

DOROTA KUDELSKA

POWROTY W OBRAZACH JACKA MALCZEWSKIEGO

Bohaterowie różnych obrazów Malczewskiego poruszają się często jakby w tej samej przestrzeni wyznaczonej podobnym typem krajobrazu, zabudowaniami i spotykanymi istotami. Niektóre z tych przedstawień zdają się być kontynuacją lub kolejnym wariantem jednej historii opowiedanej przez „narratora” posługującego się tymi samymi środkami stylistycznymi. Charakter postaci i zdarzeń wskazuje na odwoływanie się do dwu kategorii przestrzeni i czasu: fizycznej i symbolicznej. Przestrzeń fizyczna jest tworzywem wszelkich kreacji, również artystycznych. Przestrzeń symboliczna może być zewnętrzna, czyli wspólna, dostępna każdemu, i wewnętrzna — prywatna niejako, niedostępna nikomu innemu. Relacja przestrzeni fizycznej i symbolicznej może być rozumiana rozmaicie, najbardziej przekonujące zdaje się być rozumienie archetypiczne: „jest to przestrzeń koncentryczna, zamykająca się wokół punktu centralnego, wokół własnego środka”¹. Ów środek jest czarodziejskim miejscem, w którym zbiega się nie tylko przestrzeń, ale i czas, Wielki Czas najbardziej istotnych zdarzeń i Informacji. W przestrzeni fizycznej każde wydarzenie dzieje się tylko raz, w symbolicznej możliwe jest wielokrotne odtwarzanie jego istoty.

Szczególnie złożoną budowę wewnętrznego układu przestrzenno-czasowego ma grupa obrazów, których tematem jest „powrót” (np. *Z powrotem*, *Powrót w rodzinne strony*, *Powrót na marach* i *Powrót* z cyklu *Moje życie*, *Moja dusza*, kilka obrazów z cyklu *Thanatosów*, gdzie tytuł bądź sytuacja wskazują na przybycie wędrowca w rodzinne strony). Kondycja głównych postaci jest w nich podobna — wracają samotni do opustoszałych miejsc często niosąc w sobie ból i „chorobę w polskich nabytą podróżach” — jak napisał o postaciach z obrazów Malczewskiego Jan Lechoń. Podstawą wspólnoty tych płócien jest mężczyzna w szynelu, zbliżający się lub właśnie wchodzący na teren należący do dworu (pokazanego z różnych stron). Zmęczony, często aż pochylony trudami człowiek wraca do domu (tytuły określają cel wędrowki). Niezmiennie przyodziany jest w szynel, mundur

¹ M. Porębski, *O wielości przestrzeni*. W: *Przestrzeń i literatura*. Pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław 1978 s. 24.

oficerów i urzędników rosyjskich obowiązujący także Polaków zatrudnionych w administracji, szkolnictwie i armii zaboru rosyjskiego. Ów ubiór jest pierwszą wskazówką pozwalającą zlokalizować akcję w czasie historycznym (określającym przestrzeń fizyczną), a także symbolicznym. Dla Polaka końca wieku XIX i długo jeszcze w wieku XX szynel oznaczał służbę w obcej armii, niewolę, powstania, zsyłki na Syberię i upragnione, tragiczne czasem powroty — na jawie lub choćby tylko w marzeniach. W kreowanym przez artystę świecie nie są to nigdy powroty tryumfalne ani nawet radosne. Cięży nad nimi niepokój miejsca i samotność utrudzonego przybysza. Narzucony na ramiona płaszcz wojskowy jest jedynym, wysłużonym przyodziewkiem skulonej postaci. Pozbawiony dystynkcji mundur świadczyć może o ukończeniu służby, o jej porzuceniu lub może o degradacji, niemniej zawsze wskazuje na koniec, kres dotychczasowego sposobu życia. Taki mundur przywodzi tym samym na myśl sensory związane nie tylko z jego historycznym znaczeniem, pozwala sięgnąć do głębszych treści mówiących o kresie każdego ludzkiego życia. Podobnemu rozumowaniu sprzyja otoczenie, w jakim spotykamy podróżnika kończącego swą ziemską wędrówkę. Odnajdywane przez niego kształty rzeczy nie upoważniają do mniemania, iż jest to powrót do jakiejś fizycznej przestrzeni. Wszystko jest tu do pewnego stopnia odrealnione przez maksymalne uproszczenie form, z takim stopniem zachowanego podobieństwa, że możliwa jest geograficzna identyfikacja — Lusławice, Wielgie itd. Zwracają na siebie uwagę dwa pojawiające się często w podobnym kształcie elementy — szeroko rozsiadły dwór o bielonych ścianach, ze spadzistym dachem, gankiem i kolumnkami, oraz specyficzna brama wyznaczająca granice najbliższego otoczenia, zwana kołowrotem. Tajemniczego charakteru tych miejsc dopełnia nienaturalne, jaskrawe światło lub dziwna księżycowa poświata. Realistycznymi środkami oddana postać bohatera wyraźnie kontrastuje z niezwykłością otoczenia. Wkraczając tam w swojej ziemskiej szacie wnosi z sobą doświadczenia lat, które upłynęły z dala od rodzinnych stron. Przychodzi znów takim, jakim się stał w fizycznym i duchowym kształcie. Nie jest to bowiem powrót do konkretnej przestrzeni znanego miejsca, lecz dojście do nowych obszarów — do przestrzeni symbolicznej. Bohater zataczając koło życia, domykając je, wyraźnie dostrzega jego istotę, centrum będące źródłem skali wartości i wrażliwości. To Dom pojmowany nie tylko jako własne i bezpieczne miejsce na ziemi. W odnajdywanym tu sensie jego jednostkowy kształt nie jest najbardziej istotny. Schematyczna forma polskiego dworu konsekwentnie powtarzana przywołuje na pamięć wszystkie związane z nim tradycje, patriotyczne obowiązki i nadzieje, które literatura polska niemal od zarania, a od pewnego czasu i sztuka, z nim nierozzerwalnie związały².

² O domu rodzinnym jako *ethosie* polskiej literatury zob.: S. Sawicki. *Ethos polskiej literatury*. „Tygodnik Powszechny” 1982 nr 1–21 s. 4.

W omawianej grupie obrazów wielokrotnie mamy do czynienia z autoportretami Jacka Malczewskiego, nigdy jednak z takimi, które jakimkolwiek szczegółem wskazywałyby na jego profesję. Szyneł i otoczenie znane z innych płócien określają go raczej jako „Jedermanną” niż jako artystę malarza. Warstwa biograficzna, indywidualna historia życia ustępuje niejako przed niezmienną stałością losu. Jeden tylko obraz, którego tematem jest także powrót artysty w rodzinne strony, ma odmienny charakter dzięki innemu stosunkowi do głównej postaci, jaką jest sam malarz. *Dzieciństwo. Jacek nad stawem w Wielgiem* — już budowa odautorskiego tytułu sugeruje inny punkt widzenia przeszłości. Poprzednie są mniej skomplikowane, jakby bliższe współczesności autora, choć nie są aż tak precyzyjne w określeniu miejsca i czasu wydarzenia. *Mój powrót* już formą zaimka mówi o identyfikacji i minimalnym dystansie (także czasowym) malarza i postaci na obrazie. W obrazie *Dzieciństwo. Jacek nad stawem w Wielgiem* pierwszoosobowość narracji jest wyraźnie zatarta. Forma trzeciej osoby daje poczucie dystansu. Widziany z oddalenia chłopiec to oczywiście Jacek Malczewski w miejscu, gdzie spędził dzieciństwo, podpatrzony podczas swojego ulubionego zajęcia — rysowania z natury. Autor cofając swój czas fizyczny, cofnął także czas miejsca, do którego wraca. Nic tam nie zniszczało, nic nie zmieniło proporcji rzeczy zobaczonych znowu jakby oczami dziecka (stąd zachwianie relacji wielkości przedmiotów i odległości między kolejnymi planami). Dom, park (ogród) i ulubione zajęcia należą do klasycznego repertuaru wspomnień z dzieciństwa, w których autor wspomina siebie i dom takim, jakie zostawił w przeszłości, mając równocześnie pełną świadomość zmiany własnej perspektywy widzenia rzeczy, wydarzeń i uczuć. Uzyskana w ten sposób pozorna bliskość, konkretność tego utraconego raju, wyklucza jakąkolwiek niepewność, niepokój i nieprzewidywalność zdarzeń — tam wszystko idzie zwykłym, tym co dawniej torem. W tym jednym obrazie z motywem autobiograficznym sytuacja jest tak właśnie zaaranżowana. Scena jest spokojna, jednolita w swoim kształcie i w opowiedzianej anegdocie.

Obrazy z grupy „powrotów” pozbawione są tej spokojnej równowagi. Burzy ją już temat oparty na toposie drogi. Samo jej istnienie domaga się ruchu — jest bowiem nierozzerwalnie sprzężona z porządkiem czasowym. Obraz drogi, podobnie jak jej literacki opis, „implikuje obecność postaci, a także zdarzeń, wobec których wędrowiec spełnia rolę bohatera (spotkania, rozstania, ucieczki i pogonie) lub obserwatora”³. Malczewski z całego schematu wybrał moment podsumowujący opowieść. Nie znamy wcześniejszych losów człowieka w szynele, musimy jednak snuć domysły, budować preakcję, by móc choć w części pojąć sytuację, w jakiej się znalazł. Powrót zakłada

³ W sztukach plastycznych temat ten zaczął się pojawiać w epoce powstaniowej. Prekursorem był tu niewątpliwie Artur Grottger. Zob.: J. Abramowska. *Peregrynacja*. W: *Przestrzeń i literatura* s. 125.

znajomość miejsc, do których się przychodzi, ich identyczność z dawniej opuszczonymi. Syntetycznie pokazany dwór i otaczający go krajobraz w zestawieniu z portretowo namalowanym wędrowcem sprawia wrażenie nie istniejącego materialnie, opisującego jakby inną stronę rzeczywistości.

Uderzająca jest samotność przybysza. Nawet wtedy, gdy przynoszą go na marach dziwne istoty, spełniając może jego ostatnią wolę, nikt nie wychodzi mu naprzeciw. Zatem ani tęsknota i radość z powrotu, ani ciekawość nie powodują mieszkańcami tego obejścia. Gospodarzem okazuje się Śmierć, upersonifikowana jako naga (lub dziwnie osłaniana udrapowaną tkaniną) kobieta. Ona to stoi swobodnie, jakby chciała podkreślić swą urodę, oparta o kołowrót pełniący tu rolę bramy śmierci. Jej wygląd i imię nawiązują do kilku typów obrazowania. Z antyku — poprzez imię Thanatos — przetrwała bliska, braterska więź z Hipnosem. Śmierć i sen są tu bliźniaczo zrosnięte, co pozbawia tę pierwszą obcości i grozy (w jakiś sposób oswajamy się z nią przez całe życie, a sen bywa nieraz najlepszym ukojeniem i odpoczynkiem). Z czasami późniejszymi, szczególnie ze średniowieczem, łączy personifikację obrazów Malczewskiego płęć i kosa, której ruch zawsze siał spustoszenie. Thanatos w omawianych obrazach nigdy jej nie używa, pełni ona raczej rolę tradycyjnego atrybutu. Trzecią asocjacje budzą anielskie skrzydła, w jakie czasem owa postać bywa „wyposażona”. Jeden tylko anioł — Azrael — nosił tego rodzaju poselstwo ludziom. Jego imię znaczy dosłownie „Bóg pomógł” (od hebrajskiego *Azra'el*). Siedzący zazwyczaj u wezłowania anioł kojarzy się raczej z melancholią i smutkiem niż z przerażeniem. Wszystkie więc cechy, jakimi obdarzył artysta swoją postać śmierci, tak wyglądu jak zachowania, zdają się odwracać uwagę od jej egzystencjalnej nieodwracalności i bezwzględności.

Wspomniany już topos drogi daje dwie możliwości przedstawienia ludzkiego życia: linearnie (z wyraźnie oddzielonymi od siebie narodzinami i śmiercią) lub kolistnie. W tym drugim wypadku dwa przeciwstawne momenty stykają się w sposób niemal niedostrzegalny i każdy kres staje się nowym początkiem, choć nie zawsze w tym samym wymiarze. Tragiczną jednoznaczność indywidualnego końca (zatrzymania) łagodzi nie wstrzymany mimo to ruch, pozbawiający jakby śmierć władzy absolutnego zniszczenia.

Człowiek w szynelu zataczając koło wraca do rodzinnego domu jako do krainy niematerialnej, w której panuje śmierć, ale nie do końca — bo jest to także niezniszczalna, duchowa kraina raju lat dziecińczych i wymarzone miejsce „gdzie Polska żywa”. Doświadczenie, jakiego nabył w trudnej drodze, sprawiło, że mógł dostrzec związki między materialnie i bezprzedmiotowo istniejącą rzeczywistością samego siebie i otaczającego świata. W obliczu śmierci druga z form istnienia ujawniła zdolność trwania wychodzącą daleko poza jednostkowy, fizycznie skończony byt. Stąd w świecie przedstawionym w obrazach namalowane przedmioty mają formę na tyle jeszcze związaną z

desygnatami, by czasem można było zidentyfikować miejsce, ale są zarazem tak uogólnione przez uproszczenie, aby nie pozostawiać wątpliwości, że prosty, identyfikujący opis nie odda ich istoty. Wszystko znajduje się tam na granicy materialnej skończoności i bezkresnego, wiecznego trwania w symbolicznej przestrzeni. Polski dwór skupia w sobie Wielki Czas najbardziej istotnych Informacji. Wokół niego krążą życiorysy pojedynczych osób i całych pokoleń Polaków, którym jako siedlisko tradycyjnych wartości dał (przy całej indywidualnej różnorodności) pewną wspólną, niematerialną podstawę postępowania. Dwór jako miejsce narodzin — dom jak każdy inny — wprowadza tu także przedwieczny porządek rzeczy, o którym przypomina obecność Thanatosa i wciąż powtarzający się, jednakowy dla wszystkich i dla każdego szynel bez dystynkcji, w którym bohater dociera do krainy wiecznego ukojenia.