



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Ewa Grzęda
Uniwersytet Wrocławski

MARIA ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO W ŚWIETLE WSPÓŁCZESNYCH KONCEPCJI „SYNDROMU WYPALENIA”. PRÓBA NOWEGO ODCZYTANIA

Wśród współczesnych prób reinterpretacji *Marii* (1825) Antoniego Malczewskiego — pierwszej polskiej powieści poetyckiej osadzonej w realiach ukraińskich¹, współcześnie uznawanej za jedno z najwybitniejszych osiągnięć literackich polskiego romantyzmu przedlistopadowego² — pojawiły się i takie, które jako klucz do zrozumienia symboliczno-znaczeniowej warstwy utworu wskazywały kontekst biograficzny. Ważnym punktem odniesienia okazał się w tym wypadku zespół osobistych doświadczeń i przeżyć z ostatniego okresu życia poety, decydujący o poważnym kryzysie emocjonalnym. Z powodu niewielkiej ilości świadectw i dokumentów dotyczących schyłkowej fazy życia Malczewskiego trudno jednak postawić jednoznaczną i precyzyjną diagnozę co do ówczesnego stanu jego psychiki. Badacze życia i twórczości autora *Marii* najczęściej mówią o depresji, co jednak wydaje się pewnego rodzaju uogólnieniem. Zważywszy na styl życia i patologicz-

¹ Na marginesie warto zauważyć, że wzorując się na twórczości Byrona i wprowadzając do literatury polskiej zupełnie nową formę poetycką (*Maria* (1825) jest powszechnie uznawana za pierwszą polską powieść poetycką, inicjującą rozwój tego gatunku w literaturze polskiej), Malczewski stał się twórcą zupełnie nowego typu narracji, która ze względu na dużą częstotliwość zmieniających się dynamicznie obrazów, migotliwość wielopłaszczyznowej scenarii i symultaniczne prowadzenie wątków antycypuje narrację filmową.

² B. Dopart, „*Maria*” Antoniego Malczewskiego — zagadnienie romantyzmu przedlistopadowego, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, Białystok 1997, s. 11–12.

ny charakter związku, w jakim przez wiele lat poeta ów pozostawał, może należy wziąć także pod uwagę opisany po raz pierwszy dopiero w latach 70. XX wieku stan wyczerpania emocjonalnego, okreśłany terminem „syndromu wypalenia” (ang. *burnout syndrome*)³, który jest zjawiskiem osobnym, a pod względem etiologii oraz symptomów różnym od depresji. Na ten typ diagnozy wskazywać może długoletni związek autora *Marii* z Zofią Rucieńską, która była nie tylko trudną partnerką życiową, lecz także podopieczną i w pewnym sensie pacjentką, zmuszającą poetę do wielu życiowych wyrzeczeń i skazującą go na społeczną alienację oraz niezwyklejszą biedę, co musiało być dla niego źródłem narastającej frustracji, prowadzącej do groźnego kryzysu psychofizycznego. W *Marii*, jedynym dojrzałym utworze poetyckim znakomicie zapowiadającego się poety, powstałym w ostatnich latach jego życia, na ów kryzys, zdradzający cechy zespołu wypalenia, wskazuje bardzo specyficzny i wyrazisty pod względem semantycznym sposób obrazowania.

W zarysowanym kontekście celowość wykorzystania klucza biograficznego do podjęcia próby reinterpretacji *Marii* wydaje się szczególnie uzasadniona. W minionym dwudziestolecu udowodnił to między innymi Włodzimierz Szturc w rozprawie „*Maria*” *Malczewskiego. Od vanitas ku nihilizmowi*, zamieszczonej w ważnym tomie studiów opublikowanych w 170. rocznicę pierwszego wydania utworu. Warto w związku z tym przywołać kilka sformułowanych przez wspomnianego badacza sugestii i opinii, które wydają się istotne dla niniejszych rozważań. Według Szturca:

Maria Malczewskiego jest zapisem doświadczenia podmiotu, egzystencjalnego uwikłania losu człowieka pożeranego nie tylko przez jego własny talent i wszechstronne zdolności artystyczne, ale i przez sytuacje po części od niego niezależne, jak namiętna żądza kobiety, Zofii Rucieńskiej, wiara w magnetyzm, mający stanowić terapeutyczną metodę leczenia bliźnich od stanów neurotycznych, czy wreszcie konieczność „podwójnego życia”, wymuszona przez zasady społeczne, moralne i rodzinne.

Nieliczne świadectwa dotyczące biografii Malczewskiego odsłaniają jakiś tytaniczny wysiłek miłości, która pragnie przekroczyć i usprawiedliwić cisnące się zewsząd zniewalające siły. Jedne są wręcz genetycznie związane z życiem poety, stanowiąc ciemny rytm jego biografii; inne wynikają z uwikłania biografii Malczewskiego w dramatyczne i romansowe związki osobiste⁴.

Badacz konstatuje również, iż:

Zgłębnienia wymaga też inne stadium losu Malczewskiego — miłość. Raczej była to udręka polegająca na tym, że mając zaufanie do uzdrawiających sił magnetycznych, poeta był w stanie zaspokoić histerię i opętanie Zofii Rucieńskiej. Ich związek, postrzegany jako skandal, był rzeczywiście skandalem, ale bynajmniej nie od strony tzw. opinii publicznej. Była to oczywiście opinia dotkliwa i okrutnie utrudniająca życie, ale była to zarazem opinia przezwyciężona siłą

³ Termin ten został wprowadzony do nauk psychologicznych w latach 70. Po raz pierwszy użyli go niezależnie: psychiatra Herbert Freudenberg i psycholog społeczny Christine Maslach na określenie głębokiego stanu wyczerpania zawodowego w odniesieniu do wykonawców określonych zawodów wiążących się z potrzebą stałego kontaktu z ludźmi.

⁴ W. Szturc, „*Maria*” *Malczewskiego. Od vanitas ku nihilizmowi*, [w:] *Antonieniu Malczewskiemu...*, s. 97.

przekonania Malczewskiego o tym, że niesie uzdrawiającą moc niekochanej przez męża i chorej kobiecie. Jeśli jednak przyrzeć się bliżej temu „udręczeniu”, jakie zostało mu zgotowane, to wypada wreszcie zauważyć, że nie chodziło tu tylko o „magnetyczne leczenie”, ale o zwykłą manię seksualną, którą Rucińska, pod pozorem nerwicy, dręczyła Malczewskiego⁵.

Szturc, analizując i komentując zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne czynniki mające decydujący wpływ na degradację i okaleczenie psychiki Malczewskiego, doszukiwał się w nich także przesłanek determinujących estetyczną, filozoficzną i antropologiczną koncepcję Marii, na co wyraźnie wskazuje następujący fragment jego wywodu:

W takim klimacie, mającym coś z opętania, z gry pomiędzy erotyzmem — miłością — śmiercią — życiem, z tragicznego uwikłania cudu i umiejętności, naiwnego przywiązania do kobiety i drapieżnego podporządkowania sobie mężczyzny, powstaje *Maria* — powieść poetycka, w której przywołana opowieść o zabiciu kobiety, Gertrudy Komorowskiej, ale i każdej innej kobiety zanurzonej w świecie ról i powinności najzupełniej męskich, jest zaledwie pretekstem do wyrażenia stanu świata podmiotu, do odsłonięcia doświadczenia biograficznego jednostki⁶.

Owo doświadczenie biograficzne, czy szerzej rzecz ujmując — egzystencjalne, jest w interesującym nas utworze źródłem bardzo specyficznego, uznanego za niezwykle nowatorskie na tle epoki, symbolicznego obrazowania. Zarówno sposób kreowania rozległych krajobrazów ukraińskich, jak i metaforyka wykorzystana do zarysowania psychologicznych portretów przedstawionych w utworze postaci zdradzają bezpośredni stan emocji autora oraz stanowią odzwierciedlenie o wiele bardziej ogólnej, w zasadzie uniwersalnej, refleksji na temat ludzkiej kondycji i determinującego ją losu. Co ciekawe, Malczewski, szczególnie doświadczony przez patowe uwikłanie w toksyczny związek i zaburzone relacje z pozostającą pod jego opieką partnerką, za jedno z podstawowych zagrożeń dla stabilności indywidualnej psychiki człowieka uznał altruizm, polegający na bezinteresownej pomocy drugiemu. Swoisty sceptycyzm w odniesieniu do konsekwencji angażowania się w budowanie relacji z drugim człowiekiem oparte na niesieniu pomocy sugeruje jedna ze zwrotek filozoficznej i pełnej uniwersalnych treści pieśni śpiewanej przez korowód Masek w początkowych partiach *Pieśni II*: „A gdy kto chętny w drugich obronie,/ I sam się w przepaść zagrzebie?! Krótka stąd radość w Zawiści łonie;/ Choć złe i dobre w grubej zasłonie./ Sąd ostateczny jest w niebie;/ Może w kłopotcie, i silna głowa/ Posępny kiedy się rzuci.../ Niech z ust życzliwych brzmiały wtedy słowa:/ Wróci wesołość — wróci!”⁷ Pobrzmiwająca w ostatnim z przywołanych wersów nadzieja na powrót wewnętrznej stabilności i pogody ducha motywowana pociechą wynikającą ze światopoglądu religijnego w kontekście całego utworu okazuje się dramatyczną pomyłką i gorzką iluzją. Ostatecznie bowiem naznaczone śmier-

⁵ *Ibidem*, s. 99.

⁶ *Ibidem*, s. 100.

⁷ A. Malczewski, „*Maria*” *powieść ukraińska*, Warszawa 1825, s. 40 (reprint).

cią losy bohaterów *Marii* rozwijają się bez żadnego transcendentnego uzasadnienia w porządku tragicznym. Co ważne i godne podkreślenia, tragiczny finał, w trybie dokonanym lub zapowiedzianym, w utworze tym dotyczy każdego bez wyjątku!

Dobrze ilustruje to jeden z najbardziej zaskakujących, jeśli wziąć pod uwagę czas powstania *Marii*, metaforycznych obrazów antycypujących modernistyczną technikę ekwiwalentyzacji stanów emocjonalnych, w którym do zobrazowania zdruzgotanej „wypalonej” psychiki wykorzystane zostały motywy roślinne, przede wszystkim dendrologiczne i sylwaniczne:

W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie,
Dla jednych, czas powoli odrętwienie niesie;
Gubią listek po listku; aż w 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 lesie⁸.

Na podstawie przesłanek biograficznych i wyrazistej semantyki komponentów budujących przywołany obraz wypalonego pnia drzewa można zaryzykować tezę, że jest to pierwsza w literaturze polskiej próba symbolicznego przedstawienia stanu wyczerpania emocjonalnego, dla którego współcześnie stosuje się termin „wypalenia”. Biorąc zaś pod uwagę hipotezę, że niektóre, przede wszystkim wybitne dzieła literackie, mają charakter antycypacji dokonanych o wiele później odkryć naukowych, także, a może zwłaszcza w obszarze nauk psychologicznych i społecznych, można zaryzykować tezę, że *Maria* jest pierwszym polskim utworem literackim podejmującym problematykę *burnout syndrome*.

Termin ten został wprowadzony do nauki w zakresie psychiatrii i psychologii społecznej w latach 70. ubiegłego stulecia. Niezależnie użyli go Herbert Freudenberger i Christina Maslach w odniesieniu do stanu wyczerpania zawodowego. Przede wszystkim dotyczył on osób wykonujących zawody zmuszające do bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem i narażonych na wiele niepowodzeń (terapeuci, pielęgniarki, lekarze, nauczyciele). Obecnie badania nad syndromem wypalenia przynoszą wiele nowych ustaleń, znacznie wzbogacających i rozszerzających zakres tego pojęcia oraz zmieniających sposób jego rozumienia i definiowania⁹.

⁸ *Ibidem*, s. 72.

⁹ Ch. Maslach, *Wypalenie — w perspektywie wielowymiarowej*, [w:] *Wypalenie zawodowe. Przyczyny, mechanizmy, zapobieganie*, red. H. Sęk, Warszawa 2000, s. 13–31.

Alaya M. Pines, ustosunkowując się do wielu wątpliwości i problemów z definiowaniem interesującego nas zjawiska, zauważyła, że: „zasadniczą przyczyną wypalenia jest niepowodzenie w egzystencjalnym poszukiwaniu sensu”¹⁰, podając jednocześnie trzy najpopularniejsze i najczęściej przytaczane przez badaczy definicje wypalenia:

Według Freudenbergera i Richelсона [...] wypalenie jest „stanem zmęczenia czy frustracji wynikającym z poświęcenia się jakiejś sprawie, sposobowi życia lub związkowi, co nie przyniosło oczekiwanej nagrody”.

Według Maslach [...] „wypalenie jest zespołem wyczerpania emocjonalnego, depersonalizacji i obniżonego poczucia dokończenia osobistych, który może wystąpić u osób pracujących z innymi ludźmi w pewien określony sposób”.

Według Pines i Aronsona [...] wypalenie jest „stanem fizycznego, emocjonalnego i psychicznego wyczerpania, spowodowanym przez długotrwałe zaangażowanie w sytuację, które są obciążające pod względem emocjonalnym”¹¹.

Ciekawą koncepcję na temat natury i etiologii zjawiska wypalenia zaproponował Mathias Burisch, zajmując także osobne stanowisko w sprawie sporu o definicję pojęcia. Zauważył on między innymi, że: „Definiowanie wypalenia jest niczym próba określenia granic wielkiej chmury. W tym stanie rzeczy opisanie syndromu i oddzielenie go od takich zjawisk, jak np. depresja jest niezwykle ważne. Jest to jednak zadanie bardzo trudne”. Zdaniem Burischa „wypalenie jest ogólną nazwą pewnych błędnie zdefiniowanych typów kryzysu. Jest rozmytym zbiorem symptomów, lub rozmytym zbiorem ludzi ujawniających te symptomy”¹².

Sam zaś zespół symptomów typowych dla stanu wypalenia scharakteryzował Burisch następująco:

Ludzie, którzy według mnie znajdują się w stanie prototypowego procesu wypalenia, wykazują do pewnego stopnia jedną lub więcej (a zazwyczaj wszystkie) z następujących cech, które proponuję tymczasowo uznać za symptomy kluczowe, przynajmniej, że określeniom brak jest precyzji: — hyper- lub hypoaktywność; — poczucie bezradności, depresji i wyczerpania; niepokój wewnętrzny; obniżona samoocena i zniechęcenie; — pogarszające się lub złe relacje społeczne; — aktywne pragnienie dokonania zmiany (cecha odróżniająca jednostki wypalone od ludzi odczuwających żal po stracie)¹³.

Za jedną z kluczowych teorii umożliwiających zrozumienie istoty wypalenia według Burischa należy w związku z tym uznać teorię kryzysu, co zostało wyjaśnione następująco:

Jeżeli przyjmiemy liberalne pojęcie „przetrwania”, wtedy staje się oczywiste, że wypalenie jest kryzysem. Ludzie nie wypalają się, kiedy ich psychiczne przetrwanie nie jest zagrożone

¹⁰ A.M. Pines, *Wypalenie w perspektywie egzystencjalnej*, [w:] *Wypalenie zawodowe...*, s. 33.

¹¹ *Ibidem*, s. 35.

¹² M. Burisch, *W poszukiwaniu teorii — przemyslenia na temat natury i etiologii wypalenia*, [w:] *Wypalenie zawodowe...*, s. 59–60.

¹³ *Ibidem*, s. 61–62.

i kiedy czują, że mogą się swobodnie rozwijać. Procesy wypalenia rozpoczynają się, kiedy jakiś cel lub cele (namacalne i wzniosłe, jednak wystarczająco ważne) pozostają — mimo podejmowanych prób — niespełnione przez dłuższy czas¹⁴.

Przywołana koncepcja wydaje się kluczowa dla propozycji odczytania *Marii* w świetle współczesnej wiedzy na temat syndromu wypalenia rozumianego jako zespół negatywnych zjawisk psychicznych, kojarzonego nie tylko z życiem zawodowym, lecz także osobistym (rodzinnym). Biorąc pod uwagę stan emocjonalnego wyczerpania autora *Marii*, pozostającego przez lata w trudnym związku, ograniczającym swobodny rozwój osobowości, można określić go mianem kryzysu i założyć, że mógł on w wysokim stopniu zaważyć na genezie utworu (będąc także jakąś efemeryczną próbą przełamania życiowego impasu), jak też ogólnie na całym jego zamyśle artystycznym, determinując zarówno sposób kreowania postaci, jak i świata przedstawionego, zwłaszcza w zakresie estetyki i semantyki przestrzeni, której koncepcja została silnie sprzężona z jakością duchowej i psychicznej egzystencji wszystkich wprowadzonych do utworu postaci.

Duchowy (a może lepiej psychiczny) kryzys autora *Marii* ujawnił się w tekście na kilku poziomach. Wyraźnie wpłynął na wybór strategii kreowania ukraińskiego krajobrazu. Dominujący w utworze pesymizm, sygnalizowany najczęściej za pośrednictwem ciemnej, ponurej lub ekspresjonistycznie złowrogiej kolorystyki, obrazów przedwczesnego rozkładu materii i opustoszałego czy pustoszejącego stepu, został przez autora jednoznacznie zadeklarowany w przedmowie do pierwszego wydania, mającej formę dedykacji adresowanej „Do Jaśnie wielmożnego Juliana Niemcewicza”: „Nie znajdziecie w moich wierszach tego powabu, który swoim nadawać umiecie; tęskne i jednostajne jak nasze pola, i jak mój umysł, ciemną tylko farbą zakryślą Wam niewykończone obrazy”¹⁵. Ciemna farba, odnosząca się zarówno do specyfiki indywidualnie postrzeganego kolorytu ukraińskiego stepu, jak i stanu własnych emocji, symbolizowała w tym wypadku pewną uniwersalną zasadę komplementarności czy wręcz współzależność pomiędzy światem wewnętrznym i zewnętrznym, psychiką i przestrzenią. Władimir Toporow, analizując związki pomiędzy przestrzenią, ciałem i szeroko pojętą fizjologią oraz komentując konsekwencje tych zależności w obrębie twórczości literackiej, zauważył, że:

„Opustoszenie przestrzeni”, zniknięcie jej stałych detali [...] rodzi w duszy człowieka twogę, tak samo jak i przeciwstawna operacja „przepelnienia” przestrzeni, zapchania jej zbytecznymi przedmiotami, prowadząca do ciasnoty i zawężenia, przeszkadzająca tyleż w orientowaniu się w przestrzeni, co w poruszaniu się w niej. Każdej z tych przestrzeni, odbiegającej od standardu, odpowiada w patologii określona fobia — lęk przed ogromnymi i otwartymi przestrzeniami (agorafobia) i lęk przed ograniczonymi, ciasnymi i zamkniętymi przestrzeniami (klastrofobia). Częściowo w związku z tym warto podkreślić obecność przynajmniej dwóch typów psychologicznych w odnoszeniu się do przestrzeni: pierwszy cechuje się obojętnością, indyferencją w sto-

¹⁴ *Ibidem*, 63.

¹⁵ A. Malczewski, *op. cit.*, s. 2.

sunku do przestrzeni, brakiem zainteresowania się nią (w tym wypadku znaczenie przestrzeni nie wykracza poza odgrywanie roli tła); drugi, odwrotnie, wiąże się ze szczególnym zainteresowaniem przestrzenią, ze zdolnością do rozumienia jej sensów („wsluchiwanie się” w przestrzeń) lub wczuwania się w nią (por. „przestrzenne” uzdolnienia takich pisarzy, jak Goethe, Hoffman, Gogol, Dostojewski, Kafka, Tomasz Mann, Andriej Biely, Platonow, Waginow, Krzyzanowski i in.)¹⁶.

Biorąc pod uwagę sugestie Toporowa, typowe dla sfery obrazowej *Marii* kreacje opustoszałego czy pustoszejącego stepu można potraktować jako rodzaj poetyckiej projekcji stanów lękowych, zaświadczających o doświadczeniu stanu zagrożenia egzystencjalnego. Nie ulega również wątpliwości, że autora *Marii* można śmiało zaliczyć do wskazanego przez Toporowa kręgu pisarzy „wsluchujących się w przestrzeń” i rozumiejących jej sensory. Trzeba tu podkreślić, że Malczewski należy do ścisłego grona polskich prekursorów podejmujących pierwsze śmiałe próby psychizacji przestrzeni literackiej. W *Marii* mamy bowiem do czynienia z takim sposobem ujęcia świata przedstawionego, dzięki któremu semantyka przestrzeni współgra z psychiką bohatera, sama zaś przestrzeń ulega przekształceniom w znak, a czasem także w wieloznaczny symbol. Strategia ta pozostaje w zgodzie z romantycznym rozumieniem fenomenów przyrody i spostrzeżeniem szwajcarskiego pisarza Henri Amiela (1821–1881), który w znanym i często cytowanym *Dzienniku intymnym*, dobrze odzwierciedlającym mentalność i wrażliwość pokolenia romantyków, konstatował, że „pejzaż jest stanem duszy”¹⁷.

W *Marii* najczęstszym obrazowym ekwiwalentem „zdziczałej duszy” i „wypalanej psychiki” bohaterów jest ciągnący się w nieskończoność opustoszały ukraiński step, jednocześnie jest on także symbolem alienacji, mogącej stanowić konsekwencję przewlekłego stanu wyczerpania emocjonalnego.

O alienacyjnych właściwościach otwartej i opustoszałej przestrzeni pisał przywoływany już wcześniej Toporow:

Nieskończoność i niewypełnienie przestrzeni, pustka [...] pozbawiają człowieka wszystkich możliwości orientacji, czyli odniesienia siebie do przestrzeni i jej części. Człowiek okazuje się absolutnie współmierny z przestrzenią: z tego powodu znajduje się ona w stanie wiecznego wyalienowania wobec poznającego Ja (samo poznanie przestrzeni w tym przypadku staje się wątpliwe), i człowieka ogarnia przerażenie¹⁸.

W utworze Malczewskiego już w pierwszym ujęciu obraz rozległego stepu ukraińskiego, po którym przez moment pędzi odrealniony, gdyż „podobny do jakiegoś od Niebianów gońca” Kozak, jest współczynnikiem alienacji. Świadczy o tym zarówno dzikość, jak i nieprzyjazność, wręcz groza rozległego krajobrazu, wynikająca z charakteru i właściwości jego stałych komponentów, takich jak na przykład: dzika flora i fauna, starodawne mogiły i porozrzucane kości, metafizyczna

¹⁶ W.N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 47.

¹⁷ Podają za: J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992, s. 24.

¹⁸ W.N. Toporow, *op. cit.*, s. 45–46.

gra światła oraz wpisana w atmosferę i klimat stepu akustyka, opierająca się na opozycji milczenia i ponurych, obcobrzmiących dźwięków natury, układających się w napawającą lękiem muzykę stepu:

Pędzą — a wśród promieni niżonego słońca,
 Podobni do jakiego od Niebianów gońca —
 I długo i daleko słycać kopyt brzmienie;
 Bo na obszernych polach rozległe milczenie;
 Ani wesołej szlachty ni rycerstwa głośy,
 Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosy;
 Tylko z mogli westchnienia, i tych jęk spod trawy
 Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy.
 Dzika muzyka — dzikszje jeszcze do niej słowa,
 Które Duch dawnej Polski potomności chowa —
 A gdy cały ich zaszczyt, krzaczek polnej róży,
 Ah! czyjeż serce, czyje, w żalu się nie nuży?¹⁹.
 I analogicznie:
 I przez puste bezdroża król pustyni rusza —
 A step — koń — kozak — ciemność — jedna dzika dusza²⁰.

W interesującym nas utworze pejzaż stepowy ma znamiona infernalne, co nadaje mu rys wielce oryginalny i odróżnia od o wiele bardziej popularnych i oczywistych, przez wzgląd na bogatą naturalną kolorystykę stepu i południowy klimat czarnomorski, arkadyjskich interpretacji i kreacji ukraińskiej przyrody, co najlepiej uwidacznia się w poezji Bohdana Zaleskiego. Wyróżniający Malczewskiego sposób stylizacji pejzażu jest komplementarny wobec pesymistycznego obrazu świata i człowieka, który w całości poddaje się infernalnej interpretacji.

Mroczna kolorystyka stepu prezentowanego w *Marii* jest zatem konsekwencją wielości funkcji tego motywu. Nawet we wstępnych partiach utworu tylko w pewnym zakresie obraz stepu pełnił funkcję tła i bardzo wcześnie ulegał przekształceniom zmierzającym do nadania mu formy emblematu symbolizującego emocjonalną pustkę i głęboką atrofie uczuć, czego koronny przykład można odnaleźć w kreacji pejzażu wypełniającego VIII fragment Pieśni I:

I ciche puste pola — znikli już rycerze,
 A jakby sercu brakli, żal za nimi bierze:
 Włóczy się wzrok w przestrzeni; lecz gdzie tylko zajdzie,
 Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie:
 Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci —
 Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci,
 Czasem w bliskich burjanach świerszcz polny zaćwierka,
 I głucho — tylko jakaś w powietrzu rozterka.
 To jakże? Myśl przeszłości w tej całej krainie,
 Na żaden pomnik ojców łagodnie nie spłynie;

¹⁹ A. Malczewski, *op. cit.*, s. 4.

²⁰ *Ibidem*, s. 5.

Gdzieby tęsknych uniesień złożyć mogła brzemień?
Nie — chyba lot zwinąwszy, zanurzy się w ziemię:
Tam znajdzie zbroje dawne co zardzałe leżą,
I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;
Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele,
Lub robactwo rozległe w świeżym jeszcze cieple;
Ale po polach błdzi nie sparszy się na nic,
Jak Rozpacz — bez przytułku — bez celu — bez granic²¹.

Symptomatyczne dla pesymistycznej wymowy tego obrazu przedstawiającego ponury step są motywy zaczerpnięte z tradycji wanitatywnej: „ziarno w rodzajnym popiele”, „robactwo rozległe w świeżym jeszcze cieple”, ewokujące zespół negatywnych emocji ukształtowanych na wzór barokowych emblematów: bezgraniczna Rozpacz pisana dużą literą i bezcelowość mają tu wydźwięk pojęć fundamentalnych. W tym kontekście należy zauważyć, że sekwencja przywołanych we fragmencie stanów emocjonalnych i odczuć wyraźnie koresponduje z wyznacznikami zespołu wypalenia, za jakie uznano brak poczucia sensu i celu działania. Natomiast krajobraz zdominowany przez puste, ciągnące się w nieskończoność pola, nad którymi przelatują czarne ptaki, oświetlony ukośnie padającymi promieniami słońca budzi grozę. Rozpoznany jako pejzaż mentalny w tym wypadku stanowi odbicie duszy (psychiki) pogrążającej się w rozpacz. Owa Rozpacz urasta w *Marii* do wymiaru uniwersalnej subdominandy ludzkiego losu, w całości przenika świat przedstawiony, docierając do granic kosmosu. Zarówno myśl, jak i wzrok przesuwające się po komplementarnej do wyciszonej psychiki otwartej przestrzeni stepowej, nie znajdując oparcia w wypełniających tę pustkę obiektach, graniczą z obłędem, są zatem „Jak Rozpacz — bez przytułku — bez celu — bez granic”²². Warto zauważyć, że dostrzeżona w bezmiarze i nastroju przestrzeni stepowej Rozpacz zabarwia wszystkie zarysowane w utworze relacje interpersonalne:

A jednak żywe były urazy i zwady,
Zatruta serc pociecha, zniszczone układy,
I lzy czulej rozpacz i pychy zapala
Płynęły — często — gorsko — ale bez podziału²³,

jest także cechą indywidualną stanu emocji każdego z bohaterów. Wojewoda, na przykład, chowa się nocą w mrocznych zakamarkach zamku, gdzie:

jego myśl ukryta samotnie się żarzy
Tam może brnąć już w rozpacz, w niezwyklej niemocy²⁴.

²¹ A. Malczewski, *op. cit.*, s. 11.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 5–6.

²⁴ *Ibidem*, s. 8.

Podobna rozpacz zatrauwa również starość Miecznika, który nie potrafi znieść cierpienia córki

Ah! Jakże to boleśnie nazad się obrócić,
Widzie Rozpacz grożącą, i nie modz się wrócić!²⁵.

W inicjalnych wersach *Pieśni II* bezskutecznie poszukuje się remedium na rozpacz pod błękitnym niebem Południa:

Może w ten śliczny błękit wpatrzywszy twe oko,
Słodycz w rozpaczycy znajdziesz, i lubość w żalobie²⁶.

Ostatecznie to właśnie Rozpaczycy zostaje przypisane znaczenie uniwersalnego fatum, determinującego los człowieka i nie oszczędzającego nawet beztroskiego dzieciństwa, co potwierdza symboliczna i zatrważająca kreacja Pacholecia, przedstawionego w postaci dziecka z uwiędłą twarzą, noszącego czarne blizny na sercu i obdarzonego zdziczałą duszą, wyrażającego dramatyczne pragnienie ucieczki od Rozpaczycy²⁷.

Na swoisty paralelizm pomiędzy pustką stepu i wypalanej psychiki (duszy) wskazuje także jeden z monologów Waclawa: „Gdym w stepowej i w dzikszej umysłu pustyni,/ Lubił błądzić, aż pomrok przedmioty zasini”²⁸. Jak się wydaje, upodobanie do tego typu krajobrazu może być także uznane za symptom potęgującej się pustki wewnętrznej i stanu wyobcowania. W przypadku Waclawa jest to konsekwencja nieprawidłowych, zaburzonych relacji z ojcem, na co może wskazywać fragment monologu:

Lecz czemuż ta mgła smutku, której ciężkim tchnieniem
Ja oddychał — i ciebie okryła swym cieniem?
Czemuż we mnie tarń życia kolcami nie wrośnie,
Tobie mdłym pachnąć kwiatem w krótkiej swojej wiosnie?
I mnie wydarli wszystko — i więcej niż tobie —
Ty do nieba należysz, ja się błąkał w grobie;
A czarnem pędzon widmem, gdym jasność postradał,
Byłbym świętym przedmiotom srogie ciosy zadał.
Bo z Panem Wojewodą nie służy żartować,
I raz dobywszy miecza, już go nie trza chować;
Toby się ojców zamek był kurzył szeroko,
I nie jeden pokrewny oblewał posoką;
Toby w sercu osiadły ten dym i ich Cienie —
Alebym Marii dopadł przez krew i płomienie!²⁹

²⁵ *Ibidem*, s. 16.

²⁶ *Ibidem*, s. 35.

²⁷ *Ibidem*, s. 36.

²⁸ *Ibidem*, s. 26.

²⁹ *Ibidem*, s. 27.

Powracające w *Marii* kilkakrotnie obrazy pustoszejącego stepu można zatem śmiało zinterpretować jako uniwersalną figurę opustoszałej, „wypalanej” psychiki bohaterów. W przypadku tytułowej bohaterki stan emocjonalnego wypalenia jest sygnalizowany równocześnie za pośrednictwem sugestywnej metaforyki wykorzystanej do nakreślenia portretu psychologicznego. Nie przez przypadek pojawia się tu nagromadzenie słownictwa związanego z obumieraniem, usychaniem czy spalaniem (uschnięte serce, popioły, zgasła lampa, dym):

Serce nosi uschnięte, a świeci jak zorza.
Podobna do owoców Umarłego Morza,
Pod których śliczną farbą, wszród trudu, mozoły,
Podróżny widzi nektar, — znajduje — popioły.
Jakaś posępna słodycz w jej każdym ruszeniu;
Ani łzy, ani żalu, w jej mglistym spojrzeniu;
O! nie-przeszłych już zgrzyot nie widać tam wojny,
Tylko znikłej nadziei grobowiec spokojny,
Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, — i swym dymem całą twarz zaćmiła³⁰.

Jak się wydaje, przywołany fragment nie tyle stanowi opis nasuwającej się w pierwszej chwili depresji, ile „wypalenia” odczuwanego na skutek zmęczenia patową sytuacją rodzinną, narzuconą przez wolę despotycznego teścia i przedłużającą się separacją z mężem. Spotkanie z Waławem, zapowiadające przełamanie impasu, powoduje chwilowe ożywienie, co jednak nie likwiduje uczucia pustki, która powraca ze zdwojoną siłą w chwili kolejnego rozstania:

Z dała wojennych rogów dolatuje granie.
I cicho — jak na sercu Śmierć swój obraz kryśli;
I pusto — smutno tęskno — jak u Marii w myśli.
Wzniosła swą lekką postać, do góry, do góry,
Nic nie widać — tylko wiatr szare goni chmury:
Zniżają się kolana, prośba ręce składa,
Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;
I cicho — jak modlitwa w łono Boga płynie —
I pusto — smutno — tęskno — jak gdy szczęście minie³¹.

Obraz pustoszejącej przestrzeni, pojmowanej jako ekwiwalent nadwyrężonej i ogarniętej rozpaczą psychiki, wraz z motywem obumierania stepowej roślinności ostatecznie pełni w *Marii* także funkcję profetyczną, gdyż w znaczeniowej warstwie utworu można go uznać za prefigurację nadciągającej tragedii (niespodziewanej śmierci Marii):

Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie;
I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie³².

³⁰ *Ibidem*, s. 13.

³¹ *Ibidem*, s. 33.

³² *Ibidem*, s. 34.

Charakterystyczne dla stylu obrazowania w *Marii* zmultiplikowanie funkcji i znaczenia motywu ukraińskiego stepu jest oprócz nowatorskiej antropologii podporządkowanej kreacji bohaterów przeżywających poważny kryzys egzystencjalny, prowokujący do rozpatrywania go w świetle koncepcji „wypalenia”, jednym z najważniejszych wyznaczników oryginalności tego niesłusznie zapomnianego, współcześnie interesującego tylko wąski krąg badaczy, utworu. Wielopłaszczyznowość ukształtowania wprowadzonych do utworu, jednoznacznie kojarzonego z polską romantyczną szkołą ukraińską, motywów pejzażowych, odsłania wiele nowych ścieżek interpretacyjnych. Regionalizm i lokalny koloryt ukraiński, z dominującą przestrzenią stepową, są tu tylko pretekstem do stworzenia uniwersalnego obrazu człowieka i świata, stają się narzędziem, a nie celem. Na wskroś nowatorska i śmiała w stosunku do wczesnoromantycznych praktyk poetyka *Marii*, przekraczająca granice epoki, antycypująca przyszłe odkrycia i osiągnięcia modernistów, a nawet surrealistów, prowokuje do reinterpretacji i podejmowania kolejnych prób odczytania ciągle niewystarczająco rozpoznanych i wyjaśnionych znaczeń tego utworu. Propozycja interpretacji nawiązującej do psychologicznej koncepcji *burnout syndrome* jest tylko jedną z wielu możliwych.

ANTONI MALCZEWSKI'S *MARIA* IN VIEW OF CONTEMPORARY CONCEPTS OF "BURNOUT SYNDROME." AN ATTEMPT AT A NEW READING

Summary

In my article I try to read Malczewski's *Maria* (1825) — the first and fully mature romantic tale representing the Polish romantic "Ukrainian school" — in a new way. Taking into account the biography of the author and some of its strict connections with genesis of the work, pessimistic conception of heroes' fate, and also specific way of creating and picturing space, I have taken as a fundamental context of my interpretation the theory of "burnout syndrome" borrowed from contemporary psychology. The analysis and interpretation of some parts of *Maria* in my essay have given me some basis to treat this work of Polish early Romanticism as the first Polish-language literary work giving a poetical explanation and picture exemplification of burnout psyche. I also tried to demonstrate that in the case of reading *Maria* in view of the theory of "burnout syndrome," apart from some poetical descriptions of emotional conditions of protagonists, specifically shaped images of Ukrainian nature play a very important role. The images strongly motivate this hypothesis. In this context especially the recurrent motif of steppe is significant, the steppe which is a distinct equivalent of deserted, disinherited and burn out psyche.

Translated by Sławomir Bobowski