek dotkliwie odczuwa swoje osamotnienie w świecie”[42]. Opisy pustej przestrzeni (I, II i I, VIII) służą właśnie podsygnięciu tego poczucia, które „przeziąka” przez całe dzieło, nadając mu charakterystyczną pesymistyczną tonację. Opisany przez wycofanego narratora obraz, którego czytelnik doświadcza niemal tak, jakby doświadczał rzeczywistości, pozwala ewokować odczucia, które korespondują ze stanem ducha postaci. Tę metafizyczną samotność w bezkresie świata podkreślają też w powieści szczególne efekty dźwiękowe (ce-

[40] „W życia wędrownice, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu.” Cyt. za: D. Alighieri, *Boska Komedia. (Wybór)*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze oprac. K. Morawski, wyd. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 3.

[41] Innym przykładem powracającego elementu diegezy obarczonego dodatkowym znaczeniem jest czapka (kozaka i potem pacholęcia). Zob. K. Korotkich, op. cit., s. 283–286.

[42] A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii”*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 289.

lowo nieprzywołane wcześniej), takie jak tętent kopyt niosący się po ogromnej przestrzeni („I długo, i daleko, słychać kopyt brzmienie: / Bo na obszernych polach rozległe milczenie”, 1, II) oraz powracający motyw zamierania dźwięku: „I ciszej, ciszej brzęczą — już słabo — z daleka — / Głuchy dochodzi odgłos i coraz ucieka” (1, VII), „jeszcze przerywanie / Z dała wojennych rogów dolatuje granie” (1, XIX). Innym powracającym motywem, tym razem wizualnym, który poza możliwymi znaczeniami symbolicznymi wpływa też na powstawanie nastroju, jest zachodzące słońce. Towarzyszy ono pędzącemu kozakowi („wśród promieni zniżonego słońca”, 1, II), oświetla pusty step („Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci”, 1, VIII), „dostaje” nawet swój własny rozdział („Słońce już wówczas łuk swój zbiegając szeroki / Czerwonym blaskiem szare barwiło obłoki”, 2, III)[43]. Szczególnie ten ostatni, znacząco rozbudowany obraz poprzez efekty wizualne wywołuje silne wrażenie: oto światło ustępuje miejsca ciemności; dzięki bezpośredniości opisu czytelnik może doświadczyć tego wszechogarniającego mroku niemal na własnej skórze. Ponadto, opisane obrazy nabierają szczególnego wydziwisku, umieszczone w kontekście całości dzieła – połączenie następujących po sobie fragmentów nasyconych nastrojowością wpływa na ich kumulację i zsumowanie się w tonacji *Marii*.

[43] K. Korotkich, op. cit., s. 265–267.

[44] Jak już wspominaliśmy, ogromne znaczenie zbliżeń podkreślał Béla Balázs: „Twarz ludzka i mimika twarzy odzwierciedlają te przeżycia duszy, które bezpośrednio, bez słów, stają się widzialnymi”. Cyt. za: B. Balázs, op. cit., s. 53. To, co dla Baláza jest możliwością odkrycia najgłębszych doznań, u Malczewskiego staje się – w kontraście do przynależnego literaturze łatwego dostępu do treści psychicznych – źródłem tajemnicy, którą dodatkowo potęguje bariera w postaci języka: mimika, sama w sobie nie dająca się często jednoznacznie interpretować, nie zostaje pokazana na ekranie, lecz opisana, wobec czego dostęp do treści psychicznych staje się jeszcze trudniejszy.

Z szerokich planów przejdźmy teraz do zbliżeń, w których Malczewski ukazuje wielu spośród swych bohaterów. Szczególnie znamienne dla opisywanego sposobu narracji będą tu dwa takie momenty, pierwszy odnoszący się do *Wojewody*, drugi – do *Wacława*:

I gdy w cichości z synem jakąś sprawę waży,
Widocznie — uśmiech igrał na poważnej twarzy;
A w oczach się mignęła szybka, dzika radość,
Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość [1, IV]

Lecz któż on? Jakież chwały czy szczęścia rumieniec
Lniane chcą cieni włosy? Oh! miłszy sto razy
Niż różowe porankiem natury obrazy
I słodszy, i jaśniejszy od chwały połysku
Ten blask — co w jego serca żywi się ognisku —
Ten uśmiech — w którym może choć część zachycenia,
Z jakim wybrani słyszą Cherubinów pienia. [1, VII]

W obu tych fragmentach narrator jedynie domyśla się stanów wewnętrznych bohaterów na podstawie ich wyglądu i mimiki – zupełnie tak, jak widz musi czynić w relacji do postaci filmowej[44]. Dzięki zastosowaniu tej techniki Malczewski podsyca poczucie wszechogarniającej tajemnicy, która kryje się nie tylko w pustych pejzażach, ale może przede wszystkim w ludzkim wnętrzu.

III

Podsumowując, w świetle przeprowadzonej analizy można, sięgając do teorii filmu Jeana Mitry'ego, wyróżnić dwa podstawowe wyznaczniki filmowości, pozostające jednocześnie w relacji do dwóch tendencji rozwojowych kina: realistycznej i kreacyjnej. Kino jest silnie – niemalże nierozłącznie – powiązane z fizyczną rzeczywistością, którą rejestruje przy użyciu kamery. Widz łatwo poddaje się złudzeniu, że ogląda prawdę w czasie teraźniejszym, zapominając o istnieniu instancji nadawczej kontrolującej kształt całego dzieła i (zazwyczaj) działającej według uprzedniego planu. Ta kontrola – objawiająca się zarówno w przystosowywaniu rejestrowanej rzeczywistości (oświetlenie, kostiumy, scenografia, charakteryzacja, dobór aktorów itp.), jak i w późniejszym mon-

tażu – pozwala mówić o zawieszeniu kina między rejestracją a kreacją: tworzenie dzieła następuje poprzez zarejestrowanie fragmentów starannie zaplanowanej rzeczywistości i ułożenie ich względem siebie w odpowiednim porządku.

Osiągnięcie w tekście literackim efektów identycznych z filmowymi jest, rzecz jasna, niemożliwe – każde medium ma sobie właściwą specyfikę. Jednak w *Marii* Malczewski osiąga w wielu fragmentach efekt zbliżenia sposobu odbioru dzieła do znanego nam z doświadczeń kinowych. Kluczowym czynnikiem jest tu przyjmowana przez narratora wycofana perspektywa, a więc ograniczenie komentarzy zaznaczających jego obecność. Dzięki temu w niektórych ustępach *Marii* dominują opisy doznawanej zmysłowo rzeczywistości oraz behawioralna charakterystyka bohaterów, które przyczyniają się do powstania u czytelnika wrażenia bezpośrednio odbioru przedstawianego świata. Podkreślny, w niektórych ustępach – są bowiem w powieści Malczewskiego i fragmenty same w sobie niezbyt filmowe^[45]. Nie jest jednak *Maria* jakimś zlepkiem niespójnych narracyjnie kawałków tekstu. Wręcz przeciwnie, narracyjną zasadą romantycznej powieści jest ruchliwość punktów widzenia, na którą wskazywała Maria Janion^[46] i która współgra z fragmentaryczną strukturą *Marii*. Malczewski każe narratorowi wypowiadać się na różne sposoby (bezosobowo, w mowie pozornie zależnej i niezależnej, w pierwszej osobie), a później łączy te wypowiedzi w całość (niczym w montażu). Wykorzystuje naturalne skłonności literatury do kreacji, ale wprowadza często perspektywę wycofania wywołującą wrażenie rejestracji lub opisu w czasie rzeczywistym. Na tym styku kreacji z rejestracją literatura i film zbliżają się do siebie.

Na koniec warto pokrótce wskazać, jak poczynione rozpoznania wpisują się w szerszy historycznoliteracki kontekst epoki. Dzieło Malczewskiego zajmuje w dziejach polskiej literatury pozycję szczególną – pierwszej polskiej powieści poetyckiej, jednego z prekursorskich

dziel romantyzmu. Sytuuje się zatem w forpociec opozycji wobec klasycyzmu, czyli opozycji antyretorycznej, podważającej nadrzędną rolę narratora w utworze epickim. Jak pisze Marian Maciejewski: „kompozycję poematu [*Marii*] wyznaczają nie retoryczne tranzyty, lecz kategorie czasu i przestrzeni tkwiące w kreowanym świecie”^[47]. Jeśli więc przejście od poetyki klasycystycznej do romantycznej oznacza (w uproszczeniu) zastąpienie mowy pozornie niezależnej – pozornie zależną, mowy zależnej – niezależną, przejrzystej konstrukcji dzieła – poetyką tajemnicy i podporządkowaną jej fragmentarycznością, a wszechwiedzącego narratora – opowiadaczem ruchliwym, niepewnym, niekiedy łączącym czas fabularny z czasem narracji, to filmowość, a konkretniej quasi-bezosobowa reprodukcja będąca (jako komponent rejestracji, a w opozycji do kreacji) domeną bardziej filmu niż literatury, jawi się jako jeden z symptomów i zarazem skutków następującego na granicy epok odrotu od skostniałych konwencji ku wierniejszym sposobom oddania całej złożoności i nieoznaczoności świata, któremu sens – jakkolwiek ponury i skryty – nadaje dopiero poetycko zakomponowana prezentacja.

BIBLIOGRAFIA

- Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „*Marii*”. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997
- Balázs B., *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał A. Jackie-wicz, Warszawa 1987
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978
- Irzykowski K., *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp i przyp. J. Bocheńska, Warszawa 1977
- Janion M., *Ruch wyobraźni romantycznej*, „Kino” 1978, nr 4, s. 17–21

[45] Na przykład przywoływany wcześniej ustęp z przedostatniego rozdziału całości („W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie...”).

[46] M. Janion, op. cit., *passim*.

[47] M. Maciejewski, op. cit., s. 337.

Kordalska H., *Romantyczne przecucie filmowości*, „Kino” 1980, nr 173, [za:] <http://www.akademia-polskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/romantyczne-przecucie-filmowosci/145> (dostęp: 14.01.2020)

Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, wyd. 2, Gdańsk 2008

Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976